



UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FAKULTET TEHNIČKIH NAUKA  
Department za arhitekturu i urbanizam

---



Miljana Zeković

**EFEMERNA ARHITEKTURA U FUNKCIJI FORMIRANJA  
GRANIČNOG PROSTORA UMETNOSTI**

doktorska disertacija

Prof. dr Radivoje Dinulović, mentor

Novi Sad, 2015.



**КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА**

|  |  |  |                |
|--|--|--|----------------|
| Редни број, <b>РБР:</b>  |  |  |                |
| Идентификациони број, <b>ИБР:</b>  |  |  |                |
| Тип документације, <b>ТД:</b>  | Монографска публикација  |  |                |
| Тип записа, <b>ТЗ:</b>   | Текстуални штампани материјал  |  |                |
| Врста рада, <b>ВР:</b>   | Докторска дисертација  |  |                |
| Аутор, <b>АУ:</b>  | Миљана Зековић   |  |                |
| Ментор, <b>МН:</b>   | Проф. др Радивоје Динуловић, редовни професор  |  |                |
| Наслов рада, <b>НР:</b>  | Ефемерна архитектура у функцији формирања граничног простора уметности   |  |                |
| Језик публикације, <b>ЈП:</b>  | Српски   |  |                |
| Језик извода, <b>ЈИ:</b>   | Српски   |  |                |
| Земља публиковања, <b>ЗП:</b>  | Република Србија   |  |                |
| Уже географско подручје, <b>УГП:</b>   | Војводина  |  |                |
| Година, <b>ГО:</b>   | 2015.  |  |                |
| Издавач, <b>ИЗ:</b>  | Ауторски репринт   |  |                |
| Место и адреса, <b>МА:</b>   | Нови Сад, Трг Доситеја Обрадовића 6  |  |                |
| Физички опис рада, <b>ФО:</b><br><small>(поглавља/страна/<br/>цитата/табела/слика/графика/прилога)</small> | Бр. Поглавља: 11 / Бр. Страна: 227 / Бр. Фуснота: 488 / Литература садржи 190 јединица / Бр. Слика: 72 / Бр. Табела: 5 / Бр. Дијаграма: 7 / Бр. Прилога: 2.  |  |                |
| Научна област, <b>НО:</b>  | Архитектура  |  |                |
| Научна дисциплина, <b>НД:</b>  | Архитектонско-урбанистичко планирање, пројектовање и теорија   |  |                |
| Предметна одредница/Кључне речи, <b>ПО:</b>  | Ефемерна архитектура, гранични простор, пост-постмодернизам, 20. и 21. век, просторна пракса, концепт у архитектури  |  |                |
| <b>УДК</b>   |  |  |                |
| Чува се, <b>ЧУ:</b>  | У Библиотеци Факултета техничких наука   |  |                |
| Важна напомена, <b>ВН:</b>   |  |  |                |
| Извод, <b>ИЗ:</b>  | Научно-истраживачки рад из области феноменологије архитектуре; бави се успостављањем заснованог и аналитичког односа ка основним одредницама које су предмет истраживања. То су: ефемерна архитектура, гранични простори, просторне праксе, редифинисање односа архитектуре и технологије, указивање на примену теорије функција архитектуре, те синтезијско одређење ка корелирајућим трансдисциплинарним теоријама простора. |  |                |
| Датум прихватања теме, <b>ДП:</b>  | 13.02.2013. године   |  |                |
| Датум одбране, <b>ДО:</b>  |  |  |                |
| Чланови комисије, <b>КО:</b>   | Председник:  | Др Радош Радивојевић, редовни професор           |                |
|  | Члан:  | Др Дарко Реба, ванредни професор                 |                |
|  | Члан:  | Др Јелена Атанацковић Јеличић, ванредни професор | Потпис ментора |
|  | Члан:  | Др Јелена Тодоровић, редовни професор            |                |
|  | Члан, ментор:  | Др Радивоје Динуловић, редовни професор          |                |



UNIVERSITY OF NOVI SAD • FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES  
21000 NOVI SAD, Trg Dositeja Obradovića 6

## KEY WORDS DOCUMENTATION

|   |   |  |                |
|---|---|--|----------------|
| Accession number, <b>ANO</b> :  |   |  |                |
| Identification number, <b>INO</b> :   |   |  |                |
| Document type, <b>DT</b> :  | Monographic publication   |  |                |
| Type of record, <b>TR</b> :   | Text, printed   |  |                |
| Contents code, <b>CC</b> :  | Doctoral dissertation   |  |                |
| Author, <b>AU</b> :   | Miljana Zeković   |  |                |
| Mentor, <b>MN</b> :   | Radivoje Dinulović, PhD, full professor   |  |                |
| Title, <b>TI</b> :  | Ephemeral Architecture in Creation of Liminal Space in Art  |  |                |
| Language of text, <b>LT</b> :   | Serbian   |  |                |
| Language of abstract, <b>LA</b> :   | Serbian   |  |                |
| Country of publication, <b>CP</b> :   | Republic of Serbia  |  |                |
| Locality of publication, <b>LP</b> :  | Vojvodina   |  |                |
| Publication year, <b>PY</b> :   | 2015.   |  |                |
| Publisher, <b>PB</b> :  | Author's reprint  |  |                |
| Publication place, <b>PP</b> :  | Novi Sad, Trg Dositeja Obradovića 6   |  |                |
| Physical description, <b>PD</b> :<br>(chapters/pages/ref./tables/pictures/graphs/appendixes ) | Chapters: 11 / Pages: 227 / Footnotes: 488 / Literature: 190 / Pictures: 72 / Tables: 5 / Diagrams: 7 / Appendix: 2   |  |                |
| Scientific field, <b>SF</b> :   | Architecture  |  |                |
| Scientific discipline, <b>SD</b> :  | Architectural-urban design, history and theory  |  |                |
| Subject/Key words, <b>S/KW</b> :  | Ephemeral architecture; liminal space; post-postmodernism; 20th and 21st Century; spatial practice; concept in architecture   |  |                |
| <b>UC</b>   |   |  |                |
| Holding data, <b>HD</b> :   | Library of the Faculty of Technical Sciences, Novi Sad  |  |                |
| Note, <b>N</b> :  |   |  |                |
| Abstract, <b>AB</b> :   | Scientific research from the field of phenomenology of architecture; considers establishment of the discursive analytical relations towards the notions of the ephemeral architecture, liminal space, spatial practice; redefinition of the relation between architecture and technology and their future unitary action; indication of the architectural functions theory application, and finally, synthetically defined attitude towards all of the correlating factors and transdisciplinary theories of space. |  |                |
| Accepted by the Scientific Board on, <b>ASB</b> :   | 13.02.2013.   |  |                |
| Defended on, <b>DE</b> :  |   |  |                |
| Defended Board,<br><b>DB</b> :  | President:  | Radoš Radivojević, PhD, full professor               | Mentor's sign. |
|   | Member:   | Darko Reba, PhD, associate professor                 |                |
|   | Member:   | Jelena Atanacković Jeličić, PhD, associate professor |                |
|   | Member:   | Jelena Todorović, PhD, full professor                |                |
|   | Member,<br>Mentor:  | Radivoje Dinulović, PhD, full professor              |                |

## SADRŽAJ

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 1.    | UVOD .....   | 7  |
| 1.1   | Definisanje predmeta istraživanja.....   | 9  |
| 1.2   | Ciljevi istraživanja .....   | 12 |
| 1.3   | Zadaci istraživanja .....  | 13 |
| 1.4   | Sistem radnih hipoteza .....   | 14 |
| 1.5   | Očekivani rezultati istraživanja .....   | 16 |
| 1.6   | Naučne metode istraživanja .....   | 17 |
| 1.7   | Pregled i kritički prikaz dosadašnjih istraživanja .....                               | 18 |
| 1.7.1 | Pregled i analiza dosadašnjih istraživanja .....                                       | 18 |
| 1.7.2 | Kritički prikaz dosadašnjih istraživanja .....   | 19 |
| 2.    | EFEMERNA ARHITEKTURA I GRANIČNI PROSTORI .....   | 23 |
| 2.1   | Ka definicijama efemerne arhitekture.....  | 23 |
| 2.2   | Koncept graničnosti: liminalnost, liminalno i liminoidno .....                         | 29 |
| 2.3   | Granični prostori umetnosti: osnovne odrednice i relacije.....                         | 34 |
| 3.    | KORELIRAJUĆI PROSTORNI FENOMENI I TEORIJE PROSTORA -<br>POZICIONIRANJE.....            | 39 |
| 3.1   | Prostornost egzistencije i formiranje poetskih slika.....                              | 39 |
| 3.2   | Mesto kome priznajemo prostor: humani prostor egzistencijalista.....                   | 42 |
| 3.3   | Energija - prostor - vreme: sociološka perspektiva .....                               | 44 |
| 3.3.1 | Granični prostor u tipologiji trećih prostora .....                                    | 45 |
| 3.3.2 | Teorija prostora i prostorne prakse: granični prostor posredništva .....               | 47 |
| 3.4   | Prostorni prag i međuprostor - (psihološko) stanje „između“ .....                      | 49 |
| 3.5   | Fenomenologija arhitekture: egzistencijalni prostor, Khôra i prostor čula.....         | 51 |
| 4.    | ARHITEKTURA, TEHNOLOGIJA I SPEKTAKL U POLIVALENTNOM KONTEKSTU<br>POČETKA XXI VEKA..... | 57 |
| 4.1   | Post - postmodernizam: pluralitet mogućnosti nove paradigme .....                      | 58 |
| 4.1.1 | Tekući prostor savremene tehnologije na smeni prostornih paradigmi.....                | 61 |
| 4.2   | Ponovno promišljanje: arhitektura i tehnologija izvana .....                           | 65 |
| 4.3   | Efemeralizacija - ujedinjenje sa tehnologijom .....                                    | 68 |



|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 4.4   | Spektakl kao opšte mesto trenutka .....  | 71  |
| 4.4.1 | Senzibilitet posmatrača za doživljaj i podložnost manipulaciji.....                          | 74  |
| 5.    | OPROSTORENJE GRANIČNOG - MANIFESTACIJE, FUNKCIJE I POTENCIJALI<br>EFEMERNE ARHITEKTURE ..... | 77  |
| 5.1   | PROSTOR PAVILJONA - SERPENTIN GALERIJA: 2000 - 2012 (2015) .....                             | 84  |
| 5.1.1 | Potrebe kao generatori pristupa projektovanja: paviljoni 2000 - 2012 (2015).....             | 86  |
| 5.2   | EFEMERNA EKSTRATERITORIJA.....   | 101 |
| 5.2.1 | Ljudi se (pro)nalaze u paviljonu Hrvatske.....   | 104 |
| 5.3   | PROSTOR INSTALACIJE I PERFORMANSA.....   | 116 |
| 5.3.1 | Prostor performansa u arhitektonskoj instalaciji .....                                       | 117 |
| 5.3.2 | Prostor umetničke instalacije .....  | 121 |
| 5.3.3 | Prostor instalirane prirodne sredine.....  | 126 |
| 5.3.4 | Sublimacija.....   | 131 |
| 5.4   | POTENCIJALI NAPUŠTENIH PROSTORA .....  | 133 |
| 5.4.1 | Reutilizacija industrijskog nasleđa .....  | 134 |
| 5.4.2 | Efemerna uloga arhitekture koja nestaje .....  | 137 |
| 5.4.3 | Urbeks - reprezentacija stanja raspada .....   | 141 |
| 5.4.4 | Sublimacija.....   | 147 |
| 5.5   | PROSTOR PRIČE: <i>GESAMTKUNSTWERK</i> .....  | 149 |
| 5.5.1 | Projekat „Križa“ .....   | 150 |
| 5.5.2 | „Jp.co.de“ - oprostorenje višeslojnih narativa .....   | 152 |
| 5.5.3 | Prostorne transformacije.....  | 153 |
| 5.6   | PROSTOR SPEKTAKLA - PROSTOR MAGIJE.....  | 163 |
| 5.6.1 | Osnove: Atina - Peking - London.....   | 165 |
| 5.6.2 | Sublimacija.....   | 178 |
| 6.    | ZAKLJUČNO RAZMATRANJE.....   | 182 |
| 7.    | LITERATURA .....   | 189 |
| 8.    | ODABRANA BIBLIOGRAFIJA.....  | 203 |
| 9.    | INDEKS ILUSTRACIJA .....   | 207 |
| 10.   | INDEKS POJMOVA.....  | 215 |
| 11.   | INDEKS IMENA.....  | 222 |

*By realizing both physical space, and a discourse about space, architects might be said to be fulfilling their traditional role of finding the means to represent what otherwise existed only as ideology.*

Adrian Forty: Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture, p.273

*Any definition of architecture itself requires a prior analysis and exposition of the concept of space.*

Henri Lefebvre: The Production of Space, p.15

*There is accumulation. There is responsibility.  
And beyond these, there is unrest. There is great unrest.*

Julian Barnes, The Sense of an Ending, p.86

## 1. UVOD

Fenomenologija arhitekture, kao nauka interpretacije ljudskog iskustva u sopstvenom okruženju sa kojim čini nerazdvojivu celinu<sup>1</sup>, pruža značajan uvid u nematerijalne aspekte humane egzistencije, čije razumevanje omogućuje sigurnije pozicioniranje u podjednako, teorijskim i praktičnim stavovima profesije. Fenomenološkim ispitivanjem pre svih - *prostornih iskustava i činjenica* – osvaja se polje intuitivne svesti o procesima kreativnog i analitičkog zasnivanja, promišljanja i odlučivanja tokom faze konceptualizacije u arhitektonskom pristupu projektovanju. Snaga primene *fenomenološkog metoda*<sup>2</sup> u polju arhitektonskog delovanja evidentna je u rezultatima kvalitativnih istraživanja i valorizacije kontinualnog progressa u segmentu postavljanja novih, održivih i superiornih prostornih rešenja. Konceptu *graničnog prostora*, prethodno razmatranim u okvirima polja arhitektonske teorije, prema osnovnoj tezi ovog istraživanja nedostaje izvestan kvalitativno uspostavljeni transdisciplinarni aspekt posmatranja, kojim bi ovaj fenomen, postavljen u svoj prirodni, nedisciplinarno određeni kontekst, dobio na značaju upravo kao ulazni faktor - *označitelj* - arhitektonskog koncepta.

Pod pojmom *graničnog prostora* ovaj rad podrazumeva sistem apstraktnih / mentalnih prostornih fenomena, nestabilnih, nestalnih, semi-razdelnih i rubnih karakteristika, koji

---

<sup>1</sup> Seamon, David: *Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: A Review of Literature*, at Environment web-portal: <http://www.environment.gen.tr/environment-and-architecture/113-phenomenology-place-environment-and-architecture-a-review-of-the-literature.html>.

<sup>2</sup> Giorgi, Amedeo: *The Theory, Practice, and Evaluation of the Phenomenological Method as Qualitative Research Procedure*, in *Journal of Phenomenological Psychology*, Vol.28, number 2, pp 235-260.

se u smislu kognitivnih modela stvarnosti realizuju u susretu posmatrača / korisnika i određenog konkretnog događaja / prostora. Kao takav, *granični prostor* jeste fenomenološka odrednica kojom se detaljnije razume odnos čoveka i prostora, ali i obe pozicije jednog unutar drugog. Kako Hajdeger objašnjava da „prostor ne stoji naspram čoveka“, te da on „nije ni spoljašnji predmet, ni unutrašnji doživljaj“<sup>3</sup>, jer ne postoji čovek i prostor izvan njega i obrnuto, ideja o višeslojnim prostornim nivoima uspostavljenim unutar čoveka koji koreliraju sa realnim fizičkim prostornim okruženjem postaje, ne samo moguća, već izvesna. U tom kontekstu postavlja se pitanje o vrsti, tipu, strukturi, proporcijama, materijalizaciji i drugim neophodnim karakteristikama realnog fizičkog prostornog okvira, koji je pretpostavka samom uspostavljanju *graničnog prostornog sistema*. Dodatnim određivanjem *graničnog prostora umetnosti*, u smislu jasnog pozicioniranja u odnosu na vrstu događaja koja će ovaj prostor da odredi, moguće je pretpostaviti karakter realnog fizičkog okruženja neophodnog za njegovu realizaciju. U pitanju je izvestan privremeni, prolazni, kratkotrajni graditeljski fenomen definisan kao *efemerna arhitektura*. Smatra se da upravo kvaliteti neuhvatljivosti i prolaznosti, koji su fundamenti ove arhitekture i korpusa sredstava koji je određuje, prirodno omogućuju upravo takvu vrstu neophodnog *prostornog okvira*. Uspostavljujući aktivne relacije sa konstantnim promenama izazvanim funkcionalnim i tehnološkim uslovima, *efemerni prostorni fenomeni* - elementi, strukture, instalacije, te eksperimentalne, nedovršene, prolazne forme - pružaju kako vrstu neophodne platforme za uspostavljanje *graničnog prostora*, tako i suštinski oslonac u razmatranju promene uloge arhitekture - od monumentalnog objekta - *mesta umetnosti*, do stalno promenljivog subjekta u relaciji posmatrača i umetničkog dela. Nakon uspostavljanja efemernog fizičkog prostornog okvira, pošto u njemu započne odvijanje određenog umetničkog čina, posmatrač-učesnik ovog događaja posredstvom formiranog individualnog *graničnog prostora* ostvaruje doživljaj. Stoga se zalažem za razumevanje *graničnog prostora* kao individualnog, a opet kumulativnog sveprožimajućeg prostornog fenomena oživljenog umetničkim činom, koji ne deli, nego obuhvata i omogućuje realizaciju događaja. *Granični prostor* je tako potrebno shvatiti kao preduslov za odvijanje umetničkog događaja, ali ne treba zanemariti reverzibilnost ove relacije u smislu toga da je istovremeno umetnički događaj u odnosu na njega izvesni *raison d'être*.

---

<sup>3</sup> Hajdeger, Martin: *Građenje, stanovanje, mišljenje*, u Perović, Miloš (ur.): *Teorija arhitekture XX veka: antologija*, Građevinska knjiga, Beograd, 2009., str. 309-320; 317.

Cilj ovog istraživanja je da ukaže na kompleksnu prirodu odnosa posmatrač - (umetnički) događaj putem demistifikacije trenutnih, koegzistirajućih, delimično preklapljenih prostornih fenomena, svih nivoa pojavnosti. Markiranjem doživljaja kao fundamentalnog faktora određenja ličnog identiteta, istraživanjem se anticipira upravo *prostor* kao posrednik između datih činilaca u ovoj, pre svega, fenomenološkoj konstelaciji Huserlovog paradoksa *subjektivnosti* kao mesta *priveda objektivnosti*<sup>4</sup>.

## 1.1 Definisanje predmeta istraživanja

Problematika ovog istraživanja kreće se u domenu fenomenologije arhitekture, u segmentu koji se posebno odnosi na uspostavljanje relacija između čoveka i prostora i to u smislu produkcije jednovremenih slojevitih prostornih mogućnosti kroz koje se egzistencija realizuje. Prema tome, raščlanjenjem na činioce, prvi konkretan predmet istraživanja su *granični prostor* i koreni ovog pojma, detaljno prikazani kroz širi transdisciplinarni obuhvat i razumevanje osnova postavljenih u antropološkim okvirima. Fundamentima konstituisanja prostornog entiteta kao *prelaznog po prirodi* smatraju se antropološki koncepti *liminalnog*, *liminoidnog*, kao i celovit fenomen *obreda prelaska*, sa akcentom na srednju - prelaznu - *liminalnu fazu*<sup>5</sup>. Fenomenološki posmatrano, pojmovi koji se nižu u ustanovljavanju konstrukta *graničnog prostora* potiču uglavnom iz Merlo-Pontijeve *fenomenologije opažanja*, a tiču se čovekovog *egzistencijalnog prostora*, apsorbovanih prethodnih iskustava, te uzročno-posledičnih veza definisanih prostorom i događajem<sup>6</sup>. Kako je odjek rezultata antropoloških eksperimenata i opservacija Van Genepa i Tarnera naišao na multidisciplinarni prijem, ubrzo se u progresivnom polju umetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, razvio odgovor koji se nalazio upravo „između antropologije i pozorišta“<sup>7</sup>, a paralelu je sa antropološkim poljem razvio kroz odrednice *međuprostora* i *praga (svesti)*. U sva tri

---

<sup>4</sup> Mooney, Timothy; Moran, Dermot: *The Phenomenology Reader*, Routledge, London and New York, 2002; str. 2.

<sup>5</sup> O svim transdisciplinarnim fenomenima koji su pomenuti, a i o onima koji će takođe biti pomenuti radi definisanja istraživačkog problema, pojedinačno i u okviru intradisciplinarnog razmatranja pri postavljanju relacija sa *graničnim prostorom umetnosti*, biće detaljno reči u daljem radu.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

<sup>7</sup> Schechner, Richard: *Between Theater and Antopology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

navedena polja, konstrukcije relacija koje se uspostavljaju sa *graničnim* fenomenima ukazuju na neminovnost prostornih odrednica koje ih prate. U odnosu na čoveka - subjekat *oprostorenja* - ovo se dalje usložnjava, jer se potreba za razumevanjem sopstvene egzistencije, svih njenih aspekata i oblika, pronalazi u filozofiji egzistencijalista. Određivanje pojedinačnog mišljenja u ovoj disciplini kao tačke oslonca za dalje razmatranje fenomena *graničnog prostora* nije jednostavno i potrebno mu je pristupiti sa pažnjom. Izvesno je da je stav Hajdegera o čoveku i njegovim prostornim aspektima građenja, stanovanja i mišljenja<sup>8</sup> u znatnoj meri odredio udeo egzistencijalističkog pogleda na humano-prostorni odnos, te su u definiciju predmeta ovog istraživanja ušle i odrednice *priznavanja prostora* i *ekstenzivnog prostiranja prostora*, uz Jaspersov stav o značaju *graničnih situacija* i sagledavanju svake vrste realnosti kao određene vrste tumačenja<sup>9</sup>. Drugi pogled iz filozofije, uspostavlja ne samo dalje širenje pojma *graničnog prostora* kao predmeta istraživanja, već i jedan od osnovnih koncepata humane geografije, a to je Fukoov pogled na egzemplarni granični fenomen *heterotopije*, mesta *drugosti*, za koje se ne može sa sigurnošću utvrditi kojoj realnosti pripada<sup>10</sup>. Direktno sa tim u vezi dolazi se do razmatranja socioloških aspekata *percipiranog, zamišljenog* i *(do)življenog prostora*<sup>11</sup>, unapređenih kroz dalju interpretaciju do sveobuhvatne odrednice *trećeg prostora* i *trećih prostora*<sup>12</sup>, koji su zapravo prvi tipološki okvir *graničnog prostora*. Uz osvrt na odrednicu *međustanja* kao *tranzicionog* fenomena u psihološkom tretiranju poremećaja ličnosti, ali ne i direktne smernice ka prostornim sklopovima, ustanovljava se analogija sa *obredom prelaska*, te se ovo *stanje između*, koje suštinski definiše *granični prostor*, preuzima i određuje kao krucijalna karakteristika. Dalje pozicioniranje ovog prostornog pojma u diskursu arhitektonske misli, donosi niz zanimljivih grananja zarad, konačno, uspostavljanja jasnijeg odnosa ka arhitektonskom konceptu.

---

<sup>8</sup> Heidegger, Martin: *Bauen, Wohnen, Denken*, in *Darmstädter Gespräch Mensch und Raum*, Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, pp. 72-84.

<sup>9</sup> Jaspers, Karl: *Einführung in die Philosophie*, Artemis Publishing, Zürich, 1950.

<sup>10</sup> Foucault, Michele: *Des espaces autres (1967) Hétérotopies*, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, Société des architectes, n. 5, 1984., pp. 46-49.

<sup>11</sup> Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.

<sup>12</sup> Soja, Edward: *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, London and NYC, 1996.

Drugi konkretni predmet ovog istraživanja jeste *efemerna arhitektura* - konteksti, koncepti, ideje, oblici i manifestacije ovog fenomena, a posebno u odnosu na definisanje *graničnog prostora umetnosti*. Razmatranje *privremenih arhitektonskih objekata*, podjednako kao i razmatranje *privremenog arhitektonskog okvira* pripada polju *efemerne arhitekture*. Jedan od ciljeva ovog istraživanja je upravo da reformuliše odnos koji se apriorno zauzima u vezi sa evaluacijom *efemerne arhitekture*, a karakteriše ga nedovoljna informisanost o samoj tipologiji, ali takođe i nedostatak jasnih definicija i ukazivanja na značaj i mogućnosti njene primene. Reafirmacijom *efemerne arhitekture* kao vodeće tipologije u relacijama sa brzim promenama konteksta i opštih uslova (od utilitarnih do tehničko-tehnoloških), ali prvenstveno u odnosu na održivost, koja je u ovom slučaju zasnovana na privremenom postojanju fizičkih struktura, ovaj rad pretpostavlja razvoj svih tipova *efemerne arhitekture* kao izvesnu budućnost, još uvek samo delimično istraženih potencijala. U funkciji što kvalitetnijeg prikaza punih mogućnosti ovakve arhitekture, u radu će biti naprampostavljena teorijska razmatranja Brajana Čepela (Brian Chappel)<sup>13</sup> i razmatranja većinom praktičnih primena (uz akademsku podršku) Roberta Kronenburga (Robert Kronenburg)<sup>14</sup>, te će u sinergijskom vrednovanju ovih stavova biti definisana uloga *efemerne arhitekture* u funkciji formiranja *graničnih prostornih konstelacija*.

Vremenski okvir obuhvaćen istraživanjem jeste period od šezdesetih godina XX veka, do 2015. godine, pri čemu je od značaja naglasiti koncentraciju manifestacije fenomena<sup>15</sup> sa prelaska iz XX u XXI vek. Ovo je značajno iz razloga što se jedan *prelazni fenomen* u najsnažnijoj manifestaciji realizuje u jednom *tranzitnom intervalu*. Šezdesete godine XX veka su postavljene kao polazište iz razloga što je upravo tada koincidirala *efemerna* misao u polju arhitekture sa *graničnom* mišlju antropoloških razmatranja. Potpuno nezavisni jedni od drugih, Turner u razlaganju Van Genepovih opservacija i dodeljivanju izvesnih *prostornih svojstava* mentalnim prelascima iz sveta realnosti u svet uma, a naspram njega formiranje avangardne arhitektonske grupe

---

<sup>13</sup> Chappel, Brian: *Ephemeral Architecture - Towards a Definition*, <https://www.scribd.com/doc/44042590/Ephemeral-Architecture>, e-publication, 2006.

<sup>14</sup> Kronenburg, Robert (ed.): *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*, Routledge, London and NY, 1998.

<sup>15</sup> Pri čemu se misli na složeni fenomen sinergijske uslovljenosti *efemerne arhitekture* i *graničnog prostora*.

*Arhigram (Archigram)*<sup>16</sup> u Londonu i njeno delovanje u konstruisanju vizije jedne efemerne i portabilne budućnosti neiscrpnih resursa, uz nešto konkretniji rad i uticaj Buckminstera Fullera (Buckminster Fuller)<sup>17</sup>, predstavljaju bazu ovog istraživanja u svojoj tadašnjoj unitarnoj neodređenosti. Od tog vremena, fenomen se razvija kroz nebrojene kanale i discipline i pretpostavlja se da je još uvek u fazi progressa, te vremenski interval može jedino biti ograničen presečnim stanjem sadašnjeg trenutka<sup>18</sup>.

Geografski precizno pozicioniranje problematike koja je predmet istraživanja nije moguće utvrditi, pošto je u pitanju transdisciplinarni fenomen koji *nije geografski određen*, što smatram, jeste od značaja u sklopu ovog istraživanja, zbog sagledavanja jednog opšteg stanja ovog segmenta arhitektonskog diskursa danas.

## 1.2 Ciljevi istraživanja

Osnovni cilj ovog istraživanja jeste utvrđivanje fenomenološkog okvira za razmatranje faktora koji određuju manifestaciju odnosa *čovjek - prostor*, u specifičnom kontekstu umetnosti jasnije definisanog kao odnos *posmatrač - prostor - događaj*. Posebne ravni kroz koje se ova multi-relacija realizuje podrazumevaju utvrđivanje tačno definisanih arhitektonskih sredstava u funkciji uspostavljanja manje ili više stabilnih *konkretnih prostornih okvira* odvijanja umetničkog čina, te uspostavljanje *graničnog prostora* posmatrača kroz koji on proživljava i doživljava događaj čiji je činilac. U funkciji konkretizacije osnovnog istraživačkog cilja ovog rada, sprovedena je izvesna simplifikacija definisanjem sistema specifičnih ciljeva:

- Objašnjenje pozicije tipologije *efemerne arhitekture*: teorijske zasnovanosti, sredstava i manifestacija, u opštem arhitektonskom diskursu sadašnjeg trenutka;
- Definisanje koncepta *graničnog prostora* u odnosu na transdisciplinarnu osnovu fenomena, a posebno u odnosu na njegovu manifestaciju u relaciji *čovjek - prostor - događaj*;

---

<sup>16</sup> <http://archigram.net>.

<sup>17</sup> <https://bfi.org/>.

<sup>18</sup> U ovom radu i ukupnom istraživanju pod pojmom *sadašnji trenutak* podrazumeva se vremenski interval trajanja prve dve decenije dvadeset prvog veka.



- Utvrđivanje specifičnosti presečnog polja oblasti arhitekture i tehnologije u sadašnjem trenutku, u funkciji razumevanja međusobnih uticaja i potencijala za buduće sinergijsko delovanje u umetničkoj produkciji;
- Utvrđivanje mehanizma uspostavljanja *graničnog prostora* posmatrača u susretu sa umetničkim događajem koji se odvija u jasno definisanom fizičkom i tehnološkom prostornom okruženju;
- Definisanje koncepta *prostornih praksi* kao mehanizma konzumacije odnosa čovek - prostor, a posebno u funkciji reutilizacije, revitalizacije, kao i jednog novog pogleda na postojeći graditeljski fond u smislu izvesnog „upravljanja“ prostorom;
- Definisanje funkcija i uspostavljanje hijerarhije funkcija *efemerne arhitekture* koju ona vrši u sinergijskoj trijadi *efemerni prostorni okvir - umetnički događaj - uspostavljanje graničnog prostora posmatrača*.

### 1.3 Zadaci istraživanja

Definisanjem predmeta i ciljeva istraživanja određena je istraživačka struktura rada, koja dalje podrazumeva specifikaciju konkretnih zadataka istraživanja, čije ispunjenje argumentuje postavljene teze. Zadaci ovog istraživanja odnose se podjednako na teorijski i praktični nivo razumevanja i povezivanja opisanih fenomena, a sprovedeni će biti kroz ustanovljavanje i povezivanje procesa identifikacije, selekcije, analize, uporednih prikazivanja, grafičke obrade i sublimacije konkretnih teorijskih i praktičnih odrednica zadatah predmetnih oblika. Ovim radom definisano je osam zadataka koje je potrebno sprovesti u funkciji realizacije ciljeva istraživanja, a to su:

- Prepoznavanje i analiza teorijskih i praktičnih manifestacija, kao i aktuelnog stanja fenomena *efemernosti* u arhitektonskom diskursu danas;
- Identifikacija, analiza i uporedno vrednovanje odabrane arhitektonske tipologije efemernih struktura u cilju razumevanja svih karakteristika tipova koji je čine, kao i funkcije koju u zavisnosti od konteksta vrše;

- Prepoznavanje, ustanovljavanje i selekcija transdisciplinarnih osnova i korelirajućih fenomena sa fenomenom *graničnog prostora*, u cilju promovisanja definicije istog u odnosu na predmetnu trijadu istraživanja;
- Analiza aktuelnih post-postmodernističkih shvatanja relacije čovek - prostorno okruženje, sa aspekta trenutnog tehnološkog određenja anticipiranog razvojnog toka i daljih mogućnosti istog;
- Sistematično razlaganje odabranih primera odgovarajućih umetničkih događaja, sasvim različitih po razmeri, nameni i realizaciji, u cilju razumevanja konstrukcije *graničnog prostora* posmatrača - učesnika, te promovisanja definicije istog u uspostavljenom kontekstu;
- Sistematični koncizni prikaz ilustracije svih nivoa prostornosti uspostavljenih relacijom *čovek - umetnički događaj*, u cilju razumevanja složenosti koegzistiranja realnih i imaginarnih prostornih okvira u odabranim primerima;
- Razumevanje fenomena *prostornih praksi*, te analitičko povezivanje identifikovanih stavova u cilju zasnovanog argumentovanja tvrdnje da isti predstavlja izvesnu materijalizaciju odnosa čoveka i njegovog prostornog okruženja;
- Razlaganje dejstava kojima *efemerna arhitektura* ispunjava skup prostornih zahteva u odnosu na njenu postavku pri formiranju *graničnog prostora umetnosti*, u cilju jasnog definisanja hijerarhijskog sklopa funkcionalnog određenja kompleksnosti arhitektonskog okvira.

#### 1.4 Sistem radnih hipoteza

Pretpostavke ovog istraživanja su sistematski predstavljene kroz sklop radnih hipoteza, sastavljen od osnovne hipoteze koja je uslovila početak istraživanja i od hipoteza koje se dodatno odnose na specifične aspekte koje je potrebno sagledati u datim okvirima. Osnovna hipoteza ovog rada je sledeća:

- U kompleksnom kontekstu kontakta čoveka sa umetničkim događajem, uspostavlja se složeni nivo prostornosti humane egzistencije - *granični prostor* - kroz koji posmatrač, nezavisno od nivoa lične aktivnosti u datom trenutku,

postaje subjekat doživljaja, koji ga zatim, u izvesnoj meri, identitetski određuje. Ovom prilikom se fizički okvir, u smislu neophodne topografske odrednice - mesta odvijanja događaja, konstruiše logikom, sredstvima i manifestacijama *efemerne arhitekture*, kao najrelevantnijim izborom u odnosu na tranzitornu prirodu celokupnog fenomena.

Sistem hipoteza koje proizilaze iz osnovne hipoteze je sledeći:

- Prostornost egzistencije<sup>19</sup> je višeslojna i podrazumeva jednovremeno postojanje sistema delimično preklapljenih entitetskih ravni, različitih materijalnih, proporcionalnih i drugih kvalitativnih karakteristika koje zavise od pojedinca. Totalitet iskustava ovih prostornih ravni određuje realizaciju ukupnog odnosa čoveka i prostora;
- *Granični prostor* je individualni, apstraktni, prostorni konstrukt posmatrača - učesnika umetničkog događaja, neophodan za akumulaciju čulnih utisaka i konačnu realizaciju doživljaja umetničkog čina / dela. Osim što je karakterišu: nestalnost, nestabilnost, dinamičnost, imerzivnost i prolaznost, priroda ovog prostora direktno zavisi od intelekta i senzibiliteta posmatrača;
- Polje *efemerne arhitekture* se odnosi podjednako na tipologiju efemernih arhitektonskih objekata i struktura i na tipologiju efemernih prostornih okvira postojećih arhitektonskih objekata. Efemernost prostornog okvira definišu transformacije, kojima napuštena i devastirana arhitektura privremeno biva stavljena u funkciju, drugačiju od inicijalne, kojoj predaje svoj fizički narativ;
- Ulazni faktor tehnologije je od suštinske važnosti za kvalitativno određenje prirode *graničnog prostora* u efemernom kontekstu realizacije umetničkog događaja. Razumevanje aspekata aktuelnog povratnog odnosa *arhitektura - tehnologija* otvara mogućnost konceptualnom razmatranju njihovog

---

<sup>19</sup> Moris Merlo-Ponti: „Rekli smo da je prostor egzistencijalan; mogli bismo isto tako reći da je egzistencija prostorna, to jest da se ona, unutrašnjom nužnošću, toliko otvara jednom slobodnom „spolja“, da se može govoriti o mentalnom prostoru i o „svetu značenja i objektima mišljenja koji se u njima (značenjima) konstituišu“ (Binsvagner)“, videti u: Merlo-Ponti, Moris: *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978; 308.

ravnopravnog unitarnog delovanja, nasuprot hijerarhijski različito postavljenom određenju jedne discipline u funkciji druge.

- *Prostorna praksa* određuje *umetničku praksu*<sup>20</sup>, odnosno *umetnička praksa* je sadržana u *prostornoj praksi*. Direktno sa tim u vezi je kvalitativno određenje realizacije umetničkog događaja u zavisnosti od tendencija i mogućnosti upravljanja svim nivoima prostornosti koji ga obuhvataju.

## 1.5 Očekivani rezultati istraživanja

Prema definisanom problemu istraživanja, te konkretizovanim ciljevima, zadacima i hipotezama, očekivani rezultati istraživanja su vezani za rasvetljavanje ideja i oblika pojavnosti *efemerne arhitekture* u funkciji formiranja *graničnog prostora umetnosti*. Teza ovog rada pretpostavlja sinergijsko delovanje fenomena *efemerne arhitekture*, *graničnog prostora* i *umetničkog događaja*, te na specifičan način rasvetljava ulogu navedenih činilaca u složenom iskustvenom poduhvatu posmatrača. Očekivani rezultati istraživanja su u funkciji uspostavljanja aktivnijeg odnosa fenomenologije arhitekture i imerzivnih prostornih praksi, a moguće ih je posmatrati kroz sledeći sistem:

- Redefinisanje pozicije *efemerne arhitekture*, svih njenih oblika i manifestacija, u opštem arhitektonskom diskursu;
- Utvrđivanje funkcija koje *efemerna arhitektura* vrši u cilju formiranja *graničnog prostora umetnosti*, kroz klasifikaciju odabranog tipa objekata;
- Utvrđivanje karakteristika fenomena *graničnog prostora* na transdisciplinarnim osnovama i definisanje njegovog opisnog oblika;
- Sistematizacija razmatranja efemernosti u arhitekturi kroz ispitivanje aspekata: konkretne tipologije efemernih objekata, reutilizacijom uspostavljenih efemernih prostornih okvira i efemernih ekstrema;
- Ukazivanje na značaj revalorizacije odnosa arhitekture i tehnologije radi daljeg unitarnog delovanja u umetničkoj produkciji;

---

<sup>20</sup> Brown, Bill: *Review on Henri Lefebvre's The Production of Space*, in NB! n.30, New York, New York, pp. 65-76; <http://www.notbored.org/space.html>.

- Ukazivanje na mogućnost izvesnog aspekta *prostornosti* hermeneutičkog mehanizma pri sagledavanju specifičnog umetničkog događaja.

## 1.6 Naučne metode istraživanja

Formulacijom teze ovog rada ukazano je na osnovne probleme istraživanja, kojima su, dalje, otvorena pitanja vezana za specifične prostorne fenomene, čije koegzistiranje u određenom, jasno definisanom okviru jeste tema razrade. Pristup temi i posebnim aspektima njene složene strukture, u najvećoj meri je odredilo definisanje istraživačkog obuhvata, koji u sebi sadrži dva jasna tematska podskupa - jedan vezan za fenomen *efemerne arhitekture*, drugi vezan za fenomen *graničnog prostora*. Presečni korpus ovih tematskih podskupova čine višeslojne polivalentne relacije kako fenomena među sobom, tako i fenomena u odnosu na faktore koji ih u nekom domenu određuju, poput: *tehnologije, vrsta prostornih praksi i tipologije umetničkih događaja*. Rad je podeljen u dve celine - strukturalna definicija prve celine formira dve istraživačke linije koje se odnose na teorijska intradisciplinarna i transdisciplinarna razmatranja fenomena koji su predmet istraživanja, dok je struktura druge celine rada prikazana kroz problemska poglavlja koja ukazuju na konkretizaciju teorijskih stavova, putem analize odabranih primera prostornih i umetničkih praksi.

Naučne metode primenjene u radu zavisile su od redosleda i dinamike istraživačkog procesa. Nakon ustanovljavanja obuhvata istraživanja, pristupljeno je detektovanju relevantnih izvora, što je dalje podrazumevalo sakupljanje referentnog materijala, koji se u ovom konkretnom radu odnosi na: obimniju pisanu građu iz oblasti arhitektonske teorije i kritike, stručne i naučne tekstove iz arhitektonskog diskursa i diskursa koji konvergiraju ka datom u sklopu istraživačke teme, kao i pisani - faktografski i kritički - audio-video materijal vezan za odabrane primere koji ilustruju određene stavove. Nakon ove faze usledila je selekcija i sistematizacija materijala, te strukturalizacija korpusa znanja iz ovih izvora u funkciji hronološkog sagledavanja teme istraživanja, ali takođe i u funkciji utvrđivanja izvesnih kauzaliteta među-disciplinarnim uspostavljanjem zajedničkih odrednica. Rezultati ove faze odnose se na konkretizaciju novog argumentovanog i zasnovanog mišljenja, te daju definiciju samih pojmova koji određuju temu istraživanja. Sledeća faza u radu donosi uporedna vrednovanja detaljno analiziranih trideset i četiri odabrana primera prostornih i umetničkih praksi, čija se sintezijska rezultanta ogleda u paralelnim grafičkim prikazima tematike konkretnih

problemskih poglavlja. U radu je primenjivana i induktivno-deduktivna metoda u cilju razumevanja potencijala specifičnog segmenta / fenomena, kao i metoda apstrakcije i konkretizacije, u cilju razumevanja prostornih međuravanskih prelazaka.

## 1.7 Pregled i kritički prikaz dosadašnjih istraživanja

### 1.7.1 Pregled i analiza dosadašnjih istraživanja

Uobičajeni pregled dosadašnjih istraživanja koji bi se odnosio na samu temu definisanu u obliku navedenim ovim istraživanjem, a prvenstveno zbog složenosti tematskog okvira, podrazumeva pregled, selekciju i analizu teorijskih i eksperimentalnih istraživanja iz šireg opsega disciplina koje fenomenološki gravitiraju ka arhitekturi. Prema osnovnoj tematici samih izvora, ovim radom oni su podeljeni na tri korpusa:

- Naučna i stručna istraživanja koja se odnose na izučavanje fenomena *efemerne arhitekture*, njenih oblika i manifestacija, pruža uvid u trenutno stanje ovog segmenta arhitektonskog diskursa. Pitanja prirode i pojava formi *efemerne arhitekture* kao oblika arhitektonskog mišljenja i delovanja određena su za polazište u razmatranju fenomena privremenosti i fizički određenog trajanja izvedenih efemernih struktura, razmatrana kao uređeni skup mišljenja (Chappel, 2006; Kronenburg, 1998; Kronenburg, 2003 i Kronenburg, 2006), i kao pojedinačni doprinosi u okvir ovih, koji se odnose na intrigantne koncepte *neopipljivosti* vezane za konceptualizaciju misli o *efemernoj arhitekturi* (Kwiatowska, 1998; Pérez-Gómez, 2006; Augé, 1995). U okviru ovog korpusa značajno mesto zauzimaju iscrpne studije o odnosu arhitektonskog i tehnološkog diskursa danas, kroz seriju teorijskih razmatranja o neophodnosti revalorizacije fenomena (Fuller, 1975; Leach, 2005; Braham, Hale, 2007), a takođe i individualni doprinosi u okviru datih sintetskih rasprava koji ukazuju na raspon promene misli u okviru samog polja razmatranja (Wright, 1901, Castells, 2004). Uspostavljanje relacija sa konkretizacijom efemernih oblika u današnjem društvu daje pogled na oštru kritiku anticipiranog kursa (Virilio, 1997; Debor, 2003; Debor, 1990), i uz to jasan uvod u ono što fenomen danas jeste (Rockwell, Mau, 2006; Bishop, 2011);
- Naučna i stručna literatura koja se odnosi na ispitivanje fenomena *graničnog prostora* u transdisciplinarnim okvirima, kojom su utvrđene konture pojma

primenljivog dalje u fenomenologiji arhitekture. Razmatranja termina *graničnog*, *graničnosti*, *prelaznosti*, *mentalnih prostora* i *senzornih prostornih ideja*, ukazuju na neophodnost višekanalnog razmatranja kroz osnove antropoloških istraživanja na temu (Van Genepp, 1909; Turner, 1967; Turner, 1969; Turner, 1979), kao i istraživanja iz oblasti, redom: umetnosti (Todorović, 2012; Šekner, 1990; Barba, 1991; Hočevar, 2003), fenomenologije (Merlo-Ponti, 1978; Liotar, 1980; Bašlar, 1969), filozofije (Heidegger, 1952; Foucault, 1984; Bollnow, 2011; Pirsig, 2006), sociologije (Lefebvre, 1991; Soja, 1996), psihologije (Praglin, 2006), te arhitekture (Norberg-Schulz, 1968; Norberg-Šulc, 1999; Forty, 2000; Till, 2009; Schneider et.al, 2011; Holl et. al., 2008; Pallasmaa, 2007; Jaschke, 2008);

- Naučna i stručna istraživanja, kritički tekstovi, prikazi i zvanični katalozi i izveštaji koji, u segmentima ili u celini, referišu na direktne pojavne oblike *efemerne arhitekture* i *graničnih prostora* sistematizovanih kroz problemska poglavlja. U domenu stručnih razmatranja tema stiče se uvid u specifične tipove, primere i prakse (De Certeau, 1984; Eisenman, 2001; Rosi, 1998; Dinulović, 2005; Koolhaas, 1998; Urosike, 2010; Harrison, 2010; Edensor, 2005; González-Ruibal, 2005; Modrčin et.al., 2010; Caracciolo, 2011). Uvidom u tekstove kritičara objavljenih u časopisima i žurnalima, priznaje se postojanje aktivne kritičke misli u domenu arhitektonskog diskursa (Glancey, 2003; Tyrangiel, 2004; Moore, 2010; Rose, 2006; Rosenfield, 2012; Kostrenčić, 2010; Pomerantz, 2012). Selekcijom oficijelnih izveštaja i kataloga sa velikih manifestacija čiji su segmenti direktni predmet ovog istraživanja, pruža se uvid u činjenično stanje, te sam kontekst u kom se ovi fenomeni fizički realizuju (Petrović, 2010; Dimitrijević, Hanula, 2012; Krétakör, 2011; IOC, 2004; IOC, 2008; IOC, 2012).

### 1.7.2 Kritički prikaz dosadašnjih istraživanja

Ono što bi moglo biti označeno kao *inicijalni impuls* koji je i odredio istraživačku problematiku ovog rada bilo je antropološki određeno istraživanje Ričarda Šeknera<sup>21</sup>, vezano za simultani međusobno uslovljeni razvoj *prostora* i *priče* u pozorištu, u cilju dostizanja „potpunijeg doživljaja“ posmatrača iz publike. Njegov rad sa scenografom

---

<sup>21</sup> Šekner, Ričard: *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1990.

Džerijem Rohoom za TPG<sup>22</sup> pokrenuo je niz pitanja vezanih za razumevanje ambijentalizacije pozorišnog prostora, mogućnosti sajt-specifik rada u eksperimentalnom zatvorenom prostoru i sredstava efemerne arhitekture u cilju konstruisanja svedenog prostornog okvira pozorišnog događaja. Razvojem ovih tema, Šekner ustanovljava neophodnost osvajanja fenomena *misaonog praga*, kako u samom performativnom stanju glumca, tako i u mislima posmatrača iz publike. Pitanje *praga*, kao izvesnog mesta prelaska, u prostornom smislu istražuje, takođe u pozorišnom okviru Meta Hočevar<sup>23</sup>. Ona opisno određuje čitav sistem kvalitativnih atributa *prostora praga*, koji omogućuje odvijanje pozorišne predstave. U polju likovnih umetnosti fenomenom *graničnih prostora* bavi se Jelena Todorović<sup>24</sup>, koja ustanovljava postojanje izvesnog „trećeg razumevanja prostora; prostora percipiranog kao eksperimentalne platforme, shvaćenog kao granični fenomen čovekove percepcije i recepcije“. Sama ideja *graničnosti* ima antropološku bazu, te istraživanja Viktora Tarnera<sup>25,26</sup> i Arnolda van Genepa<sup>27</sup> sadrže same korene ideje o *stanju prelaska*, kao i o *graničnoj fazi* ovog stanja. Prevedena iz individualnog u širi društveni kontekst ova ideja ima utemeljenje u istraživačkom radu Anrija Lefevra<sup>28</sup>, Edvarda Sodže<sup>29</sup> i sledbenika, poput Tila<sup>30</sup>, koji svi razvijaju izvesnu socijalnu dramaturgiju prostora kroz podjednako stvarne i zamišljene prostorne odrednice, dozvoljavajući uspostavljanje izvesne tipologije *trećih prostora* ljudske percepcije. Fenomenološko određenje Merlo-Pontija<sup>31</sup> i Liotara<sup>32</sup>, upućuje dalje na značaj prostornog narativa i prostora kao

---

<sup>22</sup> TPG se odnosi podjednako na eksperimentalnu pozorišnu trupu Šeknera, osnovanu 1967. godine (*The Performing Group*), i na prostor u Njujorku - bazu u kojoj je trupa delovala (*The Performing Garage*).

<sup>23</sup> Hočevar, Meta: *Prostori igre*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2003.

<sup>24</sup> Todorović, Jelena: *Air and Fire - the Concept of Time and Presence in Baroque Culture*, u Zborniku Narodnog muzeja, XX/2, Narodni muzej, Beograd, str.85-102.

<sup>25</sup> Turner, Victor: *Betwixt and Between: The Liminal Phase in the Rites de Passage*, in *The Forest of Symbols*, Cornell University Press, NYC, 1967.

<sup>26</sup> Turner, Victor: *Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, pp. 53-92; in *The Rice University Studies*, Vol. 60, Number 3.; 1986.

<sup>27</sup> Van Gennep, Arnold: *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

<sup>28</sup> Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991.

<sup>29</sup> Soja, Edward: *Thirdspace: Eexpanding the Geographical Imagination*, Blackwell, Oxford, 1996.

<sup>30</sup> Till, Jeremy: *Architecture depends*, The MIT Press, London, 2009.

<sup>31</sup> Mero-Ponti, Moris: *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

<sup>32</sup> Liotar, Žan-Fransoa: *Fenomenologija*, BIGZ, Beograd, 1980.



egzistencijalne odrednice odnosa čoveka ka sopstvenoj prostornosti, a Bašlar<sup>33</sup> svojim radom u domenu poetike, pojačava razumevanje značaja ovih odrednica kroz konkretizaciju pojma *poetske slike*. Sledeću istraživačku stanicu određuje razmatranje filozofa egzistencijalista, a vezano za definisanje kreativnih i razvojnih koncepata *humanog / iskustvenog prostora*<sup>34</sup>, *heterotopija*<sup>35</sup> i svetova čovekovog uma<sup>3637</sup>, koji dalje uspostavljaju relaciju sa psihološkim prelaznim oblicima Vinikotovih i Buberovih istraživanja<sup>38</sup> *međustanja* i *stanja tranzita*. Fenomenologija arhitekture dotiče identična pitanja kroz rad, pre svih, Norberg-Šulca<sup>3940</sup> u smislu definisanja raznih oblika prostornosti čoveka, a sa posebnim akcentom na njihov egzistencijalni karakter, i Van Ajka<sup>41</sup>, koji je i inspirisao dalje razmatranje *ambivalentnih realnosti*. Posebnim uvidom u istraživanja Hola<sup>42</sup>, Perez-Gomeza<sup>43</sup> i Palazme<sup>44</sup>, koji se pre svega kritički određuju prema dominaciji vizuelne percepcije u koncipiranju arhitektonskog dela, razumeju se pojmovi *haptičnosti prostora*, *otelovljene memorije prostora* i *simultanosti unutrašnje i spoljašnje percepcije*. Sa druge strane, analitički postupak Brajana Čepela<sup>45</sup> donosi do

---

<sup>33</sup> Bašlar, Gaston: *Poetika prostora*, Kultura, Beograd, 1969.

<sup>34</sup> Bollnow, Otto-Friedrich: *Human Space*, Hyphen Press, London, 2011.

<sup>35</sup> Foucault, Michel: *Des espaces autres (1967) Hétérotopies*, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, Société des architectes, n. 5, 1984., pp. 46-49.

<sup>36</sup> Heidegger, Martin: *Bauen, Wohnen, Denken*, in *Darmstädter Gespräch Mensch und Raum*, Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, pp. 72-84.

<sup>37</sup> Pirsig, Robert: *Zen i umetnost održavanja motocikla - ispitivanje vrednosti*, Okean, Beograd, 2006.

<sup>38</sup> Praglin, Laura: *The Nature of the 'In-Between' in D. W. Winnicott's Concept of Transitional Space and in Martin Buber's das Zwischenmenschliche*, in *The University of Northern Iowa Journal of Research*, 2:2, 2006., pp.1-9.

<sup>39</sup> Norberg-Šulc, Kristijan: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999.

<sup>40</sup> Norberg-Schulz, Christian: *Intentions in Architecture*, The MIT Press, Massachusetts, USA, 1968.

<sup>41</sup> Jaschke, Karin: *City is House and House is City: Aldo van Eyck, Piet Blom and Architecture of Homecoming*, in Di Palma (ed.): *Intimate Metropolis: Urban Subjects in the Modern City* (pp.175-194). Routledge, 2008.

<sup>42</sup> Holl, Steven et.al.: *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, A+U Publishing Co., Ltd., Japan, 2008.

<sup>43</sup> Pérez-Gómez, Alberto: *Pholypio: or the Dark Forest Revisited - An Erotic Epiphany of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, 1992.

<sup>44</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin*, Wiley-Academy, Chichester, 2007.

<sup>45</sup> Chappel, Brian: *Ephemeral Architecture - Towards a Definition*, Ephemeral-Architecture; e-publication, 2006; <https://www.scribd.com/doc/44042590/>.

sada najcelovitiji fenomenološki pogled na oblast *efemerne arhitekture*, uz definicije, primere i rasvetljenje potencijala, dok Kronenburg u svom istraživanju okuplja profesionalce koji dele pogled na mogućnosti ovog fenomena, i uporednim prikazom ovih mišljenja markira polje potencijala ovakve arhitekture<sup>464748</sup>. Uz to, Kronenburg ukazuje na neophodnost razmatranja zbirnih opusa različitih pogleda na temu, jer se time stiče konkretniji uvid u stanje diskursa, te u skladu sa tim posebno značajnim izvorima ovaj rad označava napramapostavljena sabirna istraživanja Liča<sup>49</sup> na temu revalorizacije i ponovnog promišljanja arhitekture - izvan same discipline, te Brejama i Hejla<sup>50</sup> koji pokrivaju drugu perspektivu - odnosa arhitekture ka tehnologiji iz disciplinarnog diskursa. U razmatranju *spektakla* kao složene forme odnosa svih određujućih faktora ovog istraživanja, tipološke odrednice date u radu Rokvela i Maua<sup>51</sup> korisne su za uspostavljanje istraživačke baze primera, dok je samu pojavu *spektakla* u *društvu spektakla* temeljno istražio Debor<sup>5253</sup>. Uz navedena istraživanja, ovaj rad dodatno vrednim određuje razmatranja specifičnih prostornih koncepata u raznim kontekstima realizacije, a posebno Ožeov<sup>54</sup> koncept *ne-mesta*, Viriliov<sup>55</sup> koncept *kritičnog prostora*, De Sartoovo<sup>56</sup> razmatranje *prostornih praksi*, te ukazivanje na značaj novih tendencija *prostornog posredništva* od strane Avana, Šnajderove i Tila<sup>57</sup>.

---

<sup>46</sup> Kronenburg Robert (ed.): *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*, Routledge, London and NY, 1998.

<sup>47</sup> Kroneburg, R.; Lim, J.; Chii, W.Y.: *Transportable Environments 2: Theory, Context, Design and Technology*, Taylor & Francis Group, 2003.

<sup>48</sup> Kronenburg, R.; Klassen, F.: *Transportable Environments 3: Theory, Context, Design and Technology*, Taylor & Francis Group, 2006.

<sup>49</sup> Leach, Neil: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London and NYC, 2005.

<sup>50</sup> Braham, William W.; Hale, Jonathan A. (eds.): *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*, Routledge, London and New York, 2007.

<sup>51</sup> Rockwell, David; Mau, Bruce: *Spectacle*; Phaidon Press, New York, 2006.

<sup>52</sup> Debor, Gi: *Društvo spektakla*, Anarhija / Blok 45, Beograd, 2003.

<sup>53</sup> Debord, Guy: *Comments on the Society of the Spectacle 1*, Verso Books, NY, 1990; 3.

<sup>54</sup> Auge, Mark: *Non-places: Introduction to an Antopology of Supermodernity*, Verso, London and NYC, 1995.

<sup>55</sup> Virilio, Pol: *Kritični prostor*, Gradac, Čačak, 1997.

<sup>56</sup> De Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

<sup>57</sup> Awan, N.; Schneider, T., Till, J.: *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Routledge, 2011.

## 2. EFEMERNA ARHITEKTURA I GRANIČNI PROSTORI

### 2.1 Ka definicijama efemerne arhitekture

*Efemerna arhitektura* je ona arhitektura koja nije stalna, nije trajna, nije nepomična i nije nepromenljiva. Ipak, označiti efemernu arhitekturu kao privremenu i mobilnu, prolaznu i promenljivu kategoriju je nedovoljno. Pokušaji definisanja efemerne arhitekture su mnogobrojni i u velikom broju slučajeva nedovoljno uspešni. Potreba za razumevanjem kroz definisanje svodi i pojednostavljuje čovekov način razmišljanja, kako bi mu prezentacija sopstvene ideje o pojmu ili fenomenu postala prihvatljivija. Pri tome, pre ili kasnije, bivaju izostavljeni važni faktori koji utiču na kvalitet opisanog. Bez jasnog uvida u ulogu i međusobne odnose predmeta definicije sa drugim aspektima njegove pojavnosti, nemoguće je sagledati suštinske (idejne) vrednosti tog pojma. Tako i definicije efemerne arhitekture, i u najboljoj nameri većine autora, ostaju nedorečene, čime je ovaj graditeljski fenomen označen kao nedovoljno značajan, trenutani, prolazan, moglo bi se reći i – efemeran, što svakako vodi ka suštinskoj kontradikciji između imenovanog i značenjskog. Ako nije samo i jednostavno *efemerna*, kakva je to efemerna arhitektura?

Dajući osvrt na ovaj aspekt fenomena u svojoj publikaciji „Efemerna arhitektura - ka definiciji“ Brajan Čepel (Brian D. Chappel), piše: „Većina (objekata) efemerne arhitekture se već dugo identifikuje kao „mobilna“, „portabilna“ i „transformabilna“, ili jednostavno nije priznata uopšte. Svi ovi pojmovi su povezani sa efemernom

arhitekturom i u određenom broju slučajeva se preklapaju. Ipak, nije sva portabilna / transportabilna / mobilna arhitektura i efemerna, i vice versa. Postojeće kategorije nastoje da grupišu objekte po većinskom sistemu i potencijalu dizajna. Efemerna arhitektura nastoji da regrupiše arhitektonske objekte, zasnovano na njihovom stvarnom odnosu prema vremenu<sup>58</sup>. Iz toga, ovaj autor nudi i sopstvenu definiciju efemerne arhitekture, prema kojoj je „efemerna arhitektura klasa arhitektonskih objekata projektovanih tako da ih odlikuje prolaznost i njihovo fizičko nestajanje sa lokacije.“<sup>59</sup>

Uvođenje vremena i odnosa ka vremenu kao neizostavnih činilaca u definisanju efemerne arhitekture, je prvi korak ka otkrivanju njenog stvarnog značenja. Ono što i dalje nedostaje shvatanju ovog pojma jeste njegovo jasno postavljanje u kompleksan sistem odnosa sa svim drugim disciplinama i kontekstima u kojima se realizuje. Stoga je, makar deskriptivno, neophodno razumeti o čemu se govori kada se govori o efemernoj arhitekturi. Za nedovoljnu zainteresovanost za efemernu arhitekturu, ima, prema Čepelu, nekoliko razloga, od kojih su najvažniji: tradicionalne i kulturološke norme zbog kojih čovek ceni trajnost naspram privremenosti i vidi jedino trajne izgrađene objekte kao arhitekturu; zatim „ozloglašeno bedan dizajn“ većine objekata koji potpadaju pod okrilje efemerne arhitekture; i kao poslednje - pogrešno klasifikovanje objekata efemerne arhitekture u druge arhitektonske tipologije<sup>60</sup>. Zbog nejasno definisanih karakteristika određenih arhitektonskih tipologija se, smatram, i zapada u ovakvo razmišljanje. Analitički posmatrano, kada se govori o efemernoj arhitekturi, jasno je da su u pitanju razne tipologije arhitektonskih objekata koje dele zajednički kvalitet *nepostojane trajnosti* - kvalitet koji ukazuje na to da objekti ovih tipologija nisu zauvek trajni, već da imaju ograničeno vremensko trajanje, pri čemu se ovaj vremenski period razlikuje kod objekata koji, recimo, postoje samo za trenutak vremena, do objekata koji traju određeni duži vremenski period. Zanimljivo je primetiti da je, u zavisnosti od dužine trajanja vremenskog intervala u kom se fenomen posmatra, *sve u svemu - sve efemerno*. Ipak, kako bi se napravila razlika u arhitektonskom smislu, ističem da su objekti za koje tvrdim da su trajni po prirodi (eternalni / „večni“), zapravo sagrađeni sa idejom „da traju“, a efemerni objekti su pre

---

<sup>58</sup> Chappel, Brian D.: *Ephemeral Architecture - Towards a Definition*, <https://www.scribd.com/doc/44042590/Ephemeral-Architecture>; e-publication, 2006; xviii.

<sup>59</sup> Ibid., str. 4.

<sup>60</sup> Ibid., str. 5.

sagrađeni sa idejom da traju određeni vremenski period, dok ne ispune svoju funkciju / cilj. Ili, preciznije – *da traju dok potrebe programa koje one obuhvataju ne prerastu same sebe i ne počnu da zahtevaju nove prostorne odgovore.*

Svakako najpoznatiji doprinos u polju sistematizacije i sistematskog praćenja razvoja fenomena efemernih struktura, kroz teorijski, istorijski, istraživački, praktični i edukativni uticaj na savremeni arhitektonski diskurs, predstavlja višedecenijski rad Roberta Kronenburga (Robert Kronenburg)<sup>61</sup>. U pokušaju da se profesionalno odredi prema rastućem tehnološkom uticaju na čovekovo opšte okruženje u drugoj polovini dvadesetog veka, kao i prema mogućim budućim posledicama ovog zamaha tehnike i tehnologije, zalažući se za iznalaženje jedne „održive alternative kojom bi se zadovoljila osnovna potreba za zaklonom i komforom“<sup>62</sup>, Kronenburg predlaže višegodišnji projekat na temu istraživanja alternativnih efemernih (pre svega portabilnih) arhitektonskih struktura, te u tri navrata okuplja zainteresovane profesionalce koji razmenjuju mišljenja na ovu temu<sup>63</sup>. U svojim izlaganjima Kronenburg kritikuje otklon savremene graditeljske percepcije u razmatranju portabilne arhitekture, kao jeftinog, jednokratnog i nekvalitetnog alata, i ističe prednost privremenog naspram trajnog, u smislu mogućnosti ponovne upotrebe i reciklaže efemernih struktura, a pod parolom „privremeno u postavci, ne znači nužno i privremeno u postojanju“<sup>64</sup>. Autor se takođe bavi svim aspektima pojavnosti fenomena efemernih portabilnih struktura - funkcijom, tipologijom, formom, odnosom sa tehnologijom i odnosom ka korisnicima. Prema njegovim detaljnim analizama, zaključuje se sledeće:

- U poređenju sa trajnim arhitektonskim strukturama, one koje su efemerne po karakteru zadovoljavaju neke od funkcija, koje prethodne iz različitih razloga ne

---

<sup>61</sup> Robert Kronenburg je profesor arhitekture Univerziteta u Liverpulu, kao i glavni istraživač Jedinice za istraživanje portabilnih struktura; u poslednje vreme zainteresovan je za šire polje uticaja mobilne arhitekture u umetnosti: <http://www.liv.ac.uk/architecture/staff/robert-kronenburg/>.

<sup>62</sup> Kronenburg, Robert (ed.): *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*, Routledge, London and NY, 1998; 1.

<sup>63</sup> U pitanju su tri velike međunarodne konferencije na temu portabilne arhitekture, od kojih je prva održana pod okriljem Kraljevskog instituta britanskih arhitekata (RIBA), u Londonu 1997. godine; druga na Nacionalnom Univerzitetu Singapura 2001. godine; treća na Rirson Univerzitetu (Ryerson University) u Torontu, 2004. godine.

<sup>64</sup> Ibid.

zadovoljavaju, na primer, opstajanje i realizaciju utilitarne funkcije na lokacijama koje nisu pogodne da podrže konvencionalne konstrukcije;

- Zbog mogućnosti ponovne upotrebe i oslanjanja na neinvazivne konstrukcijske metode, efemerne strukture imaju nizak i privremen uticaj na okolinu (takozvani „envajeronmentalni impakt“) i podobne su za brzo instaliranje na drugim lokacijama;
- Tipologije koje podležu ovakvoj vrsti projektovanju su, praktično, sve poznate tipologije privatnih i javnih zgrada savremenog društva – „od cirkusa do koncertnih auditorijuma, od policijskih stanica do bolnica, od škola do banaka, od fabrika do laboratorija, od bazena do klizališta“<sup>65</sup>;
- Izuzetnost prakse portabilne arhitekture zasnovana je na principima oblikovne efikasnosti, lakoće i fleksibilnosti, a posebno je pogodna za inkorporiranje novih tehnoloških dostignuća;
- Za nove stanovnike razvijenog sveta - urbane nomade i tehno-nomade - koji za potrebe praktikovanja svog veoma individualizovanog stila života koriste nepredvidive i nepouzdana izvora, portabilna arhitektura je pravo rešenje za uspostavljanje jednog mobilnog doma.<sup>66</sup>

Jasno definisan sistem vrednosti na kom se zasnivaju karakteristike tipova efemerne arhitekture prema Kronenburgu, jednostavno je primenljiv na sve tipove ovakvih struktura za kojim se ukaže potreba. Ipak, on oslonac traži podjednako u teoriji, obrazovanju i ispitivanju fenomenološke prirode konteksta i dizajna savremenog društva, kako bi svoju ideju o neophodnosti upravo portabilnih arhitektonskih sistema osnažio i plasirao dalje. U navedenoj publikaciji koja je proizvod prve održane konferencije o kojoj je bilo reči, nailazi se na otvaranje upravo fenomenološkog polja efemerne arhitekture, kroz različite polemike i prikaze autora koji traže smisao u efemernom i u konstituisanju tradicionalno ukorenjene efemerne arhitekture. U

---

<sup>65</sup> Ibid., str. 2.

<sup>66</sup> Ibid.

nastavcima koji su sledili, polje se stabilizuje pogledima iz prakse i edukacije, novim konceptima i održivošću same ideje nečega što nije namenjeno da traje<sup>6768</sup>.

Odvajajući se od same arhitekture u smislu sredstava i fizičkih odrednica, a u potrazi za tačnijim / aktuelnijim shvatanjem prostora, među mnoštvom ponuđenih koncepata na skupu o portabilnoj arhitekturi, izdvaja se poetično viđenje jednog šireg prostornog okvira koji nastanjujemo i čija fenomenologija utiče na, može se reći, naše shvatanje svih onih aspekata prostornosti i tipova prostora koje, svojim jednostavnim postojanjem u realnom fizičkom prostoru, sadržimo u sebi. To je koncept *duha traga* (*Trace-Spirits*)<sup>69</sup>. Definisan kao realna deformacija prostora od strane nekoga ili nečega što taj prostor nastanjuje, trag postaje svedok postojanja u prostoru; on obeležava i određuje prostor-vreme; povezuje tačke (događaje) i uspostavlja vezu između mesta odlaska i mesta dolaska, između prošlih i budućih kretanja<sup>70</sup>. Za uspostavljanje čovekove orijentacije u, na primer, nepreglednom prostoru mora ili kosmosa, izuzetno je bitan ovaj koncept *duha traga*, a on se realizuje oslanjanjem korisnika (mornara / astronauta) na sva čula, poput sluha, mirisa, dodira, a ne isključivo na vizuelne informacije. Autor ukazuje na to da je današnji „svet Nomada“, koliko god nepregledan bio, zapravo prostorno sveden na osnovnu dimenziju ljudske potrebe za zaklonom i zaštitom<sup>71</sup>, koja teži (i težiće) jednostavnim, multifunkcionalnim, lakim formama arhitekture, kojima bi se svet bez teritorijalnog određivanja mogao osvojiti. Pozicioniranje portabilnog doma u četvorodimenzionalnom prostor-vremenu, postaje događaj. Dodatno fenomenološko određivanje efemerne arhitekture i vezu sa terminima iz drugih disciplina, pažljivo predlaže Alberto Perez-Gomez (Alberto Pérez-Gómez)<sup>72</sup>, koji piše da upravo ovakve strukture „animiraju *prag* (*threshold*) značajno oživljavajući jedno *između* (*in-between*),

---

<sup>67</sup> Kroneburg, R.; Lim, J.; Chii, W.Y.: *Transportable Environments 2: Theory, Context, Design and Technology*, Taylor & Francis Group, 2003.

<sup>68</sup> Kronenburg, R.; Klassen, F.: *Transportable Environments 3: Theory, Context, Design and Technology*, Taylor & Francis Group, 2006.

<sup>69</sup> Kwiatkowska, Ada: *Following the Trace-Spirits in the Landscape*, in Kronenburg, Robert (ed.): *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*, Routledge, London and NY, 1998, pp 18-29.

<sup>70</sup> Ibid., str. 19.

<sup>71</sup> Ibid., str. 28.

<sup>72</sup> Alberto Perez-Gomez je teoretičar i istoričar arhitekture, poznat po svojoj interpretaciji Platonovog koncepta *kore* (*Khôra*, *Chora*), o kojoj će biti reči kasnije u ovom istraživanju.

izvan svih tradicionalnih dihotomija“, i dodaje da su one istovremeno „racionalne i snolike, portabilne i trajne, simultano tajanstvene i poznate“<sup>7374</sup>.

Na ovom mestu je potrebno ponoviti da trajanje efemernih objekata u realnom vremenu ni na koji način ne obuhvata sve vremenske aspekte tipologije objekata o kojoj je reč. Aspekt vezan za fenomen efemerne arhitekture, koji je takođe neophodno razmotriti sa pažnjom, jeste *vremenska trajnost posledica koje pojavljivanje jedne ovakve strukture može da ima, čak i kada njena privremenost ukloni fizičke dokaze o njenom postojanju*. Kada se ovakav stav uzme u razmatranje, jasno je da definisanje efemerne arhitekture i svih njenih pojava nije moguće bez navođenja eksplicitnih funkcija koje ona ostvaruje, jer se merenje kvaliteta njene vrednosti vrši i subjektivnim osećajem o ostvarenju njene misije (inicijalne namere). Subjektivan osećaj o uspešnosti efemerne arhitekture, od koga zavisi i njeno trajanje u mislima i sećanju - koje joj i daje legitimitet - jeste povratna reakcija konzumenata / korisnika datog prostora, ili podrobnije - ispunjenje i ostvarenje potreba i očekivanja ljudi za koje su dati objekti projektovani. Prihvatanjem obrazloženja da definicija pojma / pojave / fenomena, jeste njegovo određivanje ili identifikacija njegovih esencijalnih kvaliteta ili značenja<sup>75</sup>, prihvata se i opisno definisanje termina kao najpotpunije, pri čemu je nepohodno navesti sve suštinske karakteristike datog termina, jer, u suprotnom, dolazi do podvrgavanja cikličnom procesu kombinovanja svih postojećih, nedovoljno jasnih i određenih, definicija.

Prema tome, definicija *efemerne arhitekture* u kontekstu ovog rada, ili preciznije, *efemerna arhitektura shvaćena kao konstitutivni element pri formiranju graničnog prostora umetnosti, odnosi se na tipologiju arhitektonskih struktura, čija je osnovna karakteristika privremenost postojanja u realnom<sup>76</sup> prostoru i vremenu, tokom koga*

---

<sup>73</sup> Pérez-Gómez, Alberto: *Polyphilo's Thresholds: Alternatives for Nomadic Dwelling*, in Kronenburg, R.; Klassen, F.: *Transportable Environments 3: Theory, Context, Design and Technology*, Taylor & Francis Group, 2006, pp. 2-10; 9.

<sup>74</sup> Oba termina - *threshold* i *in-between* - kao elementi terminološke okosnice ovog istraživanja, biće detaljno razmatrani u nastavku istraživanja.

<sup>75</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/definition>.

<sup>76</sup> Od važnosti je razumeti termin *realno*, koji se u kontekstu ove konkretne definicije, pa i u kontekstu celog istraživanja upotrebljava kako bi opisao „upravo postojeću odrednicu, onu koja se dešava u jasno definisanom datom trenutku, koja nije izmišljena/zamišljena“ (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/real>).



ona, između ostalog, ostvaruje funkciju formiranja fizičkog okvira neophodnog za uspostavljanje nove prostorne kategorije. Nova kategorija prostora o kojoj je reč je upravo kategorija *graničnih prostora*, koja se i oslanja na realno fizičko postojanje efemerne arhitekture u datom trenutku vremena. U odnosu na prethodno iznešena viđenja odabranih autora, smatram da jedino efemerne arhitektonske konstelacije mogu svojom „neuhvatljivom, a ipak poznatom“ prirodom obezbediti ovakvu vrstu prostornog okvira.

## 2.2 Koncept graničnosti: liminalnost, liminalno i liminoidno

Kako bi se istraživanjem došlo do tačnih definicija i same terminologije koja se vezuje za *granične prostore*, neophodno je prvenstveno ispitati i razumeti sve aspekte *graničnog stanja (liminal stage)*, *graničnosti (liminality)* i *graničnolikog (liminoid)* pojavnog oblika događaja i / ili ponašanja. Postojanje *graničnih* fenomena u svim aspektima razmatranja humane egzistencije korene ima u antropološkim istraživanjima, pre svih, Arnolda van Genepa (Arnold van Gennep)<sup>77</sup>, sa početka dvadesetog veka. Istražujući razne vidove rituala plemenskih zajednica u Australiji i Okeaniji (od rituala postajanja „odraslog“ člana zajednice, uspostavljanja bračne zajednice, do rituala ispraćaja mrtvog člana zajednice) Van Genep uspostavlja sistematizaciju obreda i jasno definiše tri faze promene stanja individue tokom ovako označenog „obreda prelaska“<sup>78</sup>:

- *predliminalnu fazu* - ili *segregaciju* - tokom koje se individua izmešta iz prethodnog načina života i odbacuje svoj prethodni identitet, ulogu u zajednici ili set propisanih vrednosti;
- *liminalnu fazu* - ili *prelazak* - tokom koje individua vrši fizički i mentalni prelazak iz jednog identiteta u drugi i
- *postliminalnu fazu* - ili *spajanje / inkorporiranje* - tokom koje se individua reintegriše u zajednicu svojim novostečenim identitetom.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Arnold van Genep je poznati francuski etnograf, poznat po svom kapitalnom delu *Rites de Passage* u kome je istraživao ceremonije i proslave prelaska pojedinca iz jednog socijalnog statusa u drugi u datom društvu.

<sup>78</sup> Van Gennep, Arnold: *The Rites of Passage*, 1909., University of Chicago Press; Reprint edition , 1961.

<sup>79</sup> Ibid., str. 26.

Kako bi zadržala pravo opstanka kao član zajednice, individua prihvata neminovnost obreda prelaska i za izuzetno kratak vremenski period, koji karakteriše samu fazu tranzicije, individua se nalazi u jednoj vrsti *međustanja*, na svojevrsnom *pragu* (*threshold*). Van Genep svojom studijom tvrdi da se zadržavanjem na ovakvoj vrsti *praga* individua deklariše kao član zajednice / plemena i da učestvovanjem u ritualu prihvata svu neminovnost pripadanja.

Sredinom dvadesetog veka, Viktor Tarnar (Victor Turner)<sup>80</sup> vođen idejom da je primeni „ne samo na tradicionalne obrede incijacije, već na sve vidove sličnih slučaja u modernom društvu; i to ne samo u zapadnom modernom društvu, nego gde god moderno shvatanje društva postojalo“<sup>81</sup>, nastavlja da razvija ideju van Genepove strukture obreda prelaska. Pojašnjavajući da opisani obredi ukazuju na i uspostavljaju prelazak između *stanja* - definisanog kao relativno fiksiranu i stabilnu okolnost - Tarnar sam čin prelaska radije definiše kao *proces*, nego kao *stanje tranzicije*<sup>82</sup>; dok Šekner kasnije ovu pojavu ipak opisuje kao stanje, kada ste *niti ovde, niti tamo*<sup>83</sup>. Markirajući individuu podvrgnutu obredu prelaska kao „putnika“ („the passenger“) koji suštinski teži realizaciji treće faze obreda kroz konzumaciju „prelaska“ („the passage“), Tarnar ipak ukazuje na značaj same faze prelaska, liminalne faze (granične faze). Ovim ističe ambivalentnost subjekta tokom etape prelaska, približavajući da „liminalnu ličnost“ definiše set simbola i naziva, dok je ista, tokom liminalnog perioda, strukturalno, ako ne i fizički, nevidljiva.<sup>84</sup> Posebna okolnost pod kojom jedna ličnost nije vezana niti za jedan od mogućih identiteta, čini je potencijalno opasnom, jer ona nije niti ovde niti drugde, ali bi podjednako mogla biti na oba mesta istovremeno, ili čak *nigde*, i Tarnar individuu u ovoj fazi označava kao entitet „na pola puta“ (*betwixt and between*) svih priznatih fiksiраниh odrednica u prostor-vremenu jedne strukturalne klasifikacije.<sup>85</sup> Odbacujući

---

<sup>80</sup> Viktor Tarnar je britanski antropolog i kulturolog, najpoznatiji po svom radu na temu simbola i obreda prelaska, koji se može smatrati naslednikom van Genepovog dela.

<sup>81</sup> Šekner, Ričard: *Uvod u studije performansa - Liminal i liminoid (Performance studies: An Introduction - Liminal and Liminoid)*, video, <https://www.youtube.com/watch?v=dygFtTWyEGM>.

<sup>82</sup> Turner, Victor: *Betwixt and Between: The Liminal Phase in Rites de Passage*. In *The Forest of Symbols*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967; 46.

<sup>83</sup> Op.cit.: Šekner, Ričard: *Uvod u studije performansa - Liminal i liminoid (Performance studies: An Introduction - Liminal and Liminoid)*, video, <https://www.youtube.com/watch?v=dygFtTWyEGM>.

<sup>84</sup> Op.cit., Turner, Victor: *Betwixt and Between...*; str. 47.

<sup>85</sup> Ibid., str. 48.

sve prethodno stečene navike, ideje i sistem vrednosti, označene kao osobe koje ne poseduju, materijalno i spiritualno, *ništa* u trenutku prelaska, efemerni neofiti su u ovoj suštinski neophodnoj etapi, moguće, upućeni na ponovno promišljanje zajednice / društva u kom žive, sopstvenog kosmosa, sistema sila i moći koji ih omogućuju i održavaju. Stoga, tvrdi Tarner, liminalna faza delom može biti označena i kao *stanje refleksije*.<sup>86</sup>

Kako su, dakle, karakteristike „liminalne ličnosti“ po pravilu ambivalentne, a osoba označena kao takva, kako je objašnjeno, nije - *niti ovde, niti tamo* - odnosno, jeste sasvim *između* određenih racionalnih pozicija, društveno je neprihvatljivo neodređeno značenje koje one nose sa sobom. Stoga je liminalnost / graničnost često povezana sa tranzicionim, nejasnim, mračnim fenomenima i često povezana sa pojavama poput: smrti, nevidljivosti, prenatalnim periodom, tamom, biseksualnošću, divljinom i pomračenjem sunca i meseca.<sup>87</sup> Međutim, tek u poređenju sa jasno definisanim odrednicama jednog statusnog sistema, karakteristike liminalnosti / graničnosti mogu biti shvaćene kao strukturalne odrednice, a Tarnerov proces kao „para-sistem“. Navodeći samo pojedine iz niza suprotnosti ovog sistema poređenja, ističemo kvalitet težine ove prelazne i samim tim, moguće, shvaćene kao nedovoljno određene, etape: *prelazak - stanje; jednakost - nejednakost; autonomija - nomenklatura; nepostojanje vlasništva - vlasništvo; apstinencija - seksualnost; poniznost - ponos; nepostojanje ranga - rangiranje; nepostojanje bogatstva - postojanje bogatstva; nesebičnost - sebičnost; potpuna poslušnost - poslušnost autoritetu; sveto - svetovno; svete instrukcije - tehnološko znanje; tišina - govor; nepostojanje srodstva - srodstvo i obaveze; kontinualna relacija sa mističnim silama - povremena relacija sa mističnim silama; ludiranje - bistrina*.<sup>88</sup> Tokom prelaska, potrebno je zapamtiti, prisutni smo samo u trenutku vremena, a kao individua ne nalazimo se ni u kakvoj društveno normiranoj strukturi.

Nakon plasiranja Tarnerove reinterpretacije kasno prevedenog Van Genepovog dela, dolazi do ekspanzije upotrebe pojma liminalnost / graničnost i liminalnih / graničnih stanja u drugim disciplinama. Ukoliko se pažljivo razmatra Van Genepov obred

---

<sup>86</sup> Stage of reflection; Ibid., str. 53.

<sup>87</sup> Turner, Victor: *Liminality and Communitas* in *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Publishing, 1969, pp.94-113; 95.

<sup>88</sup> Ibid., str. 106.

prelaska, logično se dolazi do zaključka da je on karakterisan setom univerzalnih vrednosti koji nije teško primeniti na generalizovano stanje prelaska iz jednog stanja u drugo. Razmatranjem Turnerovog posebnog akcentovanja same faze prelaska / procesa prelaska, shvatanjem iste kao krucijalne u aktu realizacije promene, zaključuje se da ovo međustanje prati set novouspostavljenih vrednosti, kritički određenih prema uspostavljenom sistemu koji vlada van njega, te da je ovo stanje ponovnog promišljanja i rekonfiguracije postojećih i formulisanja novih odgovora i pitanja, i provere sopstvenih verovanja i stavova.

Vođen potrebom da dodatno razjasni pojam liminalnosti / graničnosti u modernom društvu, Turner formuliše pojam *liminoid*, koji treba da ukaže na fenomen koji jeste sličan, ali nije potpuno identičan liminalnom, pri čemu paralelno prati sva tri van Genepova stupnja obreda prelaska. Šekner ovo objašnjava time da se Turner vodio ustanovljavanjem *liminoidnog (graničnolikog)* u modernim društvima, ili čak u „džepovima modernog društva“<sup>89</sup>, upravo da bi proširio primenu procesa prelaska u različitim disciplinama i široj perspektivi. Autor tvrdi da „u savremenim složenim društvima, oba fenomena (i liminalni i liminoidni) koegzistiraju u jednoj vrsti kulturalnog pluralizma“<sup>90</sup>, da ih karakteriše mnoštvo sličnosti (i to posebno subjektivnost doživljaja, uzmicanje pred klasifikacijama svakodnevnog života, simbolički preokreti i destrukcija u dubljim slojevima društvenih razlika<sup>91</sup>), ali i krucijalne razlike, koje Turner vidi u tome što je *liminalni fenomen* dominantan u plemenskim društvima, centralno integrisan u društveni proces, označen kao kolektivni, određen izvesnim cikličnim, kalendarskim, biološkim, strukturalnim ritmom; dok *liminoidni fenomen* može biti kolektivni, ali je mnogo češće individualni proizvod, sa ipak, često, kolektivnim posledicama; razvija se na marginama centralnih društvenih procesa, nije cikličan, već kontinuirano generisan od strane osobe koja se usuđuje da stvara, dok je po karakteru ovaj fenomen definisan kao pluralni, fragmentarni i eksperimentalni.<sup>92</sup> Pod *liminoidnim fenomenima* autor smatra tekovine modernog društva: industrijsku i druge vidove umetnosti, sport,

---

<sup>89</sup> Op.cit.: Šekner, Ričard: *Uvod u studije performansa - Liminal i liminoid (Performance studies: An Introduction - Liminal and Liminoid)*, video, <https://www.youtube.com/watch?v=dygFtTWyEGM>.

<sup>90</sup> Turner, Victor: *Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, vol.60, no.3, pp. 53-92; <http://hdl.handle.net/1911/63159>. *The Rice University Studies*, Vol. 60, Number 3.; 86

<sup>91</sup> Turner, Victor: *Frame flow and reflection: Ritual and Drama as Public liminality*; in *Japan Journal of Religious Studies*, 6/4, December 1979; pp.465-499, 491.

<sup>92</sup> Op.cit.: Turner, Victor: *Liminal to Liminoid in Play ...*; str. 85.

koncerte, karnevale, pozorište, film i sve, uslovno rečeno, aktivnosti dokolice, koji se, za razliku od *liminalnih fenomena* obeleženih zajednicom i zajedničkim tokovima i refleksijama, oslanjaju na samo-refleksiju, subjektivni tok i aktivnost u smislu problemskog događaja nezavisnog od ciklusa / kalendara.

Posebno značajno za dalji tok ovog istraživanja je Turnerovo poimanje liminalnosti / graničnosti u kontekstu javnog prostora, pri čemu dolazi do izvesne distinkcije između svakodnevnog javnog prostora i graničnog prostora (a zapravo, primećujem, graničnog prostornog okvira). Pojašnjavajući pojam liminalnosti / graničnosti u javnom kontekstu, autor za primer uzima jedan od, kako ih on naziva, metasocijalnih obreda - performans<sup>93</sup>, ističući da „svi performansi zahtevaju prostorne okvire koji ih izuzimaju iz rutine sveta (svakodnevne egzistencije<sup>94</sup>)“<sup>95</sup>. Granični fenomen izvođenja drame na sceni, je tako, događaj koji karakteriše visok nivo različitih tipova kontemplacije, a kroz neophodnu sinergiju, ga određuju sledeći elementi:

**TOK** - shvaćen upravo kao psihološki „nedokučiv koncept“ Čikzentmihaljija (Mihaly Csikszentmihalyi), u kom se akcije nadovezuju jedna na drugu prema nekoj unutrašnjoj intuitivnoj logici, a karakteriše je šest atributa: 1) akcija i svest doživljavaju se kao jedno, 2) pažnja je centrirana u polju graničnih podsticaja, 3) ego ne postoji, 4) glumac ima kontrolu nad svojim akcijama i nad okolinom, 5) omogućena je jasna nedvosmislena povratna reakcija na akciju osobe i 6) samodovoljnost, odnosno nepostojanje ambicije za ostvarivanjem cilja van sebe samog;

**OKVIR** - shvaćen upravo kao Gofmanov (Irwing Goffman) „organizacioni princip koji upravlja događajem“; kao okvir značenja za uspostavljanje događaja; i

**REFLEKSIJA** - shvaćena kao tenzija između autora scenarija / drame ili reditelja kog karakteriše refleksija i glumca, koji sam po sebi nije refleksivan, već ga karakteriše tok.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Op.cit.: Turner, Victor: *Frame flow and reflection...*; str. 468. Citat u originalu: „Thus, the simpler societies have ritual or sacred corroborees as their main metasocial performances; proto-feudal and feudal societies have carnival or festival; early modern societies have carnival and theatre; and electronically advanced societies, film. A GROSS SIMPLIFICATION, BUT NECESSARY for further understanding“.

<sup>94</sup> Prim. aut.

<sup>95</sup> Ibid., str. 467.

<sup>96</sup> Ibid., str. 489 i 490.

Slično Turnerovoj interpretaciji van Genepove strukture obreda prelaska, u daljem tekstu predlažem moguću interpretaciju Turnerove strukture graničnog događaja, sa akcentom na *neophodan fizički prostorni okvir*, koji uz značenjski, smatram krucijalnim za artikulaciju događaja. Razumevanjem podjednako *liminalnog* (poput Liminalnog obreda) i *liminoidnog* (poput onoga-što-sličilimialnom u modernom društvu) kao *graničnih fenomena*, ustanovljuvam mesto / prostorni okvir, u kom se oni realizuju, kao *granični prostor*.

### 2.3 Granični prostori umetnosti: osnovne odrednice i relacije

Prepoznavanje, odnosno ustanovljavanje *graničnog prostora* kao pojave o kojoj je reč u ovom radu (*graničnog prostora umetnosti*), potiče iz umetnosti, podjednako iz oblasti likovnih i performativnih umetnosti, a najtačnije, od strane teoretičara pozorišta, koji su ujedno i aktivni reditelji, skloni preispitivanju i konstantnoj analizi sopstvenog rada. Prema Jeleni Todorović<sup>97</sup>, koja je svoja zapažanja o pojavi fenomena graničnih prostora u likovnoj umetnosti bazirala na istraživanju barokne umetnosti i kulture, jasno je da je i tada postojalo „poimanje prostora kao eksperimenta i graničnog fenomena čovekove percepcije i recepcije, ..., koji se očitavao u paralelnim prostornim realnostima“<sup>98</sup>. Naime, ukidanjem prepreka između baroknog posmatrača i virtuelnog sveta slike/skulpture/kompleksne totalne kompozicije - *bel composto*, promenjen je doživljaj sveta samog posmatrača, kroz „ideju posedovanja trenutka kao jedinog vremenskog elementa koji čoveku uistinu pripada“<sup>99</sup>. Drugim rečima, upotrebom raznih iluzionističkih sredstava, likovna umetnost baroka je uspela da kroz *dejstvo zamrznutog kadra* označi posmatrača nekog dela, kao subjekta željnog pripadanju statične vizije, koja mu kroz *posedovanje trenutka* i pripada. Iako povlači vezu između barokne umetnosti i pozorišne umetnosti, sam autor ipak primećuje „međutim, nije likovna umetnost pozorište“<sup>100</sup>. Prepoznavanje graničnih fenomena prostora u obe navedene

---

<sup>97</sup> Jelena Todorović je istoričar umetnosti. Bavi se naučnim istraživanjem u oblasti istorije kulture, zahvatajući široko polje poput kulture spektakla, umetnosti i propagande, koncepata vremena i prolaznosti, graničnih prostora u vizuelnim umetnostima, kulture Trsta 18. i 19. veka.

<sup>98</sup> Todorović, Jelena: *Vatra i vazduh - barokni koncept vremena i prisutnosti*, rukopis rada na srpskom jeziku za Zbornik Narodnog muzeja, str.1-14; 4. Originalni naučni rad na engleskom jeziku videti u: Todorović, J.: *Air and Fire - the Concept of Time and Presence in Baroque Culture*, u *Zborniku Narodnog muzeja*, XX/2, Narodni muzej, Beograd, str.85-102.

<sup>99</sup> Ibid., str. 2.

<sup>100</sup> Ibid., str. 3.

vrste umetnosti odlikuju mnoge zajedničke karakteristike - od ukidanja činjenične barijere između iluzije i realne stvarnosti, preko uspostavljanja dvojnosti koje upotpunjuju kvalitet ovakvog realno-virtualnog odnosa (tipa: *svakodnevni - idealni svet*), do ideje o dvojnomo postojanju posmatrača, što Jelena Todorović i primećuje kroz sledeću konstataciju: „Posmatrač je istovremeno postojao u dva prostora - spoljašnjem, po kome se kretao, i unutrašnjem koji je tim kretanjem izgradio“<sup>101</sup>. Ipak, *suštinska razlika između upotrebe pojma graničnog prostora u likovnoj umetnosti baroka i u pozorišnoj umetnosti danas (a i uopšte) je u tome što se u polju pozorišnog delovanja, ovaj osvojeni trenutak, usložnjava do formiranja kategorije apstraktnih mišljenih prostora, bez kojih doživljaj u vremenskom kontinuumu ne postoji.*

Procesi stalnog preispitivanja, ponovnog rasvetljavanja, drugačijih pristupa problemu i ukupno - reevaluacije sopstvenog rada u pozorištu, naveli su Metu Hočevar<sup>102</sup> da svoje misli o oblikovanju prostora za pozorišnu igru predstavi kroz sublimaciju iskustava iz prakse pretočenih u jasno definisane stavove i pitanja o ulozi prostora u pozorištu. Ideja o postojanju/nepostojanju četvrtog zida - portala - koji je istovremeno i „četvrti zid prostora igre, i četvrti zid prostora gledanja“, a pritom je „neumoljiv“ i kada ga nema, jer ga „stvara sam gledalac“<sup>103</sup>, formulisala je čitav niz termina koji jasno vode ka uspostavljanju nove kategorije prostora. Osećaji *paralelne napetosti, protoka energije*, „promaje energija koja se stvara kod otvora“<sup>104</sup>, i formiranje *prostora konflikta* ukazuju na neminovnost *fantazije koja se oslobađa*. Ostvarenje ove fantazije, zbog koje se publika i nalazi u pozorištu, je ključna tema odnosa posmatrača i same igre. Meta Hočevar zaključuje: „gledaocu moram da prepustim da sam pomoću priče i scenskog izvođenja pozorišnog komada otkrije svoju predpriču“<sup>105</sup>, jer tek upotrebom sopstvene imaginacije i popunjavanjem praznina, sa namerom ostavljenih u pozorišnoj predstavi sveta, gledalac biva uvučen u sopstveni doživljaj prikazanog. Postavljanje pozorišne igre u jedan *granični prostor* tipično je za prostore antičkih drama, a upravo je granični prostor, kao prostor *između* neophodan za razvoj individualnog doživljaja svakog

---

<sup>101</sup> Ibid., str. 12.

<sup>102</sup> Meta Hočevar je slovenački pozorišni scenograf, kostimograf i reditelj i profesor scenografije na Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju (AGRFT) u Ljubljani u Sloveniji.

<sup>103</sup> Hočevar, Meta: *Prostori igre*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2003; str. 65.

<sup>104</sup> Ibid., str. 55.

<sup>105</sup> Ibid., str. 36.

gledaoca. Granični prostor u pozorištu Meta Hočevar označava kao *rub* ili *međuprostor* i opisno ga određuje kao prostor koji je „na izvestan način uvek pun napetosti, on je onaj koji izaziva, onaj koji ne dopušta pomirenje, agresivan je, pun energije, očekivanja i snage. Opasan je i neukrotiv. Uvek nešto predskazuje. Događaji u takvom prostoru uvek su na poseban način dramatični. Prostor funkcioniše kao pogonska snaga priče“<sup>106</sup>. Uz to dodaje da je „međuprostor uvek prostor konflikta, ..., prostor dileme, sumnje“. Postojanje *graničnog prostora* kao takvog postaje više nego jasno - to je činjenično stanje bez kog pozorište, ili možda preciznije - plasman vizije - nije moguć.

Pronalaženje puta do potpunijeg doživljaja svih učesnika u pozorišnom događaju, kao životna misija Ričarda Šeknera (Richard Schechner)<sup>107</sup> dovelo ga je u više navrata do zaključka da je jedino bitno u celokupnoj drami pozorišnog postojanja da se „prostor i predstava razvijaju zajedno“<sup>108</sup>, to jest da „tekst, radnja i prostor moraju da se razvijaju zajedno“<sup>109</sup>. I dalje, da gledalac pozorišnog događaja mora sam da pronađe svoj put kroz taj događaj, što identifikuje sa pitanjima manipulacije posmatrača, kroz večitu dilemu: „Da li se dobrovoljno učešće i manipulacija mogu izjednačiti sa prisilom?“<sup>110</sup>. Razumevanjem suštine *međustanja*, kao praga (svesti) koji istovremeno razdvaja i ujedinjuje prostore i njegove aktivne upotrebe u svojim ostvarenjima, Šekner otvara prostor *prihvatanju liminaliteta kao paradigme graničnog prostora*, na svim nivoima postojanja pozorišnog događaja. Ako se Meta Hočevar u svojoj studiji bavi isključivo prostornim kategorijama, Šekner neophodnost graničnog - liminalnog vidi u svim aspektima postavljanja i prihvatanja igre, što objašnjava i uvođenjem tehnike za podsticaj glumaca da „deluju u međuprostoru - graničnom prostoru između ličnosti glumca i karaktera lika koji predstavljaju - a ne transformaciji jednog lika u drugi“<sup>111</sup>. Samo ovakvo, izvođenje ne prelazi u banalizovanje. Ovo je jedini način da se dosegne večito drugačija vizija, kroz konflikt stvoren prelaskom i *zadržavanjem na misaonom pragu glumca*. Dok gledalac iz publike osvešćuje posmatrano u sebi, on prelazi

---

<sup>106</sup> Ibid., str. 56.

<sup>107</sup> Ričard Šekner je pozorišni reditelj i teoretičar koji se bavi edukacijom u oblasti izvođačkih umetnosti.

<sup>108</sup> Šekner, Ričard: *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1990; str. 16.

<sup>109</sup> Ibid., str. 31.

<sup>110</sup> Ibid., str. 82.

<sup>111</sup> Ibid., str. 177.



misaoni put drugog tipa - od rasplinjavanja i zanemarivanja granica realnog arhitektonskog prostora, do dostizanja stanja svesti individualnog graničnog prostora, u kom igru posmatra. A fizički prostor, koji omogućuje nastajanje ovog graničnog prostora, je oblik efemerne arhitekture - scenografija. Kriza tradicionalnog pozorišta, na određen način, pronalazi izlaz u ovom angažovanju potencijala posmatrača igre kroz formiranje novih, autentičnih, individualnih viđenja. Ovaj pionirski poduhvat je hrabro okrenut ka budućnosti, koja, piše Šekner, „uvek proizilazi iz krize u najbukvalnijem smislu - jer kriza označava ili razgranavanje ili razdvajanje: pravljenje izbora“, i zaključuje „svet je dovoljno velik za autentični pluralizam“<sup>112</sup>.

U kontekstu uspostavljenim ovim istraživanjima, zaključujem da bi *granični prostor* mogao da bude *svaki onaj prostor koji u realnom prostoru i vremenu omogućuje predstavu kojom uverava posmatrača u postojanje velike ideje, izvan svojih granica*. Potreba čoveka da veruje u velike ideje ima svoje utemeljenje u teškoćama koje proživljava u svakodnevi i neizvesnosti koje te teškoće donose u budućnosti. Snaga posledica koje ovakvo ubeđenje nosi sa sobom, apstrahuje načine i puteve kojima je do samog verovanja došlo prevodeći granične prostore u mehanizam potencijalne manipulacije ljudskim umom. Da bi se razumeo pojam graničnog prostora neophodno je analizirati *samu ideju njegovog nastanka, način njegove prezentacije i njegovo neposredno ili posredno delovanje na čoveka*.

Granični prostor, prikazan u kontekstu ovog rada kao *granični prostor umetnosti, je aktivan, dinamički, neujednačen i nestalan prostor, koji nastaje u sinergiji 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*.

Prostor tj. prostorni okvir je neophodan za realizaciju bilo kog umetničkog dela, jer je neminovno da „ništa ne može da se dogodi, a da se ne dogodi negde“<sup>113</sup>, a prostor koji se formira u mislima posmatrača, nakon što dođe do realizacije umetničkog čina / događaja u realnom prostoru, prevodi celokupni događaj na nivo veoma snažnih, dinamičkih, privremenih, često spektakularnih prostora. Ovaj termin može biti

---

<sup>112</sup> Ibid., str. 141.

<sup>113</sup> Op.cit.: Hočevar, Meta: *Prostori igre...*; str.10.

nedovoljno tačno protumačen kao „prostor između“ u smislu postojanja realne prostorne granice koja deli događaj i svakodnevnu realnost. Termin zapravo mora biti shvaćen kao kumulativni objedinjujući prostor oživljen događajem, koji diše (*breathing space*) i živi (*alive space*,) ne deli, nego obuhvata i omogućuje odvijanje događaja. Drugim rečima - granični prostor je preduslov za odvijanje umetničkog događaja, ali je i umetnički događaj uslov za njegovo postojanje.

Kako je prethodno navedeno, prema Tarnerovoj interpretaciji *graničnog događaja* (*liminoidnog*), isti je moguć jedino u sinergiji tri kvaliteta: toka, okvira i refleksije. *Granični prostor* razmatran u ovom istraživanju kao izvestan *nad-prostorni fenomen*, takođe određuje kompleksni trijadni sinergijski odnos: događaja, okvira i recepcije / doživljaja. U komparativnom poređenju, prethodni iskaz izgleda ovako:

| Liminoidni događaj   | Granični prostor   |
|--|--|
| <b>TOK</b> - niz događaja prema unutrašnjoj intuitivnoj logici | <b>DOGAĐAJ</b> - niz planiranih akcija unapred definisanog toka i logike |
| <b>OKVIR</b> - značenjski organizacioni princip                | <b>OKVIR</b> - prostorni organizacioni princip                           |
| <b>REFLEKSIJA</b> autora dela                                  | <b>RECEPCIJA / DOŽIVLJAJ</b> posmatrača                                  |

Tabela 1: Uporedna analiza strukture liminoidnog događaja kod Tarnera i graničnog prostora ustanovljenog ovim istraživanjem.

Efemerni prostorni fenomeni – u smislu privremenih / prolaznih / kratkotrajnih / nestajućih prostora, struktura, instalacija, eksperimenata – kao kategorija *realnih prostora* koji uspostavljaju aktivne međuodnose sa promenama, formiraju tipologiju arhitektonskih objekata koja se na određene načine nosi sa konstantno promenljivim funkcionalnim i tehnološkim zahtevima. Granični prostorni fenomeni – u smislu ivičnih / rubnih / razdelnih / nestabilnih / prelaznih prostora između dve dimenzije stvarnosti – formiraju kategoriju *apstraktnih prostora*, koja se uspostavlja, živi i razvija se u mislima posmatrača / korisnika, gde je ovim prostorima moguće i manipulirati. Granični prostori su pre svega shvaćeni kao kognitivni kritički modeli (perceptivni modeli prostora podložni kritičkoj analizi / obradi) koji omogućuju arhitekturi da svojim sredstvima formira prostore umetnosti, kroz koje se one realizuju. Ideja istraživanja ovih fenomena je da se ukaže na promenu uloge arhitekture od trajnog spomenika – mesta za umetnost, do stalno promenljivog subjekta u ekspresiji / doživljaju umetnosti.

### 3. KORELIRAJUĆI PROSTORNI FENOMENI I TEORIJE PROSTORA - POZICIONIRANJE

#### 3.1 Prostornost egzistencije i formiranje poetskih slika

Fenomenološka istraživanja dvadesetog veka, i prvenstveno deo vezan za uvod u razumevanje individualne percepcije subjekta, a uz to i uvod u razumevanje filozofskih korena koji su prethodili ovom fenomenu (i delom se i razvijali paralelno uz isti), predstavljaju fundamentalni oslonac u pokušaju da se osvoji polje novih prostornih okvira, poput *graničnih prostora*. U opsežnoj studiji „Fenomenologija percepcije“<sup>114</sup> Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty)<sup>115</sup> se zalaže za teme poput suštinskog razumevanja onoga što bi se moglo nazvati *struktura ljudskog iskustva* i za studiranje *težine / dubine doživljaja*, koje bi nas eventualno približile istini u polju percepcije. Posebno značajno za teoretičare arhitekture, oduvek je bilo poglavlje ove studije vezano za prostor. U pokušajima da se fenomen prostora osvoji na novim nivoima, kako bi se ovo znanje primenilo pri artikulaciji istog, teorija arhitekture se oslanja na Merlo-Pontijeve stavove poput onog da je za „prostor bitno da je uvek „već konstituisan“, i nikada ga nećemo razumeti povlačeći se u percepciju bez sveta“<sup>116</sup> , a da sva naša prethodna iskustva u sebi imaju već konstituisanu prostornost, pa čak i snovi. Upućujući na to da je „prostor egzistencijalan i da bismo isto tako mogli reći da je egzistencija prostorna, to jest da se ona, unutrašnjom nužnošću, toliko otvara prema

---

<sup>114</sup> Merlo-Ponti, Moris: *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

<sup>115</sup> Moris Merlo-Ponti je francuski filozof koji pripada pravcu fenomenologije. Pisao je pod snažnim uticajem Edmunda Huserla i Martina Hajdegera. Najviše ga je zanimala proizvodnja značenja u ljudskom iskustvu i percepcija.

<sup>116</sup> Ibid., str. 266.

jednom slobodnom „spolja“, da se može govoriti o mentalnom prostoru i o (prema Binsvagneru) svetu značenja i objektima mišljenja koji se u njima (značenjima) konstituišu<sup>117118</sup>, autor osvaja pojam *egzistencijalnog prostora* kao prostora ljudske neophodnosti za kako *spoljašnju, tako i unutrašnju percepciju sveta* i dalje, za uspostavljanje *uzročno-posledične veze događaja i prostora*. Postavljajući fundament ovog razumevanja u tvrdnji da „ljudski život „razume“ ne samo neku određenu sredinu, već beskonačnost mogućih sredina“<sup>119</sup>, a kako bi se nešto razumelo i percipiralo, prvenstveno mora da se doživi, te da „doživeti jednu stvar ne znači ni s njome koincidirati, ni naskroz je misliti. Treba da se percipirajući subjekt, ne napuštajući svoje mesto i svoje gledište, u neprozirnosti osećanja, usmeri prema stvarima čiji ključ on nema unapred, a čiji projekat ipak nosi u sebi samome, da se otvori prema nečem apsolutno Drugom što ga on priređuje iz dubine sebe samog“<sup>120</sup>, Merlo-Ponti otvara procep za razumevanje posebno ove uslovne veze događaja i prostora. Percepcija dinamike sleda događaja u nizu ovim postaje izuzetno subjektivno označena, jer se svakom segmentu dešavanja pridružuje sistem učitanoj značenja, što Merlo-Ponti obrazlaže „oko percipiranog tela izdubljuje se vrtlog u koji moj svet biva privučen i kao usisan: u tom merilu, nije on više samo moj, nije više nazočan samo u meni, nazočan je X-u, tom drugom ponašanju koje počinje da se oko njega ocrta. Već drugo telo nije više običan fragment sveta, nego mesto izvesne izradbe i kao izvesnog „viđenja“ sveta. Tamo se vrši jedna izvesna obrada stvari, čak i mojih“<sup>121</sup>. Značajno za dalji razvoj pojma *egzistencijalnog prostora*, što će se kasnije videti kod Norberg-Šulca, ali i za formulisanje definicije *graničnog prostora*, jeste upravo stav o istovremenom koegzistiranju ideje u spoljašnjem prostoru i u telesnom (unutrašnjem) prostoru, do te mere da, prema Majer-Gros i Štajnu dolazi do subjektivnog utiska o „međusobnom proždiranju dimenzija“<sup>122</sup>.

---

<sup>117</sup> Ibid., str. 308.

<sup>118</sup> Ranko Radović je često, u svojim predavanjima i pisanim tekstovima, navodio Merlo-Pontijevo razmatranje prostornosti egzistencije i egzistencijalnosti prostora (jedan od primera: predgovor knjizi Kristijana Norberg-Šulca: *Egzistencija, prostor i arhitektura*), ali isključivo prvi deo ovog citata. Pretpostavka je da je navođeni deo citata bio značajan za Radovića, jer je direktno ukazivao na razumevanje arhitektonskog diskursa i implicirao prostornost realnih arhitektonskih struktura, dok sagledan u celini Merlo-Pontijev citat zapravo upućuje na formiranje drugih vidova / tipova prostora.

<sup>119</sup> Ibid., str. 341.

<sup>120</sup> Ibid., str. 340.

<sup>121</sup> Ibid., str. 367.

<sup>122</sup> Ibid., str. 296.

Fenomenološka misao koja se ticala prostora nije se znatno promenila, može se reći, ni u sledećoj generaciji fenomenoloških razmatranja, dok su se neke druge odrednice manje ili više povinovale duhu vremena i novoj postmodernističkoj paradigmi. Zabrinutost za fenomenologiju kod Žan-Fransoa Liotara (Jean-François Lyotard)<sup>123</sup> ogleda se u domenu potencijalnog napuštanja intencionalne analize i prelaska na spekulativnu filozofiju,<sup>124</sup> kao i u odnosu objektivnog i subjektivnog percipiranja (stvarnosti / prostora). Razmatranjem koliki je značaj subjektivnog / objektivnog pogleda na svet, Liotar donekle kritikuje Merlo-Pontijev fenomenološki stav, po kom je „izvorište smisla u onom *međuprostoru* između objektivnog i subjektivnog“, smatrajući da je fenomenologija „zaneta sopstvenim stavovima“, propustila da uvidi da „ono što je objektivno (a ne egzistencijalno) već sadrži subjektivno kao svoju negaciju i kao prevazilaženje, i da sama materija po sebi predstavlja smisao“<sup>125</sup>. Skeptičan po pitanju velikih narativa modernizma, Liotar predlaže pronalaženje smisla u malim narativima, koji, moglo bi se reći, pokreću novu paradigmu, ali takođe, zahtevaju svoje oprostorenje na raznim nivoima.

Pojam *poetske slike*, koji formuliše Gaston Bašlar (Gaston Bachelard)<sup>126</sup> ukazujući na mogućnosti čovekove mašte i domete metafizike imaginacije, jedan je od suštinskih strukturalnih pojmova pri pokušaju razumevanja dejstava u *graničnom prostoru* uma. Nastojeći da pronađe fenomenološku definiciju *poetske slike*, Bašlar je označava kao „najfemerniji proizvod stvaralačke svesti“ i ukazuje na njen dualni karakter time što se upravo u njoj neprekidno prepliću subjektivno i objektivno poimanje sveta<sup>127</sup>. Uz navedeno, osnovne karakteristike *poetske slike* su te da ona ne predstavlja isključivo eho prošlosti, već da je suštinski okrenuta ka budućem (kao direktan proizvod imaginacije); da ona predstavlja neku vrstu varijabilnog „reljefa psihe“, koji ne podleže tzv. „zakonu klijanja“, te da ona mora biti direktan proizvod duše čoveka i da se kao takva javlja u svesti<sup>128</sup>. Odbacujući objektivnost kao metod u izučavanju *poetskih slika*

---

<sup>123</sup> Jean-François Lyotard (1924-1998) je bio francuski filozof i književni teoretičar. 1979. godine napisao je svoje najpoznatije delo „Postmoderno stanje“.

<sup>124</sup> Liotar, Žan-Fransoa: *Fenomenologija*, BIGZ, Beograd, 1980; 136.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Gaston Bachelard (1884-1962) je bio francuski filozof, matematičar i epistemolog koji se bavio poetikom i filozofijom nauke.

<sup>127</sup> Bašlar, Gaston: *Poetika prostora*, Kultura, Beograd, 1969, 5.

<sup>128</sup> Ibid., str. 3.

Bašlar tvrdi da racionalizacija i oprez ovom prilikom neće dovesti do rešenja. Autorova hrabra i inspirativna analiza arhitektonskih arhetipa zastupljenih u poeziji - kuće, kao inicijalnog univerzuma i enterijerskih elemenata doma, prostora intimnosti i sećanja - upućuje da na formiranje *poetske slike* ne utiče znanje, već da je to „direktan proizvod čovekovog srca i duše“. Drugim rečima, *poetska slika* nastaje u mislima subjekta, bez neophodnog upliva njegovog prethodnog znanja, a ipak obojena prethodnim iskustvima, kao misao koja prethodi svesnom zapažanju. Tokom formiranja *poetske slike* subjekat doživljava čitav sistem novih, delom učitanih značenja, a dešava se, prema Bašlaru, kao „mala drama kulture na *prostornom nivou nove slike*“<sup>129</sup>.

### 3.2 Mesto kome priznajemo prostor: humani prostor egzistencijalista

Ideja o apsolutnoj neophodnosti postojanja realnog prostornog okvira pri uspostavljanju graničnog prostora umetnosti, uz podršku u viđenju Mete Hočevar, ipak dolazi iz egzistencijalne filozofije, koja favorizuje čovekovo suštinsko poimanje sveta koji ga okružuje. Još Hajdeger (Martin Heidegger)<sup>130</sup> piše, u svom antologijskom tekstu o mišljenju i građenju<sup>131</sup>, o neophodnosti postojanja *samog mesta*, koje nastaje posredstvom konkretne stvari koja i sama *jeste* mesto: „(...) Na taj način, most ne dolazi prvo na neko mesto da tu stoji, već to mesto nastaje tek posredstvom samog mosta. (...) To stanište određuje područja i puteve koje otvaramo pred nečim čemu priznajemo prostor“, te zaključuje da „stvari koje su na taj način mesta, svaki put daju prvo prostore.“<sup>132</sup> Dakle, neophodno je da postoji *mesto*, da bi mu se priznao *prostor*. Demarkacijom mesta određuje se i prostor, jer prostor *jeste* ono što zauzima unutrašnjost izdvojenog mesta; prostor je ono što je pušteno unutar granica mesta, jer granica nije nešto kod čega nešto prestaje, već je ono od čega nešto započinje svoje postojanje<sup>133</sup>. U kontekstu teme ovog istraživanja, moglo bi se reći, da realan fizički okvir u kom se događaj realizuje, *jeste mesto*, a da je prostor koji mu se „priznaje“

---

<sup>129</sup> Ibid., str. 4.

<sup>130</sup> Martin Hajdeger (1889-1976) je bio nemački filozof, jedan od najistaknutijih predstavnika egzistencijalizma.

<sup>131</sup> Hajdeger, Martin: *Građenje, stanovanje, mišljenje (Bauen, Wohnen, Denken)* (1951.), u *Teorija arhitekture XX veka: antologija*; priredio Miloš R. Perović, Građevinska knjiga beograd, 2009.

<sup>132</sup> Ibid., str. 315.

<sup>133</sup> Ibid.

složena fizičko-mentalna konstelacija datog trenutka, koju, geometrijski, karakteriše difuzija ili rasprostrtnost, ili, kako Hajdeger piše, *extensio*.

Kada govori o *iskustvenom prostoru (experienced space)*, Oto Fridirh Bolnou (Otto Friedrich Bollnow)<sup>134</sup> referiše na koncept konkretnog prostora ljudske egzistencije, na način na koji su Durkajm i Minkovski primenjivali pojam *živog / življenog prostora (lived space)*, a za razliku od fenomenološkog poimanja iskustva prostora od strane Merlo-Pontija. Zanimanje za dati prostorni koncept u kontekstu ovog istraživanja je dvojako određeno, pre svega detaljnim prostornim odrednicama koje karakterišu *iskustveni prostor* subjekta, a zatim insistiranjem autora da, uprkos tome što pronalazi pojmove koji, moguće, tačnije opisuju prostorni fenomen koji je predmet njegove rasprave, ipak odlučuje da ostane pri svojoj terminološkoj konstelaciji, neznatno je redefinišući. Na samom početku studije Bolnou tvrdi da je suštinski neophodno, kako bi se izbeglo moguće nerazumevanje, razumeti da je *iskustveni prostor* konkretan *humani*, a ne *psihološki prostor*.<sup>135</sup> Međutim, takođe je potrebno razumeti da ovaj *iskustveni prostor* nije univerzalni konkretni prostor, već da umnogome zavisi od čoveka koji taj prostor nastanjuje i prisvaja, čime čoveka označava kao biće koje prostor formira i biće koje prostor širi<sup>136</sup>, kao trajni centar sopstvenog prostora. Ono što je značajno u vezi sa Bolnouvim konceptom je činjenica da je ovako koncipiran prostor jednostavno „sistem veza“ koji ima ulogu medijuma između samog čoveka i njegovog postojanja / delovanja u prostoru. Ovaj prostorni koncept nam omogućuje razumevanje prostorne svesti i čulnosti prostora od strane subjekta, koji konačno „uspeva da reaguje na različite načine u odnosu na prostor“<sup>137</sup>.

Značajno je navesti odrednice, koje prema Bolnou, karakterišu *iskustveni (humani) prostor*, što zbog različitih kvalitativnih specifikacija, što zbog razumevanja jedne detaljne fenomenološke strukture raščlanjenog prostornog fenomena. Te tako autor precizira da *iskustveni prostor*: 1) ima jasno određen centar; 2) ima jasan pridružen sistem osovina, koje su u vezi sa telom čoveka koji „doživljava prostor“; 3) područja i

---

<sup>134</sup> Otto Friedrich Bollnow (1903-1991) je bio nemački filozof, jedan od utemeljivača fenomenologije i egzistencijalizma u filozofiji.

<sup>135</sup> Bollnow, Otto Friedrich: *Human Space*, Hyphen Press, London, 2011; 20.

<sup>136</sup> Ibid., str. 24.

<sup>137</sup> Ibid., str. 256.

lokacije unutar ovog prostora postoje i imaju određene atribute; 4) manifestuje jasne nestabilnosti uz lake tranzicije i oštre demarkacije; 5) *iskustveni prostor je najpre dat kao konačan prostor, koji se tek iskustvom koje sledi, otvara u beskraj*; 6) ne potpada pod sistem neutralnih vrednosti; 7) svaka lokacija *iskustvenog prostora* je značajna za čoveka 8) ..., jer je nemoguće razdvojiti čoveka i prostor.<sup>138</sup> Pretpostavlja se da je analogijom moguće izvršiti strukturalizaciju ovog tipa, svakog prostornog fenomena koji je predmet eventualne analize.

### 3.3 Energija - prostor - vreme: sociološka perspektiva

Značaj Lefevrovog (Henri Lefebvre)<sup>139</sup> opsežnog istraživanja produkcije prostora<sup>140</sup> evidentan je u širokom transdisciplinarnom polju humanističkih nauka, dok zanimanje za njegov rad pod okriljem situacionista<sup>141</sup> u teoriji arhitekture seže i do intrigantnog koncepta teorije momenta kao pluralističkog modaliteta sadašnjosti i svesnog konstruisanja situacije. U kontekstu ovog istraživanja, od posebnog značaja je Lefevrov teorijski razvoj ideje o pluralnim formama prostora, te o karakteristikama i atributima ovih prostornih kategorija, sa jednog svežeg stanovišta istraživanja (društvenog) prostora kao (društvenog) proizvoda.<sup>142</sup>

Nemogućnost razmatranja prostora izolovanog od drugih (spoljašnjih i unutrašnjih) uticaja, Lefevr ističe time da ukoliko nije posmatran kao kompleksan fenomen, sastavljen od uzročno-posledičnih odrednica, prostor ostaje samo „prazna apstrakcija“<sup>143</sup>. Prema autoru, kada evociramo *energiju*, istovremeno primećujemo da energija mora biti oslobođena u prostoru. Kada evociramo *prostor*, istovremeno ukazujemo na to što taj prostor okupira i način na koji to radi (oslobađanje energije u odnosu na *tačke* i u okviru vremenskog intervala). Kada evociramo *vreme*, istovremeno

---

<sup>138</sup> Ibid., str. 18.

<sup>139</sup> Henri Lefevr (1901 – 1991) bio je francuski marksistički filozof i sociolog. Veliki deo svojih filozofskih spisa Lefevr je posvetio fenomenu proizvodnje prostora.

<sup>140</sup> Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, UK, 1991.

<sup>141</sup> Lefevr je od 1957. do 1962. godine zajedno sa Gijem Deborom, Mišel Bernštajn i okupljenima oko situacionističkog „pokreta“ u Evropi, sarađivao i razvijao teme konstrukcije situacija na teorijskom nivou.

<sup>142</sup> Ibid., str. 26.

<sup>143</sup> Ibid., str. 12.



moramo odrediti promenu u zadatom okviru<sup>144</sup>. Smatrajući da je ova kauzalna veza osnovnih odrednica momenta prema Lefevru značajna za bolje razumevanje strukture događaja / prostora, u mogućoj primeni na prethodno definisane pojmove *liminoidnog događaja* i *graničnog prostora*, predlažem sledeći prikaz:

|  | Liminoidni događaj | Granični prostor      |
|--|--------------------|-----------------------|
| <b>Lefevrova kauzalna veza</b>                       |                    |                       |
| ENERGIJA<br><b>Inicira</b>                           | TOK                | DOGAĐAJ               |
| PROSTOR<br><b>Inicira</b>                            | OKVIR ZNAČENJSKI   | OKVIR PROSTORNI       |
| VREME<br>(sagledava se promenom u zadatom intervalu) | REFLEKSIJA         | RECEPCIJA / DOŽIVLJAJ |

Tabela 2: Primena Lefevrove kauzalne veze činilaca momenta na razumevanje strukture liminoidnog događaja i graničnog prostora.

### 3.3.1 Granični prostor u tipologiji trećih prostora

Poznata Lefevrova podela na *percipirani* (*perceived*), *zamišljeni* (*conceived*) i *(do)življeni* (*lived*) momenat, umnogome podržava tok proživljavanja događaja od strane posmatrača, a njegovo pojašnjenje da veze između ovih momenata nikada nisu niti jednostavne, niti stabilne, niti „pozitivne“<sup>145</sup>, direktno ukazuje na prirodu (dinamičnu, aktivnu, nestabilnu) prostornog nivoa koji se ovim aktom proživljavanja definiše. Lefevr, dalje, predlaže to da nije neophodno teorijski osnažiti distancu između tipova prostora (npr. *realnog* i *idealnog*) kako se oni ne bi preklapali, već da je potrebno prihvatiti činjenicu da oni podjednako deluju jedan na drugi, te da su međusobno uslovljeni i zavisni. Analizom Lefevrovog dela, dolazi se do nepobitne činjenice o razdvajanju ideje o *praznom prostoru* od *apstraktnog prostora*. Označavanjem pojma praznog prostora kao „prostora koji je najpre prazan, a zatim ispunjen i modifikovan društvenim životom“, kao prostor „mentalne i društvene praznine koji opslužuje još-uvek-ne-društvenu stvarnost“, autor ukazuje na zasnovanost ovog pojma na hipotezi inicijalne „čistote“ identifikovane sa „prirodom“, koja predstavlja izvesnu nultu tačku čovekove realnosti, te

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Ibid., str. 46.

pojam praznog prostora izjednačava sa reprezentacijom prostora<sup>146</sup> (zamišljenim prostorom). Sa druge strane, definišući apstraktan prostor kao medij razmene sa tendencijom da apsorbuje (inicijalnu) primenu, Lefevr ukazuje na to da apstraktni prostor sa ovakvim atributima postaje prostor reprezentacije, *(do)življeni* prostor, a dodatno ističe primerom primene: „Ovo ni na koji način ne isključuje političku primenu, već upravo - suprotno; prostor državne dominacije i (vojnog) nasilja je takođe prostor u kom strategije stupaju na snagu“<sup>147</sup>.

Analizom promena u relaciji između *vremena* i *prostora* u arhitektonskom diskursu dvadesetog veka, Džeremi Til (Jeremy Till)<sup>148</sup> ukazuje na neophodnost hitnog delovanja na dva nivoa poimanja ove problematike: ponovnog spajanja ovih fenomena, fatalno razdvojenih u Moderno doba<sup>149</sup>, te ponovnog promišljanja i redefinisanja pojma *prostor* u arhitekturi<sup>150</sup>, u čijoj se „pretpostavljenoj produkciji stapaju dva aspekta prostora: prvo, prostor kao „fizički određen dimenzijama i prostiranjem“ i drugo, prostor kao „mentalni konstrukt preko kog um spoznaje svet““<sup>151</sup>. Ove ideje, nesumnjivo, vode poreklo od fenomenoloških i socioloških istraživanja, ali i istraživanja iz oblasti urbane teorije i humane geografije. Sažimajući u jedinstveno novo tumačenje prethodno argumentovan sličan koncept Lefevra (prethodno analizirane troduple dijalektike, ili kako se kasnije navodi - trijalektike prostora) uz Fukoa (Michel Foucault) koncept *heterotopije*<sup>152</sup>, Edvard Sodža (Edward W. Soja)<sup>153</sup> uspostavlja novu prostornu trijadu, podvlačeći neophodnost postojanja treće odrednice u standardnim fenomenološkim opisima, jer, tvrdi, postoji zasnovana potreba za jednom alternativnom, značajno drugačijom perspektivom i logikom. Ovaj, može se reći, nad-koncept *Trećeg prostora*

---

<sup>146</sup> Ibid., str. 190.

<sup>147</sup> Ibid., str. 307.

<sup>148</sup> Džeremi Til je arhitekta i profesor arhitekture. Dekan je *Central Saint Martins* koledža i zamenik kancelara na Univerzitetu Umetnosti u Londonu. Prethodno je bio dekan *Arhitekture i građene sredine* na Vestminster univerzitetu u Londonu.

<sup>149</sup> Jeremy, Till : *Architecture Depends*, The MIT Press, London, 2009; 117.

<sup>150</sup> Kako je definisano etimološkom analizom Adrijana Fortija, a prema Tilu.

<sup>151</sup> Ibid., str. 118.

<sup>152</sup> *Heterotopia* - termin uspostavljen od strane Fukoa da označi prostor izvan svakodnevnog društvenog i institucijalnog prostora, ali ne samo fizički prostor, već prostor drugosti / drugog / drugačijeg.

<sup>153</sup> Edvard V. Sodža je američki postmoderni politički geograf, urbani planer i profesor. Predaje na UCLA i *London School of Economics*.

(*Thirdspace*), postaje centralna odrednica Sadržinog rada, a zasnovan je na argumentaciji da „postoji drugačija, različita perspektiva poimanja prostora kao potpuno (do)življenog, poput stvari u prostoru i misli o prostoru i mnogo toga još (istovremeno)“<sup>154</sup>, a što je posebno značajno, ukazuje na moguću primenu perspektive *Trećeg prostora* u drugim poljima i disciplinama. Obuhvatajući oba - fizički, materijalni prostor i mentalni prostor (*Prvi prostor (Firstspace) i Drugi prostor (Secondspace)*) - *Treći prostor* akumulira (do)življeni život: „Sve se spaja u Trećem prostoru: subjektivnost i objektivnost, apstraktno i konkretno, stvarno i zamišljeno, poznato i nezamislivo, ponavljajuće i različito, struktura i dejstvo, um i telo, svesno i nesvesno, disciplinarno i transdisciplinarno, svakodnevni život i beskrajna istorija“<sup>155</sup>. Na ovom mestu potrebno je istaći Sadržino razumevanje Lefevrovog i Fukoovog koncepta kao kreativnu reinterpretaciju, i u njoj ponuđeno radikalno otvaranje ideja koje je smatrao izuzetno naprednim i značajnim, ali ih je takođe video kao neshvaćene i do nekoliko decenija nakon što su definisane od strane svojih autora. U svakom slučaju, prema Sadržinoj terminologiji zauzimam afirmativan stav, jer smatram da je ovako interpretirano razumevanje podele čovekovog sveobuhvatnog prostora, izuzetno primenljivo u reafirmaciji teorijskog diskursa arhitekture.

U pokušaju poređenja konstrukta *graničnog prostora* sa celishodnim terminom *trećeg prostora*, moguće je zaključiti da oba fenomena dele eksplicitne karakteristike. I dalje, uzimajući u obzir posebne uslove pod kojima dolazi do konstituisanja *graničnog prostora* (uspostavljanje sinergije prostornog okvira, događaja koji se odvija i posmatračevog intelekta i senzibiliteta), zaključujem da je *granični prostor* specifičan tip prostora u *prostornoj tipologiji trećih prostora*.<sup>156</sup>

### 3.3.2 Teorija prostora i prostorne prakse: granični prostor posredništva

Prema Lefevru, postoji još jedna važna distinkcija koju je potrebno postaviti kako bi se ispratilo ne razdvajanje teorije i prakse na dva fenomena, već upravo kako bi se

---

<sup>154</sup> Borch, Christian: Interview with Edward W. Soja: *Thirdspace, Postmetropolis and Social Theory*, in *Scandinavian Journal of Social Theory*, 3:1, 113-120; 114.

<sup>155</sup> Soja, Edward W.: *Thirdspace: Expanding the Geographical Imagination*, Blackwell publisher, 1996;56-57.

<sup>156</sup> 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. Palinhos, J. and Maia, M., Centro de Estudos Amalo Araújo; CESAP/ESAP, Porto, 2014, 70-82; 76.

razumeo, ako ne uticaj teorije u praksi i refleksija prakse na teoriju, a ono paralelni napredak uzajamno zavisnih fenomena, koji se menjaju inicirani zajedničkim pokretačima promena. Lefevr piše: „Razlika mora biti postavljena u razumevanju problematike *prostora* i *prostornih praksi*. Ovo prvo može biti formulisano jedino na teorijskoj ravni, dok ovo drugo može biti i empirijski ispraćeno“<sup>157</sup>. Teorijska ravan Sadržine prostorne trijalektike je jasna, a tema *trećeg prostora* je svakako jedna od najinspirativnijih za fokusiranje na pojedinačne prostorne fenomene kojima je zaokupljen arhitektonski diskurs danas. Međutim, interpretacije i moguće primene ovog koncepta dovode do, može se reći, ekstremnih praksi sadašnjeg trenutka, koje dalje vode u tehnološke metanarative, o kojima će biti reči kasnije. Kao zanimljiv primer ovakve prakse, izuzetno aktuelan u sadašnjem trenutku, navodi se pristup *prostornog posredništva* (*Spatial Agency*), koji ne bi smeo, prema Tili (budući da on jeste jedan od autora koji zastupaju ovakav pristup praksi), biti protumačen kao *alternativna* praksa, jer se sa pravom postavlja pitanje: čemu bi to ova praksa bila alternativna, već pre treba da bude prihvaćen kao *drugačija* praksa, *drugačiji način na koji praktikujemo arhitekturu*<sup>158</sup>. Praktikujući nove pristupe kojima je moguće proizvoditi zgrade i prostore<sup>159</sup>, a suprotno tradicionalnom shvatanju arhitektonske prakse, *prostorno posredništvo* ukazuje na prošireno polje mogućnosti u kom zajedno stvaraju arhitekti i ne-arhitekti<sup>160</sup>, polako transformišući savremeni kontekst kojim još uvek dominira kapitalistička produkcija prostora<sup>161</sup>. Pronalazeći nove načine da se proizvedu prostori, zagovorenici *prostornog posredništva* biraju različite eksterne, marginalne puteve, odvojene od mejnstrima arhitektonske prakse, a u proces, uslovno rečeno - projektovanja, a tačnije - proizvodnje, uvode sva korelirajuća zanimanja i sve interesne strane. Avan, Šnajder i Til (Awan, Schneider, Till) zalažu se za radikalne stavove, tipa: arhitektura ne sme biti ostavljena arhitektima; etika ne sme biti napuštena zarad estetike i *prostorno posredništvo* je otvoreno za sve.<sup>162</sup> Ovom prostornom praksom

---

<sup>157</sup> Op.cit.: Lefebvre, Henri: *The Production of Space*; str. 413.

<sup>158</sup> Awan, N.; Schneider, T.; Till, J.: *Spatial Agency: Other ways of doing architecture*, Taylor & Francis Ltd, 2011.

<sup>159</sup> Primetno je da autori nemaju problem sa upotrebom sintagme *produkcija prostora*, za razliku od pojedinih interpretacija Lefevrovog dela u smislu potpunog anuliranja mogućnosti produkcije - proizvodnje prostora.

<sup>160</sup> [www.spatialagency.net](http://www.spatialagency.net)

<sup>161</sup> Schneider, T.; Till, J.: *Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency*, in Footprint no.4, *Journal of Delft Design School*, TU Delft, 2009, 97-111; 108.

omogućuje se uvođenje svih aktera u proces proizvodnje prostora, na način na koji nisu znali da mogu da budu umešani uopšte, a manifestacija ove prakse je, na primer, praksa projektantskog biroa Elemental<sup>163</sup>. Ovi projektanti projektuju samo „polovinu“ kuće, ostavljajući drugu „polovinu“ korisnicima da je razvijaju i prilagođavaju tokom vremena, prema svojim potrebama. Na ovaj način kuća / prostor nikada nije završen proizvod, već samo poluproizvod u čijem stvaranju učestvuju i neprofesionalni subjekti; koji se transformišu vremenom, i u široj perspektivi, transformišu i društveni prostor čiji je deo<sup>164</sup>.

Iako primeri i prostorne prakse *graničnih prostora* u širem smislu nisu direktna tema ovog istraživanja, osvrt na aktuelne tendencije razvoja ovog koncepta smatram esencijalnim za argumentaciju održivosti same teorije *graničnih prostora*. U principu nije problematično prikazati genezu nekog koncepta, ali nije jednostavno utvrditi / predvideti budući razvoj istog. Poetični segment razvoja jednog sasvim drugačijeg i više socijalnog nego individualnog graničnog prostora pri praktikovanju koncepta *prostornog posredništva*, je više nego jasan i zapanjujuće inspirativan. Prostor koji se razvija u mislima korisnika uvedenih u produkciju jedne kuće, a nije uslovljen projektantskim obrazovanjem, već životom koji oni žive u tom *prostornom poluproizvodu*, uslovljava odluke koje će tokom vremena, kroz upotrebu prostora, biti donešene. Ovaj fenomen će detaljnije biti ispitan u nekom narednom istraživanju.

### 3.4 Prostorni prag i međuprostor - (psihološko) stanje „između“

U svojim tekstovima o percepciji, Aldo van Ajk (Aldo van Eyck)<sup>165</sup> formuliše stav da su mentalne realnosti takođe formalne realnosti, ne polarne, već ambivalentne realnosti, i pritom uvodi koncept (ponovo) *praga (threshold)* kako bi „naglasio vezu između različitih prostornih i psiholoških registara i razmera u gradu...“, ali u analogiji sa

---

<sup>162</sup> [www.metamodernism.com/2011/08/02/spatial-agency-other-ways-of-doing-architecture/](http://www.metamodernism.com/2011/08/02/spatial-agency-other-ways-of-doing-architecture/).

<sup>163</sup> *Elemental* je arhitektonski biro koji je u Čileu 1994. osnovao Alejandro Aravena. Aravena je arhitekta, član žirija Pritckerove nagrade i međunarodni član Kraljevskog instituta britanskih arhitekata (RIBA). U julu 2015. Aravena je imenovan za direktora 15. Venecijanskog bienala arhitekture.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Aldo van Ajk (1918-1999) bio je holandski arhitekta. Bio je jedan od najuticajnijih predstavnika pokreta strukturalizma u arhitekturi.

ljudskim mentalnim sposobnostima i psihičkim procesima<sup>166</sup>. Prevazilaženje *praga* u svesti čoveka koji doživljava određeno prostorno iskustvo, dovodi ga u jedno tranziciono - prelazno područje „*između*“ određenih pozicija. Pronalazeći inspiraciju u filozofiji dijaloga Martina Bubera (Martin Buber)<sup>167</sup>, Van Ajk preuzima pojam *između* (*in-between*) kako bi njime označio ovu intrigantnu poziciju u kojoj se susreću razni uticaji, i označava njime jedino zajedničko tlo na kom konfliktni polariteti mogu ponovo da oforme, ono što Van Ajk naziva - *dvojni fenomen* (*twin phenomenon*)<sup>168</sup>. Ovaj fenomen se najjednostavnije objašnjava tvrdnjom da realni polariteti, poput na primer, unutrašnje i spoljašnje realnosti, nisu konfliktni fenomeni, već komplementarni činioци jednog entiteta, dok prostor koji se formira *između* njih dobija poseban značaj. U momentu u kom dolazi do sažimanja polariteta, dolazi i do „konstituisanja prostora ispunjenog ambivalentnošću, pa time prostora koji odgovara ambivalentnoj prirodi čoveka. Ovde *između* postaje „prostor u predstavi čoveka“, mesto koje, kao čovek, „diše“<sup>169</sup>.

Predložen gotovo istovremeno od strane Bubera i Vinikota (Donald Winnicott)<sup>170</sup> u dve različite discipline<sup>171</sup>, iako označen kao „retko primenjivan izvan oblasti psihologije“<sup>172</sup>, pojam *međuprostora* (*in-between space*) je u velikoj meri odredio prvobitnu formulaciju konstrukta *graničnog prostora* u ovom istraživanju. Prihvatajući Vinikotovu opasku, interpretiranu dalje od strane Lore Praglin, da „ljudi žive u tri sveta: unutrašnjem, spoljašnjem i prelaznom – „polju kulturalnog doživljaja“<sup>173</sup>, moguće je formulirati pojam *međuprostora* ili *prelaznog prostora* (*transitional space*), upravo kao entiteta koji

---

<sup>166</sup> Jaschke, Karin: *City is House and House is City: Aldo van Eyck, Piet Blom and Architecture of Homecoming*, in Di Palma (Ed.) *Intimate Metropolis: Urban Subjects in the Modern City* (pp.175-194). Routledge, 2008; 176.

<sup>167</sup> Martin Buber (1878-1965) bio je austrijski filozof jevrejskog porekla, najpoznatiji po svojoj filozofiji dijaloga, koja predstavlja deo filozofije egzistencijalizma.

<sup>168</sup> Strauven, Francis: *Aldo van Eyck - Shaping the New Reality from the In-between to the Aesthetics of Number*, The Canadian Centre for Architecture Mellon Lectures, 2007; 1-20; 16., <http://www.cca.qc.ca/system/items/1947/original/Mellon12-FS.pdf?1241161450>.

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Donald Vinikot (1896-1971) bio je engleski pedijatar i psihoanalitičar koji je bio izuzetno uticajan u polju teorije odnosa objekata.

<sup>171</sup> Buber je uveo pojam u egzistencijalnu filozofiju, a Vinikot u dečiju psihoanalizu.

<sup>172</sup> Praglin, Laura: *The Nature of the 'In-Between' in D. W. Winnicott's Concept of Transitional Space and in Martin Buber's das Zwischenmenschliche*, in *The University of Northern Iowa Journal of Research*, 2:2, 2006., pp1-9; 2.

<sup>173</sup> Ibid., str. 6.

objedinjuje čoveka i posmatrani umetnički / performativni čin. Lora Praglin dalje pojašnjava: „Koristeći se Vinikotovim terminima, mogli bismo da kažemo da, na primer, umetnik izražava svoje biće konstruisanjem uokvirene, prelazne zone u kojoj dolazi do ekspresije kreativnosti. Umetnik stvara, opet i opet, nesvesne procese, prezentujući ih na način koji pronalazi odjek u našem zajedničkom osećaju za simbole. Artikulisanjem ovih simbola koje delimo, umetnik nas poziva u ovu posrednu / prelaznu zonu doživljaja“<sup>174</sup>. Iako se, moguće, čini da pojmovi *međuprostor* i *granični prostor* dele previše zajedničkih karakteristika, smatram neophodnim da ukažem na osnovnu semantičku ravan razlike između njih: atribut (*iz*)*među* tačno određuje prostor, kao višedimenzionalan, ali suštinski prelazan - prolazan, dok atribut *granični* dodeljuje prostoru više kumulativne, iako, takođe, efemerne karakteristike.<sup>175</sup>

### 3.5 Fenomenologija arhitekture: egzistencijalni prostor, Khôra i prostor čula

U teoriji arhitekture, napisanoj iz ugla posmatranja same profesije<sup>176</sup>, najznačajnije i zapravo fundamentalno za ovo istraživanje je razmatranje fenomenologije arhitekture Kristijana Norberg-Šulca (Christian Norberg-Schulz)<sup>177</sup>, a posebno tema vezanih za razumevanje intencija u arhitekturi<sup>178</sup> i za *teoriju egzistencijalnog prostora*<sup>179</sup>. Određujući prostor kao jedan od aspekata bilo kakve čovekove orijentacije / njegovog postojanja na svetu, autor tvrdi da podela na konkretne fizičke prostore, na makro, mikro i svakodnevnom nivou, i na apstraktne matematičke prostore, zadovoljava samo deo ljudske potrebe za orijentacijom, te da je potrebno da „upotpunimo naše koncepte o prostoru, o kojima je bilo reči, i drugim konceptima koji obuhvataju afektivne aspekte ponašanja i relacija“, jer je činjenica da „mi ne zapažamo svet koji bi bio istovetan za sve nas, ..., već zapažamo različite svetove, koji su proizvod naših posebnih motivacija i dodatnog iskustva“<sup>180</sup>. Šulc u svojoj studiji, nudi prostornu tipologiju čovekovog

---

<sup>174</sup> Ibid.; str. 5.

<sup>175</sup> Op.cit., Zeković, Miljana: *Liminal Space in Art...*; str. 77.

<sup>176</sup> Ovde se misli na teoriju arhitekture napisanu od strane arhitekata.

<sup>177</sup> Kristijan Norberg Šulc (1926-2000) bio je norveški arhitekta, istoričar i teoretičar arhitekture. U okviru teorijskog rada, bavio se teorijom mesta. Oslanjao se na rad filozofa fenomenologije Martina Hajdegera.

<sup>178</sup> Norber-Schulz, Christian: *Intentions in Architecture*, The MIT Press, Massachusetts, USA, 1968.

<sup>179</sup> Norberg-Šulc, Kristijan: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999; 11.

<sup>180</sup> Ibid., str. 16.

sveukupnog postojanja sačinjeno od pet osnovnih prostornih koncepata: *pragmatički prostor* fizičkog delovanja, *perceptualni prostor* neposredne orijentacije, *egzistencijalni prostor* sveukupne orijentacije, *saznajni prostor* sveta koji nas okružuje i *apstraktni matematički prostor*, posebno definišući *egzistencijalni prostor* čoveka kao „stabilan sistem perceptualnih shemata - slika okoline“, dok bi u odnosu na to, *arhitektonski prostor* bio konkretizacija ovih predstava u realnom fizičkom prostoru<sup>181</sup>. Dakle, *egzistencijalni prostor* čoveka, je pre svega jedan „psihološki koncept“, jedna od strukturalnih karika čovekove orijentacije<sup>182</sup>, koja svoju konkretizaciju doživljava u arhitektonskom prostoru. Opsežnim istraživanjem Norberg-Šulc argumentuje svoju tezu o hijerarhizaciji nivoa razumevanja *egzistencijalnog prostora* čoveka, ali, primetno uvek u *čovekovoј spoljašnjosti*. Kako bi, prema osnovnoj definiciji egzistencije ona bila - realnost predstavljena doživljajem, ili drugačije, totalitet onoga što postoji<sup>183</sup>, postavlja se pitanje o *granicama egzistencijalnog prostora jednog ovakvog totaliteta*, u smislu mogućeg širenja i u unutrašnje polje egzistirajućeg (bića). Norberg-Šulc u različitim izvorima navodi da se „doživljavanje (opažanje) prostora izražava putem napona između naše neposredne situacije i egzistencijalnog prostora“<sup>184</sup>, te da je „percepcija sve osim pasivne recepcije utisaka, jer mi možemo promeniti fenomen tako što ćemo promeniti sopstveni stav (intenciju)“<sup>185</sup>, međutim, uprkos svim potencijalima koje u sebi ove tvrdnje nose, Norberg-Šulc ostaje pri razmatranju, moguće je zaključiti, prostora van čoveka i egzistencije isključivo u odnosu na fizički svet koji je / nas okružuje.

Pitanja percepcije u arhitektonskom diskursu dodatno razvijaju Stiven Hol (Steven Holl)<sup>186</sup>, Alberto Perez-Gomez (Alberto Pérez-Gómez) i Juhani Palazma (Juhani Pallasmaa)<sup>187</sup>, čija se viđenja, različita ali podjednako inspirativna, nalaze u još jednoj

---

<sup>181</sup> Ibid., str. 18.

<sup>182</sup> Ibid., str. 68.

<sup>183</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/existence>.

<sup>184</sup> Ibid., str. 60.

<sup>185</sup> Op.cit.: Norber-Schulz, Christian: *Intentions in Architecture*; str. 31.

<sup>186</sup> Stiven Hol je američki arhitekta i slikar. U svom radu bavi se istraživanjem čovekovog čulnog doživljaja prostora u kom boravi.

<sup>187</sup> Juhani Palazma je finski arhitekta, teoretičar arhitekture i edukator. U svom teorijskom radu Palazma se bavi nevizuelnim doživljajem prostora.



esencijalnoj publikaciji iz fenomenologije arhitekture<sup>188</sup>. Hol, uticajan u teoriji, koliko i u savremnoj arhitektonskoj praksi, je jasnog i čvrstog stanovišta da je arhitektura superiorna u odnosu na sve ostale forme umetnosti, jer trenutno simultano angažuje sva naša čula. I dalje tvrdi da arhitektura pronalazi jedinstven izazov u tome da stimuliše istovremeno obe čovekove percepcije - spoljašnju i unutrašnju, koja postoji podjednako kao realni i kao intencionalni fenomen<sup>189</sup>. Hol „operiše“ sa ove dve vrste percepcije, kao da su iste činjenično već utvrđene, i analizira aspekte arhitektonske pojavnosti podjednako u odnosu na oba perceptivna ugla. Značajno u, ipak fenomenološki dublje određenom, razmatranju Perez-Gomeza je viđenje Platonovog priznatog pojma *Kore* (*Khôra*, *Chora*). Iako je jedan od mnogih koji razmišljaju i pišu o ovom fenomenu<sup>190</sup>, Perez-Gomez stavlja ovaj pojam u kontekst percepcije i recepcije umetničkog dela, te zbog ovoga biva odabran kao oslonac u razmatranju uspostavljanja *graničnog prostora* posmatrača suočenog sa umetničkim događajem. Razmišljajući o paradigmatškoj prirodi ovog fenomena (Kore) u arhitektonskom kontekstu, autor piše: „... Ona je simultano i akt i „prostor“, ..., ona je to što otkrivamo, „istina“ otelotvorena umetnošću i „prostor“ između sveta i doživljaja. Ona je podjednako prostor „kontemplacije“ i vreme izdvojeno za „učešće“, prostor priznanja“<sup>191</sup>. Sa druge strane, on se bori za nezavisnost ovog pojma i tvrdi da on, prema Platonu, nije podložan konceptualizaciji, niti ikada može biti povezan sa ultimativnim značenjem koje bi eventualno moglo biti intelektualno oživljeno. Upravo zbog ovoga, sve ono što terminološki i ontološki u sebi nosi, pojam Kore, kao „prazni skok koji nije ništavilo“<sup>192</sup>, omogućuje da se dalje razvija ideja nekih dosežnijih i primenljivijih termina za ono, što je iz prethodnih razmatranja, jasno da postoji, makar tek kao intelektualni izazov.

Juhani Palazma je prvi u nizu koji se prethodnom opservacijom vodi u svom izuzetno intrigantnom radu na temu arhitekture čula i dodirivanja sveta<sup>193</sup>. Iskren i duboko involviran lični stav vezan za pitanje „vizuelne paradigme“, Palazma iznosi u svom

---

<sup>188</sup> Holl, S., Pallasmaa, J., Pérez-Gómez, A.: *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, A+U Publishing Co., Ltd., Japan, 2008.

<sup>189</sup> Ibid., str. 41,42.

<sup>190</sup> Npr. najpoznatije je istraživanje *magnum opus* Julije Kristeve na temu Kore (Khôra, Chora), kao fenomena u okviru tzv. prostornog preokreta (the spatial turn) u kulturalnoj teoriji 20. veka.

<sup>191</sup> Ibid., str. 18.

<sup>192</sup> Ibid., str. 22, 24.

<sup>193</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin*, Wiley-Academy, Chichester, UK, 2007; 10.

polemičkom razmatranju „Oči kože“. Upućujući čitaoca u neminovnost ljudske nemogućnosti da se nosimo sa problemom izvesnog vizuelnog preopterećenja, te dominacijom čula vida nad ostalim čulima koja imamo i koja smo, moguće, zaboravili da koristimo, on insistira na promeni ugla posmatranja i zalaže se za, pre svega jedno haptično (opipljivo) iskustvo sveta u kom živimo. On smatra da nas ujedinjenim naporom, druga čula mogu ujediniti sa svetom, dok nas čulo vida od tog istog sveta, zapravo razdvaja<sup>194</sup>. Stavom da je neophodno sa nepodeljenom pažnjom pristupati percepciji i recepciji stvari oko nas, Palazmino poimanje odnosa posmatrača i umetničkog dela / čina / događaja je od presudne važnosti za argumentaciju uspostavljanja *graničnog prostora*, onako kako je taj fenomen postavljen ovim istraživanjem. Kroz nekoliko odabranih navoda, biće približeno svedeno shvatanje ovog autora u vezi sa prethodnom postavkom. Palazma, dakle, tvrdi sledeće:

1. Zadatak je umetnosti (i arhitekture) da rekonstruiše doživljaj jednog unutrašnjeg sveta, u kom mi nismo samo posmatrači, nego kome neodvojivo pripadamo<sup>195</sup>;
2. Tenzija između svesnog i nesvesnog poriva je neophodna kako bi se posmatrač otvorio u svom emocionalnom učešću<sup>196</sup>; te: doživljaj jednog umetničkog dela je privatni dijalog između tog dela i posmatrača, takav da isključuje drugačiji vid interakcije<sup>197</sup>;
3. Arhitektonski prostor uokviruje, podržava, ojačava i fokusira naše misli i sprečava ih da se zagube. Možemo da sanjamo i da osećamo da smo u spoljašnjem prostoru, ali nam je zapravo neophodna arhitektonska geometrija sobe, da bismo mislili jasno. Geometrija misli odzvanja geometrijom sobe<sup>198</sup>.

Zalažući se za osveščivanje jednog senzibilnog posmatrača, Palazma tvrdi da interakcija između ovog čoveka i umetničkog dela može u svojoj biti biti jednoznačno humana, odnosno da može biti takva da se posmatrač tokom formiranja doživljava

---

<sup>194</sup> Ibid., str. 25.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid., str. 29.

<sup>197</sup> Ibid., str. 44.

<sup>198</sup> Ibid.

umetničkog dela, prema tom istom delu odnosi kao prema ljudskom biću<sup>199</sup>. U svim prethodno iznešenim iskazima, Palazma je posebno podržao inicijalnu ideju o neophodnosti uspostavljanja jednog novog, osetljivijeg i humanijeg, pogleda na svet. Unošenjem dodatnih, moglo bi se reći, čulnih opisnih odrednica u pojašnjavanje termina koje koristi, autor je dosegao posebnost u primeni Lefevrove kauzalne veze između generalizovanog međusobnog protoka energije, prostora i vremena. U odnosu na poimanje fenomena *graničnog prostora umetnosti*, Palazmino razmatranje se razlikuje u predloženom vidu percepcije istog. Za razliku od njega, zalažem se za ne isključenje, već produbljivanje onoga što čulom vida može površinski da se dosegne, vodeći se sugestijom Dejvida Levin (David Michael Kleinberg-Levin) da „postoje znaci da se rađa novi modus gledanja (na stvari)“<sup>200</sup>.

U analitičkoj komparaciji Lefevrovih i Palazminih stavova, a preko pojmova liminoidnog događaja i graničnog prostora kao medij u ovoj dedukcijskoj vežbi, evidentne su relacije nastale napram postavljanjem različitih sistema vrednovanja realnosti na primeru *posmatrač / događaj*:

| Opšte                            | Posebno             |                         |   |
|----------------------------------|---------------------|-------------------------|---|
|                                  | Liminoidni događaj  | Granični prostor        |   |
| <b>Lefevrova kauzalna veza</b>   |                     |                         | <b>Palazmina čulna veza</b>   |
| ENERGIJA                         | TOK                 | DOGAĐAJ                 | Umetničko delo koje rekonstruiše doživljaj  |
| (inicira)                        |                     |                         |   |
| OKVIR                            | OKVIR<br>ZNAČENJSKI | OKVIR PROSTORNI         | Arhitektonski okvir koji čuva naše misli od zaborava                                    |
| (inicira)                        |                     |                         |   |
| VREME<br>(koje se meri promenom) | REFLEKSIJA          | RECEPCIJA/<br>DOŽIVLJAJ | Emocionalno učešće posmatrača koji sa umetničkim delom intereaguje kao sa drugom osobom |

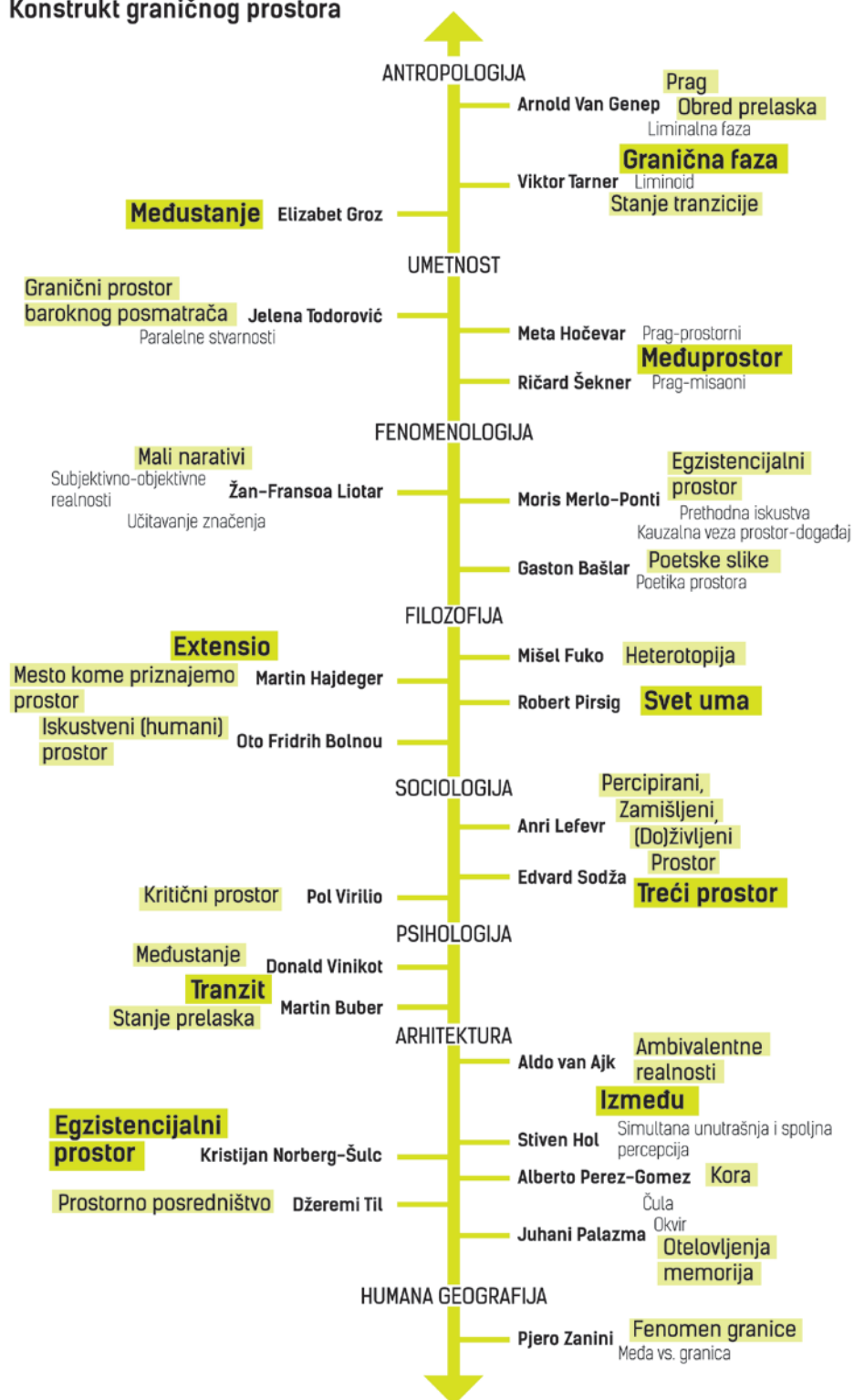
Tabela 3: Dedukcijski prikaz primene Lefevrovog generalizovanog stava vezanog za protok energije kroz prostor i vreme na primeru odnosa posmatrač - događaj.

U nastavku, kao segment zaključnog dela toka istraživanja vezanog za definisanje konstrukta *graničnog prostora*, dat je prikaz linearnog dijagramskog određenja pojma:

<sup>199</sup> Ibid., str. 65.

<sup>200</sup> Ibid., str. 36.

## Konstrukut graničnog prostora



Dijagram 1: Transdisciplinarni razvoj konstrukta graničnog prostora.

#### 4. ARHITEKTURA, TEHNOLOGIJA I SPEKTAKL U POLIVALENTNOM KONTEKSTU POČETKA XXI VEKA

Pojmovi *arhitektura* i *tehnologija* kao polivalentne odrednice dovedene u zajednički kontekst, uspostavljaju niz relacija definišući nove termine. Upravo *vrsta odnosa* ova dva pojma novom terminu daje smisao, pri čemu oba pojma podrazumevaju osnovne vrednosti polaznih odrednica. Kod višeznačnih pojmova, ponekad se sa naporom ustanovljava ne u kakvoj su vezi osnovni pojmovi sa izvedenom odrednicom, već da li je i kog je kvaliteta relacija osnovnih pojmova van konstruisanog termina. Ukoliko se, na primer, potraže zajedno pojmovi *arhitektura* i *tehnologija* u nekom od veb-pretraživača, najčešći rezultati će se doticati ili *tehnologije arhitekture* (*architecture technology / building technology*), kojom se objašnjava upravo tehnologija same gradnje npr. konstrukcijskog sistema, ili *arhitekture sistema* (*system architecture*), kojom se objašnjavaju kompleksne strukture, ponašanja i karakteristike sistema informacionih tehnologija. Potpuno je jasno kako osnovni pojmovi *arhitektura* i *tehnologija* uspostavljaju ove složene termine i koje kvalitete u njih ugrađuju, dok sam odnos pojma *arhitektura* u svom osnovnom značenju discipline, kao celokupnog procesa promišljanja, planiranja, projektovanja i izgradnje jednog arhitektonskog dela / građene strukture i pojma *tehnologija* u svom osnovnom značenju nauke koja primenjuje saznanja zarad efikasnijeg rešavanja konkretnih inženjerskih i drugih problema, ostaje u ovim terminima nejasan. Sve inženjerske discipline koje na bilo koji način koreliraju sa poljem savremenih tehnologija danas, pokazuju izvestan napor da obezbede što adekvatnije uslove za prihvatanje ovih tehnologija i produkcije koju one podrazumevaju, što jeste u suprotnosti sa nekim prethodnim periodom, kada su savremene tehnologije predstavljale, recimo, sekundarni sistem koji obezbeđuje podršku dometima drugih disciplina.

#### 4.1 Post - postmodernizam: pluralitet mogućnosti nove paradigme

U oblasti savremene arhitekture, a posebno u teoriji arhitekture, ovaj odnos se čini dodatno složenim. Post-ideološko vreme u kom, prema mnogim izvorima, živimo, u kom je svaka prethodna ideologija „potrošena“ i „zastarela“, dovodi do krize u razumevanju, ne istorije, niti anticipacije budućnosti, već upravo do nedovoljnog razumevanja sadašnjeg trenutka. Suočeni, moguće, sa „smrću ideja“<sup>201</sup> u „vremenu iščekivanja“<sup>202</sup> teoretičari arhitekture pokušavaju da pronađu odgovore (i moguće - smisao) u novonastalom kritičkom diskursu *Post-postmodernizma*<sup>203</sup>, koji je oblast u, još uvek, razvojnom obliku. Neke od manifestacija ove nove oblasti, čini se, prevode arhitekturu kao disciplinu u delom apstraktni, delom transdisciplinarni diskurs, poput *metamodernizma*<sup>204</sup>. Koristeći se većim delom *via negativa*<sup>205</sup> pristupom, zarad, pretpostavlja se, iskrenijeg pristupa nepotpuno osvojenom terminu, autori članka „Beleške o metamodernizmu“<sup>206</sup>, Timotheus Vermeulen (Timotheus Vermeulen) i Robin van den Akker (Robin van den Akker), pojašnjavaju šta sve metamodernizam nije. Prema njihovom uverenju, metamodernizam „nije filozofija, nije pokret, nije program, nije estetski registar, nije vizuelna strategija, književna tehnika, niti stilska figura; nije manifest, nije sistem mišljenja, ne zalaže se ni za kakvu viziju, niti utopijski cilj.“<sup>207</sup> Ipak, pri samom kraju teksta odlučuju: „Ultimativno, metamodernizam za nas jeste čulna struktura; kulturalna logika; termin koji upotrebljavamo kako bismo periodizovali savremeno i razmišljali o sadašnjosti istorijski.“<sup>208</sup> Ovako postavljen sistem vrednosti

---

<sup>201</sup> <http://www.newstatesman.com/uk-politics/2009/08/ideas-ideological-politics-age>.

<sup>202</sup> Prema Žaku Ransijeru živimo u vremenu nakon velikih istorijsko-političkih narativa, u kome je izmenjen odnos mogućeg i nemogućeg, i u kome se iščekuje sledeći veliki narativ.

<sup>203</sup> Nealon, Jeffrey: *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time*, Stanford University Press, Stanford, 2012.

<sup>204</sup> [www.metamodernism.com](http://www.metamodernism.com); autori web portala [www.metamodernism.com](http://www.metamodernism.com), Timotheus Vermeulen i Robin Van Den Akker, su u opsežnoj eksplikaciji sopstvenog razumevanja i primene pojma *metamodernizam* objasnili da nisu ni prvi, ni deseti koji su termin upotreбили generalno opisujući situaciju nakon postmodernističke ere, ali ističu da su prvi koji pojam shvataju kao opsežan logički sistem razumevanja kulture savremenog trenutka. U članku ističu da su prvi koji upotrebljavaju termin kao za objašnjenje *čulne strukture/osećajne strukture/strukture osećanja*.

<sup>205</sup> *Via negativa* je filozofski / teološki pristup prema kom je boga nemoguće opisati ikakvim konačnim konceptima, niti atributima, već jedino negacijom, odnosno isticanjem onoga što bog nije.

<sup>206</sup> <http://timotheusvermeulen.com/nom>.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Ibid.

označava celokupnu savremenu kulturu, ili je bolje reći, kulturu sadašnjeg trenutka, kao fluidan fenomen donekle određen temporalizacijom. *Metamoderna arhitektura*, prema istom izvoru, kao potpuna negacija ikonične i brendirane arhitekture, razmatra različite transdisciplinarnе uticaje na „bavljenje“ arhitekturom, od klimatske krize i finansijske krize, do geopolitičkih kriza, ali, primetno, bez osvrta na tehnološku krizu, jer akceleratívni progres najverovatnije nije jednostavno izjednačiti sa kriznim stanjem. Sa druge strane, opšte je shvatanje trenutka da arhitektura jeste u krizi.

Lijam Jang (Liam Young)<sup>209</sup>, jedan od „spekulativnih arhitekata“, koji pomoću alata iz širokog interdisciplinarnog polja pokušava da istraži buduće posledice nadolazećeg urbanog razvoja tvrdi da „tradicionalna arhitektura opstaje na pogrešnom kraju linijskog transfera tehnologije“<sup>210</sup>, jer se arhitektima tehnologija uvek nekako dogodi, zatekne ih, umesto da je oni sami oblikuju razmatrajući na koji način tehnologija arhitekturi može da pruži više. Ovo objašnjava time da se tehnologije razvijaju tolikom brzinom, da daleko prevazilaze naš kulturološki kapacitet da ih razumemo. Razvijajući polje spekulativnog inženjerstva, Jang uključuje upravljanje mrežama, softverom, ali i fikcijom, pričom i drugim interdisciplinarnim formama, kao podjednako legitimne elemente arhitektonske savremene prakse, koja, sa druge strane treba da prihvati potencijal nadolazećih mogućnosti u kojoj ne postoji jedna arhitektonska budućnost, već ih postoji mnoštvo. Spekulativno inženjerstvo insistira na odbacivanju iluzije totalnih suprotnosti između arhitekture i tehnologije, i insistira da ih treba razumeti isključivo kao dva kraja kontinualnog spektra<sup>211</sup>, a zatim preispitati kojim putem i na koji način razumeti prirodu, industriju i tehnologiju u takvom kontekstu, što i jeste krucijalno važno ukoliko se zauzima afirmativan stav o budućnosti. Nove tehnologije su prisutne, zauzimaju stabilnu poziciju i „naivno je i pomisliti da će čovek jednog dana odbaciti sve ove tehnologije koje je sam za sebe napravio.“<sup>212</sup>.

---

<sup>209</sup> Lijam Jang je arhitekta koji stvara „između dizajna, fikcije i budućnosti“. Osnivač je *Tomorrows Thoughts Today*, grupe koja ispituje mogućnosti fantastičnog i imaginativnog urbanizma.

<sup>210</sup> <https://www.nextnature.net/2015/03/interview-liam-young-on-speculative-architecture-and-engineering-the-future/>: „Spekulativna arhitektura kao praksa je zapravo jedan pokušaj da se ostane relevantnim u kontekstu konstantno promenljivog grada. Koristimo ovakvu vrstu rada da bismo razmišljali o tome kako, kao projektanti, možemo hitno da se povežemo sa dolazećim tehnologijama, na jedan više kritički način“.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid.

Spekulacije u polju inženjerstva, kao jedan od vodećih trendova u razmatranju buduće veze arhitekture i tehnologije, kreću se i u drugim smerovima, moguće radikalnijim i ekstremnim u odnosu na praksu Janga. Jedan od pomenutih je svakako potpuni prelazak u sajber-prostor, „gde arhitektura bita i piksela, gradi virtualni prostor potpuno odvojen od realne stvarnosti stvarajući ne-mesta veza, koja zahtevaju uspostavljanje nove mitologije prostora.“<sup>213</sup> Stapanje svetova - realnog i virtuelnog - koje se u međuvremenu, neporecivo je, dogodilo, upućuje na postojanje jednog hibridnog sistema realnosti koji podrazumeva konstantni uzajamni uticaj jednog sveta na drugi.<sup>214</sup> U jednoj od mogućih projekcija, postojanje u virtuelnom prostoru utiče na demarkaciju prostora i mesta prema osnovnoj humanoj logici, i dovodi do uspostavljanja „konačnog kontinualnog / ravnog prostora koji intuitivno osetimo“<sup>215</sup>. Suština je u tome da ovaj novonastali / novouspostavljeni prostor u sebi sadrži kvalitet nepredvidive promene koju donosi tehnologija, a koja transformiše čovekov osećaj subjektivnog.<sup>216</sup>

*Automodernizam* - zapravo u direktnom prevodu: *automodernost (automodernity)*, kako ga Robert Semjuels (Robert Samuels) označava<sup>217</sup> - nastaje kao odgovor na paradoksalnu kombinaciju *socijalne automatizacije* i *individualne autonomije* koja karakteriše novu eru kulturalne istorije u kojoj trenutno živimo.<sup>218</sup> Semjuels primećuje da je postalo irelevantno posmatrati savremenu kulturu, identitete i tehnologije sa stanovišta prethodno ustanovljenih konflikta između javnog i privatnog, subjekta i objekta, čoveka i mašine. Slično Jangu, i on se zalaže za jedno novo unapređeno shvatanje *lične slobode* i *mehanizovane otuđenosti*, za razliku od generalizovanog shvatanja ovih fenomena kao suprotstavljenih društvenih formi. Semjuels smatra da je potrebno da se „savremeni pojedinac okrene automatizaciji kako bi izrazio svoju ličnu

---

<sup>213</sup> Elliott Micklebourg: [www.metamodernism.com](http://www.metamodernism.com).

<sup>214</sup> Ray, P.J.: *The Myth of Cyberspace, The New Inquiry* <http://thenewinquiry.com/essays/the-myth-of-cyberspace/>, 2012.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Ibid.

<sup>217</sup> Odlučeno je da se u ovom tekstu ostane pri prevodu termina *automodernity* kao *automodernizam*, iz dva razloga: prvi je taj što se, prema Semjuelsu, zaista radi o pokretu; drugi je taj što je u srpskom jeziku, čini se, u nedostatku terminologije, a posebno za novonastale tehnološke pojave, prihvatljivije koristiti pojam koji je proizašao iz poznate osnove - *modernizam* - jer se tačno zna šta ovaj pojam u srpskom jeziku određuje, dok pojam *modernost* nije u širokoj upotrebi i može biti nedovoljno tačno shvaćen.

<sup>218</sup> Samuels, Robert: *New Media, Cultural Studies and Critical Theory after Postmodernism*, Palgrave Macmillan, London, UK, 2009 .



autonomiju“, što dalje vodi do toga da prethodno tradicionalno suprotstavljeni koncepti *slobode* i *otuđenosti* u novoj konstelaciji doprinose neminovnom „restrukturiranju tradicionalne, moderne i postmoderne paradigme“<sup>219</sup>. Drugim rečima, za savremenog pojedinca je efikasnije i, verovatno, pametnije da prihvati sve aspekte automatizacije, mehanizacije i tehnologije u svakom smislu, kako bi ih stavio u funkciju sopstvenog napretka. Samo razmatranje i prihvatanje postulata *automodernizma*, *metamodernizma*, *spekulativnog inženjerstva*, i svih drugih nebrojenih formata *post-postmodernizma*, označava početak jednog novog vremena u kom se drastično menja odnos čoveka i tehnologije, između ostalog i zarad uspostavljanja novih prostornih kvaliteta čovekove građene sredine.

#### 4.1.1 Tekući prostor savremene tehnologije na smeni prostornih paradigmi

Vodeći aspekt *post-postmodernizma* - potpuno rekonfigurisanje / restrukturiranje savremenog društva i kulture od strane tehnologije - je kroz, recimo, nihilistički ekstrem, predstavljen viđenjem Alana Kirbija (Alan Kirby)<sup>220</sup>. *Pseudo-modernizam*, tvrdi Kirbi, kao potpuna kritika postmodernizma, ne samo što ukida koncept autorstva u smislu postojanja jednog konkretnog autora jednog konkretnog dela, već ga odvodi u krajnost u kojoj su svi pojedinci „interakcijom“ uvedeni u autorstvo. Kako, po definiciji, „pseudo-modernan kulturni projekat ne može da postoji i ne postoji ukoliko pojedinac fizički ne interveniše u istom“, pojedinac svojevorno prihvata da učestvuje u stvaranju „teksta“ koji televizijskom ili radio programu i internetu daje legitimitet, jer upravo autorstvom ovog „teksta“ gledalac / slušalac postaje aktivni posmatrač<sup>221</sup>. Ono na šta je potrebno skrenuti pažnju u ovoj razmeni *posmatrač - pseudo-moderni proizvod* je oblik interakcije koju ona podrazumeva. Kirbi tvrdi da ovde ne dolazi ni do kakve razmene, već umesto toga gledalac / slušalac prihvata u trenutku ulogu autora koji u projekat „uđe“ - napiše segment programa - zatim iz istog „izađe“, vraćajući se svojoj pasivnoj ulozi<sup>222</sup>. Označavanjem ere pseudo-modernizma kao banalne i površne „kulturne

---

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Alan Kirby, britanski kulturolog i kritičar, poznat je po svom kritikovanom modelu pseudo-modernizma ili didžimodernizma (digimodernism) kako ga takođe naziva. Detaljnije pogledati: Kirby, A.: *Digimodernism: How new technologies dismantle the Postmodern and Reconfigure our culture*, Continuum, London, UK, 2011.

<sup>221</sup> [https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond).

<sup>222</sup> Ibid.

pustinje“, koja do sada nije proizvela ništa suštinski vredno, autor kritikuje učesnika / savremenog čoveka, jer, između ostalog, omogućuje postojanje tv šou-programa, konstatujući da „Veliki brat kao tipičan pseudo-moderan kulturni tekst ne bi postojao, da niko ne poziva telefonom i ne glasa“<sup>223</sup>. Međutim, pošto učesnik prihvata ovu vrstu pseudo-interakcije i omogućuje postojanje „Velikog brata“, postavlja se pitanje o *mestu* u kom se ovaj projekat materijalno i realizuje. U svom tekstu „Od arhitekture od stakla do Velikog brata: scene iz kulturalne istorije transparentnosti“<sup>224</sup>, Skot Mekiri (Scott McQuire) povlači suštinsku paralelu između idealizovane transparentnosti internacionalnog stila i „virtuelne transparentnosti“ konceptualno ugrađene u projekat *Velikog brata*. Primećuje se da osim same ideje *transparentnosti*, koja se za nekoliko decenija drastično promenila, ikonično delo moderne arhitekture, poput Farnsvort kuće (Farnsworth house)<sup>225</sup> Misa van der Roa (Mies van der Rohe), deli malo zajedničkih karakteristika sa univerzalnom kućom Velikog brata. Može li se onda ipak tvrditi da je upravo kuća Velikog brata „ponovno otkrivena“ internacionalna kuća od stakla? Mekiri tvrdi da može i da iako „kuća Velikog brata nije kuća od stakla ni u kakvom striktnom arhitektonskom smislu, ona ipak oživljava projekat koji je dvadesetih godina dvadesetog veka zamislio Ejzenštajn“.<sup>226</sup> Daleko od estetskog trijumfa moderne arhitekture, oslobađanja zidova i uspostavljanja *tekućeg prostora*<sup>227</sup>, u stvarnosti izolovana, namenski projektovana kuća Velikog brata omogućuje drugačiju vrstu uvida u život drugih ljudi. Za ove ljude / takmičare ne postoji skrovito mesto, ne zato što kuća nema zidove, plafone i podove, već zato što su u svim prostorijama postavljene mnogobrojne kamere i mikrofoni. Uz to, postupci ovih ljudi u graničnoj interpretaciji kuće potpune transparentnosti vode direktno do odluke o njihovom „opstanku“ u kući, koju donose aktivni posmatrači prateći živi prenos dešavanja u kući. Privatnost kao kvalitativna odrednica u životu takmičara ovog i sličnih tv šou-programa ne postoji. Pošto kuća ne ispunjava jednu od osnovnih arhitektonskih funkcija - da pruži stanovniku zaštitu - ona prestaje da bude *mesto*.

---

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/3587>.

<sup>225</sup> <http://farnsworthhouse.org/>

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> Tekući prostor - open space / fluid space – predstavlja prostor između enterijera i eksterijera u modernoj arhitekturi.

Prema Marku Ožeu (Mark Augé) „ukoliko *mesto* definišemo kao nešto povezano, istorijsko i usredsređeno na identitet, tada je prostor koji je nemoguće odrediti kao povezujući, istorijski i identitetski određen - *ne-mesto*.“<sup>228</sup> Osim Oževih klasičnih primera *ne-mesta*, poput auto-puteva, aerodroma, supermarketa, zabavnih parkova, parkirališta i sličnih tipologija, on sam ukazuje na to da postoje i drugi tipovi *ne-mesta*, poput izvesnih prostora koji postoje samo kroz reči koje ih evociraju, imaginarnih mesta, banalnih utopija i klišea. *Ne-mesta* su i prostori koji sami po sebi ne sadrže ništa antropološki vredno, niti sadrže u sebi neka druga mesta; ona su jednostavno proizvod vremena supermodernosti u kom živimo. Tehnološke mogućnosti ovog vremena su takve da nam omogućuju „osvajanje čitavog jednog ekstrateritorijalnog prostora za potrebe komunikacije, koja je toliko osobena, da često pojedinca povezuje jedino sa drugačijom slikom njega samog“<sup>229</sup>. Upravo je zbog toga, prema Ožeu, individualna produkcija smisla potrebija nego ikad pre. Korisnik *ne-mesta* biva povezan sa ovim topološkim prostorom, konstantnim podsećanjem na to na koji način je potrebno postojati u *ne-mestu*: kartu je potrebno kupiti, prikazati na tačno određenim prostornim tačkama, formulare je potrebno popuniti...<sup>230</sup> Ovakav „ugovoren“ način komunikacije, tehnički omogućava postojanje / opstajanje *ne-mesta*. Za opstajanje kuće Velikog brata, slično, neophodno je pratiti i glasati. Aktivni posmatrač, u ovom slučaju, svojom participacijom ne utiče samo na život takmičara šou-programa, već i na prostorni okvir u kom se šou odvija. Dajući mu legitimitet svojim kontinuiranim prisustvom u toku šou-programa, aktivni posmatrač prihvata neophodnost prostornog okvira za dešavanje radnje - kuću Velikog brata - ali ne dalje od identifikacije ove kuće sa *ne-mestom*. Moguće je postaviti pitanja: da li zaista nije važno koju vrstu arhitektonskih karakteristika i vrednosti ova kuća nosi u sebi? Nije li to ipak kuća u kojoj žive ljudi? Ukoliko se potpuno prihvati izjednačavanje jedne kuće sa pojmom *ne-mesta* u šou-programu koji reflektuje život, koliko smo u stvarnosti daleko od ideje da stvarne kuće u kojima živimo suštinski ne moraju da predstavljaju dom?

Problematizovanje odnosa arhitekture i tehnologije sadašnjeg trenutka, vodi nas, dakle, ka čitavom nizu novih mogućnosti sagledavanja budućih kretanja u ovom domenu. Kako Kirbi navodi: „Pojavljaju se nove teorije čudnih i prelepih naziva sa ciljem da

---

<sup>228</sup> Augé, Marc: *Non-places: Introduction to an Antopology of Supermodernity*, Verso, London, UK, 1995.

<sup>229</sup> Ibid., str. 79.

<sup>230</sup> Ibid., str 101.

detaljno opišu kulturu i društvo koji se nalaze, prema njima, na samom kraju postmodernizma<sup>231</sup> i dalje „ove teorije ne tvrde da svet treba da bude post-postmodern. One tvrde da on to već jeste, svidelo se to nama ili ne. Ukoliko ih posmatramo zajedno, one nam nude prvi pogled na fascinantan embrion novog sveta koji se rađa“.<sup>232</sup>

Kritičko mišljenje<sup>233</sup> kao osnovna karakteristika samog koncepta racionalnog pogleda na svet, u osnovi upravlja ciklusima pojave i nestajanja kulturoloških fenomena, poput raznih pokreta kojima periodizujemo sopstveno vreme. Nastanak nove ideje na osnovama ponovnog promišljanja prethodne<sup>234</sup>, vodi ka formulisanju unapređenih stavova, za koje često ne znamo sa sigurnošću unapred u šta će se razviti i koje potencijale i mogućnosti u sebi sadrže. Savremena je kulturološka dilema da li je potrebno jednu ideju označiti kao *živu*, a potom, nakon što je prevaziđena u određenim segmentima, kao *mrtvu*, kako bi se društvo okrenulo ka novim stavovima koji su u začetku. Nakon što je 1977. godine Čarls Dženks (Charles Jencks) u svojoj knjizi „Jezik postmoderne arhitekture“ napisao čuveni iskaz: „Moderni svet je umro u 3:32 popodne u Sent Luisu u Misuriju, 15. jula 1972. godine“<sup>235</sup>, a „nova arhitektura se iz tog trenutka uzdigla“, trideset godina kasnije, Alan Kirby je napisao: „Postmodernizam je mrtav i sahranjen“<sup>236</sup>. Ponovno promišljanje i kritika moderne i postmoderne misli dovelo nas je do sadašnjeg trenutka multi-izama, nebrojenih mogućnost za dalji razvoj

---

<sup>231</sup> Kirby, Alan: *Successor states to an empire in free fall*, 2010, *Times Higher Education*:

<https://www.timeshighereducation.co.uk/features/successor-states-to-an-empire-in-free-fall/411731.article>.

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> <http://www.criticalthinking.org/pages/defining-critical-thinking/766> : „Kritičko mišljenje je intelektualno ustrojen proces aktivnog i značajnog konceptualizovanja, primene, analize, sinteze, i/ili procene informacija sakupljenih ili generisanih iz posmatranja, iskustva, refleksije, racionalizacije, ili komunikacije, kao neophodnih koraka ka verovanju i akciji. U svom egzemplarnom obliku, zasnovano je na univerzalnim intelektualnim vrednostima, na: jasnoći, tačnosti, konzistentnosti, relevantnosti, zvučnim dokazima, zdravom razumu, dubini, širini i poštenju“.

<sup>234</sup> Proces „ponovnog delovanja“ kao fenomen koji obeležava naše vreme, u engleskom jeziku ima prefiks *re-* (kao *repeated*) koji tačno definiše „pažljivo ponovno delovanje“ (Mirijam-Vebster), dok se u srpskom jeziku oslanjamo na opisne pojmove ponovnog promišljanja (*rethink*), ponovnog iznalaženja (*reinvent*), ponovnog definisanja (*redefine*) i sl.

<sup>235</sup> Originalni citat: „The modern world died at 3.32pm in St Louis, Missouri, on 15 July 1972.“; <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/20/postmodernism-10-key-moments?INTCMP=SRCH>.

<sup>236</sup> Op.cit. Kirby, Alan: *Successor states to an empire in free fall*, 2010, *Times Higher Education*:

<https://www.timeshighereducation.co.uk/features/successor-states-to-an-empire-in-free-fall/411731.article>.

kulturološke i graditeljske misli, od kojih sve, uz potrebu za ponovnim uspostavljanjem sistema smisla, sadrže dodatni zajednički imenilac, a to je neophodnost fundamentalnog promišljanja odnosa sa tehnologijom.

#### 4.2 Ponovno promišljanje: arhitektura i tehnologija izvana

Nil Lič (Neil Leach)<sup>237</sup> u dobro poznati „udžbenik“<sup>238</sup> iz teorije arhitekture izdat 1997. godine, sakuplja dvadeset i jedan esej o razumevanju arhitekture kao fenomena, a napisan od strane vodećih filozofa i teoretičara kulture dvadesetog veka. Upravo kao i Jang, koji podsećam, tvrdi da će „spekulativni arhitekti pričati priče o mogućim budućnostima i da će ovi arhitekti biti i političari, urbani planeri, izvršni direktori tehnoloških kompanija, istraživači, pisci i performer“<sup>239</sup>, Lič započinje izlaganje o namerama koje su ga vodile pri odabiru ovih konkretnih eseja / stavova / ideja, sličnim razmatranjem. Ukazujući na metamorfozu kroz koju arhitektura kao disciplina prolazi, autor ističe „jasnu promenu kursa u istovremeno prirodi debate u okviru same oblasti arhitekture, ali i njene veze sa drugim disciplinama“, pri čemu čitavo široko transdisciplinarno polje koje korelira sa oblašću arhitekture (a čine ga: sociologija, kultura, filozofija, psihologija, antropologija i sl.) danas pokazuje mnogostruko veći interes i involviranost u polje savremene građene sredine i arhitektonskih pitanja<sup>240</sup>. Zamerajući arhitekturi na statusu autonomne umetnosti, za koju se često izdaje, Lič podcrtava neuspeh arhitekture da se u prošlosti suštinski prožme sa drugim disciplinama, te da zanemarujući kompleksnost socio-političkih odnosa, koji u kontekstu izgradnje jednog objekta ili grada predstavljaju osnovni uslov, ugrožava potencijal potpune realizacije sopstvene socijalne funkcije. Strukturalne odrednice knjige - *modernizam, fenomenologija, strukturalizam, postmodernizam i poststrukturalizam* - čine odabrane perspektive iz kojih se diskurs arhitekture posmatra, a odabrani pogledi savremenih mislilaca na arhitekturu čine jedinstven doprinos diskursu teorije arhitekture. Prema Liču, ovaj je doprinos nemoguće dobiti iz

---

<sup>237</sup> Nil Lič je britanski arhitekta i teoretičar arhitekture. U svom teorijskom radu Lič se bavi vezama filozofije, antropologije i savremene arhitektonske teorije: <https://neilleach.wordpress.com/>.

<sup>238</sup> Leach, Niel (ed.): *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Taylor & Francis e-Library, London, UK, 2005.

<sup>239</sup> Op.cit., <https://www.nextnature.net/2015/03/interview-liam-young-on-speculative-architecture-and-engineering-the-future/>.

<sup>240</sup> Ibid.

pogleda iznutra, iz oblasti, s obzirom da je konvencionalni „arhitektonski diskurs prvenstveno diskurs forme, koji opstaje na površnom nivou“<sup>241</sup>. Razmatranjem fenomena ponovnog promišljanja oblasti arhitekture (*rethinking architecture*), a zarad njenog produbljenog shvatanja, sudeći po Liču i mnogim autorima nakon njega, dolazi se do neophodnosti razumevanja stanovišta aktuelnih kulturoloških dešavanja i teorija. Lič svoju knjigu naziva „udžbenik iz kulturalne teorije“, dok se „udžbenik iz teorije arhitekture“, a zasnovan na ovom principu sabiranja pogleda na jedan fenomen, deset godina nakon prvog izdanja Ličeve knjige, pojavljuje pod nazivom „Ponovno promišljanje tehnologije“ (*Rethinking Technology*)<sup>242</sup>, što problematizuje Ličevo shvatanje intradiskurzivne površnosti.

Istovremeno dok publikacije iz oblasti filozofije tehnologije dokazuju zrelost polja koja je u stalnom porastu, pri čemu se u ovim delima „arhitektura razmatra samo povremeno, i to najčešće kao primer među drugim primerima“<sup>243</sup>, neki od teoretičara arhitekture kao da pokušavaju da, kroz konstantno analiziranje ključnih mislilaca i praktikanata arhitekture XX veka i njihovih refleksija i teorija nastalih u susretu sa tehnologijom, shvate šta se to zaista dogodilo. U opsežnom, ali sveobuhvatnom „udžbeniku“ iz teorije arhitekture Vilijem Brejam (William Braham) i Džonatan Hejl (Jonathan Hale)<sup>244</sup> postavljaju pitanje konstantnog ponovnog preispitivanja tehnologije i upućuju na to da odgovor na pitanje: zašto to činiti?, pronalaze u činjenici da su „arhitektae oduvek bile zabrinute tehnologijom, ..., a da se tehnologija kakvu su susretali arhitekti menjala u smislu svrhe i vrste, prerastajući u večno nemiran i akcelerativan proces transformacije“<sup>245</sup>. Sakupljajući, još jedanput, istinski važne manifeste i teorije o ovom fenomenu, od one Frenka Lojda Rajta (Frank Lloyd Wright) iz 1901. godine<sup>246</sup>, do

---

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> Braham, W.; Hale, J. (eds.): *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*, Routledge, London and New York, 2007.

<sup>243</sup> Ibid., str. xii.

<sup>244</sup> Viljem Brejam je arhitekta i profesor arhitekture na Univerzitetu Pensilvanije gde je trenutno direktor master programa Ekološkog dizajna i direktor Centra za simulaciju zgrada i proučavanje energije. Džonataj Hejl je arhitekta i profesor na Univerzitetu u Notingemu, gde predaje teoriju arhitekture.

<sup>245</sup> Ibid., str. xiii.

<sup>246</sup> Wright, Frank Lloyd: *The Art and Craft of the Machine*, str. 1-15, in Braham, William W.; Hale, J. (eds.): *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*, Routledge, London and New York, 2007.

savremenih shvatanja Manuela Kastelsa (Manual Castells) iz 2004. godine<sup>247</sup>, a preko svih značajnih mislilaca iz svih oblasti koje koreliraju sa arhitekturom, pokušali su da pokažu da „praćenje promenljive prirode tehnologije, u arhitekturi znači prevazilaženje opšteprihvaćenih generalizacija o tehnologiji, društvu i arhitekturi“<sup>248</sup>; da daju doprinos kroz „mapiranje pojave „vremena sistema“ („age of systems“) u okviru arhitektonskog diskursa“, i da, kao viši cilj, „pomognu arhitektima da preformulišu pitanje o najboljem mogućem načinu za rad u današnjim (tehnokratskim) uslovima“<sup>249</sup>.

Posmatranjem paralelnog i zajedničkog razvoja ovih fenomena kroz vreme, postalo je jasno da je arhitektura u jednom trenutku repositionirana u odnosu sa tehnologijom; da je, u većini slučajeva, postala sekundarna, nebitna, gotovo marginalna ovojnica, pri čemu je ostala bez svih uporišta u definisanju, uobličavanju i uticaju na funkcije / programe / sadržaje objekata (građevina). Nakon višedecenijskog dijaloga promotera ideje forme i / ili ideje funkcije u arhitekturi, ispostavlja se da su potrebe savremenog društva svoje zadovoljenje pronašle u ekspanziji i nelinearnom eksplozivnom razvoju tehnologije, pri čemu je komponenta arhitektonske forme gotovo nestala kao ključna odrednica. Danas se kvalitet prostora meri gotovo isključivo mogućnošću tog prostora da udomi najsavremenije tehnologije, gde se arhitektonska sredstva koja se koriste u ove svrhe svode na prostorno omeđivanje granica određenog objekta i njegovog programa. Pitanja na koja arhitektura odgovara u ovom procesu ograničena su eventualno na pitanja/uslove koje postavlja širi ili uži urbani kontekst. Odgovori koji proizilaze iz situacije u kojoj je arhitektura postala omotač, šalju nedvosmislenu poruku da se borba za program objekta mora nastaviti *na drugim nivoima prostora i misli*, uspostavljanjem novih arhitektonskih tipologija. Zajednički, trajni kvalitet ovih novouspostavljenih tipologija je taj da one ne nude konačno rešenje ovog problema, već odražavaju jedno trenutno stanje stvari u oblasti, da su sklone transformacijama i prilagođavanjima i da zapravo pariraju brzim promenama u poljima tehnologije i potreba pojedinca i društva. *Ako promenljivost okarakterišem kao trajni kvalitet,*

---

<sup>247</sup> Castells, Manuel: *Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism in the Information Age*, str. 418-434, in Braham, William W.; Hale, J. (eds.): *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*, Routledge, London and New York, 2007.

<sup>248</sup> Op.cit.: Braham, W.; Hale, J. (eds.): *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*, Routledge, London and New York, 2007.str. xvi.

<sup>249</sup> Ibid.

*efemerne strukture i granične konstrukcije, nesumnjivo mogu da prihvatim kao novi pravac u polju arhitektonskog delovanja.*

#### **4.3 Efemeralizacija - ujedinjenje sa tehnologijom**

Dok etimologija reči *efemera*, od koje i nastaje termin *efemeran / efemerna*, upućuje na starogrčki termin *ephēmeros*, a znači u doslovnom prevodu „onaj koji traje jedan dan, jednodnevan“ i nastaje kao složena imenica od *epi* - „na“ i *hēmera* – „dan“<sup>250</sup>, zanimljivo je primetiti da termin *efemeralizacija* dolazi zapravo iz tehnologije. Bakminster Fuller (Richard Buckminster Fuller)<sup>251</sup> je pojam efemeralizacije prvi uspostavio da bi objasnio tehnološki napredak. Objašnjenjem da se u slučaju razumevanja akcelerativnog tehnološkog napretka zapravo radi o razumevanju „srca celokupne efemeralizacije“, Fuller definiše „dimaksionov princip (dymaxion principle) prema kom se postiže sve više, sa sve manje težine, vremena i jedinica rada za svaki zadati nivo funkcionalnog ispunjenja“<sup>252</sup>. Ovim autor ukazuje na neminovnost dostizanja sve većeg učinka sa što manje uloženi sredstava, dok se, konačno, ne dosegne nivo apsolutnog učinka pomoću ničega. Ovaj proces Fuller naziva *efemeralizacijom*. Zanimljiva je opservacija da je jedan arhitekt definisao pojam vezan za tehnologiju, a da je potom taj pojam preuzet iz tehnologije kao najtačniji da opiše arhitekturu, koja se uz novododeljena svojstva sa istom tom tehnologijom i bori prihvatajući njene karakteristike (vrtoglavi razvoj, fleksibilnost, osetljivost na brzinu promene i interakcije na svim nivoima).

Efemeralizacija je, dakle, činjenica, neminovnost, i njeno postojanje u savremenom, ekstremno ubrzanom, trenutku je nemoguće osporiti. Pol Virilio (Paul Virilio)<sup>253</sup>, za razliku od pro-tehnoloških struja u razmatranju prostornih aspekata naše budućnosti,

---

<sup>250</sup> [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com).

<sup>251</sup> Bakminster Fuller bio je američki arhitekta, teoretičar, inženjer, ali prvenstveno pronalazač i vizionar, kako o njemu najradije govore sledbenici njegovog dela. Jedan od najzanimljivijih primera njegovog rada je Demaksionova kuća. Fuller je dizajnirao nekoliko primera ove kuće, koji se u potpunosti proizvode u fabrici i lako sastavljaju na bilo kojoj lokaciji. Najznačajniji kvalitet ovih aluminijumskih kuća jesu jednostavan transport i sastavljanje.

<sup>252</sup> Fuller, R. B.; Applewhite, E.J.: *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*, Macmillan, London, 1975; 792.52.

<sup>253</sup> Pol Virilio je francuski teoretičar kulture i urbanista. U svojim tekstovima Virilio se bavi razvojem tehnologije, njenom brzinom i moći, kao i njenim odnosom sa arhitekturom i umetnošću.



vidi radikalno beznadežno odvijanje događaja u ovom polju, koji će nas globalizacijom dovesti do apokaliptične kataklizme<sup>254</sup>. Terminom *kritični prostor* on ukazuje na jedno međuprostorno stanje u kom se trenutno nalazimo, na samoj ivici, čini se, neizbežne apokalipse društveno-ekonomskog sistema koji poznajemo, a da, teorijski, sebe možemo spasiti osvajajući „trenutak samoće, koncentracije, kontemplacije i *refleksije*“ kako bismo stvorili mogućnost transformacije ovog pred-apokaliptičnog stanja<sup>255</sup> i eventualno povratili smisao sopstvenog postojanja. Analizom Viriliovog *kritičnog prostora*, dolazi se do zaključka da jedan od osnovnih problema opšteg stanja u kom se nalazimo, potiče od ekspanzije tehnologije i brzine njenog razvoja, koja je uslovila izvesnu *krizu fizičkih dimenzija* čulnog sveta u eri elektronskih komunikacija<sup>256</sup>. Autor tvrdi da „posle prostornih i vremenskih distanci, brzinska distanca briše pojam fizičke dimenzije“, te da „brzina iznenada postaje prvobitna dimenzija koja prkosi svim vremenskim i fizičkim merenjima“<sup>257</sup>. Kriza razumevanja dimenzija, dakle, postaje kriza celine prostornog shvatanja nasleđenog iz geometrije, a u prvi plan izlaze proizvoljna, slučajna, heterogena prostorna polja optoelektronske predstave sveta, te danas „više ne postoji opipljiva razlika između skrivenog prostora mikroskopske predstave i vidljivog prostora makroskopske percepcije“<sup>258</sup>.

Za debatu „O efemeralizaciji“<sup>259</sup> Frensis Hejligen (Francis Heylighen)<sup>260</sup>, iznosi mišljenje da se sa tehnološkom efemeralizacijom svakako treba boriti. Niz pitanja koja se odnose na uticaj ove pojave na društvo, objašnjava tvrdnjom da je „iznad svega, efemeralizacija samo-prednaprezanje: sve veća efikasnost raznih sistema i tehnologija ne samo da vodi do veće izlazne proizvodnje dobara i usluga, već i do sve brže stope razvoja daljih inovacija, pošto se nove ideje i zasnivaju, razvijaju, testiraju i prihvataju

---

<sup>254</sup> Featherstone, Mark: *Virilio's Apocalypticism, in Theory beyond codes*, 2010, at *CTHEORY*, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=662>.

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> Virilio, Pol: *Kritični prostor*, Gradac, Čačak, 1997; 34.

<sup>257</sup> Ibid., str. 13.

<sup>258</sup> Ibid., str. 41.

<sup>259</sup> Heylighen, Francis: *On Ephemeralization*, paper submitted to *The Information Society*. <http://www.indiana.edu/~tisj/>.

<sup>260</sup> Frensis Hejligen je poznati belgijski kibernetičar, koji se u svom radu bavi istraživanjem razvoja i evolucije inteligentnih sistema. Njegovi najpoznatiji projekti su *Principia Cybernetica*, model interneta kao globalnog mozga i projekti vezani za teorije samoorganizacije.

sa manje napora. Rezultati su zapanjujući: kultura, društvo, pa čak i realan fizički svet se menjaju u svim svojim aspektima, i to nesavladivom brzinom<sup>261</sup>. I dodaje da „kao rezultat imamo individue koje su prinuđene da obrađuju sve više informacija i mogućnosti, nego što je to efektivno moguće“. Pronalaženje rešenja koja su fundamentalna i suštinski rešavaju problem, on smatra neophodnim, jer se u suprotnom može očekivati njegovo nesagledivo pogoršanje, i nudi ga kroz novi pristup za prevazilaženje krize u kojoj se nalazi društvo danas koji „dokazuje da ga jedino *nadljudski sistem (suprahuman system)*, koji objedinjuje čoveka i informacione tehnologije, može efikasno rešiti“<sup>262</sup>.

Uporednim posmatranjem promena u oblasti arhitektonsko-graditeljskog delovanja i gore navedenih tehnoloških problema, dolazi se do neporecivih sličnosti. Može se reći da efemeralizacija u smislu izvorne ideje o superefikasnosti i ovde postoji. Arhitektura osetljiva na promene tehnologije se menja da bi korespondirala sa ovim promenama, ali se zaustavlja u realnim fizičkim okvirima. Za nadvladavanje sistema hiperefikasne obrade mnoštva informacija u kratkom vremenskom roku *nadljudski sistem* ovde prelazi u *granični prostor* integrišući čoveka, tehnologiju, i novoformirani neophodni efemerni okvir. Slično primećuje i Čepel: „promene izazvane tehnologijom, menjaju društvenu percepciju sveta i produbljuju ambiciju za ličnom slobodom, što dodatno ponovo ističe razmatranje efemerne arhitekture. Arhitektura će reflektovati globalne ciljeve i individualne razmere savremenih tehnologija, a pritom će ostati dovoljno fleksibilna da udomi neizvesnosti sutrašnjice. Uloga efemerne arhitekture u građenoj sredini će dobijati na značaju uz ubrzanje ovih promena“<sup>263</sup>. Efemerna arhitektura se menja sa promenama, obuhvata ih i prihvata omogućujući formiranje *nadprostora (supraspaces)* - graničnih prostora, kroz koje čovek može da ih obradi.

---

<sup>261</sup> Ibid., str. 3.

<sup>262</sup> Ibid., str. 17.

<sup>263</sup> Op.cit.: Chappel, B. D.: *Ephemeral Architecture - Towards a Definition*, <https://www.scribd.com/doc/44042590/Ephemeral-Architecture>; e-publication, 2006.

#### 4.4 Spektakl kao opšte mesto trenutka

Kompleksnost materije koja se obrađuje i stavova koji proizilaze iz ove obrade zahtevaju ozbiljnu složenost i multidisciplinarnost u pristupu rasvetljavanja predmeta istraživanja. Danas nije više moguće razvijati nove teorije, bez uspostavljanja mnogostrukih veza sa raznim načinima mišljenja date teme. Takođe, kompleksnost istraživačkog problema zahteva jednu, gotovo *instant - primenu* svojih karakteristika, kako bi se uspostavila kao legitimna oblast primene teorijskih zaključaka ovakvog istraživanja. Tako je složenu pojavu poput *uspostavljanja graničnog prostora umetnosti* moguće prikazati kroz detaljnu analizu primera čija realizacija ide u prilog ovakvog oprostovanja, na šta će i teorijski biti ukazano na primeru *spektakla* kao specifičnog mesta susreta arhitektonskih i tehnoloških dometa, ali i kao sveprožimajućeg fenomena društva i vremena u kom živimo.

Najpre je bitno razlučiti dva važna atributa spektakla današnjice - ovo je pre svega, i dalje, izuzetno politizovan fenomen, ali je kroz kontinuitet i dominaciju uspeo da, piše Debor (Guy Debord)<sup>264</sup>, tokom svog višedecenijskog trajanja, odgoji čitavu humanu generaciju prema svojim zakonima<sup>265</sup>. Uzimajući u obzir to da generacija odgojena pod određenim uticajem nosi u sebi inkorporiran set vrednosti istog, ona, u sebi logično nosi i potencijal subverzivnog delovanja u odnosu na dominantni uticaj, što je moguće sagledati u polju *društvenog participiranja u umetnosti*, koje se širi i razvija. O aktuelnostima na temu participacije i spektakla sadašnjeg trenutka govori Kler Bišop (Claire Bishop). Ona ističe veliki uticaj Deborovog „Društva spektakla“<sup>266</sup> na umetnike levičarske orijentacije, koji prihvataju ideju o *aktivnom participiranju posmatrača* kao ključnu u neophodnoj rehumanizaciji društva učinjenog obamrlim i fragmentisanim od strane represije kapitalističke proizvodnje<sup>267</sup>, te zaključuje da je osnovni zahtev umetnosti danas da bude viđena i da posmatrač na nju reaguje. Pozivajući se na stavove Gatarija (Felix Guattari) i Ransiera (Jacques Rancière) ona ukazuje na to da je upravo *spektakl medijum* koji postoji između umetničke ideje i osećanja posmatrača, te

---

<sup>264</sup> Gi Debor (1931-1944) bio je francuski filozof, pisac, filmski stvaralac, osnivač letrističke i situacionističke internacionale, a javnosti najpoznatiji kao autor *Društva spektakla*.

<sup>265</sup> Debor, Guy: *Comments on the Society of the Spectacle 1*, Verso Books, NY, 1990; 3.

<sup>266</sup> Uticajna knjiga Gija Debora o *Društvu spektakla*, prvi put publikovana 1967. godine.

<sup>267</sup> Bishop, Claire: *Participation and Spectacle: Where are we now?*, 2011, <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf>; 3.

da je on simultano umetnički i društveni fenomen u kom oba ova aspekta opstaju u kontinualnoj tenziji<sup>268</sup>.

Sa druge strane, posmatrano iz samog *društva* spektakla, to zašto je baš spektakl na vrhu hijerarhijske lestvice umetničkih formi o kojima je reč, možda najbolje prikazuje arhitekta Dejvid Rokvel (David Rockwell) u knizi „Spektakl“, napisanoj u koautorstvu sa poznatim dizajnerom Brusom Mauom (Bruce Mau). Obrazlažući svoje motive za sastavljanje monografije, on objašnjava, krajnje afirmativno, značaj ovog fenomena za umetnost, pojedinca, društvo i savremenu kulturu uopšte. Suština je jasna: potrebno je razmišljati van granica, „misliti veliko“, omogućiti realizaciju umetničke vizije kroz same posmatračke ovog ostvarenja, pošto su upravo oni sastavni deo događaja. Jer učestvujući u spektaklu „umesto da uvećava brojnost publike, pojedinac postaje deo zajednice“<sup>269</sup>. Uočljive potrebe učesnika u spektaklu, podjednako posmatrača, izvođača i njegovih kreatora, za doživljajem koji nije moguće sa sigurnošću predskazati, postavljaju *neizvesnost* i *neočekivano* kao najviše ciljeve produkcije ovog fenomena. Osim što smatra da nam „spektakl omogućuje da se ponovo povežemo sa čovečanstvom“ i ukazuje na nesvakidašnju priliku koja nam se pruža kroz „mogućnost da iskoristimo trenutnu pauzu u sopstvenoj stvarnosti, čime nam daje šansu da se vinemo iznad svakodnevice“, Rokvel veliča ostvarenje mogućnosti neočekivanog u ovom događaju, jer nam „ona daje osećaj opstajanja na ivici, na samoj površini opasnosti“. I dalje naglašava, da su uprkos težini i obimu umetničkog rada utrošenog u produkciju spektakla, najuzbudljiviji trenuci oni koji se dogode neplanski tokom izvođenja. Svojim dugogodišnjim razmatranjem ove pojave, autor smatra da je uspeo da otkrije svesnost postupka prema kom „sve pripreme za spektakl zapravo dozvoljavaju jedan ovakav katarzičan, spontani momenat u kom se ljudi ujediniju. Reditelji spektakala rade na tome da omogućue ovaj momenat, a ipak ne poseduju nikakvu realnu kontrolu nad njim“<sup>270</sup>. U ključnom momentu realizacije neočekivanog, fizičko i mentalno iskustvo pripadanja spektaklu postaje „veće od života... veće od nas samih“<sup>271</sup>. Više puta Rokvel označava arhitekturu kao transformabilni okvir promene, a odabirom primera koje predstavlja u knjizi dolazi do suštinskih karakteristika spektakla i

---

<sup>268</sup> Ibid., str. 7.

<sup>269</sup> Rockwell, D.; Mau, B.: *Spectacle*; Phaidon Press, New York, 2006; str.21.

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> Ibid., str. 15.

podele prema ključnim aspektima. Gotovo kao manifest spektakla, ova podela ih razvrstava na: velike (big), hrabre (bold), brze/kratkotrajne (brief), one koji povezuju (connect), one koji transformišu (transform) i one koji zahtevaju totalno prepuštanje (immerse). Iako se opisani primeri znatno razlikuju među sobom, prvenstveno po značenju, karakterišu ih ključne zajedničke osobine, koje su, prema Rokvelu: impresivne razmere, vizuelno bogatstvo i efemernost. Fenomen spektakla „spaja ljude transformišući prostor i verovatno i same pojedince. Posmatrač postaje učesnik kome su angažovana sva čula“<sup>272</sup>, što ukazuje na složenost doživljaja ove umetničke forme.

Koliko god se *obećana vizija* posredstvom spektakla činila aktuelna u svakom trenutku, neophodno je na istu gledati kritički i vratiti se u sam centar problema - na razmatranje same *ideje spektakla*, detaljnim osvrtom na mišljenje Debora o savremenom životu u „društvu spektakla“<sup>273</sup>. Označenjem spektakla kao „srca nestvarnosti ovog (modernog) društva“, on pogađa samu suštinu stvari: „spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizuelna obmana koju stvaraju masovni mediji. *To je pogled na svet koji se materijalizovao*“<sup>274</sup>. Materijalizacija odnosno realizacija *pogleda na svet* može biti apstraktna stvar formulisana kritičkim mišljenjem. Ipak, ukoliko se razmotri njegova realna pojavnost, konkretni spektakl se realizuje uz pomoć tehnologije i raznih oblika efemerne arhitekture, a kroz granične prostore njegovih konzumenata. I u momentima kada se Deborova kritika spektakla pojavljuje kao izuzetno intenzivna i subjektivna, što vidimo u tvrdnjama poput te da „sam spektakl postavlja sebe kao široku i nedostupnu stvarnost koja nikada ne može biti dovedena u pitanje. Njegova jedina poruka glasi: „Ono što se vidi je dobro, ono što je dobro vidi se“, zatim da „spektakl ne teži ničemu do sebi samom“ i da je „spektakl glavni proizvod današnjeg društva“<sup>275</sup>, čini se da umesto da je usmeren ka njegovoj propasti, ovaj stav zapravo glorifikuje spektakl. „Iz činjenice da su njegov cilj i njegova sredstva identični“, Debor ukazuje na fenomen spektakla u današnjem društvu kao „materijalne konstrukcije religiozne iluzije“<sup>276</sup>, prethodno citirajući nemačkog filozofa Ludviga Fojerbaha (Ludwig Feuerbach), koji je iluziju u „sadašnje vreme“ i označio kao „jedinu svetu“ pojavu. Ipak, za realizaciju

---

<sup>272</sup> Ibid., str. 21.

<sup>273</sup> Debor, Gi: *Društvo spektakla*, Anarhija / Blok 45, Beograd, 2003; str.8.

<sup>274</sup> Ibid., str. 6.

<sup>275</sup> Ibid., str.7.

<sup>276</sup> Ibid., str. 8.

iluzije, neophodno je imati publiku prijemčivu za doživljaj plasiranog. Moglo bi se reći da ova vrsta publike prihvata jednu novu dimenziju stvarnosti, što Debor i potvrđuje time da je danas „individualna realnost postala društvena, u smislu da je potpuno zavisna od društvenih sila i oblikovana njima. Individualnoj stvarnosti je dopušteno da se pojavi samo kada zapravo nije stvarna“<sup>277</sup>. Više je nego jasno da su osnovne odlike spektakla kao medijuma izmene realnosti postavljene kako treba. Autor tačno primećuje da „spektakl uništava granicu između sopstva i sveta,..., takođe uništava granicu između istinitog i lažnog, potiskujući neposredno doživljenu istinu pod konkretno prisustvo lažnog, iza koga stoji čitava organizacija pojavnosti“, te argumentovano tvrdi da je spektakl ogledalo ideoloških sistema, jer podržava njihovu suštinu vidljivu u „osiromašenju, porobljavanju i negaciji stvarnog života“<sup>278</sup>.

#### 4.4.1 Senzibilitet posmatrača za doživljaj i podložnost manipulaciji

Pitanje *stvarnosti pojedinca* u smislu filozofskog fenomena doživelo je nebrojene interpretacije, od kojih su, posebno za ovo istraživanje, najznačajnije one koje nude egzistencijalisti<sup>279</sup>. Da na ovo pitanje nije stavljena tačka stavovima frakcija i sledbenika ovog načina mišljenja, dokazuju i moderni filozofi konstantno preispitujući definicije i oblike pojavnosti *stvarnosti* i *realnosti*. Ovi pojmovi, iako naizgled sinonimi, u filozofiji su odvojeni termini o kojima se prvenstveno govori kada su u pitanju egzistencijalne krize čoveka, ili bolje rečeno - sposobnosti savremenog čoveka da prihvati svet i nosi se sa njim. *Primećujem da se čitava ideja o zasnovanosti spektakla oslanja na mogućnosti individualnog posmatrača, da pojedinačno ili kao član zajednice publike, isprovociran čulnim senzacijama koje mu se odvijanjem spektakla priređuju, formira sopstvenu nesvakidašnju predstavu koja će ga, na trenutak, učiniti opčinjenim.* Ova misao je duboko zasnovana u filozofiji i Robert Pirsig (Robert M. Pirsig)<sup>280</sup>, krajem 70-ih godina prošlog veka tvrdi da je još Hjum (David Hume) u osamnaestom veku otvorio mogućnost njenog preispitivanja i označio je kao istraživačku konstantu. Pirsig piše: „ideja da se čitav svet nalazi unutar nečijeg uma mogla bi da se odbaci kao apsurdna,

---

<sup>277</sup> Ibid., str. 7.

<sup>278</sup> Ibid., str. 55-56.

<sup>279</sup> Egzistencijalizam u filozofiji: <http://plato.stanford.edu/entries/existentialism/>.

<sup>280</sup> Robert Pirsig je američki filozof i pisac, najpoznatiji po svojoj teoriji metafizike kvaliteta (metaphysics of quality). Pirsig je svoju teoriju izneo u filozofskom romanu *Zen i umetnost održavanja motocikla - ispitivanje vrednosti* i kasnije je razvio u romanu *Lila- ispitivanje morala*.

da ju je Hjum tek tako izbacio da se o njoj spekuliše. Ali on je od nje napravio hermetički zatvorenu posudu<sup>281</sup>. Pokušavajući da definiše stvarnosti, ili zapravo da objasni na šta konkretno misli kada govori o stvarnosti, Pirsig nudi sintezu stavova: da kada razmišlja o stvarnosti on vidi „neprekidnu sintezu elemenata utvrđene hijerarhije *a priori* pojmova i neprekidno promenljivih čulnih utisaka“<sup>282</sup>, te da je „sadašnjost naša jedina stvarnost“, jer „prošlost postoji samo u našem sećanju, a budućnost samo u našim namerama“<sup>283</sup>. Ni u jednom trenutku on ne preispituje realne i zamišljene pojavne oblike te stvarnosti, jer je jasno da je sve legitimno, ukoliko se odvija u sadašnjem trenutku. Eventualni problem vidi jedino u racionalizaciji, jer je upravo ona, prema autoru, izvor problema. Ipak, on smatra da rešenje problema nije u napuštanju racionalnosti, nego u proširivanju njene prirode tako da ona postane sposobna da iznađe rešenje<sup>284</sup>. Dok se ispituju mogućnosti fizičkog dokazivanja šta je stvarno, a šta nije, gubi se dragoceno vreme za rešavanje problema, što Pirsig sa zabrinutošću tvrdi: „Umetnici ne poznaju nauku, naučnici se ne razumeju u umetnost, i jedni i drugi nemaju smisao da osete ozbiljnost situacije, pa zato rezultat nije samo loš, već je katastrofalan. Trenutak za stvarno ponovno objedinjavanje umetnosti i tehnologije zaista je odavno prošao“<sup>285</sup>. Ono što je, može se reći, pokretačka snaga ovog istraživanja je zapravo ideja da je ovo ipak ostvareno - kroz spektakl.

Sa druge strane, pitanje manipulacije konzumentima umetnosti upotrebom njihovih sopstvenih potencijala, ne ostavlja niti jednog autora / umetnika ravnodušnim. Ovde je inspirativno navesti stavove umetnika koji se u svojim delima okupiraju kreiranjem *drugih svetova*, ipak zasnovanih na svetu kakav znamo. Filip Dik (Philip K. Dick)<sup>286</sup> u svom antologijskom eseju iz 1978. godine „Kako stvoriti univerzum koji se neće raspasti za dva dana?“<sup>287</sup>, postavlja identična pitanja kao i prethodno navedeni filozofi.

---

<sup>281</sup> Pirsig, Robert: *Zen i umetnost održavanja motocikla - ispitivanje vrednosti*, Okean, Beograd, 2006; str. 177.

<sup>282</sup> Ibid., str. 118.

<sup>283</sup> Ibid., str. 211.

<sup>284</sup> Ibid., str. 148.

<sup>285</sup> Ibid., str. 251.

<sup>286</sup> Filip K Dik je poznati autor iz oblasti naučne-fantastike, zaokupljen društvenim, političkim i metafizičkim temama; posebno značajan u kontekstu ovog rada zbog narativnih prostora svojih dela.

<sup>287</sup> Dick, Philip K.: *How to build a Universe that doesn't fall apart two days later?*, 1978, [http://deoxy.org/pkd\\_how2build.htm](http://deoxy.org/pkd_how2build.htm).

Na pitanja o tome šta jeste realno i šta to čini autentično ljudsko biće, on nudi naizgled jednostavan odgovor: „Realnost je ona koja ne nestaje kada prestanete da verujete u nju“<sup>288</sup>. Zavidljujuću mogućnost, koju takođe određuje i kao stvar od ogromnog nepoverenja, Dik vidi u sposobnosti umetnika / autora da kreira *univerzum uma*. Koliko se zapravo ukupan korpus misli u svim poljima istraživanja preklapa, vidi se i iz daljih razmatranja u ovom eseju. Analitički pogled autora na pojedinca i realnost formulisan je razmišljanjem da je neosporno moguće da svako ljudsko biće živi u jedinstvenom svetu, privatnom svetu, svetu drugačijem od onog koji naseljavaju i doživljavaju svi ostali ljudi, što dalje navodi na pitanje o potencijalnom postojanju mnogostruke realnosti<sup>289</sup>, samo je potvrda (ili povod) Šeknerovog stava iz 1982. godine o *autentičnom pluralizmu*.

Novine na polju osvajanja i manipulisanja publikom imaju svoje posledice u rapidnoj imunizaciji te iste publike na ova sredstva. Šekner primećuje postojanje značajnih promena u ponašanju publike: „Mešanje kategorija se nastavlja. I „divlji“ pojedinac i „masovni“ čovek izumiru. Polako se izdvaja ironičnija, skeptičnija, i ne tako lako manipulisana publika - ili različita vrsta publike“<sup>290</sup>. Ovo je bila sasvim logična posledica razvoja beskonačnih mogućnosti saznanja, podržanih prvenstveno novim tehnologijama, koji je neminovno vodio u akceleraciju ličnog intelektualnog razvoja čoveka. U tom procesu osvojeno je jedno stanje gomilanja opštih mesta, lakog prevazilaženja spoznatog, stanje neprestane potrebe za novim. Arhitektura uz tehnologiju mora da se usredsredi na *razvoj apstraktnih, a ne realnih, poznatih, iscrpljenih elemenata, u cilju obezbeđivanja svih uslova za dostizanje izmenjenog stanja svesti prezahtevnog posmatrača / konzumenta umetnosti, koje je, opet, neophodno za dostizanje ultimativnog individualnog doživljaja kroz uspešnu realizaciju umetničke zamisli*. Zato je spektakl, kao forma u kojoj je takvo nešto moguće, ili kao „događaj koji nudi magične mogućnosti“<sup>291</sup>, odličan primer za razumevanje sadašnjeg trenutka.

---

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Ibid.

<sup>290</sup> Op.cit.; Šekner, Ričard: *Ka postmodernom pozorištu...*; str.206.

<sup>291</sup> Rockwell, D.; Mau, B.: *Spectacle*; Phaidon Press, New York, 2006, str. 20.



## 5. OPROSTORENJE GRANIČNOG - MANIFESTACIJE, FUNKCIJE I POTENCIJALI EFEMERNE ARHITEKTURE

Definišući *prostornu praksu (spatial practice)* kao izvesnu aktivnost koja obuhvata „produkciju i reprodukciju određene lokacije i set prostornih karakteristika svake društvene formacije“, pri čemu je kao osnovni atributi određuju *kontinuitet* i *kohezija*, koji opet, u relacijama individue (člana zajednice) i društvenog prostora podrazumevaju „zagarantovan nivo *kompetencije* i specifičan nivo *performativnosti*“<sup>292</sup>, Lefevr je jednostavno uspostavio *prostornu praksu kao operacionalizaciju odnosa čoveka i prostora*. Ukazujući na oblike delovanja u okvirima ove prakse, autor ističe neophodnost razlikovanja *prisvajanja (aproprijacije)* i *diverzije*, sa posebnim akcentom na potencijalnu promenu namene funkcionalno jasno određenog prostora. Lefevr piše: „Postojeći prostor može nadživeti svoju originalnu namenu, kao i suštinski razlog koji određuje njegov oblik, funkcije i strukture; tako on može u izvesnom smislu postati napušten, i osetljiv na mogućnost da bude preusmeren, ponovno prisvojen i da prihvati namenu potpuno drugačiju od one inicijalne“<sup>293</sup>. Kao primer ovakve teze, on ističe, između ostalih, i događaj koji je u jednom trenutku obeležio sam centar Pariza, efemernom prenamenom prostora određenog za regulisanje distribucije hrane u mesto susreta i festivala. Označavanjem ovako definisanog akta *diverzije* kao prvenstveno *prostorne prakse*, a ne *umetničke*, jer su jedna u odnosu na drugu različite po obimu, Lefevr primećuje da su, shodno tome, „(revolucionarne) umetničke prakse sadržane i jedino moguće u okviru (revolucionarnih) prostornih praksi“<sup>294</sup>. Sa druge strane,

---

<sup>292</sup> Op.cit.: Lefebvre, Henri: *The Production of Space...*; str. 33.

<sup>293</sup> Lefevr prema: <http://www.notbored.org/space.html>.

<sup>294</sup> Ibid.

posmatrajući fenomen *prostorne prakse* sa određenog transdisciplinarnog aspekta, Mišel de Sarto (Michel de Certeau) smatra da ona ukazuje na „specifičan oblik *upravljanja* „drugim prostornostima“ (antropološkim, poetskim i mitskim iskustvima prostora), ali i neprozirnom, gotovo slepom, užurbanošću grada“. Ovim činom upravljanja neshvatljive migracije i metafore savremenog urbanog lokusa dobijaju jasan tekstualni narativ „planiranog i čitljivog grada“<sup>295</sup>. Razmatranjem koncepata *strategija* i *taktika* u praktikovanju svakodnevice, De Sarto se dotiče prostornosti ovih odrednica i ukazuje na razliku između *prostornih praksi* i *prostornih formi*<sup>296</sup>. Dok bi *prostorne prakse* bile ono što prevazilazi funkciju i namenu, a sadrži socijalni i kulturalni identitet, ne određujući ljudsko prisustvo isključivo kao „korisničko“, *prostorne forme* bi predstavljale fizičku materijalizaciju građene sredine, u smislu podjednako izgrađenog i neizgrađenog prostora<sup>297</sup>. Osvrtanjem na konvencionalno arhitektonsko iskustvo razdvajanja materijalizovanih i nematerijalizovanih ideja i oblika, prema De Sartou se zaključuje da se *prostorne prakse* i *prostorne forme* uzajamno određuju. Sažimanjem oba prethodna stanovišta u jedinstveno, obzirom da se međusobno ne isključuju, već se dopunjuju, moguće je zaključiti da je *prostorna praksa izvestan uspostavljeni modus nad-identitetskog određenja čoveka i prostora, koji, logično, može da ima svoju formalnu realizaciju*. Ovakvu vrstu realizacije ovim istraživanjem određujem kao *oprostorenje*, pri čemu će u daljem radu detaljno biti reči o subjektima i objektima ovakve radnje, kao i o trajnim i prolaznim posledicama ovakvog delovanja, prvenstveno u širem umetničkom kontekstu.

Nizom od trideset i četiri odabrana primera kroz šest problemskih poglavlja u daljem toku rada, biće ukazano na tri celine neophodne za razumevanje manifestacija, funkcija i potencijala efemerne arhitekture i njoj korelirajućih fenomena i stanja, pri definisanju i održanju prostornog okvira neophodnog za uspostavljanje graničnih konstelacija kroz koje posmatrač umetničkog dela doživljava svet. Ove tri celine se odnose na ispitivanje sledećih fenomena:

---

<sup>295</sup> De Certeau, Michael: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984; 104.

<sup>296</sup> De Sarto prema: <https://architecturedesignprimer.wordpress.com/2012/12/22/spatial-form-spatial-practice/>.

<sup>297</sup> Ibid.

- *Konkretne tipologije efemerne arhitekture* (problemska poglavlja 5.1 i 5.2);
- *Efemernosti arhitekture kao fizičkog okvira umetničkog projekta* (problemska poglavlja 5.3 i 5.4) i
- *Efemernih ekstrema* (problemska poglavlja 5.5 i 5.6).

Prvo problemsko poglavlje (*Serpentin galerija* - prostor paviljona) se odnosi na studiju slučaja konkretne tipologije efemerne arhitekture na primeru dvanaest objekata *Serpentin paviljona* realizovanih od samog početka ovog arhitektonskog poduhvata, do 2012. godine, sa osvrtom na tri paviljona koja su nakon ove godine usledila. Kako je u pitanju konkretno namenski projektovana tipologija, ovim problemom je, u komparativnoj analizi, ukazano na izuzetnu podložnost promenama strukture *efemernog tipa* u odnosu na potrebe korisnika datih prostora. Takođe je kroz studiju ukazano na realizaciju primarnih funkcija ove arhitekture efemernog karaktera, kao i na međusobno pozicioniranje pojedinačnih primera u sistemu relacija ka kontekstu koji ih definiše. U drugom problemskom poglavlju (*Efemerna ekstrateritorija*) i dalje se, u polju tipologije, kroz analizu konkretnog tipa paviljona razvija ideja o efemernoj arhitekturi kao nosiocu geo-političkih ideja. Efemernost arhitekture kao fizičkog okvira umetničkog projekta je ispitana kroz treće i četvrto poglavlje (*Prostor instalacije i performansa i Potencijali napuštenih prostora*). Fokus istraživanja u ovom segmentu je na širem opsegu razumevanja *efemernosti* i *efemernih struktura* u funkciji umetnosti i to kroz analizu svih nivoa prostornosti arhitektonskih, umetničkih i tehnoloških instalacija, te procesa reutilizacije i ponovne upotrebe, ali i same komodifikacije estetike napuštenih objekata industrijskog i vojnog fonda, pa i čitavih gradova. Konačno, u poslednja dva poglavlja detaljno su analizirani ekstremni primeri upotrebe privremenih prostornih stanja realnih arhitektonskih objekata, u svrhu realizacije spektakularnih događaja. Peto poglavlje (*Prostor priče - Gesamtkunstwerk*) donosi analizu super-složenog, polu-stvarnog, polu-izmišljenog, metanarativa nastalog u procesu realizacije sajt-specifik projekta „*jp.co.de*“, izuzetnih razmera. U poslednjem problemskom poglavlju (*Prostor spektakla - prostor magije*) prikazano je sistematično razlaganje spektakla na primeru ceremonija otvaranja *Letnjih Olimpijskih igara*, sa namerom odabranog primera u cilju složenog zaključnog obuhvata efemernih i graničnih odrednica na koje se ovo istraživanje odnosi.

Neposredno pred problemska poglavlja, neophodno je delimično razložiti hijerarhiju uspostavljanja funkcija efemerne arhitekture, kako bi se približio fenomen sinergijskog delovanja prostornih funkcija pri formiranju graničnog prostora umetnosti.

Razlaganje funkcija koje arhitektura vrši, u službi oživljavanja onoga što je prethodno definisano kao *granični prostor umetnosti*, je složeno iz razloga što su ove funkcije isprepletane i svojim međusobnim multirelacijama formiraju strukture koje ukazuju na kvalitet graničnih prostora. Ipak, u cilju boljeg razumevanja elemenata / faktora koji utiču na formiranje ove prostorne kategorije, neophodno je pristupiti osveščivanju funkcija koje arhitektura ostvaruje kao činilac graničnih prostora u umetnosti. Polazeći od autentične funkcije - prostorne manifestacije efemerne arhitekture u službi formiranja okvira za transformabilnu prirodu graničnih prostora - ovde imenovane kao *demarkaciona funkcija* - preko svih drugih uloga arhitekture, njihove percepcije i recepcije, ustanovljava se blaga promena u značenjima i određenju standardnih funkcija arhitekture, koje su od ranije usvojene - pre kao strukturalne, nego nepromenljive. Pažljivim sagledavanjem realizacije kompleksnog događaja kakav je, na primer, spektakl, jasno je pak, da se ove funkcije razlikuju među sobom prema primarnoj ulozi koju vrše u datom procesu. Iako tek izmešane u složenim funkcionalnim strukturama one upućuju na razvojni značaj svake pojedinačne karakteristike efemerne arhitekture, koja i predstavlja realni okvir za događaj, dok njihovo razlaganje na proste činioce - na primarne funkcije arhitekture - omogućuje potpunije razumevanje problema.

Prema ulogama koju efemerna arhitektura ostvaruje u procesu formiranja graničnih prostora u umetnosti, moguće je konstatovati da ona ispunjava:

- Demarkacionu funkciju;
- Morfološku funkciju;
- Ambijentalnu funkciju;
- Performativnu funkciju;
- Scensku funkciju i
- Tehničko-tehnološku funkciju.

Prema definiciji *derivata* iz oblasti matematičkog računa (calculus), jasno je da on ukazuje na način promene funkcije, u skladu sa promenama faktora koji tu funkciju određuju. Označena kao *izvod*, ova promena je beskonačno mala i karakteriše je

ponašanje funkcije u zavisnosti od promene neke od njenih promenljivih<sup>298</sup>. Arhitektura mišljena i građena da bude funkcionalna, a koja ne postiže ispunjenje svoje osnovne utilitarne funkcije - zahteve za nesmetanim odvijanjem životnih i tehnoloških procesa u njoj, zapravo ni nije relevantna za istraživanje, što znači da je dokaz o ispunjenju ove funkcije neka vrsta potvrde za njen kvalitet. Bez sumnje, efemerna arhitektura građena sa namenom da udomi neki oblik umetničkog delovanja, to i uspeva. Međutim, pod okriljem svoje utilitarnosti, ova arhitektura mora da ispuni i *funkciju jasnog obeležavanja granice između dva vida realne fizičke stvarnosti - stvarnosti događaja, koja se dešava unutar prostora i stvarnosti svakodnevice, koja ostaje izvan njega*. Iz matematičke perspektive, uvođenjem ovog dodatnog zahteva shvaćenog kao izmenu promenljive - ostvarenja funkcionalnosti, moguće je uvesti jednu sasvim novu funkciju u oblast arhitektonske teorije. *Ovu funkciju označavam kao demarkacionu funkciju i definišem je kao derivat utilitarne funkcije, koji menja ideju o samoj funkcionalnosti kao zahtevu koji ispunjava arhitektura*.

Demarkacija kao termin označava obeležavanje, razgraničenje, izuzimanje kroz uspostavljanje jasne granice između dva entiteta. Prostorno, arhitektura svoju demarkacionu funkciju ispunjava kroz uspostavljanje jasne, opipljive fizičke granice, pri definisanju konkretnog fizičkog integriteta. Markiranjem prostora kao unutrašnjeg, odnosno spoljašnjeg, uspostavljaju se novi ekosistemi za razvijanje različitih oblika života unutra i spolja. Svojim kvalitetom *obmotavanja* arhitektura - envelope definiše prvi korak ka uspostavljanju graničnog prostora u svojoj unutrašnjosti. Arhitektura kao prostorna granica ovde jeste definisana kao *prostor između* realnog svakodnevnog života i efemernog života događaja koji raste u njoj.

Nekritičko preuzimanje termina iz stranih jezika, a pre svega iz engleskog<sup>299</sup>, dovodi do čestog nerazumevanja, odnosno, do delimičnog ili potpunog konfuznog tumačenja značenja pojmova, pogotovo kada su u pitanju novouspostavljeni pojmovi. Ovde se čini da je od važnosti napraviti razliku između *prostora između* u smislu demarkacionih prostornih ravni koje ispunjavaju funkciju pri određivanju jednog mesta u odnosu na drugo (realni fizički prostor) i *međuprostora* u smislu graničnih prostora koji nastaju u

---

<sup>298</sup> <http://mathworld.wolfram.com/topics/Functions.html>.

<sup>299</sup> Obzirom na rasprostranjenost engleskog jezika u svim sferama našeg života, na brzinu pojavljivanja informacija i nepostojanje prevodilačke prakse koja bi eventualno ispratila ovo akceleratивно prisvajanje stranih termina u srpskom jeziku.

prevodu jedne u drugu ravan stvarnosti (prelazni zamišljeni prostor), o kom je prethodno u istraživanju bilo reči. Upravo kako Ajzenman (Peter Eisenman) piše, da *stanje između* koje se „odnosi na prostor u arhitekturi nije doslovna perceptivna ili auditivna senzacija, već afektivni somatski odgovor koji se oseća telom u prostoru“, te da je u pitanju habanje mogućih *ivica granica* jednog identiteta, što poništava ograničavajuće stanje (telesne) prisutnosti<sup>300</sup>, *između* je stanje prostora koje obuhvata oba navedena fenomena.

Efemerna arhitektura takođe realizuje i niz standardnih funkcija pri uspostavljanju graničnog prostora umetnosti. Ovo se pre svega odnosi na *morfološku funkciju*, koju ispunjava kroz pitanje konfiguracije, u smislu kreiranja centralnog prostora događaja (često binskog prostora). Povlačenjem paralele sa pozorištem, gde morfologija podrazumeva formiranje scensko-gledališnog prostora kao entiteta, uočava se da to ovde nije slučaj. Zatim, efemerna arhitektura kroz pitanja o kvalitetu okruženja koje formira, ili drugim rečima, pitanja oslobađanja i mogućnosti formiranja narativa kroz sebe samu, ispunjava *ambijentalnu funkciju*. Uloga prostora kao *subjekta / aktera* u događaju, ili tačnije - uloga prostora kao *protagoniste* događaja je od suštinskog značaja za realizaciju spektakla i obezbeđivanje razvoja neophodne recepcije događaja od strane posmatrača. Ova uloga se ostvaruje kroz *performativnu funkciju* efemerne arhitekture, koja, menjajući ulogu od statičnog okvira za događaj, postaje njegov dinamički i aktivni oslonac. *Scenska funkcija* efemerne arhitekture, razmatrana u ovom kontekstu, odnosi se na pitanja inscenacije prizora i scenskog dizajna, kao totalnog, kompleksnog, sveobuhvatnog pojma. Dok je *tehničko-tehnološka funkcija* razmatrana uobičajeno, kroz pitanja usklađivanja i udomljavanja tehnologije.

Potrebno je naglasiti da *dramaturška funkcija*, iako suštinski dominantna funkcija pri analizi ovog fenomena, nije navedena kao prosti činilac u formiranju slike dejstva koju efemerna arhitektura ostvaruje kroz *granične prostore* umetnosti, iz razloga što je ovo sveobuhvatna kompleksna super-funkcija / nad-funkcija, koja se realizuje u celini, kroz sva navedena dejstva. Dramaturška funkcija je ostvarena samim narativom umetničke vizije, a prepoznate i opisane funkcije su zapravo problemski aspekti kroz koje se ona realizuje. Njeno postojanje evidentno je u samom umetničkom narativu dela, pa ipak, označiti je kao predtekst, u smislu opravdanja dela koje je unapred dato, ne bi bilo

---

<sup>300</sup> Eisenman, Peter: Foreword in Grosz, Elizabeth: *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press Cambridge, UK, 2001; xiv.

tačno. Ono na šta se misli je zapravo moćna struktura drame koja se razvija i traje uz pomoć dramaturške podrške funkcije, koja, opet, referiše najpre na *prolog* grčke drame - prolog širokog značenja, i njegov presudan značaj za razumevanje dela. Kako još Heraklit piše da ukoliko ne očekujemo neočekivano, nećemo ga ni pronaći<sup>301</sup>, postaje jasno da je dramaturška funkcija neophodna funkcija, jer svojom realizacijom u datom kontekstu nudi uvodnu identifikaciju posmatrača sa događajem koji ga očekuje. Dalje se iz ovog, hijerarhijski najvišeg, položaja mogućih dejstava, razgranava nepregledan broj kanala kroz koje dramaturška funkcija pruža stabilan strukturalni oslonac umetničkom događaju i njegovom odvijanju u efemernom okviru koji ulazi u predefinisane *graničnog prostora* nastalog u sinergiji sa samim umetničkim događajem. Svoje postojanje, kao faktora koji upravlja egzistencijalnim pitanjima čoveka, ovim, dramaturška funkcija to i dokazuje, jer se može reći da *jeste egzistencijalno pitanje formirati viziju u datom prostorno - vremenskom okviru*. U tom momentu, moguće je zaključiti, da se u zbiru realnog prostornog okvira (efemerne arhitekture) i u njemu prisutnog umetničkog događaja, dobija vizija koja je od egzistencijalnog značaja za razumevanje i prihvatanje sopstvenog postojanja posmatrača na datom mestu.

---

<sup>301</sup> Heraklit: *Fragmenti*, Bonart, Nova Pazova, 2002; Fragment 18.

**5.1 PROSTOR PAVILJONA -  
SERPENTIN GALERIJA:  
2000 - 2012 (2015)**



Slika 1: Kontekst - paviljon i galerija 2012. godine

*Serpentin galerija (Serpentine Gallery)*, čuvena londonska galerija smeštena u vrtovima *Kensingtona* u *Hajd parku (Kensington Gardens, Hyde Park)*, od 1970. godine do danas promovise savremenu umetnost i arhitekturu kroz nizove dešavanja u poljima umetnosti, kulture i edukacije. Osnivanje ove institucije, označeno kao još jedna kulturalna tačka na mapi grada muzeja i galerija kakav je London, zahvaljujući pokroviteljstvu princeze Dajane (Diana, Princess of Wales) dobija na značaju i prerasta u jednog od vodećih promotera modernog i savremenog stvaralaštva tokom poslednjeg kvartala dvadesetog veka. Ipak, svoju pre svega edukativnu i informativnu ulogu koju ima danas, *Serpentin galerija* duguje istrajnosti i fantastičnoj viziji Džulije Pejton-Džouns (Julia Peyton-Jones) - direktora galerije od 1991. godine, koja je uspela da nekadašnji paviljon za čajanke iz 1934. godine pretvori u instituciju kulture sa velikim uticajem u polju umetnosti, širom sveta. Proces transformacije nije se odvijao niti brzo, niti jednostavno, pre svega zbog finansijskih pitanja - prikupljanja sredstava za rad i uspostavljanja ekonomskog plana. Prevazilaženje ovih prepreka Džuliju Pejton-Džons je ohrabrilu u stavu da institucija poput Serpentin galerije, ukoliko želi da obrazuje svoje posetioce, mora da pristane na konstantno preispitivanje sopstvenog rada, kao i ideja koje promovise i širi. Danas prepoznatu u svetu preduzetnika kao rukovodioca neverovatnog uspeha transformacije Serpentin galerije, ovu umetnicu i kustosa svrstavaju u rang vizionara i pozivaju je da drži predavanja o svom uspehu na kongresima i skupovima menadžera i preduzetnika. Tako je na polučasovnoj



prezentaciji na CoE sastanku 2010. godine u Dubaiju<sup>302</sup> Pejton-Džonsova diskutovala o mogućnostima za izvođenje ovakvog projekta i pritom naglasila da su rizik i hrabrost u poslovanju neophodni, a da su kroz samu precizno definisanu potrebu za „onim što je moralo biti urađeno“ dolazila rešenja tokom čitavog procesa promene<sup>303</sup>. Jasno definisana potreba u ovom slučaju je bila i suštinska, a prema rečima direktora galerije ona se odnosila na pokušaj da se „postavi model galerije kulture sadašnjeg vremena“, a da će ona, uz ko-direktora Hansa Urlaha Obrista (Hans Ulrich Obrist) i svoj tim „preduzeti sve korake koji su u njihovoj moći kako bi uspeali izvan svih očekivanja“<sup>304</sup>. Od primarne uloge u promociji likovnih umetnosti, delatnosti ove galerije su se razgranale na dodatna četiri polja: arhitekturu, dizajn, edukaciju i programe namenjene publici. Od 2013. godine planiran je dodatni zahvat u promociji mode, književnosti, plesa, nauke i tehnologije, koji će se odvijati u novoj zgradi galerije - rekonstruisanom objektu na istoj lokaciji (*The Serpentine Sackler Gallery*), koji je preko 200 godina bio zatvoren za javnost. Značajno za ovaj projekat je ne samo širenje uticaja Serpentin galerije na druge delatnosti, već i to što će programi u njoj biti multidisciplinarni, ali ih neće neophodno voditi poznate ličnosti iz sveta umetnosti, čime se u program prezentacije i promocije ove galerije uvode i nebrojene mogućnosti za mlade neafirmisane umetnike.

Projekat transformacije Serpentin galerije započeo je potpunim obnavljanjem i rekonstrukcijom postojećeg paviljona za čajanke u Hajd Parku. Prikupljanje sredstava za ovaj poduhvat uglavnom se obavljalo putem organizovanja dobrotvornih proslava i upravo je za ovakvu vrstu proslave Zaha Hadid (Zaha Hadid) 2000. godine bila pozvana da projektuje *efemernu strukturu - paviljon*. Ideja je bila da se samom događaju doda na značaju, a da se sa druge strane u privremenom paviljonu za tri dana, koliki je vremenski interval njegovog trajanja prema prvobitnoj zamisli trebao da bude, prezentuje javnosti i posetiocima Hajd Parka delatnost Serpentin galerije i njenih uspeha, u smislu prezentacije umetnika koji su u njoj izlagali. Iako su svesno računali na uspeh dobrotvorne proslave 2000. godine, tim koji vodi galeriju nije nikako mogao da računa na uspeh paviljona Zaha Hadid. Posetioci parka pokazali su toliku

---

<sup>302</sup> Celebration of Entrepreneurship 2010 in Dubai, <http://www.abraaj.com/news-and-insight/news/press-release-celebration-of-entrepreneurship-to-be-held-in-dubai-in-novemb/>.

<sup>303</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jHH2-v43Uf8>

<sup>304</sup> Džulija Pejton-Džons u intervjuu: <http://www.coutts/news-and-insights/coutts-woman/2011/march/features/julia-peyton-jones/>.

zainteresovanost za samu strukturu, da je odlučeno da ona ostane na svom mestu - neposredno uz objekat galerije - u vremenskom intervalu od tri meseca. Direktno iz ovog pozitivnog iskustva Džulija Pejton-Džons pokreće *inicijativu za promociju arhitekture*. Od tada, uvođenjem sada već institucije *Serpentin paviljona*, svake godine Serpentin galerija angažuje vodeće arhitekte sveta za projektovanje efemernih struktura koje privlače sve veći broj posetilaca. Uslov za angažman je da u momentu realizacije paviljona, odabrani arhitekti nemaju izvedeno sopstveno arhitektonsko delo u celini u Londonu, da bi se ovakvom prilikom predstavili ne izložbom projekata, maketa i fotografija izgrađenih objekata, već realnim fizičkim strukturama. Na ovaj način promocijom *dobre prakse* galerija edukuje, pre svih, stanovnike i javnost Londona o mogućnostima izvan svakodnevnih okvira.

U vremenu kada međunarodne izložbe arhitekture nailaze na problem suočavanja sa nedovoljnom atraktivnošću promocije produkcija zemalja učesnica, te se okreću ka eksperimentima i instalacijama u postojećim nacionalnim paviljonima, kao što je to slučaj sa venecijanskim Bijenalom arhitekture; i kada su paviljoni zemalja učesnica na nekada vodećim izložbama poput Svetskih izložbi (danas *EXPO*) podlegli komercijalizaciji u smislu potrebe za atraktivnošću i zabavom iznad prezentacije ideološke funkcije arhitekture, Serpentin paviljoni, iako skromni po formatu i određeni kao prestižna pojavna forma, promovišu umetnost i edukaciju upravo kroz arhitekturu.

### **5.1.1 Potrebe kao generatori pristupa projektovanja: paviljoni 2000 - 2012**

Pojava paviljona u Hajd parku uvek je medijski značajno pokrivena. O njima se mnogo pisalo, projektanti su prilikom promocijom u Londonu ozbiljno shvatili i stiče se utisak da se svake godine pojavljuje sve više materijala u štampi, videa i intervjuu na internetu vezanih za aktuelni paviljon. Shvaćene kao umetnička dela po sebi, ove strukture obično nisu valorizovane među sobom, jer je pitanje o ličnim afinitetima prema projektantima i njihovom radu, koje bi neku vrstu valorizacije odredilo, beznačajno u odnosu na senzaciju koju ova tipologija kao jedinstvena pojava izaziva. Ipak, jasno se uočava promena pristupa arhitekata problemu projektovanja paviljona tokom vremena. Uz mogućnost da je jednostavno odabir projekatana bio takav da su promene koje su u pitanju rezultirale iz njihovih ličnih senzibiliteta, ali posmatranjem čitavog fenomena *Serpentin paviljona* čini se da ovo nije slučaj. Detaljnom analizom svih efemernih objekata date tipologije, posmatranih u kontekstu jedinstvene senzacije,

a ne kao odvojenih međusobno nezavisnih pojavnih oblika, *uočava se promena pristupa projektovanju koju su uslovile konstantne promene potreba korisnika ovih prostora*, a na koje su arhitekti, zajedno sa timom Serpentin galerije bili dovoljno osetljivi. Posmatranjem iz ovog ugla uočava se *evolucija ideje o svrsi paviljona*, pre svega u odnosu na socijalno okruženje u kom se on nalazi. Prema tome, primećujem da se u ovim slučajevima funkcija efemerne arhitekture u cilju obezbeđenja prostora za umetnost, ali i kao prostora umetnosti po sebi, realizuje kroz *četiri osnovna tipa konceptualnog pristupa*. *Ove tipove određujem kao: formalistički, filozofski, socijalni kroz posredni kontakt i socijalni kroz neposredni kontakt sa korisnicima, uz sve prelazne i integralne oblike.*

### **Oblik kao dominantna: formalistički pristup projektovanju paviljona**

Kada je 2000. godine Pejton-Džonsova odlučila da je neophodno potpuno promeniti pristup u nastojanju da se promovišu vrednosti galerije, angažovala je Zahu Hadid da „radikalno preispita ideju šatora ili nadstrešnice“<sup>305</sup> i projektom za ovako koncipiranu novu privremenu strukturu omogući galeriji da proširi svoj sadržaj izvan postojećeg objekta. Kao što je prethodno naznačeno, projekat nadstrešnice planiran je prvenstveno u funkciji obezbeđivanja održavanja dobrotvorne proslave *Serpentin galerije*. Doslovno prihvaćen kao ovakav, dizajn strukture kreiran je u skladu sa ličnim stavom Zahe Hadid o formi kao pečatu, kao oznaci mesta. Sam novoprojektovani objekat predstavljao je složenu šatorastu konstrukciju, izvedenu od čelika, koja natkriva prostor od 600 metara kvadratnih prostora travnjaka ispred same galerije. Enterijer je projektovan u skladu sa zahtevom za obezbeđivanjem prostora za proslavu, te se sastoji jedino iz niza posebno dizajniranih stolova, a opisan je od strane direktora galerije kao „simfonija gradijenta boja - od bele preko svih nijansi sive do crne“<sup>306</sup>. Bez unapred posebno osmišljenog programa za paviljon, jer mu se prvobitno trajnost merila u danima, paviljon je opstao kao bela dominantna na zelenom travnjaku parka, jasno ističući oblikovne vrednosti zbog kojih je i nastao. Značajno je primetiti da se, iako proslavljen kao veliki uspeh, paviljon za *Serpentin galeriju* iz 2000. godine ne može pronaći u inače podrobnoj arhivi projekata arhitektonske firme Zaha Hadid. Takođe je zanimljiva činjenica da je Zaha Hadid jedini arhitekta sa kojim je galerija nastavila

---

<sup>305</sup> <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2000-zaha-hadid-0>.

<sup>306</sup> Džulija Pejton-Džons na prezentaciji: *The New, Now: Innovative Cultural Enterprise*, u okviru CoE2010; <https://www.youtube.com/watch?v=jHH2-v43Uf8>.

saradnju tokom godina - preko instalacije za godišnju proslavu galerije 2007. godine, do projekta rekonstrukcije objekta za novu *Serpentin Sakler* galeriju.

Razvoj formalističkog pristupa se dalje prati preko uvida u projekat iz 2001. godine, kada je za njegovu kreaciju bio angažovan Danijel Libeskind (Daniel Liebeskind). Nakon uspeha realizacije *Jevrejskog muzeja u Berlinu (Jüdisches Museum Berlin)* 1999. godine, saglediv je razvoj formalističkog pogleda na arhitekturu u daljoj praksi ovog projektanta, kroz sve projekte, realizovane ili samo koncipirane, predviđene za sve programe kojima se bavio. Tako i *Serpentin paviljon* 2001. godine biva zasnovan na ideji o savitljivom origamiju materijalizovanim u čeliku i reflektujućim aluminijumskim panelima, koji je u unutrašnjosti ostavljao utisak više lavirinskog prostora, nego prostora za boravak ljudi i prezentaciju umetničkih dela. Njegov oprostoreni naziv *Osamnaest okreta (Eighteen Turns)* bio je skulptura po sebi, koja uspostavlja komunikaciju isključivo sa kontekstom parka, reflektujući zelenilo preko svoje uglačane ovojnice.



Slika 2: Personifikacije šatora i origamija - paviljoni iz 2000. i 2001. godine, sukcesivno

Dve godine zatim, Serpentin galerija poverava projekat paviljona čuvenom Oskaru Nimejeru (Oscar Niemeyer), koji u momentu dizajniranja strukture ima 95 godina. Pojava paviljona u 2003. godini u obliku monumentalnog objekta formalističke prirode, delimično dovodi u sumnju vrednost postavljenog koncepta - u uobičajenom maniru Nimejera, objekat predstavlja jasan stav projektanta o postojanosti kuće i predstavlja upečatljiv dokaz prakse projektanta. Prema njemu, jedina vrednost za koju se zalaže u projektovanju je da kuća mora da bude projektovana tako da je njen pojavni oblik moguće predstaviti skicom u par poteza. Zanimarene suštinske vrednosti na kojima bi, pretpostavlja se, *Serpentin paviljon* trebalo da bude zasnovan - efemernost, lakoća i pristupačnost, nisu promakle londonskim kritičarima arhitekture, koji se u nizu prikaza paviljona iz 2003. godine osvrću na ovu činjenicu i konstatujuć da je „paviljon, jasno,

jedna od Nimejerovih brzih i energičnih skica kojoj je udahnut život“, ali da bi svakako bila „prijatnija da je izvedena od lakših materijala, a ne od betona i čelika“<sup>307</sup>, kao i da nije sasvim ostvarila utisak lakoće i slobode privremene strukture, ipak zaključuju da je „mnogo bolje imati Nimejera u Britaniji, nego nemati ga“<sup>308</sup>. Dominantna betonska forma, sa kontrastnom prilaznom crvenom rampom, ostvarila je funkciju paviljona te godine, prikazujući Nimejerovo viđenje arhitekture i vremena koji dolaze.

Svakako jedna vrsta prelaznog oblika između formalističkog i, moguće, filozofskog pristupa projektovanju paviljona evidentna je na primeru paviljonske strukture izvedene 2007. godine. Odabrani umetničko - arhitektonski tim, čiji su članovi danski umetnik Olafur Elajson (Olafur Eliasson), poznat po svojim istraživanjima i eksperimentima u oblasti osećaja prostora, i Kejtíl Torsen (Kjetil Thorsen) iz norveškog arhitektonskog studija *Snoheta (Snøhetta)*, zasnovao je svoj koncept *Serpentin paviljona* na geometrijskoj igri oblika spiralne vertikalne dominante, stvarajući formu zakrivljene kupe, sa svetlosnim otvorom na svom vrhu. Ideja o mogućnosti sagledavanja parka na drugačiji način, sa određene visine, bolje je sprovedena konceptualno, nego u realizaciji, jer se kretanjem po spoljašnjem delu spiralne rampe u realnosti malo šta moglo videti. Sa druge strane, ideja o jednoj multicentričnoj strukturi, o *demokratskoj građevini koja je oslobođena centra*, pa samim tim i hijerarhije sagledavanja unutrašnjeg prostora i koja je označena kao „prostor pregovora“<sup>309</sup>, nije bila pročitana na način na koji su autori zamislili, i bez njihovih detaljnih objašnjenja, prostor bi ostao misterija za korisnike. Uz to, prostorna dominantna ove nesvakidašnje forme ispred *Serpentin galerije*, ostavila je utisak neobičnih proporcija, teških materijala (iako je bila obložena ivericom) i začuđujućeg odnosa prema kontekstu, u smislu uspostavljanja nedovoljno dramatične vertikale. Koncept zasnovan na ideji o pokretu koji formira doživljaj prostora, prevashodno u smislu upotrebe rampe od strane korisnika, nije ponovio uspeh dansko-norveškog tima ostvaren instalacijom u galeriji *Tejt Modern (Tate Modern)*, niti u Oslu (projekat Nacionalne opere), što i arhitektonska kritika

---

<sup>307</sup> Glancey, Jonathan: *Oscar Niemeyer - The Old Boy from Brazil*, at The Guardian online, 23/06/2003: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jun/23/architecture.artsfeatures>.

<sup>308</sup> Moore, Rawan: *Ten years of the Serpentine's star pavillions*, at The Guardian online, 23/05/2010: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/23/serpentine-pavillions-ten-years-on>.

<sup>309</sup> Olafur Elajson u intervjuu: <https://www.youtube.com/watch?v=epv9QritVZE>.

potvrđuje stavom da je „paviljon bio sasvim lep, ali jedan od najmanje zapamćenih u seriji“<sup>310</sup>



Slika 3: Oblik u službi monumenta - paviljoni iz 2003. i 2007. godine, sukcesivno

### Ideja kao dominantna: filozofski koncept

Postavljajući svoj koncept pri projektovanju predloga za *Serpentin paviljon* 2004. godine, holandski arhitektonski biro *MVRDV* predlaže preispitivanje same ideje nezavisne estetične strukture paviljona na travnjaku ispred galerije. Vođen idejom ujedinjenja, pre nego odvajanja objekata galerije i paviljona, ovaj projekat rezultira postavljanjem veštačkog brda, kao produžetka parka preko same galerije, koje bi predstavljalo paviljon. Okretanje ka socijalnom kontekstu u smislu upotrebe prostora sa jedne strane, i filozofskom preispitivanju osnovnog okruženja galerije, u smislu „izazova upućenog umetnosti da pronađe nove interpretacije“<sup>311</sup> u novonastalim okolnostima sa druge, *MVRDV* smatra suštinskim osnovama za posmatranje vremena koje dolazi. Privremenost ovih uslova omogućila bi galeriji da, nakon što se paviljon ukloni sa lokacije, razmotri ideju o mogućnosti sopstvenog privremenog nestajanja sa lokacije, kao otvorenu alternativu u budućnosti. Ovog puta, vertikalna dominantna zaista dominira prostorom, ostvarujući programe poput dodatnih dešavanja za vreme leta - projekcija filmova na otvorenom prostoru brda, izvođenja performansa i eksperimenata. Galerija nastavlja sa svojim delatnostima u jezgru brda, u izmenjenom skrivenom kontekstu, dok posebnu vrednost predstavlja prostor između objekta galerije i konstrukcije samog „paviljona“. Nažalost, projekat je poput mnogih projekata kolektiva *MVRDV* ostao neizveden. Prema zvaničnom saopštenju *Serpentin galerije* bio je finansijski i

<sup>310</sup> Op.cit.: Moore, Rawan: *Ten years of the Serpentine's star pavillions*, at The Guardian online, 23/05/2010: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/23/serpentine-pavilions-ten-years-on>.

<sup>311</sup> <http://www.mvrdv.nl/projects/255-serpentine-pavilion>.

konstrukcijski prezahtevan, i kao rezultat svih napora *Serpentin galerija* nije predstavila paviljon 2004. godine.



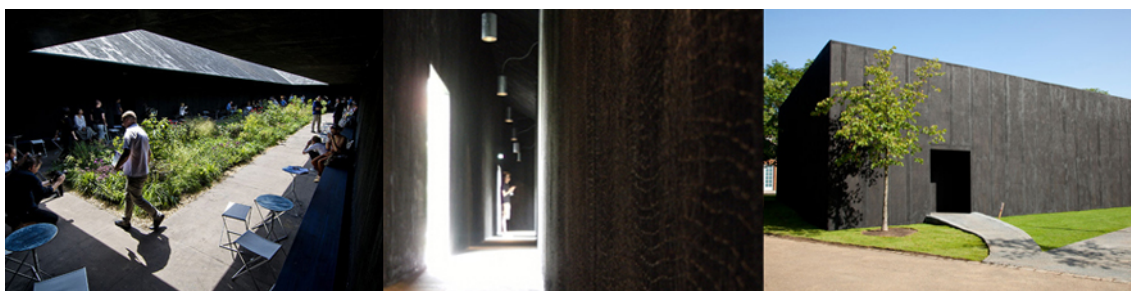
Slika 4: Arhitektura na papiru (paper architecture) - neizvedeni paviljon iz 2004. godine

Iako po karakteru naizgled vrsta arhitektonskog pleonazma, ideja o dodatnom vrtu u *Hajd parku* iz 2011. godine, projektovan od strane renomiranog švajcarskog teoretičara arhitekture i projektanta Petera Cumtora (Peter Zumthor), bila je, prema reakcijama londonske javnosti, savršen odgovor na temu, nakon niza formalističkih paviljona proteklih godina. Filozofska misao prelaska iz jednog sveta - parkovskog sveta Londona, preko nepretenciozne materijalne strukture - koridorske ovojnice, do skrivenog, gotovo nestavnog sveta vrta u njenoj unutrašnjosti, vodila je Cumtora ka realizaciji ovog mikrokosmosa u srcu *Hajd parka*. Naziv projekta je *Hortus conclusus*, a sam autor objašnjava svoj koncept rečima da „postoji nešto iznenađujuće u slici vrta ograđenog u okviru šireg pejzaža koji ga okružuje: nešto malo je pronašlo utočište u okviru nečeg velikog“ i da on prihvata „sve vrtove koje je zaista video, ili veruje da ih je video, ili želi da ih vidi kao zaklonjena mesta izuzetne intimnosti, u kojima želi da provede mnogo vremena“<sup>312</sup>. Niz izazova na koje je projekat strukture morao kroz upotrebu da odgovori, u smislu ostvarenja mirnog mesta kontemplacije u prostoru stalnih dešavanja tokom trajanja letnjeg programa galerije, ne utiče na činjenicu da je paviljon iz 2011. godine ostao filozofska misao materijalizovana u prostoru.

---

<sup>312</sup> Peter Cumtor u intervjuu: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor>.





Slika 5: Hortus conclusus - skriveni vrt u Hajd parku, paviljon iz 2011. godine

### Korisnici kao dominantna: posredni kontakt

Prvi iskorak ka usvajanju socijalnog konteksta i odnosa ka korisnicima prostora paviljona napravio je još Tojo Ito (Toyo Ito) 2002. godine. Projektujući složenu kubičnu, polu-transparentnu, zatvoreno-otvorenu prostornu strukturu arhitekt je kreirao objekt koji poziva posetioca *Hajd parka* da uđe unutra i oseti jedinstveni prostor konstantne promene osvetljaja i senki, polu-propustljive opne oko događaja koji se odvija u unutrašnjosti. Intrigantnost strukture, viđene na prvi pogled kao gest proizvoljno odabranog šablona, zapravo je zasnovana na kompleksnom algoritamskom izvođenju promene kocke prilikom rotacije<sup>313</sup>. Forme proizašle iz ovoga, u vidu translucenčnih i transparentnih modula trouglova i trapeza upotpunjuju ideju o neprekidnoj promeni unutar prostora. Po prvi put je tada prostorna arhitektonska envelope omogućila socijalizaciju u svojoj unutrašnjosti, a u isto vreme ostala otvorena i zatvorena za svet parka oko nje.

Stiv Rouz (Steve Rose) kritičkim prikazom paviljona iz 2006. godine podržava mišljenje da je „paviljon već sam po sebi koncept *između (in-between concept)*“, da je on „više sama ideja, a manje (trajna) struktura“, jer u njemu treba da se dogode neke stvari, ali nije precizirano da moraju<sup>314</sup>. Upravo ovakvu strukturu između ideje i stvarnosti realizovao je svojim paviljonom te godine Rem Kolhas (Rem Koolhaas), projektujući ogromni balon iznad predviđenog amfiteatra, i ostvarujući sablasnu sliku „prizemljenog meseca u parku“<sup>315</sup>. Senzacionalna slika svetleće kugle iznad objekta *Serpentin*

<sup>313</sup> <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2002-toyo-ito-and-cecil-balmond-arup>.

<sup>314</sup> Rose, Steve: *The gas ceiling*, at The Guardian online, 03/07/2006: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jul/03/architecture>.

<sup>315</sup> Op.cit.: Moore, Rawan: *Ten years of the Serpentine's star pavillions*, at The Guardian online, 23/05/2010: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/23/serpentine-pavillions-ten-years-on>.



*galerije* u unutrašnjosti prostora ipak nije dosegla ovaj domet. Naime, neposredno iznad potrebnog vazdušnog prostora amfiteatra, ovo „kosmičko jaje“ je zbog tehničko-tehnoloških razloga bilo zatvoreno odozdo. Iako je za zatvaranje upotrebljen identičan translucetni materijal, kao za kompletnu ovojnica balona, prostor u unutrašnjosti paviljona ostao je donekle ograničen po dimenzijama. Ipak, zahvaljujući čuvenim dvadesetčetvorčasovnim maratonskim intervjuima koje su Rem Kolhas i Hans Urlh Orbist vodili sa poznatim ličnostima iz sveta arhitekture i umetnosti, paviljon iz 2006. godine postaje neizbežno mesto okupljanja publike, uspostavljanja kontakta i razmene misli i ideja.

Dve godine nakon levitirajuće konstrukcije balona, projekat paviljona u *Hajd parku* dobija gotovo dijametralno suprotan oblik. Projektovan od strane Frenka Gerija (Frank Gehry) kao polu-javni polu-privatni prostor aksijalno postavljene ulice u parku, bez sumnje je ostvario zamisao projektanta o povezivanju parka i galerije jednom prelaznom strukturom. Donekle ekscentričnu formu, ne toliko u smislu dekonstruisane natkrivene strukture, po kojima je Geri poznat, već zbog postojanja četiri ogromna čelična stuba obložena drvetom, koja su trebala da asociraju na drvene katapulte Leonarda Da Vinčija, arhitekta opravdava potrebom za pronalaženjem inspiracije u najneverovatnijim istorijskim činjenicama. Konstrukcija iako faktički otvorena sa obe strane akse, ipak odaje utisak zatvorenog prostora u kom je kontakt moguć jedino u njegovoj unutrašnjosti. Amfiteatralno stepenište sa obe strane, koje se nalazi u funkciji mesta za odmor i posmatranja promenade, pre nego prostora za diskusiju i debatu, predstavljalo je mesto okupljanja posetilaca, jasno određujući centralni prostor ulice kao binski prostor.

Iako naizgled sasvim različiti, prikazani paviljoni iz 2002, 2006. i 2008. godine, dele zajednički *kvalitet uspostavljanja spontanog socijalnog kontakta* za vreme svog trajanja u Hajd parku. U sva tri slučaja kontakt je omogućen savladavanjem ovojnice paviljona, koja za razliku od prethodnih primera, kao polu-propustljiva membrana, propušta dešavanja iz svoje unutrašnjosti u spoljašnji parkovski svet. Zanimljivo je da sva tri navedena primera noću dobijaju još dramatičniji izgled - posebnim sistemima rasvete, potpuno različitim u sva tri primera, oni upućuju otvoreni poziv posetiocima parka za kulturna dešavanja u svojoj unutrašnjosti.



Slika 6: Izazov za uspostavljanje kontakta: paviljoni iz 2002, 2006. i 2008. godine - sukcesivno.



Slika 7: Paviljoni noću - dramatzacija forme i funkcije struktura.

### Korisnici kao dominanta: otvoreni kontakt

Nakon odluke da 2004. godine *Serpentin galerija* ne predstavi novi paviljon, usled trenutne nemogućnosti realizacije projekta kolektiva *MVRDV*, 2005. godine Alvaro Siza (Álvaro Siza) zajedno sa Eduardom Sotom de Murom (Eduardo Souto de Moura) promoviše povratak strukture na travnjak *Hajd parka*, jednostavnom drvenom konstrukcijom. Opna od drveta predstavljena je prostornom mrežom sastavljenom od pravougaonih segmenata većinom ispunjenih polikarbonatnim panelima, koja se, kako bi se prilagodila kontekstu i poziciji postojećeg drveća na lokaciji, spušta ka sve četiri strane svoje geometrije u vidu zakrivljene ravni. Siza naglašava uticaj postojećeg konteksta na proces koncipiranja paviljona i ukazujući na probleme koji su se na tom putu našli kaže da se „arhitektura često razvija kroz ovakve probleme i teškoće“, i naglašava da je „na kraju to ono što građevini daje karakter“<sup>316</sup>. Upotrebom drveta kao dominantnog materijala, Siza upućuje na neophodnost uspostavljanja dijaloga ne samo sa parkom, već i sa neo-klasičnim objektom same galerije. Kao rezultat opisanog koncepta, na datoj lokaciji londonskog parka 2005. godine pojavljuje se neobična struktura - nadstrešnica, koja uprkos najboljoj nameri projektanata ostaje mračna u

<sup>316</sup> Rose, Steve: *Animal magic*, at The Guardian online, 27/06/2005:  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jun/27/architecture.regeneration>.

unutrašnjosti, zaklanjajući pogled na mestima gde se imponantna tavanica spušta ka zemlji u obliku zida. Sa druge strane, ovo je prvi primer u seriji *Serpentin paviljona* koji pravi dodatni iskorak svojim otvorenim prizemnim delom, po čitavom obodu, zarad nesmetanog odvijanja programa, ne samo u svojoj unutrašnjosti, već prema potrebi korisnika i organizatora događaja zauzimajući sav neophodni okolni prostor parka.

Nastavak ideje o kontekstualizaciji paviljona koji odgovara pre svega na potrebe korisnika, ispraćen je dalje u 2009. godini, kada ovaj koncept prerasta u apsolutno poštovanje lokacije i zaista, prvi put u istoriji *Serpentin paviljona*, izranja iz nje. Japanski arhitektonski tim *SANAA* realizuje paviljon okarakterisan od strane londonske kritike kao „jedan od najčarobnijih, kao i najdelikatnijih“ u seriji<sup>317</sup>. Sama Kazuo Sejima (Kazuyo Sejima) iz biroa *SANAA* kaže da je ovaj plutajući reflektujući oblak u čijem se aluminijumskom svodu ogleda ceo *Hajd park*, a u čijoj unutrašnjosti se čini da je nemoguće utvrditi koja je realna, a koja ogledalska slika, „u stvarnosti mnogo lepši nego što ga je zamišljala“<sup>318</sup>. Amorfan suptilan oblik svoda paviljona prati drveće na lokaciji parka, obuhvata ga, obilazi, uspostavlja dijalog sa njim uključujući ga u sopstvenu sliku. Oslanjajući se na veliki broj veoma tankih čeličnih stubova, ova elegantna struktura pluta u zelenilu konteksta. Na isti način moguće je opisati i odnos posetilaca prema strukturi i strukture prema njima. Privučeni nestvarnim priviđenjem ogledala u krošnjama drveća, posetioци dolaze u paviljon i zadržavaju se dugo posmatrajući sve nivoe odraza i refleksija koje im ova arhitektura nudi. Odnos paviljona ka socijalnom kontekstu je u ovom primeru potpuno otvoren - ne postoje nikakve barijere između spoljašnjosti i unutrašnjosti paviljona, i ovaj *tekući prostor* ostvaruje idealno mesto za programe *Serpentin galerije*.

Godinu dana zatim, proslavljeni Žan Nuvel (Jean Nouvel) nastavlja razvoj koncepta socijalizacije na drugačiji način - uspostavljanjem potpunog kontrasta u datom okruženju. Snažnom metalnom konstrukcijom oštih geometrijskih oblika, potpuno obojenom u crveno, Nuvel referiše na crvene akcente grada Londona - od telefonskih govornica, preko poštanskih sanduka, do autobusa. Iako pogled na paviljon 2010.

---

<sup>317</sup> Op.cit.: Moore, Rawan: *Ten years of the Serpentine's star pavillions*, at The Guardian online, 23/05/2010: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/23/serpentine-pavilions-ten-years-on>.

<sup>318</sup> Sejima u: Kennedy, Maev: *Serpentine Gallery 'reflective cloud' pavilion unveiled*, at The Guardian online, 08/07/2009: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/08/serpentine-gallery-unveils-summer-pavilion>.

godine izaziva neizbežne asocijacije na paviljone Bernara Čumija (Bernard Tschumi) u *Parku La Vilet (Parc de la Villette)*, ova referenca nije naglašena od strane autora. Većina pitanja postavljenih Nuvelu i timu galerije tiče se odabira boje, i brige o eventualnoj akontekstualizaciji koncepta paviljona. Obrist na ova pitanja nudi odgovor u obliku reference na Anrija Matisa (Henri Matisse) - on kaže da poput čuvenog slikara, Nuvel upotrebljava crvenu boju uz koju se sve druge boje doimaju drugačijim i da je učinio da zeleno izgleda „nikada zelenije uz crveno“<sup>319</sup>. Odnos prema korisnicima u ovom primeru donosi novu dimenziju upotrebe prostora. U crvenom carstvu paviljona, kao i na travnjaku koji ga okružuje, razvija se dijapazon mogućnosti upotrebe prostora od strane posetilaca. Nove aktivnosti, uz neizbežno praćenje letnjeg programa galerije, obuhvataju i prihvatanje paviljona kao mesta za rasonodu i odmor, za sportske aktivnosti i društvene igre. Posetioci *Hajd parka* dobijaju oazu - jednu vrstu mesta za odmor i uspostavljanje kontakata, pod okriljem paviljona Žana Nuvela.



*Slika 8: Iskorak ka potrebama korisnika - paviljoni 2005, 2009. i 2010. godine, sukcesivno*



*Slika 9: Paviljoni kao mesto generisanja socijalnog konteksta*

<sup>319</sup> Obrist u intervjuu: <https://www.youtube.com/watch?v=MEPgKy7vj6c&feature=plcp>.

## Prožimanje ideja: sveobuhvatni pristup

Danas već čuvena arhitektonsko-umetnička saradnja projektantskog tima Žaka Hercoga (Jacques Herzog) i Pjera de Merona (Pierre de Meuron) sa trenutno najpoznatijim i najuticajnijim kineskim konceptualnim umetnikom Ai Vejvejem (Ai Weiwei) nije promakla ni direktorima *Serpentin galerije*, te su ovi kreativni stvaraoci odabrani za projektante paviljona 2012. godine. Zainteresovani za uspostavljanje mogućeg novog značenja paviljona, koje bi proisteklo iz potrebe za ujedinjenjem umetnosti, dizajna i arhitekture sa socijalnim promenama i na ovaj način otvorilo prostor novim razvojnim mogućnostima<sup>320</sup>, autori projekta se odlučuju za sveobuhvatni konceptualni pristup. Podrobno ispitujući efemerne paviljone proteklih godina, oni postavljaju tri različita koncepta: ili se nakon svega viđenog vratiti osnovnim Platonovim oblicima (poput kocke, sfere, ili piramide), ili ne sagraditi paviljon uopšte, ili pokušati u nameri da se razumeju slojevi prošlosti i otkriju tragovi koje su ostavili<sup>321</sup>. Odlučivši se za poslednji koncept u nizu, autori realizuju polu-ukopanu strukturu u obliku prostranog kružnog amfiteatra, čiji enterijer je izveden od plute kao osnovnog materijala, a koji natkriva veliko vodeno ogledalo pružajući nestvarnu refleksiju stalno promenljivog londonskog neba. De Meron naglašava da je do ovog rešenja dovela detaljna analiza paviljona prethodnih godina, kao i da su „njihovi tragovi poslužili za generisanje novog dizajna“<sup>322</sup>. Na ovaj način, autori su uspeali u nameri da Serpentin paviljon te godine bude prikazan kao sveobuhvatni fenomen koji u sebi objedinjuje vrstu totalnih napora koje su demonstrirale strukture prethodnih godina, kao i da ukaže „tenziju između ovih veoma različitih stilova i na napor da se oni ponovo obznane“<sup>323</sup>. U prostoru priče o prošlosti *Serpentin paviljona*, projektantski tim manifestuje sve vrednosti ovih struktura kroz objedinjujući koncept neporecivih estetsko upotrebnih kvaliteta.

---

<sup>320</sup> Vejvej u svom video obraćanju: <http://www.theguardian.com/artanddesign/video/2012/may/31/ai-weiwei-serpentine-pavilion-video>.

<sup>321</sup> [http://www.herzogdemeuron.com/index/news/archives/2012/serpentine-gallery-pavilion-2012\\_120601.html](http://www.herzogdemeuron.com/index/news/archives/2012/serpentine-gallery-pavilion-2012_120601.html).

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Ibid.





Slika 10: Doslovno i metaforičko kopanje po prošlosti - Serpentin paviljon 2012. godine

### 5.1.2 Sublimacija

Posmatranjem fenomena razvoja *Serpentin paviljona* tokom vremena, u smislu postavki konceptualnih ideja i ostvarenja kontakta sa korisnicima kroz svoje fizičke realizacije, postaje nedvosmisleno jasno da su potrebe korisnika za osvajanjem ovih prostora vodile proces transformacije paviljona od početnih formalističkih gestova, do potpuno otvorenih prostora za publiku. Promovisanjem sveobuhvatnog opšte-reflektujućeg pristupa kroz realizaciju paviljona 2012. godine, autori su pred *Serpentin instituciju* postavili izvesni izazov, koji se ticao smera eventualnog nastavka ukupnog poduhvata. Ovim istraživanjem želi da se ukaže posebna pažnja na domet paviljona iz 2012. godine, obzirom na ukupan kvalitet realizacije koncepta integrativnog pristupa projektovanju paviljona. U skladu sa karakterom ovakve vrste pristupa, jasno je da je isti mogao ili biti dodatno razvijan, ili mu je bilo neophodno, u godinama koje su usledile, suprotstaviti dijametralno suprotne minimalističke pristupe, kako bi se osvojio novi pogled na fenomen. Kako, smatram, do toga nije došlo, *Serpentin paviljoni* iz 2013, 2014. i 2015.<sup>324</sup> godine nisu tema ove komparativne analize, jer se prema pristupima, kvalitetima i ostvarenim funkcijama, bez dodatnog doprinosa, jednostavno uklapaju u ponuđenu podelu.

*Komparativnu analizu uspostavljenih pristupa projektovanju paviljona*, prikazujem kroz realizaciju dominantnih funkcija koje efemerna arhitektura vrši u ovim primerima, radi uspostavljanja prostora umetnosti. U ovom slučaju, to su morfološka, ambijentalna i scenska funkcija, jer njihovo ostvarenje direktno utiče na kvalitet realizacije ideja, što se vidi u tabelarnom prikazu koji sledi. Demarkaciona funkcija je podjednako ostvarena u svim primerima, samom pojavom privremenih struktura paviljona, dok je tehničko-

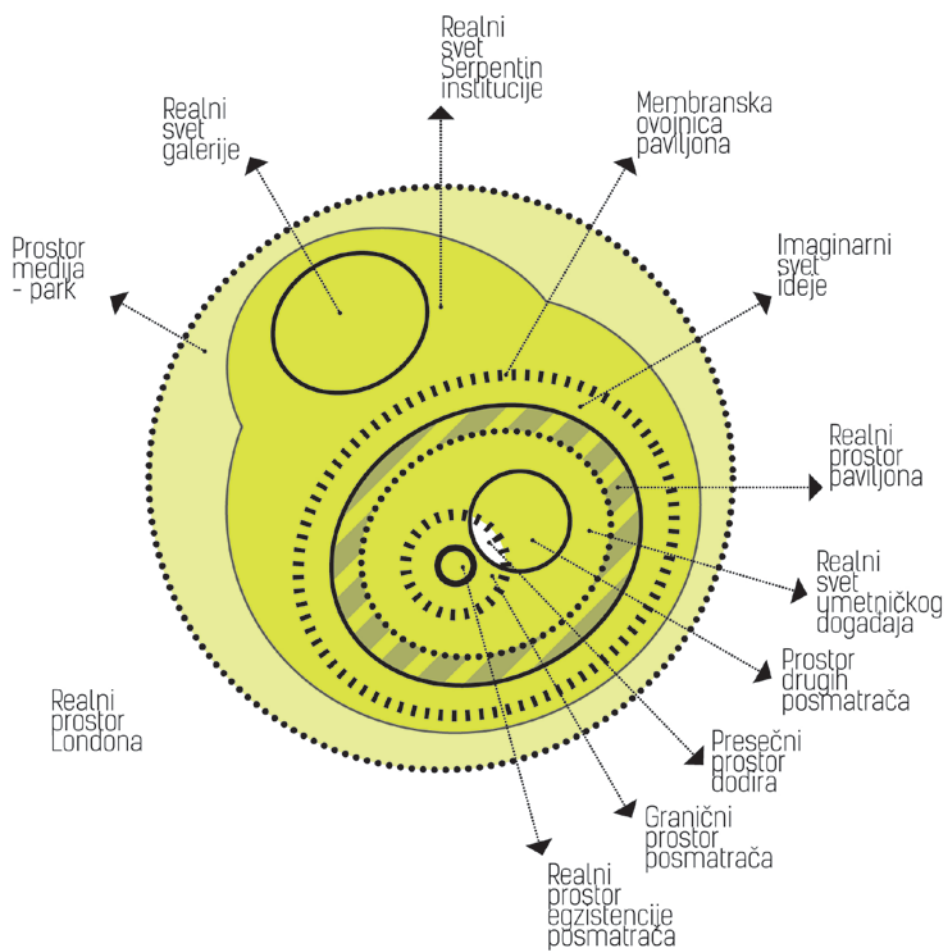
<sup>324</sup> Projektanti paviljona 2013, 2014. i 2015. godine su bili Sou Fujimoto, Smiljan Radić, te Hoze Selhas i Lusía Kano, sukcesivno.

tehnoška funkcija ovih prostora sekundarna po značaju za rasvetljavanje postavljenog problema. Dramaturška funkcija ovih prostora jasno je saglediva kroz realizovane ideje u celini.

|   | Morfologija                                      | Ambijent  | Scena   | Ostvarena ideja                       |
|---|--|---|---|---------------------------------------|
| <b>Formalistički pristup</b><br>(2000., 2001., 2003., 2007)           | Zatvorena forma nezavisna od konteksta           | Zatvoreni okvir za narativ u unutrašnjosti prostora | Nepristupačni prizor                                | Samodovoljna akontekstualna forma     |
| <b>Filozofski pristup</b><br>(2004., 2011.)                           | Kontekstualna ideja kao generator forme          | Ideja o narativu kao generatoru okvira              | Delimičan prizor                                    | Materijalizacija filozofske misli     |
| <b>Socijalni pristup - zatvoreni kontakt</b><br>(2002., 2006., 2008.) | Kontakt kroz posrednu opnu - ovojnicu forme      | Polu-propustljivi okvir za narativ                  | Intrigirajući prizor - prizor kao poziv             | Struktura koja poziva na istraživanje |
| <b>Socijalni pristup - otvoreni kontakt</b><br>(2005., 2009., 2010.)  | Kontakt kroz slobodno prizemlje - tekući prostor | Otvoreni narativ bez fizičkih granica               | Totalni prizor - socijalni kontekst generator scene | Struktura koja poziva na kontakt      |
| <b>Sveobuhvatni pristup</b><br>(2012.)                                | Polu-ukopana konfiguracija uz tekući prostor     | Okvir za narativ na više nivoa                      | Totalni prizor uz dramaturgiju elemenata            | Dramatični kompleks                   |

Tabela 4: Dominantne funkcije efemerne arhitekture u primerima pristupa projektovanju paviljona.

Koegzistiranje svetova iz ugla posmatranja korisnika prostora, u primerima *Serpentin paviljona*, moguće je objasniti kroz jedan sublimirani konstrukt - univerzalni model uspostavljen na osnovu zajedničkih karakteristika koje ove strukture dele među sobom. Evidentna je takođe analogija sa bilo kojim tipom efemernog paviljona čija je primarna funkcija obezbeđivanja prostora za umetnost. Dakle, u realnom svetu grada Londona postoji ogromno prostranstvo *Hajd parka*, koje svojom strukturom predstavlja propustljivu prostornu membransku envelopu, kao zonu prelaska iz sveta grada u svet prirode. U njemu *Serpentin institucija* postoji u dva pojavna oblika (na koja referiše ovo istraživanje): realnom svetu umetničke galerije i efemernom svetu letnjeg paviljona. Envelopa paviljona je druga po redu membrana koja omogućuje protok svetova - i u svojoj unutrašnjosti objedinjuje svet umetničkog događaja, sa realnim svetom egzistencije posmatrača - posetioca. Realni svet uspostavljanja socijalnog kontakta i imaginarni svet graničnog prostora kod posmatrača istovremeno egzistiraju u korisniku koji se nađe u paviljonu i prisustvuje društvenom, ili umetničkom događaju. Dijagram 2 grafički ilustruje opisanu uniju.



*Dijagram 2: Koezistiranje svetova i prostorni obuhvat - sublimirani model Serpentin paviljona.*



## 5.2 EFEMERNA EKSTRATERITORIJA



Slika 11: Plutajući paviljon Hrvatske.

Pokušaji da se na međunarodnoj arhitektonskoj sceni isprate dešavanja, ne u smislu pozicioniranja individualnih i kolektivnih arhitektonskih autoriteta, niti u smislu sagledavanja globalne produkcije i njene uslovljenosti opštim društveno-ekonomskim faktorima, već u odnosu na pitanja o razumevanju puta kojim ova delatnost ide, o postojanju nekih univerzalnih strategija i njihovim tvorcima, možda najjasniju realizaciju imaju u bijenalnim, kvadrijenalnim i drugim međunarodnim arhitektonskim izložbama. Ove manifestacije, mahom prerasle u institucije kulture, predstavljaju presečne tačke arhitektonske delatnosti u određenim trenucima vremena, i nude opštoj publici uvid u stanje stvari u oblasti, a preko njega, dalje, i uvid u celokupnu situaciju u mnogim drugim oblastima života: od umetnosti, preko nacionalnih politika, do globalističkih teorija. *Venecijansko bijenale arhitekture (La Biennale di Venezia - Mostra Internazionale di Architettura)* je upravo ovakva izložba. Iako još uvek „mlada komponenta Bijenala“<sup>325</sup>, privlači ogroman broj internacionalnih posetilaca, koji se kreće i do 300 000. Od 1975. godine, kada je ustanovljena, do danas, izložbu su oblikovali vodeći svetski arhitekti, postavljeni za direktore od strane institucije Bijenala, i rukovodeći se sopstvenim interesnim sferama, izložbu su imenovali, zadavali temu, ili jednostavno postavljali pitanja na koja su i sami tražili odgovore. Osvrtom na predmete ovih interesovanja kroz vreme, stiče se utisak da su direktori Bijenala sve više u

---

<sup>325</sup> Referiše se na odnos između Bijenala arhitekture i Bijenala umetnosti. Rosenfield, Karissa: *A History of the Venice Architecture Biennale*, at Archdaily online 28/08/2012: <http://www.archdaily.com/267113/a-history-of-the-venice-architecture-biennale>.

nedoumici čemu arhitektura danas služi i da su zamišljeni nad egzistencijalnim pitanjima profesije. Pretpostavka je da bi kratak historijski pregled ove manifestacije bio u funkciji istraživanja, pre svega zbog sagledavanja diverziteta tema, odabranih direktora i njihovih odnosa ka ključnim pitanjima šireg polja arhitektonskog diskursa poslednjih 50 godina. Kako je kontinuitet razvoja neophodan činilac u razumevanju nekog fenomena, u nastavku rada biće približen bijenalski kontekst, i preko njega, dalje razložen jedan od intrigantnijih projekata iz odabranog tematskog polja.

Jasna ideja o ulozi Bijenala arhitekture 1980. godine navela je Paola Portogezija (Paolo Portoghesi) da izložbu nazove *Prisutnost prošlosti (La Presenza del Passato)*, a Alda Rosija 1985. godine da realizuje veliki *Projekat Venecija (Progetto Venezia)*. Godinu dana za tim, Rosi Bijenale posvećuje Henriku Petrusu Berlaheu (Hendrik Petrus Berlage), idejama i načinu mišljenja čuvene holandske škole arhitekture. Neku vrstu presečne tačke sa prošlošću 1991. godine ustanovljava Frančesko Dal Ko (Francesco Dal Co) temom *40 arhitekata za 90-e (40 architects for the 90s)*, kada od Bijenala pravi internacionalnu smotru arhitektonskih produkcija raznih zemalja i realizuje ovo *pozivom za zemlje - učesnice*, koje grade sopstvene paviljone u venecijanskim vrtovima - *Đardinima (Giardini della Biennale)*. Hans Holajn, zatim, 1996. godine svojom temom za *Venecijansko bijenale* preokreće shvatanje ove izložbe, ustanovljene kao prezentacije arhitektonskih produkcija zemalja učesnica i pozvanih arhitekata. Od ovog momenta se postavljaju pitanja na koja svi učesnici Bijenala, kroz produkciju svoje zemlje, ili nezavisno od nje, treba da odgovore. *Senzori budućnosti. Arhitektura kao seizmograf (Sensori del futuro. L'architetto come sismografo)* - tema je Hansa Holajna, i uz poetično objašnjenje da se zapravo istražuje sposobnost arhitekta da uhvati podzemne vibracije sadašnjeg vremena i translira ih u budućnost<sup>326</sup>, po prvi put od osnivanja, na *Venecijanskom bijenalu* pojavljuju se anonimni arhitekti, pozvani da izlože svoja dela. Neki od njih će sigurno obeležiti internacionalnu arhitektonsku scenu neposredne budućnosti. U intervjuu koji je objavljen preko bijenalskog kanala na *Jutjubu (Youtube)*, Ditmar Štajner (Dietmar Steiner), historičar i kritičar arhitekture, tvrdi da je Bijenale iz 1996. godine bilo neka vrsta ponovnog rođenja ove manifestacije, jer je to bila promena u kulturno -

---

<sup>326</sup> Holajn prema Rozenfeld; Op.cit.: Rosenfield, Karissa: *A History of the Venice Architecture Biennale*, at Archdaily online 28/08/2012: <http://www.archdaily.com/267113/a-history-of-the-venice-architecture-biennale>.

strukturalnom smislu, koja je na neki način usmerila Bijenale ka umetničkoj strani arhitekture<sup>327</sup>.

U nastavku bijenalskih tema primetna je evolucija Holajnovne ideje. Masimilijano Fuksas (Massimiliano Fuksas) 2000. godine iskazuje svoju zabrinutost nemoralom u arhitektonskoj profesiji i praksi i postavlja filozofsku temu *Manje estetike, više etike (Less Aesthetics, More Ethics)*<sup>328</sup>; 2002. godine Dejan Sudić se izložbom *Sledeći (Next)* postavlja pitanje arhitekture budućnosti; a Kurt Forster (Kurt W. Forster) se okreće pitanjima odnosa sa tehnologijom preko određene metamorfoze arhitekture<sup>329</sup>. Konačno se, 2006. godine, pitanja koja upućuju direktori Bijenala arhitekture u Veneciji okreću socijalnim temama. Naziv izložbe *Gradovi. Arhitektura i društvo (Cities. Architecture and Society)*<sup>330</sup> Ričarda Bardeta (Richard Burdett) ukazuje na problemske odnose megalopolisa i stanovništva ujedinjenih u boljoj sutrašnjici. Pitanje gradova i njihovih stanovnika, otuđenosti i razjedinjenosti i upućivanje na pozitivan stav o budućnosti, ostalo je aktuelno na arhitektonskoj sceni te godine. Nakon ovoga je bilo moguće pomisliti da tema ne može biti aktuelnija, niti kontekstualnija, ali se 2008. godine u funkciji direktora Bijenala pojavljuje Aron Betski (Aaron Betsky) i pokreće mnoštvo odgovora provokacijom *Tamo negde: Arhitektura s one strane gradnje (Out there: Architecture beyond Building)*<sup>331</sup>. Zalažući se za neophodnost da se krene ka arhitekturi koja je oslobođena od građevine, od svoje fizičke sputanosti, Betski prezentuje mnoštvo eksperimentalnih, sajt-specifik i vizionarskih viđenja arhitektonske budućnosti, u cilju boljeg sagledavanja i osećanja vrednosti sveta koji je oko nas. Betski, jedan od najznačajnijih autora teorijskog diskursa arhitekture danas, od jedanaestog Bijenala arhitekture formira, može se reći, *opus magnum*, te završava svoj manifest interpretacijom Korbizijeovih (Le Corbusier) reči: „Građevine ili arhitektura. Građevine mogu biti izbegnute“<sup>332333</sup>. Sledeće dve venecijanske izložbe nalikuju jedna

---

<sup>327</sup> Štajner u intervjuu: <https://www.youtube.com/watch?v=pO7oBc7abo0>.

<sup>328</sup> <http://www.labiennale.org/en/architecture/history/7.html?back=true>.

<sup>329</sup> Foster prema Rozenfeld; Op.cit.: Rosenfield, Karissa: *A History of the Venice Architecture Biennale*, at Archdaily online 28/08/2012: <http://www.archdaily.com/267113/a-history-of-the-venice-architecture-biennale>.

<sup>330</sup> <http://www.labiennale.org/en/architecture/history/10.html?back=true>.

<sup>331</sup> <http://www.labiennale.org/en/architecture/history/11.html?back=true>.

<sup>332</sup> Oficijelni katalog venecijanskog Bijenala: *Out there: Architecture Beyond Building*, vol.5: *Manifestos*, Fondazione La Biennale di Venezia, 2008; 18-21; 21.

drugoj. Direktori Kazojo Sežima (Kazuyo Sejima) 2010. godine i Dejvid Čiperfild (David Chipperfield) 2012. godine, vraćaju se korisnicima arhitekture - ljudima. Zajednička pitanja istražuju kroz teme *Ljudi se (pro)nalaze u arhitekturi (People meet in architecture)*<sup>334</sup> i *Zajedničko polje (Common ground)*<sup>335</sup>, čime zapravo postavljaju osnove za neograničeni pristup Bijenalu arhitekture u smislu odgovora i stavova na zadate teme. Ovim se arhitektonsko Bijenale još više približava umetničkom. 2014. godine Rem Kolhas (Rem Koolhaas) projektom *Fundamentalno (Fundamentals)*<sup>336</sup> pokušava da pronađe nove mogućnosti za revitalizaciju ove izložbe u smislu obnove relacija sa savremenom arhitekturom.

### 5.2.1 Ljudi se (pro)nalaze u paviljonu Hrvatske

#### Tačka 1: Tim

Nakon što je imenovan za komesara hrvatske izložbe na dvanaestom po redu Bijenalu arhitekture u Veneciji, čuveni zagrebačko-njujorški arhitekta i predavač Leo Modrčin, svestan da paviljon kao prostor za prezentaciju umetnosti i arhitekture danas „u vremenu umetnosti pejzaža i performansa, sajt-specifik instalacija, internet-umetnosti, holograma i filmskih ultrarealističnih simulacija onoga što su nekada bila izgrađena arhitektonska dela, možda i nije relevantan medijum komuniciranja i deljenja kulturnih pristupa“<sup>337</sup>, postavlja pitanje da li je ipak sve ovo moguće objediniti kroz arhitektonski predlog. Formulisanjem „očiglednog rešenja za Hrvatsku“<sup>338</sup>, ostalu bez paviljona u venecijanskim Đardinima nakon raspada Jugoslavije, u vidu plutajućeg paviljona koji bi iz Hrvatske doplovio u Veneciju, Modrčin je postavio potentan koncept. Prvobitna ideja o angažovanju vodećih hrvatskih arhitekata srednje generacije, koji su i odgovorni za

---

<sup>333</sup> Odnosi se na čuvene reči poznatog arhitekta: „Arhitektura ili revolucija. Revolucija se može izbeći“. Videti u Le Korbizije: *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999; 243.

<sup>334</sup> <http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/exhibition/iae/>.

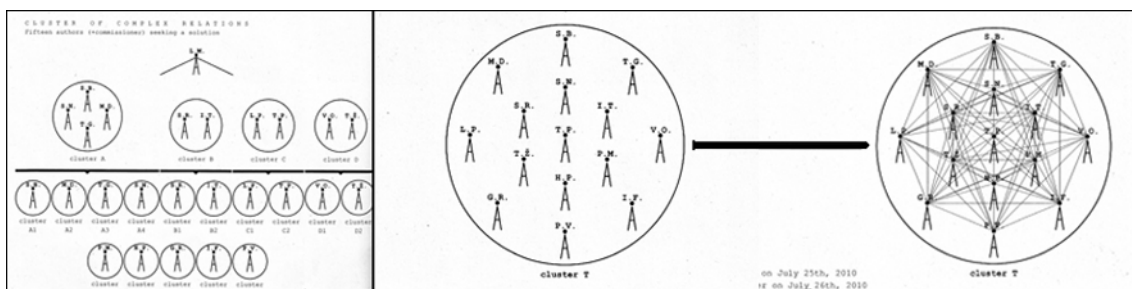
<sup>335</sup> <http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/13th-exhibition/chipperfield/>.

<sup>336</sup> <http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/14th-exhibition/14iae/>.

<sup>337</sup> Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave: A floating pavillion for Croatia at the Venice Biennale*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2010; 11.

<sup>338</sup> Oficijelni katalog venecijanskog Bijenala: *People meet in architecture: Participating Countries / Collateral Events*, Fondazione La Biennale di Venezia, 2010; 30.

„snažno prisustvo Hrvatske na međunarodnoj arhitektonskoj sceni“<sup>339</sup>, i produkciji osam različitih projekata, od kojih bi najbolji najverovatnije bio izabran i realizovan, propada na prvom radnom sastanku 15 odabranih arhitekata. Snaga prezentovanog koncepta ujedinjuje konkurente i svi do jednog odlučuju da je najbolje da pokušaju da rade zajedno. U intervjuu koji je dao za italijanski *Domus*, Modrčin ističe da je odluka o ispitivanju zajedničkog rada na ovom projektu „potpuno originalan i redak primer rada u arhitekturi“ i dodaje da su odabrani arhitekti „nekako odbacili svoj ego, radili kao jedan tim i na taj način predstavili svoju kulturu želeći da istraže pitanje: da li smo mi još uvek individualni arhitekti i da li postoji nacionalna arhitektura“<sup>340</sup>. Ideja o izvođenju plutajućeg paviljona kao Hrvatske *ekstrateritorije* koja bi plovila Jadranom i konačno se usidрила u Veneciji pruža, dalje, neiscrpnu motivaciju Leu Modrčinu za korespondenciju sa zvaničnicima Bijenala, među njima i sa samom Sežimom, o dobijanju svih potrebnih dozvola za ovakav pionirski poduhvat, kao i za rešavanje problema usidrenja paviljona kada doplovi u Veneciju. Detaljno dokumentovano prevazilaženje prepreka na ovom putu, kao i necenzurisana elektronska prepiska tokom procesa rada i dobijanja dozvola, koji se nalaze u zvaničnoj monografiji Hrvatske o realizaciji ovog projekta, jasno upućuju na stav komesara Hrvatske i njegovih kolega-autora da su u pravu u svim mogućim segmentima, jer su prepreke, u kom god obliku su se pojavile, na kraju bile savladane. Ponosni na svoju odluku o ujedinjenju i zajedničkom nastupu za Hrvatsku, arhitekti je prevode u dijagramske procese, koji su prikazani na slici 2.



Slika 12: Dijagramski prikaz formiranja hrvatskog tima.

<sup>339</sup> Ibid.

<sup>340</sup> <http://www.domusweb.it/en/video/leo-modrcin-croatian-pavilion-arsenale/>.

## Tačka 2: Koncept

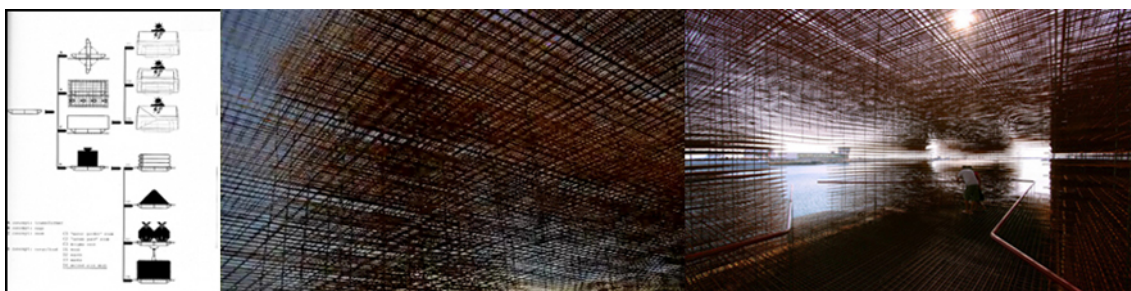
Na pitanje o teorijskim osnovama o uključivanju kvaliteta lakoće, nestabilnosti i kratkotrajnosti u koncipiranje samog paviljona, Saša Begović, arhitekta tima *3LHD*, odgovara da su ova pitanja oduvek bila sastavni deo postavljanja osnova za projektovanje efemernih struktura. On upućuje na potpunu nestabilnost celokupnog konteksta i opisujući početnu pokretačku ideju u ovom procesu kaže da „sve što kuća nije, i sve što brod nije - to je paviljon“<sup>341</sup>. Dokumentujući proces projektovanja hrvatskog paviljona, grupa autora kroz niz dijagramskih prikaza ukazuje na etape koje je kreativni proces promišljanja stukture prošao. Kao sastavni deo slike 3 prikazan je dijagram odbačenih ideja u ovom procesu, gde se jasno vidi kako je koncept žičane paviljonske strukture prevagnuo u odnosu na prvobitne ideje o materijalizaciji od zemlje, od otpada, ili čak od tradicionalnog hrvatskog hrastovog drveta (na čijim temeljima je Venecija i izgrađena). Ono što Tanja Grozdanić iz tima *3LHD* primećuje je da u procesu rada velike grupe kreativnih ljudi svakako dolazi do formulisanja ogromnog broja ideja, ali da su one podložne procesu pročišćenja, takozvane *purifikacije*<sup>342</sup>, i da neminovno najsnažnije i najviše zasnovane među njima opstaju. Tako je i ideja o materijalizaciji paviljona od armaturne mreže, kao jasne personifikacije *tereta* na barži, proistekla iz potrebe za označenjem plutajuće hrvatske strukture kao polu-stvarne, polu-virtualne. Karakteristike gotovo nezavršenog sistema dozvoljavaju prirodnim uticajima mora, svetlosti i samih budućih posetilaca da strukturu dovrše, upotpunjujući joj značenje, koje ovaj realizovani žičani model direktno iz softvera prenešen u stvarnost (wireframe), dozvoljava. Kako je potreba za ličnim angažovanjem pojedinca-posmatrača u cilju dostizanja osećaja kvaliteta transparentnosti, prema Kolhasu, neophodna, jer je „postignuta ne kroz jedinstvenu, privilegovanu poziciju, već kroz interpretaciju sa različitih tačaka, isključivo transformacijom sopstvene vizije“<sup>343</sup>, tako i transparentna iluminirana struktura hrvatskog paviljona zahteva od posetioca dodatni napor apstraktnog razmišljanja, koje će ga odvesti u nesvakidašnji doživljaj unutar graničnog prostora sopstvene vizije, uokvirenog ovom efemernom strukturom.

---

<sup>341</sup> Begović u Op.cit.: Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave..*; str. 70.

<sup>342</sup> Grozdanić u Op.cit.: Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave..*; str. 90.

<sup>343</sup> Koolhaas, R.; Mau, B.: *S, M, L, XL*; The Monacelli Press, New York, 1998; 1280.



Slika 13: Dijagram konceptualnih ideja; žičana struktura paviljona i enterijerski prikaz - sukcesivno.

### Tačka 3: Cargo

Iako je Modrčinova prvobitna zamisao bila da se projektu da naziv „Brod“, tim autora smatra da je odabrani koncept znatno složeniji, te se od ove ideje odustaje. Paviljon Hrvatske jeste brod, ali je on takođe i sredstvo kojim Hrvatska ostvaruje autentično pravo na izlaganje u Veneciji kroz *ekstrateritorijalnost*. Ono što je najznačajnije u čitavom poduhvatu jeste kargo koji brod nosi, i bez izuzetka, arhitekti se slažu da je struktura paviljona na barži i sama kargo, uz hrvatsku arhitekturu i umetnost kao jednako važne komponente koje nosi u sebi. Formulaciju ovog stava iznosi Begović i kaže da je teret barže kultura koju Hrvatska izvozi u Veneciju.<sup>344</sup> Razmatrajući dalje mogućnosti i neophodnost ostanka paviljona u Italiji, tim je takođe jednoglasan. Jasan je stav da plutajući paviljon treba da se usidri u Veneciji, primi određeni broj posetilaca, i nakon nedelju dana otplovi dalje. Moguće je da je ova odluka vođena i ekonomskim pitanjima i mogućnostima Hrvatske u datom momentu, ali ona nailazi na neodobravanje zvaničnika Bijenala, koji nakon što su dopustili ovakav izuzetak u smislu odobrenja čitavog poduhvata *plutajućeg paviljona*, odlučuju da su dodatni zahtevi nemogući. Idis Turato, nakon sastanka sa Italijanima, upućuje svojim kolegama sugestije da se razmotri „produženi“ ostanak u Veneciji, kao i moguće aktivnosti koje bi ispunile paviljon tokom tromesečnog trajanja Bijenala<sup>345</sup>.

Kao i za većinu autora-izlagača na Bijenalu postavljeno je jedno od krucijalnih pitanja: na koji način nacionalni paviljon održati živim tokom manifestacije? Mnoga su tumačenja karaktera ovog „života, nakon pojavljivanja“. Dok postoje zasnovani stavovi da je neophodno uspostaviti određenu dinamiku kroz gotovo dramaturšku podršku nacionalnoj izložbi u određenom intervalu vremena, postavlja se pitanje: kome je

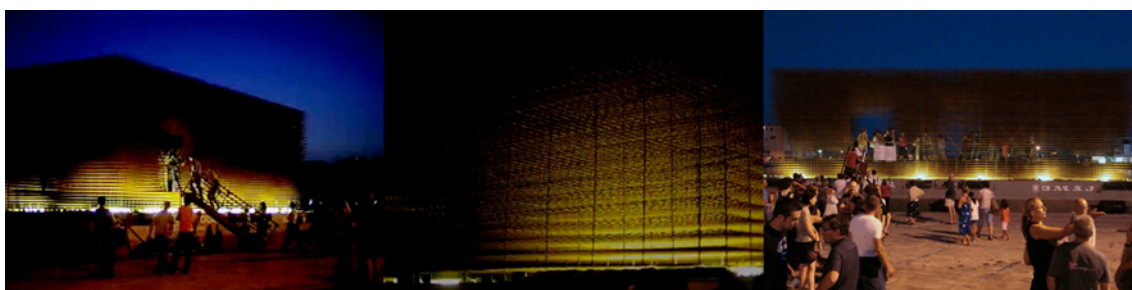
<sup>344</sup> Begović u Op.cit.: Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave..*; str. 70.

<sup>345</sup> Turato u Op.cit.: Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave..*; str. 55.

izložba namenjena? Naime, prosečni posetilac izložbu u celini obiđe jedanput, i ako je namenjena njemu, moguće je da ne postoji potreba za promenama u samim paviljonima, tokom vremena. Sa druge strane, ono na čemu se insistira, i ka čemu se evidentno ide poslednjih godina, *jeste paviljon kao mesto susreta, mesto socijalne interakcije*, i činjenica je da ona zemlja koja ponudi najkreativniji odgovor na ovaj izazov, odnosi *Zlatnog lava* (primeri paviljona Bahreina 2008. godine i izložbene postavke Venecuele 2012. godine, najbolje ilustruju ovu tvrdnju). Analiza odbačenih koncepata hrvatskih arhitekata pokazuje da je, iako krajnje zanimljiva, ideja o „nastanjanju“ barže, bez gradnje realne fizičke strukture paviljona, napuštena. Umesto toga, kao mesto socijalnih susreta označena je *efemerna konstrukcija na barži*, koja svojim fizičkim karakteristikama budi potrebu u posmatraču da uđe u ovaj prostor, u kom može videti izložbu, ili jednostavno provesti u njemu neko vreme, jer u unutrašnjosti konstrukcije on i sam postaje *ekspонат* za posmatrača koji ostaje na obali. Slike 4 i 5 prikazuju niz simulacija upotrebe prostora i jasno ilustruju nameru arhitekata o dostizanju različitih aspekata posmatranja ovog nesvakidašnjeg prizora.



Slika 14: Moguća upotreba prostora hrvatskog paviljona - mesto susreta.



Slika 15: Socijalni život strukture - noćni prikazi.



#### Tačka 4: Realizacija

Izvođenje paviljona povereno je brodogradilištu *Kraljevica* - prvom brodogradilištu istočne strane Jadranskog mora, koje sa ponosom sebe opisuje kao „kolevku hrvatske industrijalizacije“<sup>346</sup>. Uz konstantan nadzor 15 arhitekata - autora projekta paviljona, koji su se uprkos višegodišnjoj praksi, svi do jednog pitali kako li će paviljon da izgleda izgrađen u realnosti, hrvatski brod za *Venecijansko bijenale* proizveden je uz ogroman napor 12 zavarivača, koji su, prema nekim izvorima, napravili 80 hiljada varova na strukturi<sup>347</sup>. Samu konstrukciju čine 43 sloja armaturne mreže Q385 (100x100/7 mm) zavarene za 375 vertikalnih čeličnih šipki, prečnika 12 mm, na razmacima od po 50 cm, ukrućenih u svim pravcima. Iako je za njenu realizaciju iskorišćeno ukupno 33.9 tone čelika, struktura je ostala naizgled lagana i osetljiva, jer bi za ispunjenje čitavog volumena koji je zauzimala (17.70x8.40x5.37 m), trebalo nebrojeno puta više materijala<sup>348</sup>. Hrvatski dnevni list „Danas“, 29. avgusta 2010. godine izveštava da je u realizaciju ovog poduhvata, prema podacima iz brodogradilišta, utrošeno 2800 sati rada, a da je za celokupan nastup na Bijenalu Ministarstvo kulture Hrvatske izdvojilo 900 hiljada kuna, što je više od 120 hiljada evra. Svi ovi podaci govore u prilog tome da je Hrvatska na svim nivoima očekivala izuzetan nastup na Bijenalu te godine. Sama barža koju je brodogradilište ponudilo za izgradnju paviljona na njoj bila je ista ona koja je prevezla proslavljeni pešački most *3LHD* studija 2001. godine do Rijeke. Tumačeći ovo sigurno kao srećnu okolnost, sudbinsku slučajnost, tim na čelu sa Leom Modrčinom nadgleda radove i istrajava u pokušajima dobijanja konačne dozvole za usidrenje u Veneciji. Ne želeći da propuste nijedan trenutak oprostorenja svoje ideje, autori projekta podnose zahtev i dobijaju dozvolu za postavljanje kamere u brodogradilište, koja sve vreme rada na konstrukciji beleži proces. Kadrovi preuzeti iz montiranog videa o izgradnji, prikazuju nastajanje čeličnog paviljona.

---

<sup>346</sup> <http://brodkr.hr/index.html>.

<sup>347</sup> <http://danas.net.hr/kultura/>.

<sup>348</sup> Op.cit.: Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave: A floating pavillion for Croatia at the Venice Biennale*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2010.



Slika 16: Kadrovi a1, a2 i a3 - Realizacija strukture - brodogradilište „Kraljevica“.

### Tačka 5: Rosijevsko putovanje - višeslojna analogija

Uprkos činjenici da se u većini pisanih dokumenata koji se odnose na hrvatski brod-paviljon, gotovo ni ne pojavljuje osvrt na čuveni brod-teatar Alda Rosija, projektovan takođe za Venecijansko bijenale 1979. godine, nemoguće je ne napraviti paralelu između ovih projekata. Jedino Marko Dabrović u svom intrevjuu u monografiji o paviljonu kaže: „Pričajući o Bijenalu često smo se vraćali na Alda Rosija i njegov *Teatro del Mondo*, ali ne smemo zaboraviti da je ovo bila tipična postmodernistička tema“, te uz kratko zapažanje da hrvatski paviljon nije niti prvi, niti poslednji mogući tip ove, od strane Rosija ustanovljene tipologije, vraća se na kvalitet *nestabilnosti*, kao osnovne njene karakteristike, i na pitanja ideje o *ekstrateritoriji*<sup>349</sup>. Smatram da je ovu analogiju ipak potrebno uspostaviti. Zanemarujući činjenicu o eventualnim drugim primerima upotrebe koncepta mobilnog-plutajućeg paviljona kao prostora umetnosti, ovim istraživanjem su upravo hrvatski paviljon za Venecijansko bijenale 2010. godine i Rosijev *Teatro del Mondo* postavljeni kao egzemplarni tipovi date tipologije. Prema Radivoju Dinuloviću *Teatro del Mondo* jeste *apsolutno pozorište*. Odrednice koje prate ovaj apsolut su: kvalitet jedinstvenosti scenskog prostora u kom je nemoguće formirati scenografiju; složenost forme; jasan autentičan kreativni stav autora; kvalitet *arhetipa*; kvalitet *totalnog umetničkog dela*; te kvalitet snage koncepta koji dokazuje da je „u gradu najvećeg mogućeg stepena složenosti morfološke strkture, pozorišna kuća uspostavljena i kao instrument sagledavanja čitavog grada u novom kontekstu i svetlu“<sup>350</sup>. Analizirajući hrvatski paviljon o kom je reč, jasno se definišu idejno-konceptualne paralele sa Rosijevim pozorištem, a u odnosu na ostvarene vrednosti i kvalitete. Ukoliko bi, pak, bilo neosnovano primetiti da je ovaj paviljon *arhetipski paviljon*, analogija u smislu kritičkog i subjektivnog stava autora o uspostavljanju

<sup>349</sup> Dabrović u Op.cit.: Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave..*; str. 78.

<sup>350</sup> Dinulović, Radivoje: *Arhitektura pozorišta XX veka*; Clio, Beograd, 2009; 177.

relacija i valorizovanju izgrađenog socijalnog konteksta opstaje, u oba primera, kao apsolutna vrednost.



Slika 17: Putovanje hrvatskog paviljona - prizor kao provokacija.



Slika 18: Antologijsko putovanje plutajućeg pozorišta - Teatro del Mondo.

Da fundamentalni koncepti opstaju u svetu ideja i nakon što njihova fizička realizacija, iz bilo kog razloga, nestane iz materijalnog sveta, Rosi elaborira u svojoj knjizi *Arhitektura grada*. Njegov „interes za grad kao fizički prostor, kao realnost, kao sliku, kao vitalno delo ljudi i vremena“<sup>351</sup>, navodio ga je na konstantno preispitivanje *odnosa trajnosti i prolaznosti* i njihovog *uticaja na promenu percepcije grada*. Pišući o *primarnim elementima* koji definišu grad, formiraju njegovu memoriju i utiču na korisnike prostora, on primećuje da su sa problemskog aspekta trajnosti kao odrednice, ovi elementi dvojaki - oni „sa jedne strane mogu biti razmatrani na isti način kao i patološki, s druge, kao pokretački elementi“<sup>352</sup>, i uz konstataciju da to „nisu samo spomenici, kao što to nisu ni aktivnosti koje imaju *trajne posledice*“, tvrdi da ovi *elementi - katalizatori* koji karakterišu proces prostornog menjanja određene teritorije „nisu uvek izgrađena, vidljiva fizička dela“ i da „možemo npr. razmotriti ulogu događaja koji je zbog svoje važnosti izazvao prostorne promene“<sup>353</sup>. Bez sumnje aktivni vek

<sup>351</sup> Ranko Radović u predgovoru za: Rosi, A.: *Arhitektura grada*, Građevinska knjiga, Beograd, 1998; iii.

<sup>352</sup> Ibid.; str. 52.

<sup>353</sup> Ibid.; str. 119.

plutajućeg pozorišta *Teatro del Mondo* može biti označen kao ovakav događaj, koji je sliku grada Venecije, kao i svih gradova do kojih je doplovio, u kojima se usidrio i ispunjavao funkciju efemerne pozorišne kuće, promenio i upisao u memoriju ovih lokacija podatak o njihovoj dinamičkoj percepciji, kao ideji o gradu koja „mora oblikovati stvarnost i sama se oblikovati u njoj“<sup>354</sup>. Nakon što je doplovio u Dubrovnik, *Teatro del Mondo* je iz nejasnih razloga razoren. Ipak njegovo putovanje upisano je među vanvremenske realizacije ideje ideološke funkcije efemerne arhitekture. Ovu vrednost Italijani ne propuštaju da naglase, što na odličan način ilustruju kadrovi iz animacije o putovanju čuvenog pozorišta, napravljenoj za izložbu o ovom poduhvatu, koja je u Veneciji trajala od februara do avgusta 2010. godine.



Slika 19: Kadrovi b1, b2 i b3: Poetično sećanje - animacija putovanja kao omaž Bijenala Rosiju 2010. godine.

Analogije između plutajućih objekata pozorišta i paviljona se uspostavlja i nakon uspešnih konstruisanja i ostvarenja niza funkcija kojima su strukture bile namenjene. Nakon što je hrvatski paviljon 27. avgusta 2010. godine isplovio iz Riječke luke ka Veneciji, gde su ga sa optimizmom očekivali ne samo Leo Modrčin i tim autora, već i svi zvaničnici *Venecijanskog bijenala*, pod nepoznatim okolnostima, uprkos lepom vremenu i mirnom moru, teško je oštećen tokom plovidbe, te je trenutno donešena odluka o njegovom povratku u hrvatsku luku. Mediji nisu pozitivno ocenili ovakav ishod, te su, čini se, svojim negativnim izveštajima i subjektivnim kritikama uticali na opšte degradiranje ovog hrabrog eksperimenta. Hrvatska stručna javnost je, u prvo vreme, zauzela stanovište medija i doprinela ovakvoj oceni projekta, marginalizujući korpus kvalitativnih vrednosti promovisanih od strane primenjenog kreativnog pristupa problemu projektovanja ovako specifičnog objekta. Ovo potvrđuje i Alan Kostrenčić, koji u suzdržanoj kritici, pre svega, hrvatske javnosti, objavljenoj u vodećem hrvatskom arhitektonskom časopisu *Oris*, piše da je izvestan anticipirani negativni stav u vezi sa

---

<sup>354</sup> Ibid.; str. 201.



događajima koji su pratili projekat doveo do „kompromitiranja eksperimenta i konceptualnosti kao nužnog elementa za razvoj arhitekture kao potrebe za nečim što je više od samog građenja“<sup>355</sup>. Ukazujući na to da arhitektura nije fotografija, niti skulptura, već „amalgam međusobno generirajućih opažanja, emocija, asocijacija, racionalnosti i iracionalnosti“ on tvrdi da je upravo ovo postignuto kroz „paviljon koji je postojao na rubu prisutnosti i odsutnosti,...,a da sam ne postoji bez posmatrača“<sup>356</sup>, markirajući projekat kao *proces iznad proizvoda*, kao vrhunski čin konceptualne umetnosti. Graditeljsku sudbinu Rosijevog pozorišta tako je podelio i brod-paviljon Hrvatske.



Slika 20: Povratak kući - devastirani paviljon u Riječkoj luci.

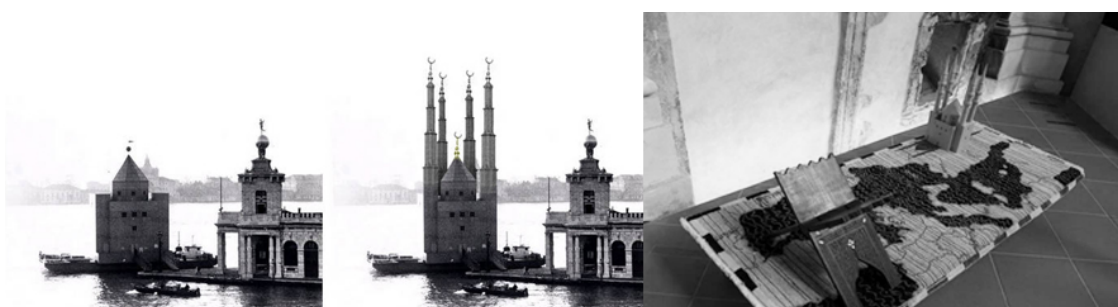
Konceptualizacija efemernog arhitektonskog objekta je kompleksan proces, što je evidentno iz prikazanih primera. Uzimajući u razmatranje kontekste, okolnosti, uslove i uloge investirane u njih, jasno je da su komparativno ujednačeni, te da u oba primera formiranim zaključnim stavovima dominira ideja o *nestajanju* strukture, verovatno zbog jasnog niza događaja koji su anticipirali neuspeh. Sa druge strane, smatram da je potrebno dodatno istaći ideju *ekstrateritorizacije putem efemerne arhitekture*, prisutnu u oba slučaja. Odličan primer za ilustraciju ove ideje, pruža treći projekat, koji zadržava izvestan utopijski karakter zbog činjenice da je ostao u domenu *paperne i mišljene arhitekture*, odnosno - jer nije izveden. U pitanju je projekat Libanskog tima *L.E.FT Arhitekti (L.E.FT Architects)* za nacionalnu postavku u okviru arhitektonske sekcije Praškog kvadrilenala 2011. godine, pod nazivom *Moschea del Mondo*. Označena kao „geopolitički arhitektonski performans“<sup>357</sup>, projektovana *heterotopija* je markirana kao prostor demokratskih pregovora između Istoka i Zapada tokom plovidbe paviljona Mediteranom. Jednostavnim sredstvima prezentovana kroz fotomontažu u kojoj je

<sup>355</sup> Kostrenčić, Alan: *Hauntology*, u Grimer, Vera; et al., (ur.): *Oris - časopis za arhitekturu i kulturu življenja*, br. 65, 2010, str. 4-13;11.

<sup>356</sup> Ibid., str. 10.

<sup>357</sup> <http://services.pq.cz/en/pq-07.html?itemID=138&type=architecture>.

*Teatro del Mondo* promovisan u *Moschea del Mondo*, ideja o ekstrateritoriji dobija nimalo zanemarljivu versku konotaciju kojim joj se otvaraju novi potencijali i sam fenomen dobija na značaju. Dodatnu vrednost ovom projektu daje sama realizacija u prostoru libanske nacionalne selekcije - u ovom prostornom okviru je instaliran *tepih za molitvu*, protkan motivom mape Mediterana, po kom je zamišljeno demokratsko putovanje nekadašnjeg pozorišta. Svođenjem čitavog koncepta ekstrateritorije na artefakt ovog karaktera, postaje jasno da je u pitanju *zauzimanje mentalne, a ne fizičke slike sveta*.



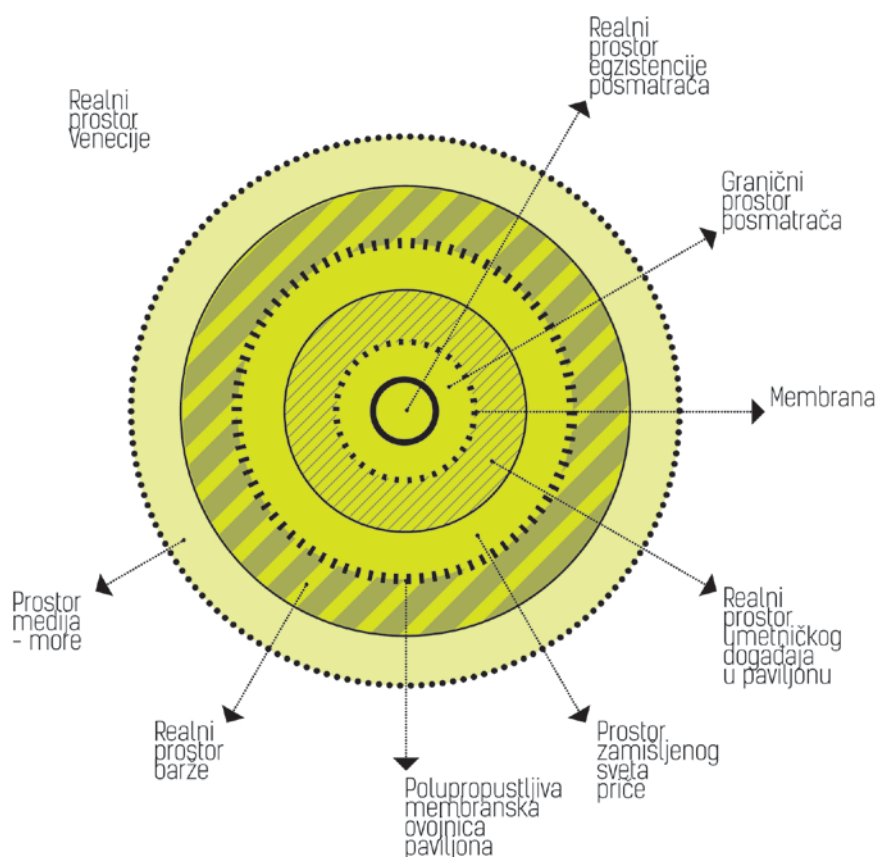
Slika 21: *Moschea del Mondo* - efemerna demokratska ekstrateritorija.

## 5.2.2 Sublimacija

Detaljnom analizom procesa projektovanja hrvatskog paviljona za Bijenale arhitekture u Veneciji 2010. godine, od samog formiranja složenog tima autora, preko ustanovljavanja i razvoja arhitektonskog koncepta, njegove realizacije i raspada, dat je uvid u ovaj nesvakidašnji kreativni poduhvat. Iako bi se posmatranjem iz jednog ugla on mogao označiti kao nedovoljno uspješan u smislu neostvarenja velikih očekivanja koja su u njega uložena, iz drugog ugla, objektivno gledano, u pitanju je u celini posmatrano, *neobično vredan, kompleksan kreativni fenomen*. Uspostavljanju sopstvene složenosti kroz ideje i poruke utkane duboko u kreativnu svest njegovih autora, paviljon je uspješno odgovorio ne samo na temu Bijenala iz 2010. godine, već i na onu koja joj je prethodila, kao i na onu koja ju je nasledila. Da se te godine pojavio na Bijenalu, brod-paviljon bi bio neizbežno mesto susreta ljudi. Posmatrači bi ga shvatili i kao atrakciju, ali bi i svesno ili nesvesno uspjeli da se u njemu pronađu, što u socijalnoj interakciji sa drugima, što kroz nesvakidašnju mogućnost sagledavanja izložbe u jednom *nestabilnom fluidnom prostoru*. Da se paviljon pojavio 2008. godine, verovatno bi od strane Arona Betskog bio prihvaćen kao apsolutni primer „arhitekture s one strane gradnje“, jer u svojoj polu-stvarnoj pojavnosti, on predstavlja *paradigmu*

*prostorne ovojnice umetnosti.* Da se, opet, pojavio četiri godine kasnije, sa sigurnošću bi bio označen kao „zajedničko polje“, ne samo u smislu prepoznavanja vrednosti, niti samo u smislu koreliranja sa venecijanskim tipologijama, već i kao zajednički prostor ujedinjenog kreativnog delovanja.

Fenomen preklapanja svetova, u smislu oprostorenja realnog sveta stvarnosti i imaginarnog sveta ideja, u ovom primeru najbolje se prikazuje kroz percepciju posmatrača koji bi se našao u paviljonu. Za njega u datom momentu postoji konstrukt svetova, sastavljen od realnog okvira grada Venecije, koji preko prostorne membrane mora korelira sa realnim svetom barže i fizičke strukture paviljona na njoj. Paviljon je i sam moguće protumačiti kao graničnu envelopu u koju je utkana priča o ideji i njeno prisustvo je eksplicitno u svoj njenoj nematerijalnosti. U konstrukt sveta priče postoji realni svet događaja izložbene postavke, dok posmatrač, koji je unutra ostvaruje sopstveno postojanje kroz izvesni *prostor dodira* svoje realne fizičke egzistencije i sveta apstraktnog poimanja umetnosti u njenom punom obliku, kroz novouspostavljeni kvalitet *graničnog prostora*. Dijagram 3, u nastavku, ilustruje datu eksplikaciju.



Dijagram 3: Koezistiranje svetova - paviljon Hrvatske za Bijenale arhitekture 2010. godine.



Slika 22: Jožef Nađ u performansu „Untitled“.

### 5.3 PROSTOR INSTALACIJE I PERFORMANSA

Efemerna arhitektura je, u skladu sa prostornim potrebama po karakteru privremenih, neuhvatljivih a sveobuhvatnih umetničkih instalacija, ali i drugih vidova dinamičnijeg umetničkog izraza, poput performansa, ili čak dramskih i plesnih predstava, logičan izbor za konstruisanje fizičkog prostornog fundamenta umetničke realizacije. Efemerne strukture koje su najčešći eksploatisani tip u ovu svrhu su, kao što je prethodno prikazano, *paviljoni*, u smislu privremenih objekata koji se koriste za javne događaje i izložbe, prijeme, koncerte i druge prilike<sup>358</sup>. Bitno je pomenuti da postoji niz terminološki bliskih odrednica koje daju relativno zamagljenu predstavu o razlici između *arhitektonske instalacije*, *umetničke instalacije*, *interaktivne (tehnološke) instalacije*, ali je bitno razumeti da je *umetnost instalacije* interdisciplinarni fenomen koji podrazumeva instaliranje ili konfigurisanje struktura u prostoru, pri čemu totalitet ovog fizičkog objekta i uspostavljenog prostora (umetničkim, ili čisto arhitektonskim sredstvima) čini umetničko delo<sup>359</sup>. Obuhvatajući dijapazon medija, poput slika, skulptura, svakodnevnih uobičajenih objekata koji su odabrani i predstavljeni kao umetnički, pronađenih objekata, crteža i teksta, umetnost instalacije pruža potpuno drugačiji doživljaj posmatraču / konzumentu, od tradicionalne umetnosti konvencionalnih postavki. Osnovna razlika je u tome što *umetnost instalacije zahteva hrabrog, aktivnog i dinamičnog posmatrača sklonog refleksiji i samopreispitivanju*. Promena u perspektivi

<sup>358</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/pavilion>.

<sup>359</sup> Moran, L., Byrne, S.(ed.): *What is installation Art?*, IMMA - Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2010; 4,5.



posmatrača, jednom pošto je fizički ušao u prostor umetničkog dela, radije nego da ga sa distance konvencionalno posmatra, je neminovna i po prirodi višeznačna. Posmatrač obavijen prostorom instalacije odjednom oseća sposobnost polivalentne percepcije, koja opet, kvalitativno nadmašuje ono što je moguće nazvati „dvodimenzionalnim“ posmatranjem tradicionalne umetnosti. Palazmino insistiranje na haptičnom doživljaju umetnosti / arhitekture<sup>360</sup> je potpuno ostvarivo kroz umetnost instalacije - akcentovanjem drugih čulnih senzacija, osim vizuelnih, instalacije često omogućuju posmatračima / učesnicima da se za trenutak isključe iz svakodnevice i efikasnost zamene meditacijom. Karakteristično takođe za ovu vrstu umetnosti je da ju je, ukoliko nije u pitanju konkretna sajt-specifik instalacija, moguće preneti i prilagoditi drugom mestu izlaganja ne gubeći mnogo, ili eventualno dobijajući na kvalitetu tokom vremena primene. Krucijalna, dakle, u poimanju umetnosti instalacije, je refleksija koja se odvija u posmatraču dela, sa akcentom na njegovo subjektivno (re)definisanje uspostavljenog prostora<sup>361</sup>. Ovaj, može se reći, *uslov* koji postavlja umetnost instalacije, prema Nijam En Keli (Niamh Ann Kelly) priznaje učitavanje značenja / čitanje dela, u najširem smislu susreta sa umetnošću, kao sam lokalitet znanja<sup>362</sup>, što autor podržava rečima Ilje Kabakova (Илья Иосифович Кабаков) da je isti jednak „prelasku sa saznanja objekta na doživljaj subjekta“<sup>363</sup>.

### 5.3.1 Prostor performansa u arhitektonskoj instalaciji

Studio za arhitektonske instalacije Orena Sagiva (Oren Sagiv)<sup>364</sup> je 2011. godine, za potrebe Praškog kvadrjenala<sup>365</sup>, a konkretno za deo ove manifestacije posvećen intimnosti i spektaklu<sup>366</sup> projektovao i realizovao efemernu konstelaciju, kao reper okupljanja učesnika ovog velikog događaja. Koncipirana kao interaktivna i intrigantna,

---

<sup>360</sup> Detaljnije objašnjeno u poglavlju 3.5 ovog istraživanja.

<sup>361</sup> Kelly, Niamh Ann: *Here and Now: Art, Trickery, Installation*, str. 8-19, u Moran, L., Byrne, S.(ed.): *What is installation Art?*, IMMA - Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2010.

<sup>362</sup> Ibid., str 8.

<sup>363</sup> Ibid.

<sup>364</sup> Oren Sagiv je arhitekta i profesor arhitekture na Bazalel Univerzitetu u Jerusalimu. 2004 godine osnovao je Studio Oren Sagiv koji se bavi arhitektonskim instalacijama u bliskom kontaktu sa umetnošću. <http://orensagiv.com/> - Installation Architecture Studio.

<sup>365</sup> Prague Quadrennial of Performance Space and Design, <http://www.pq.cz/>.

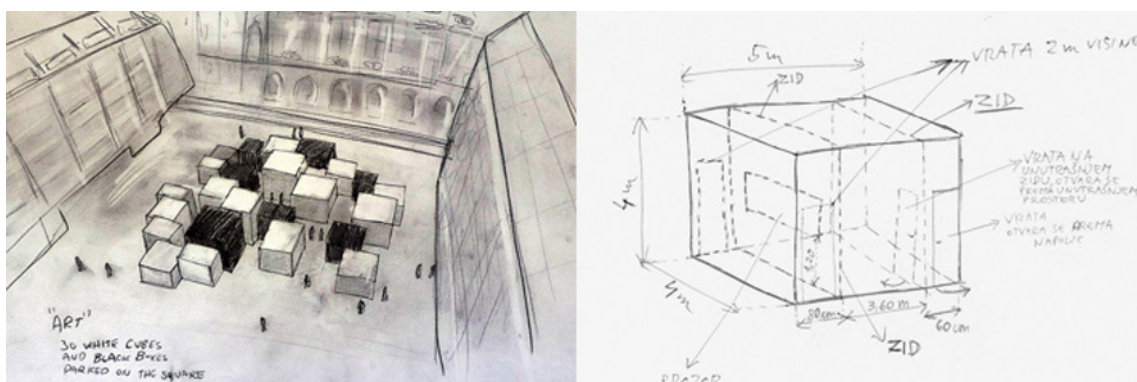
<sup>366</sup> Intersection: Intimacy and Spectacle, <http://www.intersection.cz/>.

sastavljena od tridesetak prizmatičnih međusobno povezanih jedinica, ova grupna forma locirana je bila u samom centru Praga, u javnom prostoru iza Nacionalnog pozorišta. Dodatno naglasivši javni karakter mesta susreta i podižući nivo aktivnosti u ovom prostoru za vreme trajanja Kvadrjenala, struktura ga je upravo označila *raskršćem* misli, ideja, razmene i fizičkog kontakta. Posebno značajna u postavci koncepta Sagiva je ideja o *uniji krajnosti* u kontekstu mejnstrim razumevanja prostora umetnosti danas - crnih kutija i belih kocki kao mikro verzija „idealnih pozorišta“ i „idealnih galerija“<sup>367</sup>. Ova unija posmatraču omogućuje dvojno iskustvo: simultano percipiranje umetničkih instalacija / performansa koji se dešavaju u svedenim volumenima individualnih jedinica, uz aktivno učešće u javnim aspektima jedne efemerne konstelacije, odlične razmere, postavljene u prostoru grada. Fizički posmatrana u celini, arhitektonska instalacija ovog obuhvata ima, može se reći, mikro-urbani karakter, jer sadrži osnovne elemente grada: ulicu, trg i blok, ali i sve dodatne kvalitete uspešne urbane intervencije: dvorišta, razlike u nivoima, mogućnost sagledavanja u seriji... Postupkom određenog demarkiranja javnog prostora grada kao prostora umetničkog događaja - uspostavljanjem instalacije belih kocki u unutrašnjem prostoru odabranog bloka, a zatim dodatnog izmeštanja posmatrača - učesnika iz ovog prostora, u okviru pojedinačnih jedinica / kutija, dolazi se do izvesnog kvaliteta *dvostruko obuhvaćenog prostora*. Prema Endruu Juroskiju (Andrew Uroskie), ovakav kvalitet je neophodan za uspostavljanje stanja *razlivene* stvarnosti koju generišu upravo zamagljene granice između realnosti i fikcije<sup>368</sup> (ili u ovom slučaju, realnosti i sadržaja performativnog karaktera koji se dešava u unutrašnjosti elemenata grupne forme). Artificijelni drveni pejzaž u koji su utonule kutije i kocke, sadrži dodatne funkcije polu-javnog / polu-privatnog karaktera: internet laundž, bioskop na otvorenom i dvadesetčetvorosatni program potpuno nevezan za program u samim jedinicama, i omogućuje prelaznu zonu između svakodnevice Praga i sveta instaliranog prostora Kvadrjenala, na jedan poetičan način koji jedino privremenost fizičkog postojanja strukture može da pruži.

---

<sup>367</sup> <http://orensagiv.com/project/intersection>.

<sup>368</sup> Uroskie, Andrew U.: *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2010; 3.



Slika 23: Konceptualna skica grupe forme kutija za performanse za PQ2011 i originalna skica paviljona za performans „Untitled“.

Sama ideja formiranja sveta jedne otvorene-galerije čiji su eksponati upravo pojedinačni svetovi instalacija i performansa, koji se uživo odvijaju pred posetiocima Kvadrinjala, kao i njena uspešna realizacija, ne samo u smislu izgradnje, već i u smislu trajanja, dodali su na vrednosti poduhvatu izmeštanja manifestacije iz standardnih institucionalnih okvira. Jedan od događaja koji je, sa druge strane, ovoj ideji i dao kredibilitet je bio plesni performans Jožefa Nađa (Nagy József)<sup>369</sup> i An Sofi Lanselen (Anne-Sophie Lancelin) koji se dešavao svakodnevno, u lupu, tokom desetodnevnog igranja u jednoj od kocki / kutija Sagivove instalacije, arhitekture ni po čemu različite od ostalih. Ono što ovu jedinicu opisane grupe forme razlikuje, ipak, od ostalih, jeste to što je kutija konstruisana i izvedena u Kanjiži u Srbiji, pa je potom transportovana u Prag (i kasnije na mnoge druge lokacije u okviru različitih festivala i prikazivanja), ali takođe i činjenica da je ovo delo jedinstveno po formi u čitavom Nađovom opusu, jer je on sam autor kako teme performansa, tako i jasno određenih karakteristika prostora za isti<sup>370</sup>. Tema performansa je korelirala sa temom Praškog Kvadrinjala, u smislu uspostavljanja i preispitivanja fenomenološke veze između onoga što jeste intimno i onoga što jeste spektakl. Nazvan *Bez naziva (Untitled / Megnevezhetetlen)* Nađov performativni narativ je zasnovan na pesmama Paula Celana (Paul Celan) i na poznatoj trilogiji gravura Albrehta Direra (Albrecht Dürer) iz šesnaestog veka (Meisterstiche), koju čine Melanholija, Vitez, smrt i đavo i Sveti Jeronim u ćeliji<sup>371</sup> - njihovom snažnom vizuelnom stavu, dok istovremeno predstavlja

<sup>369</sup> Jožef Nađ je umetnik performansa, plesač i koreograf. Autor je preko 30 scenskih projekata i dobitnik najznačajnijih nagrada iz oblasti pozorišta i izvođačkih umetnosti među kojima je Evropska pozorišna nagrada za životno delo.

<sup>370</sup> <http://www.kioskngo.net/projects/intersection/untitled-by-jozef-nadj/>.

<sup>371</sup> <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1>.

vrstu koreografskog eksperimenta, koji prema Nađu „u sebi implicira refleksiju scenografije“<sup>372</sup>. Volumen kocke dimenzija 4x5/4 metra podeljen u unutrašnjem prostoru na tri dela: segment dimenzija osnove 4x0.6 metara, koji je jasno označen kao prostor publike / posmatrača; segment dimenzija osnove 4x3.6 metara - prostor samog performansa i segment dimenzija osnove 4x0.8 metara, koji istovremeno vrši funkciju zadnje bine i *proširenog polja performansa*, s obzirom da je upotreba istog aktivna tokom čitavog izvođenja. Performeri ovog dela, Nađ i Lanselen, dakle, koriste srednji i zadnji prostorni segment kutije po potrebi, međutim od prostora publike su odvojeni / izolovani zidom, koji gotovo čitavom svojom dužinom ima zastakljen prozor, parapeta 1.2 metra. Ovakva vrsta odvajanja u prostoru skromnih dimenzija poput ovog, zapravo izaziva potpuno oprečno osećanje prevelike blizine, i stavlja posmatrača u jednu izraženu voajersku ulogu prisustvovanja nečemu toliko intimnom, sa tako male distance. Poseban doprinos ovom osećanju daje jasna reakcija performerera da oni publiku zapravo ne vide, već jedino pretpostavljaju da ona postoji, a izvode svoj ples potpuno nezavisno od tog saznanja. Upravo se u ovom prostornom eksperimentu ogleda superiornost Nađovog koncepta. On tenziju izazvanu fizičkim okvirom i potvrđuje izjavom da je za njih oboje performerera, jedna kutija, zbog ovakve vrste „prostornog ograničenja, otvorila mnogo više mogućnosti od bilo kog platoa“, i nastavlja da je „u okviru predefinisane forme, došlo do dodatnog naglašavanja samog koncepta i mikro-ritmične konstrukcije pokreta, tako da je ples postao koncentrisan i intenzivan“<sup>373</sup>. Baveći se pitanjima sopstvene individualne intimnosti, sopstvenog tela u kontekstu gotovo opipljive mreže intenzivnih ispletenih pokreta, te intimnošću para kroz specifičnu koreografiju, a paralelno sa tim osvajajući ovaj skućeni fizički prostor uzajamnom intimnošću sa siluetama posmatrača, plesači utiču na publiku da doživi brže, efikasnije i potpunije poistovećivanje, te da možda i pre kraja predstave napusti prostor paviljona. Paviljon performansa *Bez naziva* je jedan od retkih u celokupnoj grupnoj formi koji ima dva ulaza u deo namenjen publici, jedan jasno označen kao ulaz, drugi kao izlaz. Posmatrači su se u paviljonu zadržavali onoliko koliko su želeli, bez pritiska da je potrebno da ustupe mesto sledećem posmatraču, ali takođe bez jasne ideje o tome da su publika koja eventualno gleda plesnu predstavu ukupnog trajanja od oko 60 minuta.

---

<sup>372</sup> <http://cultureofoneworld.org/2011/07/07/when-spectacle-kisses-the-lips-of-intimacy-%E2%80%94-intersection-hits-the-european-road-after-prague/>.

<sup>373</sup> Ibid.



Slika 24: Prostor umetničkog događaja - performans „Untitled“ u paviljonu u Pragu.

Jožef Nađ je u svom celokupnom opusu zaokupljen pitanjima porekla, korena i memorije, a posebno se osvrće na teme *prelaska / promene*. Ovo objašnjava izvesnim nespokojem u smislu razumevanja prelaska sećanja iz prošlosti u budućnost i pritom izjavljuje da za njega ne postoji tačka mirovanja, te da je promena / prelazak jedina / jedini važan<sup>374</sup>. „Prenošenje“ jednog stanja iz jednog u drugi prostor - izmenjenih karakteristika i zakonitosti koji njime vladaju, prelazak osobe iz jednog stanja u drugo - izazvan zvučnim stimulansom, prelazak iz prostora ka slici - kroz akt<sup>375</sup>, samo su neke od tema za koje se može sa sigurnošću reći da su prostorna praksa jedne metafizičke ideje o čovekovom suštinskom osvajanju mikro-vremena i mikro-sveta telom.

### 5.3.2 Prostor umetničke instalacije

Ukoliko se prostorna praksa Jožefa Nađa nazove praksom inspirisanom fenomenom *prelaska*, u odnosu na osnovni motiv koji umetnik ima pri stvaranju umetničkog dela, praksu britanske umetnice Eme Kričli (Emma Critchley)<sup>376</sup> moguće je označiti kao inspirisanu fenomenom *međustanja / međuprostora*. Međutim, pre osvrta na lične motive za umetničko delovanje i neke od rezultata istog, potrebno je ukazati na specifičnost fizičkog prostornog okvira odabranog za prezentaciju radova ove umetnice.

<sup>374</sup> U intervjuu sa Mirkom Sebićem: *Plesač od zemlje*, objavljenom u *Novoj misli*, br.2, Novi Sad, 2009; <http://www.novamisao.org/2010/11/jozef-nad-plesac-od-zemlje/>.

<sup>375</sup> Ibid.

<sup>376</sup> Ema Kričli je jedna od vodećih umetnica u polju podvodne umetnosti danas: <http://emmacritchley.com/>.

U ekspanziji industrijske razmene koja je nakon Drugog svetskog rata zahvatila svet, kao izvestan element globalizacije, u upotrebi se po prvi put pojavljuju brodski (utovarni) kontejneri<sup>377</sup> - modularne jedinice, standardizovanih dimenzija, koje olakšavaju prenos robe brodovima, time što ih je lako transportovati kao pojedinačne strukture, a među sobom jednostavno formiraju stabilnu grupu koja maksimalno koristi ograničeni prostor broda. Dizajn prototipa, konstruisan i izgrađen od čelika i vodonepropusnih limenih panela, opstaje do danas, a naziv koji je prvobitno označavao samo sistem akumuliranja kontejnerskih jedinica na jednom mestu (uz jasno određene načine međusobnog povezivanja, te povezivanja sa strukturama broda) - *kontejnerizacija (containerization)* - postaje globalna odrednica za „osvajanje sveta kontejnerima“, u smislu razvoja fenomena upotrebe broskog kontejnera u najrazličitijim delatnostima, a posebno u arhitekturi i umetnosti. Moglo bi se reći da je upravo reciklaža ostavljenih brodskih kontejnera kroz njihovu upotrebu u arhitekturi, sam fundament efemerne arhitekture kao kategorije. Zahtevniji od uobičajenog graditeljskog materijala u smislu kompleksnosti samog elementa, brodske kontejnere karakteriše korpus jasnih odrednica, poput: klase i tipa, dimenzija, namene, specifične terminologije, do menadžmenta i procedura vezanih za upotrebu i sistem kvaliteta kontejnera<sup>378</sup>. Ipak, prethodno se odnosi na realizaciju njihove osnovne utilitarne funkcije kao prenosne kutije za robu / teret, dok se, prilikom njihove upotrebe u arhitekturi još uvek polemise o balansu pozitivnih i negativnih faktora koje ista može da izazove<sup>379</sup>. Nezavisno od pomenutih procena, umetnici i arhitekti su odavno uvrstili brodski kontejner u dijapazon elemenata i struktura koje upotrebljavaju zarad formiranja prostornog okvira svog rada, te se na internetu mogu pronaći, gotovo svakodnevno, primeri izuzetno kreativne primene istih kao modularnih jedinica pri realizaciji najrazličitijih tipologija efemerne arhitekture (jedan od ilustrativnih primera ove tvrdnje je pregled primene kontejnera u arhitekturi pod nazivom *10 primera*

---

<sup>377</sup> Podrobno istraživanje na temu „kontejnerizacije“ globalističkog društva dao je u svojoj doktorskoj tezi Metju Hajns (Matthew W. Heins) pod nazivom: Brodski kontejneri i globalizacija Američke infrastrukture, Univerzitet u Mičigenu, 2013. godine:  
[http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/102480/mheins\\_1.pdf?sequence=1](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/102480/mheins_1.pdf?sequence=1).

<sup>378</sup> <http://www.lloydsmaritimeacademy.com/event/container-shipping-distance-learning/content>.

<sup>379</sup> <http://www.archdaily.com/160892/the-pros-and-cons-of-cargo-container-architecture>.

*kontejnerske arhitekture Patrika Sisona*<sup>380</sup>), ili primeri udomljavanja umetničkih kolonija na jedan specifičan način, pri kom je geografska odrednica postojanja iste - trenutna<sup>381</sup>.



Slika 25: Efemerne formacije brodskih kontejnera - vizuelno i funkcionalno izazovne.

Posmatrano na nivou individualne umetničke instalacije, prostor kontejnera takođe pronalazi kreativnu upotrebu kao inicijalni prostor samog događaja. U rasponu od godinu dana, između 2013. i 2014. godine, kreativni tim *Shared\_Studios* i Ema Kričli, potpuno nezavisno jedni od drugih, dolaze na konceptualno veoma sličnu ideju o upotrebi prostora brodskog kontejnera kao prostora reprezentacije svojih umetničkih ideja. Kako je već pomenuto da je prostorni okvir neizostavni deo integriteta umetničke instalacije, Amar Bakši (Amar Bakshi) - osnivač umetničkog kolektiva *Shared\_Studios* - pojašnjava na koji način je trijadu svojih kreativnih inicijativa<sup>382</sup> pozicionirao u prostoru, te zbog čega je odabran upravo brodski kontejner kao jedan od osnovnih elemenata instalacije vezane za *portale koje delimo*. Sam projekat je idejno vođen potrebom za prevazilaženjem mnoštva prepreka pri randomiziranom susretu „dve osobe koje se nikada verovatno ne bi ni srele, preko virtuelne veze, tretirane na svaki način podjednako, pri čemu je prostor u kom se ove osobe nalaze (i suočavaju) potpuno identičan“<sup>383</sup>. Nakon mnoštva razmatranih potencijalnih prostora, prostor kontejnera se

---

<sup>380</sup> <http://www.dwell.com/great-idea/article/10-examples-shipping-container-architecture>.

<sup>381</sup> Misli se na projekat *Kontejner: umetnička kolonija na brodu*, koji umeticima obezbeđuje iskustvo stvaranja u specifičnim uslovima instant studija na brodu, tokom realizacije uspostavljenih transportnih ruta. Zasnovan na ideji o potrebi umetnika za samoćom, doživljajem slobode i rasterećenosti svakodnevnom okolinom, te na ideji da je potrebno omogućiti jeftiniju i efikasniju internacionalizaciju umetnosti, ovaj projekat je doživeo uspeh svojom realizacijom i ostvario ciljeve svojih kreatora: <http://www.containerartistresidency.org/#!/more-about/cplm>.

<sup>382</sup> U pitanju su projekti *Shared\_Portals*, *Shared\_Phonos* i *Shared\_Channels* oovg studija.

<sup>383</sup> Bakši u intervjuu o projektu *Shared\_Portals*: <https://www.youtube.com/watch?t=102&v=thO3i1gi7Dk>.

Bakšiju učinio kao savršen izbor, upravo zbog standardizovanih karakteristika, dostupnosti i nezahtevnih finansijskih ulaganja u nabavku istog širom sveta. Koncept je bio jednostavan - dve osobe, na različitim geografskim koordinatama, ulaskom u kontejnere (privedene ovoj nameni i pozicionirane u javnim gradskim prostorima) pristaju na dvadesetominutni razgovor, upoznavanje, interakciju bilo kog vida. Ovo je omogućeno postavljanjem projekcionog platna dimenzija poprečnog preseka kontejnera u njegovoj unutrašnjosti, te projektovanjem živog prenosa iz drugog kontejnera, dok se osoba nalazi unutra. Uspeh projekta zasnovan je na omogućavanju iskustva upoznavanja realne osobe u zajedničkom - identičnom prostoru, potpuno nevezano za lična interesovanja, niti za avatare i druge identitete koji se preuzimaju na internetu, kako bi se sačuvala anonimnost. *Shared\_studios* idu i korak dalje u svom projektu - ohrabruju umetnike da dođu u ove prostore, da stvaraju u jednoj efemernoj izolaciji, samostalno, ili zajedno sa osobom koja ih sa „druge strane virtuelnog tunela“ očekuje, kreirajući jednu vrstu *deljenog / zajedničkog prostora*, omogućenog tehnologijom.

Podvodna umetnica, fotograf i snimatelj, ali i sertifikovani ronilac na dah - Ema Kričli, unosi dodatnu umetničku vrednost u opisani koncept. Dugogodišnjim bavljenjem podvodnom umetničkom fotografijom, ona ispituje ponašanje ljudskog tela u drugoj sredini i u sistemu jednog drugačijeg protoka vremena, koje čini da sve izgleda kao da se odvija usporeno, sa posebnim akcentom na mikro-pokret; ispituje zapravo *večito sada*, koje nije ni potpuno mirno, ali ni sasvim pokretno u heterogenoj prirodi vremena u kom živimo. Primoranost na ponovno promišljanje brzine i neophodno usporavanje u vodenom okruženju, Ema Kričli podsećaju na privremenost našeg sopstvenog postojanja, s obzirom na to da opstajanje pod vodom zavisi od individualne sposobnosti zadržavanja daha<sup>384</sup> i refleksije koja se tokom tog čina ostvaruje. Ona ovo stanje opisuje kao doživljaj sveukupne egzistencije „u ovom (specifičnom) prostoru ona lebdi između udaha i izdaha, u jednom zauvek prelaznom stanju diktiranom ograničenjima naših tela“<sup>385</sup>. *Međuprostor* za koji je pronađeno interesovanje se upravo rađa u spoju svetova iznad i ispod površine vode, koja istovremeno predstavlja izvesnu

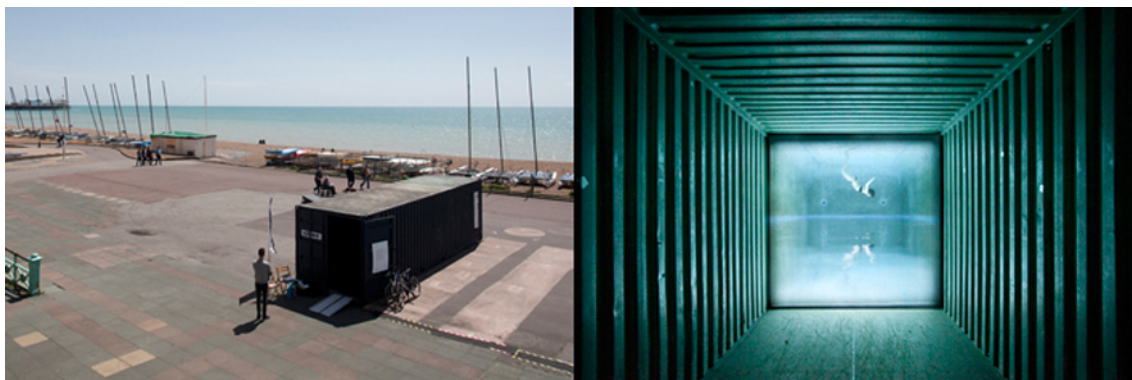
---

<sup>384</sup> <http://www.cabin-gallery.com/emma-critchley-exhibition-february-2015/>.

<sup>385</sup> Kričli, Ema: *Na mirnoj tački pokrenutog sveta (At the still point of the turning world)*, eksplikacija izložbe za štampu, CABIN galerija, London, 2015:  
<http://static1.squarespace.com/static/507539ad84ae84c1f4eb7efa/t/54c23daae4b0e376880e3e54/1422015914992/Emma+Critchley+-+At+The+Still+Point+of+The+Turning+World+-+Press+Release.pdf>.

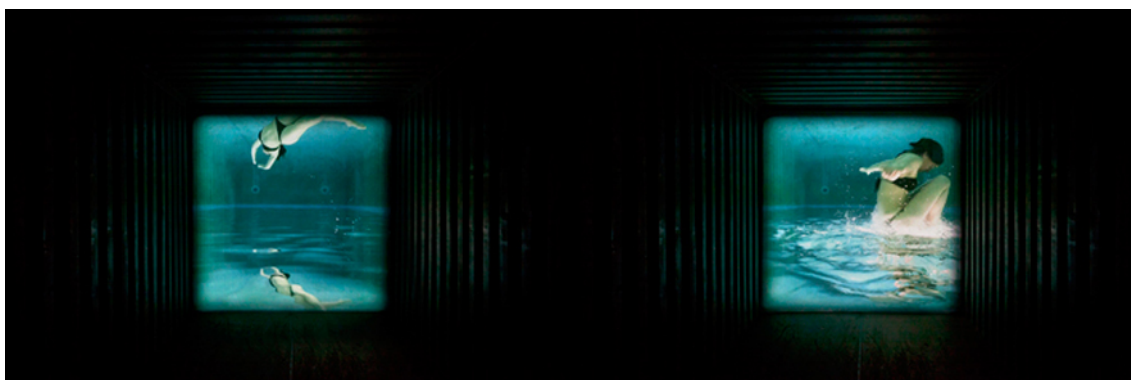


liniju razdvajanja između tela i spoljašnjeg sveta, što je jasna preokupacija umetnice, više puta ponavljana u eksplikacijama njenih motiva i radova kao trijada *telo - površina - prostor*.



Slika 26: Brodski kontejner - fizički prostorni okvir i unutrašnji višeslojni prostor realizovan umetničkom instalacijom „Arija“.

Ideju za umetnički projekat *Arija (Aria)* Ema Kričli je dobila 2012. godine, kada je tokom svog istraživanja podvodnog ponašanja ljudskih bića u jednom od bazena, snimila snažni audio-vizuelni materijal, čiji su protagonisti bili profesionalci koji u svojim oblastima podjednako ispituju snagu daha i glasa: jedan sopran i jedan ronilac na dah. Razmatrajući mogućnosti prezentacije ovog rada, umetnica je odlučila da ga postavi kao umetničku instalaciju u jednom od brodskih kontejnera u luci Brajtona. Realizacija ideje je slična kao u prethodno opisanom projektu *Zajednički portali* - na određenoj distanci od ulaznih vrata u unutrašnjosti kontejnera preko čitavog poprečnog preseka bilo je razapeto polu-transparentno projekciono platno, na koje je projektovan materijal iz bazena. Ovde je od značaja napomenuti da je materijal u bazenu ponovo snimljen, jednom kada je usvojena ideja o realizaciji umetničke instalacije na ovaj način, jer je, da bi se postiglo potpuno obuzimajuće iskustvo posmatrača, bilo potrebno uspostaviti jasnu identifikaciju perspektive unutrašnjosti kontejnera sa perspektivom bazena u kom je materijal snimljen. Jednom kada su perspektive usaglašene, upravo je polu-transparentnost platna omogućila identifikaciju posmatrača sa događajem u bazenu, jer je projektovani materijal dobio *dodatni sloj prostornog određenja* time što se perspektiva kontejnera, materijala i dimenzija, preklapila sa njim.



Slika 27: Fotografije iz unutrašnjosti - svet instalacije „Arija“.

Iako označena kao sajt-specifik<sup>386</sup>, potrebno je primetiti da ova instalacija to nije u potpunosti - jer nije određena konkretnom, jedinstvenom lokacijom čijim bi izostankom u umetničkoj instalaciji, ova izgubila smisao i vrednost. Sa druge strane, ova instalacija jeste određena jedinstvenim prostornim okvirom broskog kontejnera, koji, iako multiplikovan nebrojeno puta, ipak ima jasno definisane prostorne karakteristike okvira bez kog ovo delo zaista gubi, moglo bi se reći, čitavu dimenziju. Iz ovoga zaključujem da je svakako od interesa, u nekom narednom istraživanju, ispitati sajt-specifik rad u kontekstu ne-mesta. Vraćajući se na instalaciju *Arije*, a u smislu razlaganja doživljaja posmatrača koji se nađe u unutrašnjosti kontejnera, posmatra se čovek u jednom konstruisanom prostoru u kom dolazi do zamagljivanja jasnih granica između unutrašnjosti i spoljašnjosti, između dimenzija kutije i dimenzija bazena, između vode i vazduha. Opčinjenim *a capella* kompozicijom, fokusirajući elegantno telo ronioca na dah, posmatraču se čini kako ovo telo pliva daleko u perspektivi koja je, može se reći - na dohvat ruke - iluzija je potpuna, ronilac, sopran i posmatrač dele jedinstven prostor - *međuprostor* koji navodi na mentalno rekonfigurisanje i, za trenutak, oslobađa svakodnevice.

### 5.3.3 Prostor instalirane prirodne sredine

Primeri koji slede u seriji razmatranja prostora instalacija / performansa su drugačiji od prethodnih, pre svega prema ulozi koju prostorni okvir osnovne arhitekture, koju instalacija / performans „nastanjuje“, ima u odnosu na sam sadržaj u sebi. Neizostavni artikulisani fizički prostor, bez posebnih atributa, osim neutralnosti, mogućnosti

<sup>386</sup> Prema više izvora, na ovu instalaciju se referiše kao na sajt-specifik instalaciju, pa i na zvaničnoj veb-prezentaciji umetnice: <http://emmacritchley.com/work/aria/>.

potpunog zamračenja unutrašnjeg prostora i, verovatno, poželjnih antropomorfnih dimenzija - ovaj put je predstavljen u vidu vrste crne kutije, nevažnih spoljnih karakteristika. Umetnička praksa Filipa Bisleja (Phillipe Beesley)<sup>387</sup> zasnovana je na kreiranju instalacija velikih proporcija, koji integrišu čoveka i veštački okolni pejzaž omogućen visokonaprednom tehnologijom. Motiv koji stoji iza ovog kreativnog koncepta je, po prirodi, automoderan, a ideja je da se čoveku / posmatraču omogući kontakt i interakcija sa, skoro pa, veštačkom inteligencijom. Posebno značajnom ovaj rad pretpostavlja seriju instalacija pod nazivom *Hilozoizmično (Hylozoic)*, jer je, s obzirom da predstavlja neposredno završenu fazu Bislejevog višegodišnjeg istraživanja, celovita i sadrži čitav niz radova koji jasno ukazuju na unapređenje i razvoj osnovnog koncepta. Osnovni koncept jeste hilozoizmičan u postavci - umetnik smatra da sva materija poseduje život u sebi - pa tako i veštački konstruisan pejzaž, sastavljen od desetina hiljada izuzetno laganih digitalno proizvedenih komponenti, upotpunjenih mikroprocesorima i senzorima<sup>388</sup>. Osmišljena kao šuma ili koralni greben, ova umetničko - tehnološka konstelacija oponaša sredinu sličnu navedenim, preko mikropokreta, formiranjem visoko - estetičnih segmenata i, najbitnije, uspostavljenom interakcijom sa ljudskim faktorom - posmatračem. Kao okosnicu svog rada, Bislej navodi: osetljivu, responzivnu arhitekturu i interaktivne sisteme, fleksibilne lagane strukture sa integrisanim kinetičkim funkcijama, mikroprocesorima i senzorima sa sopstvenim pogonima, sa posebnim osvrtom na metode digitalne fabrikacije, ali uz nabrojano i izražen interes za sveobuhvatnu arhitektonsku praksu<sup>389</sup>. Ovaj umetnik je jedan od retkih koji zaista uspeva da svoja kompleksna interesovanja, više tehnološkog nego humanog tipa, ostvari u celini, kroz odabir umetnosti kojom se bavi. Za posmatrača *hilozoizmičnog tla, zemlje i vela*, iskustvo je obuzimajuće i nestvarno, ali činjenica je takođe, da je posmatrač ovih instalacija, samo marginalni faktor ukupnog umetničkog dometa. Stiče se utisak da su instalacije ovog tipa same sebi svrha, što zbog ujedinjenja superiorne tehnologije i izuzetnih estetskih atributa, što zbog toga što su idealna predstava života bez ljudskog posmatrača. Prostor koji generišu svojim „postojanjem“ liči na savršeni svet digitalne animacije, podložan trenutnim promenama

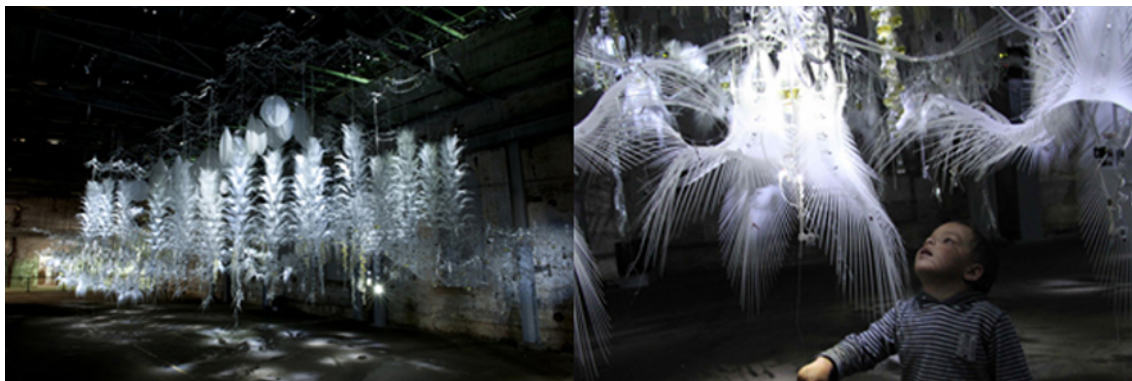
---

<sup>387</sup> Filip Bislej je vizuelni umetnik, arhitekta i profesor arhitekture na Univerzitetu u Veterluu i profesor digitalnog dizajna, arhitekture i urbanizma na *European Graduate School*. U svom radu se bavi istraživanjem reagujućih i interaktivnih sistema.

<sup>388</sup> Oficijelni katalog venecijanskog Bijenala: *People meet in architecture: Participating Countries / Collateral Events*, Fondazione La Biennale di Venezia, 2010; 26-27.

<sup>389</sup> <http://philipbeesleyarchitect.com/about/index.php>.

priče, dok realni arhitektonski okvir koji ih obavlja, vrši ulogu, može se reći, crne - ne ni kutije - već envelope.



Slika 28: Umetnička instalacija iz serije „Hylozoic“, 2007-2012. godine.

Manje ekstremnim u finalnom umetničkom proizvodu, a dovoljno posvećenim postojanju humanog posmatrača, moguće je označiti rad britanskog umetničkog kolektiva *Random International*. Njihova instalacija *Soba kiše (Rain Room)*, najavljujvana u medijima kao antropomorfna, haptična, obuzimajuća okolina navigirana tehnologijom<sup>390</sup>, ipak svemu pretpostavlja interesovanje za ponašanje čoveka u izmenjenim / neočekivanim / nekontrolabilnim uslovima jedne drugačije stvarnosti. U intervjuu koji je dao jedan od tri osnivača kolektiva, Stjuart Vud (Stewart Wood)<sup>391</sup>, povodom ličnog razumevanja kreativnog procesa i motiva, on navodi da su neočekivane reakcije ljudi i uopšte, ljudsko ponašanje u neočekivanoj sredini, ono što ih inspiriše, dok je suština njihovog zajedničkog rada zasnovana na *napravi-da-istražiš (make-to-explore)* metodu. Primećuje se da iako autori insistiraju na tome da je ljudski faktor, odnosno ljudsko prisustvo, esencijalno za uspešnost instalacije, ipak njihov ukupni opus diktira tehnološka dominacija uspostavljenim prostorom umetničkog dela. *Soba kiše* je, dakle, umetnička instalacija koja u osnovi enterijera zauzima pravougaono polje površine 100 m<sup>2</sup>, a čine je slapovi kiše koja lije usmeravana kamerama za trodimenzionalno navođenje. Kišu u unutrašnjosti sobe obezbeđuje posebni sistem za upravljanje vodom, a ista se odliva kroz rešetkasti pod, takođe sastavni deo instalacije. Osim fantastičnog vizuelnog doživljaja posmatrača, koji u unutrašnjosti zgrade oseti boju, miris, zvuk i vlagu letnje oluje, on ima mogućnost da

<sup>390</sup> <http://www.laboratoirecambridge.com/#!/random-international-mensch--maschine/cfk7>.

<sup>391</sup> Uz Vuda, osnivači / direktori kolektiva su Florijan Ortkras (Florian Ortkrass) i Hanes Koh (Hannes Koch).

iskusi ono što nije očekivao - slobodno kretanje kroz kišnu instalaciju, bez opasnosti da zapravo pokisne. Opisana kao „pažljivo koreografisani pljusak koji reaguje u odnosu na vaše pokrete i prisustvo“<sup>392</sup>, *Soba kiše* je, fizički posmatrano, podjednako pozornica i opservatorija. Postavljena na kraju zakrivljenog zida u tami koridora, odignuta od nivoa poda zbog tehničkih razloga odvodnjavanja, a pritom osvetljena zadnjim svetlom snažno i oštro, tako da posmatrač ne prepoznaje sve elemente fizičke strukture dok se približava *kišnom području*, čitava instalacija odiše atmosferom „pažljivo režiranog eksperimenta“<sup>393</sup>. Jednom kad uđe u sam prostor instalacije, posmatrač, na gotovo magičan način, biva obuhvaćen izvesnim suvim poljem, koje ga prati kroz intenzivnu kišu, sve vreme njegovog boravka na ovoj nekonvencionalnoj pozornici. Za autore instalacije su od posebnog značaja, pre svega generalno ponašanje ljudi koji se nađu u jednoj ovakvoj veštački generisanoj sredini, ali i neočekivani slučajevi specifičnog ponašanja pojedinaca, koje nisu mogli ni da pretpostave unapred. Florijan Ortkras (Florian Ortkrass) ovo objašnjava time da uvek postoje pojedinci koji pokušavaju da nadmudre sistem - u ovom slučaju to rade pokušavajući na sve moguće načine da pokisnu, što niko nije mogao da pretpostavi<sup>394</sup>. Iz ugla posmatranja prostora kao faktora determinisanja ovakog tipa umetničkih instalacija, posebno je značajno to što priroda događaja koji se dešava u njima preuzima težište važnosti, pri čemu dolazi do formiranja jednog sasvim neočekivanog efemernog prostora samog fenomena, za koji se zapravo ne može sa sigurnošću tvrditi da li je dizajn, ili performans, ili performativna arhitektura, ili arhitektura, ili skulptura<sup>395</sup>, ali je ono što je sigurno to da je njegov karakter ko-performativan<sup>396</sup>. Ovakav *drugi nivo prostora* koji je još uvek fizički, a direktno je zavisano od arhitektonskih karakteristika primarnog prostornog okvira (na primer, galerije Barbican centra ili galerije Muzeja moderne umetnosti u Njujorku, gde

---

<sup>392</sup> <http://random-international.com/work/rainroom/>.

<sup>393</sup> Wainwright, O.: *Random International installs torrential rain in Barbican gallery*, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/03/random-international-rain-barbican>.

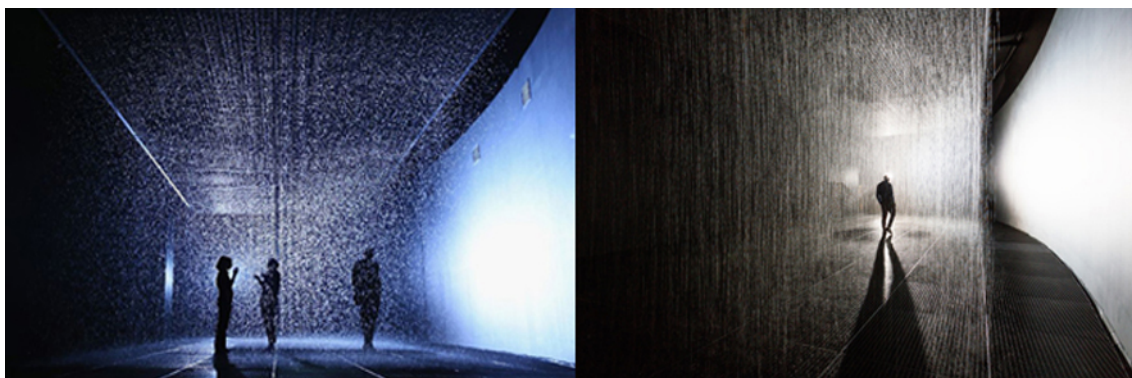
<sup>394</sup> Florijan Ortkras u intervjuu: [https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f\\_GY](https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f_GY).

<sup>395</sup> Natali Kovač (Natalie Kovacs), kustos galerije Barbican centra u intervjuu povodom instaliranja *Sobe kiše*: [https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f\\_GY](https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f_GY).

<sup>396</sup> Ko-performativnu funkciju arhitekture definisala je Višnja Žugić, kao funkciju koja se realizuje u sinergijskom kontaktu tela i prostora. Videti u: Žugić, Višnja: *The Concept of Space Performativity: Criticals Analyses*, u *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. 325-336; 325.



je instalacija i bila postavljena), čini zapravo izmeštanje posmatrača iz svakodnevice mogućim.



Slika 29: Prostor instalacije: „Rain room“ u Barbikan centru u Londonu, 2013. godine.

Uspeh *Sobe kiše* dostiže novi nivo, kada se, inspirisan osećajem konstantno centralne pozicije svakog pojedinačnog tela u njoj, koreograf Vejn Mekgregor (Wayne McGregor) upušta u realizaciju neprestanog dvadesetpetosatnog plesa u samoj instalaciji, uz uobičajeno prisustvo posmatrača u njoj. Pozicioniranjem tela plesača „kao artefakata u prostoru“, posmatrač / učesnik doživljava dodatni nivo interakcije sa slučajnim „humanim objektima, koji se pomeraju na specifičan način“, a čitavo iskustvo budi u posmatraču „potrebu za promenom ponašanja takvom da želi da se pokreće, da želi da igra“<sup>397</sup>.



Slika 30: „Random Dance in the Rain Room“, koreografija Vejna Mekgregora u Sobi kiše.

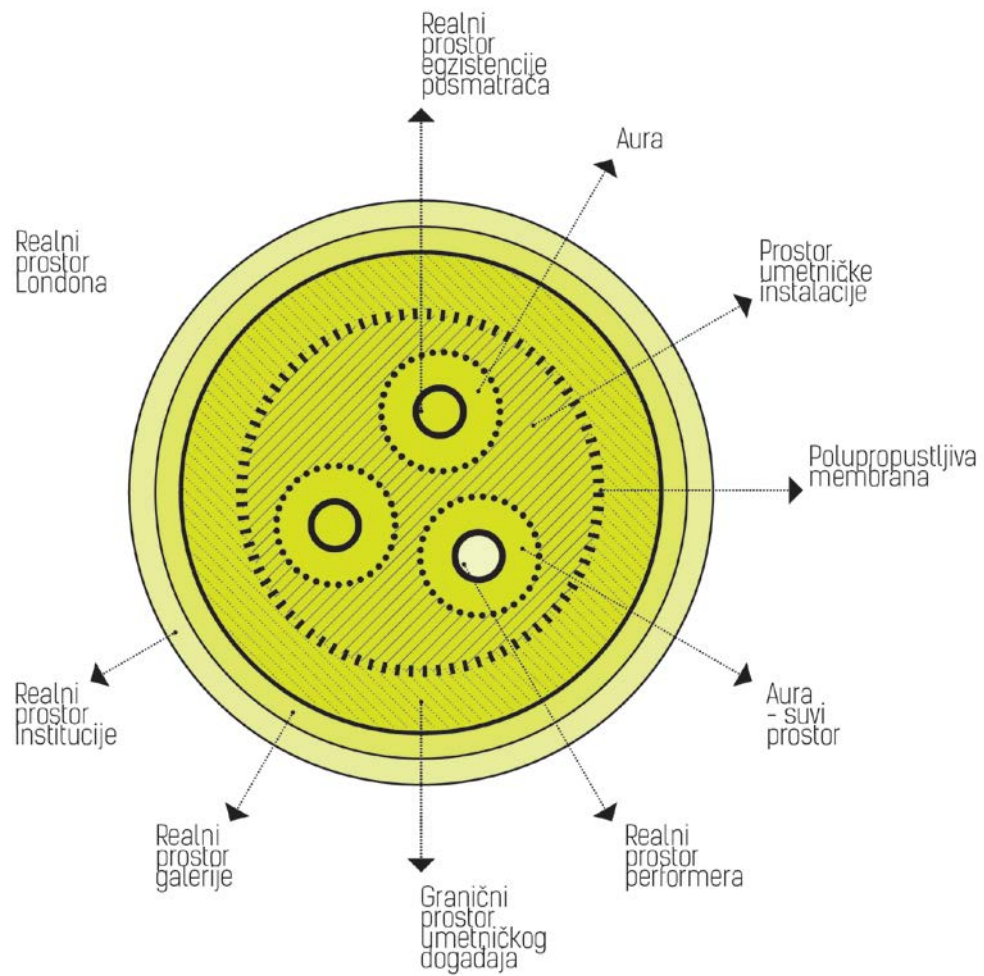
---

<sup>397</sup> Vejn Mekgregor u intervjuu povodom projekta *Random Dance in the Rain Room*:  
[https://www.youtube.com/watch?v=QA7\\_g0Pwi-M](https://www.youtube.com/watch?v=QA7_g0Pwi-M).

### 5.3.4 Sublimacija

Analizom više različitih slučajeva, koji su podeljeni u kategorije prema prostoru koji ih obavlja, te prema novouspostavljenom prostoru u unutrašnjosti istog, dolazi se do zajedničkih karakteristika i ostvarenih kvaliteta, ovih, naizgled raznorodnih primera. Takođe, posmatranjem odabranih umetničkih instalacija / performativnih arhitektura / interaktivnih skulptura u kontekstu razmatranja prostornih praksi koje bi odgovarale nekima od fenomenoloških fundamentalnih odrednica *graničnih prostora*, zaključuje se da su svi autori / umetnici pronalazili osnovnu ideju u formiranju *jednog novog prostora*, oslanjajući se na poznate odrednice *praga (threshold)*, *međuprostora (in-between space)* i, može se reći u poslednjim primerima, *humanog / doživljenog prostora (human / experienced space)*. Zajednički kvalitet čijem su dostizanju autori težili u svim prikazanim radovima - kvalitet imerzivnog iskustva koji, u većoj ili manjoj meri, menja realnost posmatrača - aktivnog učesnika instalacije, dosegnut je kroz *uspostavljenju bliskost* između ovog posmatrača i samog prostora instalacije / umetničkog događaja koji se u njemu odvija. Ovaj fenomen uspostavljanja bliskosti sa posmatračem odvija se kroz vrstu *sputane bliskosti* postignutu transparentnom pregradom u paviljonu performansa Nađa i Lanselenove, zatim kroz *obuzimajuću bliskost* u kontejneru instalacije *Arija*, postignutu preklapanjem perspektiva posmatrača, fizičkog okvira i audio-vizuelnog materijala instalacije, i vrstu *ispitivačke bliskosti* uspostavljene između čoveka i instalirane prirodne sredine u radovima poput *Sobe kiše*, koja je, opet, ostvarena potrebom čoveka da interaguje sa ovim fenomenom, pri čemu zapravo refleksija autora na ovaj proces spada u, može se reći, eksperiment iz domena bihevizma.

Fenomen preklapanja realnih i imaginarnih svetova učesnika u ovakvim instalacijama, dat je na primeru *Sobe kiše*, jer upravo ovaj projekat u sebi sublimira kvalitet postojećih i novouspostavljenih prostornih kategorija.



*Dijagram 4: Koezistiranje svetova na primeru projekta „Soba kiše“ kolektiva Random International.*



#### 5.4 POTENCIJALI NAPUŠTENIH PROSTORA



Slika 31: Niki Feijen: fotografija iz serije „Disciple of Decay“.

Terminološka odrednica *arheologija sadašnjice* (*archaeology of the present / archaeology of now*) se oslanja na arheologiju kao „nauku o materijalnim ostacima (fosilima, artefaktima i spomenicima) prošlih humanih zajednica i aktivnosti“<sup>398</sup>, u smislu jasno definisanog i uspostavljenog odnosa ka prošlom vremenu nekog dešavanja, dok zapravo predstavlja multidisciplinarni fenomen<sup>399</sup> široke upotrebe i značajne popularnosti. Referišući na trenutno stanje ovog podskupa ideja u polju arheologije, koji se razvija već nekoliko decenija, Rodni Harison (Rodney Harrison)<sup>400</sup> tvrdi da u zabludu o razumevanju arheologije kao nečega što ne može uticati na našu trenutnu egzistenciju, zapravo navodi izvesni trop o *arheologiji kao iskopavanju* skrivene i zakopane prošlosti, te da ga je neophodno zameniti alternativnim tropom o *arheologiji kao površinskom ispitivanju* sastavljanja i rastavljanja (vremena)<sup>401</sup>. On smatra da je „arheologiju savremene prošlosti“, neophodno zameniti „arheologijom sadašnjeg trenutka“, kako bi arheološko eksperimentalno kreativno ispitivanje konačno došlo u jednu vrstu aktivnog odnosa sa sadašnjicom, a takođe i sa budućnošću, jer

---

<sup>398</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/archaeology>.

<sup>399</sup> Harrison, R.; Schofield, J.: *After Modernity - Archaeological Approaches to the Contemporary Past*, Oxford University press, UK, 2010; 1.

<sup>400</sup> Rodni Harison je arheolog i profesor. U svom istraživanju se bavi nasleđem, multikulturalizmom, globalizacijom, i arheologijom sadašnjosti i bliske prošlosti.

<sup>401</sup> Harrison, Rodney: *Surface assemblages. Towards an archaeology in and of the present*; in *Archaeological Dialogues*, vol. 18, issue 2; Cambridge University Press, 2010, pp 141-161; 141.

arheološki proces, prema Harisonu, nipošto nije jednostavan proces distanciranja i otuđenja, niti konstantnog opravdavanja sadašnjice<sup>402</sup>. Iako se, prema ovom autoru, arheologija u svojim novim stremljenjima udaljava od istraživanja *ruine*, i približava se podjednakom fokusu na *živi* i na *mrtvi svet*, upravo kreativno istraživanje ruina - napuštenih i neodržavanih arhitektura, objekata, struktura, formi (ali i tradicija, zajednica i kultura) prepuštenih propadanju tokom vremena, predstavlja posebno intrigantno mesto eksperimentalnih poduhvata u drugim disciplinama.

#### 5.4.1 Reutilizacija industrijskog nasleđa

U polju arhitekture posebna se pažnja pridaje detekciji napuštenih objekata i kompleksa (najčešće industrijskih po nameni, mada i objekata drugih tipologija), revalorizaciji konteksta u kojima se ovi objekti nalaze, revalorizaciji njihovog boniteta i drugih arhitektonskih i urbanističkih kvaliteta, ali i ispitivanju funkcionisanja tokom prethodnog upotrebnog perioda i eventualnim mogućnostima za neku vrstu delimičnog ili potpunog stavljanja objekta / kompleksa u funkciju. Terminologija kojom je ovo određeno nudi dva pojma - *ponovnu upotrebu kroz adaptaciju (adaptive reuse)* i *reutilizaciju (reutilization)*. Razlika između ovih odrednica jeste mala, ali ipak postoji i posebno se u arhitekturi upotreba kroz adaptaciju odnosi na unapređenje postojećih sistema i performansi objekta, često zarad poboljšanja ukupnih kvaliteta zgrade u smislu, na primer, održivosti, dok reutilizacija doslovno znači prenamena. Obe strategije su u upotrebi prilikom revitalizacije odabrane arhitekture, koja u toku nekog vremenskog intervala nije, iz različitih razloga, ispunjavala osnovnu - utilitarnu funkciju.

Graditeljsko nasleđe industrijskih objekata čini izuzetno veliki fond industrijskih zgrada, hala, kompleksa, pa i celih gradova koji su u post-industrijskoj eri ostali bez upotrebne vrednosti. Nakon što se primarna industrija funkcionalno povukla iz ovih struktura, one su zaključane i tokom vremena napuštene, postale podložne refleksiji jedne monumentalne, gotovo memorijalne funkcije, arhitekture koja ne ispunjava svoju utilitarnu funkciju, ali još uvek opstaje u neminovno degradirajućoj fizičkoj pojavnosti. Primeri objekata podleglih ovim okolnostima su brojni, ali su takođe brojni primeri kreativnih oživljavanja istih, primenom strategija reutilizacije i „adaptacijske prenamene“. Tipologije javnih objekata, ali pre svih tipologija objekata namenjenih

---

<sup>402</sup> Ibid., str. 160.

širokom spektru kreativnih i umetničkih disciplina, pronašla je u revitalizaciji industrijskog fonda, savršeni fizički okvir za brzo, efikasno i konceptualno dobro anticipirano delovanje. Koristeći sve prednosti postojeće arhitekture sirovih prostora za industriju, poput: inspirativnih decentralizovanih pozicija u gradu, postojećih konstrukcijskih sistema i zapravo zatvorenih fizičkih struktura zgrada, unutrašnjih prostora hala značajnih razmera - bez pregrada, te duha industrije koji prožima *duh mesta* ovakvih lokacija, tipologija muzeja i umetničkih galerija, polako zauzima značajan deo graditeljskog fonda nasleđenog od industrije. Eksplikaciju svog projekta za Muzej savremene baltičke umetnosti u Letoniji, koji jeste upravo jedan od primera opisane utilitarne promene, a trenutno je u fazi razvoja projekta, arhitektonski studio OMA<sup>403</sup> podržava viđenjem da su u decenijama na prelasku vekova ustanovljene dve vrste prostornog okvira koje služe reprezentaciji umetnosti, a to su „drevna bela soba“, koja govori u korist toga da je umetnost najbolje izložena u odsustvu konteksta i „odgovarajuća pozadina“ često u obliku ostataka neke industrije, koja ima za cilj da obezbedi „dodatnu dramu“ za reprezentaciju umetničkog dela<sup>404</sup>. Kritikujući ideološku razliku između ovih suprotnosti, OMA se zalaže za unitaran / integrativni pristup i predlaže revitalizaciju napuštenih postrojenja elektrane u Rigi uz arhitektonsku intervenciju u smislu projektovanja / dodavanja polu-javnog, polu-privatnog, jedinstvenog i neutralnog prostora, ravnog krova i staklene fasade, koji predstavlja ulazni okvirni deo namenjen posetiocima. Ova dva prostora zajedno stoje u funkciji nesmetanog odvijanja života institucije. Sinergijsko delovanje različitih arhitektonskih jezika u ovakvom formatu, ipak je poznato od ranije. Označen kao impresivna kulturalna ikona<sup>405</sup>, projekat biroa Herceg i de Meron (Herzog & de Meuron) za jedan od objekata najpoznatije britanske muzejske mreže Tejt (Tate), je takođe i ikona arhitekture, tačnije - arhitekture koja je reutilizovana i adaptirana. Nakon petogodišnjeg rada na projektu nove zgrade za Tejt Modern (Tate Modern) Herceg i de Meron 2000. godine završavaju prvu fazu, čiji je uticaj na ukupni razvoj Južne obale Temze i šireg urbanog okruženja definisan kao suštinski. Objekat je otvoren izložbom kustosa Teodore Višer (Theodora Vischer) pod nazivom *Herceg i de Meron - 11 stanica Tejt Modern*<sup>406</sup>, u kojoj je, za razliku od uobičajenog pristupa izložbama arhitekture, gde su

---

<sup>403</sup> The Office for Metropolitan Architecture: <http://www.oma.eu/>.

<sup>404</sup> <http://www.oma.eu/projects/2006/riga-contemporary-art-museum/>.

<sup>405</sup> <http://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron>.

<sup>406</sup> <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/herzog-de-meuron-11-stations>.

arhitektonski objekti reprezentovani na plakatima dizajniranim za konkretnu priliku i maketama različitih razmera, upravo nova zgrada Tejta - reutilizovana elektrana londonske Južne obale, bila predmet doživljaja posmatrača. Na samoj arhitekturi elektrane, koja je bila zatvorena dvadeset godina, pre ovog događaja, nije mnogo intervenisano. Arhitekti su ovakav koncept označili kao izuzetno podsticajno *ne počinjanje od početka*, u smislu strategije i metoda koje su morali da osmisle i usvoje, kako bi sačuvali duh mesta ove izazovne lokacije, sa svim postojećim arhitektonskim kvalitetima. Njihova strategija se ogledala u tome da zadrže masivnu zidanu konstrukciju elektrane, da je dodatno naglase, pre nego da joj umanje značaj, i da njenu energiju, u duhu Aikido strategije, upotrebe u svoju korist<sup>407</sup>. Realizaciju ove zamisli su ostvarili postavljanjem ogromnog svetlosnog tela - *svetlosne grede*<sup>408</sup>, koja levitirajući iznad čitavog zidanog korpusa stare elektrane, doprinosi i funkcionalno - osvetljenju unutrašnjeg prostora galerija, i scenski - pružajući, posebno noću, magičnu sliku iluminirane unutrašnjosti novog objekta mreže Tejt. Horizontalna dominantna uspostavljena ovim projektantskim gestom postala je jedan od repernih elemenata za definisanje dijaloga sa širim urbanim okruženjem, a istovremeno i simbol ove uspešne reutilizacije.



Slika 32: Reutilizacija industrijskog nasleđa -  
OMA za Rigu i Herzog i de Meron za London, sukcesivno.

<sup>407</sup> <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/126-150/126-tate-modern.html>.

<sup>408</sup> Ibid.

#### 5.4.2 Efemerna uloga arhitekture koja nestaje

Mogućnosti i potencijali strategija reutilizacije i ponovne upotrebe kroz adaptaciju, evidentni na prikazanim primerima, osim ovih - namenski trajnih - projektantskih intervencija, primenu pronalaze i u privremenim okupiranjima određenih prostora zarad realizacije specifične sekundarne funkcije. Jednu od izuzetno kvalitetnih prenamena ovog tipa moguće je sagledati na primeru realizacije manifestacije *Oktobarski salon*, najznačajnijeg i najvećeg umetničkog događaja u našem regionu u oblasti vizuelnih umetnosti<sup>409</sup>, koji je, do ove, 2015. godine, u različitim vidovima, gotovo pola veka, godišnje organizovan u Beogradu. Otvaranje ka internacionalnoj sceni i suštinska promena tipa izložbe - od revije nacionalnih dostignuća, do međunarodne selektovane izložbe autorskog kustoskog koncepta - početkom veka, unelo je preko potrebnu dinamičku i kvalitativnu komponentu ovoj manifestaciji, te je u skladu sa tim, Salon zahtevao i druge vrste ponovnog promišljanja sopstvenih određujućih faktora, što se posebno ticalo prostora. Posebno značajnim izdanjima Salona ovaj rad označava 51. (2010. godine)<sup>410</sup> i 53. (2012. godine)<sup>411</sup>, jer je poetika efemerne reutilizacije po prvi put korišćenih napuštenih objekata značajnih istorijskih i kulturalnih atributa u svrhu udomljavanja vrhunske umetničke manifestacije, kroz ove primere dostigla svoju najkvalitetniju demonstraciju<sup>412</sup>. Kustoski par 51. Salona, Juan Puset (Johan Pousette) i Silia Prado (Celia Prado), je za postavku izložbe koncepta zasnovanog na Borhesovim razmatranjima egzistencije i nazvanog *Noć nam prija... (The Night pleases us...)*, na raspolaganje dobio zgradu bivše Vojne akademije u Resavskoj ulici. Projektovana u duhu akademizma krajem devetnaestog veka, a završena nakon Prvog svetskog rata, zgrada je menjala namenu tokom godina, ali i fizičko stanje, posebno pošto je oštećena u bombardovanju 1999. godine i napuštena. U intrigantnom urbanom kontekstu reprezentativnog dela grada, napramapostavljena još jednoj bombardovanjem uništenoj ikoni jugoslovenske arhitekture - zgradi Dobrovićevog Generalštaba - zgrada Vojne akademije, iako dostojanstvena i gotovo netaknuta spolja, u svojoj unutrašnjosti čuva skriveni paralelni svet oronulog, devastiranog i

---

<sup>409</sup> <http://www.kcb.org.rs/OProgramima/Oktobarskosalon/tabid/64/language/sr-Latn-CS/Default.aspx>.

<sup>410</sup> <http://www.oktobarskosalon.org/51/>.

<sup>411</sup> <http://www.oktobarskosalon.org/53/oktobarski-salon/>.

<sup>412</sup> Proces odabira konkretnih zgrada za potrebe udomljavanja Salona ovih godina, vodio je tim zaposlenih u Kulturnom centru Beograda, koji je, na čelu sa tadašnjom direktoricom Miom David, predlagao određene zgrade kustosima Salona i time posredno uticao na konačne izbore.

zaboravljenog objekta. Kustosi su bili odlučni u tome da zgradu posmatraju kao integralni deo izložbe, jer su u slojevima njenog simboličkog istorijskog naboja, ali i u potencijalu zgrade da se otvori, u svom ranjivom stanju raspada, uvideli potencijal za formiranje novih slojeva koji će u svesti građana, kako kažu, dopuniti sećanje<sup>413</sup>. Nakon što je uspeh pristupa *kući kao protagonisti umetničkog događaja* na primeru Akademije u Resavskoj, ukazao na eventualni put mogućeg daljeg razvoja manifestacije, 2012. godine ovaj pristup postaje integrativan u smislu postavljanja kustoskog koncepta Branka Dimitrijevića i Mike Hanule (Mika Hannula). Za izložbu pod nazivom *Gud lajf: fizički narativi i prostorne imaginacije* (*Good life: physical narratives and spatial imaginations*) odabrana je bivša zgrada Geodetskog zavoda, upravo zbog sklopa svojih arhitektonsko - urbanističkih i socijalnih karakteristika. U eksplikaciji koncepta, autori pišu: „Ova inspirativna lokacija neće biti tretirana kao prosti galerijski prostor, niti će biti na bilo koji način renovirana kako bi „ugostila“ izložbu, već će biti iskorišćena kao prostor *ad hoc* transformacije, gde će radovi biti „implantirani“ u njeno trenutno stanje i njen postojeći istorijski narativ i arhitekturu“<sup>414</sup>. Naglašavajući ulogu kuće kao aktivnu, određujuću, privremeno „mobilisanu“<sup>415</sup> prostornu komponentu doživljaja kompletne umetničke postavke, oni izložbu definišu kao „ne demonstrativnu“, već obuzimajuću. Neosporan u oba navedena primera privremenog angažovanja napuštenih prostora je uspeh sa kojim su izložbe bile postavljene i percipirane u njima. Fizički narativi okupiranih zgrada su svojom težinom i kompleksnošću doprineli realizaciji čitavog niza pojedinačnih i grupnih sajt-specifik radova, određenju čitavog duha manifestacije ovih godina kao sajt-specifičnog i najvažnije, doprineli su razvoju prostora imaginacije i refleksije publike Salona.

---

<sup>413</sup> (Zvanični izložbeni katalog) Petrović, Svetlana (ur.): 51. Oktobarski salon: *Noć nam prija...*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2010; 13.

<sup>414</sup> (Zvanični izložbeni katalog) Dimitrijević, B.; Hanula, M.; Midžić, S. (ur.): 53. Oktobarski salon: *Gud lajf: fizički narativi i prostorne imaginacije*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2012; 11.

<sup>415</sup> *Ibid.*, str. 12.



Slika 33: Zgrada bivše Vojne akademije u Resavskoj - efemerna reutilizacija (enterijer).



Slika 34: 51. Oktobarski salon: okupiranje prostora događajima i instalacijama.

Sasvim je sigurno da je u sklopu doživljaja umetničke izložbe kao celine, angažovanje jednog nepomičnog protagoniste u vidu zgrade koja izložbu udomljuje, profesionalno odlična odluka. Sa druge strane, u ovakvim sveprožimajućim projektima, kada je akcenat na ukupnoj recepciji, a ne na samim delima, teže je usmeriti fokus na pojedinačne umetničke projekte, pozicionirane negde u opštem toku na ovaj način konstituisanog *efemernog hronotopa*<sup>416</sup>. Ipak je za dalju ilustraciju potencijala napuštenih objekata, u smislu obezbeđivanja efemernog okvira za uspostavljanje individualnih *graničnih prostora* posmatrača, neophodno razmotriti nekoliko pojedinačnih radova, čiji je karakter odredio ukupni kvalitet sećanja na ovaj događaj<sup>417</sup>. Instalacija u samoj ulaznoj partiji zgrade bivše Vojne akademije tokom 51. Oktobarskog

<sup>416</sup> Termin *efemernog hronotopa* ustanovio je arhitekta Vladan Perić. Videti detaljnije u: 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, Centro de Estudos Arnaldo Araújo CESAP/ESAP, Porto, 2014. 337-348.

<sup>417</sup> Prema kustoskom timu Puset / Prado mi „događaje ne proživljavamo kao međusobno povezane na nekakav smisleni način, već je pamćenje ono kojem je neophodan narativ“; Op.cit.: Petrović, Svetlana (ur.): 51. Oktobarski salon: *Noć nam prija...*; str. 12.

salona, je bila po definiciji *prava*<sup>418</sup> sajt-specifik instalacija. Umetnica Dušica Dražić je postupkom, prvo pronalaženja vremenom samoniklih vegetativnih organizama - trava, mahovine, korova i šiblja - u kompleksu Akademije, a zatim njihovim sakupljanjem u spoljašnjosti i izmeštanjem u unutrašnjost objekta, te uvezivanjem istih u *specifičan sistem* umetničke instalacije u jednom od trenutno nefunkcionalnih spiralnih stepenišnih prostora, ilustrovala osnove sajt-specifik prakse, a uz to ovim činom i „otvorila čitav niz mogućih narativnih potki i diskurzivnih analiza kojima se ovakva odluka može potkrepiti“<sup>419</sup>. Shvaćena kao metafora alernativnog i skrivenog života objekta, označenog *mrtvim* zbog nedostatka utilitarne funkcije, ova instalacija je bila pokretačka snaga ukupne izložbe, jer je omogućila posetiocu / posmatraču da na samom početku svog puta kroz Salon, oseti svu snagu prostornog okvira koji ga dočekuje.

Umetnički rad Eve Kok (Eva Koch)<sup>420</sup> je na *51. Oktobarskom salonu* predstavljen dvema vizuelnim instalacijama, koje su obe, kasnije će se ispostaviti, sami fundamenti njenog bavljenja ljudskim iskustvom i ljudskom komunikacijom, te zajedničkim deljenim prostorom u preklopu individualnih stvarnosti koje živimo. Posebno značajna u kontekstu ovog istraživanja jeste video instalacija *NoMad* (1998.). Prikaz u lupu koji, čini se, nema kraj, već predstavlja živi prenos iz života neznanaca, dok bez jasnih namera i vidljive potrebe hodaju molom u sred neodređene fuzije neba i vode, u neodređenoj zemlji, u trenutku okupira pažnju posmatrača, jer je izvesno da ovde nije u pitanju jednostavno ljudsko kretanje. Prisutna su osećanja: inata, potrebe, težnje, ali i ogromnog rizika (jer se ovo kretanje odvija pod pretnjom talasa i nevremena) i nejasnog energetskog naboja, obzirom da cilj kretanja ni u jednom trenutku ne biva otkriven. Mol - kao egzemplarni *međuprostor*, polu-vidljiv, polu-preklopljen talasima, spaja *ovde* i *tamo* u svojoj krhkoj pojavnosti diktiranoj koliko vremenskim uslovima njegove okoline, toliko centralnom perspektivom kadra iz kog je posmatran. Dok se

---

<sup>418</sup> Termin *sajt-specifik (site-specific)* je popularan i često nevesito primenjivan u različitim kontekstima raznih disciplina. Posebno zanimljivo je aktuelno repozicioniranje termina u, na primer, pozorištu, gde ovaj termin unosi, čini se, dodatnu zabunu:  
<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>.

<sup>419</sup> Erić, Zoran: *Samonikle biljke u prostorima umetnosti* u Op.cit.: Petrović, S. (ur.): 51. Oktobarski salon: *Noć nam prija...*; str.64-69; 65.

<sup>420</sup> Eva Kok je danska umetnica značajna zbog uspostavljanja svojevrsnih prostornih dijaloga u svojim umetničkim radovima.



prati kretanje beskonačnog niza ovih ljudi, oni „dolaze niotkuda i odlaze u ništa“<sup>421</sup>, pokrećući u posmatraču lavinu egzistencijalnih pitanja o sopstvenom kretanju, putevima, namerama, motivima, ciljevima i potencijalu za dostizanje istih. Umetnica dodatnom zvučnom intervencijom ukazuje na potrebu čoveka da smisleno poveže zvuk i sliku zarad formulisanja tumačenja nečega čemu prisustvuje. Iako inspirativna po samom sadržaju, instalacija *NoMad* je posebno značajna zbog specifičnosti uspostavljenog dijaloga samog rada i prostornog okvira u koji je postavljena na Salonu. Prostorni segment bivše Akademije ogoljenih zidova i lučnih portala, sa dva centralno pozicionirana gola stuba upravo simetrična u odnosu na poziciju same instalacije, daju posmatraču ideju o postojanju dodatnog prostornog okvira iz kog rad posmatra. Stabilnost stubova i čvrsta jasna materijalizacija realne fizičke arhitekture koja ga okružuje, daju mu osećaj sigurnosti da je neizvesnost prelaska preko uskog, preintenzivno okupiranog mola ipak trenutna u odnosu na njegovu poziciju.



Slika 35: Eva Kok - instalacija *NoMad* na 51. Oktobarskom salonu.

### 5.4.3 Urbeks - reprezentacija stanja raspada

Nezavisno od racionalnih razmatranja u okviru arhitektonskog diskursa u kontekstu prenamene, bilo trajne ili efemerne, napuštenog fonda graditeljskog nasleđa, javljaju se raznorodne umetničke tendencije vezane za isti, koje pretežno glorifikuju zatečeno stanje devastiranih objekata putem - fotografije. Imenovane kao *fotografija napuštenog* ili *fotografija ruina*, a često u današnjem kontekstu i drugim pežorativnim nazivima<sup>422</sup>,

---

<sup>421</sup> Misfelt, Maj: *Uvek se nalazimo u nekom polju tumačenja*, u Op.cit.: Petrović, S. (ur.): 51. Oktobarski salon: *Noć nam prija...*; str.100-105; 100.

<sup>422</sup> Ovde se referiše na čitav subkulturni pravac koji eksploatiše polje onoga što naziva *pornografija ruine*. Videti više u npr.: Ference, Ian: *On Ruin Porn*, at Huffpost Arts and Culture, 2011: [http://www.huffingtonpost.com/ian-ference/on-ruin-porn\\_b\\_816593.html](http://www.huffingtonpost.com/ian-ference/on-ruin-porn_b_816593.html).

čitava sekcija u okviru polja fotografije dobija na značaju i zamahu, određujući napuštene, oronule, devastirane, delimično i sasvim raspadnute, zapuštene zgrade, komplekse i čitave gradove kao svoj osnovni istraživački interes. Motivi za bavljenje ovakvim skupom „artefakata“ su različiti, i kreću se od najkomplexnijih eksplikacija u duhu razumevanja budućnosti pomoću tehnologije, uz mistifikaciju prošlosti (jer tehnologija jeste alat koji funkcioniše samo u jednom pravcu - ka napred), do jednostavnih realizacija ličnih umetničkih aspiracija u smislu razumevanja sveta u kom živimo. Činjenica je, ipak, da su arhitekti oduvek bili očarani ruševinama, bilo da su u njima tražili inspiraciju za sopstveni rad, poput Korbizijea i Kana, ili da su kroz crteže ruina i zapuštenih predela pokušavali, poput Piranezija, da dosegnu *neuhvatljivo* - ono što je u procesu degradiranja i devastacije jednog objekta jedinstveno i u svojoj prostornoj manifestaciji nikad sasvim predvidljivo. Potvrđujući ovaj stav Šajari De Silva (Shayari De Silva) piše da je fascinacija ovim fenomenom daleko kompleksnija od jednostavne morbidne opsesije raspadanjem i opustošenim mestima<sup>423</sup>, a da je inkorporirana potreba za razumevanjem mogućih grešaka ljudske civilizacije u prošlosti duboko u samom fenomenu posmatranja napuštenih arhitektura. Međutim, pre nego što se prihvati problematična reprezentacija estetizovanih i romantizovanih ruševina<sup>424</sup>, potrebno je usmeriti pažnju ka pronalaženju suštine fenomena, koji prema Gonzales-Ribalu (Alfredo González-Ruibal) ne leži u tome da se stanje raspadanja raščisti kako bi se došlo do krucijalnih društvenih formi ponašanja koje su do zatečenog stanja i dovele, već u tome da se razume da su „prezreni raspad, prljavština i nered pitanje sami po sebi“<sup>425</sup>. Drugim rečima, ukoliko postoji želja za osvajanjem suštine odnosa bića i stvari na ovim napuštenim lokacijama, potrebno je u njima ne intervenisati, ne raščišćavati, ne apstrahovati, već je potrebno sagledati realno stanje onakvo kakvo jeste, što medij fotografije svakako najbolje omogućava. Pobornici ovakvog mišljenja su pretežno naučno orijentisani, te su čitave studije ruina, označene kao polje multidisciplinarnog interesa, zasnovane na kritici bezrazložnih (umetničkih) intervencija u ovim prostorima, ali i kritici pasivnog posmatranja ruine kao „ilustracije određenih estetskih ili filozofskih konstrukta“, jer upravo ovakav odnos ka ruševinama dovodi do „zanemarivanja njihove ne-reprezentacijske moći da aktiviraju memoriju i čula, čime je

---

<sup>423</sup> <http://www.archdaily.com/537712/beyond-ruin-porn-what-s-behind-our-obsession-with-decay>.

<sup>424</sup> Op.cit.: Harrison, Rodney: *Surface assemblages...*; str. 151.

<sup>425</sup> González-Ruibal, Alfredo: *The Past is Tomorrow. Towards an Archaeology of the Vanishing Present* in Norwegian Archaeological Review, vol.39, no.2, Routledge, 2006; pp. 110-125; 121.

umanjen značaj trenutnog stanja ruševnih prostora i mesta<sup>426</sup>. Tim Idensor (Tim Edensor)<sup>427</sup> ovakav stav argumentuje oslanjajući se na relevantne kritike zloupotrebe ruina u komercijalne svrhe, a bez osvrta na istorijski, ekonomski i društveni kontekst tih specifičnih lokacija i građevina. Određujući posmatrača ruševina kao pasivnog i neutralnog pri ovom aktu, te iz toga kao - konzumera *napuštenog*<sup>428</sup> - Idensor mu uskraćuje „sposobnost istraživača nestrukturirane prošlosti“, a takođe i mogućnost da oseti nevoljna sećanja datog prostora „i dalje zatočena u dinamičnom procesu raspadanja i razaranja“<sup>429</sup>.

U dokumentarnom, ne-narativnom, eksperimentalnom filmu o kompleksu bolnice za lečenje tuberkuloze u Belicu u Nemačkoj (*Beelitz-Heilstätten*), autor - Kristijan Šmer (Christian Schmeer) upravo pokušava da gledaocu obezbedi ulogu aktivnog posmatrača. Istorijski kontekst kompleksa je donekle opšte mesto poznavanja evropskih ruševnih fenomena, delimično i zahvaljujući turističkom interesovanju pokrenutom nakon svrstavanja ovog mesta na listu lokacija veb-sajta *Napuštenei Berlin*<sup>430</sup>. Arhitektonska činjenica je da je na ovoj lokaciji od 200 hektara postojalo blizu 60 različitih objekata, međusobno povezanih podzemnim tunelima, a istorijska da je kompleks u okviru osnovne tipologije - arhitekture zdravstvenih objekata - menjao vlasničku strukturu i socijalni kontekst, pre, za vreme i nakon ratova dvadesetog veka. Obeležen takođe serijom kriminalnih događaja koji su se u sanatorijumu, nakon napuštanja, dogodili kasnih osamdesetih godina dvadesetog veka, ovaj prostor je u svoje sećanje utkao niz slojeva koji izbijaju iz atmosfere njegovih fizičkih ostataka. Upravo ovu „uznemirujuću atmosferu“<sup>431</sup> prenosi nam Šmer. Minimalnim pokretima kamere kadar prati pustoš kompleksa i zadržava se na dugim perspektivama bolničkih hodnika, arhitektonskim elementima i sklopovima koji odolevaju trenutnom raspadnom stanju i određenim funkcionalnim celinama u kojima su opstali gotovo uništeni, neidentifikovani elementi mobilijara i enterijera. Iako od strane autora označen kao „ne-

---

<sup>426</sup> Edensor, T.: *Reckoning with Ruins* in *Progress in Human Geography* 37(4), Sage Publications; NY; pp 465-485; 466.

<sup>427</sup> Tim Idensor je profesor humane geografije, teorije identiteta i prostora i kulturalnih studija, čiji se istraživački interesi posebno dotiču industrijskih ruina u Ujedinjenom Kraljevstvu.

<sup>428</sup> Kanningham prema Idensoru; *Ibid.*; str. 470.

<sup>429</sup> *Ibid.*, str. 472.

<sup>430</sup> Abandoned Berlin: <http://www.abandonedberlin.com/>.

<sup>431</sup> <http://www.christianschmeer.com/Malaise-2013>.

narativni“, kratki film *Slabost (Malaise)* u sebi sadrži snažan narativni element gotovo melanholične jukstapozicije efemernosti raspadnog oblika samog sanatorijuma i večnog života prirode koja kroz prozore bez stakla, portale bez vrata i rupe u zidovima prodire unutra.



Slika 36: Atmosfera „slabosti“ u napuštenom kompleksu Belic-sanatorijuma.

Ukoliko se umetnički rad Šmera označi kao *nekomercijalni*, obzirom da je nastao iz lične potrebe autora da dokumentarno zabeleži stanje kompleksa kojim je bio fasciniran (rad je tek kasnije popularizovan selekcijom na festivalu dokumentarnog filma i na portalu *Vimeo*), radove brojnih profesionalnih i amaterskih fotografa koji pripadaju žanru *urbeksa (urbex)*<sup>432</sup> je verovatno potrebno označiti *komercijalnim*. Ovim stavom radovima iz oblasti *urbeksa* nije oduzeto na vrednosti, ali imenitelj ovog tipa donekle označava motive njihovih autora. Takođe, mnogi radovi iz domena *urbeksa* imaju značajne umetničke kvalitete, o čemu svedoči i rad Nikija Fejena (Niki Feijen) odabran kao reprezentativni primer oblasti o kojoj je reč. Posebnim iz Fejenovog opusa, ovo istraživanje pretpostavlja seriju fotografija pod nazivom *Černobil (Chernobyl)*<sup>433</sup>, nastalu 2010. godine, tokom autorovog boravka na lokaciji. Fejenovim fotografijama posmatrač pristupa sa anticipiranim osećajem katastrofe koju čovečanstvo još uvek nije sasvim obradilo i preživelo. Nedavna prošlost i događaji kojima je obeležena su, na neki način, još uvek otvoreni portali, pre svega sećanja i osećanja, te je njihovo istraživanje, bilo fenomenološko, bilo dokumentarno, i dalje uznemiravajuće po karakteru. Kroz seriju prikaza *gradova - duhova* Černobila i Pripjata, napuštenih ulica, zgrada, fabrika, bolnica, zabavnog parka, nimalo suptilnim ukazivanjem na detalje ostavljenih cipela, lutki, gas maski, klavira, krevetaca i

<sup>432</sup> Takođe poznat pod nazivima *urban exploration* i *ue*: <http://www.forbidden-places.net/why.php>.

<sup>433</sup> Niki Feijen: Černobil: <http://www.nikifeijen.com/chernobyl>.

kontaminiranih artefakata - obeleživača nekadašnjeg života, Fejen posmatrača zapravo, nakon 25 godina, vraća u vreme pre katastrofe, kada su ovi gradovi bili označeni živom svakodnevicom u prosperitetu koji im je donosio rad u elektrani.



Slika 37: Urbano istraživanje Černobila - estetika raspada.

Preispitivanje alternativa prošlog vremena, podjednako onih koje su zaista bile moguće i onih zamišljenih, jedna je od osnovnih karakteristika percepcije i recepcije fotografija napuštenih lokacija. Ukoliko se posmatrač tokom ovog čina izbori za formiranje „svoje priče“, ona postaje sastavni deo njegove individualne stvarnosti, a *prostor priče* on, kao određujući element, odnosi u sebi, sa sobom.

Umetnička praksa *Efemera kolektiva (Ephemer Collective)*<sup>434</sup>, zasnovana na ispitivanju fenomenoloških pitanja vezanih za prostor uopšte, u segmentu svog delovanja se odnosi upravo na razumevanje prostornih posledica kod posmatrača-učesnika u događaju, često performativnog karaktera. Ovu vrstu prakse onoga što kognitivna nauka definiše kao *otelovljenje / ovaploćenje narativa (narrative embodiment)*<sup>435 436</sup> moguće je svrstati u umetničku, imajući u vidu proces / proizvod koji njome nastaje. Obzirom da je tema ove prakse uvek - prostor - ideja o *otelovljenju narativa* prevedena je u *oprostorenje narativa*, a uobičajeni postupak podrazumeva niz metodološki jasno određenih i artikulisanih koraka koji vode ka razvoju individualnog *prostora priče (narativa)* svakog pojedinačnog učesnika. Oslanjajući se podjednako na sopstveno telo kao medij komunikacije, ali i na individualnu sposobnost (senzibilitet i intelekt) pojedinca koji učestvuje u procesu, praksa *oprostorenja narativa* upravo

<sup>434</sup> <http://ephemeracollective.org/>.

<sup>435</sup> <https://embodimentblog.wordpress.com/>.

<sup>436</sup> <https://projectnarrative.osu.edu/>.

preisptuje tradicionalne modele memorije koji ističu apstraktne i analitične vidove saznanja u odnosu na telesne<sup>437</sup>. Projekat kolektiva, na koji se ukazuje ovim istraživanjem, nazvan je *Slojevi prostora (Layers of Space)*, a značaj istog se ogleda podjednako u realizaciji prikazane prakse i u mestu vršenja radnje - napuštenom objektu elektro-distribucije u Pragu. Suočeni sa konačnim, iznenadnim ovladavanjem sopstvenim čulima, nakon mukotrpnog procesa dolaska i pozicioniranja u nepoznatom prostoru, učesnici projekta su instruisani da pažljivo percipiraju svoju okolinu; da je čulno osete, te da zamisle priču koja na neki način podržava njihovo trenutno postojanje na datom mestu. Ne potpuno napuštena, ali u jednom od početnih stadijuma raspadanja, privremeno delimično reutilizovana predstavnica snage nekadašnjeg čehoslovačkog društva, zgrada elektro-distribucije je upravo kao *protagonista* uticala svojom fizičkom realnošću i ukupnom atmosferom na priče koje su personalizovali učesnici. Vođeni *iskustvenim tragovima*<sup>438</sup>, zatečeni na unapred definisanim pozicijama u samoj zgradi, učesnici projekta su se identifikovali sa „čuvarima (celokupnog) sveta“, sa „prorocima“, „čistačima“ i „sanjarima zatočenim u stanju konstantnog deža vija“ koji osećaju „duboku melanholiju vremena koje je i dalje sadašnje, ali je ipak izgubljeno, baš poput vizuelne reprezentacije moguće kolektivne, a ipak veoma lične greške“<sup>439</sup>. Fizički okvir zgrade u raspadanju je potpuno odredio ton priča koje su učesnici konstruisali u fuziji ličnih karaktera, prethodnih iskustava, zadatog okvira i otvorene mogućnosti kojom je ovaj projekat pružio legitimitet oprostorenju individualnih narativa.



Slika 38: Prostori zgrade elektro-distribucije u iščekivanju učesnika projekta.

<sup>437</sup> Walden, Victoria Grace: *What is Embodiment - that Space in-between*, at <https://embodimentblog.wordpress.com/>, 2014.

<sup>438</sup> Caracciolo, Marco: *Narrative, Embodiment and Cognitive Science: Why should we care?*, talk at *Project Narrative*, Columbus, 2011.; <https://projectnarrative.osu.edu/sites/projectnarrative.osu.edu/files/Caracciolo-PN-Presentation.pdf>.

<sup>439</sup> Originalni citati preuzeti iz arhive kolektiva.

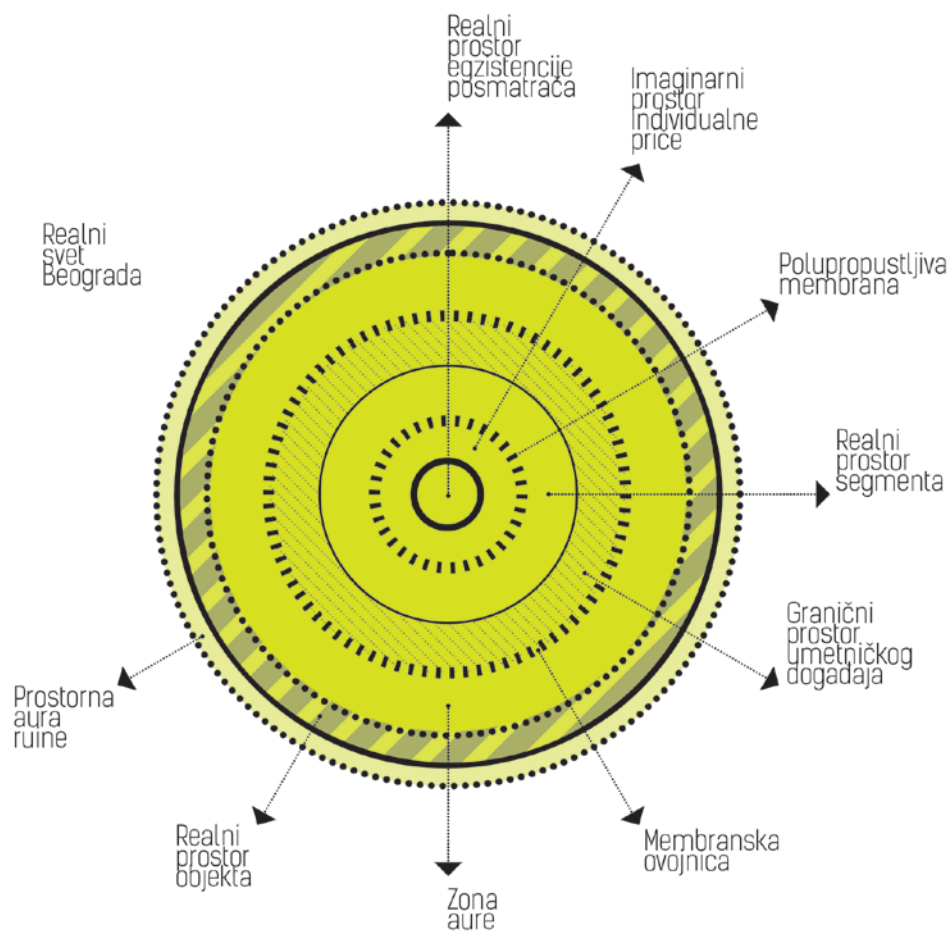




Slika 39: Slojevi prostora - oprostorenje ličnih narativa u praksi.

#### 5.4.4 Sublimacija

Potencijali napuštenih prostora su, kako je prikazano, značajni, posebno u kontekstu daljih umetničkih interpretacija od strane podjednako samih umetnika, ali i posmatrača. Kroz niz primera različitih formi - od reutilizovanih fabrika industrijskog nasleđa, od kojih su jedne pretrpele trajnu, a druge privremenu promenu; preko pozicioniranja umetničkih instalacija u fizičkim okvirima napuštenih objekata i umetničkih praksi koje ovakve prostore koriste zarad eksperimentalnog oprostorenja ličnih narativa; do fetišizovanih pustih, otpisanih, ruiniranih zgrada, kompleksa i gradova - ukazano je na aktivnu ulogu nestajuće arhitekture. Efemerna po karakteru, u smislu neminovnosti i nezaustavljivosti svakodnevnih promena koje trpi, ova *tipologija ruina* predstavlja vredan istraživački fond. Fizički narativi napuštenih prostora već sami u sebi, *ali i oko sebe*, konstituišu izvesni *pod-prostorni okvir* jedne donekle romantizovane prošlosti, koja dalje određuje sve naknadno nastale prostorne kategorije koje će ga privremeno nastaniti. Stoga je fenomen preklapanja realnih i imaginarnih svetova posmatrača jednog umetničkog dela, koje se iz nekih razloga nađe u prostoru ruševine, dodatno zaokružen snagom simbola trajnosti koja propadanjem zauzima jedno *prelazno stanje*. Dijagram 5 ilustruje ovaj fenomen na odabranom primeru realizacije 51. Oktobarskog salona u zgradi bivše Vojne akademije u Beogradu.



Dijagram 5: Koegzistiranje svetova na primeru projekta „Oktobarskog salona“.



## 5.5 PROSTOR PRIČE: GESAMTKUNSTWERK



Slika 40: Filmska klapa: „Jp.co.de.“

Sodja Lotker, umetnički direktor Praškog kvadrijenala 2011. godine, kaže da je jedino što je znala o *novom Kretakeru (Krétakör)*<sup>440</sup> 2008. godine, kada ih je i kontaktirala radi uspostavljanja saradnje na umetničkom projektu koji bi bio vezan za ovu manifestaciju, bilo to da ova produkcijska kuća, evoluirala iz jednog od najintrigantnijih alternativnih pozorišta Evrope, preispituje, između ostalog, tradicionalne modele pozorišne umetnosti<sup>441</sup>. Takođe je znala da osnivaču i lideru ovog mađarskog tima, Arpadu Šilingu (Schilling Árpád) ne treba postavljati nikakve uslove. Ono što je kao rezultat ove saradnje uspešno predstavljeno Pragu, ona opisuje kao potpuno neočekivanu sublimaciju svega što umetnost danas jeste i piše da je ona to videla kao „ekstremno ispitivanje načina umetničke ekspresije“, jer je to bilo „izložba fotografija koja prerasta u pozorište zajednice (*community theatre*), koje postaje film, koji postaje opera, koja postaje igra u pozorištu (*theatre game*), a koja bi takođe mogla biti i intervencija na ulici, cirkus, foto-film i instalacija“<sup>442</sup>.

Pogled na ovaj fenomen sa stanovišta Arpada Šilinga je da je trilogija *Kriza* najjasniji dokaz o delovanju Kretakera danas, kao značajne izvođačke i multimedijalne produkcijske kuće, a da je sam projekat „strukturalni model“ spajanja stavova i ideja raznih umetnika i realizatora projekta; da je on „javni forum“ koji postavlja pitanja

<sup>440</sup> <http://kretakor.eu/en/>.

<sup>441</sup> Krétakör: (*Krízis - a Trilógia*) *Crisis - the Trilogy*, Krétakör Foundation, Budapest, 2011; 8.

<sup>442</sup> Ibid.

uticaja umetnosti na generacije koje dolaze; da kroz ujedinjenje mladih u potrazi za umetničkom saradnjom predstavlja i „program za razvijanje talenata“; i konačno da je ovaj projekat veoma ličan stav samog Kretakera u smislu „samo-ispovedanja koje nadilazi lične strahove, iskustva, želje i ubeđenja“<sup>443</sup>. Ono što iz ovoga proizilazi kao nepobitna činjenica je da je projekat *Kriza trilogije* zamišljen, u najboljem maniru Ričarda Vagnera (Richard Wagner), kao totalna umetnička forma, koja predstavlja sveobuhvatnu sintezu svih oblika umetnosti u jedan viši oblik - veliki ujedinjeni umetnički oblik *geamtkunstverka* (*Gesamtkunstwerk*)<sup>444</sup>. Kao što je prethodno primećeno da postoji proporcionalna uslovljenost u razumevanju problema i praktikovanju istog, složena umetnička zamisao poseže za jednom super-strukturom sopstvenog ostvarenja kroz razne aspekte, na raznim nivoima. Ono što se kao krajnji ishod ovoga dobija je otelovljenje super-složene umetničke ideje kroz pozorište - očigledan medij ovladavanja graničnim strukturama umetničkog iskaza.

### 5.5.1 Projekat „Kriz“

Projekat *Kriza* započinje iznenada, kada sasvim nenadano koincidiraju dve ponude za umetničke projekte postavljene pred Kretaker: jedan od strane Sodje Lotker, za realizaciju umetničkog projekta na Praškom kvadrjentalu, i drugi od strane upravnika Bavarske Državne opere - Nikolausa Bahlara (Nicolaus Bachler), za realizaciju projekta za Festival opere u Minhenu. Kako je već imao ideju za projekat *Sveštenica*, alternativni pozorišni komad - *polifoni performans*<sup>445</sup>, Šiling odlučuje da je trenutak savršen za postavku ideje o egzistencijalnim pitanjima savremenog čoveka, na primeru života tipične disfunkcionalne porodice, koja bi bila realizovana kroz ova tri umetnička projekta povezana u celinu. Kada dobija ponudu od direktora jedne od najznačajnijih institucija za promociju savremene umetnosti u Mađarskoj - *Trafoa (Tráfo)*, da bude domaćin Trilogije, on označava ovaj trenutak kao tačku sa koje nema povratka<sup>446</sup>.

---

<sup>443</sup> Ibid.; str. 9.

<sup>444</sup> Prema Vagneru odrenica *Gesamtkunstverk*, doslovno raščlanjena na *uzajamno-zajedničko umetničko delo* ukazuje na kompleksan sintezijski oblik umetnosti. Videti u: <http://www.britannica.com/art/Gesamtkunstwerk>.

<sup>445</sup> Balint Juhaš u intervjuu; Op.cit.: *Krétakör: (Krizis - a Trilógia)...*; str. 38.

<sup>446</sup> Arpad Šiling u intervjuu; Op.cit.: *Krétakör: (Krizis - a Trilógia)...*; str. 8.

Dramaturgiju same trilogije čini priča o tročlanoj mađarskoj porodici - porodici Gat (Gát): majci Lili (Lilla), glumici, koja u nemogućnosti pronalaženja smisla u sopstvenom životu i karijeri napušta Budimpeštu i odlazi na selo gde prihvata posao nastavnice glume u lokalnoj školi; ocu Đuli (Gyula), psihijatru specijalizovanom za lečenje žrtava porodičnog nasilja i zlostavljene dece, koji je beskompromisan i nepopustljiv u sopstvenim porodičnim pitanjima; i sinu Balašu (Balázs) - njegovom odrastanju kroz pokušaje razumevanja sopstvene porodice, odvajanju od nje, kao i odvajanju od svih tradicionalno ustanovljenih klišea vezanih za nacionalni identitet i politiku sopstvene zemlje. Strukturu trilogije, sa druge strane, čine individualne priče ove tročlane porodice, ispričane kroz različite umetničke iskaze, na različitim mestima, pa čak i u različitim segmentima života protagonista. Tako je prvi deo trilogije – „*Jp.co.de*“ - posvećen sinovljevoj priči i njegovoj ideji za potpunim oslobađanjem kroz pokretanje sopstvene revolucije uz pomoć grupe volontera okupljenih u stranoj državi (Češka Republika)<sup>447</sup>, a realizovan kroz eksperimentalni film koji objedinjuje segmente realnosti i fikcije, prikazan premijerno u Pragu, u okviru dela Kvadrijenala pod nazivom *Raskršće (Intersection)*. Drugi deo trilogije prihvata umetnički oblik kamerne opere, kao jednu od najkompleksnijih formi umetničkog izraza, zarad predstavljanja izuzetno složenih odnosa oca porodice Gat - doktora i njegovog sofisticirano inteligentnog pacijenta - ubice i zlostavljača dece, kao i promene i reverzibilnosti ovih odnosa u vremenu. Prikazan u Minhenu u *Paviljonu 21 (Mini 21)* jula 2011. godine, ovaj deo trilogije nosi naziv *Nezahvalna kopilad (Ungrateful Bastards)*. Poslednji deo ovog umetničkog podviga se odnosi na majčinu priču, nakon što je napustila porodicu i otišla da radi na selo daleko od Budimpešte. Prvobitno prihvatanje, a zatim odbacivanje i osuđivanje njenih metoda rada sa decom, od strane male zajednice ljudi koja živi u ovom selu, prikazano je kroz pozorišni performans *Sveštenica (The Priestess)* koji uključuje izvođenje od strane dvadesetoro dece mađarskog porekla iz Rumunije, a koji je opet, ostvaren primenom mnogih inovativnih metoda iz oblasti pozorišne pedagogije kroz tri kampa-radionice realizovanih sa ovim učesnicima. Ono što je namera Kretakera bila je da odabirom ovakve priče „prikaže porodicu nakon njene lične eksplozije i pozove publiku da kroz sopstveno kombinovanje elemenata ovog veštačkog konstrukta, pruži povratnu informaciju o ličnom pogledu na porodicu kao mikroskopsku zajednicu“<sup>448</sup>.

---

<sup>447</sup> <http://kretakor.eu/en/project/crisis/>.

<sup>448</sup> Ibid.

### 5.5.2 „Jp.co.de“ - oprostorenje višeslojnih narativa

Režija prvog dela trilogije poverena je reditelju iz Kretakerove grupe - Peteru Fančikajiu (Fancsikai Péter). Šiling je naravno sve vreme prisutan, ali više kao svemogući mentor, koji nadgleda sve procese, konsultuje i održava potpunu kontrolu svojim autoritetom. Na pitanje: šta je zapravo „Jp.co.de“, Fančikai polemično odgovara da je u pitanju „igrani film sa pomalo neuobičajenom količinom kadriranih prizora, ili projekat vizuelne umetnosti sa pomalo neuobičajenom količinom narativa? Dokumentarni film sa elementima fikcije, ili projekat čiste fikcije sa elementima iz realnog života?“, i dodaje da su upravo to bila ključna pitanja koja su vodila kreativni proces, iako primarni cilj nije bio toliko da se pronađe odgovor na njih, koliko da se ona istraže<sup>449</sup>. Činjenica je ipak da je kao osnova za postavku dokumentarnog dela ovog filma (uz igrane sekvence o Balaševom životu, prethodno snimljene i u Pragu) bila društvena igra *Jp.co.de13* - aktivnost detektovana još u drevnim plemenskim zajednicama, gde je služila kao kulturološka osnova. Ipak, prema rečima sociologa Mikloša Hadaša (Hadas Miklós) „kultura nije evoluirala iz ove igre, igra je bila kultura sama po sebi“<sup>450</sup>. Ideja igre je bila da zajednica formirana od tačno 12 učesnika, kao sopstveni entitet izgradi 13-og člana - božansku manifestaciju sebe same. Fančikai tvrdi da je upravo to bio razlog za praški eksperiment iz domena realnog života u kvazi-realnom okruženju - pokušaj da se proverí mogućnost realizacije ove igre u kratkom unapred zadatom vremenskom roku, od strane među sobom potpuno nepoznatih učesnika, i dodaje da „izmišljeni okvir fiktivne priče prevodi ovaj eksperiment u umetnički, kroz način na koji je on predstavljen u filmskom projektu osamnaestogodišnjeg Balaša“<sup>451</sup>.

Bez posebnog osvrta na celokupnu organizaciju procesa pronalaženja i ostvarivanja kontakata sa 12 volontera potrebnih za praški eksperiment, jer kulturološko-društveni odnosi prestaju na dalje da budu tema istraživanja ovog rada, moguće je konstatovati činjenice, a to su: 10. juna 2011. godine u ulici Na Florenci 19 u Pragu u napuštenom kompleksu vodeće štamparije komunističkog režima, koja nosi naziv *Crveni zakon (Rudé právo)*, i čije rušenje je već započeto u trenutku vremena o kom je reč, Kretaker

---

<sup>449</sup> Peter Fančikai u intervjuu; Op.cit.: Krétakör: (*Krízis - a Trilógia*)...; str. 11.

<sup>450</sup> Miklós Hadaš u intervjuu; Op.cit.: Krétakör: (*Krízis - a Trilógia*)...; str. 20.

<sup>451</sup> Peter Fančikai u intervjuu; Op.cit.: Krétakör: (*Krízis - a Trilógia*)...; str. 11.

dočekuje 12 volontera pristiglih iz raznih zemalja sveta, spremnih za eksperiment - iako se sve drži u velikoj tajnosti, i niko od prisutnih učesnika nije siguran šta može da očekuje. Jedino izvesno u ovom momentu je da će prisutna grupa ljudi dve nedelje živeti u prostoru proizvodne hale štamparije, da će za to vreme njihovi životi i radni procesi biti dokumentovani i da će se sve zajedno u nekom obliku predstaviti publici Kvadrigenala po isteku ovog vremena.

Kroz detaljnu analizu upoznavanja, privikavanja, osvajanja i uništenja prostora hale mašina velike štamparije, od strane volontera-stanara, biće prikazan *niz prostornih transformacija koje je sama kuća pretrpela*, uz jasno naznačena efemerna sredstva kojima je podržan ovaj umetnički eksperiment. Fenomeni predstavljeni analizama koje slede tiču se *graničnih prostora volontera - izvođača performansa*, formiranih kroz balans između stvarnosti i fikcije za sve vreme opstanka u štampariji; zatim *graničnih prostora uspostavljenih od strane publike Kvadrigenala*, jednom kada joj je bio dozvoljen ulazak o ovaj svet; i kao poseban fenomen značajan zbog svoje autentične pojavnosti, biće ukazano na *granični prostor samog kompleksa štamparije* u smislu fizičkog okvira koji nestaje.

### 5.5.3 Prostorne transformacije

#### Transformacija 1: Mesto vršenja radnje

U trenutku realizacije umetničkog projekta o kom je reč, kompleks štamparije *Rude Pravo*<sup>452</sup> je moćni arhitektonski kompleks koji okupira gotovo ceo urbani blok u širem centru Praga. Sastoji se iz pet međusobno povezanih objekata, od kojih su neki već u procesu rušenja u momentu kada eksperiment počinje i traje. Štamparija je izgubila značaj, prestala sa radom, njenu kuću je gotovo nemoguće privesti drugoj nameni. Sa druge strane, lokacija koju zauzima je dimenzionalno i lokacijski značajna, jer se nalazi u samom centru Praga. Nakon napuštanja, kompleks štamparije je, uz pojedine delove koji su označeni kao kancelarijski prostori za izdavanje drugim preduzetnicima, prepušten propadanju. Tokom ovog procesa, uklonjeni su svi elementi koji su štampariju činili tim što jeste, uključujući: sisteme rasvete, konstrukcije potrebne za mašine, same mašine, kao i sve dokaze o odvijanju produkcije i proizvodnje na ovom

---

<sup>452</sup> Od ovog mesta će u daljem tekstu u upotrebi biti neprevedeni naziv štamparije, koji je objekat dobio po dnevnom listu - osnovnom glasniku komunističkog režima Čehoslovačke, štampanim upravo ovde.

mestu. Popularizaciju evropskog industrijskog nasleđa danas, u cilju promene namene ruiniranih fabrika u mesta umetnosti, nemoguće je označiti samo kao trend. Uspešnost ovih poduhvata upućuje na postojanje suštinske zasnovanosti ideje o objektima koji propadaju, lišeni sopstvene namene, i udomljuju umetničke projekte i umetnike na jedan izuzetno poetičan način, čime dodaju samoj umetnosti na vrednosti. Ovo se nikako ne dešava slučajno. Napušteni industrijski objekti u procesima razaranja i propadanja postaju prijemčivi za druge namene iz razloga što u svojoj, sada *poroznoj strukturi* osvešćuju potencijal formiranja novog konteksta. Tako i *Rude Pravo*, degradirana i razorena, kroz svoje uništene prostore šalje impulse kao nadu za novi život.



Slika 41: Devastirani prostori štamparijskog kompleksa - delovi hale, hodnika i objekta C - sukcesivno.

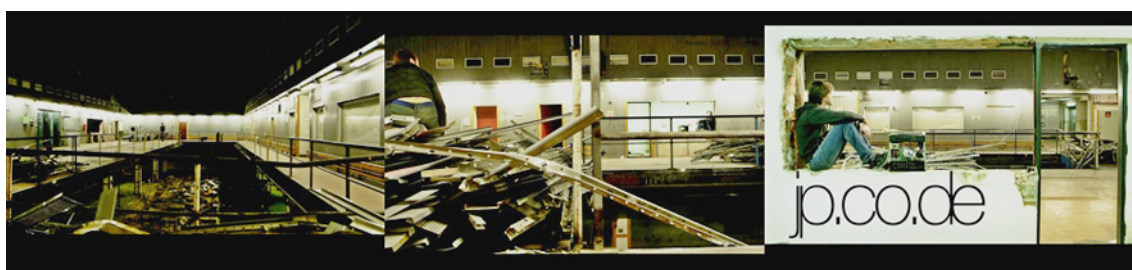


Slika 42: Devastirani prostori štamparijskog kompleksa - delovi objekta C.

## Transformacija 2: Prostor priče

Deo štamparije odabran kao neposredni životni prostor 12-očlane grupe volontera, je 72,6 metara dugačka i 26,8 metara široka industrijska hala, smeštena u suterenu samog kompleksa. Sastoji se od galerijskog nivoa sa kog se nadzirao proces štampanja i proizvodnje publikacija, i iz podrumskog dela koji je bio predviđen za postavljanje velikih i teških štamparskih strojeva, u kom se zapravo čitav proces i odvijao. Na kadrovima a, b, i c prikazano je stanje hale u kom ga je zatekao Kretaker i označio ga kao prostor priče koju želi da predstavi. Kadrovi su preuzeti iz trejlera za

film „*Jp.co.de*“, prosleđenog već selektovanim volonterima kao *tizer (teaser)* - provokativni, vešto pripremljen materijal kao predoznačenje teškog zadatka koji je pred njima. Nakon detekcije ovog prostora, pristupa se njegovoj transformaciji kako bi funkcionalno i bezbednosno bio spreman da postane dom. Hala se čisti, uklanjaju se svi potencijalno nebezbedni elementi, popravljaju se ograde, a pomoćne prostorije po obodu galerije privode se novim namenama: formiraju se jedinice privremenih kupatila i toaleta, kuhinje i soba za spavanje, prostora za rad, a sve ovo efemernim sredstvima poput građevinskih paleta - osnovnog građevnog elementa od kog su napravljene sve strukture potrebne za svakodnevni život. Slika 4 prikazuje transformaciju prostora hale u kuću volontera.



*Slika 43: Proizvodna hala napuštene štamparije - materijal iz tizera za projekat.*



*Slika 44: Funkcionalni procesi svakodnevnog života u hali nakon transformacije.*

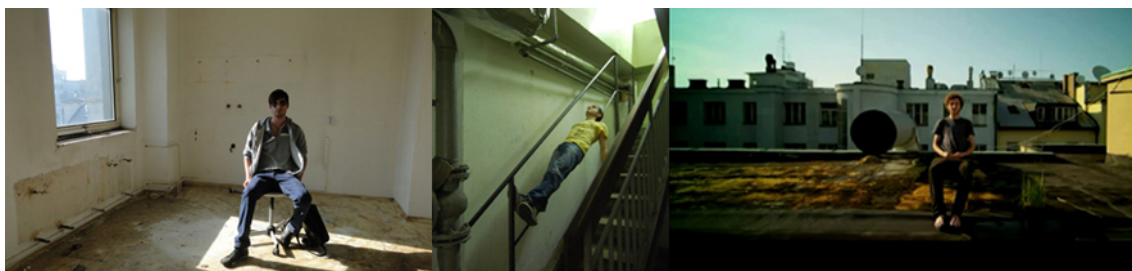
Proces pretvaranja štamparije u dom je kreativan, lak i dešava se neuobičajenom brzinom. Ovome svakako doprinose i konfiguracije njenih prostora i atmosfera koju je nemoguće veštački stvoriti - oseća se težak duh kuće u raspadanju koja, zarad još jednog pokušaja opstanka, nudi sve svoje prostore, kao potencijalne scene prizora koji su pred njom. Gotovo nestvarna tipologija ovih realnih, ali devastiranjem izmenjenih elemenata, predstavlja gotovo neoborivi dokaz o ulozi prostora kao subjekta umetničkog dela. Shvaćeni moguće čak i kao portalni otvori, mnogostruki uokvireni segmenti prostora u kojima se živelo i radilo, pretvaraju se u scene u momentu u kom bivaju okupirani ljudima. Ulogu protagoniste u događaju oni ostvaruju jasnoćom svojih



fizičkih i kvalitativnih odrednica - razgovor, diskusija ili umetnički čin koji se u njima odvijaju (uvek spontani, bez prethodnih uvežbavanja i ponavljanja) ostaju nepogrešivo obojeni ovim kvalitetima. Oseća se kako prostor utiče na tok dešavanja na sceni koju je sam formirao. Nakon grupnog iskustva u ovim prostorima, volonteri se identifikuju sa nekima od njih: svaki od 12 učesnika odabira prostor za sebe, u skladu sa svojom ličnošću, afinitetima i potrebama, upravo kao da je pronašao prijatelja sa kojim se oseća sigurno u ovom moru stranaca, i bira baš ovaj prostor kao mesto za svoj prvi veliki individualni intervju.



*Slika 45: Prostori-scene u srcu štamparije.*



*Slika 46: Identifikacija - ovaj prostor je moj, to sam ja.*

### **Transformacija 3: Osvajanje**

Nakon donekle sumnjičavog ispitivanja hale od strane volontera - učesnika pri neposrednom susretu sa njom, pažljivog odabira sopstvenog kreveta napravljenog od građevinskih paleta, ormarića sa katancem za čuvanje vrednih stvari i zatvaranja i zaključavanja putnih kofera koje su na putovanje poneli, novi stanovnici ovog prostora započinju eksperimentalni segment svojih života, još uvek sa aspekta posmatrača, a ne protagoniste. Uobičajena transformacija prevoda života sa jednog na drugi nivo u novonastalim okolnostima, suštinsku podršku ima u odlično projektovanim efemernim prostornim strukturama, koje ovaj život treba da iznesu. Atmosfera u hali je kvalitetna, u smislu da je dobra, pozitivna, iščekujuća i podržavajuća, što i navodi volontere da



dopuste da ih uvuče u ovaj projekat. Transformacija prostora hale - od mesta na koje su dovedeni da žive, do mesta u kom žive i istinski, spontano i bez odgovornosti - a koja započinje kroz uobičajene funkcionalne procese svakodnevnog života, svoj vrhunac dostiže kada volonteri zaista postaju stanari: osvajajući prostore, menjajući im svrhu i namenu, i bez bojazni od greške žive svoje živote jedino onako kako osećaju u datom momentu. Na slici 8 prikazane su aktivnosti koje svedoče o prihvatanju novog životnog prostora i potrebe za njegovom transformacijom u lične svrhe. Prati se redom, iznošenje kreveta iz za spavanje predviđenih soba na samu ivicu galerije hale, gde i ostaju do kraja eksperimenta; preuzimanje na sebe uloge svedoka čitavog procesa - volontere koji sami sebe snimaju u svim prostorima i situacijama, i upotrebu glavnog prostora galerije za umetničko delovanje - pripremu materijala za noćnu sajt-specifik akciju izvedenu u Pragu. Stanari kroz ove akcije i zauzimanje prostora jasno obeležavaju *dom* i definišu poželjne načine ponašanja u njemu.



Slika 47: Procesi osvajanja sopstvenog životnog prostora.

#### **Transformacija 4: Novi slojevi**

Tokom dvanaestodnevnog boravka u zgradi *Rude Pravo*, održavajući se na granici između fikcije i stvarnosti, volonteri - stanari ispunjuju svoj zadatak. Kretaker je više nego zadovoljan, proces se odvijao na odgovarajući način. Inicijalna ideja o formiranju zajednice od stranaca pod istim krovom ostvarena je u potpunosti, i za ovaj kratak vremenski period duh novoostvarenog entiteta u realnom svetu (a samog Balaša u svetu fikcije, u filmu) se oseća prisutnim. Nije potrebno još zadataka, pravila, niti timskog rada; zajednica stoji jasno definisana i čvrsta u iščekivanju svojih performansa na kojima će biti prisutna praška publika. Kako bi ovo bilo omogućeno, dolazi do još jedne promene u prostoru hale - ovaj put, dan pred finalne performanse, neophodna tehničko - tehnološka transformacija menja prostor života ove grupe ljudi u mesto umetničkog događaja namenjenog široj publici. Na slici 9 prati se postavljanje i

pozicioniranje ogromnog projekcionog platna preko celog poprečnog zida hale, na kom će publici biti prikazan, sve vreme dešavanja eksperimenta montiran filmski hibrid, sastavljen od dokumentarnog materijala snimljenog za ovih 12 dana i scena prave fikcije snimljenih ranije; zatim postavljanje velikih svetlosnih topova celom dužinom plafona hale; i konačno, prisutan je kameraman iz Kretakorove grupe kako, ovaj put, ne snima volontere ručnom kamerom, već na kranskoj konstrukciji jezdi prostorom i snima sve u jednom kadru. Prisustvo ne samo tehnike i tehnologije, već i značajno uvećanje broja ljudi u hali, nastalo usled velikog broja profesionalaca iz oblasti tehnike i dizajna svetla angažovanih za finalnu tehničku podršku, unosi blagu nervozu u volontere, koji posmatraju ovu neminovnu promenu sopstvenog prostora.



*Slika 48: Pozicioniranje projekcionog platna, svetlosnih topova i krana za kameru u prostor hale.*

### **Transformacija 5: Scena u sceni**

Novi slojevi nastavljaju da se slažu jedan preko drugog i preklapaju se u završnu iluziju koja će publici biti predstavljena 22, 23. i 24. juna 2011. godine, kroz 9 performansa, koliko je planirano puta da se ponovi susret imaginarno-realne ljudske zajednice sa posetiocima Kvadrijenala. Pomalo neobična ideja Kretakera da volonteri predstave sopstveni život publici, kroz poziv koji bi joj uputili da uđe u njihov život, verovatno svoje utemeljenje ima u povratnim informacijama koje konstantno dobija od novinara - jedinih posetilaca kojima je pristup u halu s vremena na vreme dozvoljen: nikome nije potpuno jasno šta se ovde dešava. Iako volonteri dobijaju dozvolu da se ponašaju uobičajeno, jer je to njihov dom, ipak uz to dobijaju i svoj poslednji zadatak: sve prostore koje su zaposeli - sobe, kuhinju, radne prostorije - potrebno je pretvoriti u priče o sebi samima. Volonteri, iako su mogli da odbace ovaj predlog, ga ipak, iz nejasnih razloga prihvataju, i formiraju čitav niz scena u prostoru hale, na kojima kao glavni akteri stupaju u kontakt sa publikom, pričaju o sopstvenom iskustvu i predstavljaju sebe kroz novu ulogu. Slika 10 prikazuje novoformirane scene u do tada sasvim „običnim“

životnim prostorima - dramatična promena prostorija za rad u neku vrstu izložbenih prostora sa predmetima pronađenim u štampariji; zatim podela jedne od spavaćih soba na delove koji označavaju realnost i fikciju, ilustrativno ukazuje na konstantno istovremeno postojanje ove dve ravni stvarnosti; i konstrukcija nove scene u sceni - podizanje podijuma za razgovor sa publikom u drugoj spavaćoj sobi, uz posebnu ambijentalizaciju. Kada su, nakon što su svedočili ostvarenju projekta, novinari zamoljeni za povratne informacije, na pitanje da li ovakav performans ima svoju idealnu publiku, uz primedbu da bi eventualno mlađa publika mogla bolje da razume celinu, u smislu idealne publike gotovo su jednoglasni - da, performans ima idealnu publiku - svoje sopstvene učesnike<sup>453</sup>.



Slika 49: Promena namene - od svakodnevnog do izložbenog prostora.

## Transformacija 6: Uništenje

Po završetku devetog po redu performansa kao dela „*Jp.co.de*“ projekta, publika koja se zadesila na finalnoj prezentaciji pozvana je da ostane i učestvuje u proslavi zajednice volontera. Ovaj put im se priključuje i celokupna filmska ekipa, kao i tim koji je vodio i nadgledao procese života i dvonedeljnog zaposjedanja prostora štamparije. Tokom noći, publika konačno odlazi i stanari hale ostaju još jednom sami, poslednju noć, u svom domu. Osećaj anarhije je jasno prisutan. Što su bliži kraju svoje polu-stvarne polu-virtualne egzistencije prestaju da brinu o stvarima - kaos i nered uvode osećaj gubitka kontrole nad situacijom. Kao krajnju transformaciju prostor hale doživljava baš u ovoj noći - neki od volontera rešeni da prostor unište, posežu za bezbednosnim sredstvima - aparatima za gašenje požara - aktiviraju ih i svi zajedno posmatraju kako prostor nestaje u prahu nebrojenih belih čestica. *Uništenje prostora*

---

<sup>453</sup> Diana Damiani u intervjuu sa Andreom Radai; Rádai, A.: *One cannot get enough pleasure from the freedom and diversity of interpretation* u *Writers on the move*, October 2011, La Bellone, Bruxelles, 16-17; 17.

ovom prilikom može biti shvaćeno kao potreba za dokazom sopstvenog postojanja u datom vremenu na datom mestu. U izmenjenom stanju svesti, nakon iscrpljujućeg sasvim neočekivanog iskustva, volonteri nisu bili sigurni da li se čitav eksperiment uopšte dogodio. U pokušajima da prihvate prostor kao jedinu realnu fizičku činjenicu o sopstvenom postojanju u datom kontekstu, rukovode se idejom da je sam prostor stvaran, ukoliko ga je moguće obeležiti. Slika 11 prikazuje prostor hale kratko nakon aktiviranja protivpožarnih aparata, gde je jasno gubljenje obrisa prostora u prahu, i zatim sat vremena nakon ovog događaja, kada je prostor prisutan u svojoj dematerijalnoj ekspresiji.



*Slika 50: Transformacija dematerijalizacije prostora kao finalni akt volontera.*



*Slika 51: Nestajanje moćnog kompleksa.*

Fenomen granične pojavnosti arhitektonskog kompleksa ogromnih razmera u kontekstu neminovnosti njegovog rušenja dirljiva je činjenica. Na pitanje kako je uopšte odabrao objekat štamparije Rude Pravo za realizaciju svog projekta, Arpad Šiling tvrdi da je to bilo sasvim slučajno. Uzimajući u obzir dugogodišnju Kretakorovu paksu da ispituje granične ideje i metode u svim aspektima svog rada, može se zaključiti da ovo ipak nije bio slučaj. Možda i nesvesno vođen sajt-specifik metodologijom, Kretaker je u svom proširenom sastavu - zajedno sa volonterima-učesnicima projekta, realizovao čitav *novi svet u ovom svetu koji nestaje* i na taj način trajno obeležio samu lokaciju na kojoj se štamparija nalazila. Ukoliko se ideja o memoriji prostora prihvati kao vanvremenska činjenica, moglo bi se zaključiti da će ova

lokacija, kroz *duh mesta (genius loci)*, sačuvati u sebi sve prethodne aspekte sopstvenog zauzimanja i utkati ih u sve pojavne oblike koji je zauzmu u budućnosti.

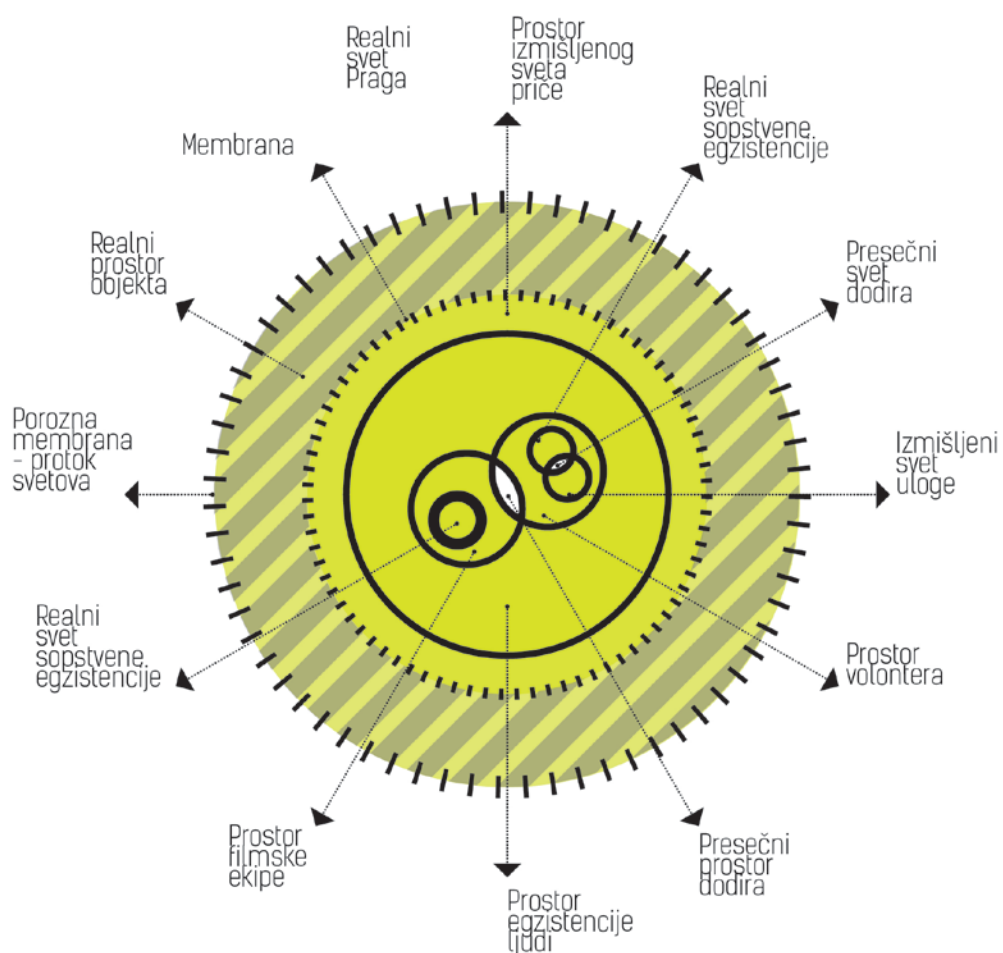
#### 5.5.4 Sublimacija

Detaljnijom analizom pre svega prostornih transformacija, ali i promena u zajednici u nastajanju koja ih je izazvala, dat je uvid u kreativne i životne procese koji su obeležili ovaj nesvakidašnji performans velike razmere, koji je, opet, na intrigantan način pružio odgovor na samu podtemu *Intimnost i spektakl* kvadrijenalskog *Raskršća*. Različiti motivi i ideje koji su uzrokovali i vodili ove promene prikazani su kroz šest transformacija i to: prvu - T1 - vezanu za prirodnu transformaciju napuštenog objekta, kroz procese devastiranja i propadanja; drugu - T2 - koja se odnosila na promenu prostora hale štamparije od strane Kretakera, a za doček volontera; treću - T3 - transformaciju ovog prostora od strane samih volontera u procesima prihvatanja i osvajanja novog životnog prostora; četvrtu - T4 - tehničko - tehnološku transformaciju datog prostora zarad poboljšanja uslova pred finalne performanse; petu - T5 - ponovnu promenu od strane volontera - stanara, ali ovaj put ne zarad ličnih potreba, već radi dočeka publike; i konačno šestu - T6 - transformaciju prostora hale od strane volontera u cilju njene dematerijalizacije i uništenja. Sve navedene transformacije, osim prve, izvedene su efemernim sredstvima zarad ostvarenja umetničkih i ličnih ideja. Prva transformacija takođe može biti okarakterisana kao efemerna, jer je od momenta njenog detektovanja od strane umetnika, do danas, ona nestala, zajedno sa kompleksom štamparije, ispunivši svoju svrhu udomljavanja ovog značajnog performansa.

Sama ideja o preklapanju realnog i imaginarnog sveta u ovom primeru nije linearan jedinstven proces. U pitanju je kompleksna forma preklapanja realnog i izmišljenog kroz mnogostruke ravni, što otvara vrata formiranju graničnih prostora na svim nivoima o kojima je bilo reč. Analitički posmatrano, u realnoj prostorno-vremenskoj stvarnosti Praga egzistira porozna struktura nestajućeg gigantskog kompleksa štamparije *Rude Pravo*. Njegova ovojnica - fasada objekta u koju je utkano odbrojanje do finalnog rušenja - predstavlja membranu koja omogućuje difuzni protok svetova. U unutrašnjosti same zgrade ona još uvek živi uobičajeni život, doduše napuštenog objekta, ali dublje u njoj koegzistira izmišljeni svet umetničke ideje. U okviru ove priče dve grupe ljudi žive svoje realne živote u zadatom vremenskom intervalu. Grupa članova Kretakera obavlja



svoje uobičajene aktivnosti proizvodnje i produkcije umetničkog dela, a uz njih je prisutna i grupa volontera u svom podvojenom postojanju realizovanom kroz imaginarni svet preuzete uloge u ovom umetničkom događaju, ali i kroz neminovnost realnosti sopstvene egzistencije. Dijagram 6 ukazuje na složenost ovog fenomena.



Dijagram 6: Koezistiranje svetova – „Jp.co.de“ projekat u Pragu.



Slika 52: Olimpijski kotao londonskog otvaranja.

## 5.6 PROSTOR SPEKTAKLA - PROSTOR MAGIJE

Jedna od ključnih misli Irvina Gofmana (Erving Goffman)<sup>454</sup>, objavljena u njegovoj dramaturškoj studiji prezentacije ličnosti u svakodnevnom životu (*The presentation of self in everyday life*), da „ceo svet, naravno, nije pozornica, ali da krucijalne načine na koje to nije, nije lako odrediti“<sup>455</sup>, je, moguće, najviše citirana i analizirana tvrdnja u savremenoj istraživačkoj teoriji performativnih umetnosti. Pitanje *spektakla* kao aspekta ovog našeg *sveta-pozornice*, ali i *sveta-pozornice po sebi*, navodi na razmatranje *oživljavanja magije u realnom trenutku vremena, u realnom prostoru u kom ovo vreme traje, i u imaginarnoj graničnoj konstrukciji nastaloj ovim spajanjem*. Analiza primera jednog ovakvog događaja, odnosno - jednog tipa na ovaj način uspostavljene tipologije, biće pokušaj da se, makar delimično, rasvetli Dikovu dilemu o tome kako nešto što nije stvarno može da ima aspekte<sup>456</sup>.

Pretpostavljanjem spektakla kao ultimativne umetničke forme sadašnjeg vremena, ovim radom se predlažu primeri *ceremonija otvaranja Olimpijskih igara* kao jedna od najznačajnijih manifestacija ovog fenomena. Višeslojna kompleksnost ove vizionarske umetničko - tehnološke forme ukazuje, pre svega, na nadmoćnu ulogu kreatora

---

<sup>454</sup> Irvin Gofman (1922-1982) je kanadski sociolog i pisac, najpoznatiji po svom istaživanju simboličke interakcije.

<sup>455</sup> Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York, 1956; 72.

<sup>456</sup> Op.cit.: Dick, Philip K.: *How to build a Universe...*; str. 4.

spektakla i izazov određivanja *potencijala trajanja* svakog pažljivo planiranog trenutka, kao sastavnog dela događaja, jer prostora za kontemplaciju - nema. Ako se spektakl shvati kao eksperiment, jasno je da je on ostvariv isključivo kroz pažljivo kontrolisan iskustveni doživljaj pojedinca, što tvrdi i Pirsig<sup>457</sup>. Uloga tehnike i tehnologije, koje omogućuju ovu složenu konstelaciju, je apriorna. Ovo primećuje i Debor tvrdnjom da ukoliko „spektakl, shvaćen u smislu masovnog medijuma, koji jeste njegova najpovršnija manifestacija, prodire u društvo u obliku čisto tehničke aparature, treba shvatiti da ta aparatura nikako *nije neutralna* i da je razvijena u skladu sa unutrašnjom dinamikom samog spektakla“<sup>458</sup>, a Kolhas dodaje da danas urbana, ali i svaka druga arhitektura, „mora da se nosi sa tehnološkim shvatanjem prostor-vremena (*technological space-time*)“<sup>459</sup>, jer druga shvatanja postaju irelevantna. Vrednosti spektakla koji se odvija i kojima pulsira ovaj entitet su *efemerne prirode – ostvarenje čitavog univerzuma kao cilja spektakla je efemeran doživljaj koji ne zavisi od permanentnog prostora i vremena, već od efemernog fizičkog prostora centralnog prostora događaja i tehnologije koja mu služi i potpuno ga obavlja*. Pravilna primena tehnologije *u službi vizije*, pak, pruža neslućene mogućnosti, jer otvara vrata čovekovom umu. Granica do koje seže kreativnost vizije autora - kreatora spektakla, određuje njenu efikasnost i prihvatanje od strane posmatrača. Jasno je da je profesionalno pozicioniranje danas, unutar kapitalistički određenog društva u svim njegovim segmentima, zahtevan i neizvesan čin, u potpunosti određen uslovima konkurentnosti. Može se konstatovati da vrednosti ostvarene jednim konkretnim spektaklom, dobijaju konotaciju *plagijata* svrstavanjem u kategoriju već dosegnutog, ukoliko su ponovo primenjene. Komparativnom analizom primera realizovanih *ceremonija otvaranja Letnjih Olimpijskih igara* iz 2004, 2008. i 2012. godine ovim istraživanjem biće *ispitani aspekti odnosa sa tehnologijom* u smislu prevazilaženja prethodno ostvarenih dometa; zatim biće ukazano na *diferencijaciju upotrebljenih sredstava* zarad ostvarenja jasno definisanih ciljeva (različitih oblika u datim primerima, a ipak usmerenih ka istom cilju - ostavljanju što jačeg utiska na posmatrača kako bi bio uveden u što kompleksniji lični doživljaj); i kao poslednje, razmotriće se *ostvarenje funkcija efemerne arhitekture* u ovim primerima.

---

<sup>457</sup> Op.cit.: Pirsig, Robert: *Zen i umetnost...*; str. 177.

<sup>458</sup> Op.cit.: Debor, Gi: *Društvo spektakla...*; str. 8.

<sup>459</sup> Op.cit.: Kolhas, R.; Mau, B.: *S,M,L,XL...*; str. 1162.



### 5.6.1 Osnove: Atina - Peking - London

Odabir poslednje tri ceremonije otvaranja *Letnjih Olimpijskih igara* za ovu studiju zasnovan je na činjenici da je dvanaest godina pretpostavljeni realni vremenski okvir za objašnjenje ovog spektakla, pre svega zbog činjeničnog nesagledivo brzog razvoja tehnologije, pa samim tim i razvoja svih disciplina sa kojima ona korelira. Ovome u prilog govori i činjenica da je ceremonija otvaranja u Atini 2004. godine bila prva čiji je televizijski prenos emitovan novom tehnologijom u visokoj rezoluciji (HDTV), a bila je i prva koja je u sebi sadržala hologramsku projekciju nezamislivih razmera.

#### Arhitektura: stadion kao mesto spektakla

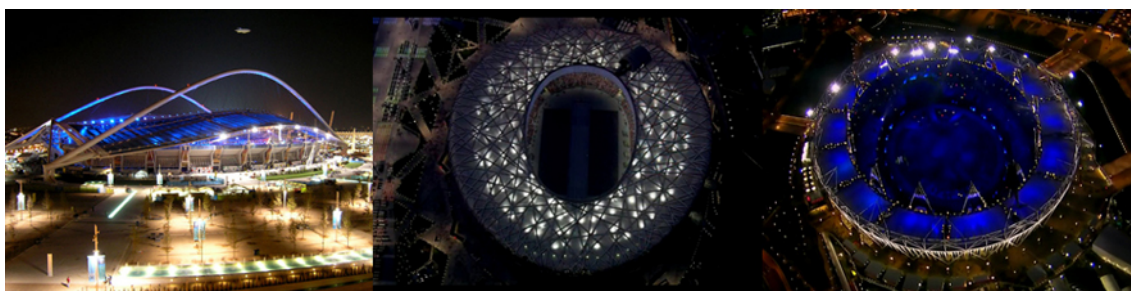
Iako nije neposredni predmet ovog istraživanja, nemoguće je započeti komparativnu analizu navedenih primera bez kratkog osvrt na arhitekturu samih stadiona, projektovanih posebno za svrhu održavanja *Olimpijskih igara*. Nadjačavanje i prevazilaženje, kao osnovne vodilje organizacije *Olimpijskih igara*, u domenu arhitekture stadiona pokazuju ozbiljnost namera organizatora. Nakon što nije uspela da dobije organizaciju igara 1996. godine, Grčka nije odustala. U svoj relativno novi stadion u Marusi (Maroussi), završen 1982. godine, ulaže ozbiljan budžet za rekonstrukciju i poverava je, da bi sa sigurnošću ostvarila svoju nameru, Santjagu Kalatravi (Santiago Calatrava). Rekonstrukcija je, prema izveštaju, koštala 300 miliona dolara, a originalni kapacitet stadiona koji je dočekaao sportiste na ceremoniji otvaranja Olimpijskih igara 2004. godine, bio je 75 hiljada mesta<sup>460</sup>. Projektovani kapacitet Nacionalnog stadiona u Pekingu je 80 hiljada mesta, a za otvaranje Olimpijskih igara 2008. godine, ovom broju dodato je još 11 hiljada<sup>461</sup>. Arhitekta čuvenog stadiona, poznatog pod imenom *Ptičje gnezdo (The Bird's Nest)*, su Žak Hercog i Pjer Demeron (Jacque Herzog and Pierre DeMeuron) u kolaboraciji sa jednim od najznačajnijih kineskih umetnika današnjice - Ai Vejvejem (Ai WeiWei). Ovaj kreativni tim je, nakon što je Kini projektovao stadion koji je postao nacionalni ponos, nastavio saradnju i kreirao paviljon za čuvenu *Serpentin galeriju (Serpentine Gallery)* 2012. godine u

---

<sup>460</sup> Svi numerički pokazatelji atinske ceremonije su preuzeti iz zvaničnog izveštaja. Videti u: Skarveli, E.; Zervos, I. (eds.): *The Official Report of the XXVIII Olympiad*, Vol.2: *The Games*; Athens 2004 Organising Committee, 2005.

<sup>461</sup> Svi numerički pokazatelji pekinške ceremonije su preuzeti iz zvaničnog izveštaja. Videti u: IOC: *The Official Report of the Beijing 2008 Olympic Games*, Vol. 2: *Ceremonies and Competitions: Celebration of the Games*, LA84 Foundation, 2011.

Londonu. Na ovo se ukazuje iz razloga što je nemoguće ne primetiti konceptualnu sličnost, ali ne sa stadionom, niti sa ceremonijom otvaranja *Olimpijskih igara* u Pekingu, već sa atinskom ceremonijom, koja se dogodila četiri godine ranije. Hercog, De Meron i Vejvej, autoriteti u polju današnje arhitekture i umetnosti, za ovu prestižnu galeriju, dizajniraju i izvide paviljon koji u svom najprepoznatljivijem segmentu, nepogrešivo asocira na centralni prostor grčke ceremonije otvaranja Igara. Shvaćena kao komplimentni citat, ili kao plagijat, ova efemerna činjenica postojala je tokom leta 2012. godine u *Hajd Parku (Hyde Park)* Londona. Projekat olimpijskog stadiona u *Olimpijskom parku* u Stratfordu (London) poveren je bio poznatom birou specijalizovanom za projektovanje i izvođenje stadionskih objekata - grupi *Populus (Populous)*. Projekat stadiona je prošao naizgled nesavladive faze tokom svog nastajanja, kroz koje su redom bile odbacivane osnovne konceptualne postavke vezane za njegov dizajn. Ipak, za realizaciju ove „održive“ strukture, na kraju je potrošeno 770 miliona dolara, a njegovim održivim kvalitetom označeno je moguće umanjeње broja mesta na stadionu, sa 80 na 60 hiljada, po završetku Olimpijade<sup>462</sup>. Na kadrovima preuzetim iz televizijskih prenosa ceremonija otvaranja<sup>463</sup><sup>464</sup><sup>465</sup> prikazani su olimpijski stadioni, ne kao dokumentovani arhitektonski objekti u svojim urbanim kontekstima, nego sada već u svojoj funkciji jedinstvenog mesta na svetu u datom trenutku, na kom se odvija ovaj autentični spektakl.



Slika 53: Kadrovi: a, b, c - Olimpijski stadioni u Marusi (Atina), u Pekingu i u Stratfordu (London) - sukcesivno.

---

<sup>462</sup> Svi numerički pokazatelji londonske ceremonije su preuzeti iz zvaničnog izveštaja. Videti u: IOC: *Final Report of the IOC Coordination Commission: Games of the XXX Olympiad, London 2012.*; The International Olympic Committee, 2013.

<sup>463</sup> Snimak televizijskog prenosa atinskog otvaranja: <https://www.youtube.com/watch?v=qSbQew-99IM>.

<sup>464</sup> Snimak televizijskog prenosa pekinškog otvaranja: [https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og).

<sup>465</sup> Snimak televizijskog prenosa londonskog otvaranja: <https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>.

## Činjenice

Nizom statističkih i činjeničnih odrednica vezanih za tri analizirana slučaja stiče se uvid u jednu od osnovnih namera organizacije *Olimpijskih igara*, a pre svega ceremonije njihovog otvaranja - nadmašiti do tada viđeno i prirediti ono što, svake godine, vodeći kritičari iz sveta medija karakterišu, ponovo i opet, kao: *trijumfalno*, *veličanstveno* i *remek-delo*. Kao dokaz da su superiorni u svojim namerama ostvarenja do tada neviđenog, Grci su 2004. godine, za ceremoniju otvaranja *Olimpijskih igara*, koja se odigrala 13. avgusta, izdvojili naizgled nedostižnu sumu od 55 miliona dolara. Angažovanjem mladog reditelja pozorišne avangarde, koreografa i vizuelnog umetnika, Dimitrisa Papajoanua (Dimitris Papaioannou), kome je ovo ostvarenje donelo svetsku slavu, priredili su za 72 hiljade gledalaca na samom stadionu, uz učešće 2600 izvođača, nezaboravni doživljaj, o kom se piše i danas, a koji je prema izveštavanju časopisa *Tajm (Time magazine)* ocenjen kao *spektakl* (u smislu spektakularnog dostignuća, a ne tipa umetničke forme) i *trijumf nad tragedijom* (u smislu fantastičnog razvoja grčke umetnosti od starogrčke drame do spektakla)<sup>466</sup>. Dalja spektakularizacija fenomena se nastavlja imenovanjem Pekinga za organizatora Igara 2008. godine. Kina kao moćna država, naročito po pitanjima konstantnog građenja suverenog nacionalnog identiteta, ali i konstantne prezentacije sopstvene moći, angažovala je Čanga Jimoa (Zhang Yimou) - jednog od najpoznatijih kineskih filmskih reditelja današnjice - kao nosioca vizije događaja. Iako je, iz političkih razloga, Stiven Spielberg (Steven Spielberg) odbio, prethodno prihvaćenu ponudu, da učestvuje u režiranju ceremonije otvaranja, planirano je bilo da upravo on, kao podrška Jimou, pomogne u ostvarenju naučno - fantastične vizije koja će osvojiti svet. Kina je udvostručila budžet Grčke, i ulogom od 100 miliona dolara, demonstrirala 8. avgusta 2008. godine, pred 91 hiljadom gledalaca, uz 15 hiljada izvođača, svoju veličinu, ekstravaganciju i bogatstvo. Kao što je prethodno napisano, jednom ostvareno u svetu spektakla, ili se označava kao nedostižno, ili ga je potrebno nadmašiti, jer sve ostalo ostaje u domenu *viđenog*. Pred Veliku Britaniju je, 2012. godine, ovim postavljen dramatičan izazov. Bazirajući svoju prezentaciju sveta na sebi samima, umesto na prezentaciji mitologije i pitanjima razumevanja sveta u načelu (Grčka), ili prezentaciji egzistencijalnih pitanja pomirenja sa svetom i usvajanja harmonije kao osnovnog principa delovanja u tom pogledu (Kina), Britanci režiju ceremonije otvaranja Olimpijskih igara poveravaju - Deniju Bojlu

---

<sup>466</sup> Tyrangiel, Josh: *A classis spectacle*, in *Time magazine* on-line; 16/08/2004: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,682263,00.html>.

(Danny Boyle). 27. jula 2012. godine, sa „skromnih“ 40 miliona dolara, ovaj inspirativni reditelj ostvaruje svoju bajku, pred 80 hiljada gledalaca na stadionu, uz pomoć krucijalnih ličnosti iz svih domena savremene britanske umetnosti i sporta i neverovatnih 70 hiljada volontera. Časopis *Forbs (Forbes)* u svojoj pozitivnoj kritici ocenjuje događaj kao „ljubavno pismo Britaniji“<sup>467</sup>.

### **Strukturalne karike ceremonija kao elementi razumevanja vizije**

Sama ceremonija otvaranja ima jasnu unapred određenu strukturu, koju reditelj spektakla uvek prati. Prethodno navedeni aspekti analize koja predstoji biće sprovedeni kroz prikaz odabranih sekvenci iz sva tri spektakla, koje čine neke od strukturalnih karika samih događaja. Sekvence su odabrane sa jasnom namerom da ukažu na autorsku slobodu u interpretaciji zadatih determinanti sistema. Imenovane kao: *sekcija bubnjara, olimpijski krugovi, transformacije, baklja i vatra*, ove karike čine *seriju događaja kroz koju je moguće pratiti sredstva, poput efemerne arhitekture događaja, upotrebljene tehnologije i nastupa izvođača, odabranih sa ciljem plasiranja rediteljeve vizije.*

*Sekcija bubnjara.* Dramaturški najbolje strukturiranu i verovatno najpoetičniju tradicionalnu predstavu olimpijskih bubnjara realizovali su Grci. Efemerna arhitektura, kao okvir dešavanja u centralnom prostoru stadiona, koristi minimalna sredstva za ostvarenje idealne platforme koja je nosilac atinskog otvaranja. Dešavanja se odvijaju na hipertrofiranom tanjiru, mogućem simbolu sveta, koji je potopljen vodom. Prema izveštaju o utrošenim količinama, upoznati smo sa tim da je za potop ove konstrukcije utrošeno 500 hiljada galona, što je blizu 2 miliona litara vode. Bubnjari na sceni se okupljaju u formaciju usmerenu ka plazma ekranu ogromnih razmera, koji lebdi u prostoru i prikazuje antički stadion *Olimpiju (Olympia)*, na kom su igre i ustanovljene. Usamljena dominantna pojava jednog bubnjara na Olimpiji, obraća se bubnjarima koji se nalaze na sceni novog stadiona, svojim ritmom poziva i čeka na odgovor. Tehnologija je u ovom trenutku iskorišćena u svrhu napramapostavljanja svetova prošlosti i sadašnjosti u večni dijalog. Ritmičko i vizuelno nadglašavanje ovih svetova plasira ideju o Grčkoj - majci Olimpijskih igara - i prenosi je na publiku.

---

<sup>467</sup> Pomerantz, Dorothy: *Olympics Opening Most Watched Non-U.S. Ceremony Ever (And Pretty Good)* in *Forbes* on-line; 28/07/2012.



Slika 54: Kadrovi u nizu: a1, a2, a3: Sekcija bubnjara - Atina.

Pri pekinškom otvaranju igara, sekcija bubnjara iskorišćena je za vizuelizaciju odbrojanja sekundi do zvaničnog otvaranja. Potpuno u simbolici brojeva (pri čemu je 8 po kineskom verovanju srećan broj), 2008 bubnjara podeljenih u dve identične grupacije označavaju centralni prostor događaja formiranjem dva gigantska kvadra. Savršeno uvežbani, izvođači dišu kao jedan. Svaki pokret se doima kao multiplikovani pokret jednog čoveka, a ne 2008 različitih ličnosti. Iako udaraju po specijalnoj tradicionalnoj vrsti bubnja, u jednom trenutku prihvataju LED - palice i nastavljaju svoje izvođenje u potpunom mraku. Ritam bubnjeva se oseća kao puls stadiona. Efemernu poziciju 2008 bubnjeva u naznačenim formacijama, kao elemenata uspostavljanja prostora, moguće je označiti kao efemernu arhitektonsku strukturu koja dominira scenom.



Slika 55: Kadrovi u nizu: b1, b2, b3: Sekcija bubnjara - Peking.

Britanska bubnjarska sekcija uvedena je na scenu kao nosilac promena, pomoću samih protagonista - volontera, koji iz svih mogućih ulaza/izlaza na scenu i dolaze. Pod vođstvom Evelin Gleni (Evelyn Glenie), jedne od najpoznatijih perkusionista sveta, ritam industrijalizacije uvodi drastične i dramatične promene u *zemlju zelenila i blagostanja*, kako je i nazvan prvi deo Bojlove ceremonije. Centralni prostor dešavanja olimpijskog stadiona je u ovom momentu sasvim realističan prizor izmišljenog prostora iz bajke. Arhitektura scene upućuje na upotrebu pozorišnih i filmskih sredstava za uspostavljanje efemerne ideje o prostoru priče. I što su promene koje se odvijaju na

sceni snažnije, transformacija scenografije je veća. Ispunjenost centralnog prostora događaja ukazuje na novoformirani svet, tu pred publikom sa tribina, i očekuje poistovećivanje i ličnu interpretaciju svakog pojedinca iz te publike.



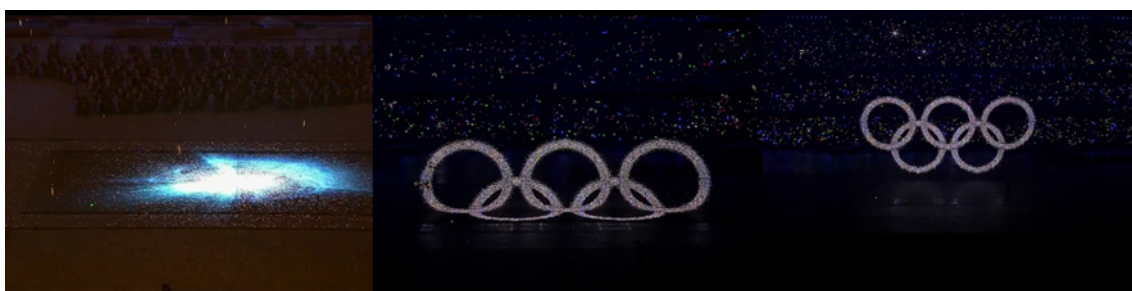
Slika 56: Kadrovi u nizu: c1, c2, c3: Sekcija bubnjara - London.

*Olimpijski krugovi.* Gotovo oficijelni izazov za svaku ceremoniju otvaranja predstavlja ponovno rađanje olimpijskih krugova i njihovo prostorno pozicioniranje u srcu stadiona. Ovu priliku svaki reditelj koristi do krajnosti za dokazivanje i prikazivanje sopstvene umetničko - tehnološke bravure. Na prikazima kadrova koji slede prati se prvo, zapaljena strela koja sa stadiona *Olimpije* pomoću savremene tehnologije biva u sekundi oživljena u realnom prostoru stadiona u Marusi, uranja u vodenu površinu - večitog mora Grčke, u njenoj utrobi pali plamen olimpijske želje i u susretu nespojivog: prošlosti i sadašnjosti, vatre i vode, izranja svestremeni simbol *Olimpijade*. Zatim dalje, prati se tehnologija na svom apsolutnom vrhuncu u Pekingu, gde se LED fraktali sakupljaju u podnoj ravni centralnog prostora stadiona, i poput živog organizma jata, inteligentno formiraju savršene olimpijske krugove. Tu se dometi vizije ne završavaju i ova formacija se odiže od dvodimenzionalne ravni poda (moguće je sa razlogom se zapitati kako je ovo moguće u tom trenutku) i nastavlja svoj levitirajući vertikalni put, kao jedina prostorna dominanta. I konačno, na kadrovima serije c, prikazano je kako u britanskoj viziji ove sekvence, nije dovoljno prepustiti sve tehnologiji. Ideja o nastajanju olimpijskih prstenova, kao tekovina uspeha i teškog rada sastavni je deo scenarija u sceni *Pandemonijum*. Prati se kovanje olimpijskih prstenova gotovo nestvarnih dimenzija, u srcu scene; zatim njihovo odizanje od tla i sakupljanje užarenih masa iznad glava ljudi - izvođača, koji žive život 19. veka na sceni. I konačno, vidljiva je eksplozivna snaga vatre koja izbija iz lebdeće formacije prstenova, ocrtavajući njihovo postojanje kroz sve tri dimenzije. Pratiocu televizijskog prenosa, pri gledanju sve tri ceremonije otvaranja, ne mogu da promaknu horovi uzdaha publike sa stadiona koji nadjačavaju aplauz.





Slika 57: Kadrovi u nizu: a2, a3, a4: Olimpijski krugovi - Atina.



Slika 58: Kadrovi u nizu: b2,b3, b4: Olimpijski krugovi - Peking.



Slika 59: Kadrovi u nizu: c2, c3, c4: Olimpijski krugovi - London.

*Transformacije.* Pitanje vremena u grčkoj tradiciji najbolje objašnjava Pirsig. On piše da su Grci oduvek budućnost doživljavali kao nešto što dolazi s leđa, a posmatrali su kako se prošlost udaljava<sup>468</sup>. Tako i domete savremene tehnologije u ceremoniji otvaranja igara koriste za prikaz prošlosti, ka kojoj su okrenuti. Kroz seriju transformacija centralnog prostora odvijanja spektakla 2004. godine biće predstavljen ovaj fenomen. Prikaz kadrova a5, a6 i a7 sukcesivno, upućuje na prvu u nizu odabranih transformacija: predstava glave čoveka, prvog poznatog prikaza čovekovog obličja iz staroegejske umetnosti (Cycladic art), čija je razmera podcrtana mudrom odlukom reditelja da uz nju na sceni bude prisutan crveni Kentaur, realnih ljudskih proporcija, osvaja prostor. Nakon niza projekcija dostignuća iz oblasti nauke na ovom monolitu, on

<sup>468</sup> Op.cit.: Pirsig, Robert: *Zen i umetnost...*; str. 347.

se razgrađuje do klasične helenističke skulpture, i dalje do svoje suštine - amorfnih delova koji zauzimaju pojedinačne pozicije formirajući kompoziciju grčkih ostrva nad morem - svojim prirodnim staništem. Bez preteranog upliva tehnologije, ovo je ostvareno čistim tehničkim rešenjem kontrole svakog dela kompozicije ponaosob vođenog sajlama koje ostaju nevidljive u prostoru. Transformacija 2 prikazana kroz kadrove a8, a9 i a10 ukazuje na sjajno tehničko - tehnološko rešenje isušivanja 2100 kubika vode - večnog grčkog mora, zarad oslobađanja centralnog prostora stadiona da udomi sve delegacije učesnika *Olimpijade*, uz naravno, prisustvo sažete kompozicije grčkih ostrva, kao vertikalne dominante prostora. Dok treća odabrana transformacija predstavlja sledeće: kadar a11 prikazuje sportske predstavnike okupljene nakon ceremonije prezentacionih povorki, na konstruisanoj platformi centra; zatim reditelj poručuje da ih Grčka prihvata u zagrljaj, kadar a12, i to doslovno - performans izveden od strane pevačice Bjork (Björk) objedinjuje njeno vokalno izvođenje kompozicije *Okeanija (Oceania)* i performans tokom kog se njena 3 hiljade metara kvadratnih duga haljina razmotava i polako prekriva delegacije na podijumu - dok ih ne prekrije sve i ne formira savršen krug; i kao poslednja sekvenca transformacije, moćnim projektorima se na ovaj treperavi krug projektuje slika sveta - kadar a13. Sigurno je da formiranje doživljaja opisanih analizom prethodnih transformacija ne bi bilo ni upola uspešno, bez predstave mora, koje podržavaju sredstva efemerne arhitekture.



Slika 60: Kadrovi u nizu: a5, a6, a7: Rađanje grčkih ostrva kroz transformaciju 1a.



Slika 61: Kadrovi u nizu: a8, a9, a10: Magija isušivanja mora kroz transformaciju 2a.

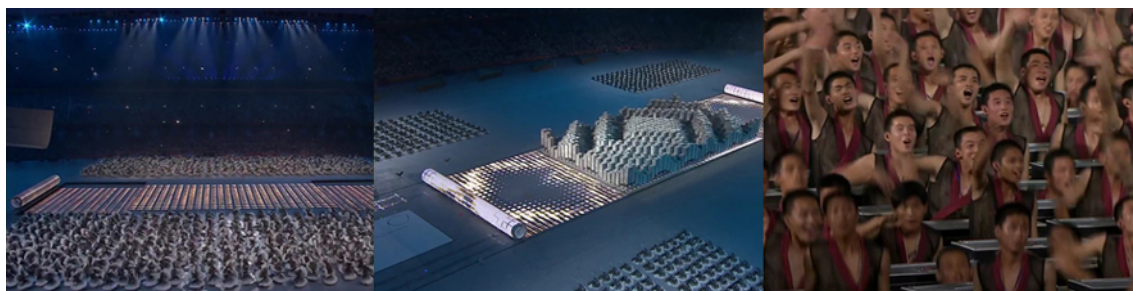




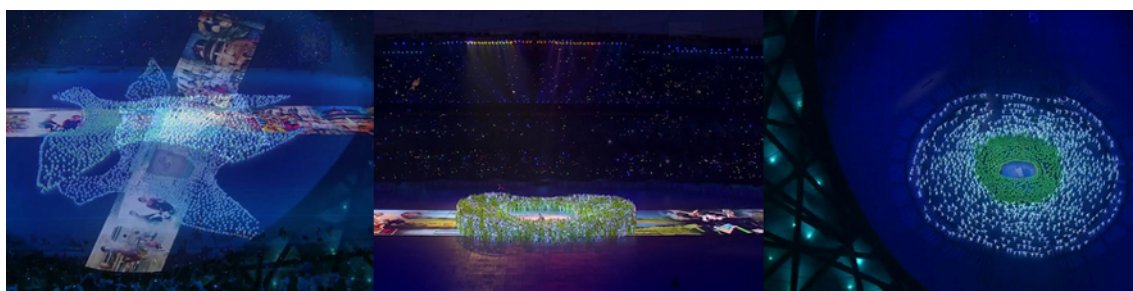
Slika 62: Kadrovi u nizu: a11, a12, a13: Učesnici Olimpijade pod okriljem sveta kroz transformaciju 3a.

Kineska ceremonija zasnovana je, pre svega, na velikom broju savršeno uvežbanih i sinhronizovanih izvođača na sceni. U ovom pretpostavljenom *carstvu spektakla*, koji ima za cilj ovladavanje masom posmatrača, ključnu kariku predstavlja intenzitet pojave izvođača na bini, dok prisustvo tehnologije obezbeđuje plasman vizije. Pred mnogobrojnim gledalištem, svaki pokret, svaki gest, mora biti mnogostruko veći od kretanja jednog čoveka. Ponovljen veliki broj puta (toliki broj puta, koliko je potrebno da se ispuni većinski prostor scene), korak/pokret postaje znak prepoznavanja kretanja primarnog vladara scenom - jedinstvenog entiteta formiranog ovom uvežbanom armijom ljudi. Transformacije odabrane iz ovog primera prikazuju sledeće: na verovatno najvećem LED platnu (LED screen) u datom trenutku na svetu, veličine oko 1500 metara kvadratnih, odvija se centralni događaj, praćen u svakoj sekvenci masom izvođača raspoređenih po ostalom prostoru dešavanja. Primarno tek neznatno izdignuta struktura formirana od kvadratnih prizmi oživljava u prostoru, kreirajući nezaboravne kompozicije svojim kretanjem. Trenutak u kom posmatrač pomisli da se radi o daljinskom upravljanju artificijalnom strukturom, ostaje u večnom pamćenju, jer se ispod svake pokretne prizme pojavljuje pojedinačni izvođač - čovek. Dalji primeri transformacije prostora i plasiranja poruka i ideja pokretača ovog spektakla prikazani su kroz kadrove b8, b9 i b10. Veliki broj izvođača, najverovatnije 2008 njih, obučenih u zelene kostime koji po potrebi svetle, prikazuje svoju besprekornu uvežbanost i požrtvovanost u ostvarenju ideje reditelja. Ova ideja je plasman misli o tome kako treba slaviti domete, veliko i svoje, a upućena je baš kroz sekvencu ode Nacionalnom stadionu u Peking. Izvođači formiraju interpretaciju *Ptičjeg gnezda* svojim telima u savršenoj konfiguraciji, koja se zatim razlaže u kosmos. Sagledana iz daljine, pred nama je naizgled realna arhitektonska struktura. Izbliza može se reći da je efemerna arhitektura iskoristila idealno sredstvo za sopstvenu personifikaciju - ljudsko telo. Nadvladavanje dometa Atinjana u vidu staroegejskog statičnog monolita kao prostorne dominante, vidljivo je u trećoj transformaciji iz ove serije. Po istom modelu, iz utrobe

stadiona uzdiže se ogromna struktura - ovaj put je to sfera - prezentacija zemljine kugle, koja se ne zaustavlja u jednostavnoj prisutnosti u prostoru. Ona isijava, na nju se projektuje, i po njoj hodaju izvođači i to - u horizontalnim ravnima, po njenim uporednicima. Staroegejska glava pada u zaborav.



Slika 63: Kadrovi u nizu: b5, b6, b7: Štamparski stroj kroz transformaciju 1b.



Slika 64: Kadrovi u nizu: b8, b9, b10: Oda „Ptičjem gnezd“ kroz transformaciju 2b.



Slika 65: Kadrovi u nizu: b11, b12, b13: Osvojena zemlja kroz transformaciju 3b.

Britanska bajka ima sopstvenu podstrukturu u uobičajenoj strukturi olimpijskih ceremonija otvaranja. Koncipirana kao priča koju je angažovano potrebno ispratiti, predstavlja znatni napredak u odnosu na uobičajeni niz umetničkih sekvenci. Transformacija 1c ukazuje nam na sledeće: tehničko - *tehnološkom vizijom* ovaj put, a ne samo *tehnološkom realizacijom*, *zemlja zelenila i blagostanja* - agrarna Britanija - menja svoj pojavni oblik i postaje zemlja mukotrpnog rada, dima i haosa, borbe za puku egzistenciju i borbe za ljudska prava, kojom ovladava industrijalizacija. Iz središta

zemlje izranjaju fabrički dimnjaci enormnih razmera, i možda čak i ako nisu dostigli dimenzije zemljine kugle iz Pekinga, ima ih znatno više. Čitav podijum je scena, bez podela - pozorište bez realno uspostavljenog portala, prošlost koja se odvija pred očima posmatrača iz publike, kojima su angažovana sva čula. Druga po redu transformacija ilustruje priču iz literature za decu, koja predstavlja britanski nacionalni talenat. Uzdizanjem velikih nadmoćnih lutaka kao vertikalnih dominantni prostora, prikazanom u kadru c8 kroz otelovljenje Voldemorta (Lord Voldemort) - fiktivnog karaktera iz serije romana o čarobnjaku Hariju Poteru (Harry Potter) - reditelj skreće pažnju sa transformacije scene, koja se dešava pozorišnom brzinom. Veliki broj dece volontera, zapravo istinskih privremenih stanovnika Nacionalnih bolnica Britanije, na bolničkim krevetima izvodi koreografiju kojom priča priču o značaju literature u njihovim životima. Pojavljivanje lutkarskih i sličnih struktura u kadrovima koji slede, od kojih se u kadru c10 vidi tek rođeno dete hipertrofiranih dimenzija, Britanci akcentuju poentu izrečenog / prikazanog. Scenografija i koreografija u njoj, uz posebni dizajn svetla, pružaju osećaj stalno promenljivog prostora scene, čime posmatrač i zaboravlja da zapravo sedi na tribinama sportskog stadiona, ili ispred tv ekrana. Iako reditelji tv prenosa oduvek pokazuju tendenciju ka prikazivanju objekta posmatranja iz vazduha, nikada ranije tv gledaocima nije odana počast i zahvalnost za prisutnost. Baš kao što ne postoji razlika između realnih i virtualnih prostora, reditelji shvataju da ne postoji razlika između publike prisutne na realnom mestu dešavanja i publike koja prati prenose događaja sa prostorne, pa čak i vremenske udaljenosti. Brojnost je odavno nadvladala karakteristike realnog fizičkog postojanja na datom mestu. Kroz seriju 3c prati se transformacija stadiona kao medija za slanje ovih poruka zahvalnosti. Svakako sagledive i iz realnosti londonskog stadiona, ove transformacije, tek viđene ptičijim okom u svom realnom ili irealnom kontekstu urbanističko - arhitektonske stvarnosti, nose potpune poruke. Dizajn svetla i upotrebljene tehnologije u ovu svrhu ostaju fundamentalni nosioci ovog ostvarenja.

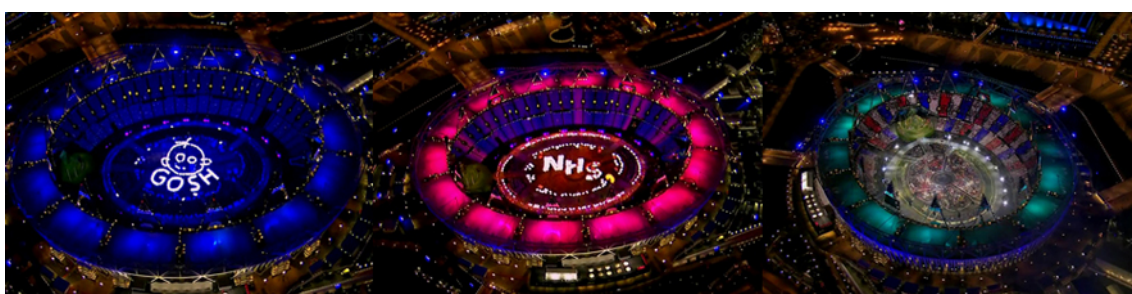


Slika 66: Kadrovi u nizu: c5, c6, c7: Uništenje iluzije kroz transformaciju 1c.





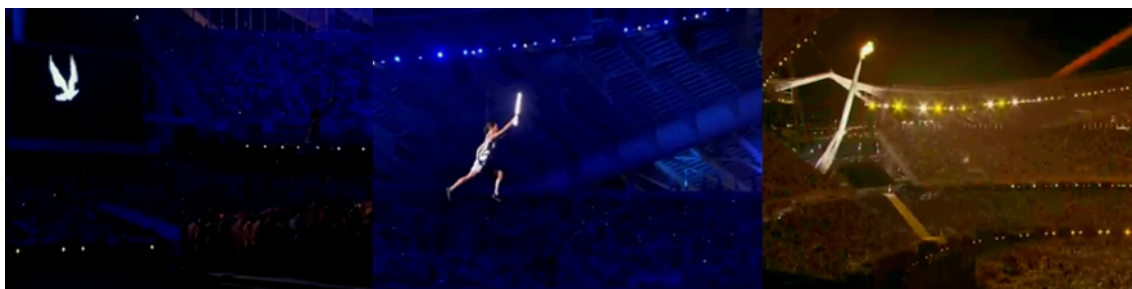
Slika 67: Kadrovi u nizu: c8, c9, c10: Carstvo dece kroz transformaciju 2c



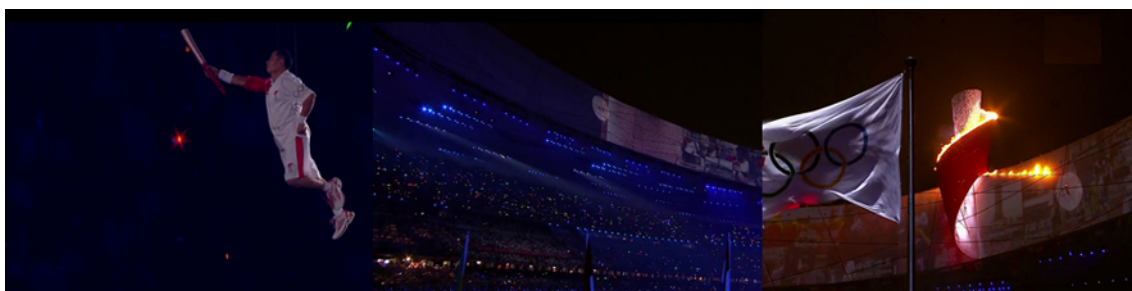
Slika 68: Kadrovi u nizu: c11, c12, c13: Obraćanje tv publici kroz transformaciju 3c.

*Baklja.* Još jedan simbol *Olimpijade* - večno živi *Olimpijski plamen* - određuje ton ove manifestacije. Za razliku od formiranja prstenova, pri kom je prisustvo čoveka moguće, ali nikako obavezno, bez njega je nemoguće realizovati putovanje plamena iz Grčke, gde se tradicionalno pali svake četiri godine, nekoliko meseci pre svečanog otvaranja igara, i putuje vodom, vazduhom i tлом, do stadiona - domaćina. Na prikazima kadrova koji slede prati se put večnog plamena na poslednje tri ceremonije otvaranja, realizovanog prema zamislima reditelja. Kadrovi iz serije a prikazuju još jednom dijalog antičke i moderne Grčke - *Olimpija* ponovo oživljava na plazma ekranu, odakle poleće golub - simbol mira i pretvara se u letećeg sportistu u realnosti novog stadiona, donosioca olimpijske vatre. Prizor trka realizovanog ne samo u vremenu, već ovaj put i novoj dimenziji prostora, oduzima dah. Ogromni mehanizam olimpijske baklje, kao čuda tehnike i tehnologije, postavljenog u okviru samog gledališnog prostora na stadionu, spušta se, da bi prihvatio plamen i razbuktava ga podižući se do svog potpunog vertikalnog položaja. Dalje se prati isti događaj u Pekingu. Ovaj put, sportista poleće kroz vazduh u statičnoj poziciji skulpture koja drži baklju ostavljajući minimalno vreme za poređenje sa Atinom u mislima posmatrača. Čini se da trk kroz vazduh iz 2004. godine opstaje kao snažniji utisak, dok kineski sportista ne dostigne visinu poslednjih redova tribina stadiona i ne otpočne svoj trk - i to u horizontalnoj ravni, ovaj put po obimu čitavog stadiona po specijalnoj osvetljenoj projekcionoj membrani - tehnološkom dostignuću tadašnjeg trenutka. Praćenjem povorki delegacija 2012.

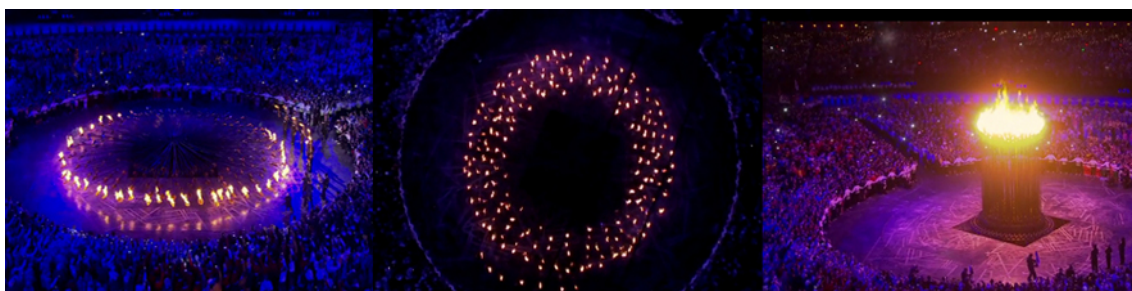
godine posmatraču nije mogla da promakne pojava deteta koje nosi neidentifikovani predmet i prati delegaciju svake zemlje ponaosob. Nakon što su sportisti zastavu svoje zemlje postavili na zeleni breg u centru scenografije, i ovaj volonter - izvođač pozicionira mistični predmet na tačno određeno mesto u prostoru. Do momenta pristizanja olimpijskog plamena na stadion, niko ne može sa sigurnošću tvrditi da razume konstrukciju koja se stvara gomilanjem ovih predmeta, nakon čega se ispostavlja da su u pitanju zapravo elementi kompozicije koja se rasplamsava i u dramatičnoj završnici spaja u jedinstvenu celinu - *olimpijski kotao*. Iako se kroz čitav umetnički program londonske ceremonije Britanci obraćaju isključivo sebi samima, u finalizaciji ovog poetičnog događaja ipak priznaju i postojanje svih drugih zemalja, odajući im počast i dozvoljavajući podelu *olimpijskog plamena* na onoliki broj plamičaka, koliko je zemalja delegacija na *Olimpijadi*. Ovim šalju nedvosmislenu poruku o potrebi za ujedinjenjem snaga u iščekivanju sutrašnjice. Kadrovi serije c prikazuju gotovo nestvarne momente ovog dostignuća.



Slika 69: Kadrovi u nizu: a14, a15, a16: Olimpijski plamen - Atina.

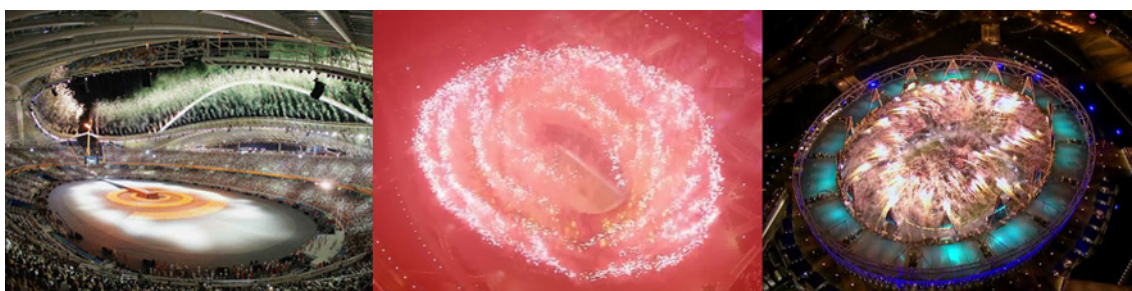


Slika 70: Kadrovi u nizu: b14, b15, b16: Olimpijski plamen - Peking.



Slika 71: Kadrovi u nizu: c14, c15, c16: Olimpijski plamen - London.

*Vatra.* Upotreba vatrometa je postala praksa označavanja / slavljenja velikih, a u današnje vreme i malih događaja. Kako su ceremonije otvaranja *Olimpijskih igara* događaji - etaloni dostignuća iz svih oblasti tehnologije i umetnosti, tako su i olimpijski stadioni, u noći realizacije ceremonija, savršen okvir za prikaz dostignuća iz oblasti pirotehnike zarad dodatnog isticanja dramatičnosti trenutka. Nemoguće je ne osetiti strah, ushićenje, i nepoverenje sopstvenim čulima posmatrača iz publike prisutnog na stadionu kada započne olimpijski vatromet. Na prikazima kadrova koji slede, prikazana je pirotehnika na svom vrhuncu u Atini (kadar a17), i nestvarni prizori stadiona u Pekingu (b17) i Londonu (c17) obuhvaćenih vatrom. Vizuelni doživljaj posmatrača televizijskog prenosa je takođe upečatljiv, on posmatra doslovnu dematerijalizaciju arhitektonske forme stadiona i prati tragove njegovih obrisa ovičenih vatrom. Ukoliko se ideja o trenutnoj dematerijalizaciji realnog prostora prihvati kao neminovnost ovog spektakla, može se reći da arhitektura ovog prostora kroz nju ima svoju efemernu manifestaciju.



Slika 72: Kadrovi a17, b17, c17: Slava vatre - Atina, Peking, London, sukcesivno.

## 5.6.2 Sublimacija

Ispitivanjem funkcija koje efemerna arhitektura vrši u službi uspostavljanja *graničnih prostora* o kojima je kroz sve aspekte analize bilo reč, jasno se vidi kompleksnost i uzajamno prožimanje njenih opštih uloga. Opređenjem za po jednu u svakom

primeru, upečatljivu i najveću, manifestaciju toga zaključujem sledeće: *demarkacionu funkciju*, kao osnovnu funkciju pri determinisanju mesta radnje, efemerna arhitektura scenskog prostora (centralnog prostora ceremonije i stadiona) ostvaruje u potpunosti u atinskom slučaju (platforma za događaj: *veliki tanjir - zemlja*) i u londonskom slučaju (definisana zemlja Britanija, sa jasnim prostornim granicama), dok je delimično ostvaruje u pekinškom primeru (jasno definisan centar, koji prati rasplinjavanje po obodu). *Morfološka funkcija* arhitekture u smislu konfiguracije centralnog mesta dešavanja korelira sa morfološkim odrednicama olimpijskih stadiona, takođe u Atini i Londonu, gde potpuno prati konfiguraciju stadiona (u dvodimenzionalnoj ravni: elipsa u elipsi, krug u krugu, sukcesivno), dok je u primeru iz Pekinga evidentan geometrijski *trik* kojim se centralno mesto događaja sagledava pre kao pravougaono, iako elipsa stadiona dominira nad njim. Personifikaciju *super-elemenata* - mora, lista papira i zemlje (Atina, Peking, London, sukcesivno), efemerna sredstva konstrukcije centralnog prostora koriste u cilju ispunjenja što kvalitetnijeg ambijenta, i ovim *ambijentalnu funkciju* efemerne arhitekture podržavaju ostvarenjem okvira za celokupni narativ, u sva tri primera. Ideja o prostoru nosiocu događaja, čime se posmatra ostvarenje *performativne funkcije*, jasno je izražena u svim navedenim primerima, uz diferencijaciju uloge ovog *protagoniste*: u atinskom i pekinškom primeru može se reći da je u pitanju statični subjekat, uvek prisutni generator priče; dok se u londonskom slučaju radi o živom organizmu koji stalnim transformacijama nosi priču i označen je kao dinamički subjekat. *Scensku funkciju* arhitektura centralnih prostora u primerima ostvaruje kroz inscenaciju totalnog prizora u Atini i Londonu, dok je u Pekingu ona više označena kao okvir za prizor dešavanja. Poslednju po redu, ali neprikosnovenu *tehničko - tehnološku funkciju* u atinskom slučaju odabrani primer efemerne arhitekture ostvaruje kroz jednu transformaciju apsolutnog značaja (isušivanje mora); u londonskom slučaju takođe kroz transformaciju, ali ovaj put u svojoj kompleksnosti njenog značenja (stalne promene centralnog prostora), dok u pekinškom slučaju ova funkcija zapravo više ispoljava svoje reprezentacione aspekte, kroz reviju najsavremenijih dometa tehnologije, postavljajući se kao njena podloga.

Ovu sublimaciju u cilju konciznije ilustracije, moguće je prikazati i tabelarno:



|                              | Atina 2004                   | Peking 2008                           | London 2012               |
|------------------------------|------------------------------|---------------------------------------|---------------------------|
| <b>Demarkacija</b>           | Potpuna                      | Delimična                             | Potpuna                   |
| <b>Morfologija</b>           | Prati stadion                | Ne prati stadion                      | Prati stadion             |
| <b>Ambijent</b>              | Ostvaren okvir za narativ    | Delimičan okvir za narativ            | Ostvaren okvir za narativ |
| <b>Prostor - protagonist</b> | Statični subjekat            | Statični subjekat                     | Dinamički subjekat        |
| <b>Scena</b>                 | Totalni prizor               | Deo prizora                           | Totalni prizor            |
| <b>Tehnika i tehnologija</b> | Semi-transformabilan prostor | Prostor prezentacije i reprezentacije | Transformabilan prostor   |
| <b>Ostvarena vizija</b>      | U totalu - minimalizam       | U sekvencama                          | U totalu - kompleks       |

*Tabela 5: Karakter ostvarenosti funkcija efemerne arhitekture u ceremonijama otvaranja Olimpijskih igara.*

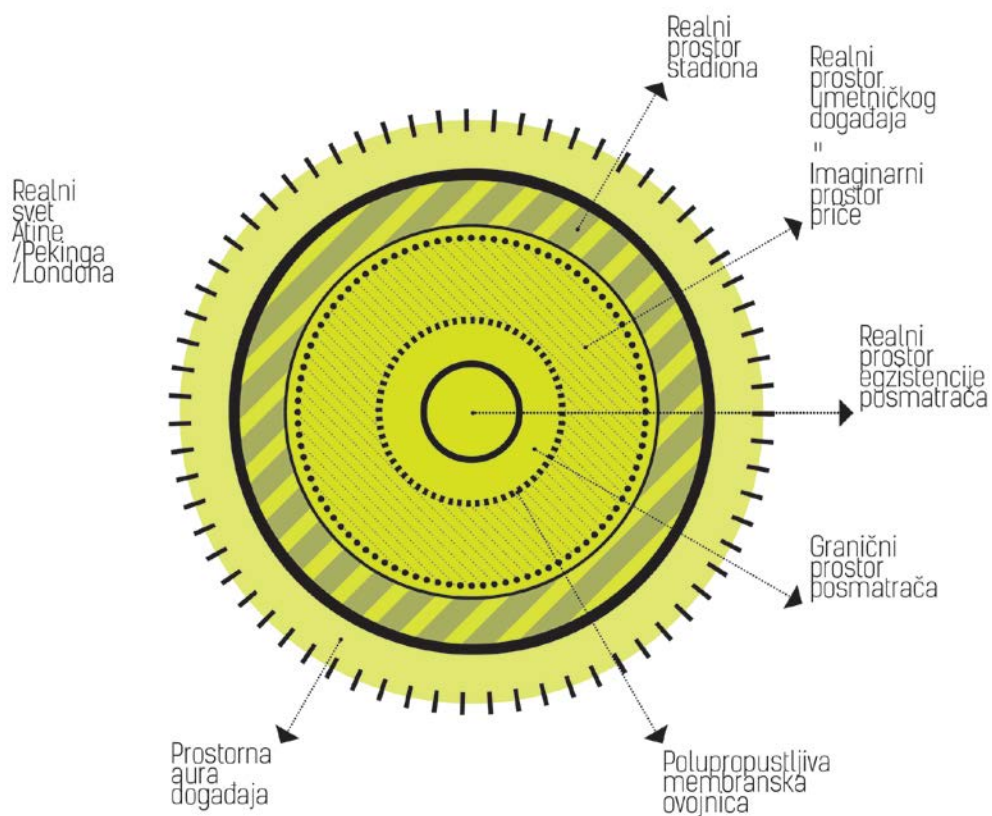
Operacionalizacijom postupka za uspostavljanje nivoa graničnih prostora, zaključujem da se izdvajaju određeni konkretni načini / moduli kojima efemerna arhitektura to postiže. Ovi moduli objašnjavaju procese koji se primenjuju na i kroz efemernu arhitekturu u cilju ispunjenja njene svrhe u datom kontekstu, a definišem ih kao:

- Selekciju;
- Aplikaciju;
- Transformaciju i
- Konstrukciju.

*Selekcijom* se vrši odabir konkretnih sredstava koja će na najbolji način izvršiti ulogu formiranja neophodnog fizičkog okvira, kao podloge koja uspostavlja vezu apstraktnih graničnih prostora sa samim događajem (prikazano kroz sva tri analizirana slučaja). Iako se definisani moduli primenjuju uglavnom grupno, ali prema naznačenom redosledu, ponekad je primena jednog od njih dominantna. Ovo je jasno kroz upotrebu *modula aplikacije* u pekinškom slučaju (gde se na list papira personifikovan LED tehnologijom projektuju misli i poruke sve vreme trajanja događaja); *modul transformacije* u atinskom slučaju ostvaruje potpunu superiornost (velika transformacija isušivanja mora); ili ultimativno *dejstvo modula konstrukcije*, koji u londonskom slučaju opravdava sva upotrebljena sredstva, jer pomoću njih dostiže ostvarenje totalne kompleksne vizije (konstrukcija prizora promene kao složena transformacija ostvarena u segmentu koji označava smenu vremena na prelasku vekova u Britaniji).



Fenomen preklapanja uspostavljenih (postojećih i novo-konstituisanih) prostornih okvira, kroz identifikaciju koegzistirajućih svetova posmatrača, u jednom konciznom, sublimiranom obliku za sve primere ceremonija otvaranja *Olimpijskih igara*, moguće je prikazati Dijagramom 7:



Dijagram 7: Koegzistiranje svetova - sintezijski model spektakla.

## 6. ZAKLJUČNO RAZMATRANJE

U svom kontradiktornom rečniku moderne arhitekture<sup>469</sup>, Ejdrjen Forti (Adrian Forty)<sup>470</sup> kroz osamnaest sistematski detaljno obrađenih osnovnih jezičkih odrednica kojima se služimo u svrhu eksplikacija i teorijskih razmatranja arhitektonskog diskursa, ukazuje na aktuelnost nasledstva modernizma u domenu arhitektonske lingvistike<sup>471</sup>. Ovaj i danas aktuelan stav vezan za upotrebu pojma *prostor* u arhitektonskoj pisanoj reči, prema Fortiju, ukazuje na izvestan ambigviteta želje modernih arhitekata da ne razlikuju fizički arhitektonski prostor od filozofske kategorije prostora, pojašnjavajući da „osim što jeste po obimu i dimenzijama fizički određen, *prostor* je takođe određen umom, deo je aparture kojom percipiramo svet. Time je jednovremeno *stvar* u svetu, kojom arhitekta manipulišu, i *mentalni konstrukt* kroz koji um spoznaje svet, čime pripada oblastima izvan arhitektonske prakse“<sup>472</sup>. Uzimajući u obzir Radovićev stav o tome da je suštinski smisao arhitekture - ljudska egzistencija<sup>473</sup>, uz egzistencijalističku

---

<sup>469</sup> „Kontradiktornim“ je Fortijevo delo označeno od strane arhitektonske stručne kritike i javnosti, kroz niz prikaza knjige dostupnih u časopisima i na internetu. Sama kontradikcija se zasniva na odnosu *obima* koji je Forti *rečnikom* obuhvatio, te na konstataciji da osamnaest pojmova koji „impliciraju tišinu koja bi impresionirala čak i Misa“ ne mogu ni na koji način približiti razumevanje savremene arhitektonske reči: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2000/apr/16/art>.

<sup>470</sup> Forty, Adrian: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London, 2004.

<sup>471</sup> Clarke, Georgia; Crossley, Paul (eds.): *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture c. 1000-1650*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

<sup>472</sup> Op.cit.; Forty Adrian: *Words and Buildings...*; str. 256.

<sup>473</sup> Ranko Radović u predgovoru za knjigu: Norberg-Šulc, Kristijan: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999; str.7.

interpretaciju Bolnoa o „prostornosti kao definiciji esencije ljudskog postojanja“<sup>474</sup>, zaključujem da je u cilju uspostavljanja što jasnijeg, podjednako kritičkog i afirmativnog, odnosa ka *arhitekturi koja smisao ima u čoveku određenim ukupnom sopstvenom prostornošću*, neophodno razumeti oba aspekta dvojne prirode termina *prostora* o kojima Forti piše. Prema definiciji osnovnog cilja istraživanja, ovi konkretno određeni aspekti prikazani su kroz ravan razumevanja čoveka u njegovom fizičkom, u ovom slučaju - efemernom prostornom okruženju, koja inicira, podržava i zavisi od ravni razumevanja konstruisanog mentalnog prostornog sistema graničnog karaktera, čime je ukazano na njihovu međusobnu reverzibilnost. Sposobnost čoveka da na određeni način interpretira ili, tačnije, da osvoji situaciju percepcijom, čime vrši odabir između hotimičnih mogućnosti<sup>475</sup>, dovodi do zaključka da je ova sposobnost konstitutivna karakteristika čoveka, te da je primena ove sposobnosti u funkciji uspostavljanja mentalnog konstrukta individualnog *graničnog prostora* sasvim izvesna.

Ukazivanjem na značaj oblasti *efemerne arhitekture*, njenih ideja, oblika i obuhvata u ukupnom razmatranju arhitektonskih fenomena danas, ovo istraživanje formuliše nekoliko osnovnih zaključaka:

- Ako je nekada i postojalo nezavisno razmatranje *prostora* i *vremena*, danas su ovi fenomeni sažeti u određenoj vremensko-prostornoj kompresiji<sup>476</sup> koja kao posledicu donosi izvesnu „temporalizaciju prostora i oprostorenje vremena“. Prema Palazmi, jedino čulo koje omogućuje makar površnu percepciju ovog tehnološki ubrzanog fenomena je čulo vida, koje, opet, uzrokuje život označen večnim sadašnjim trenutkom, sravnjenim brzinom i dinamikom odvijanja događaja<sup>477</sup>. Opisanu brzinu promene svih konteksta kojima smo okruženi, u smislu konstruisanja fizičkih okvira neophodnih da podrže odvijanje bilo kakve aktivnosti, na superioran način obrađuju koncepti i manifestacije *efemerne arhitekture*, što je i pokazano analizom niza konkretnih činilaca i dejstava ovog fenomena;

---

<sup>474</sup> Op.cit.; Bollnow, Otto-Friedrich: *Human Space...*, str.22,

<sup>475</sup> Op.cit.; Norberg-Schulz, Christian: *Intentions in Architecture...*, str.34.

<sup>476</sup> Dejvid Harvi, prema Palazmi. Videti u Op.cit.: Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin...*, str. 21.

<sup>477</sup> Op.cit.: Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin...*, str. 21.

- Detaljnom analizom primera konkretnog jednostavnog tipa *paviljona* u okviru tipologije efemernih struktura projektovanih za potrebe umetničkih manifestacija, izložbi i reprezentativnih događaja, ukazano je na potencijale ovakve, po dimenzijama svedene forme da se realizuje kroz prenos konkretnih uslova i potreba društvenih konteksta koji je okružuju. Ovo je sprovedeno kroz podelu ulaznih faktora kao uticajnih sila koje su paviljone koncepcijski odredile, te sistematizaciju primera prema kriterijumima proizašlim iz analize. Zaključna podela paviljona na podtipove u smislu formalističkog (kojim dominira faktor oblika), filozofskog (kojim dominira faktor ideje), te koncepta posrednog i otvorenog socijalnog kontakta (kojima dominira faktor korišćenja), predstavlja samo iscrtavanje kontura jednog polja nebrojenih interpretacija i potencijala.
  
- Efemerni prostorni okvir koji nastaje u više ili manje vremenski određenoj, ali u osnovi *privremenoj* prenameni objekata postojećeg graditeljskog fonda kojima je uskraćena prvobitna utilitarna funkcija, je od posebnog značaja za rasvetljavanje uticaja oblasti *efemerne arhitekture*. Analizom doprinosa u polju savremene arheologije, humane geografije i jasno definisanog vida umetnosti, moguće je zaključiti da je konstruisani metanarativ sastavljen od fizičkog i istorijskog narativa napuštene arhitekture i uspostavljenog narativa umetničkog čina / dela kvalitativni uslov za razumevanje suštine sajt-specifik pristupa u umetnosti. Kako „sećanje posreduje prostornim transformacijama“<sup>478</sup>, to se zaključuje da prostorne transformacije koje određuju efemerni okvir o kom je reč, sadrže unikatne kvalitativne činioce, koji dalje određuju kvalitet i ton uspostavljanja umetničkih narativa u njemu.
  
- Ispitivanjem određenih *efemernih ekstrema* u kontekstu koncepcije, organizacije i realizacije složenih umetničkih formi (u ovom radu - totalnog umetničkog dela, (*gesamtkunstwerk*) i spektakla), zaključuje se da je upotreba najšireg dijapazona sredstava efemerne arhitekture izuzetno efikasan način za upravljanje dinamikom i brzinom promena koje ovakvi tipovi umetnosti podrazumevaju. Obzirom da je „zadatak umetnosti i arhitekture uopšte da rekonstruišu iskustvo jednog neizdiferenciranog unutrašnjeg sveta, u kom nismo samo posmatrači, već kome neodvojivo pripadamo“<sup>479</sup>, zaključujem da *efemerna arhitektura* u funkciji

---

<sup>478</sup> Op.cit.: De Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life...*, str.97.

<sup>479</sup> Op.cit: Pallasmaa Juhani: *The Eyes of the Skin...*, str.25.

uspostavljanja privremenog prostornog okvira ove vrste umetničkih događaja, to sa sigurnošću adekvatno ispunjava.

U segmentu završnog razmatranja fenomena *graničnog prostora* u ovom radu potrebno je podsetiti se suštine na ovaj način konstituisanog prostornog nivoa. Koncentrovanim i sistematičnim ispitivanjem pojma *granice*, njegovih prirodnih, istorijskih i duhovnih određenja<sup>480</sup> Pjero Zanini (Piero Zanini) upućuje na složenost samog razumevanja termina, kao i na nesagledivi opseg mogućnosti njegovog razmatranja, ističući posebno njegovu prostornost. Analizirajući prostor koji obuhvata *granični pojas* (jer granica ni u kom slučaju nije jednostavno - linija, pa ni ravan, čak i kada je linija simbolički određuje), Zanini upućuje na sam smisao potrebe za razumevanjem pojma. On piše:

„Želeli bismo, ustvari, da osmotrimo taj čudni prostor koji se nalazi „između“ stvari, prostor koji spajajući razdvaja, ili možda razdvajajući spaja, ljude, stvari, kulture, identitete, prostore koji se međusobno razlikuju. Pogranični prostor, ali i (ovo je barem jedna od pretpostavki) granica kao prostor; prostor koji može da ima spoljašnju marginu....., marginu sa konkretnom očiglednom konstrukcijom, ali i unutrašnju, duboku, intimnu marginu, vezanu za naša duševna stanja, za nade i utopije koje ih prate. Margine koje teško uspevamo da jasno opazimo iako često sa sigurnošću tvrdimo da postoje.“<sup>481</sup>

Zaninijev pogled na *prostor granice* sadrži sve odrednice koje su fenomenološki odredile ovo istraživanje, sažete u jednom misaonom toku potpuno nevezanom za naučni transdisciplinarni okvir kome je rad podređen. Ovo upućuje na zaključak o izvornoj potrebi čoveka da se bavi fenomenima ruba, ivice, granice, prostornosti i sopstvene unutrašnje iskustvene valorizacije sveta, čime, smatram, ukupno istraživanje dobija na vrednosti. Ipak, u odnosu na fenomen *graničnog prostora* u kontekstu ovog rada, moguće je formulisati sledeće zaključke:

---

<sup>480</sup> Zanini, Pjero: *Značenja granice: Prirodna, istorijska i duhovna određenja*, Clio, Beograd, 2002.

<sup>481</sup> Ibid., str. 9.

- Osnovno istraživanje fenomena *graničnosti* u vezi sa *prostornošću* svakog smisla, antropološki je zasnovano šezdesetih godina XX veka Tarnerovom analizom Van Genepovog rada, te akcentovanjem *granične faze* tokom *stanja prelaska* u kontekstu izučavanja specifičnih rituala. Nastavak istraživanja već je Tarnera odveo do definicije *liminoidnog događaja*, sa kojim fenomenološka odrednica *graničnog prostora* uspostavlja jasnu vezu, kako je ovim istraživanjem i strukturalno komparativno prikazano. Termini koji su istraživanjem posebno naglašeni, a kreću se upravo od *liminalnog*, *liminoidnog*, *prelaznog*, preko delimično definisanog *međustanja*, *prostornog* i *misaonog praga*, *poetskih slika*, *svetova uma*, *ambivalentnih realnosti*, do sasvim jasnih prostornih tipova poput *heterotopija*, *egzistencijalnog*, *percipiranog*, *doživljenog*, *iskustvenog*, *trećeg*, *kritičnog* i drugih prostora, daju jasnu argumentaciju za mogućnost ponovnog istraživanja fenomena u oblasti arhitekture, uz dodatno određenje i jasne stavove;
- Uvođenjem termina *graničnog prostora* u specifičan jasno određen kontekst odvijanja umetničkog događaja, a u funkciji jasnijeg razumevanja individualne percepcije i doživljaja posmatrača, uspostavlja se složena relacija *čovjek - prostor - događaj*. Određenjem ovakvog prostora kao samog mesta doživljaja, čije karakteristike dinamičnosti, neujednačenosti i nestalnosti (obzirom na individualne sposobnosti percipirajućeg) obuhvataju posmatrača i umetnički čin / delo u jedinstven događaj, moguće je zaključiti da je ovaj prostorni nivo - *nivo izazova posmatrača*, a da u ovaj *prostor nesigurnosti*<sup>482</sup> on stupa prepuštanjem imerzivnom iskustvu događaja čiji je deo;
- Informacije koje su osvojene utvrđivanjem mehanizma uspostavljanja *graničnog prostora* posmatrača u susretu sa umetničkim činom / delom koji se odvija u jasno definisanom fizičkom i tehnološkom prostornom okruženju, moguće je upotrebiti u svrhu napredovanja u promišljanju i produkciji umetničkih događaja, pogotovo u smislu računanja na postojanje istog.

Ujedinjenje arhitekture i tehnologije u vremenu krize dimenzija<sup>483</sup>, označenog skraćivanjem distanci i nestajanjem tradicionalnog razumevanja fizičkih odrednica

---

<sup>482</sup> Ibid., str. 21.

<sup>483</sup> Op.cit.; Virilio, Pol: *Kritični prostor...*, str. 13.

konkretnih geometrija, jasno je po sebi, samim tim što tehnologija predstavlja referentni sistem kojim se brzina sadašnjeg vremena meri i ocenjuje. Pri realizaciji umetničkih događaja značajnih razmera (u ovom radu pokazano na primeru realizacije određenog tipa spektakla), upravo od ove brzine u velikoj meri zavisi, ne kvalitet, već mogućnost uspostavljanja *graničnog prostora* posmatrača. Kvalitet tehnologije ali, naglašavam, i njene kreativne upotrebe, direktno je srazmeran novouspostavljenom prostoru u samom posmatraču čijim je subjektivnim određenjem čovek u događaju i prisutan. Referišući upravo na trijadni odnos arhitekture, tehnologije i umetnosti, Virilio upućuje na središnje pitanje ovog saveza: „Da li predstavljamo konstrukciju ili konstruišemo predstavu?“<sup>484</sup> Odgovor je da zapravo simultano i predstavljamo i konstruišemo (konstrukciju i predstavu), odnosno da ka tome težimo. U segmentu istraživanja posvećenom redefinisaniu odnosa između arhitekture i tehnologije, sistematično je pokazano i zaključeno da je ovaj poduhvat fundamentalno važan za ukupno shvatanje kako mogućnosti kojima se raspolaže, tako i onih čije osvajanje tek predstoji.

Sa druge strane, komparativno razmatranje interpretacije Lefevrovog definisanja koncepta *prostornih praksi* kao mehanizma realizacije odnosa *čovek - prostor*, i De Sartoovog razmatranja istog koncepta u širem terminološkom smislu - kao izvesnog upravljanja različitim prostornim ravnima, u ovom istraživanju rezultiralo je definicijom *oprostorenja* kao specifične prakse *otelovljenja narativa*<sup>485</sup>. Značaj ove prakse evidentan je u primerima koji su analizirani tokom istraživanja, a posebno u slučajevima uspostavljanja efemernih prostornih okvira prenamenom privremeno revitalizovanih objekata. Kompleksnost funkcija koje efemerna arhitektura, bilo kao prostorni okvir, bilo kao objekat / struktura vrši u sinergiji sa aktivnom prostornom i / ili umetničkom praksom, razmotrena je kroz izvesnu purifikaciju, odnosno raščlanjivanje hijerarhije funkcija koje deluju u zadatom okviru. Uopštavanjem mogućih tipova umetničkih događaja u jedan sintetizovan model, ustanovljeno je da *efemerna arhitektura* u funkciji formiranja *graničnog prostora* posmatrača u odnosu sa umetničkim događajem, realizuje linearni sled pojedinačnih funkcija jasnog dramaturškog određenja. Tako je niz funkcija: demarkacione, morfološke, ambijentalne, performativne (i ko-performativne), scenske i tehničko-tehnološke, obuhvaćenih specifičnom dramaturgijom i ujedinjen u sistem funkcionalnih kvaliteta

---

<sup>484</sup> Ibid., str.73.

<sup>485</sup> Kognitivnom naukom definisan termin, u originalu na engleskom jeziku - *narrative embodiment*.  
<https://projectnarrative.osu.edu/>.

efemerne arhitekture u ovom kontekstu. Na ovaj način teorijski uspostavljen funkcionalni okvir, primenjen je kroz problemska poglavlja rada, ilustrujući konkretno značenje postojanja i dejstava funkcija prostora. Zaključno sa definisanjem modula *selekcije, aplikacije, transformacije i konstrukcije* kojima *efemerna arhitektura* direktno utiče na konstituisanje *graničnog prostora* posmatrača, te eksplikacijama i grafičkim konstruktima fenomena preklapanja svetova i prostora koji se ovim kontekstom uspostavljaju, ovim istraživanjem je ukazano na važnost fenomenološkog razmatranja arhitektonskih nedoumica, te njihovog repositioniranja u teorijskom i praktičnom diskursu discipline.

Prihvatanjem prirode arhitekture kao „fundamentalno performativne“<sup>486</sup>, zalažem se za dalje ispitivanje i testiranje mogućnosti efemernih arhitektonskih okvira i oblika, u smislu ostvarenja aktivne uloge u relaciji *čovek - prostor - događaj*, jer je ovim istraživanjem samo nagovešten pravac potencijalnog delovanja u tom smeru. Kroz sam rad ukazano je na dijapazon eventualnih sekundarnih po sledu, ali moguće ne i po važnosti, istraživanja koja bi proizašla iz ovog, što potvrđuje održivost ovakvog načina mišljenja. Pre svih navedenih, razmatranje metalepse kao „magičnog trika baziranog na podeli između okvira i uokvirenog“<sup>487</sup> kojim je posmatraču iz publike dozvoljeno da se suštinski identifikuje sa umetničkim događajem, da se pronađe u Borhesovoj „priči unutar priče“<sup>488</sup>, dozvoljava čitav niz pitanja vezanih za moguće proširenje polja *graničnih prostora* posmatrača, a uz njih naravno i uspostavljanje novih nivoa prostornosti. Ovim, kao sam zaključak definišem *paradoks trajnosti efemernog i bezgraničnosti graničnog* kao važne uticajne sile u razmatranju prostora uopšte.

---

<sup>486</sup> Kunze, Donald: *The Architectural Performative and the Uncanny*, full version of the *Surrealist Gardens: The Uncanny as a Model for a Pedagogy of Performance*, 2008. Proceedings of the Annual Meetings of the Council of Educators in Landscape Architecture, 2009.: [http://art3idea.psu.edu/locus/performativ\\_uncanny.pdf](http://art3idea.psu.edu/locus/performativ_uncanny.pdf)

<sup>487</sup> Kunze, Donald: *Metalepsis of the Site of Exception*, to be published in Lahiji, Nadir; Haddad, Elie (eds.): *Architecture Against the Post-Political: Essays in Re-Claiming the Critical Project*, <http://art3idea.psu.edu/AAPP/AAPP.pdf>, 2014; pp.5.

<sup>488</sup> Borhes prema Zločevom; Videti u: Zlotchew, Clark M.: *Fiction wrapped in fiction: Casuality in Borges and in the Neuveau Roman*, Inti: *Revista de literatura hispánica*, No.15: <http://digitalcommons.providence.edu/initi/vol1/iss15/3>.



## 7. LITERATURA

### KNJIGE I POGLAVLJA U MONOGRAFIJAMA

- **Augé, Marc.** *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity.* London: Verso, 1995.
- **Awan, Nishat, Tatjana Schneider and Jeremy Till.** *Spatial Agency: Other ways of doing architecture,* Taylor & Francis Ltd, 2011.
- **Barnes, Julian.** *The Sense of An Ending.* London: Jonathan Cape, 2011.
- **Bašlar, Gaston.** *Poetika prostora.* Beograd: Kultura, 1969.
- **Bollnow, Otto Friedrich.** *Human Space.* London: Hyphen Press, 2011.
- **Braham, William W and Jonathan A. Hale (Eds.).** *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory.* London and New York: Routledge, 2007.
- **Clarke, Georgia, Paul Crossley, (Eds.).** *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture c. 1000-1650.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- **Debord, Guy.** *Comments on the Society of the Spectacle 1.* New York: Verso Books, 1990.
- **Debor, Gi.** *Društvo spektakla.* Beograd: Anarhija / Blok 45, 2003.
- **Dinulović, Radivoje.** *Arhitektura pozorišta XX veka.* Beograd: Clio, 2009.
- **De Certeau, Michel.** *The Practice of Everyday Life.* Berkeley: University of California Press, 1984.
- **Forty, Adrian.** *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture.* London: Thames & Hudson, 2004.
- **Fuller, R. Buckminster and E.J. Applewhite.** *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking.* London: Macmillan, 1975.
- **Goffman, Erving.** *The Presentation of Self in Everyday Life.* New York: Doubleday, 1956.
- **Grosz, Elizabeth.** *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space,* Cambridge: The MIT Press Cambridge, 2001.
- **Harrison, Rodney and John Schofield.** *After Modernity - Archaeological Approaches to the Contemporary Past.* New York: Oxford University press, 2010.

- **Heins, Matthew W.** *The Shipping Container and the Globalization of American Infrastructure*. PhD diss., University of Michigan, 2013:  
[http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/102480/mheins\\_1.pdf?sequence=1](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/102480/mheins_1.pdf?sequence=1).
- **Heraklit.** *Fragmenti*. Nova Pazova: Bonart, 2002.
- **Holl, Steven, Juhani Pallasmaa and Alberto Pérez-Gómez.** *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. Japan: A+U Publishing Co., Ltd, 2008.
- **Hočevar, Meta.** *Prostori igre*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003.
- **Jaschke, Karin.** *City is House and House is City: Aldo van Eyck, Piet Blom and Architecture of Homecoming*. In *Intimate Metropolis: Urban Subjects in the Modern City*. Ed. **Vittoria Di Palma**, 175-194. London and New York: Routledge, 2008.
- **Jaspers, Karl.** *Einführung in die Philosophie*. Zürich: Artemis Publishing, 1950.
- **Kelly, Niamh Ann.** *Here and Now: Art, Trickery, Installation*. In *What is installation Art?*. Ed. **Lisa Moran and Sophie Byrne**, 8-19. Dublin: IMMA - Irish Museum of Modern Art, 2010.
- **Kirby, Alan.** *Digimodernism: How new technologies dismantle the Postmodern and Reconfigure our culture*. London: Continuum, 2011.
- **Koolhaas, Rem and Bruce Mau.** *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1998.
- **Kronenburg, Robert (Ed.).** *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*. London and NY: Routledge, 1998.
- **Kronenburg, Robert (Ed.), Joseph Lim and YunnChii Wong (Co-ed).** *Transportable Environments 2: Theory, Context, Design and Technology*. Taylor & Francis Group, 2003.
- **Kronenburg, Robert and Filiz Klassen (Eds).** *Transportable Environments 3: Theory, Context, Design and Technology*. Taylor & Francis Group, 2006.
- **Kwiatkowska, Ada.** *Following the Trace-Spirits in the Landscape*. In *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*. Ed. **Robert Kronenburg**, 18-29. London and NY: Routledge, 1998.
- **Leach, Neil (Ed.)** *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- **Lefebvre, Henri.** *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

- **Lefebvre, Henri.** *The Production of Space.* Oxford: Blackwell, 1991.
- **Le Korbizije.** *Ka pravoj arhitekturi.* Beograd: Građevinska knjiga, 1999.
- **Liotar, Žan-Fransoa.** *Fenomenologija.* Beograd: BIGZ, 1980.
- **Merleau-Ponty, Maurice.** *Phénoménologie de la perception.* Paris: Gallimard, 1945.
- **Merlo-Ponti, Moris.** *Fenomenologija percepcije.* Sarajevo: IP Veselin Masleša, 1978.
- **Modrčin, Leo (Ur.).** *Brod 11 / The Ship / La Nave: A floating pavillion for Croatia at the Venice Biennale.* Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2010.
- **Mooney, Timothy and Dermot Moran.** *The Phenomenology Reader.* London and New York: Routledge, 2002.
- **Moran, Lisa, Sophie Byrne(Ed.).** *What is installation Art?* Dublin: IMMA - Irish Museum of Modern Art, 2010.
- **Nealon, Jeffrey.** *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time.* Stanford: Stanford University Press, 2012.
- **Norberg-Schulz, Christian.** *Intentions in Architecture.* Massachusetts: The MIT Press, 1968.
- **Norberg-Šulc, Kristijan.** *Egzistencija, prostor i arhitektura.* Beograd: Građevinskaknjiga, 1999.
- **Pallasmaa, Juhani.** *The Eyes of the Skin.* Chichester: Wiley-Academy, 2007.
- **Pérez-Gómez, Alberto.** *Polyphilo's Thresholds: Alternatives for Nomadic Dwelling.* In *Transportable Environments 3: Theory, Context, Design and Technology.* Ed. **Robert Kronenburg and Filiz Klassen**, 2-10. Taylor & Francis Group, 2006.
- **Pirsig, Robert.** *Zen i umetnost održavanja motocikla – ispitivanje vrednosti.* Beograd: Okean, 2006.
- **Rockwell, David and Bruce Mau.** *Spectacle.* New York: Phaidon Press, 2006.
- **Rosi, Aldo.** *Arhitektura grada.* Beograd: Građevinska knjiga, 1998.
- **Samuels, Robert.** *New Media, Cultural Studies and Critical Theory after Postmodernism.* London: Palgrave Macmillan, 2009.
- **Schechner, Richard.** *Between Theater and Anthropology.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

- **Soja, Edward W.** *Thirdspace: Expanding the Geographical Imagination*. Oxford: Blackwell publishers, 1996.
- **Soja, Edward W.** *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. London and NYC: Blackwell Publishers, 1996.
- **Šekner, Ričard.** *Kapostmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: FDU – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1990.
- **Till, Jeremy.** *Architecture Depends*. London: The MIT Press, 2009.
- **Uroskie, Andrew U.** *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010.
- **Van Gennep, Arnold.** *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, 1909, Reprint edition, 1961.
- **Virilio, Pol.** *Kritični prostor*. Čačak: Gradac, 1997.
- **Zanini, Pjero.** *Značenja granice: Prirodna, istorijska i duhovna određenja*. Beograd: Clio, 2002.

#### NAUČNI RADOVI I ESEJI

- **Castells, Manuel.** *Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism in the Information Age*. In *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory* ed. by William W. Braham and Jonathan A. Hale, 418-434. London and New York: Routledge, 2007.
- **Edensor, Tim.** *Reckoning with Ruins*. In *Progress in Human Geography* (New York: Sage Publications) 37, 4 (2013): 465-485.
- **Foucault, Michel.** *Des espaces autres (1967) Hétérotopies*. Dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, Société des architectes 5 (1984): 46-49.
- **Giorgi, Amedeo.** *The Theory, Practice, and Evaluation of the Phenomenological Method as Qualitative Research Procedure*. In *Journal of Phenomenological Psychology* 28, 2 (1997): 235-260.
- **González-Ruibal, Alfredo.** *The Past is Tomorrow. Towards an Archaeology of the Vanishing Present*. In *Norwegian Archaeological Review* 39, 2 (2006): 110-125.

- **Harrison, Rodney.** *Surface assemblages. Towards an archaeology in and of the present.* In *Archaeological Dialogues* (Cambridge University Press) 18,2 (2010): 141-161.
- **Hajdeger, Martin.** *Građenje, stanovanje, mišljenje.* U *Teorija arhitekture XX veka*, antologija. priredio Miloš R. Perović, 309-320. Beograd: Građevinskaknjiga, 2009.
- **Heidegger, Martin.** *Bauen, Wohnen, Denken.* In *Darmstädter Gespräch Mensch und Raum.* Darmstadt: NeueDarmstädterVerlagsanstalt, 1952.
- **Kostrenčić, Alan.** *Hauntology.* U *Oris – časopis za arhitekturu i kulturu življenja*, 65 (2010): 4-13.
- **Kunze, Donald.** *Metalepsis of the Site of Exception*, to be published in *Architecture Against the Post-Political: Essays in Re-Claiming the Critical Project* edited by Nadir Lahiji, Elie Haddad. <http://art3idea.psu.edu/AAPP/AAPP.pdf>, 2014; pp.5.
- **Kunze, Donald.** *The Architectural Performative and the Uncanny*, full version of the *Surrealist Gardens: The Uncanny as a Model for a Pedagogy of Performance*, 2008. Proceedings of the Annual Meetings of the Council of Educators in Landscape Architecture, 2009. [http://art3idea.psu.edu/locus/performative\\_uncanny.pdf](http://art3idea.psu.edu/locus/performative_uncanny.pdf)
- **McQuire, Scott.** *From Glass Architecture to Big Brother: Scenes from a Cultural History of Transparency.* In *Cultural Studies Review* 9, 1 (2003). <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrij/article/view/3587>
- **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.
- **Praglin, Laura.** *The Nature of the 'In-Between' in D. W. Winnicott's Concept of Transitional Space and in Martin Buber's das Zwischenmenschliche.* In *The University of Northern Iowa Journal of Research*, 2, 2 (2006): 1-9.
- **Schneider, Tatjana and Jeremy Till.** *Beyond discourse: notes on spatial agency*, in *Footprint 4 Journal of Delft Design School* (2009):97-112.
- **Todorović, Jelena.** *Air and Fire - the Concept of Time and Presence in Baroque Culture.* U *Zborniku Narodnog muzeja*(Beograd), XX/2: 85-102.

- **Turner, Victor.** *Betwixt and Between: The Liminal Phase in Rites de Passage.* In *The Forest of Symbols.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967.
- **Turner, Victor.** *Frame flow and reflection: Ritual and Drama as Public liminality.* In *Japan Journal of Religious Studies*, 6:4 (December 1979): 465-499.
- **Turner, Victor.** *Liminality and Communitas.* In *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 94-113. Chicago: Aldine Publishing, 1969.
- **Turner, Victor.** *Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology.* In *The Rice University Studies*, 60, 3 (1974): 53-92, <http://hdl.handle.net/1911/63159>.
- **Wright, Frank Lloyd.** *The Art and Craft of the Machine.* In *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory* ed. by William W. Braham and Jonathan A. Hale, 1-15. London and New York: Routledge, 2007.
- **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.
- **Žugić, Višnja.** *The Concept of Space Performativity: Critical Analyses.* In *Dramatic Architectures: Places of Drama - Drama for Places Conference proceedings.* Eds. Jorge Palinhos and Maria Helena Maia, 325-336. Porto, Centro de Estudos Amalo Araújo; CESAP/ESAP, 2014.

## KATALOZI I IZVEŠTAJI

- **Dimitrijević, Branislav, Mika Hanula i Svebor Midžić (Ur.).** *53. Oktobarski salon: Gudlajf: fizički narativi i prostorne imaginacije.* Beograd: Kulturni centar Beograda, 2012.
- **IOC.** *Final Report of the IOC Coordination Commission: Games of the XXX Olympiad, London 2012.* The International Olympic Committee, 2013.
- **IOC.** *The Official Report of the Beijing 2008 Olympic Games, Vol. 2: Ceremonies and Competitions: Celebration of the Games.* LA84 Foundation, 2011.
- **KrétaKör.** *(Krizis - a Trilógia) Crisis - the Trilogy.* Budapest: KrétaKör Foundation, 2011. <http://kretakor.eu/en/project/crisis/>.

- **Misfelt, Maj.** *Uvek se nalazimo u nekom polju tumačenja.* U 51. Oktobarski salon: Noć nam prija... Ur. Svetlana Petrović, 64-69. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2010.
- **Oficijelni katalog venecijanskog Bijenala.** *Out there: Architecture Beyond Building*, vol.5: *Manifestos*. Fondazione La Biennale di Venezia, 2008.
- **Oficijelni katalog venecijanskog Bijenala.** *People meet in architecture: Participating Countries / Collateral Events*. Fondazione La Biennale di Venezia, 2010.
- **Petrović, Svetlana (Ur.).** *51. Oktobarski salon: Noć nam prija...* Beograd: Kulturni centar Beograda, 2010.
- **Skarveli, Efharis and Isabel Zervos (Eds).** *The Official Report of the XXVIII Olympiad*, Vol.2: *The Games*. Athens 2004 Organizing Committee, 2005.

## ČLANCI

- **Bishop, Claire.** *Participation and Spectacle: Where are we now?* (2011) <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf>; 3.
- **Borch, Christian.** *Interview with Edward W. Soja: Thirdspace, Postmetropolis and Social Theory.* In *Scandinavian Journal of Social Theory* 3, 1: 113-120.
- **Brown, Bill.** *Review on Henri Lefebvre's The Production of Space.* In *NB! New York, New York* 30: 65-76. <http://www.notbored.org/space.html>.
- **Caracciolo, Marco.** *Narrative, Embodiment and Cognitive Science: Why should we care?* Talk at *Project Narrative*, Columbus, 2011.
- **Chappel, Brian D.** *Ephemeral Architecture - Towards a Definition.* e-publication, 2006, <https://www.scribd.com/doc/44042590/Ephemeral-Architecture>
- **Damiani, Diana.** *One cannot get enough pleasure from the freedom and diversity of interpretation.* Interviewed by **Andrea Rádai**. In *Writers on the move* (La Bellone, Bruxelles) (October 2011): 16-17.
- **De Silva, Shayahari.** *Beyond Ruin Porn: What's Behind Our Obsession with Decay?* (15 Aug 2014). At *Archdaily*, <http://www.archdaily.com/537712/beyond-ruin-porn-what-s-behind-our-obsession-with-decay>.
- **Dick, Philip K.** *How to build a Universe that doesn't fall apart two days later?*, 1978, [http://deoxy.org/pkd\\_how2build.htm](http://deoxy.org/pkd_how2build.htm).
- **Erić, Zoran.** *Samoniklebiljke u prostorima umetnosti.* U 51. Oktobarski salon: Noć nam prija... Ur. Svetlana Petrović, 64-69. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2010.

- **Featherstone, Mark.** *Virilio's Apocalypticism*. In *Theory beyond codes*, CTHEORY (2010), <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=662>.
- **Ference, Ian.** *On Ruin Porn*. At *Huffpost Arts and Culture*, 2011. [http://www.huffingtonpost.com/ian-ference/on-ruin-porn\\_b\\_816593.html](http://www.huffingtonpost.com/ian-ference/on-ruin-porn_b_816593.html).
- **Gener, Randy.** *When Spectacle kisses the lips of Intimacy — Intersection hits the European road after Prague*. At the *In the Culture of the Real World*, July 7, 2011 <http://cultureofoneworld.org/2011/07/07/when-spectacle-kisses-the-lips-of-intimacy-%E2%80%94-intersection-hits-the-european-road-after-prague/>
- **Glancey, Jonathan.** *Oscar Niemeyer - The Old Boy from Brazil*. At *The Guardian online*, 23 June 2003. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jun/23/architecture.artsfeatures>
- **Heylighen, Francis.** *On Ephemeralization*, paper submitted to *The Information Society*: <http://www.indiana.edu/~tisj/>.
- **Jones, Rennie.** *AD Classics: The Tate Modern / Herzog & de Meuron*. At *Archdaily*, 17 Sep 2013. <http://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron>.
- **Kennedy, Maev.** *Serpentine Gallery 'reflective cloud' pavilion unveiled*. At *The Guardian online*, 08 July 2009 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/08/serpentine-gallery-unveils-summer-pavilion>
- **Kričli, Ema.** *Na mirnoj tački pokrenutog sveta (At the still point of the turning world)*, eksplikacija izložbe za štampu, London: CABIN galerija, 2015 <http://static1.squarespace.com/static/507539ad84ae84c1f4eb7efa/t/54c23daae4b0e376880e3e54/1422015914992/Emma+Critchley+-+At+The+Still+Point+of+The+Turning+World+-+Press+Release.pdf>. <http://www.cabin-gallery.com/emma-critchley-exhibition-february-2015/>
- **Kirby, Alan.** *Successor states to an empire in free fall*. In *Times Higher Education*, 2010, <https://www.timeshighereducation.co.uk/features/successor-states-to-an-empire-in-free-fall/411731.article>
- **Kirby, Alan.** *The Death of Postmodernism and Beyond*. In *Philosophy now*, 08-09 2015 [https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond)



- **Moore, Rawan.** *Ten years of the Serpentine's star pavillions.* At *The Guardian online* 23 05 2010,  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/23/serpentine-pavillions-ten-years-on>.
- **Nađ, Jožef.** *Plesač od zemlje.* Intervjuisao Mirko Sebić. *Nova misao.* 2009,2. Novi Sad  
<http://www.novamisao.org/2010/11/jozef-nad-plesac-od-zemlje/>.
- **Pagnotta, Brian.** *The Pros and Cons of Cargo Container Architecture.* At *Archdaily*, 29 Aug 2011.
- **Pomerantz, Dorothy.** *Olympics Opening Most Watched Non-U.S. Ceremony Ever (And Pretty Good).* In *Forbes on-line*, 28 July 2012.  
<http://www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2012/07/28/olympics-opening-most-watched-non-u-s-ceremony-ever-and-pretty-good/>
- **Rey, P.J.** *The Myth of Cyberspace.* In *The New Inquiry*, 2012.  
<http://thenewinquiry.com/essays/the-myth-of-cyberspace/>
- **Rosenfield, Karissa.** *A History of the Venice Architecture Biennale.* At *Archdaily online* 28 August 2012.  
<http://www.archdaily.com/267113/a-history-of-the-venice-architecture-biennale>.
- **Rose, Steve.** *The gas ceiling.* At *The Guardian online*, 03 July 2006.  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jul/03/architecture>.
- **Rose, Steve.** *Animal magic.* At *The Guardian online*, 27 June 2005,  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jun/27/architecture.regeneration>.
- **Seamon, David.** *Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: A Review of Literature.* At Environment web-portal: <http://www.environment.gen.tr/environment-and-architecture/113-phenomenology-place-environment-and-architecture-a-review-of-the-literature.html>.
- **Sisson, Patrick.** *10 Examples of Shipping Container Architecture.* In *Dwell*, June 10, 2014.
- **Strauven, Francis.** *Aldo van Eyck - Shaping the New Reality from the In-between to the Aesthetics of Number.* At *CCA Melon Lectures, The Canadian Centre for*

*Architecture*, 2007, 1-20. <http://www.cca.qc.ca/system/items/1947/original/Mellon12-FS.pdf?1241161450>

- **Tyrangiel, Josh.** *A classic spectacle*. In *Time magazine* on-line, 16 Aug 2004, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,682263,00.html>.
- **Wainwright, Oliver.** *Random International installs torrential rain in Barbican gallery*. At *The Guardian Online*, 03 October 2012, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/03/random-international-rain-barbican>
- **Walden, Victoria Grace.** (2014, July 7). *What is Embodiment - that Space in-between*, [Web blog post], <https://embodimentblog.wordpress.com/>,  
<https://projectnarrative.osu.edu/sites/projectnarrative.osu.edu/files/Caracciolo-PN-Presentation.pdf>
- **Zlotchew, Clark M.** *Fiction wrapped in fiction: Casuality in Borges and in the Neuveau Roman*, *Inti Revista de literatura hispánica* 15.  
<http://digitalcommons.providence.edu/initi/vol1/iss15/3>.

#### INTERNET IZVORI, VIDEO

- Abandoned Berlin, <http://www.abandonedberlin.com/>.
- *Ai Weiwei, Jacques Herzog and Pierre de Meuron on the Serpentine pavilion 2012 – video*. 04:20. In *The Guardian Online*, 31 May 2012.  
<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2002-toyo-ito-and-cecil-balmond-arup>.
- Archigram, <http://archigram.net>.
- *Architecture Biennale - Olafur Eliasson (NOW Interviews)*. YouTube Video, 08:03. Posted by la Biennale di Venezia Channel, 28 August 2010.  
<https://www.youtube.com/watch?v=epv9QritVZE>
- Architecture Design Primer. *Spatial Form & Spatial Practice*. Last modified, 22 Dec 2012. <https://architecturedesignprimer.wordpress.com/2012/12/22/spatial-form-spatial-practice/>.
- *Architecture Saturdays - Dietmar Steiner*. YouTube Video, 05:33. Posted by la Biennale di Venezia Channel, 11 October 2010,  
<https://www.youtube.com/watch?v=pO7oBc7abo0>

- *Athens 2004 Olympic Games - Opening Ceremony*. (January 18, 2013), <https://www.youtube.com/watch?v=qSbQew-99IM>.
- *Beijing 2008 Opening Ceremony*. (Sep 14, 2014), [https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og).
- Buckminster Fuller Institute, <https://bfi.org/>.
- Emma Critchley, <http://emmacritchley.com/films/aria/>.
- Ephemera collective, <http://ephemeracollective.org/>.
- Farnsworth House, <http://farnsworthhouse.org/>
- Forbidden places, <http://www.forbidden-places.net/why.php>.
- Herzog & de Meuron, <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/126-150/126-tate-modern.html>.
- Herzog & de Meuron, [http://www.herzogdemeuron.com/index/news/archives/2012/serpentine-gallery-pavilion-2012\\_120601.html](http://www.herzogdemeuron.com/index/news/archives/2012/serpentine-gallery-pavilion-2012_120601.html)
- Hrvatski paviljon 2010: <http://brodskr.hr/index.html>.
- Intersection: Intimacy and Spectacle, <http://www.intersection.cz/>.
- Džulija Pejton-Džons u intervjuu: <http://www.coutts/news-and-insights/coutts-woman/2011/march/features/julia-peyton-jones/>.
- Kiosk. *Untitled – performance by Jozef Nadj*  
<http://www.kioskngo.net/projects/intersection/untitled-by-jozef-nadj/>
- Krétakör, <http://kretakor.eu/en/>.
- Kulturni centar Beograda,  
<http://www.kcb.org.rs/OProgramima/Oktobarskosalon/tabid/64/language/sr-Latn-CS/Default.aspx>.
- La biennale. *12th International Architecture Exhibition*.  
<http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/exhibition/iae/>.
- La biennale. *Common Ground*  
<http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/13th-exhibition/chipperfield/>.
- La biennale. *Fundamentals*  
<http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/14th-exhibition/14iae/>.
- La biennale. *Less Aesthetics, More Ethics*.  
<http://www.labiennale.org/en/architecture/history/7.html?back=true>

- La biennale. *Out There: Architecture Beyond Building*
- <http://www.labiennale.org/en/architecture/history/11.html?back=true>.
- Lloyd's Maritime Academy, <http://www.lloydsmaritimeacademy.com/event/container-shipping-distance-learning/content>.
- Merriam-Webster. *Archeology*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/archaeology>
- Merriam-Webster. *Existence*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/existence>
- Merriam-Webster. *Real*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/real>
- Merriam-Webster. *Pavilion*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/pavilion>
- MVRDV. *Serpentine Pavilion*. <http://www.mvrdv.nl/projects/255-serpentine-pavilion>.
- NextNature.net, <https://www.nextnature.net/2015/03/interview-liam-young-on-speculative-architecture-and-engineering-the-future/>
- Niki Feijen. *Chernobyl*. <http://www.nikifeijen.com/chernobyl>.
- Oktobarski salon, <http://www.oktobarskison.org/51/>.
- Oktobarski salon, <http://www.oktobarskison.org/53/oktobarski-salon/>.
- Online Etymology Dictionary, [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com)
- Philip Beesley, <http://philipbeesleyarchitect.com/about/index.php>
- Prague Quadrennial of Performance Design and Space, <http://www.pq.cz/>.
- Prague Quadrennial of Performance Design and Space, 2011 Lebanon Architecture Section, *Moschea del Mondo*. <http://services.pq.cz/en/pq-07.html?itemID=138&type=architecture>
- Project narrative, <https://projectnarrative.osu.edu/>.
- *Random International: Rain Room at Barbican Centre, London*. YouTube Video, 5:50. Florian Ortkrass in an interview on the project *Rain Room*. Posted by VernissageTV, 08 November 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f\\_GY](https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f_GY)
- *Random International: Rain Room at Barbican Centre, London*. YouTube Video, 5:50. Natalie Kovacs in an interview on the installment of the *Rain Room*. Posted by Vernissage TV, 08 November 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f\\_GY](https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f_GY)
- Random International, <http://random-international.com/work/rainroom/>
- Schechner, Richard. *Performance studies: An Introduction - Liminal and Liminoid*, video, <https://www.youtube.com/watch?v=dygFtTWyEGM>

- Schmeer, Christian. *Malaise*. 2013. at <http://www.christianschmeer.com/Malaise-2013>.
- *Serpentine Gallery Pavilion 2010 by Jean Nouvel*. YouTube Video, 04:54. Hans Ulrich Obrist in an interview. Posted by Serpentine Galleries, 08 March 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=MEPgKy7vj6c&feature=plcp>
- Serpentine Galleries. *Serpentine Gallery Pavilion 2000 by Zaha Hadid*. <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2000-zaha-hadid-0>.
- Spatial Agency, [www.spatialagency.net](http://www.spatialagency.net)
- Spatial Agency, [www.metamodernism.com/2011/08/02/spatial-agency-other-ways-of-doing-architecture/](http://www.metamodernism.com/2011/08/02/spatial-agency-other-ways-of-doing-architecture/)
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. *Existentialism*. Last modified, March 9, 2015. <http://plato.stanford.edu/entries/existentialism/>.
- Studio Oren Sagiv. *Intersection 2011*. <http://orensagiv.com/project/intersection>
- *Talk to Distant Strangers Through Portals*. YouTube video, 3:59. Amar C. Bakshi in an interview on the project *Shared Portals*. Posted by Shared\_Studios, 11 February 2015. <https://www.youtube.com/watch?t=102&v=thO3i1gi7Dk>
- Tate Modern. *Herzog & de Meuron: 11 Stations*, <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/herzog-de-meuron-11-stations>.
- The Abraaj Group. *PRESS RELEASE—‘Celebration of Entrepreneurship’ to be held in Dubai in November*. 18 October 2010, <http://www.abraaj.com/news-and-insight/news/press-release-celebration-of-entrepreneurship-to-be-held-in-dubai-in-novemb/>
- The Critical Thinking Community, <http://www.criticalthinking.org/pages/defining-critical-thinking/766>
- The Guardian. *Postmodernism: the 10 key moments in the birth of a movement*. Last modified September 21, 2011. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/20/postmodernism-10-key-moments?INTCMP=SRCH>
- *The Complete London 2012 Opening Ceremony*. (Jul 27, 2012). <https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>.
- The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1>.

- *The New, Now: Innovative Cultural Enterprise - Julia Peyton-Jones in CoE2010.* YouTube Video, 33:07. Posted by Wamda, 11 January 2011.  
<https://www.youtube.com/watch?v=jHH2-v43Uf8>
- The Office for Metropolitan Architecture, <http://www.oma.eu/>.
- The Office for Metropolitan Architecture. *Riga Contemporary Art Museum.*<http://www.oma.eu/projects/2006/riga-contemporary-art-museum/>.
- *Wayne McGregor | Random Dance in the Rain Room.* YouTube Video, 5:44. Wayne McGregor in an interview on the *Random Dance in the Rain Room* project. Posted by Barbican Centre, 22 November 2012.  
[https://www.youtube.com/watch?v=QA7\\_g0Pwi-M](https://www.youtube.com/watch?v=QA7_g0Pwi-M)
- What is embodiment - *That space in between?* (July 7, 2014).  
<https://embodimentblog.wordpress.com/>.
- Wolfram Mathworld, <http://mathworld.wolfram.com/topics/Functions.html>.
- Zumthor, Peter. Interview. Serpentine Gallery Pavilion, May 2011.  
<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor>.

## 8. ODABRANA BIBLIOGRAFIJA

### POZORIŠTE I FILM

- **Albrecht, Donald.** *Designing Dreams: Modern Architecture in Movies*, London: Hanessey and Ingalls, 2000.
- **Aristotel.** *Poetika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
- **Arto, Antonen.** *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Utopija, 2010.
- **Bordvel, Dejvid.** *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2013.
- **Brecht, Bertold.** *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1966.
- **Bruk, Piter.** *Prazan prostor*. Beograd: Lapis, 1996.
- **Bruk, Piter.** *Otvorena vrata*. Beograd: Clio, 2006.
- **Dragičević-Šešić, Milena i Irena Šentevska.** *Urbani spektakl*. Clio, YUSTAT, 2000.
- **Grotovski, Ježi.** *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Studio lirica, 2010.
- **Harvud, Ronald.** *Istorija pozorišta*, Beograd: Clio, 1998.
- **Kuk, Dejvid A.** *Istorija filma 1*. Beograd: Klio, 2007.
- **Kuk, Dejvid A.** *Istorija filma 2*. Beograd: Klio, 2007.
- **Kuk, Dejvid A.** *Istorija filma 3*. Beograd: Klio, 2007.
- **Kulundžić, Josip.** *Fragmenti o teatru*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1965.
- **Milićević, Ognjenka** (ur). *Prostor-dramsko lice, Zbornik radova*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1980.
- **Misailović, Milenko.** *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1988.
- **Molinari, Čezare.** *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
- **Moren, Edgar.** *Film ili čovek iz mašte: antropološki esej*. Beograd: Institut za film, 1967.
- **Plaževski, Jerži.** *Jezik filma 1*. Beograd: Institut za film, 1972.
- **Plaževski, Jerži.** *Jezik filma 2*. Beograd: Institut za film, 1972.
- **Petrić, Vladimir.** *Razvoj filmskih vrsta*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1970.
- **Ričards, Tomas.** *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Beograd: Clio, 2007.
- **Stanislavski, K.S.** *Sistem*, Beograd: Partizanska knjiga, 1982.
- **Tarkovski, Andrej.** *Vajanje u vremenu*, Beograd: Umetnička družina Anonim, 1999.

## ARHITEKTURA

- **Alberti, Leone Battista.** *Ten books on architecture.* London: Alec Tiranti, 1965.
- **Abley, Ian and James Heartfield, ed.** *Sustaining Architecture in the Anti-Machine Age.* Chichester: Wiley Academy, 2001.
- **Banham Reyner.** *Architecture of the Well-Tempered Environment.* Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- **Banham Reyner.** *Theory and Design in the First Machine Age.* London: Butterworth Architecture, 1988.
- **Bonnemaison, Sarah. Eisenbach, Ronit.** *Installations By Architects: Experiments in Building and Design.* New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- **Bogdanović, Bogdan.** *Ukleti neimar.* Novi Sad: Mediterran Publishing, 2011.
- **Bogdanović, Bogdan.** *Gradoslovar,* Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
- **Bogdanović, Bogdan.** *Krv i glib,* Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava, 2001.
- **Bule, Etjen Luj.** *Arhitektura, esej o umetnosti,* Beograd: Građevinska knjiga, 2000.
- **Chikszentmihaly, Mihaly. Rochberg-Halton, Eugene.** *The meaning of things – Domestic symbols and the self.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- **Diran, Žan Nikola Lui.** *Pregled predavanja.* Beograd: Građevinska knjiga, 1990.
- **Dženks, Čarls.** *Nova paradigma u Arhitekturi, Jezik postmodernizma.* Beograd: Orion Art, 2007.
- **Dženks, Čarls.** *Moderni pokreti u arhitekturi,* Beograd: IRO Građevinska knjiga, 1982.
- **Frempton, Kenet.** *Moderna arhitektura, kritička istorija.* Beograd: Orion Art, 2004.
- **Gans, Deborah and Zehra Kuz, ed.** *The Organic approach to Architecture.* Chichester: Wiley-Academy, 2003.
- **Ghirardo, Diane.** *Architecture after Modernism.* London: Thames and Hudson, 1996.
- **Hičkok, Rasel i Filip Džonson.** *Internacionalni stil.* Beograd: Građevinska knjiga, 2000.
- **King, Anthony D.** *Spaces of Global Cultures – Architecture Urbanism Identity,* London: Routledge, 2004.
- **Koolhaas, Rem, Bruce Mau, Hans Werlemann.** *S, M, L, XL.* New York: Monacelli Press, 1998.
- **Le Korbizje.** *Ka pravoj arhitekturi.* Beograd: Građevinska knjiga, 1999.
- **Ledu, Klod Nikola.** *Arhitektura iz ugla umetnosti, tradicije i zakonodavstva.* Beograd: Građevinska knjiga, 2002.
- **Norberg-Schulz, Christian.** *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.* London: Rizzoli, 1991.
- **Paladio, Andrea.** *The Four books on Architecture.* Cambridge: MIT Press, 2002.



- **Radović, Ranko.** *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika.* Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka i Stylos Art, 1998.
- **Rosi, Aldo.** *Arhitektura grada.* Beograd Građevinska knjiga, 1996.
- **Rowe, Colin.** *Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical, and the Possible.* In *As I Was Saying: recollections and miscellaneous essays, vol. 2,* 8-41, Cambridge: The MIT Press, 1996.
- **Rufford, Juliet.** *Theatre and Architecture,* London: Palgrave Macmillan, 2015.
- **Sant'elija, Antonio.** *Manifest futurističke arhitekture.* U *Antologija teorija arhitekture XX veka,* Miloš R.Perović, urednik, 125-131. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- **Sudjic, Deyan.** *The Language of Things.* London: Penguin Books, 2009.
- **Tschumi, Bernard.** *Architecture and Disjunction.* Cambridge MA: The MIT Press, 1996.
- **Venturi, Robert.** *Složenosti i protivurečnosti u arhitekturi,* Beograd: Građevinska knjiga, 1983.
- **Venturi, Robert, Deniz Skot Braun i Stiven Ajzenur.** *Pouke Las vegasa: zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme.* Beograd: IRO Građevinska knjiga, 1988.
- **Vidler, Anthony.** *Toward a Theory of the Architectural Program.* In *October* , 106 (Fall 2003): 59-74.
- **Vitruvije Polio, Mark.** *Deset knjiga o arhitekturi.* Beograd: Građevinska knjiga, 2006.
- **Wotton, Sir Henry.** *The Elements of Architecture.* London: Ulan Press, 2012.
- **Zite, Kamilo.** *Umetničko oblikovanje gradova,* Beograd: Građevinska knjiga, 2004.
- **Zumthor, Peter.** *Thinking Architecture.* Basel, Bosto, Berlin: Birkhauser – Publishers for Architecture, 1999.
- **Zumthor, Peter.** *Atmospheres.* Basel, Bosto, Berlin: Birkhauser – Publishers for Architecture, 2006.

## FILOZOFIJA

- **Bodrijar, Žan.** *Simulakrum i simulacija,* Novi Sad: Svetovi, 1991.
- **Bodrijar, Žan.** *Duh terorizma,* Beograd: Arhipelag, 2008.
- **Bodrijar, Žan.** *Pakt o luciodnosti ili inteligencija Zla,* Beograd: Arhipelag, 2009.
- **Elijade, Mirča.** *Sveto i profano: priroda religije,* Beograd: Alnari, 2004.
- **Eko, Umberto.** *Istorija Lepote,* Beograd: Plato, 2005.
- **Eko, Umberto.** *Beskrajni spiskovi,* Beograd: Plato, Beograd, 2011.
- **Eko, Umberto.** *Istorija mitskih zemalja.* Beograd: Vulkan izdavaštvo. 2014.
- **Piper, Anemari.** *Misli sam.* Novi Sad: Akademska knjiga, 2002.
- **Pirsig, Robert.** *Lila: An Inquiry into Morals,* London: Corgi, 1992.
- **Žižek, Slavoj.** *The Spectre of Ideology.* Oxford, UK: Blackwell, 1999.

## UMETNOST

- **Argan, Đulio Karlo i Olivia Akile Bonito.** *Moderna umetnost I - 1770-1970, Beograd: Clio, 2005.*
- **Argan, Đulio Karlo i Olivia Akile Bonito.** *Moderna umetnost II - 1770-1970, Beograd: Clio, 2005.*
- **Argan, Đulio Karlo i Olivia Akile Bonito.** *Moderna umetnost III - 1770-1970, Beograd: Clio, 2005.*
- **Bart, Rolan.** *Svetla komora – nota o fotografiji, Beograd: Rad, 2004.*
- **Đurić, Dubravka and Miško Šuvaković (Eds.).** *Impossible Histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991, Cambridge, London: The MIT Press, 2003.*
- **Grejam, Gordon.** *Filozofija umetnosti, Beograd: Clio, 2000.*
- **Šuvaković, Miodrag.** *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije, Beograd/Novi Sad : SANU/Prometej, 1999.*
- **Šuvaković, Miodrag.** *Pojmovnik teorije umetnosti, Beograd: Orion Art, 2011.*
- **Todorović, Jelena.** *O ogledalima, ružama i ništavilu. Beograd: Clio, 2012.*
- **Zontag, Suzan.** *Eseji o fotografiji, Beograd: Radionica SIC, 1982.*

## 9. INDEKS ILUSTRACIJA

**Dijagram 1:** *Transdisciplinarni razvoj konstrukta graničnog prostora*, autori: Miljana Zeković i Vladimir Garboš, 2015.

**Dijagram 2:** *Koegzistiranje svetova i prostorni obuhvat - sublimirani model Serpentin paviljona*, autori: Miljana Zeković i Vladimir Garboš, 2015.

**Dijagram 3:** *Koegzistiranje svetova - paviljon Hrvatske za Bijenale arhitekture 2010. godine*, autori: Miljana Zeković i Vladimir Garboš, 2015.

**Dijagram 4:** *Koegzistiranje svetova na primeru projekta „Soba kiše“ kolektiva Random International*, autori: Miljana Zeković i Vladimir Garboš, 2015.

**Dijagram 5:** *Koegzistiranje svetova na primeru projekta „Oktobarskog salona“*, autori: Miljana Zeković i Vladimir Garboš, 2015.

**Dijagram 6:** *Koegzistiranje svetova – „Jp.co.de“ projekat u Pragu*, autori: Miljana Zeković i Vladimir Garboš, 2015.

**Dijagram 7:** *Koegzistiranje svetova - sintezijski model spektakla*, autori: Miljana Zeković i Vladimir Garboš, 2015.

**Slika 1:** *Kontekst - paviljon i galerija 2012. godine*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2012-herzog-de-meuron-and-ai-weiwei>

**Slika 2:** *Personifikacije šatora i origamija - paviljoni iz 2000. i 2001. godine, sukcesivno*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2000-zaha-hadid-0>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2001-daniel-libeskind-arup>

**Slika 3:** *Oblik u službi monumenta - paviljoni iz 2003. i 2007. godine, sukcesivno*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2003-oscar-niemeyer>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2007-olafur-eliasson-and-kjetil-thorsen>

**Slika 4:** *Arhitektura na papiru (paper architecture) - neizvedeni paviljon iz 2004. godine*, izvor: [www.serpentinegalleries.org](http://www.serpentinegalleries.org)

**Slika 5:** *Hortus conclusus - skriveni vrt u Hajd parku, paviljon iz 2011. godine*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor>

**Slika 6:** *Izazov za uspostavljanje kontakta: paviljoni iz 2002., 2006. i 2008. godine – sukcesivno*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2002-toyo-ito-and-cecil-balmond-arup>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2006-rem-koolhaas-and-cecil-balmond-arup-0>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2008-frank-gehry-0>

**Slika 7:** *Paviljoni noću - dramatizacija forme i funkcije struktura*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2002-toyo-ito-and-cecil-balmond-arup>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2006-rem-koolhaas-and-cecil-balmond-arup-0>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2008-frank-gehry-0>

**Slika 8:** *Iskorak ka potrebama korisnika - paviljoni 2005., 2009. i 2010. godine, sukcesivno*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2005-alvaro-siza-and-eduardo-souto-de-moura-cecil-balmond-0>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2009-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-0>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2010-jean-nouvel>

**Slika 9:** *Paviljoni kao mesto generisanja socijalnog konteksta*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2005-alvaro-siza-and-eduardo-souto-de-moura-cecil-balmond-0>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2009-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-0>

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2010-jean-nouvel>

**Slika 10:** *Doslovno i metaforičko kopanje po prošlosti - Serpentin paviljon 2012. godin*, izvor:

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2012-herzog-de-meuron-and-ai-weiwei>

**Slika 11:** *Plutajući paviljon Hrvatske*, izvor:

<http://www.3lhd.com/en/project/brod--the-ship--la-nave-a-floating-pavilion-for-croatia-at-the-venice-biennale>

**Slika 12:** *Dijagramski prikaz formiranja hrvatskog tima*, izvor:

Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave: A floating pavillion for Croatia at the Venice Biennale*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2010; 26, 27.

**Slika 13:** *Dijagram konceptualnih ideja; žičana struktura paviljona i enterijerski prikaz – sukcesivno*, izvor:

Modrčin, Leo (ur.): *Brod 11 / The Ship / La Nave: A floating pavillion for Croatia at the Venice Biennale*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2010; 31.

<http://www.3lhd.com/en/project/brod--the-ship--la-nave-a-floating-pavilion-for-croatia-at-the-venice-biennale>

**Slika 14:** *Moguća upotreba prostora hrvatskog paviljona - mesto susreta*, izvor:

<http://www.3lhd.com/en/project/brod--the-ship--la-nave-a-floating-pavilion-for-croatia-at-the-venice-biennale>

**Slika 15:** *Socijalni život strukture - noćni prikazi*, izvor:

<http://www.3lhd.com/en/project/brod--the-ship--la-nave-a-floating-pavilion-for-croatia-at-the-venice-biennale>

**Slika 16:** *Kadrovi a1, a2 i a3 - Realizacija strukture - brodogradilište „Kraljevica“*, kadrovi iz filma Pavilion.hr, izvor:

[https://www.youtube.com/watch?v=oZNR\\_0JL\\_Hg](https://www.youtube.com/watch?v=oZNR_0JL_Hg)

**Slika 17:** *Putovanje hrvatskog paviljona - prizor kao provokacija*, izvor:

<http://www.3lhd.com/en/project/brod--the-ship--la-nave-a-floating-pavilion-for-croatia-at-the-venice-biennale>

**Slika 18:** *Antologijsko putovanje plutajućeg pozorišta - Teatro del Mondo*, izvor:

<http://theredlist.com/wiki-2-19-879-604-224826-view-rossi-aldo-profile-rossi-aldo-teatro-del-mondo.html>

**Slika 19:** *Kadrovi b1, b2 i b3: Poetično sećanje - animacija putovanja kao omaž Bijenala Rosiju 2010. godine*, kadrovi iz filma *Il Teatro del Mondo*, izvor:

<https://www.youtube.com/watch?v=REG0eLLJljk>

**Slika 20:** *Povratak kući - devastirani paviljon u Riječkoj luci*, izvor:

<http://metro-portal.hr/tko-je-kriv-sto-se-hrvatski-plovci-paviljon-raspao/47218>

**Slika 21:** *Moschea del Mondo - efemerna demokratska ekstrateritorija*, izvor:

[http://services.pq.cz/en/pq-07.html?itemID=138&type=architecture#!prettyPhotoAjax\[ajax\]/0/](http://services.pq.cz/en/pq-07.html?itemID=138&type=architecture#!prettyPhotoAjax[ajax]/0/)

**Slika 22:** *Jožef Nađ u performansu „Untitled“*, izvor:

<http://www.kioskngo.net/projects/intersection/untitled-by-jozef-nadj/>

**Slika 23:** *Konceptualna skica grupne forme kutija za performanse za PQ2011 i originalna skica paviljona za performans „Untitled“*, izvor:

<http://orensagiv.com/project/intersection>

**Slika 24:** *Prostor umetničkog događaja - performans „Untitled“ u paviljonu u Pragu*, izvor:

<http://www.kioskngo.net/projects/intersection/untitled-by-jozef-nadj/>

**Slika 25:** *Efemerne formacije brodskih kontejnera - vizuelno i funkcionalno izazovne*, izvor:  
[http://daily.jstor.org/wp-content/uploads/2014/10/Ever\\_Given\\_container\\_ship.jpg](http://daily.jstor.org/wp-content/uploads/2014/10/Ever_Given_container_ship.jpg)  
[http://static.wixstatic.com/media/a3848b\\_8a90fab86d8f46f7a447d3accf921fe3.jpg\\_srb\\_p\\_1193\\_796\\_75\\_22\\_0.50\\_1.20\\_0.00\\_jpg\\_srb](http://static.wixstatic.com/media/a3848b_8a90fab86d8f46f7a447d3accf921fe3.jpg_srb_p_1193_796_75_22_0.50_1.20_0.00_jpg_srb)

**Slika 26:** *Brodski kontejner - fizički prostorni okvir i unutrašnji višeslojni prostor realizovan umetničkom instalacijom „Arija“*, izvor:  
[http://emmacritchley.com/storage/media/films34/container\\_outside3.jpg](http://emmacritchley.com/storage/media/films34/container_outside3.jpg)  
[http://aoh.org.uk/domains/aoh.org.uk/local/media/images/medium/ARIA2013\\_ecrichley\\_1.jpg?utm\\_source=aoh&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=House%20Festival%20Latest%20News](http://aoh.org.uk/domains/aoh.org.uk/local/media/images/medium/ARIA2013_ecrichley_1.jpg?utm_source=aoh&utm_medium=email&utm_campaign=House%20Festival%20Latest%20News)

**Slika 27:** *Fotografije iz unutrašnjosti - svet instalacije „Arija“*, izvor:  
<http://static.nightcontact.co.uk/wp-content/uploads/2013/09/Aria1.jpg>  
<http://static.nightcontact.co.uk/wp-content/uploads/2013/09/Aria2.jpg>

**Slika 28:** *Umetnička instalacija iz serije „Hylozoic“, 2007-2012. godine*, izvor:  
[http://www.biennaleofsydney.com.au/wp-content/uploads/2013/05/Beesley\\_Hylozoic-Series-Sibyl\\_2012\\_SK-12-e1369042498637.jpg](http://www.biennaleofsydney.com.au/wp-content/uploads/2013/05/Beesley_Hylozoic-Series-Sibyl_2012_SK-12-e1369042498637.jpg)  
<https://richardtulloch.files.wordpress.com/2012/09/philip-beesley-2.jpg>

**Slika 29:** *Prostor instalacije: „Rain room“ u Barbikan centru u Londonu, 2013. godine*, izvor:  
<http://static.inqmind.co/content/2012/10/indoor-rain-room-by-random-international/article/rain-2.jpg>  
<http://www.kamoska.cz/obrazky/zazij-jedinecny-zazitek-v-destove-mistnosti-z-niz-odejdes-sucha-1.jpg>

**Slika 30:** *„Random Dance in the Rain Room“, koreografija Vejna Mekgregora u Sobi kiše*, izvor:  
[http://dancetabs.com/wp-content/uploads/2012/11/rd-rain-room-bending-duet\\_1000.jpg](http://dancetabs.com/wp-content/uploads/2012/11/rd-rain-room-bending-duet_1000.jpg)  
<https://nycdancestuff.files.wordpress.com/2012/12/1.jpg?w=497&h=331>

**Slika 31:** *Niki Feijen: fotografija iz serije „Disciple of Decay“*, izvor:  
<http://ak-hdl.buzzfed.com/static/2014-06/20/8/enhanced/webdr03/enhanced-buzz-wide-10870-1403267033-11.jpg>

**Slika 32:** *Reutilizacija industrijskog nasleđa - OMA za Rigu i Herzog i de Meron za London, sukcesivno*, izvor:  
[http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group1/building1834/media/riga\\_museum\\_koolhaas\\_oma1206.jpg](http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group1/building1834/media/riga_museum_koolhaas_oma1206.jpg);  
<http://www.artfund.org/assets/what-to-see/museums-and-galleries/tate-modern/TateMoern1536LS.jpg>

**Slika 33:** *Zgrada bivše Vojne akademije u Resavskoj - efemerna reutilizacija (enterijer)*, izvor:  
(Zvanični izložbeni katalog) Petrović, Svetlana (ur.): 51. Oktobarski salon: *Noć nam prija...*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2010; 6;  
Oktobarski salon, arhiva; autor fotografije: Senja Vild.

**Slika 34:** *51. Oktobarski salon: okupiranje prostora događajima i instalacijama*, izvor: Oktobarski salon, arhiva; autor fotografije: Senja Vild; Stanković, Maja (ur.): *Propeler, elektronski časopis za umetnost i komunikacije*, br. 2, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2010; 13.

**Slika 35:** *Eva Kok - instalacija NoMad na 51. Oktobarskom salonu*, izvor: Stanković, Maja (ur.): *Propeler, elektronski časopis za umetnost i komunikacije*, br. 2, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2010; 19.  
<http://evakoch.net/wp-content/uploads/nomad.jpg>

**Slika 36:** *Atmosfera „slabosti“ u napuštenom kompleksu Belic-sanatorijuma*, izvor: [http://www.christianschmeer.com/images/christianschmeer\\_malaise\\_1.jpg](http://www.christianschmeer.com/images/christianschmeer_malaise_1.jpg)  
[http://www.christianschmeer.com/images/christianschmeer\\_malaise\\_6.jpg](http://www.christianschmeer.com/images/christianschmeer_malaise_6.jpg)

**Slika 37:** *Urbano istraživanje Černobila - estetika raspada*, izvor: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/02/dd/63/02dd63fe2d414d15ec501b0e42d21077.jpg>  
[http://st3.inspireme.ru/2012/07/5158946857\\_822d33720d\\_b.jpg](http://st3.inspireme.ru/2012/07/5158946857_822d33720d_b.jpg)

**Slika 38:** *Prostori zgrade elektro-distribucije u iščekivanju učesnika projekta*, izvor: Efemera Kolektiv, arhiva

**Slika 39:** *Slojevi prostora - oprostorenje ličnih narativa u praksi*, izvor: Efemera Kolektiv, arhiva

**Slika 40:** *Filmska klapa: Jp.co.de*, izvor: Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 41:** *Devastirani prostori štamparijskog kompleksa - delovi hale, hodnika i objekta C – sukcesivno*, izvor: Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 42:** *Devastirani prostori štamparijskog kompleksa - delovi objekta C*, izvor: Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 43:** *Proizvodna hala napuštene štamparije - materijal iz tizera za projekat*, kadrovi iz filma *jp.co.de Pravo building teaser*, izvor: [https://www.youtube.com/watch?v=wl7LFniQC\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=wl7LFniQC_M)

**Slika 44:** *Funkcionalni procesi svakodnevnog života u hali nakon transformacije*, izvor: Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 45:** *Prostori-scene u srcu štamparije*, izvor: Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 46:** *Identifikacija - ovaj prostor je moj, to sam ja*, izvor: Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 47:** *Procesi osvajanja sopstvenog životnog prostora*, izvor:  
Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 48:** *Pozicioniranje projekcionog platna, svetlosnih topova i krana za kameru u prostor hale.*, izvor:  
Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 49:** *Promena namene - od svakodnevnog do izložbenog prostora*, izvor:  
Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 50:** *Transformacija dematerijalizacije prostora kao finalni akt volontera*, izvor:  
Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 51:** *Nestajanje moćnog kompleksa*, izvor: Lična arhiva učesnika projekta „Jp.co.de“.

**Slika 52:** *Olimpijski kotao londonskog otvaranja*, izvor:  
<http://uk.eonline.com/news/333044/the-5-best-olympics-opening-ceremonies-ever-look-out-sochi-2014>

**Slika 53:** *Kadrovi: a, b, c - Olimpijski stadioni u Marusi (Atina), u Pekingu i u Stratfordu (London) – sukcesivno*, kadrovi iz filmova *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor: [https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs); *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor: [https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og); *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>

**Slika 54:** *Kadrovi u nizu: a1, a2, a3: Sekcija bubnjara – Atina*, kadrovi iz filma *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs)

**Slika 55:** *Kadrovi u nizu: b1, b2, b3: Sekcija bubnjara – Peking*, kadrovi iz filma *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og)

**Slika 56:** *Kadrovi u nizu: c1, c2, c3: Sekcija bubnjara – London*, kadrovi iz filma *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>

**Slika 57:** *Kadrovi u nizu: a2, a3, a4: Olimpijski krugovi – Atina*, kadrovi iz filma *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs)

**Slika 58:** *Kadrovi u nizu: b2,b3, b4: Olimpijski krugovi – Peking*, kadrovi iz filma *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og)



**Slika 59:** Kadrovi u nizu: c2, c3, c4: Olimpijski krugovi – London, kadrovi iz filma *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>

**Slika 60:** Kadrovi u nizu: a5, a6, a7: Rađanje grčkih ostrva kroz transformaciju 1a, kadrovi iz filma *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs)

**Slika 61:** Kadrovi u nizu: a8, a9, a10: Magija isušivanja mora kroz transformaciju 2a, kadrovi iz filma *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs)

**Slika 62:** Kadrovi u nizu: a11, a12, a13: Učesnici Olimpijade pod okriljem sveta kroz transformaciju 3a, kadrovi iz filma *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs)

**Slika 63:** Kadrovi u nizu: b5, b6, b7: Štamparski stroj kroz transformaciju 1b, kadrovi iz filma *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og)

**Slika 64:** Kadrovi u nizu: b8, b9, b10: Oda „Ptičjem gnezd“ kroz transformaciju 2b, kadrovi iz filma *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og)

**Slika 65:** Kadrovi u nizu: b11, b12, b13: Osvojena zemlja kroz transformaciju 3b, kadrovi iz filma *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og)

**Slika 66:** Kadrovi u nizu: c5, c6, c7: Uništenje iluzije kroz transformaciju 1c, kadrovi iz filma *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>

**Slika 67:** Kadrovi u nizu: c8, c9, c10: Carstvo dece kroz transformaciju 2c, kadrovi iz filma *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>

**Slika 68:** Kadrovi u nizu: c11, c12, c13: Obraćanje tv publici kroz transformaciju 3c, kadrovi iz filma *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>

**Slika 69:** Kadrovi u nizu: a14, a15, a16: Olimpijski plamen – Atina, kadrovi iz filma *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs)

**Slika 70:** Kadrovi u nizu: b14, b15, b16: Olimpijski plamen – Peking, kadrovi iz filma *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og)

**Slika 71:** Kadrovi u nizu: c14, c15, c16: Olimpijski plamen – London, kadrovi iz filma *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>

**Slika 72:** Kadrovi a17, b17, c17: *Slava vatre - Atina, Peking, London, sukcesivno*, kadrovi iz filmova *Athens 2004 – Opening Ceremony*, izvor: [https://www.youtube.com/watch?v=FuJ\\_zTmToLs](https://www.youtube.com/watch?v=FuJ_zTmToLs); *Beijing 2008 – Opening Ceremony*, izvor: [https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og); *The Complete London 2012 Opening Ceremony, London 2012 Olympic Games*, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl>.

**Tabela 1:** *Uporedna analiza strukture liminoidnog događaja kod Tarnera i graničnog prostora ustanovljenog ovim istraživanjem*, autor: Miljana Zeković, 2015.

**Tabela 2:** *Primena Lefevrove kauzalne veze činilaca momenta na razumevanje strukture liminoidnog događaja i graničnog prostora*, autor: Miljana Zeković, 2015.

**Tabela 3:** *Dedukcijski prikaz primene Lefevrovog generalizovanog stava vezanog za protok energije kroz prostor i vreme na primeru odnosa posmatrač - događaj*, autor: Miljana Zeković, 2015.

**Tabela 4:** *Dominantne funkcije efemerne arhitekture u primerima pristupa projektovanju paviljona*, autor: Miljana Zeković, 2015.

**Tabela 5:** *Karakter ostvarenosti funkcija efemerne arhitekture u ceremonijama otvaranja Olimpijskih igara*, autor: Miljana Zeković, 2015.

## 10. INDEKS POJMOVA

### A

adaptacija / adaptacijska prenamena, 135, 136, 138

ambivalentnost / ambivalentan, 21, 30, 31, 50, 51, 188

arheologija sadašnjice, 134, 135, 186

arhitektonska struktura, 175

arhitektonska tipologija, 24, 68, 80, 87, 116, 123, 135, 136, 148, 156

automodernizam, 61

### Č

čulna veza, 56

### D

dedukcija, 56

demarkacija, 43, 45, 61, 81, 82, 99, 180, 189

doživljaj, 6, 8, 9, 15, 19, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 73, 74, 75, 77, 90, 107, 117, 118, 124, 125, 127, 129, 137, 139, 140, 165, 168, 173, 179, 188

duh mesta (*genius loci*), 136, 137, 156, 161

duh – traga (*trace - spirit*), 27

### E

efemeralizacija, 6, 68, 69, 70, 71

efemerna arhitektura, 8, 11, 14, 16, 23, 24, 28, 71, 81, 82, 83, 99, 117, 169, 175, 180, 181, 186, 189

efemerni ekstrem, 16, 80, 186

efemerni hronotop, 140

efemerna struktura, 13, 15, 18, 25, 79, 86, 98, 106, 184

egzistencija:

egzistencijalizam / egzistencijalisti, 9, 10, 21, 42, 43, 44, 51, 75, 84, 103, 142, 151, 168, 184, 188

eksperiment, 8, 18, 20, 32, 34, 87, 90, 104, 113, 114, 121, 130, 132, 135, 144, 148, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 161, 165

ekstrateritorija, 64, 80, 102, 108, 115

extensio, 44

## **F**

fenomenologija arhitekture, 7, 9, 16, 19, 21, 52, 54

fizički narativ, 15, 20, 83, 139, 146, 148, 153, 186, 189

funkcije arhitekture:

ambijentalna funkcija: 80, 82, 98, 179, 187

demarkaciona funkcija, 81, 82, 99, 180, 189

dramaturška funkcija, 83, 84, 100

ko-performativna funkcija, 130, 189

morfološka funkcija: 82, 98, 179, 187

performativna funkcija, 80, 82, 179, 187

scenska funkcija, 80, 82, 98, 179

tehnološka funkcija, 80, 82, 99, 179, 187

utilitarna funkcija, 26, 81, 122, 134, 140, 184

## **G**

geo-politička ideja / geo-politički performans, 80, 114

gesamtkunstwerk, 80, 150, 151, 186

grad-duh, 145

granica, 37, 43, 53, 68, 73, 82, 83, 127, 165, 180, 187

## **H**

haptičan / haptično iskustvo, 21, 55, 118, 129

heterotopija, 10, 21, 47, 114, 188

hilozoizmičan, 128

## I

ideja forme / ideja funkcije, 67

imerzivan / imerzivno, 15, 16, 131, 186

industrijsko nasleđe, 134, 135, 136, 141, 147, 153

instalacija:

arhitektonska instalacija, 79, 86, 116, 117, 118, 119

tehnološka instalacija, 79, 116, 117

umetnička instalacija, 8, 38, 79, 89, 104, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 139, 140, 141, 147, 149,

instalirana prirodna sredina, 126, 131

## K

kategorija prostora, 23, 29, 35, 80, 122, 147, 182

kauzalna veza, 45, 55

Khôra, 51, 53

koegzistiranje svetova, 99, 100, 115, 132, 148, 161, 162, 181

koncept, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 22, 27, 29, 33, 34, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 58, 61, 62, 64, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 113, 114, 118, 119, 120, 123, 124, 127, 135, 136, 137, 138, 166, 183, 184, 187

konstrukt, 9, 15, 46, 47, 50, 55, 56, 99, 115, 142, 151, 182, 183, 188

kontejner / kontejnerizacija, 122, 123, 124, 125, 126, 131

kriza dimenzija, 69

## L

liminalnost:

liminalno, 9, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 186

liminoidno, 9, 29, 32, 34, 38, 45, 55, 186

liminalitet, 36

liminalna faza, 9, 29, 30, 31

## **M**

mali narativi, 41

međuprostor, 9, 36, 41, 49, 50, 51, 69, 81, 121, 124, 126, 131, 140

mehanizam, 37, 176

metafizika imaginacije, 41

metalepsa, 188

metamodernizam, 58, 61

metamorfoza, 65, 103

metanarativ, 48, 79, 184

mitologija prostora, 60

modul, 92, 122, 180, 188

## **N**

nadprostor, 70

napušteno, 15, 77, 79, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 155, 161, 184

ne-mesto, 22, 60, 63, 126

ne-narativan, 143, 144

## **O**

obred prelaska, 9, 10, 29, 30, 31, 32, 34

operacionalizacija, 77, 180

oprostorenje, 10, 41, 71, 77, 78, 109, 115, 145, 146, 147, 152, 183, 187

otelovljena memorija, 21

## **P**

paradigma, 36, 41, 53, 58, 61, 114

paradoks, 9, 60, 188

paviljon, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 131, 151, 165, 166, 184

performans, 30, 32, 33, 79, 90, 104, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 129, 131, 134, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 161, 172

performativnost / performativan, 20, 34, 51, 77, 80, 82, 118, 119, 129, 131, 145, 163, 179, 187, 188

poetska slika, 42, 186

portabilna arhitektura, 23, 25, 26, 27

portal, 35, 123, 125, 141, 144, 155, 175

posmatrač, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 34, 35, 36, 37, 38, 45, 47, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 82, 83, 99, 106, 108, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 156, 164, 173, 175, 176, 177, 178, 181, 184, 186, 187, 188

post-postmodernizam, 58, 61

prag (threshold),

- prag – prostorni, 20, 49, 131, 186
- prag – misaoni, 9, 20, 27, 30, 36, 50, 186

prelaz / prelazak, 9, 18, 29, 30, 31, 38, 50, 51, 60, 82, 87, 89, 93, 118, 121, 124, 147, 186

produkcija prostora, 44, 46, 48

protagonista, 82, 125, 138, 139, 146, 151, 155, 156, 169, 179

prostor:

- apstraktni prostor, 7, 15, 35, 38, 45, 46, 51, 52, 76, 180
- arhitektonski prostor, 37, 52, 54, 182
- doživljeni prostor, 131, 186
- egzistencijalni prostor, 5, 9, 21, 40, 51, 52, 186
- granični prostor, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 71, 70, 80, 81, 82, 83, 99, 106, 115, 153, 183, 185, 186, 187, 188
- iskustveni prostor, 21, 43, 44, 186
- kritični prostor, 22, 69, 186
- prostor magije, 6, 79, 163
- prostor performansa, 6, 79, 116, 117, 120, 121
- prostor u pozorištu, 19, 35, 36
- virtuelni prostor, 6

prostorna forma, 78

prostorna imaginacija, 138

prostorna praksa, 5, 16, 47, 48, 49, 77, 78, 121

prostorni okvir, 8 13, 15, 20, 27, 29, 33, 34, 37, 42, 63, 78, 83, 114, 121, 122, 123, 125, 126, 129, 135, 140, 141, 147, 184, 185, 187

prostorno posredništvo, 5, 22, 47, 48, 49

pseudo-modernizam, 61, 62

## **R**

repcija, 20, 34, 38, 52, 53, 54, 80, 82, 139, 145

refleksija, 31, 33, 38, 48, 64, 66, 69, 95, 97, 116, 117, 120, 124, 131, 134, 138

reprezentacija, 6, 46, 123, 135, 141, 142, 146

reutilizacija, 6, 13, 16, 79, 134, 136, 137, 139

ruina / ruševina, 134, 141, 142, 143, 147, 154

## **S**

sajt-specifik, 20, 79, 103, 104, 117, 126, 138, 140, 157, 160, 184

sajt-specifik sistem, 140

scena, 33, 62, 101, 102, 103, 105, 137, 155, 156, 158, 159, 168, 169, 170, 171, 173, 175

sinergija / sinergijski, 11, 13, 16, 33, 37, 38, 47, 80, 83, 129, 135, 187

situacija, 10, 44, 52, 58, 67, 75, 101, 157, 159, 183

slika sveta, 114, 172

slojevi prostora, 143, 146, 147

spektakl, 5, 6, 22, 34, 57, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 82, 117, 119, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 178, 181, 184, 187

spekulativno inženjerstvo, 59, 60, 61

stadion, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179

strukturalizam, 65

## **T**

tehnologija, 5, 6, 13, 15, 16, 17, 22, 25, 57, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 82, 85, 103, 124, 127, 128, 142, 158, 164, 165, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 180, 186, 187

tekući prostor, 6, 61, 62, 95

tok, 14, 33, 38, 45, 55, 63, 78, 134, 139, 156



transformacija, 6, 15, 36, 66, 67, 69, 84, 85, 98, 106, 138, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159,  
160, 161, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 184, 188

treći prostor, 5, 10, 20, 45, 46, 47, 48, 186

trilogija, 119, 140, 150, 151, 152

## **U**

učesnik / učesnica, 8, 14, 15, 36, 62, 72, 73, 86, 102, 117, 118, 130, 131, 145, 146, 151, 152,  
153, 156, 159, 160, 172, 173

umetnički događaj, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 37, 38, 83, 99, 118, 121, 131, 137, 138, 157, 162, 186

umetnička praksa, 16, 17, 77, 121, 127, 145, 147, 187

umetnička vizija, 37, 72, 82

univerzum, 42, 75, 76, 164

urbeks (urbex), 6, 141, 144

## 11. INDEKS IMENA

3LHD, 106, 109

### A

Arhigram, 12

Ajzenman, Piter (Eisenman, Peter), 19, 82

### B

Bakši, Amar (Bakshi, Amar), 123, 124

Bašlar, Gaston (Bachelard, Gaston), 19, 21, 41, 42

Betski, Aron (Betsky, Aaron), 103

Bislej, Filip (Beesley, Phillipe), 127

Bojl, Deni (Boyle, Danny), 167, 169

Bolnou, Oto-Fridrih (Bollnow, Otto-Friedrich), 19, 21, 43, 183

Brejam, Viljem (Braham, William), 22, 66

Brod 11 / The Ship / La Nave, 104, 106, 107, 109, 110

Buber, Martin (Buber, Martin), 21, 50

### C

Cumtor, Peter (Zumthor, Peter), 91

### Č

Čepel, Brajan (Chappel, Brian), 11, 18, 21, 23, 24, 70

### D

Debor, Gi (Debord, Guy), 18, 22, 44, 71, 73, 74, 164

De Meron, Pjer (De Meuron, Pierre), 97, 135, 136

De Sarto, Mišel (De Certeau, Michel), 19, 22, 78, 184, 187

Dik, Filip K. (Dick, Philip K.), 75, 76, 163

Dinulović, Radivoje, 19, 110

Dražić, Dušica, 140

## **DŽ**

Dženks, Čarls (Jencks, Charles), 64

## **E**

Elemental, 49

Efemera kolektiv (Ephemera Collective), 145

## **F**

Fančikai, Peter (Fancsikai, Péter), 152

Fejen, Niki, (Feijen, Niki), 133, 144, 145

Forti, Ejdrien (Forty, Adrian), 19, 46, 182, 183

Fuko, Mišel (Foucault, Michel), 10, 19, 21, 46, 47

Fuler, Bakminster (Fuller, Buckminster), 12, 18, 68

## **G**

Geri, Frenk (Ghery, Frank), 93

Gonzales-Ribal, Alfredo (González-Ruibal, Alfredo), 19, 142

## **H**

Hadaš, Mikoš (Hadas, Miklós), 152

Hadid, Zaha (Hadid, Zaha), 85, 87

Hajdeger, Martin (Heidegger, Martin), 8, 10, 19, 21, 39, 42, 43, 51

Harison, Rodni (Harrison, Rodney), 133, 134

Hejl, Džonatan (Hale, Jonathan), 22, 66

Hejligen, Frensis (Heylighen, Francis), 69

Hercog, Žak (Herzog, Jacques), 97, 135, 136, 165, 166

Hjum, Dejvid (Hume, David), 74, 75

Hočevan, Meta, 19, 20, 35, 36, 37, 42

Hol, Stiven (Holl, Steven), 19, 21, 52, 53

## I

Idensor, Tim (Edensor, Tim), 19, 143

Ito, Tojo (Ito, Toyo), 92

## J

Jang, Lajm (Young, Liam), 59, 60, 65

Jimo, Čang (Yimou, Zhang), 167

Jp.co.de, 6, 79, 149, 151, 152, 154, 159, 162

## K

Kastels, Manuel (Castells, Manuel), 18, 67

Kirbi, Alan (Kirby, Alan), 61, 63, 64

Kivatkovska, Ada (Kwiatkowska, Ada), 27,

Koh, Eva (Koch, Eva), 140

Kolhas, Rem (Koolhaas, Rem), 19, 92, 93, 104, 106, 164

Kretaker (Krétakör), 19, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 158, 160, 161

Kričli, Ema (Critchley, Emma), 121, 123, 124, 125

Kronenburg, Robert (Kronenburg, Robert), 11, 18, 22, 25, 26, 27, 28

Kunze, Donald (Kunze, Donald), 188

## L

Lanselen, An Sofi (Lancelin, Anne-Sophie), 119, 120, 131

Lefevr, Anri (Lefebvre, Henri), 19, 20, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 77, 187

Libeskind, Daniel (Liebeskind, Daniel), 88

Lič, Nil (Leach, Neil), 18, 22, 65

Liotar, Žan-Fransoa (*Lyotard*, Jean-François), 19, 20, 41

Lotker, Sodja, 149, 150

## M

Mau, Brus (Mau, Bruce), 18, 22, 72, 76, 106, 164

Mekgregor, Vejn (McGregor, Wayne), 130

Mekiri, Skot (McQuire, Scott), 62  
Merlo-Ponti, Moris (Merleau-Ponty, Maurice), 9, 15, 19, 20, 39, 40, 41, 43  
Modrčin, Leo, 19, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112  
Moschea del Mondo, 113, 114  
Mur, Rouven (Moore, Rawan), 19, 89, 90, 92, 95  
MVRDV, 90, 94

## **N**

Nađ, Jožef, (Nagy József), 116, 119, 120, 121, 131  
Nimejer, Oskar (Niemeyer, Oscar), 88, 89  
Norberg-Šulc, Kristijan (Norberg-Schulz, Christian), 19, 21, 40, 51, 52, 182  
Nuvel, Žan (Nouvel, Jean), 95, 96

## **O**

Olimpijske igre, 79, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 178, 180, 181  
Oktobarski salon, 137, 138, 139, 140, 141, 147, 148  
OMA, 135, 136  
Ože, Mark (Auge, Mark), 22, 63

## **P**

Palazma, Juhani (Pallasmaa, Juhani), 19, 21, 52, 53, 54, 55, 117, 183, 184  
Papajoanua, Dimitrisa (Papaioannou, Dimitris), 167  
Parku La Vilet (Parc de la Villette), 96  
Pejton-Džons, Džulija (Peyton-Jones, Julia), 84, 85, 86, 87  
Perez-Gomez, Alberto (Pérez-Gómez, Alberto), 18, 21, 27, 28, 52  
Perić, Vladan, 139  
Pirsig, Robert (Pirsig, Robert), 19, 21, 74, 75, 164, 171  
Praglin, Laura (Praglin, Laura), 19, 21, 50, 51  
Praško kvadrijenale (Prague Quadrennial of Performance Space and Design),  
113, 117, 119, 149, 150

## R

Radović, Ranko, 40, 111, 182  
Random International, 128,129, 130,132  
Ransier, Žak (Rancière, Jacques), 58  
Rajt, Frenk-Lojd (Wright, Frank Lloyd), 18, 66  
Rokvel, Dejvid (Rockwell, David), 18, 22, 72, 76  
Rosi, Aldo (Rossi, Aldo), 19, 102, 110, 111, 112, 113,  
Rouz, Stiv (Rose, Steve), 19, 92, 94,  
Rozenfild, Karisa (Rosenfield, Karissa), 19, 101, 102, 103

## S

Sagiv, Oren, 117, 118,119  
SANNA, 95  
Semjuels, Robert (Samuels, Robert), 60  
Serpentin galerija (Serpentine Gallery), 6, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98,  
99, 100, 165  
Sežima, Kazojo (Sejima, Kazuyo), 95, 104  
Siza, Alvaro (Siza, Álvaro), 94  
Snoheta (Snøhetta), 89  
Sodža, Edvard (Soja, Edward), 10, 19, 20, 46, 47  
Soto de Mura, Eduardo (Souto de Moura, Eduardo), 94

## Š

Šiling, Arpad (Schilling Árpád), 149, 150, 152, 160  
Šekner, Ričard (Schechner, Richard), 19, 20, 30, 32, 36, 37, 76  
Šmer, Kristijan (Schmeer, Christian), 143, 144

## T

Tarner, Viktor (Turner, Victor), 9, 11, 20, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 186  
Teatro del Mondo, 110, 111, 112, 114  
Tejt Modern (Tate Modern), 89, 135, 136  
Til, Džeremi (Till, Jeremy), 19, 20, 22, 46, 48,

Todorović, Jelena, 19, 20, 34, 35

## **V**

Van Ajk, Aldo (Van Eyck, Aldo), 21, 49, 50

Van den Aker, Robin (Van den Akker, Robin), 58

Van der Roe, Mis (Van der Rohe, Mies), 62

Van Genep, Arnold (Van Genepp, Arnold), 9, 11, 19, 20, 29, 30, 31, 32, 34, 186

Veivei, Ai (Weiwei, Ai), 97, 165

Venecijansko bijenale arhitekture (La Biennale di Venezia - Mostra

Internazionale di Architettura), 49, 86, 101, 102, 103, 104, 109, 110, 112, 127

Vermulen, Timoteus (Vermeulen, Timotheus), 58

Vinikot, Donald (Winnicott, Donald), 21, 50, 51

Virilio, Pol (Virilio, Paul), 18, 22, 68, 69, 186, 187

## **Z**

Zanini, Pjero (Zanini, Piero), 185

Zeković, Miljana, 47, 51

## **Ž**

Žugić, Višnja, 129.







## **BIOGRAFIJA**

Miljana Zeković je rođena u Novom Sadu, 1979. godine. Završila je integrisane osnovne i diplomatske akademske – master studije na Odseku za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu (1998/99 – 2003/2004), sa prosečnom ocenom 9.40. Doktorske akademske studije – studijski program: Arhitektura i urbanizam – na istom Univerzitetu, upisala je školske 2007/08. godine. Sve ispite predvedene doktorskim studijskim programom položila je sa prosečnom ocenom 10.00.

Tokom studiranja bila je stipendista Ministarstva prosvete i sporta (1999/2000; 2000/2001. godine); stipendista Ministarstva za nauku i održanje životne sredine (2005/2006; 2006/2007. godine); stipendista Fondacije za razvoj naučnog i umetničkog podmlatka (2001 – 2005. godine) i stipendista Vlade Kraljevine Norveške 2001. godine.

Kao student bila je angažovana u nastavi na Departmanu za arhitekturu i urbanizam kao demonstrator (2001/2002. godine), a zatim kao spoljni saradnik (2004/2005 – 2006/2007. godine). Od 01.02.2007. godine zaposlena je na Fakultetu tehničkih nauka, gde učestvuje u realizaciji nastave na Departmanu za arhitekturu i urbanizam, u okviru niza predmeta iz oblasti arhitektonskog projektovanja, efemerne arhitekture i scenske arhitekture.

Od maja meseca 2009. godine član je Inženjerske komore Srbije, kao licencirani odgovorni projektant arhitektonskih projekata.

Od 2011. godine član je Internacionalne organizacije scenografa, pozorišnih arhitekata i tehničara (OISTAT), najpre kao nacionalni delegat u Komisiji za obrazovanje, a od

Svetskog kongresa održanog u Kardifu 2013. godine, jedan je od osam članova Izvršnog odbora organizacije.

Tokom profesionalnog rada na Fakultetu tehničkih nauka, angažovana je u nizu naučnih projekata nacionalnog i međunarodnog značaja. Član je autorskih projektantskih timova značajnih objekata i nagrađivana je na međunarodnim arhitektonskim i umetničkim konkursima. Autor je niza međunarodnih umetničkih projekata, kao i niza stručnih i naučnih radova.

## **Odabrani stručni, naučni i umetnički radovi**

### **Stručni radovi:**

1. Dinulović R., Reba D., Konstantinović D., Zeković M.: Idejni i glavni arhitektonski projekat zgrade Naučno-tehnološkog parka Univerziteta u Novom Sadu, deo na Fakultetu tehničkih nauka, član autorskog i projektantskog tima, projekat: 2010-2012, realizacija 2015 (finansiranje od strane Evropske komisije). Prikazan na Međunarodnoj izložbi Now/Sada: Teaching by Design/Italy Now, MSUV, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2011, ISBN 978-86-7892-365-4, str. 15-18;
2. Projekat rekonstrukcije, adaptacije i dogradnje zgrade Narodno pozorište-narodno kazalište-Népszínház, član projektantskog tima; prikazan na Međunarodnoj izložbi arhitekture Now/Sada: Teaching by Design/Italy Now, MSUV, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2011, ISBN 978-86-7892-365-4, str. 19-20;
3. Konstantinović D., Zeković M.: Projekat dela enterijera zgrade Narodnog pozorišta u Subotici - poslovni i administrativni blok, član autorskog i projektantskog tima; prikazan na Međunarodnoj izložbi arhitekture Now/Sada: Teaching by Design/Italy Now, MSUV, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2011, ISBN 978-86-7892-365-4, str. 27-28;
4. Zeković Miljana: član stručnog međunarodnog žirija, uz Ijana Gereta (Ian Garrett, Canada), Ijana Evansa (Ian Evans, UK) i Hejdana Grifisa (Haydn Griffiths, UK); konkurs za projekat privremenog održivog pozorišta u Entoni Hopkins centru u Kardifu (Sustainable Theatre Competition, Anthony Hopkins Centre, Cardiff, UK), 2013. godine;
5. Zeković Miljana: „Jedna priča - beskraj inspiracije: Pričajmo čulima“ („One story - infinite inspirations: talking to our senses“) - prva nagrada na međunarodnom konkursu po pozivu za projekat Međunarodne razmene znanja studenata scenskog dizajna - ISDSWE 2012 (International Stage Design Students' Works Exchange), Centralna akademija drame (The Central Academy of Drama), Peking, N. R. Kina, 2012.
6. Zeković Miljana: član autorskog tima za Idejno urbanističko-arhitektonsko rešenje remodelacije i revitalizacije tvrđave Kastel, (autorski tim Departmana za arhitekturu i urbanizam, FTN), Banjaluka, BiH, 2007.; otkupna nagrada na međunarodnom javnom, anonimnom konkursu;

7. Konstantinović, D.; Zeković, M.; Maraš, I.: Jedanaestogodišnja izložba studentskih radova Departmana za arhitekturu i urbanizam, kustoski rad, Fakultet tehničkih nauka, mesto: Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine, 20.12.2007-13.1.2008. (Kustoski rad na nacionalnoj izložbi).

#### **Odabrani naučni radovi:**

Rad saopšten na međunarodnom skupu, štampan u celini:

1. Dinulović, R.; Konstantinović, D.; Zeković M.: „Thinking Construction as Design and Function of Architecture“, Designtrain Congress Trailer 2, 5-6.06.2008. Amsterdam, Holandija, European League of Institutes of the Arts, 05-07.06.2008., str. 172-182;
2. Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Construction Technology in Serbian Context- Dealing With a Challenge“, First International Conference „Knowledge Society“, Sozopol, Bulgaria, 03-05.09.2008., ISSN 1313-4787, str. 168-171;
3. Zeković, M.; Konstantinović, D.: „Educational Aspects of Contemporary School of Architecture in Serbia“, First International Conference „Knowledge Society“, Sozopol, Bulgaria, 03-05.09.2008., ISSN 1313-4787, str. 119-123;
4. Konstantinović, D.; Dinulović, R.; Zeković, M.: „Performance buildings as a specific type of public buildings in architectural theory and practice in Serbia“, 11th National and 5th International scientific meeting - INDIS 2009, Novi Sad, Serbia, Fakultet tehničkih nauka, 25-27.11.2009., ISBN 978-86-7892-221-3, str. 249-255;
5. Dinulović, R.; Konstantinović, D.; Zeković, M.: „The National Theatre in Subotica, Serbia - enveloping the building after 20 years“, INTERCAD 2011 - International Conference on Architecture and Design, Proceedings, Technical University Vienna, 2011., ISSN 2242-170X, str. 44-49;
6. Žugić, V, Zeković, M.: „Performative vs. Co-performative: Functions of Space in Performative Events“, 3rd Global Conference - Reframing Punishment and 2nd Global Conference - Time, Space and the Body, Oxford, United Kingdom, 1-3 september, ISBN 978-1-84888-344-4 2013;
7. Zeković, M.: „Liminal Space in Art: the (In)security of our own Vision“, str. 70-82; 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;
8. 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;
9. Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Research and Pre-design“, str. 169-174, u ur. Comsa, D. et al.: „International Conference on Architectural Research ICAR“, „Ion Mincu“ Publishing House, Bukurešt, Rumunija, 2015, ISSN 2393 – 4425;

10. Žugić, V.; Zeković, M.; Konstantinović, D.: „Relocation strategies of site-specificity: Extreme 1“; u ur. Bošković, R. et al.: „Radical Space In Between Disciplines“, FTN, Novi Sad, Srbija, 2015, ISBN 978-86-7892-755-3;
11. Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Theorizing Infinitesimal Space“; u ur. Bošković, R. et al.: „Radical Space In Between Disciplines“, FTN, Novi Sad, Srbija, 2015, ISBN 978-86-7892-755-3.

Rad saopšten na međunarodnom skupu, štampan u izvodu:

1. Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Learning through Workshops - Establishing New Models of Education for Students of Architecture“, ISIRR 2007 - 9th International Symposium Interdisciplinary Regional research, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 21-22.06.2007., ISBN 978-86-7892-042-4, str. 68-68;
2. Zeković, M.; Konstantinović, D.: „Educational System Reformation – Evolution of Educational Process applied to Architectural Design Studio“, ISIRR 2007 - 9th International Symposium Interdisciplinary Research, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 21-22.06.2007., ISBN 978-86-7892-042-4, str. 69-69;
3. Konstantinović, D.; Zeković, M.: „State and Architecture - Contentious Identity“, 4th International Interdisciplinary Conference „The Politics of Space and Place“, 16 – 18.09.2009., Brighton, United Kingdom;
4. Zeković, M.; Dinulović, R.: „Politicization of Public Space“, 4th International Interdisciplinary Conference „The Politics of Space and Place“, 16 – 18.09.2009., Brighton, United Kingdom.
5. Zeković, M.; Todorović J.: „Liminal Space of Contemporary Performance“, 1st Annual International Conference on Fine and Performing Arts, 7-10.06.2010., Athens, Greece;
6. Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Architecture of Performance Buildings: Dealing with Demands of Contemporary Play“, 1st Annual International Conference on Fine and Performing Arts, 7-10.06.2010., Athens, Greece;
7. Zeković, M.: „Architecture as Liminal Space of Theatre“, International Conference „Theatre Space after 20th Century“, Užice, Book of abstracts, FTN, 2011, ISBN 978-86-7892-354-8, str. 9.

Poglavlje u nacionalnom tematskom zborniku:

1. Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Nove funkcije pozorišne kuće“, monografska publikacija „Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji“ (ukupan broj strana 329), Fakultet tehničkih nauka, Grid: Novi Sad, ISBN: 978-86-7892-255-8, str.121-136;
2. Zeković, M.; Kopic, M.; Gegenbauer, M.: „Analiza funkcija Srpskog narodnog pozorišta - stanje i potencijali prvog nacionalnog teatra“, monografska publikacija „Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji“ (ukupan broj strana 329), Fakultet tehničkih nauka, Grid: Novi Sad, ISBN: 978-86-7892-255-8, str. 301-318;

3. Dinulović, R.; Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Javni gradski prostor kao pozornica političke drame“, monografska publikacija „Unapređenje strategije obnove i korišćenja javnih prostora u prostornom i urbanističkom planiranju i projektovanju“ (ukupan broj strana 277), Fakultet tehničkih nauka, Grid: Novi Sad, ISBN: 978-86-7892-254-1, str. 89-104;
4. Zeković, M.; Žugić, V.: „Kulturni centar Novog Sada i studentski kulturni centar –stanje i potencijali prostora za kulturu Novog Sada“, monografska publikacija „Arhitektura objekata Domova kulture u Republici Srbiji“, Novi Sad, Fakultet tehničkih nauka, GRID, 2014, str. 77-92, ISBN 978-86-7892-563-4.

#### **Odabrani umetnički radovi:**

1. Praško kvadrijenale scenskog dizajna i prostora (Pražské Quadriennale Scénografie a Divadelního Prostoru) 2011: umetnički projekat izveden u zgradi Rude Pravo (Rudé Právo), Prag, Češka Republika, 2011. - član autorskog tima;
2. „Jp.co.de“ - dugometražni igrano-dokumentarni film, prvi deo trilogije „Križa“ („Krizis“) u produkciji Kretakera (Krétakör), Budimpešta, Mađarska, 2011 - član autorskog tima;
3. Projekat Međunarodne razmene znanja studenata scenskog dizajna - ISDSWE 2011 (International Stage Design Students' Works Exchange): pozorišna predstava „Na rodinjoj kuli“ („On the stork tower“), Centralna akademija drame (The Central Academy of Drama), Peking, Narodna Republika Kina, 2011. - član autorskog tima;
4. Međunarodni projekat „Kreativni poziv - upotreba grada kao alata za akciju“ („Creative Engagement - Using City as an Action Tool“) u organizaciji Balkanske inicijative za toleranciju (BIT) - umetnički projekat „U potrazi za Nikolom“ („Looking for Nikola“) Beograd, Srbija, 2012 - član autorskog tima;
5. Projekat „Dvorište“ („The Backyard“), INFANT 2012 - 39. Internacionalni festival alternativnog i novog teatra, ISBN 978-86-7931-269-3, Novi Sad, Srbija, 2012., str 82-83., član autorskog tima;
6. Međunarodni projekat World Stage Design WSD2013, OISTAT and Royal Welsh College of Music and Drama, Cardiff, Wales, 2013. – član autorskog tima. (publikacija: ur. Burnett, K.: „WSD2013“, Royal Welsh College of Music and Drama, Cardiff, UK, 2014. ISBN 978-0-9529309-7-6(8));
7. Zeković, M.; Žugić, V.; Stojković, B.; Tasić, M: umetnički projekat „1 in 5: Making a Scene“, u okviru međunarodnog projekta „B\_TOUR in Belgrade“, Beograd, 26-28.9.2014., zvaničnog pratećeg programa 48. BITEF Festivala, u organizaciji B\_TOUR iz Berlina i 80110 iz Beograda, u katalogu „Prošlost je sada / 48. BITEF“, BITEF Teatar, Beograd, 2014., str.100, ISBN 978-86-84329-25-9.;
8. Praško kvadrijenale scenskog dizajna i prostora (Pražské Quadriennale Scénografie a Divadelního Prostoru) 2015: odabrani umetnički projekat „Layers of Space“, u okviru „Shared Pedagogies: 4 experimental workshops in interdisciplinary pedagogy“, izveden u produkciji International Federation for Theatre Research IFTR@PQ2015 , 27-28.6.2015., Prag, Češka Republika – član autorskog tima;
9. Praško kvadrijenale scenskog dizajna i prostora (Pražské Quadriennale Scénografie a Divadelního Prostoru) 2015: umetnički projekat „Waking theory – a CTT performance“, u okviru „Shared Practices“, izveden u produkciji International Federation for Theatre Research IFTR@PQ2015 , 26.6.2015., Prag, Češka Republika – član autorskog tima;

10. Projekat „ADOLF“ („ADOLF“), izveden u okviru manifestacije „Noć muzeja 2015“ („Museum Night 2015“), Klinički centar Vojvodine, Novi Sad, Srbija, 2015.; član autorskog tima.

**Druge reprezentativne reference:**

1. Dinulović, R.; Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji“; Fakultet tehničkih nauka u Novom Sadu uz podršku Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije, Novi Sad, 2011, ISBN 978-86-7892-255-8. (Uređivanje tematskog zbornika nacionalnog značaja);
2. Dinulović, R.; Konstantinović, D.; Zeković, M.: „Arhitektura objekata Domova kulture u Republici Srbiji“, FTN, Novi Sad, 2014. ISBN 978-86-7892-563-4. (Uređivanje tematskog zbornika nacionalnog značaja);
3. Bošković, R.; Zeković, M.; Milićević, S.: „Radikalni prostor između disciplina“ („Radical Space In Between Disciplines“), FTN, Novi Sad, 2015. ISBN 978-86-7892-755-3. (Uređivanje tematskog zbornika nacionalnog značaja);
4. Garrett, I.; Zeković, M.: „Sustainable Architecture Competition: The Willow Theatre“, str. 174-200; u ur. Burnett, K.: „WSD2013“, Royal Welsh College of Music and Drama, Cardiff, UK, 2014. ISBN 978-0-9529309-7-6(8). (Rad u međunarodnom časopisu);
5. Zeković, M.: „WSD2013 Scenofest Architecture: Instructions on how to use the space“; The Society of British Theatre Designers Journal - *Blue Pages*; Number 4/2013; p.16-17; UK. (Rad u međunarodnom časopisu);
6. Zeković, M.; Konstantinović, D.; Atanacković-Jeličić, J.: „Architectural Design-As it is Taught at the Department of Architecture (Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad)“, LOGIA - Review of Faculty of Architecture, University of Cluj, Romania, 2006, No. 9, str. 42- 46, ISSN 1454-8771. (Rad u nacionalnom časopisu);
7. Dinulović, R.; Zeković, M.; Žugić, V.: projekat „Kafana Srbija“, izložba radova pristiglih na konkurs. Objavljeno u „Common Ground“, str. 60-61; Udruženja arhitekata Srbije; Beograd, 2012. ISBN 978-86-89289-01-5. (Autorski rad na nacionalnoj izložbi);
8. Stojković, B.; Zeković, M.; Žugić, V.; Garboš, V.; Konstantinović, D.: projekat „RE\_LOAD“, izložba radova pristiglih na konkurs. Objavljeno u „FUNDAMENTALS: La Biennale di Venezia 2014“, str. 26-27; Muzej primenjene umetnosti i Udruženje arhitekata Srbije, Beograd, 2014. ISBN 978-86-89289-02-2. (Autorski rad na nacionalnoj izložbi).