

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Марија Ј. Зечевић

Примена концепата
уметничких инсталација
у
архитектонском пројектовању

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Marija J. Zečević

The use of concepts of art installations
in
architectural design

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

Ментор:

Арх. Зоран Лазовић, редовни професор

Архитектонски Факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Др Ана Никезић, доцент

Архитектонски Факултет Универзитета у Београду

Др Миодраг Шуваковић, редовни професор

Факултет за медије и комуникације Универзитета Сингидунум

Датум одбране:

ПРЕДГОВОР

Докторска дисертација је настала као резултат мог интересовања за савремену уметност и могућност примене уметничких концепата у архитектонском пројектовању, али, такође, и мог вишегодишњег рада у пољу архитектонског пројектовања и савременог уметничког стваралитета.

Овом приликом желим посебно да се захвалим свом ментору професору Зорану Лазовићу на предложеној теми, стручним саветима, на подршци, стрпљењу и максималној помоћи у приступу решавања бројних идеја везаних за комплексна и широка поља истраживања уметности и архитектуре. Професор Зоран Лазовић ме је увео у ову област, пажљиво и сериозно водио кроз њу и поставио темеље мог даљег усмерања.

Велики допринос, кроз сугестивне смернице и указивање на важне елементе корисне за израду дисертације дала је доцент др Ана Никезић. Ани Никезић желим да се захвалим за разумевање, доступност и предан педагошки рад.

Видан допринос овој докторској дисертацији, кроз упућивање на референтну литературу и важне појаве у области теорије и истраживања уметности дао је професор др Миодраг Шуваковић. Професору Шуваковићу се искрено захваљујем на посебном интересовању за савремену уметност коју сам развила као његов ученик.

Захваљујем се колегама, пријатељима, и свима онима који су указали разумевање и подршку за мој рад.

И на крају, али, свакако не и последње по важности, захваљујем се мојој породици, мојим добрим родитељима и супругу Радету на огромном разумевању и подршци коју су ми пружили током израде ове дисертације.

Марија

ПРИМЕНА КОНЦЕПАТА УМЕТНИЧКИХ ИНСТАЛАЦИЈА У АРХИТЕКТОНСКОМ ПРОЈЕКТОВАЊУ

АПСТРАКТ

Теза се бави истраживањем уметничке инсталације као 'просторне праксе' која се конципира и реализује између уметничког и архитектонског пројекта. У ужем смислу, истраживање је усмерено алтернативним просторним идејама које се тичу новог сета односа између субјекта и просторног поретка као и нових начина настањивања и апропријације простора. Кроз теоријски дискурс утемељен у методологији архитектонског пројектовања и теорији савремене уметности, предмет рада се усмерава на анализу референтних примера који указују на начине на које су одређене просторне ситуације истражене преко инсталација осмишљених од стране уметника и архитеката.

Позиционирање уметничке инсталације као 'просторне праксе' између поља истраживања уметности и поља истраживања архитектуре захтевало је критички преглед референтних текстова који се односе на замисао 'међупростора' и одредило је интердисциплинарни карактер овог истраживања.

Полазне хипотезе у овом раду су да *уметничка инсталација отвара ново поље за архитектонска истраживања у фази конципирања и реализације пројекта* те да *уметничка инсталација може да се постави у поље архитектонске теорије и праксе као самостални вид стваралаштва који преиспитује и мења установљени однос конципирања и реализације архитектонског пројекта.*

Упориште хипотеза засновано је на тумачењима савремених теорија архитектуре и уметности, према којима употребом принципа коришћених у конципирању и реализацији уметничке инсталације архитекти могу да динамизирају пројектантски процес усвајајући мање детерминишући оквир и ослобађајући архитектуру дефинисаности сопственим медијима (Rendell, 2006; Grosz, 2001; Hill, 1998; Vonnemaison & Eisenbach, 2009). Тако се, преузимањем особености уметничких инсталација унутар истраживања у архитектонском пројектовању, проблематизује успостављени поредак архитектонског пројектовања са циљем формирања самосталне професионалне позиције.

С' обзиром на то да је ово истраживање спроведено на 'дијагоналној оси' између уметности и архитектуре, допринос ове дисертације је двојак. Прва група резултата

истраживања сумира, кроз издвојене студије случаја, кључне концепте уметничких инсталација унутар поља истраживања уметности. Друга група резултата истраживања упућује на потенцијал и значај концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању, те сумира, кроз студије случаја, концепте уметничких инсталација као архитектонске категорије.

Истраживање наглашава значај улоге уметничких инсталација у архитектонском пројектовању и поставља нова истраживачка питања која воде надограђивању знања у области процеса пројектовања. Такође, истраживање уметничке инсталације са становишта архитектонског пројектовања истиче важност интердисциплинарности у пројектовању и истраживању и значај интегрисања начела уметности у област архитектонског пројектовања са циљем стварања иновативног приступа проблематици пројектовања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: уметничка инсталација, архитектонско пројектовање, 'међупростор', интердисциплинарност, 'архитектонска инсталација'.

НАУЧНА ОБЛАСТ: Архитектура

Ужа научна област: Архитектонско пројектовање и савремена архитектура

УДК: 7.038.55:72.01 (043.3)

THE USE OF CONCEPTS OF ART INSTALLATIONS IN ARCHITECTURAL DESIGN

SUMMARY

The thesis is engaged in researching art installations as 'spatial practices' that are conceived and implemented between the artistic and architectural project. In a narrow sense, the research aims to alternative spatial ideas concerning a new set of relations between the subject and a spatial order, as well as new ways of appropriation of space. Through theoretical discourse based in the methodology of architectural design and the theory of contemporary art, thesis item is routed to analyze reference examples that indicate the ways in which certain spatial situations are explored through installations designed by artists and architects.

Positioning art installations as 'spatial practices' between the fields of research of art and research of architecture required a critical view of reference texts that refer to the concept of 'betweenness' and gave an interdisciplinary character to this research.

The initial hypothesis in this thesis is that *art installation opens up a new field of architectural research in conceiving and implementing the project so that art installations can be placed in the field of architectural theory and practice as an independent form of creativity that challenges and changes the established relationship of conception and realization of architectural project.*

A main stay of the hypothesis is based on interpretations of contemporary theories of architecture and art, according to which the use of the principles used in the design and realization of the artistic installation, the architects can dynamize the designing process of adopting a less determining framework and liberating architecture, defining its own media (Rendell 2006; Grosz, 2001; Hill, 1998; Bonnemaïson & Eisenbach, 2009). Therefore, by assuming the characteristics of art installations within research in architectural design, the established order of architectural design with the goal of creating an independent professional positions is problematised.

Given that this research was conducted on the 'diagonal axis' between art and architecture, the contribution of this thesis is twofold. The first set of results summarizes, through isolated case studies, key concepts of art installations within the field of art research. The second group results indicate the potential and importance of the concepts of

art installations in architectural design, and summarizes, through case studies, the concepts of art installations as architectural categories.

The study emphasizes the importance of the role of art installations in architectural design and sets new research questions that lead to the upgrading of knowledge in the field of the design process. Also, the study of art installations from the standpoint of architectural design emphasizes the importance of interdisciplinarity in the design and research and the importance of integrating the principles of art in the field of architectural design with the aim of creating innovative approach to the issue of design.

KEY WORDS: art installation, architectural design, 'interspace', interdisciplinary, 'architectural installation'.

Interdisciplinary area: Architecture

Narrow interdisciplinary area: Architectural design and contemporary architecture

UDK: 7.038.55:72.01 (043.3)

САДРЖАЈ

УВОД

Анализа претходних информација о предмету истраживања	1
Предмет и проблем истраживања	11
Полазне хипотезе	12
Циљеви истраживања	13
Научне методе истраживања	13
Генерална структура докторске дисертације	14
Очекивани резултати и научни допринос	19

ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

I Део: ОДНОС АРХИТЕКТОНСКОГ И УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Глава 1

Пројектовање као истраживање

1.1. Између научног и уметничког приступа архитектонском пројектовању	21
1.2. Истраживање у уметности – уметнички пројекат	27
1.3. Истраживање у архитектури – архитектонски пројекат	32

Глава 2

Граница између архитектонског и уметничког пројекта

2.1. Теоријска поставка појма 'међупростор'	37
2.2. Интердисциплинарност – између поља истраживања уметности и поља истраживања архитектуре	42

II Део: ИНСТАЛАЦИЈА КАО ПРОЈЕКАТ ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И АРХИТЕКТУРЕ

Глава 3

Уметничка инсталација

3.1. Уметничка инсталација – појава, развој и особености	46
3.2. Искуство простора – објашњење појма и образложење одабира студија случаја	55

Студије случаја

- 3.3. Студија случаја 1 – Алан Капроу (Allan Kaprow),
"Речи" (*Words*), 1962., 1963. 61
- 3.4. Студија случаја 2 – Гордон Мата-Кларк (Gordon Matta-Clark),
"Конусни пресек" (*Conical Intersect*), 1975. 67
- 3.5. Студија случаја 3 – Мерла Јукелес (Mierle L. Ukeles),
"Ток" (*Flow*), 1983.-1996. 74
- 3.6. Студија случаја 4 – Риркрит Тираванија (Rirkrit Tiravanija),
"Без назива (Бесплатно)" (*Untitled Free*), 1992. 79
- 3.7. Студија случаја 5 – Олафур Елиасон (Olafur Eliasson),
"Пројекат Време" (*The Weather Project*), 2003. 85
- 3.8. Резултати: Принципи конципирања инсталације као уметничког пројекта 91

Глава 4

Уметничка инсталација у архитектонском пројектовању

- 4.1 Уметничка инсталација као архитектонски пројекат-
појава, развој и особености 92
- 4.2. Архитектура као 'дискурс догађаја'-
објашњење појма и образложење одабира студија случаја 99

Студије случаја

- 4.3. Студија случаја 6 - "Архиграм" (*Archigram*),
Пројекат "Живи град" (*Living City*), 1963. 103
- 4.4. Студија случаја 7 - "Хаус-Рукер-Ко" (*Haus-Rucker-Co*),
Пројекат "Оаза број 7 (Ваздушна јединица)" (*Oasis no.7 (Air Unit)*), 1972. 109
- 4.5. Студија случаја 8 - Џон Хејдук (John Hejduk),
Пројекат "Жртве – Колапс времена" (*Victims – The Collapse of Time*), 1986. 115
- 4.6. Студија случаја 9 – Елизабет Дилер и Рикардо Скофидио (*Diller Scofidio*),
Пројекат "Спора кућа" (*Slow House*), 1989-1991. 123
- 4.7. Студија случаја 10 - Казагранде Ринтала (*Marco Casagrande Sami Rintala*),
Пројекат "Резервоар" (*Redrum*), 2003. 129
- 4.8. Резултати: Принципи конципирања инсталације као архитектонског пројекта 137

III Део: 'АРХИТЕКТОНСКА ИНСТАЛАЦИЈА'

Глава 5

Уметничка инсталација као архитектонска категорија

- 5.1. Студија случаја 11 - "ЧанЧан" архитекти (*ChanChan architects*),
Пројекат "Инсталација и чајџиница - Урбана магла" (*Urban Fog*), 2011 138
- 5.2. Позиционирање инсталације у област архитектонског пројектовања 146
- 5.3. 'Архитектонска инсталација' – могућност формирања новог ентитета 150

ЗАКЉУЧЦИ И ПРЕПОРУКЕ 154

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА 157

ПРИЛОЗИ 164

БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА 197

Изјава о ауторству 198

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада 199

Изјава о коришћењу 200

ПРЕГЛЕД СЛИКА, ДИЈАГРАМА, ТАБЛИ И ТАБЕЛА

Преглед слика

3.1. Уметничка инсталација - појава, развој и особености

Слика 1: Курт Швитерс, "Мерцбау", Хановер, 1923.....49

Слика 2: Марсел Дишан, "Шеснаест миља канапа", Њујорк, 1942.....49

3.4. Студија случаја 2 – Гордон Мата-Кларк (Gordon Matta-Clark), "Конусни пресек" (*Conical Intersect*), 1975.

Слика 3: Монтирање конусне празнине на постојећем објекту: изгледи, пресеци и
основе.....73

3.7. Студија случаја 5 – Олафур Елиасон (Olafur Eliasson), "Пројекат Време" (*The Weather Project*), 2003.

Слика 4: Постојећи простор и новопројектовано стање – трансформација.....89

Слика 5: Олафур Елиасон, "Пројекат Време", Лондон, 2003, перципирање.....89

4.3. Студија случаја 1 - "Архиграм" (*Archigram*), пројекат "Живи Град" (*Living City*), 1963.

Слика 6: Макета изложбеног павиљона.....107

Слика 7: Основа и пресек изложбеног павиљона "Живи Град".....107

4.4. Студија случаја 2 - "Хаус-Рукер-Ко" (*Haus-Rucker-Co*), пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)" (*Oasis no.7 Air Unit*), 1972.

Слика 8: Пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)", пресек и скица концепта.....113

Слика 9: Пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)", Касел, 1972.....113

4.5. Студија случаја 3 – Џон Хејдук (John Heiduk), пројекат "Жртве – Колапс Времена" (*Victims – The Collapse of Time*), 1986.

Слика 10: Концепт урбанистичко архитектонског пројекта.....119

Слика 11: Пројекат "Жртве – Колапс Времена", Лондон, 1986.....119

4.6. Студија случаја 4 – Елизабет Дилер и Рикардо Скофидио (*Diller Scofidio*), пројекат "Спора кућа" (*Slow House*), 1989. -1991.

Слика 12: Пројекат "Спора кућа": макета са "х" зрацима и рендгенски снимак.....127

Слика 13: Архитектонски асамблаж.....127

4.7. Студија случаја 5 – Марко Казагранде и Сами Ринтала (*Casagrande Rintala*), пројекат "Резервоар" (*Redrum*), 2003.

Слика 14: Спољашњи изглед објекта.....133

Слика 15: Унутрашњост објекта.....	133
Слика 16: Скица пројекта "Резервоар" – бочни изглед.....	135
Слика 17: Скица пројекта "Резервоар" – основа.....	135
5.1. Студија случаја 1 - "ЧанЧан" архитекти (<i>ChanChan architects</i>), пројекат "Инсталација и чајџиница – Урбана магла" (<i>Urban Fog</i>), 2011.	
Слика 18: Фотографија парцеле са објектом.....	142
Слика 19: Тродимензионални приказ просторне поставке.....	142
Слика 20 и 21: Унутрашњост објекта - "Инсталација и чајџиница – Урбана магла"....	143

Преглед дијаграма

3.3. Студија случаја 1 – Алан Капроу (*Allan Kaprow*), "Речи" (*Words*), 1962., 1963.

Дијаграм 1: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Речи".....	64
--	----

3.4. Студија случаја 2 – Гордон Мата-Кларк (*Gordon Matta-Clark*), "Конусни пресек" (*Conical Intersect*), 1975.

Дијаграм 2: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Конусни пресек".....	70
--	----

3.5. Студија случаја 3 – Мерла Јукелес (*Mierle L. Ukeles*), "Ток" (*Flow*), 1983.–1996.

Дијаграм 3: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Ток".....	76
---	----

3.6. Студија случаја 4 – Риркрит Тираванија (*Rirkrit Tiravanija*), "Без наслова (Бесплатно)" (*Untitled Free*), 1992.

Дијаграм 4: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Без наслова (Бесплатно)".....	82
---	----

3.7. Студија случаја 5 – Олафур Елиасон (*Olafur Eliasson*), "Пројекат Време" (*The Weather Project*), 2003.

Дијаграм 5: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Време".....	87
---	----

4.3. Студија случаја 6 - "Архиграм" (<i>Archigram</i>), пројекат "Живи Град" (<i>Living City</i>), 1963.	
Дијаграм 6: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Живи Град".....	105
4.4. Студија случаја 7 - "Хаус-Рукер-Ко" (<i>Haus-Rucker-Co</i>), пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)" (<i>Oasis no.7 Air Unit</i>), 1972.	
Дијаграм 7: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)".....	111
4.5. Студија случаја 8 – Џон Хејдук (<i>John Heiduk</i>), пројекат "Жртве – Колапс Времена" (<i>Victims – The Collapse of Time</i>), 1986.	
Дијаграм 8: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Жртве – Колапс Времена".....	117
4.6. Студија случаја 9 – Елизабет Дилер и Рикардо Скофидио (<i>Diller Scofidio</i>), пројекат "Спора кућа" (<i>Slow House</i>), 1989. -1991.	
Дијаграм 9: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Спора кућа ".....	125
4.7. Студија случаја 10 – Марко Казагранде и Сами Ринтала (<i>Casagrande Rintala</i>), пројекат "Резервоар" (<i>Redrum</i>), 2003.	
Дијаграм 10: Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Резервоар".....	131
5.1. Студија случаја 11 - "ЧанЧан" архитекти (<i>ChanChan architects</i>), пројекат "Инсталација и чајџиница - Урбана магла" (<i>Urban Fog</i>), 2011	
Дијаграм 11: Генеза и успостављање уметничке инсталације.....	139
Дијаграм 12: Динамика архитектонских промена и позиционирање пројекта "Инсталација и чајџиница - Урбана магла".....	139

Преглед табли

3.3. Студија случаја 1 – Алан Капроу (<i>Allan Kaprow</i>), "Речи" (<i>Words</i>), 1962., 1963.	
Табла 1: Утицаји на стваралаштво Алана Капроу.....	64
3.4. Студија случаја 2 – Гордон Мата-Кларк (<i>Gordon Matta-Clark</i>), "Конусни пресек" (<i>Conical Intersect</i>), 1975.	
Табла 2: Утицаји на стваралаштво Гордон Мата-Кларка.....	70

3.5. Студија случаја 3 – Мерла Јукелес (Mierle L. Ukeles), "Ток" (Flow), 1983.–1996.	
Табла 3: Утицаји на стваралаштво Мерле Јукелес.....	76
3.6. Студија случаја 4 – Риркрит Тираванија (Rirkrit Tiravanija), "Без наслова (Бесплатно)" (Untitled Free), 1992.	
Табла 4: Утицаји на стваралаштво Риркрит Тираваније.....	82
3.7. Студија случаја 5 – Олафур Елиасон (Olafur Eliasson), "Пројекат Време" (The Weather Project), 2003.	
Табла 5: Утицаји на стваралаштво Олафур Елиасона.....	87
4.3. Студија случаја 6 - "Архиграм"(Archigram), пројекат "Живи Град" (Living City), 1963.	
Табла 6: Утицаји на пројектантски приступ групе "Архиграм".....	105
4.4. Студија случаја 7 - "Хаус-Рукер-Ко" (Haus-Rucker-Co), пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)" (Oasis no.7 Air Unit), 1972.	
Табла 7: Утицаји на пројектантски приступ групе "Хаус-Рукер-Ко".....	111
4.5. Студија случаја 8 – Џон Хејдук (John Heiduk), пројекат "Жртве – Колапс Времена" (Victims – The Collapse of Time), 1986.	
Табла 8: Утицаји на пројектантски приступ групе Џона Хејдука	117
4.6. Студија случаја 9 – Елизабет Дилер и Рикардо Скофидио (Diller Scofidio), пројекат "Спора кућа" (Slow House), 1989. -1991.	
Табла 9: Утицаји на пројектантски приступ партнерства "Дилер Скофидио".....	125
4.7. Студија случаја 10 – Марко Казагранде и Сами Ринтала (Casagrande Rintala), пројекат "Резервоар" (Redrum), 2003.	
Табла 10: Утицаји на пројектантски приступ партнерства "Казагранде Ринтала".....	131

Преглед табела

3.3. Студија случаја 1 – Алан Капроу (Allan Kaprow), "Речи" (Words), 1962., 1963.	
Табела 1: Анализа пројекта "Речи".....	66
3.4. Студија случаја 2 – Гордон Мата-Кларк (Gordon Matta-Clark), "Конусни пресек" (Conical Intersect), 1975.	
Табела 2: Анализа пројекта "Конусни пресек"	73

3.5. Студија случаја 3 – Мерла Јукелес (Mierle L. Ukeles), "Ток" (<i>Flow</i>), 1983.–1996.	
Табела 3: Анализа пројекта "Ток".....	78
3.6. Студија случаја 4 – Риркрит Тираванија (Rirkrit Tiravanija), "Без наслова (Бесплатно)" (<i>Untitled Free</i>), 1992.	
Табела 4: Анализа пројекта "Без наслова (Бесплатно)".....	84
3.7. Студија случаја 5 – Олафур Елиасон (Olafur Eliasson), "Пројекат Време" (<i>The Weather Project</i>), 2003.	
Табела 5: Анализа пројекта "Време".....	90
3.8. Принципи конципирања инсталације као уметничког пројекта	
Табела I: Генеза инсталације као уметничког пројекта.....	91
Табела II: Принципи конципирања инсталације као уметничког пројекта.....	91
4.3. Студија случаја 6 - "Архиграм"(<i>Archigram</i>), пројекат "Живи Град" (<i>Living City</i>), 1963.	
Табела 6: Анализа пројекта "Живи Град".....	108
4.4. Студија случаја 7 - "Хаус-Рукер-Ко" (<i>Haus-Rucker-Co</i>), пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)" (<i>Oasis no.7 Air Unit</i>), 1972.	
Табела 7: Анализа пројекта "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)".....	114
4.5. Студија случаја 8 – Џон Хејдук (John Heiduk), пројекат "Жртве – Колапс Времена" (<i>Victims – The Collapse of Time</i>), 1986.	
Табела 8: Анализа пројекта "Жртве – Колапс Времена".....	122
4.6. Студија случаја 9 – Елизабет Дилер и Рикардо Скофидио (<i>Diller Scofidio</i>), пројекат "Спора кућа" (<i>Slow House</i>), 1989. -1991.	
Табела 9: Анализа пројекта "Спора кућа".....	128
4.7. Студија случаја 10 – Марко Казагранде и Сами Ринтала (<i>Casagrande Rintala</i>), пројекат "Резервоар" (<i>Redrum</i>), 2003.	
Табела 10: Анализа пројекта "Резервоар".....	136
4.8. Принципи конципирања инсталације као архитектонског пројекта	
Табела III: Генеза инсталације као архитектонског пројекта.....	137
Табела IV: Принципи конципирања инсталације као архитектонског пројекта.....	137

Примена концепата
уметничких инсталација
у
архитектонском пројектовању

УВОД

Анализа претходних информација о предмету истраживања

Архитектура и уметност, посматране као независне дисциплине, имају сталну привлачност једна ка другој. Интерес архитектуре за савремену уметност у многоме је повезан са перцепцијом уметности као потенцијално субверзивне активности релативно ослобођене економских притисака и друштвених потреба. Са друге стране, актуелна уметност у архитектури види потенцијал у смислу њене сврсисходности, културалне и функционалне улоге. Између поља истраживања архитектуре и уметности развијају се бројне 'просторне праксе'¹ које могу да се истражују паралелно, дакле, и са аспекта уметности и са аспекта архитектуре.

Теоретичарка уметности и архитектуре Џејн Рендел (Jane Rendell) користи термин 'критичка просторна пракса'² (*critical spatial practice*) да опише рад који превазилази границе уметничког стваралаштва и границе архитектонског пројектовања. Рендел скреће пажњу на уметничке форме које настају изван институционалних простора галерија и музеја (физички и легислативно) као и праксе које се остварују кроз сарадњу са независним кустосима који подржавају сарадничке групе и самоиницијативне пројекте. Теоретичарка посебно указује на уметности условљене специфичним карактеристикама места (*site-specificity art*), јавне уметности, урбане интервенције, концептуалне архитектонске пројекте и различите видове уметничког изражавања од критичких перформанса до инсталација. Кроз концепт 'критичке просторне праксе' Рендел, редефинише појам 'критичке теорије' са аспекта архитектуре и уметности. Попут Геуса Рејмонда (Geuss Raymond), политичког филозофа који критичкој теорији приписује "инхерентно продуктивно просветљење и еманципацију"³, она критичку теорију посматра као врсту рада која у постојећим

¹ 'Просторна пракса,' је први од три међузависне варијабиле концепта 'просторне тријаде' француског филозофа Анри Лефевра (Henri Lefebvre). Појам се односи на специфичан друштвени простор и њему референтне друштвене делатности. Такође, он означава физичке и материјалне токове (индивидуа, група, робе), циркулације, трансфере и интеракције у простору, структуриране на начин који одржава постојећи модел репродукције друштвеног живота.

² Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (New York: I.B.Tauris & Co Ltd., 2006), 1.

³ Geuss Raymond, *The Idea of Critical Theory: Habermas and Frankfurt School* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 3.

условима ствара "другачије предлоге."⁴ Тако, критичке теорије не настоје да докажу неку хипотезу нити да тестирају одређену теорију. Напротив, оне су рефлективне и настоје да произведу неку промену у свету у којем доминирају неједнакости тржишног капитализма, колонијални (или постоконијални) интереси или други облици система доминације бинарних парова укључујући однос теорије и праксе.⁵ Уместо да користи теорију да би објаснила праксу или да користи праксу да би оправдала теорију, Рендел у дискусији о односу архитектуре и уметности настоји да артикулише место 'између' њих. Она разматра просторне концепте у теоријским списима како би "отворила место између уметности и архитектуре које омогућује да просторни радови буду испитани у њиховом међуодносу као критичка просторна пракса."⁶ Концепт 'критичке просторне праксе' Џејн Рендел пружа основ за проучавање алтернативних просторних идеја које се тичу и нових начина настањивања и апропријације простора као и нових, интерактивних, односа људи у одређеном просторном поретку.

Попут Џејн Рендел, филозоф Елизабет Грос (Elizabeth Grosz) поставља теорију 'просторног вишка'⁷ (*spatial excess*) која се односи на маргиналне праксе, те алтернативне и експерименталне просторне предлоге. У оквиру теорије 'просторног вишка' архитектура фигурира као синоним за доминацију, поредак, монументалне објекте и форме које обликују граничне услове и бинарне парове. Бинарни парови, функционишу хијерархијски где је једна од две компоненте (споља-унутра, приватно-јавно) постављена у доминантни положај. У таквим опозицијама сваки термин имплицира своју супротност и нема средишњег термина. Теорија 'просторног вишка' оспорава идеју бинарне опозиције и, попут деконструктивистичке филозофије, критикује хијерархијски однос бинарних парова.

'Вишак' у архитектонском пројектовању Грос види као нешто што превазилази концепт функције. Она своје ставове аргументује савременим просторним теоријама

⁴ За детаљну анализу критичке теорије види посебно: Jane Rendell, "Between two: Theory and Practice," u: Johnatan Hill (ed.) *Opposities Attract: Research by Design*, Special Issue of Journal of Architecture (Summer) vol. 8 no.2 (2003), 221-223.

⁵ Бинарни парови везују се за семиотички појам 'бинарних опозиција'. Ради се о паровима искључивих означитеља у једној парадигми који представљају категорије које су логички супротстављене у релевантној онтолошкој области.

⁶ Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (New York: I.B.Tauris & Co Ltd., 2006), 29.

⁷ Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Chambridge: The MIT Press, 2001), 151.

Донатана Хила (Johnathan Hill) и Томаса Мичела (Thomas C. Mitchell). Ови теоретичари су оспорили доминантно наслеђе функционалистичке парадигме у архитектонском пројектовању и учврстили постфункционалистичку теорију Питера Ајзенмана (Peter Eisenman). Хил и Мичел упућују на то да би архитекти требало да истражују могућности простора за производњу актуелних и алтернативних модела настањивања, посебно имајући у виду различите групе људи и облика људских заједница. Они сматрају да ова чињеница даје другу димензију простору – способност да буде настањен на другачији начин од уобичајеног модела. Како Елизабет Грос наводи: "архитекти би требало да отворе дискурс архитектуре кроз стварање трећег простора"⁸ који испитује границе архитектуре и ствара могућност алтернативних просторних концепција, неретко изван регула, подигнутих тренутно за одређену потребу и убрзо затим уклоњених.

Концепт 'међупростора' (*in between space*) појављује се у савременим теоријама о маргиналном, граничном и другом простору које се односе на трансформабилне и транзиционе концепте настањивања.⁹ 'Међупростор' је просторна, временска и друштвена категорија која је, како наводи Рендел "артикулација места дијалога, расправе која је у току, између једног и другог."¹⁰ Идеја 'међупростора' заступљена је подједнако у филозофским расправама и архитектонској теорији, па се она може наћи у анализама швајцарског архитекте Бернарда Чумија (Bernard Tschumi), које су значајне за развој и реконцептуализацију процеса архитектонског пројектовања. Такође, у последњим деценијама бројне академске дисциплине (географија, антропологија, студије културе, теорија архитектуре) формирале су интердисциплинарни терен за расправу о могућим, алтернативним, моделима савременог града.

Радикални преокрет у односу на традиционалну градску мрежу и урбанистичку мрежу какву је предлагала идеја модернистичког града, направили су ситуационисти

⁸ Ibidem, xv.

⁹ Види: Homi K. Bhabha, "Unpacking my library...again," in: *The Post-Colonial Question*, ed. Chambers, I., & Curti, L (London: Routledge, 1996a), 199-211.

Homi K. Bhabha "Aura and agora: On negotiating rapture and speaking between," in: *Negotiating Rapture*, ed. Francis, R (Chicago: Museum of Contemporary: 1996b), 8-17."Art and space," in: *Rethinking Architecture*, ed. Leach, N, Siebert, C (Trans.), (London: Routledge, 1997), 121-124.

Bernard Tschumi, (1999). "Preface," in: *Le Fresnoy: Architecture In/Between*, Tschumi, B (Ed.), (New York: The Monacelli Press, 1999), 9-13.

¹⁰ Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (New York: I.B.Tauris & Co Ltd., 2006), 221.

на челу са Ги Дебором (Guy Louis Debord) у пројекту "Голи град" (*Naked City*) из 1957. године. Овим пројектом ситуационисти су испитивали реконфигурацију искуства града и интервенисали у самој логици градске мреже изградњом алтернативне географије која фаворизује 'маргинално'. На ситуационистичким поставкама развијаће се, касније, истраживања Колина Роуа (Colin Rowe) и Бернарда Чумија, а вокације алтернативне географије могу се наћи и у савременом концепту "Града треће генерације" (*Third Generation City*) Марка Казагранде (Marco Casagrande). Просторне теорије Мишел де Сертоа (Michel de Certeau), Лус Иригарај (Luce Irigaray), Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), Едварда Соца (Edward Soja) и Анри Лефевра преформулисале су начин посматрања простора као физичког окружења које је услов друштвених активности.

Постмодерни географ Едвард Соца тријалектику простора, времена и друштвеног бића, као трипартидне структуре, заснива на концепту 'просторне тријаде' француског филозофа Анри Лефевра. Лефевр наглашава значај друштвене улоге у креирању простора а према овом филозофу производња простора се одвија кроз друштвене активности: просторну праксу, репрезентацију простора и просторну репрезентацију.¹¹ Ове међузависне, симултане, варијабиле чине тоталитет 'друштвеног простора'.¹² У том погледу, простор би требало да буде посматран као непотпун, испуњен напетим процесима, увек подложен ефектима друштвених и политички деловања.¹³ Тако друштвени аспект постаје један од кључних параметара просторних концепата, били они уметнички или архитектонски.

Инсталација као просторни концепт, и предмет овог истраживања, може да се посматра и са аспекта уметности и са аспекта архитектуре. Овој тврдњи иде у прилог чињеница да је инсталација регистрована као уметност условљена специфичним карактеристикама места али и као форма концептуалних архитектонских пројеката и урбаних интервенција.¹⁴

¹¹ 'Репрезентација простора' представља материјализоване апстрактне конструкције, осмишљене просторе и планове, док 'просторна репрезентација' представља, посредством приписаних симбола и слика, доживљен простор становика и корисника.

¹² Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell Publisher, 1991), 39.

¹³ Ibidem, 31.

¹⁴ Види: Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific art and locational identity* (Cambridge/London: The MIT Press, 2002), 33.

У овом истраживању испитује се потенцијал инсталације у производњи нових концепата настањивања и апропријације простора и нових врста интеракција између корисника и просторних предлога. Производња нових просторних концепата, у овој дисертацији, прати се кроз динамику најзначајнијих промена у архитектури и уметности, почевши од формативног периода уметности инсталације 60-их година XX века закључно до данас.

60-те године XX века означавају почетак крупних промена унутар конзервативне политике уметничког и архитектонског модернизма. Овај период је донео бројне иновативне уметничке праксе које ће у интернационалним оквирима деконструисати идеологију и обликовне поступке високог модернизма. Средином 60-их година интересовање за контекст, критика уникатног објекта и инертног односа између уметничког дела и уметничке публике постаће кључни аспекти уметничког стваралаштва. Културална револуција 1968. године подстакла је оспоравање традиционалне и елитистичке позиције уметности, које је 70-тих година довело до појава 'нове уметности', 'нове уметничке праксе', 'дематеријализације уметничког предмета', 'постобјектне уметности', 'уметности понашања' као и 'уметности нових медија'. Ради се о крупном резу на светској уметничкој сцени као резултату климе 'великог одбијања' (*great refusal*) са свим последицама које су глобални процеси промене сензибилитета, политике, културе и пре свега самог начина живота у тадашњој младој генерацији изазвали у подручју уметничког деловања.

Уметничка инсталација, као један од појавних облика критичке праксе захтевала је редефинисање дотадашњих претпоставки о уметности високог модернизма. Ове претпоставке односиле су се на естетски статус уметничког предмета, елитистички статус музеја као институционалног простора уметности и недостатка веће критичке пажње на релацији објекат - публика. Инсталација је критиковала музеј као институционализован простор у оквиру којег се формативно дефинисала уметност и одлучивало о статусу уметничког дела. Тако је, позиционирајући се у алтернативним, немудејским просторима, инсталација остала маргинализована у свету уметности. Маргинална позиција, међутим, омогућила је инсталацији простор за експериментална промишљања и нови вид изражавања који ће је током 90-их година XX века позиционирати у центар уметничког дискурса.¹⁵ За разлику од уметничких пракси 60-их и 70-их које су функционисале изван оквира музеја од 90-их година

¹⁵ Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

инсталација постаје добровољно институционализована. Односно, до 90-их година деконструктивна уметност је високо прихваћена у уметничком дискурсу, па су последично радикалне и трансгресивне интервенције постале уобичајене. Теоретичари Клера Бишоп (Claire Bishop) и Николас Боуриоу (Nicolas Bourriaud) тврде да уметност 90-их превазилази претходне уметничке форме посебно у смислу односа између публике и уметничког дела, као и у смислу филозофије интегрисања свакодневног живота у уметност.¹⁶ Тако је партиципативни однос између публике и уметничког дела одредио кључни аспект жанра савремене уметничке инсталације.

Формативни период уметности инсталације поклапа се и са концептуалним изазовима у архитектонском пројектовању. Концептуални изазови у пројектовању почели су 60-их година када је идеологија модерне архитектуре, попут бројних дисциплина у превирању, била суочена са многобројним кризама у стваралаштву и образовању. Архитектонско пројектовање и даље је било формирано на основама научних истраживања и принципима пројектовања које су поставили модерна архитектура и Интернационални стил. Доминација научног модела била је довољна мотивација да архитекти и уметници настоје да покажу научну доследност и универзални приступ својим дисциплинама. 'Декада методологије пројектовања'¹⁷, додатно, је учврстила приступ пројектовању заснованом на научним базама и принципима рационалности и стандардизације. Међутим, паралелно са методологијом пројектовања заснованог на научним базама, као критика архитектуре посматране кроз призму научних истраживања, 60-их година запажа се повећан интерес за експериментални и концептуални приступ архитектонском пројектовању. Експерименти у архитектури почели су увођењем уметничких медија у пројектовање што је био резултат колапса дисциплинарних граница и у уметности и у архитектури.

Такође, појава концепта 'истраживања у уметности' (*pratica artistica come la ricerca*) који је поставио италијански теоретичар Ђулио Карло Арган (Giulio Carlo Argan) и концепта 'отвореног дела' (*opera aperta*) Умберта Ека (Umberto Eco) били су значајани колико за уметност толико и за архитектонско пројектовање. Према овим

¹⁶ Claire Bishop, *Installation Art: a critical history* (New York: Routledge, 2005), 6.

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Paris: Les presses du reel, 2002), 14.

¹⁷ Конференција о методологији пројектовања одржана у Лондону 1962. године сматра се догађајем који је обележио њен почетак као самосталне области истраживања.

Jones J.C. and Thornely, D.E. (eds), *Conference of Design Methods*. Oxford, Pergamon, 1963.

концептима уметност је била у ситуацији да понуди нови методолошки оквир архитектонском пројектовању по угледу на уметничке процедуре, али и да покаже нови циклус односа између уметника и публике, нови механизам естетске перцепције као и другачији статус уметничке производње у савременом друштву. Имајући то у виду, детериторизација архитектуре, у овом истраживању, прати се у односу на динамику промена у архитектури и уметности које су у узрочно-последичном односу.

Извођење уметничких процедура у архитектонском пројектовању започиње 60-их година експерименталним истраживањима енглеске групе "Архиграм" (*Archigram*), италијанском радикалном сценом коју су чиниле групе "Архизум" (*Archizoom*), "Супер студио" (*Super studio*), "Н.Л.О." (*U.F.O.*) и аустријским партнерством "Коп Химелблау" (*Coop Himmelbl(1)au*).

Крајем 60-их година аустријски архитекта Ханс Холајн (Hans Hollein) објавио је есеј "Све је архитектура" (*Alles ist Architektur*) у оквиру којег је истакао да је ограничени концепт традиционалне дефиниције архитектуре и њене улоге изгубио много од своје важности, те да је окружење у целини предмет наше пажње као и сви медији који га контролишу.¹⁸ Холајнов појам 'све' (*alles*) односи се на рекатегоризацију архитектуре, елиминацију затварања у сопственој дефиницији и што је за ово истраживање најзначајније, уклањање свих граница између архитектуре и уметности. Такође, Холајн користи термин 'обликовати' (*gebilde*) како би указао на непостојање границе између архитектонског пројектовања и уметничког стваралаштва.¹⁹

Експериментална истраживања у архитектонском пројектовању настављају да се развијају током 70-их година посебно у раду аустријске групе "Хаус-Рукер-Ко" (*Haus- Rucker-Co*). Развој лингвистичких теорија 70-их година додатно је утицао на експерименте у пројектовању у смислу кодификације архитектонског језика. Следећа крупна промена поимања уметничке и архитектонске парадигме настаје почетком 80-их година у специфичној културалној клими која носи предзнак постмодернизма. У овом периоду, Берндард Чуми ће извршити програмску редефиницију пројектовања, деконструисати бинарне парове у архитектури (споља-унутра, приватно-јавно, форма-функција) и отворити простор за праксе између уметничког стваралаштва и

¹⁸ У истом периоду када је Холајн написао есеј "Све је архитектура" Џозеф Бојс (Joseph Beys) је тврдио "Све је уметност" и Џон Кејџ (John Cage) "Све је музика".

John Cage, "Everything We Do Is Music" interview by John Kosler, Saturday Evening Post, October, 1969.

¹⁹ Liane Lafaire, "Everything is Architecture, Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over", Harvard Design Magazine, Spring/Summer 2003, No.18.

архитектонског пројектовања. Такође, под утицајем теорија лингвистичке семиотике 80-те године ће обележити и серије урбаних инсталација Џона Хејдука (John Hejduk). Инсталације Џона Хејдука утицаће касније на рад архитектонског партнерства "Дилер Скофидио" (*Diller Scofidio*) током 90-их година.

Последња декада XX века обележена је и концептом 'релационе естетике' (*esthetique relationnelle*) француског кустоса и теоретичара уметности Николас Боуриоуа. Овај концепт је проистекао директно из анализе савремене уметничке инсталације а након установљења постао је један од најважнијих параметара савременог уметничког стваралаштва уопште. Појам релационог стваралаштва односи се на алтернативне облике друштвености који настају кроз свакодневне, заједничке, активности људи у просторној ситуацији креираној за исте активности. У том смислу, концепт 'релационе естетике' проналази сопствени еквивалент у савременом архитектонском пројектовању посредством примене концепата уметничких инсталација.

Након позиционирања уметничке инсталације у центар уметничког дискурса, крајем 90-их година, дошло је до повећаног интереса за интердисциплинарну сарадњу између архитеката и уметника и инсталацију као медиј просторног стваралаштва у области архитектонског пројектовања. Тако су, на пример, годишњи павиљони "Серпентин галерије" (*Serpentine Gallery*) указали на потенцијал инсталације као архитектонске категорије и медија интердисциплинарне сарадње.²⁰ Такође, партнерство Марка Казагранде и Сами Ринтала (Sami Rintala) је у протеклој деценији развило методологију пројектовања инсталација у оквиру којих су принципи концептуалних уметности реализовани у корелацији са просторним, временским и структуралним квалитетима архитектуре.

Савремени теоретичари архитектуре, попут Џонатана Хила и Томаса Мичела скрећу пажњу на уметничку инсталацију као пример просторних радова који могу да динамизирају архитектонско пројектовање. Ови теоретичари заступају просторне концепте који поседују и уметнички и архитектонски карактер. Они архитектуру виде као резултат корелације људи, свакодневног живота и простора пре него конципирање и грађење физичког објекта који одређује активност будућих корисника и претвара их у пасивне конзументе. Критички став ових теоретичара усмерен је ка преиспитивању

²⁰ Сарадња архитеката Херцог и Де Мејрон (Jacques Herzog & Pierre de Meuron) са концептуалним уметником Ај Веј Вејем (Ai Wei Wei) 2012-те године.

примата функције, форме и естетике објекта у процесу архитектонског пројектовања као и наслеђа теорија функционализма уопште.²¹ Фаворизацијом привремених релација између људи и простора, које су карактеристичне за уметничку инсталацију, теоретичари Хил и Мичел сматрају да би архитекти требало да усвоје мање детерминишући оквир архитектонског пројектовања. Ово се односи на пројектовање засновано на научним базама и разматрање употребе концепата који постоје у уметности. Према њиховом тумачењу архитектура није и не може бити дефинисана према медију који користи (као што је изграђена физичка структура), већ је она дефинисана као однос између "субјекта и објекта у којем први открива другог."²² Сходно томе, теоретичари проширују разумевање архитектуре кроз истраживање интердисциплинарних просторних концепата и настоје да дефинишу архитектуру кроз нови сет односа између људи и простора.

На основу претходно наведеног, може се рећи да је употреба инсталације, као просторне категорије, могућа и у контексту архитектонског пројектовања. Иако, поједини теоретичари, попут Џејн Рендел, користе појам 'архитектонска инсталација' како би описали облик производње просторних структура које поседују карактеристике и уметничке инсталације и архитектонског пројектовања, унутар дискурса архитектонске теорије, појам 'архитектонска инсталација' није за сада постигао јасно теоријско одређење.²³

С' тим у вези, аутори Сара Бонмезон (Sarah Bonnemaison) и Ронит Ајзенбах (Ronit Eisenbach) у књизи "Инсталације архитеката – Експерименти у грађењу и пројектовању" (*Installations by Architects – Experiments in Building and Design*, 2009) користе појам инсталације да опишу просторне радове између уметничког стваралаштва и архитектонског пројектовања. Они инсталацију тумаче као скуп уметничких и архитектонских процедура које се одвијају паралелно. Како би избегли

²¹ Савремени теоретичари испитују међузависност начелних претпоставки које је западно европској традицији поставио Витрувије (Vitruvius): *firmitas*, *venustas* и *utilitas* а које су се учврстиле кроз развој модерне архитектуре.

²² Johnathan Hill, "An other architect," in: *Occupying Architecture*, Hill, J. (Ed.) (London: Routledge, 19998b), 135-159.

²³ За разлику од 'архитектонске инсталације', на пример, концепт 'перформативна архитектура', који се односи на архитектонски еквивалент уметничке форме перформанса достигао је своје теоријско утврђење истраживањима Бранка Коларевића (Branko Kolarevic).

појмовне несугласице Бонмезон и Ајзембах користе прецизну терминологију 'инсталације архитектата' и на тај начин препознају уметнички скуп процедура као архитектонску категорију. Кроз увид у бројне пројекте инсталација израђених од архитектата, аутори испитују утицај овог медија на архитектонско пројектовање. Такође, они уочавају извесне специфичности код инсталација израђених од стране архитектата, које остављају могућност да се промисли позиција инсталације као засебног архитектонског ентитета.

Иако пракса уметничке инсталације и експерименталних архитектонских предлога постоји изван граница уобичајеног пројектовања, она указује на могућност реализације теорија 'критичне просторне праксе', 'просторног вишка', маргиналног и граничног простора у пољу истраживања архитектонског пројектовања. Критички потенцијал уметничких инсталација и њихова упечатљива симболика користе се као алтернатива уобичајеном приступу архитектонском пројектовању и архитектонском објекту.

Уметничка инсталација као архитектонски модел односи се на динамичне, и привремене структуре чија је симболика кондензована а естетика еквивалентна објектима свакодневне културе. Инсталација проширује поимање простора са аспекта антидетерминишућег приступа пројектовању, потраге за различитим облицима просторног настањивања. Такође, она охрабрује пројектанте ка стварању нових просторних концепата и „виталних“ идеја, које како постављају француски филозофи Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Felix Guattari) служе да пруже отпор "у борби против мњења" и динамизирају успостављене мисаоне системе.²⁴

Основна хипотеза овог истраживања тиче се утицаја које примена концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању може имати на његову динамику а основна намера овог истраживања јесте позиционирање инсталације, као архитектонске категорије, унутар процеса пројектовања.

²⁴ Проблем којем приступају француски филозофи у књизи "Шта је филозофија?" односи се на превазилажење успостављених мисаоних система са циљем њиховог ревитализовања и динамизирања. Претпоставка од које полазе Делез и Гатари јесте да су установљени, генерализовани, мисаони системи статични те да је потребно извршити преступ у утврђеним системима како би се превазишла њихова унутрашња ограничења. Према филозофима, овај преступ, врши се увођењем нових параметара изван одређеног система и успостављањем нових веза између постојећег система и уведеног параметра.. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is philosophy?* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994 [1991]), 202.

Предмет и проблем истраживања

Средишњи предмет истраживања је уметничка инсталација посматрана са становишта процеса архитектонског пројектовања. Намера рада је да се теоријским и практичним истраживањима референтних примера утврде, објасне и систематизују основни принципи и издвоје кључни концепти уметничких инсталација који се односе на алтернативне идеје настањивања и апропријације простора. Такође, намера рада је да се испита утицај развоја концептуалне уметности (конкретно уметности инсталације) на истраживања у архитектонском пројектовању. Кроз теоријски дискурс утемељен у методологији архитектонског пројектовања и савременој теорији уметности инсталације, предмет рада усмерава се на анализу и тумачење алтернативних и нових начина на које су одређене просторне ситуације истражене преко инсталација.

Повод овог истраживања је чињеница да расте заинтересованост архитеката за инсталацију као вид просторног стваралаштва и одређене групе архитектонских теоретичара за употребу уметничке инсталације у процесу архитектонског пројектовања. Теоретичари попут Томаса Мичела, Даниела Вилиса и Џонатана Хила оспорили су наслеђе функционалистичке парадигме у архитектури трагајући за алтернативним просторним продукцијама и концептима који настају између уметности и архитектуре. Кроз критику примата уобичајеног приступа процесу пројектовања, ови теоретичари доприносе разумевању архитектонског пројектовања као интердисциплинарног процеса потенцирајући нове просторне концепте који настају између уметничког и архитектонског пројекта. Инсталација, као просторно стваралаштво, поседује потенцијал у истраживању нових просторних модела као и начина креирања просторних ситуација у оквиру којих настају различити облици друштвености.

Идеја о интердисциплинарном процесу пројектовања истражена је кроз развој методологије пројектовања као независне дисциплине и парадигматску промену методологије пројектовања на инжењерским основама. Промене у приступу пројектовању одредио је развој концептуалних и нових уметничких појава 60-их година као и појава замисли 'истраживања у уметности' и 'отвореног дела' италијанских теоретичара Ђулија Карла Аргана и Умберта Ека. Идеја о интердисциплинарном пројектовању подржана је пажљивим интерпретирањем концепта 'критичке просторне

практике' теоретичарке уметности и архитектуре Џејн Рендел и концептом 'просторног вишка' филозофа Елизабет Грос.

Предмет истраживања анализира се са аспекта уметности, кроз увид у референтне, савремене, теорије уметности и примере уметничке инсталације од њеног формативног периода до актуелне праксе последњих декада. Тумачењем савремене теорије уметности издвајају се концепти уметничке инсталације који се тичу начина на који се ова уметничка форма односи према физичком објекту као и према простору у чијем се оквиру одвијају друштвене интерконеције.

Након издвајања кључних концепата уметничке инсталације, предмет истраживања се са аспекта уметничког стваралаштва усмерава ка архитектонском пројектовању, те се концепти уметничке инсталације испитују као параметри који фигурирају унутар архитектонског пројектовања.

Полазне хипотезе

Полазна претпоставка је да примена концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању динамизира, преиспитује и мења установљени однос конципирања и реализације пројекта и отвара ново поље за архитектонска истраживања. Уметничка инсталација има потенцијал да произведе нове концепте настањивања и апропријације простора и нове врсте интеракција између људи и простора. Као 'просторна пракса' формирана између уметничког стваралаштва и архитектонског пројектовања, она пружа основ за физичку манифестацију засебног, средишњег, ентитета као 'трећег простора'.

Упориште ове претпоставке засновано је на савременим просторним теоријама које се тичу алтернативних, граничних и маргиналних просторних концепција. Идеја о остварењу 'трећег простора' кроз архитектонско пројектовање засновано на принципима уметничке инсталације аргументована је пажљивим интерпретирањем концепата 'критичке просторне праксе' теоретичарке уметности и архитектуре Џејн Рендел и концепта 'просторног вишка' филозофа Елизабет Грос.

Препознавање уметничких концепата у оквиру методологије пројектовања проналази своје упориште и у концептима 'уметности као истраживања' и 'отвореног дела' италијанских теоретичара Ђулија Карла Аргана и Умберта Ека. Ови концепти упућивали су на увођење другостепених дискурса (у конкретном случају уметничких стваралачких принципа) у архитектонско пројектовање и препознавали уметничке

процедуре као истраживачке праксе. На тај начин, уметност је постављена у ситуацији не само да ствара апстрактне предлоге већ и да решава и поставља одређене просторне проблеме а тиме и понуди нови методолошки оквир истраживањима у пољу архитектонског пројектовања на граници дисциплине.

Идеја динамизирања пројектантског процеса, са друге стране захтева анализу природе пројектовања као и процедура стварања решења у пројектовању које указују на потребу пројектаната за формирањем концептуалних предлога изван уобичајеног пројектантског модела. Пројектовање изван уобичајеног модела отвара могућност за алтернативне и нове концепте апропријације и настањивања простора.

Циљеви истраживања

Основни циљ истраживања је да се научно испита и успостави позиција инсталације као уметничког, односно, архитектонског пројекта. Циљ је да се, на основу резултата истраживања кроз научно испитивање и систематизацију принципа у конципирању и реализацији уметничких инсталација, објасни утицај концептуалне уметности и нових уметничких појава на развој истраживања у пројектовању, односно, улога уметничке инсталације у развоју методологије архитектонског пројектовања.

Посебан циљ истраживања је да се на основу резултата научног испитивања одреди позиција уметничке инсталације унутар поља архитектонске теорије и праксе, те да се размотри могућност установљења појма „архитектонске инсталације“ као засебног ентитета. Посебан циљ истраживања усмерен је ка препознавању инсталације као самосталног стваралаштва изван уобичајеног оквира архитектонског пројектовања.

Научне методе истраживања

У планираном истраживању комбиноваће се више метода:

Научни метод анализе грађе, користи се у процесу формирања информационе основе која се односи на предмет истраживања. Грађа се критички анализира, селектује и систематизује и изводе се закључци о карактеру посматраног предмета истраживања.

Метод анализе садржаја користи се над текстуалним делом документације која се односи на референтне примере у виду пратећих докумената и референтних текстова о приказаним пројектима.

Теоријски део истраживања заснива се на компаративној анализи референтних текстова из области теорије архитектуре, методологије архитектонског пројектовања и теорије уметности. Теоријско истраживање заснива се на методи компаративне анализе, класификације и систематизације знања.

Методолошки поступак студије случаја (*case study*), користи се након систематизације расположиве грађе. Појединачни, референтни примери пројеката инсталација израђених од стране архитеката и уметника, првобитно се селекују у две основне формативне групације, те се анализирају методом студије појединачних случајева.

Завршна фаза рада подразумева синтезу и интерпретацију резултата истраживања и отварање нових истраживачких питања у виду закључних разматрања.

Генерална структура докторске дисертације

Докторска дисертација је подељена у три основне целине: Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања и Закључци и препоруке.

У првом делу дисертације Уводу, налази се Анализа претходних информација о предмету истраживања, објашњење предмета и проблема истраживања, излажу се хипотезе, основни циљеви истраживања, методе и структурира се докторска дисертација.

Средишњи део рада представља Приказ и интерпретацију резултата истраживања а подељен је у три дела.

Први део рада "Однос архитектонског и уметничког пројекта" садржи две главе. Прва глава "Пројектовање као истраживање" садржи три поглавља.

У првом поглављу под називом "Између научног и уметничког приступа архитектонском пројектовању" анализирају се генеза и промене у приступу архитектонском пројектовању. Заправо, поглавље осветљава замисао утврђивања методологије архитектонског пројектовања на научним основама и прати критику и развој ове замисли кроз реакцију стручне јавности на недостатке инжењерски заснованог архитектонског пројектовања. Такође, у контексту промена које су се догодиле током 60-их година XX века у области уметничког деловања и институционализације, ово поглавље скреће пажњу на утицај концептуалних и нових уметничких појава на промене у приступу истраживању у архитектонском пројектовању.

У другом поглављу "Истраживање у уметности – уметнички пројекат" анализирају се концепт 'уметност као истраживање' и концепт 'отвореног дела' италијанских теоретичара Ђулија Карла Аргана и Умберта Ека. Анализира се утицај поменутих концепата на промене у приступу уметничкој производњи које покрећу нове циклусе односа између уметника и публике, нови механизам естетске перцепције и другачији приступ уметничкој продукцији у савременом друштву. Такође, ово поглавље испитује утицај поменутих концепата на препознавање уметности у постављању и решавању одређених проблема чиме уметност долази у позицију да може да понуди нови методолошки оквир архитектонском пројектовању.

Треће поглавље прве главе "Истраживање у архитектури – архитектонски пројекат" прати промене у приступу пројектовању у контексту експерименталних истраживања, изван званичних професионалних протокола и првих покушаја извођења уметничких концепата у архитектонском пројектовању. Експериментална истраживања у пројектовању добијају на значају током 60-их година XX века као део шире промене у авангардном уделу, да би кулминирали у савременом архитектонском пројектовању у декадама на прелому миленијума. Такође, у савременој архитектонској и уметничкој пракси и теорији кулминирају замисли 'међупростора' и интердисциплинарне сарадње. Идеје 'међупростора' и интердисциплинарности представљају полазни основ овог истраживања и сачињавају другу главу овог рада.

Док прва глава тумачи уметнички и архитектонски пројекат као засебне ентитете, друга глава се фокусира на однос између ових пројеката, граничне тачке нестабилности њихове аутономије и идеју формирања засебног ентитета између уметничког и архитектонског пројекта.

Друга глава под називом "Граница између архитектонског и уметничког пројекта" садржи два поглавља.

У првом поглављу друге главе "Теоријска поставка појма међупростора" настоји се објаснити идеја 'трећег' простора који се формира између поља истраживања уметности и поља истраживања архитектуре. Анализом концепата 'просторног вишка' филозофа Елизабет Грос као и концепта 'критичке просторне праксе' Џејн Рендел, у поглављу се постављају основна теоријска полазишта за препознавање специфичног, средишњег, облика просторне производње који се формира између архитектонског пројектовања и уметничког стваралаштва. У овом поглављу, као концепт 'трећег' простора, односно просторне производње између архитектонског пројектовања и уметничког стваралаштва, уводи се појам уметничке инсталације.

Друго поглавље друге главе "Интердисциплинарност – између поља истраживања уметности и поља истраживања архитектуре" односи се на објашњење и афирмацију истраживачких пракси које се одвијају, према тумачењу Јулије Кристеве, на 'дијагоналној оси' између и унутар две (најчешће сродне) дисциплине. Уметничка инсталација, посматрана као 'трећи простор', односно простор између уметности и архитектуре за своје истраживање и анализу захтева интердисциплинарни приступ. С тим у вези концепт интердисциплинарног истраживања опредељује, надаље, истраживачки карактер ове дисертације.

Други део дисертације под називом "Уметничка инсталација као пројекат између уметности и архитектуре" сачињавају две главе: "Уметничка инсталација" и "Уметничка инсталација као архитектонски пројекат". Обе главе су структуриране, на идентичан начин, кроз две надовезујуће целине од којих се у првој целини дају основна теоријска објашњења појава, док се у другој целини уводе, историјским следом, студије појединачних случајева.

Трећа глава рада, "Уметничка инсталација" садржи осам поглавља.

Прво поглавље треће главе "Уметничка инсталација – појава, развој и особености" пружа увид у главне коментаре о уметничкој инсталацији које су дали теоретичари Јулија Рајс (Julie H. Reiss), Клер Бишоп, Марк Розентал (Mark Rosenthal) и Николас Боуриоу. У овом поглављу се утврђују рани примери уметничке инсталације и њен формативни период у оквиру развоја концептуалних и нових уметничких појава попут 'окружења' (*environment*), 'дешавања' (*happenings*) и 'перформанса' (*performance*). Такође, у поглављу се анализирају просторни аспекти уметничке инсталације који отварају могућност за њену анализу као архитектонске категорије.

Друго поглавље треће главе "Искуство места – објашњење појма и образложење одабира студија случаја" пружа увид у концепт чулног искуства које гледалац стиче о просторном поретку. Концепт 'искуства места' саображава појам 'специфичних особености места' (*site-specificity*) и појам 'партиципације' (веће критичке пажње и ангажовања у односу публике и уметничког пројекта). У овом поглављу даје се увид у генеалогiju промене у приступу искуства места, што доприноси одабиру појединачних студија случаја. Увид започиње 60-их година XX века, обухвата даље период 70-их година, 'нови жанр јавне уметности' (*new genre of public art*) 80-их година, уметност 90-их те савремену и актуелну уметност.

Друга целина треће главе под називом "Студије случаја" садржи 7 поглавља од којих 6 поглавља чине појединачне студије случаја. Свака студија представљена је

најкарактеристичнијим примером који се јавља као прототип промене у уметничком приступу и на чијим се концептуалним основама дефинише уметничка клима одређене декаде. Студије случаја издвајају редом следећа дела: пројекат "Речи" (*Words*) Алана Капроуа (Allan Kaprow) из 1962. године, пројекат "Конусни пресек" (*Conical Intersect*) Гордон Мата-Кларка (Gordon Matta-Clark) из 1975. године, пројекат "Ток" (*Flow*) Мерле Јукелес (Mierle Ukeles) из 1983. године, "Без наслова (Бесплатно)" (*Untitled Free*) Риркрит Тираваније (Rirkrit Tiravanija) из 1992. године те инсталацију "Пројекат време" (*Weather Project*) Олафур Елиасона (Olafur Eliasson) из 2003. године.

Све студије случаја поседују две целине. Прва целина анализира шири контекст деловања уметника и позиционира пројекат у контекстуални оквир. Други део анализе је усмерен конкретном пројекту у смислу односа према уметничком објекту, посматрачу, циљевима пројекта, намерама, методама и резултатима.

Завршно поглавље треће главе "Резултати: Принципи конципирања инсталације као уметничког пројекта" садржи табеларни приказ који историјским следом сумира промене у уметничком приступу и мапира кључне концепте уметничких инсталација.

Четврта глава другог поглавља под називом "Уметничка инсталација у архитектонском пројектовању" садржи 8 поглавља.

Прво поглавље четврте главе "Уметничка инсталација као архитектонски пројекат: појава, развој и особености" прати промене у приступу архитектонском пројектовању које се јављају као последица употребе уметничке инсталације као архитектонске категорије. Кључ анализе уметничке инсталације као медија архитектонског пројектовања поставља се у контексту концептуалних уметности и нових уметничких појава 60-их и 70-их година XX века. У овом поглављу даје се увид у тумачења теоретичара Саре Бонмазон и Ронита Ајзенбаха о специфичним карактеристикама које поседују инсталације израђене од стране архитеката.

Друго поглавље "Архитектура као *дискурс догађаја* – објашњење појма и образложење одабира студија случаја" пружа увид у замисао архитектуре као скупа секвенцираних ситуација (акција) пре него статичног, материјалног објекта, те идеје догађаја у архитектури који је, попут искуства места, заснован на интензивном односу између просторног поретка и субјеката. У овом поглављу даје се увид у промене у приступу истраживања у архитектонском пројектовању, које су одредиле карактер и правац развоја експерименталних пракси.

Промене у експерименталним праксама које су се догађале паралелно са променама у пољу истраживања уметности определиле су одабир конкретних студија случаја.

Други део четврте главе "Студије случаја" садржи 7 поглавља од тога 6 студија. Свака студија представља алтернативни и критички предлог уобичајеном приступу архитектонском пројектовању, на чији карактер битно утиче природа промена које се паралелно дешавају у уметности. 6 студија случаја, почевши од 60-их година до данас бележе следећи пројекти: пројекат "Живи град" (*Living City*) групе "Архиграм" из 1963. године, пројекат "Оаза број 7 (Ваздушна јединица)" (*Oasis no.7 - Air Unit*) аустријске групе "Хаус-Рукер-Ко" из 1972. године, пројекат "Жртве (Колапс времена)" (*Victims - Collapse of Time*) Џона Хејдука из 1986. године, "Спора кућа" (*Slow House*) студија "Дилер Скофидио" из 1991. године, те инсталације "Резервоар" (*Redrum*) архитектонског партнерства "Казагранде Ринтала" из 2003. године.

Попут студије случаја из области уметности, и ових 6 студија чине две целине. Прва целина анализира шири контекст деловања архитекте и позиционира пројекат у контекстуални оквир. Други део анализе је усмерен конкретном пројекту у смислу односа према архитектонском објекту, кориснику, циљевима пројекта, намерама, методама и резултатима.

Завршно поглавље четврте главе "Резултати: Принципи конципирања инсталације као архитектонског пројекта" садржи табеларни приказ који историјским следом сумира промене у приступу архитектонском пројектовању и мапира кључне концепте инсталација израђених од стране архитеката.

Трећи део дисертације "Архитектонска инсталација" садржи једну главу "Уметничка инсталација као архитектонска категорија" коју чине три поглавља "Студија случаја "ЧанЧан архитекти" (*ChanChan architects*) пројекат "Инсталација и чајница – Урбана Магла" (*Urban Fog*), 2011“, поглавље "Позиционирање инсталације у област архитектонског пројектовања," и поглавље "*Архитектонска инсталација*- могућност формирања новог ентитета".

Прво поглавље "Позиционирање инсталације у област архитектонског пројектовања," сумира резултате спроведеног истраживања у односу на полазну претпоставку према којој примена концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању динамизира процес пројектовања и представља физичку манифестацију теорије 'просторног вишка' или 'критичке просторне праксе'. Ради се о препознавању инсталације као средишњег ентитета који може да понуди алтернативне

облике просторне производње а који се формира као просторна пракса између области истраживања уметности и области истраживања архитектуре.

У складу са претпоставкама из првог поглавља друго поглавље представљено је кроз студију појединачног случаја пројекат "Инсталација и чајница – Урбана Магла". Овај пројекат може да се анализира као засебан ентитет, са обзиром на то да саображава идеју 'трећег простора', конципира се и реализује кроз интердисциплинарну сарадњу. Такође, овај пројекат указује на кључну особеност потенцијалног засебног ентитета 'архитектонске инсталације' с' обзиром на то да јасно указује на сублимацију уметничке инсталације и додате вредности иманентне архитектонском пројекту – функционалности, употребе или услуге. Услед минимума задовољења функције овај пројекат може да се посматра као архитектонска категорија.

Треће поглавље завршне, пете главе, под називом "*Архитектонска инсталација – могућност формирања новог ентитета*" настоји да, на основу резултата претходног истраживања, позиционира уметничку инсталацију у саму суштину архитектонског пројектовања те створи простор за препознавање новог појма 'архитектонска инсталација' који би потенцијално поседовао сопствене пројектантске карактеристике и одређености.

У завршном делу рада "Закључци и препоруке" износе се изведени закључци спроведеног истраживања и постављају нова питања за будућа истраживања. На самом крају рада даје се преглед коришћене литературе као и увид у библиографске податке кандидата.

Очекивани резултати и научни допринос

На основу постављених хипотеза, циљева и метода истраживања, очекивани резултат је позиционирање уметничке инсталације у област архитектонског пројектовања и поље архитектонске теорије. Такође, очекивани резултати су:

- формирање базе знања о карактеру конципирања, реализације и приказивања уметничких инсталација
- препознавање важности интердисциплинарног приступа процесу пројектовања, кроз интегрисање и преклапање знања, садржаја и начела уметности и архитектуре

- формирање базе сазнања о карактеру конципирања, реализације и приказивања инсталација у архитектонском пројектовању
- успостављање нових основа за формирање самосталног ентитета – „архитектонска инсталација“

Научну оправданост планираног истраживања потврђује чињеница да се о утицају уметничке инсталације на архитектонско пројектовање у стручним круговима мало зна и да оно није било предмет студија који проблематику уметничких инсталација обрађују са позиције архитектуре. Принципи конципирања, реализације и приказивања уметничких инсталација су у овом истраживању третирани као архитектонска категорија и вредан извор за ишчитавање рефлексije карактеристика просторних уметности на методологију архитектонског пројектовања.

Спроведеним истраживањем на овде приказан начин и кроз изведене релевантне закључке, исход би био дефинисање начела и принципа уметничких инсталација који су усмерени на практичну примену у области архитектонског пројектовања.

Научни допринос планираног истраживања је првенствено у наглашавању значаја улоге уметничких инсталација на методологију архитектонског пројектовања, која у нашој научној и стручној литератури није до сада обрађивана, као и отварању нових истраживачких питања која воде ка надограђивању знања у области процеса пројектовања.

Глава 1

Пројектовање као истраживање

1.1 ИЗМЕЂУ НАУЧНОГ И УМЕТНИЧКОГ ПРИСТУПА АРХИТЕКТОНСКОМ ПРОЈЕКТОВАЊУ

Намера да се утврди методологија архитектонског пројектовања на рационалним методама и технологији датира од почетка XX века а последица је замах индустријализације, напретка инжењерства и подизања технологије на статус науке. Појава модерне архитектуре, која је са собом донела специфичну методологију засновану на инжењерској естетици, серијској производњи и функционалности резултат је опште модернизације друштва али и специфичног историјског контекста на почетку XX века. Модерна архитектура је била резултат послератног полета усмереног ка решавању практичних проблема на друштвеном пољу. Присвајање производних средстава и индустријских процеса, обликовало је архитектонско пројектовање према „стандарду“ способном да реши практичне захтеве у целокупној сфери. Додатно, критички аспект модерне архитектуре био је усмерен обликовним поступцима еkleктичког историцизма који је настојао да очува архитектонске форме прошлости.

Тео ван Дузбург (Theo van Doesburg) је, као протагониста Де Стијл (*De Stijl*) покрета, у раним 20-тим годинама изнео ново виђење архитектонског пројектовања.²⁵ Дузбург је сматрао да је епоха XX века против субјективистичког приступа у уметности, науци и технологији и да је "у циљу изградње новог објекта потребно направити (...) објективни систем пројектовања."²⁶ Критикујући обликовне поступке архитектуре академизма Вилијам Летаби (William Lethaby) је инсистирао на томе да архитектонско пројектовање може да се разуме само у научном смислу а не као

²⁵ Треба имати на уму да Де Стијл настаје након установљења дадаистичког покрета и да се развија у истом периоду када и надреализам, да дадаизам велича произвољност као особину уметности и живота а да надреализам слави врхунску вредност индивидуално и колективно несвесног. Тиме се може објаснити начин на који се бином техника-поезија из првих година XX века претвара у бином логика-морал архитектонског рационализма.

²⁶ Theo van Doesburg, "Towards a Collective Construction, *De Stijl* (1923)", in: *Bauhaus*, ed. Naylor, G., (London: Studio Vista, 1968), 154.

"поетско стварање."²⁷ Свесни озбиљних промена у структури друштва које је изазвао индустријски напредак, архитекти модерног покрета заступали су став да трансформација економског поретка и друштвеног живота неизбежно носе са собом одговарајућу трансформацију архитектонских појава. Намера која је објединила модерне архитекте била је постављање архитектуре у раван економских и друштвених питања чиме би се ослободила наслеђа академизма. Кроз међународне конгресе CIAM-а (*Congrès internationaux d'architecture moderne*) представници модерне архитектуре заступали су став да је архитектура неизбежно условљена ширим областима политике и економије и да би, нимало изолована од индустријског света, она морала да почива на универзалном прихватању методологије рационалне производње. Утврђивање методологије пројектовања као рационалног решавања проблема постављена је у оснивачкој декларацији CIAM-а 1928. године.

Иако фрагментација модерног покрета започиње 60-их година XX века, тежња да се утврди методологија архитектонског пројектовања по угледу на индустријске процесе и рационални приступ решавању конкретних проблема наставља да се развија кроз "Покрет методологије пројектовања".²⁸ 60-те године XX века представљене су, од стране архитеката изражено инжењерског приступа пројектовању попут Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller), као 'декада методологије пројектовања'. Бакминстер Фулер означио је овај период као "револуцију научног пројектовања" заснованог на рационалним методама и технологији.²⁹

Међутим, приступ технологији, методама стандардизације и рационализације, у Фулеровом раду значајно се разликује у односу на приступ технологији какав је имала модерна архитектура. Наиме, рад америчког архитекта Бакминстера Фулера указивао је на недовољну истраженост технологије у модерном покрету.³⁰ Фулер је технолошким идеализмом настојао да прошири модернистичко поимање технологије уз помоћ

²⁷ William Lethaby, "The Architecture of Adventure," in: *Form and Civilisation* (1922), 95 цитирано у: Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000), 136.

²⁸ Конференција о методологији пројектовања одржана у Лондону 1962. године сматра се догађајем који је обележио почетак методологије пројектовања као самосталне области истраживања. Jones J.C. and Thornely, D.E. (eds), *Conference of Design Methods*. Oxford, Pergamon, 1963.

²⁹ Baldwin J., *Bucky Works: Buckminster Fullers Ideas for Today*. New York, Wiley, 1996.

³⁰ Иако, Ле Корбизје (Charles Edouard Jeanneret) пише о кући као о 'машини за становање', доказујући тако успешност савремене технологије и серијске производње, конкретни принципи које архитекта предлаже (на пример, у кући "Цитроен" (*Maison Citrohan*)) су технолошки 'примитивни'.

открића насталих током рата а везаних за конструкцију и технику. Истраживачки приступ Бакминстера Фулера инспирисаће бројне групе архитеката који су се бавили експерименталним истраживањима у пројектовању да пажњу усмере ка технолошким могућностима решавања глобалних али и маргиналних и контрадикторних проблема у пројектовању. У ове групе убраја се енглески тим "Архиграм", италијанска радикална сцена која укључује "Суперстудио", "Архизум" и "Н.Л.О.", аустријска партнерства "Коп Химелб(л)ау", "Хаус-Рукер-Ко" и други.

Почетак 60-их година обележио је и успон 'масовне културе', настале услед ерозије хијерархије јавног и приватног живота, којој је архитектура требало да понуди алтернативу. Нови задатак који је постављен пред архитекте односио се на поновну идентификацију човека са кућом, његовом заједницом и градом. Збивања у архитектури током 60-их, откривала су, тако, амбивалентну улогу професије. Ова амбивалентност огледала се у томе што се архитектура позиционирала у сферу јавног интереса са једне стране, док је са друге стране пратила динамику промена у пољу уметности. Тако се догађа да већина 'интелигентних чланова' архитектонске професије приступа друштвеној акцији или напушта традиционалну праксу усмеравајући се ка експерименталним истраживањима у архитектонском пројектовању. На граници између друштвене акције и уметничке праксе обликовале су се критичке архитектонске позиције које су настале у њиховом пресеку. На тај начин динамика промена у уметности, током 60-их година, почиње да добија на израженој улози у пољу истраживања архитектуре.

Уметност 60-их година обележио је децентрализовани приступ и критика модернистичких уверења, релативизација медијских граница и легитимизација различитих облика уметничког понашања. Овај период је донео бројне иновативне уметничке праксе које ће у интернационалним оквирима деконструисати идеологију и обликовне поступке високог модернизма. Већ средином 60-их година интересовање за контекст и критика уникатног објекта постаће кључни аспект уметничког стваралаштва, а културална револуција 1968. године подстаћи ће оспоравање традиционалне елитистичке позиције уметности. Поједностављено, ради се о крупном резу на светској уметничкој сцени као резултату климе 'великог одбијања' са свим последицама које су глобални процеси промене сензибилитета, политике, културе и начина живљења у тадашњој генерацији изазвали у подручју уметничког деловања.

Промена сензибилитета у уметности утицала је на динамику промена у архитектонском пројектовању.³¹

У складу са динамичним променама и у пољу истарживања уметности и у пољу истарживања архитектуре, отворено је питање методологије пројектовања формираног искључиво на рационалним методама и технологији. Основно питање методологије пројектовања као објективног система заснованог на стандардизацији и рационализацији поставили су урбани планери, професори Рител Хорст (Rittel Horst) и Мелвин Вебер (Melvin Webber), 1969. године, у студији "Дилеме у општој теорији планирања" (*Dilemmas in a General Theory of Planning*). Уводећи појам 'слабашних проблема' (*wicked problems*), они су пажњу усмерили на природу проблема који се не могу решити параметрима оптималности и 'стварних потреба' с' обзиром на то да полазе од контрадикторних, непотпуних и промењивих захтева потенцијалних корисника.

У прилог ставовима заснованим на идеји да је креирање решења зависно од природе проблема који се настоји решити иде и класификација коју прави когнитивни и експериментални психолог Фредерик Бартлет (Frederic Bartlett). Ова класификација може бити корисна у разумевању критике архитектонског пројектовања заснованог искључиво на рационалним, објективним и научно осмишљеним иницијативама. Наиме, Бартлет објашњава два модела креативног размишљања: 'размишљање у затвореном сиситему' и 'предузимљиво размишљање'.³² Затворен систем има, према Бартлету, ограничени број непромењивих параметара, који иако постављени на различите начине омогућују ограничен и предвидив број решења. Ова решења иако креативна заснивају се на провереним концептима успешности. Предузимљива размишљања, са друге стране, односе се на онај приступ креирању решења која поред

³¹ Најразличитије форме уметничког изражавања обједињене су под заједничким називом концептуална уметност. Концептуални уметници полазили су од критички сажетог детерминисаног концепта уметности и у њему експериментално и оперативно трагали за структуром. Како наводи италијански теоретичар уметности Ђулио Карло Арган концептуални уметници "изокрећу процес по коме би критика поново пролазила кроз уметнички процес."³¹ Према Аргану, оно што се 60-их година подразумевало под концептуалном уметношћу била је "прагматична верзија уметничке критике." Gulio C. Argan, "Dva stadijuma kritike," u: *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 231.

³² Akiko Saito, *Bartlett, Culture and Cognition* (New York, London: Routledge, 1999), 141-153.

непромењивих уводе и промењиве параметре, најчешће изван дисциплине у оквиру које се одвија процес креирања решења.³³

Већ у 1970-им годинама доћиће до реакције на методологију пројектовања засновану на инжењерским парадигмама. Само две године након објављивања чувеног есеја Ханса Холајна "Све је архитектура", Питер Кук (Peter Cook) ће објавити публикацију "Експериментална архитектура" (*Experimental Architecture*). Основни циљ Кукове публикације био је да се уоче и издвоје експериментални примери и алтернативе у односу на тадашњу ситуацију у архитектонском пројектовању. У књизи "Експериментална архитектура", Кук је поставио нову дефиницију архитектуре која функционише метафорично и "прикупља и измишља када је потребно."³⁴ Архитекти који се баве експерименталним пројектовањем могу, према Куку, постати нека врста специфичних сила у буђењу друштвених промена, али не морају бити неопходно и део њене авангарде, што отвара простор за тумачење критичких пракси у зони 'између'. Архитекта Питер Кук експерименталним пројектовањем сматра аналитички процес заснован на укупној стратегији рада која обухвата контекст, циљеве, принципе и оправдања. Он издваја шест кључних парадигми експерименталног пројектовања: органичност, методичност, опортунистичност, научност, утопију и укупност чиме проширује непромењиве параметре архитектонског пројектовања не искључујући ни уметнички ни инжењерски аспект.³⁵

³³ Филозофски еквивалент Бартлетових анализа проналази се у тумачењима које француски филозофи Жил Делез и Феликс Гатари износе у књизи "Шта је филозофија?" (*Qu'est-ce que la philosophie?*). Основна идеја ове филозофске расправе тиче се граница установљених мисаоних система. Претпоставка од које полазе Делез и Гатари јесте да су установљени мисаони системи статични с' обзиром на то да су засновани на унапред утврђеним правилима – непроменљивим параметрима. Системи засновани на непроменљивим параметрима представљају сигуран поредак и као такви они производе искључиво текуће и потврђене идеје. Насупрот текућим идејама, филозофи постављају виталне идеје које су усмерене динамизирању тих стандардних поредака. Виталне идеје представљају "инструмент (...) борбе против мњења". Ове идеје, представљају концептуалне могућности које у постојеће системе уводе променљиве параметре, изван успостављених оквира. Стварање концептуалних могућности представља услов динамизирања сваког утврђеног мисаоног система док бесконачне варијације постижу превазилажење редукционистичких и уопштених тенденција у мишљењу.

Gilles Deleuze and Felix Guattari, *What is philosophy?*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 225.

³⁴ Peter Cook, *Experimental Architecture* (New York: Universe Book, 1970), 7.

³⁵ *Ibidem*, 22.

Архитекта и теоретичар Кристофер Александер (Christopher Alexander) ће оспорити методологију архитектонског пројектовања засновану на установљеним методолошким полазиштима и дистанцирати се из области пројектовања посматраној искључиво кроз рационалне методе и технологију.³⁶ Кристофер Џон (John Christopher Jones) је, са друге позиције, реаговао против научно посматраног пројектовања и "континуираних покушаја да се живот постави у логички оквир."³⁷ У својим "Транскриптима Менхетна" (*Manhattan Transcript*) Бернارد Чуми ће, по угледу на истраживања у пољу уметности, испитивати замисао архитектонског искуства коју корисник остварује у динамичном откривању архитектонског објекта, кретањем и сагледавањем различитих скупа просторних утисака. По угледу на филмске студије, методологију секвенционираних кадрава, Бернارد Чуми креира упечатљиве просторне поретке. У односу на откривање ових поредака, Чуми у архитектонско пројектовање уводи нову променљиву –'догађај' (*event*). Према швајцарском архитекти "само упечатљив однос између три нивоа догађаја, простора и кретања чини архитектонско искуство."³⁸

1979-те године архитекта Питер Ајзенман ће у есеју "Постфункционализам" (*Post-functionalism*) усмерити професионалну критику модернистичком сензибилитету пројектовања. Циљ ове критике био је утврђивање нове дијалектике архитектонског пројектовања засноване на функционалној и формалној фрагментацији архитектонског објекта. Постфункционалистички приступ Питера Ајзенмана утицаће на формирање просторних предлога у форми урбаних инсталација Џона Хејдука и генерацију архитеката који ће након 80-их година обновити интерес за експериментална истраживања на граници између уметничког стваралаштва и архитектонског пројектовања.

Утврђивање инсталације као доминантне уметничке форме, која према тумачењима Николас Боуриоуа и Клер Бишоп превазилази друге форме у смислу односа између посматрача и објекта, поставиће инсталацију у центар архитектонске пажње током 90-их година. Последња декада прошлог миленијума и прве декаде новог указују на све већу заинтересованост архитеката за изражајне, концептуалне и релационе аспекте овог медија у архитектонском пројектовању.

³⁶ Alexander, C., *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Mass, 1964.

³⁷ Jones, J.C. "How my thoughts about design methods have changed during the years," in: *Design Methods and Theories*, 11, 1 (1977).

³⁸ Bernard Tschumi, *Manhattan Transcripts* (New York: John Wiley & Sons, 1976), 277.

1.2. ИСТРАЖИВАЊЕ У УМЕТНОСТИ – УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Истраживачки приступ уметничком стваралаштву присутан је у уметности још од времена историјских авангарди. Идеја истраживања појављује се у модерној уметности као реакција на дотадашње концепте поетичног стварања или техничке вештине производње уметничких дела. Концепт 'уметност као истраживање' уведен је у визуелне уметности током 60-их година да би зенит достигао са извођачким уметностима 90-их година XX века.³⁹

У теорији уметности појам је артикулисао италијански теоретичар Ђулио Карло Арган у тексту "Уметност као истраживање" (*Arte come ricerca*).⁴⁰ Према Аргану, појам се односи на могућност уметности да поставља и решава извесне проблеме, при чему се истраживање види као 'отворен процес' у оквиру којег уметнички кораци нису предвидиви. Арганов 'отворен процес' рада аналоган је тумачењу идеје 'отвореног дела' Умберта Ека, којим је Еко покушао да реши проблем статуса нетипичног и експерименталног уметничког дела неоавангарди. Наиме, Еко је замислио отвореног дела применио првенствено на музичку неоавангарду и дела енформела али и на бројне иновације у уметности од 'асемблажа' (*assemblage*), преко 'окружења' (*environments*) до 'дешавања' (*happenings*).

Концепт 'отвореног дела' односи се на више начина на које неко дело може бити отворено али формално посматрано ради се о могућим, слободним, приступима читању и конзумирању уметничког дела. Тако поетика 'отвореног дела' покреће специфичан циклус односа између уметника и уметничке публике, нови механизам естетске перцепције и сасвим другачији статус уметничке продукције у савременом друштву.

Италијански теоретичари Арган и Еко, концептом 'отвореног дела' поентирају критику коначног уметничког пројекта који настаје за будућност. Ова критика аргументована је чињеницом која се односи на непредвидиви карактер будућности и немогућност њене коначне детерминисаности. Идеја недовршеног уметничког дела, неизвесног краја, суочава и уметника и публику са откривањем и избором новог

³⁹ Уметност као истраживање у домену извођачких уметности односи се на извођачке праксе везане за америчку и европску неоавангарду током 60-их година која се развија до данас. У том оквиру појављују се извођачке праксе као што су рад у настајању (*work in progress*), уметничке радионице (*workshops*), експеримент, лабораторија (*lab*), истраживачки пројекти, отворено дело и слично.

⁴⁰ Gulio C. Argan, "Umetnost kao istraživanje," u: *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 153-161.

подручја деловања.⁴¹ Тако се отворен процес истраживања у уметности поставља насупрот извесности технички заснованих пројектних концепција.

У нашој стручној литератури о концепту 'отвореног дела' писао је теоретичар уметности Миодраг Мишко Шуваковић. Према Шуваковићевим наводима 'отворено дело' пружа посматрачу, слушаоцу и читаоцу уверење да "свет у којем он посматра, слуша или чита није никакав стечени и довршени ред који му гарантује коначна естетска решења, него је то свет у којем је он одговорни саучесник који се мора кретати напред према хипотетичким и промењивим решењима, у непрестаној негацији постојећег и давању нових предлога."⁴² 'Отворено дело', према Шуваковићу, поседује "позитивну вредност"⁴³ која се огледа у томе што је аутор дела као и реципијент присиљен да учествује у реализацији дела и да буде активан учесник који се односи према делу као 'саучесник'. 'Отворено дело', такође, поседује критички потенцијал, с' обзиром на то да негира постојеће и предлаже нове концепције.

У прилог објашњењу концепта истраживања у уметности, Ђулио Карло Арган прави полазну поделу на истраживачке и неистраживачке уметности. Основна разлика између ова два типа је у томе што неистраживачке уметности полазе од установљених концепата и односе се на стварање, прављење или произвођење. Са друге стране, истраживачке уметности уместо да користе установљене концепте теже да успоставе нове. У делу "Студије о модерној уметности" Арган наводи:

"Битна разлика истраживачке умјетности и неистраживачке умјетности чини се, дакле, да почива на чињеници што неистраживачка умјетности полази од устаљених вриједности, док истраживачка умјетност тежи утврђивању вриједности и себе саме као вриједности. Заиста, истовремено с постављањем умјетности као истраживања, и истраживања сама себе, рађају се прве естетике које расправљају о самом проблему умјетности."⁴⁴

⁴¹ Арган ставове аргументује следећим речима: „Пројект – којег умјетност мора пружити методолошки модел – представља напакон маневарску одбрану друштвеног, историјског живота у његову свакидашњем сукобу с евентуалношћу и случајем: он је против смрти – крајње евентуалности и последњег случаја.“

Gulio C. Argan, "Umetnost kao istraživanje," u: *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 223.

⁴² Miško Šuvaković, "Otvoreno umetničko delo," u: *Diskurzivna Analiza* (Beograd: Orion Art, 2010), 426.

⁴³ Ibidem, 427.

⁴⁴ Gulio C. Argan, "Umetnost kao istraživanje," u: *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 154.

Док су конципирање и производња уметничког дела усмерени комуницирању идеје коришћењем параметара унутар уметничког дискурса, уметност као истраживање уводи у комуникацију другостепене дискурсе попут: теорије уметности, естетике или социологије. Поједностављено, неистраживачке уметности су оне које користе установљене парадигме, технике, знања и вредности. Њихов циљ је производња концепата који ће бити препознати као уметнички производи с' обзиром на то да су засновани на прихваћеним параметрима. Са друге стране, истраживачки заснована уметност тежи да рефлектује, поново промисли, проблематизује и преиспита установљене концепте. Истраживачки заснована уметност, поред опште прихваћених, првостепених, уводи и другостепене параметре у истраживање. Другостепени параметри најчешће се конвенционално не подразумевају као уметнички али се концепти настали спајањем првостепених и другостепених параметара легитимишу као уметнички.

У књизи "Уметничка пракса као истраживање: Истраживање у визуелним уметностима" (*Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*) теоретичар Грем Саливен (Graeme Sullivan) истраживање у уметности види као имагинарни и интелектуални посао у форми експеримента неизвесног исхода. Саливан тврди да су уметничка дела укључена у свакодневну истраживачку праксу и да су по себи теоријске изјаве, тумачења сопственог искуства у питањима од друштвеног и културалног значаја. Саливан идентификује и циљеве уметности што уметничку праксу доводи у везу са пројектовањем, с обзиром на то да је оно по себи усмерено остварењу одређених циљева. Како би циљеви истраживања били постигнути неопходно је, према Грем Саливану, увођење одређених правилности у облику узрочности у уметнички рад.⁴⁵ У томе је његово тумачење блиско Делезовом и Гатаријевом поимању 'виталних' и 'текућих' идеја које формирају концепте – предлоге решења неког проблема.

Према француским филозофима иако виталне идеје динамизирају установљене мисаоне системе и представљају "инструмент једне дубље борбе против мњења"⁴⁶ оне захтевају минимум непромењивих параметара (попут сличности или каузалитета) како би биле уопште одрживе. Истраживачки заснована уметност препознаје постојање

⁴⁵ Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (London, New Delhi: Sage Publications, 2005), xxi.

⁴⁶ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is philosophy*. trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994 [1991]), 261.

вишеструких облика репрезентације, могућност да сваки карактеристичан облик поседује сопствене. У том смислу дискусије о истраживачки заснованој уметности укључују епистемологију колико и методологију.

Према теоретичару уметности Мишку Шуваковићу, а у прилог објашњењу теме, истраживање у уметности посматра се као хеуристичка процедура. У том смислу оно представља собом мотивисано истраживање које се, услед недостатка прецизног програма, одвија методом покушаја и погрешака. Хеуристика представља истраживање у смислу креативног програма које подразумева поступке тражења и проналажења нових могућности производње уметничког дела. Пут хеуристичког истраживања није утемељен на систему правила, него на откривању, потврђивању и одбацивању постигнутог. Тиме је уметност преоријентисана од "стварања уметничког дела као постављања дела у свет ка неизвесном истраживању које води ка непознатом и неочекиваном, аутентичном и новом унутар традиционалних и нових медија."⁴⁷

Истраживање, према Шуваковићу, представља помак од стварања уметничких дела ка идеји уметничког пројекта. Другим речима, тачка пресека између истраживања у науци и истраживања у уметности може да се препозна у особинама пројекта у оквиру којег уметник студира стратегије и тактике пројектанта. У складу са тиме, архитекти препознају концепте настале кроз истраживање у уметности као другостепене дискурсе који могу бити примењени у архитектонском пројектовању.

У раним 60-им годинама, у контексту уметничких истраживања, развијене су и предложене нове уметничке концепције које су поставиле важан део историје уметничке инсталације а које се могу тумачити у оквиру концепата 'отвореног дела' и 'уметности као истраживања'. Кључна фигура у уметничком преокрету почетком 60-их година био је Алан Капроу, амерички уметник који је осмислио 'окружења' и 'дешавања' или, познатије, 'хепенинге'. 'Окружења' и 'хепенинзи' су променили дефиницију уметничког објекта и уклонили баријере између гледаоца и објекта стварајући већу одговорност на публици.

До краја 60-их година, увелико распрострањени 'хепенинзи' битно ће обликовати 'перформанс'. Већ почетком 70-их година јавља се уметничка критика институционализованих простора која ће резултовати иступањем уметничких пракси изван оквира музеја и галерија и стварањем алтернативних изложбених простора.

⁴⁷ Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti: kritični dizajn za procedure i platforme savremenog umetničkog obrazovanja*.

Утицај физичког окружења одредила је карактер уметности са префиксом *site-specificity*. Такође, појава алтернативних изложбених простора проширила је оквире уметничких истраживања у смислу улоге тродимензионалног, материјалног, простора у конципирању дела. Задржавајући замисао веће критичке пажње код посматрача уметници попут Гордон Мата-Кларка, Џорџа Тракаса (George Trakas) и Мајкл Ашера (Michael Asher) усмерили су своја истраживања конкретном физичком простору. Ови уметници су у уметничко стваралаштво увели градитељске процедуре попут сечења, рушења, уклањања столарских делова објекта као нове уметничке облике изражавања.

Истраживања у уметности настављају да се развијају и током 80-их година. Атмосфера 'уметности у јавном интересу' (*art in the public interest*), односно, 'новог жанра јавне уметности' (*new genre of public art*) обликовала је даље истраживања у погледу укључивања просторног контекста урбаних размера у уметнички пројекат. Укључивање урбанистичког контекста у уметничко тумачење имало је за циљ подизање опште колективне свести на неку специфичну тему од еколошког, историјског, друштвеног значаја и слично. Са концептом 'релационе естетике' 90-их година истраживања у уметности преусмеравају теоријски хоризонт ка областима људских интеракција и њиховом друштвеном контексту. Коначно, развој дигиталних технологија усмерио је истраживања ка проширењу перцепције простора.

У сваком случају, у периоду од 60-их година закључно до данас, догодила се крупна промена у приступу уметничком стваралаштву путем укључивања широког спектра односа и процедура које стоје изван идеје интровертног стварања уметничког дела на релацији уметник – контемплативни објекат. Прелазак са стварања на истраживање односио се на приступ уметничком раду и промену позиције ствараоца у позицију уметника као аутора, носиоца пројекта, пројектанта.

1.3. ИСТРАЖИВАЊЕ У АРХИТЕКТУРИ - АРХИТЕКТОНСКИ ПРОЈЕКАТ

Динамика промена у пољу истраживања уметности, која се догодила крупном променом поимања уметничке парадигме и увођењем другостепених дискурса почевши од 60-их година, имала је сопствени еквивалент унутар поља истраживања архитектуре.

Амбивалентни контекст архитектонске професије током 60-их година одредио је три главна приступа пројектовању:

- Кодификација Интернационалног Стила одредила је правац изградње који је, иако варијантан у приступу, у својој основи полазио од начела које је поставила модерна архитектура дефинишући следеће принципе: архитектуру као волумен, регуларност и избегавање декорације.
- Активности "Тима 10" (*Team X*) оформиле су терен за критику архитектуре посматране као искључиви резултат функције и обнову интереса за идентификацију човека у заједници и специфичних особености места.
- Нови поглед на технолошка достигнућа, посебно након II светског рата, отворио је простор за експериментална промишљања у архитектури.

Експериментална истраживања отпочела су у раду енглеске групе "Архиграм". Критикујући приступ технологији и обликовне поступке високог модернизма, "Архиграм" је заузео став да би пројектовање на свим нивоима требало да буде засновано на инспирацији, да укључује 'недисциплинованост' и 'отпор' претпоставкама о архитектонском пројектовању као "тренингу компетентних инжењера." У ширем смислу, "Архиграм" се залагао за то да архитектура не производи фиксне просторе који би били настањивани, већ да омогући "опрему за живот и становање."⁴⁸

Пројектовање, какво је предлагала ова група дестабилизовало је фундаменталне претпоставке о архитектури као статичној уметности.⁴⁹ "Архиграм" је довео у питање

⁴⁸ Simmon Sadler, *Archigram: architecture without architecture* (Cambridge: The MIT Press, 2005), 5.

⁴⁹ Лебијус Вудс (Lebbeus Woods), традиционалној архитектури приписује умирујућу улогу. Према Вудсу "традиционална улога архитектуре је да нас уверава да су ствари под контролом, стабилне и статичне." Међутим, у књизи "Радикална реконструкција" (*Radical Reconstruction (Wiley Trading Advantage)*) Вудс за савремено друштво захтева динамичну и флексибилну архитектуру која има за циљ да прихвати промене и изазове савременог друштва.

Lebbeus Woods and Anthony Vidler, *The Storm and The Fall* (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 126.

кључне параметре које је, западној архитектонској традицији, поставио Витрувије (Vitruvius): 'чврстоћа' (*firmitas*), 'употреба' (*utilitas*) и 'прикладност' (*venustas*). Наиме, "Архиграм" је преиспитивао утврђени приступ концепцији и конструисању архитектонског објекта према којем је постојаност зграде (*firmitas*) била неопходан услов њене употребне (*utilitas*) и естетске (*venustas*) вредности. "Архиграм" је увео у разматрање појам мобилне архитектуре и објекте попут шатора и покретних наткривених кола, који су стајали изван домета архитектонске струке.⁵⁰ Рад ове групе био је део шире промене у авангардном уделу током 60-их година који су почели да истражују у уметности поставивши је као 'живи' медији који активно учествује у структурирању свакодневног живота. Група се залагала за константну регенерацију на свим нивоима пројектовања изграђеног окружења, док је резултат њеног рада био визуелни прекид са прошлошћу, антиидеализам и архитектонска дисјункција.⁵¹

Ова група је била под утицајем концептуалне уметности, списа Јозефа Кошута (Joseph Kosuth) и Сола ле Вита (Sol Le Witt) концентришући се на концепт процеса и система, производњу цртежа и предлога могућих решења.⁵² У том смислу, њен рад је био заснован на увођењу другостепених дискурса – конкретно концептуалне уметности у архитектонско пројектовање, односно, извођењу процедура концептуалне уметности у оквиру пројектовања.

1963. године и италијански концептуални архитекти започели су истраживачки приступ у архитектонском пројектовању заснованим на принципима уметничког рада а подржаним процедурама цитата, монтаже и колажа. Групе "Н.Л.О.", "Супер студио" и "Архизум" показале су систематска настојања ка спонтаности у архитектонским структурама. Ове групе карактеристише "радикални"⁵³ приступ архитектонском

⁵⁰ Peter Cook, *Experimental Architecture* (London: Studio Vista, 1970), 67.

⁵¹ Simon Sadler, *Archigram: architecture without architecture* (Cambridge: The MIT Press, 2005), 42.

⁵² Кошутаова истраживања су формирана око деконструктивних процедура и Фројдових (Sigmund Freud) психоаналитичких списа. Процедуре цитата, монтаже и колажа су у актуелним Кошутовим радовима постављене на местима *ready-made*.

Joseph Kosuth, "Portraits:Necrophilia Mon Amour," *Artforum*, New York, Mas, 1982., 58-63.

⁵³ Појам 'радикално' пропагирао је италијански часопис "Казабела" (*Casabella*), у оквиру којег је представљен рад ових група и њихова истраживања у архитектури, укључујући и критике архитектуре замишљене као формални језик. Термин је користио Франко Рађи (Franco Raggi) да опише дела његових савременика као реакцију на основе архитектуре са марксистичког становишта. Према Рађију радикална архитектура усмерена је на друштвени критицизам који се остварује помоћу експеримента као средства. Franco Raggi, *Architettura d' opposizione*, Casabella, 1974, No. 386: 39-42.

пројектовању и критичко-иронични став према установљеном схватању архитектонског пројектовања. Рад ових група представљао је необичне кохезије и луцидност, као и радне филозофије које су сугерисале прогресивни губитак ефикасности великих структурних утопија у корист формалних културних и производних система.

1968. године аустријски архитекта Ханс Холајн објавио је есеј "Све је архитектура". У овом есеју, он ће истаћи да је ограничени концепт традиционалне дефиниције архитектуре и њене улоге изгубио много од своје важности, те да је окружење у целини предмет наше пажње као и сви медији који га контролишу. Манифест "Све је архитектура" био је више од омажа *cyber* простору. Он се односи на рекатегоризацију архитектуре, елиминацију затварања у сопственој дефиницији и што је за ово истраживање најзначајније, уклањање свих граница између архитектуре и других области и нов начин размишљања о архитектонском пројектовању.⁵⁴ Манифест је прекатегорисао архитектуру и повезивао је у неочекиване аналогije изједначавајући је са вештачком климом, транспортом, одећом, акустиком, чак и војном стратегијом. Холајнова тема била је колаж а његов методолошки апарат заснивао се на повезивању елемената који се конвенционално не подразумевају као архитектонски производи и означавању новонастале везе архитектонском творевином. Тако се у Аустрији издваја неколико архитектонских група чије је радове Холајн уврстио у свој есеј као примере нових просторних предлога решења и новог приступа конципирању архитектонског пројекта. Између осталих, ради се о групама "Коп Химелб(л)ау" и "Хаус-Рукер-Ко" познатим по смелим предлозима у форми уметничких инсталација. Групу "Хаус-Рукер-Ко" је описао теоретичар Хајнри Клоц (Heinrich Klotz) у есеју "Историја постмодерне архитектуре" (*The History of Postmodern Architecture*) као групу која је пропагирала алтернативе дотадашњој архитектури кроз потенцирање привремених објеката. Група је стекла међународну пажњу 70-их година XX века предлозима у форми привремених инсталација у градским и галеријским просторима.

70-те године обележили су и теоријски есеји Бернарда Чумија и Питера Ајзенмана, који су утврдили постфункционалистички приступ пројектовању и проширили изражајна средства у архитектури увођењем концепата које су примењивале дисциплине попут ликовних, филмских и позоришних уметности.

⁵⁴ Liane Lafaire, "Everything is Architecture, Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over," *Harvard Design Magazine*, Spring/Summer 2003, No.18.

Такође, лингвистичка истраживања током 70-их година, покушај да се кодификује архитектура као језик, били су усмерени уклањању разлике између архитектонског објекта и теоријског текста које ће кулминирати 80-их година. Урбане инсталације Џона Хејдука представљале су мултимодалну архитектонску производњу засновану на одбацивању дисциплинских граница и непромењиве дефиниције архитектуре. Такође, деконструктивистичка истраживања Бернарда Чумија током 70-их и 80-их година обновила су интерес за парадигматске промене пројектантских стратегија и употребу уметничких концепата (посебно филма који поседује наративни карактер).

Деконструктивистичка мисао, као рефлекс експерименталних истраживања у пројектовању претходних декада и заступник идеје Ханса Холајна и Питера Кука, одбацила је професионалну детерминисаност модерне архитектуре а узрочно-последични постулат "Форма прати функцију" заменила постулатом "Форма прати причу". Нова 'формула' наглашавала је разлику између функције и фикције, коју је илустровао Манфредо Тафури (Manfredo Tafuri) у идеолошкој разради у тексту "Ка критици архитектонске идеологије" (*Toward a Critique of Architectural Ideology*).⁵⁵ Полазећи од става да архитектура увек говори о догађајима који се дешавају у простору, деконструктивистичка архитектура била је у идејама а не у формама и функцији, што је доводи у везу са концептуалном уметности.⁵⁶ Попут Питера Кука, и Бернард Чуми је поставио у исту равн утопију и методичност задржавајући аналитичност архитектонског пројектовања, употпуњујући га и динамизирајући применом уметничких концепата.

90-их година XX века, под снажним утицајем Џона Хејдука и Бернарда Чумија јавиће се, као изоловане појаве, експериментална истраживања у раду група "Асимптота" (*Asymptote Architecture*), "Дилер Скофидио" и Лебијуса Вудса. Такође, позиционирање уметничке инсталације у центар поља истраживања уметности крајем 90-их година, скренуће пажњу архитектонске струке на потенцијал примене њених концепата у пројектовању. Тако ће почетком новог миленијума архитекти попут Марка Казагранде и Сами Ринтале стећи међународну пажњу архитектоничним инсталацијама критичког сензибилитета и високог степена демократизације. Ови архитекти развили су методологију пројектовања инсталација у савременом

⁵⁵ Manfredo Tafuri, "Toward a Critique of Architectural Ideology," in: K. M. Hays ed. *Architecture Theory since 1968* (Cambridge/London: The MIT Press, 1998), 6-36.

⁵⁶ Belogovski, 2011, 167.

архитектонском пројектовању у оквиру којих су принципи концептуалних уметности реализовани у корелацији са просторним, временским и структурним квалитетима архитектуре. Такође, активност у оквиру "Серпентин Галерије" које се, почевши од 2000-те године, одвијају у традиционалном амбијенту "Хајд Парка" (Hyde Park) указале су на потенцијал примене инсталације у конципирању просторних предлога упечатљиве ликовности, симболичког садржаја, конструктивне и програмске домишљатости.

Почетком 2012. године на Универзитету у Мичигену (*Taubman College of Architecture and Urban Planning*) одржан је симпозијум под називом "У правцу инсталација: Крај данашње архитектуре малих размера" (*Whither Installation: The Ends of Small-Scale Architectural Work Today*), у оквиру којег се, кроз серију дискусија, разматрала позиција уметничке инсталације у архитектонском пројектовању. Кључно питање овог симпозијума било је препознавање инсталације као апарата концептуалних истраживања који може бити инкорпориран у саму архитектонску суштину одређену функционалним ограничењима. Оно што се издваја као посебно индикативно у питању коришћења уметничких инсталација јесу њене карактеристике које се препознају као важне компоненте савременог архитектонског пројектовања попут: локалне специфичности (осећаја за место просторне интервенције), партиципације посматрача у оквиру оперативног колектива, који реализује и користи објекат, и привременог карактера објекта. Привремени карактер, који се односи на концепте промене, флексибилности, ефемерности и мобилности препознаје се као савремена тенденција архитектонског пројектовања која је означила практични и теоријски дискурс у протеклим деценијама а чију су историјску перспективу одредиле праксе 60-их и 70-их година XX века.⁵⁷

Просторни концепти уметничких инсталација усмерени су стварању алтернативних облика настањивања и апропријације простора и они су актуелни у савременим теоријама формираним око концепта 'међупростора'.

⁵⁷ Види:

Kronenburg, Robert. *Houses in Motion: The Genesis, History and Development of the Portable Building*. Great Britain: Wiley-Academy, 2002.

Kronenburg, Robert. *Portable Architecture*. Oxford: Elsevier/Architectural Press, 2003.

Topham, Sean. *Move House*. London: Prestel Publishing, 2004.

Глава 2

Граница између уметничког и архитектонског пројекта

2.1. ТЕОРИЈСКА ПОСТВАКА ПОЈМА 'МЕЋУПРОСТОР'

Препознавање граничних позиција у архитектонском пројектовању, које се односе на различите облике настањивања простора, развија се у савременим просторним теоријама у оквиру тумачења концепта 'међупростора' (*in between space*). Концепт 'међупростора' појављује се у литератури у терминима маргиналог, граничног и другог. Концепт се готово искључиво односи на трансформабилну и транзициону позицију просторних предлога.⁵⁸ Међупростор упућује на вишеструке интеракције људи у простору, те на разумевање и реконцептуализацију начина на који људи могу да настајују простор. Професор студија културе, Тања Тичоски (Tanya Titchosky) сматра да уметничке праксе изражавају став о сопственом позиционирању у свету као процесу који се креће од маргиналне позиције, преко позиције 'између' до 'главног тока' (*mainstream-a*).⁵⁹

У својој књизи "Архитектура са спољашње стране: Есеји о виртуелном и реалном простору" (*Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*) филозоф Елизабет Грос развија теорију 'просторног вишка' која се заснива на тумачењима Жоржа Батаја (Georges Bataille) и Лус Ирагарај (Luce Irigaray). Филозофи Батај и Иригарај су заинтересовани за "експерименталне позиције у архитектури"⁶⁰ и алтернативне идеје о човековом односу са различитим облицима 'репрезентације простора'. У овим теоријама, архитектура фигурира као синоним за доминацију,

⁵⁸ Види: Homi K. Bhabha, "Unpacking my library...again," in: *The Post-Colonial Question* Chambers, I., & Curti, L (Eds.), (London: Routledge, 1996a), 199-211.

Homi K. Bhabha "Aura and agora: On negotiating rapture and speaking between," in: *Negotiating Rapture* Francis, R (Ed.), (Chicago: Museum of Contemporary: 1996b), 8-17.

Martin, Heidegger, "Art and space," in: *Rethinking Architecture* Leach, N (Ed.). Siebert, C (Trans.), (London: Routledge, 1997), 121-124.

Bernard Tschumi, (1999). "Preface," in: *Le Fresnoy: Architecture In/Between* Tschumi, B (Ed.), (New York: The Monacelli Press, 1999), 9-13.

⁵⁹ Tanya Titchosky, *The primacy of between-ness: A hermeneutics of marginality and art* (New York: York University, 1996), 222.

⁶⁰ Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Chambridge: The MIT Press, 2001), 153.

поредак, монументалне објекте и форме које стварају граничне услове и бинарне парове у пројектовању. Такви, бинарни парови, функционишу хијерархијски где је једна од две компоненте постављена у доминантни положај. Теорија 'просторног вишка' оспорава идеју бинарних парова и, ослањајући се на деконструктивистичку филозофију, критикује њихов хијерархијски однос у оквиру којег не постоји могућност формирања средишњег појма.⁶¹ С' тога се позиција 'између' не односи само на карактеристике постојећих физичких простора већ, што је за ово истраживање значајније, она разматра и имагинарни простор у процесу архитектонског пројектовања.

Архитектонски 'вишак' представља изазов уобичајеном поимању простора у архитектонском пројектовању.⁶² Према западноевропској традицији пројектовања, архитекти конципирају простор кроз цртеже, идеје, које даље реализују инжењери и радници (не архитекте – пројектанти) без значајних одступања од пројекта. Многи теоретичари сматрају да овакав приступ архитектонском пројектовању није успео да задовољи многе аспекте живота у реалности (након што је објекат реализован). Они критикују начин на који се приступа пројектовању објекта и чињеници да се не узима у разматрање проблем фактичког, реалног, настањивања простора.⁶³ Такође, теорија 'просторног вишка' преиспитује функционалистичку детерминисаност архитектонског пројектовања.

Теорије функционализма у архитектури започеле су своје успостављање почетком XX века и оне су одражавале замисао према којој архитектура дефинише (најчешће на научним принципима) изграђени објекат у функционалном и обликовном смислу где становници објекта постају његови пасивни корисници.⁶⁴ Савремени теоретичари простора попут Елизабет Грос, Џонатана Хила и Томаса Мичела су оспорили наслеђе ове парадигме у архитектонској теорији и пракси. Теоретичари упућују на то да би архитекти требало да истражују могућности простора за производњу актуелних и алтернативних модела настањивања, посебно имајући у виду

⁶¹ Концепт полуаутономије, заснива се на деконструктивистичкој филозофији Жака Дериде која је дозволила да критикујемо бинарна размишљања и да разумемо да хијерархијски однос бинарних конструкција може да се промени.

⁶² Ibidem, 153.

⁶³ Ibidem, 137.

⁶⁴ Johnathan Hill, "An other architect," in: *Occupying Architecture*, Hill, J. (Ed.), (London: Routledge, 1998b), 135-159.

различите групе људи и облика људских заједница. Ова чињеница даје другу димензију простору – способност да буде настањен на другачији начин од уобичајеног модела. Како Елизабет Грос наводи архитекти би требало да "отворе дискурс архитектуре кроз стварање трећег простора"⁶⁵ који испитује границе архитектуре и ствара могућност алтернативних просторних концепата.

Теоретичарка уметности и архитектуре Џејн Рендел истражује просторне аспекте критичке теорије⁶⁶ и однос између ове теорије, уметности и архитектуре. Појам 'критичка просторна пракса', који успоставља Рендел, преузима одређене принципе деконструктивистичке филозофије Жака Дериде. Принципи деконструктивистичке филозофије, у тумачењу Џејн Рендел, усмерени су дестабилизацији бинарне поделе на уметност и архитектуру. Тако концептом 'критичке просторне праксе' теоретичарка редефинише појам 'критичке теорије' са аспекта архитектуре и уметности. Рендел критичку теорију посматра као врсту рада која у постојећим условима ствара "другачије предлоге"⁶⁷ чиме у дискусији о односу архитектуре и уметности настоји да артикулише место 'између'. Речју, она разматра просторне концепте у теоријским списима како би "отворила место између уметности и архитектуре које омогућује да просторни радови буду испитани у њиховом међуодносу као критичка просторна пракса."⁶⁸

⁶⁵ Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Chambridge: The MIT Press, 2001), xv.

⁶⁶ Критичка теорија је појам који се односи на рад групе теоретичара и филозофа названих "Франкфуртска школа" (*Frankfurter Schule*) који су били активни почком XX века. Група је укључивала Теодора Адорна (Theodor Adorno), Јиргена Хабермаса (Jurgen Habermas), Макс Хоркхајмера (Max Horkheimer) и Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), а била је окупљена око филозофије Хегела (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), Маркса (Karl Marx) и психоаналитичких идеја Сигмунда Фројда (Sigmund Freud). Циљ критичке теорије није био да докаже хипотезе нити да пропише правилну методологију за решење проблема. Уместо тога, кроз бројне варијанте, критички теоретичари нуде самореферентни начин мишљења који је усмерен променама у свету, или макар у свету у којем и даље доминирају тржишни капитализам, као и патријархални и колонијални (постколонијални) односи.

Raymond Geuss, *The Idea of Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 2.

⁶⁷ За детаљну анализу критичке теорије види посебно: Jane Rendell, "Between two: Theory and Practice," in: Johnatan Hill (ed.) *Opposties Attract: Research by Design*, Special Issue of Journal of Architecture (Summer) vol. 8 no.2 (2003), 221-2238.

⁶⁸ Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (New York: I.B.Tauris & Co Ltd., 2006), 29.

У књизи "Уметност и Архитектура: Простор између" (*Art and Architecture: A Place Between*) Рендел суспендује замисао да је било која од две дисциплине архитектура или уметност доминантна у међуодносу и поставља тезу да један појам користи други да би се дефинисао.⁶⁹ Она открива нове технике као 'критичке просторне праксе' које функционишу и истовремено користе и уметност и архитектуру. Џејн Рендел, своје ставове аргументује филозофским разматрањима Жил Делеза о фрагментираним и делимичним теоријама, разматрајући концепт 'релеја' у оквиру којег један дискурс формира пролаз ка аспектима, параметрима, другог дискурса. Према Делезу, теорије у сусрету са "препрекама, зидовима, блокадама, захтевају трансформацију у други дискурс да би на крају прешле у његов домен."⁷⁰ Рендел артикулише место између уметности и архитектуре дискусијом о алтернативним просторним концептима у теоријским текстовима. Место 'између' отвара могућност да буде истражено и са аспекта уметности и са аспекта архитектуре. Концепт 'критичке просторне праксе' Џејн Рендел пружа основ за проучавање алтернативних облика просторне производње.

Један од алтернативних облика производње простора на граници архитектонског пројектовања јесте уметничка инсталација. Уметници или архитекти који користе инсталацију као медиј своје дело остварују у интеракцији са физичким простором као и у интеракцији између посетиоца и простора. Уметничка инсталација је, с тога, повезана са локалним карактеристикама физичког простора и учешћем посматрача у реализацији коначног дела.⁷¹ Форма уметничке инсталације проширује поимање простора са аспекта антидетерминишућег приступа архитектонском пројектовању, потраге за различитим облицима просторних предлога као и са аспекта привремених интерсубјективних релација.

Архитектонски теоретичари попут Џонатана Хила и Томаса Мичела скрећу пажњу на потенцијал уметничке инсталације у динамизирању уобичајеног приступа архитектонском пројектовању. Они заступају међузависне просторне концепте при чему се архитектура види као резултат интеракције између људи и простора а не као

⁶⁹ Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (New York: I.B.tauris, 2007), 24.

⁷⁰ Michel Foucault, Gilles Deleuze, "Intellectuals and power: a conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze," in: Donald F. Bouchard (ed.) *Language, Couter – memory, Practice: Selecte Essays and interviews* (New York: Ithacu, 1997), 205.

⁷¹ Џулија Рајс наводи дело Алана Капроуа "Речи" као најзанчајније дело које је утицало на развој идеје партиципативног субјекта.

конципирање и грађење физичког објекта који детерминише природу активности будућих корисника. Кроз фаворизацију односа између људи и привремених просторних структура, изграђених за конкретне и тренутне потребе, ови теоретичари сматрају да би архитекти требало да усвоје мање детерминишући процес архитектонског пројектовања и размотре употребу концепата који постоје у савременој уметничкој продукцији.

С' обзиром на то да пракса уметничке инсталације постоји изван граница уобичајеног архитектонског пројектовања она указује на могућност реализације савремених теорија 'међупростора' у пракси пројектовања. Такође, као просторна пракса на граници уметничког и архитектонског пројектовања, истраживање уметничке инсталације захтева интердисциплинарни приступ. Интердисциплинарни приступ омогућава повезивање поља истраживања уметности и архитектуре у логичке целине, интегрисање њихових перспектива и метода у истраживању полазног проблема.

2.2. ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОСТ –

Између поља истраживања уметности и поља истраживања архитектуре

У академском и уметничком дискурсу, појам 'интердисциплинарност' се често користи као синоним за 'мултидисциплинарност' или 'сарадњу'.

Теоретичарка Џејн Рендел, међутим, сматра да су то сасвим различити појмови. Према њеном мишљењу мултидисциплинарност се односи на начин рада у оквиру којег се користе бројне дисциплине које током рада задржавају сопствене засебне идентитете и професионалне процедуре, праксе и протоколе. Са друге стране, у сарадњи је нагласак на дисциплинским разликама и на томе како појединачне дисциплине заједно функционишу при чему се решења и закључци постижу кроз обострану сагласност. За разлику од мултидисциплинарности и сарадње, у пракси интердисциплинарности појединци се крећу између дисциплине и тако испитују начине на које уобичајено раде.

У оквиру актуелне уметничке и архитектонске производње, као и у академским расправама, Рендел доводи у питање ентузијазам који се везује за мултидисциплинарност и сарадњу. Потенцирајући начин размишљања 'између' ова теоретичарка усмерава своја истраживања ка интердисциплинарности.⁷² Она своју аргументацију употпуњује тумачењима Јулије Кристеве (Юлия Кръстева) која говори о неопходности изградње 'дијагоналне осе'⁷³ (*diagonal axis*) као конструкту између две дисциплине њихових теорија и пракси. Размишљање 'између' захтева да се доведе у питање оно што се уобичајено узима здраво за готово, и по питању методологије (уметничке или архитектонске), дакле начина на који радимо и по питању терминологије, односно начина на који називамо оно што заправо радимо. Тако, размишљање 'између' пружа прилику да се промисли концептуална и појмовна одрживост средишњег ентитета.

Када Кристева говори о 'анксиозности интердисциплинарности' (*the anxiety of interdisciplinarity*), она указује на тешкоће са којима се сусрећу појединци (у случају овог истраживања уметници и архитекти) у сопственом раду који се одвија и

⁷² Jane Rendell, *A Place Between, Art, Architecture and Critical Theory* (http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp3_14_Rendell.pdf), 223-227.

⁷³ Julia Kristeva, "Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice: an interview," in: Alex Cole & Alexia Defert (eds.), *The Anxiety of Disciplinarity, De-, Dis-, Ex-*, vol 2, London: Black Dog Publishing, 1997, 3-21.

идентификује између две дисциплине. Аспект анксиозности усмерава Џејн Рендел ка истраживањима интердисциплинарности из разлога што тешкоће анксиозности производе ригорозне и рефлексивне, креативне и критичке облике рада.⁷⁴

Интердисциплинарност, тако, представља поље деловања унутар и изван дисциплине. Предност интердисциплинарности је у томе што иста појава може да се вреднује са две платформе кроз објектив дисциплинских анализа а да се симултано испитује и подобност саме дисциплинске методологије. Ова могућност уједно је изазов или како Кристева наводи "место латентног израза отпора."⁷⁵ У том смислу, интердисциплинарна истраживања захтевају опрезност која се односи на критичко промишљање апропријације процедура једне дисциплине, а не једноставно преузимање модела без промишљања могућности његове нове позиције унутар друге дисциплине.

Конкретно истраживање уметничке инсталације као просторне категорије, које се одвија између поља истраживања уметности и поља истраживања архитектуре охрабрује идеја Џејн Рендел о стратегијама ликовних уметности које раде изван галеријских оквира а које могу да понуде основ за концептуалне, критичке, праксе које су оперативне и у архитектури.⁷⁶ Ако се пође од претпоставке да је пројектовање усмерено решавању одређеног проблема, онда уметности које добијају карактер пројекта предлажу нове и оригиналне начине који потенцијално могу да буду примењиви и унутар архитектонског пројектовања.

Однос између уметности и архитектуре, прегледом досадашњих истраживања и сазнања, уочава се као актуелна тема. Унутар поменутог односа посебна пажња усмерена је дисциплинарним границама уметности и архитектуре, проучавању нестабилности тих граница и мапирању услова за њихово уклањање. Нестабилност дисциплинарних граница, потреба за имплементацијом уметничких процедура у архитектуру и обратно, те интерес за присвајање и размену модела стваралачких знања јавља се као последица ширих промена које обликују културални, друштвени, професионални и физички контекст.

Анализа односа уметности и архитектуре, уобичајено, се врши кроз праћење парадигматских промена унутар поља истраживања уметности паралелно са

⁷⁴ Jane Rendell, *A Place Between, Art, Architecture and Critical Theory*

(http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp3_14_Rendell.pdf), 223-227.

⁷⁵ Julia Kristeva, "Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice: an interview," in: Alex Cole & Alexia Defert (eds.), *The Anxiety of Disciplinarity, De-, Dis-, Ex-*, vol 2, London: Black Dog Publishing, 1997, 3-21.

⁷⁶ <http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/Rendell-Site-Writing-PDF.pdf> (29. 06. 2015.)

променама унутар поља истраживања архитектуре при чему се уочавају узрочности и издвајају сличности. Прва озбиљна промена поимања уметничке и архитектонске парадигме која је створила погодну климу за развој интердисциплинарних истраживања догодила се током 60-их година. Интердисциплинарна истраживања развијаће се активно до савременог тренутка у оквиру којег идеја превазилажења дисциплинарних ограничења и међусобне имплементације доживљава потпуно ослобођење од 'отпора' о којем је шпекулисала Јулија Кристева.⁷⁷

Према швајцарском архитектонском тиму Херцог & Мејрон (Jacques Herzog & Pierre de Meuron) уметност постаје веома важна за архитектонско пројектовање с' обзиром на то да је у последњих неколико деценија "развила интересантне стратегије, привукла интересантне и креативне људе у односу на поље архитектуре."⁷⁸ Према тумачењима овог архитектонског партнерства, интердисциплинарна истраживања на 'дијагоналној оси' између уметности и архитектуре довела су до ситуације у оквиру које су и уметници и архитекти отворенији за истраживање и заинтересованији за откривање него за одбрану појединачних професионалних законости.⁷⁹ У контексту савременог стваралаштва на оси уметност – архитектура издвајају се примери сарадње поменуте групе Херцог & Мејрон са теоретичаром и сликаром Реми Цаугом (Remy Zaugg) и концептуалним уметником Ај Веј Вејем, као и утицаји скулптора Ричард Сераа (Richard Serra) на рад америчког архитекте Френка Герија (Frank O. Gehry). У контексту уметничких инсталација извајају се честе сарадње уметника Олафур Елиасона са архитектима попут: Ма Јансонга (Ma Yansong), Стивена Хола (Steven Holl), Ренца Пјана (Renzo Piano) и бироа ОМА. Пример, који иде у прилог претпоставци о важности интердисциплинарне сарадње, је недавно завршени пројекат за изградњу Института "Марина Абрамовић" (*Marina Abramovic Institute*) у Хадсону, од стране пројектног бироа ОМА, који у великој мери указује на програмску зависност уметности перформанса и архитектуре.

Савремено уметничко стваралаштво открива и ситуације у оквиру којих уметници преузимају део пројектантске контроле у конципирању конкретних предлога решења архитектонских објеката. Тако се у протеклих пар година издваја пројекат "Еко село у Девону" (*Eco Village in Devon*) једног од најпозантијих светских уметника

⁷⁷ Hal Foster, *Dizajn i Zločin (I Druge Polemike)* (Zagreb: v/b/z, 2006), 29.

⁷⁸ Alejandro Zaera, "Continuities: Interview with Herzog & De Meuron," in: *Herzog & de Meuron 1983-1993, El Croquis*, vol.60, Madrid, 1993, 6-23.

⁷⁹ *Ibidem*, 6.

Дамијена Хирста (Damien Hirst) у сарадњи са архитектом Мајк Рунделом (Mike Rundell). Ради се о пројекту из 2012-те године за изградњу одрживог еко села на периферији северног Девона од чак 750 типских објеката конципираних искључиво на обновивим изворима енергије.

Унутар архитектонског дискурса, у последњој деценији, појавиле су се и појмовне одреднице које упућују на поменути зависност и покушај брисања граница између уметности и архитектуре. Уочава се низ нових ентитета попут 'перформативне архитектуре'⁸⁰ (*performative architecture*) засноване на парадигмама 'перформанса', или појава 'архитектонске скулптуре'⁸¹ (*archisculpture*).

Иако примена уметничке инсталације у области архитектонског пројектовања није револуционарна након званичног успостављења инсталације као доминантне постомодерне уметничке појаве, уочава се обнова интереса за употребу инсталације као архитектонске категорије. Повод за (ре)активирање уметничке инсталације у пољу архитектонског пројектовања огледа се у њеном потенцијалу да омогући архитектима да "испитују нове форме, методе и идеје у архитектури."⁸²

Позиционирање уметничке инсталације у поље истраживања архитектонског пројектовања представља, у ужем одређењу, предмет овог истраживања. Намера интердисциплинарног истраживања је да се са становишта уметности и архитектуре истраживањима референтних примера и начина на које су одређене просторне ситуације истражене преко инсталација, утврде, објасне и систематизују основни принципи уметничких инсталација који се могу поставити унутар поља архитектонског пројектовања.

⁸⁰ Andrew Whalley, "Product and process: performance-based architecture," in: *Performative architecture: beyond instrumentality*, ed. Branko Kolarevic and Ali M. Malkawi, (New York, London: Spon Press, 2004), 21-41.

Omar Khan, Dorita Hannah, "Performance/Architecture An Interview with Bernard Tschumi," in: *Journal of Architectural Education* (n.d.), 54.

⁸¹ Bruderlin, Markus. *ArchiSculpture*. Edited by Christoph Brockhaus and Philip Ursprung. Hatje Cantz Publishers, 2005.

⁸² Sarah Bonnemaïson and Ronit Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in Building and Design* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), 14.

Глава 3

Уметничка инсталација

3.1. УМЕТНИЧКА ИНСТАЛАЦИЈА – ПОЈАВА, РАЗВОЈ И ОСОБЕНОСТИ

Уметничка инсталација је широк појам који се односи на бројне праксе различито регистроване у низу приступа историја и теорија уметности. Уметничке инсталације не представљају кохерентни покрет или стил већ начин производње, позиционирања и приказивања дела у просторном контексту. Обично у форми привремених структура, уметничке инсталације представљају режим производње према којем је начин на који је рад изведен и позициониран у физичком окружењу кључни аспект његовог рефлексивног идентитета. Ова хетерогена уметничка форма обухвата архитектуру и уметничке праксе попут 'конструисаних ситуација' (*constructed situations*), 'окружења', 'дешавања', 'перформанса' и слично. Уметничка инсталација не поседује усмерен и континуиран историјски развој па је полазна тачка за њену историју и даље отворено питање.

Главне коментаре о уметничкој инсталацији дали су историчари уметности Џулија Х. Рајс, Клера Бишоп, Марк Розентал, Николас де Оливеира (Nicolas de Oliveira) и Николас Боуриоу. Према овим ауторитетима историја уметничке инсталације недвосмислено почиње са Ел Лисицким (El Lissitzky), Курт Швитерсом (Kurt Schwitters) и Марсел Дишаном (Marcel Duchamp) у првој половини XX века.

Почетак XX века, у уметничком и естетистичком смислу, битно се мења у односу на XIX век. Период почетка XX века означила су три главна уметничка дискурса: експресионизам, апстракција и трећи дискурс без јединственог назива, инициран институционалним преступом и трансгресивном естетиком, који се препознаје у раду Марсела Дишана, Даде и надреалиста. Овај трећи дискурс раног XX века, немачки теоретичар Петер Бургер (Peter Bürger) тематизује у својој књизи "Теорија авангарде" (*Theorie der Avantgarde*) из 1974. године.

За потребе ове дисертације биће коришћен термин 'деконструктивна уметност' како би се именовало естетски дискурс означен по Биргеру који садржи следеће различите релевантне карактеристике:

- деконструкција традиционалног концепта уметничког дела (укидање поделе на уметност и неуметност, антиестетизам као парадигма критичког дистанцирања од уметничког естетизма чисте чулности у име концептуализма на граници чулности, декомпозиција, монтажа, употреба дотрајалих материјала и пронађених предмета)

- потреба за интегрисањем свакодневног живота у уметност (што подразумева критички став према елитизму) и

- укључивање гледалаца у креативни процес (партиципација).

Историчарка уметности Клера Бишоп указује да је основ савремене уметности инсталације био инспирисан трансгресивном естетиком Дишана, Даде и надреалиста, позиционирајући почетке генеалогije уметности инсталације унутар овог дискурса. Период трансгресивне естетике или 'деконструктивне уметности' развијао се током XX века кроз три генерације.

Прва генерација 'деконструктивне уметности' почиње са Дишановом "Фонтаном" (*Fontaine*) из 1917-те године. Овај рад је критичка икона 'деконструктивне уметности' и посебно је релевантан за уметност инсталације с' обзиром на то да је директно повезан са улогом галерије као естетског режима који је одлучивао о статусу уметничког дела.⁸³ Такође, рад "Мерцбау" (*Merzbau*) немачког дадаисте Курта Швитерса јер постиже статус уметничког дела без иницијалне сарадње са институционализованим простором уметности (галеријом или музејом). Ова просторна интервенција уметника, изведена у сопственој кући у ХанOVERу, представљала је вишегодишње дограђиван ручно израђен кубистички асамблаж који је укључивао новине, стари намештај, поломљене и дотрајале објекте, даске и слично. "Мерцбау" је један од најзначајнијих уметничких дела и митова модерне уметности, који истраживачи уметности инсталације наводе као рани прототип ове уметничке форме.⁸⁴

⁸³ Марсел Дишан је под псеудонимом Р. Мат (R. Mutt), послао писоар назван "Фонтана" на изложбу Друштва независних уметника 1917-те године, где је и сам био члан жирија. Рад је одбијен са образложењем да није уметничко дело. Тако, наводећи "Фонтану" као антиинституционалан гест, Биргер истиче да дадаизам, као најрадикалнији покрет у оквиру европске авангарде, више не критикује школе које су му претходиле, већ уметност као институцију и њен развој у буржоаском друштву.

Види: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 22.

О процедурама признавања статуса уметничког дела види посебно:

Мишко Шваковић, "Институционална теорија уметности и уметничког дела," у: *Дискurzивна анализа* (Београд: Orion Art и Катедра за Музикологију Факултета Музичке Уметности, 2010), 448.

⁸⁴ Clarie Bishop, *Installation Art: a critical history* (New York: Routledge, 2005), 41.

Утицај трансгресивне естетике надреалиста на генезу уметности инсталације почиње са међународном изложбом надреалиста у Паризу из 1938. године која се наводи као претеча уметничке инсталације, не толико због својих дела већ због начина на који су та дела изложена.⁸⁵ Након ове изложбе, 1942. године у Њујорку европски надреалисти представили се америчкој публици симболичном и вишезначном изложбом "Први папири надреализма" (*First Papers of Surrealism*). Инсталација Марсела Дишана израђена за ову изложбу, под називом "Шеснаест миља канапа" (*Sixteen miles of string*) оличавала је физичко и идеолошко посредовање између објеката, гледалаца и простора. Овај рад, који је обухватао целу галерију у свим правцима без реда и система, произвео је простор који негира сваки осећај просторности. Ометајући визуелни приступ изложеним сликама Дишанова инсталација непобитно је посредовала између гледалаца и објеката, подстичући гледаоце да разумеју значај физичког контекста и њиховог сопственог учешћа у искуству сусрета са уметничким предметима.⁸⁶ Мисаоно сложена инсталација Марсел Дишана "Шеснаест миља канапа" и рад Курт Швитерса "Мерцбау" убрајају се у ране прототипе савремене инсталације и кључне радове који су утицали на идентификацију и еволуцију ове уметничке дисциплине у другој половини XX века.

Juile M. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), XIX.

⁸⁵ Clarie Bishop, *Installation Art: a critical history* (New York: Routledge, 2005), 20.

⁸⁶ Аутор текста "Duchamps Labyrinth: First Paper of Surrealism, 1942" скреће пажњу на двоструку критику инсталације "Шеснаест миља канапа" која се односи и на простор и на просторну поставку коју су чиниле надреалистичке слике. Демос наводи Дишанову негацију сликарства следећим речима:

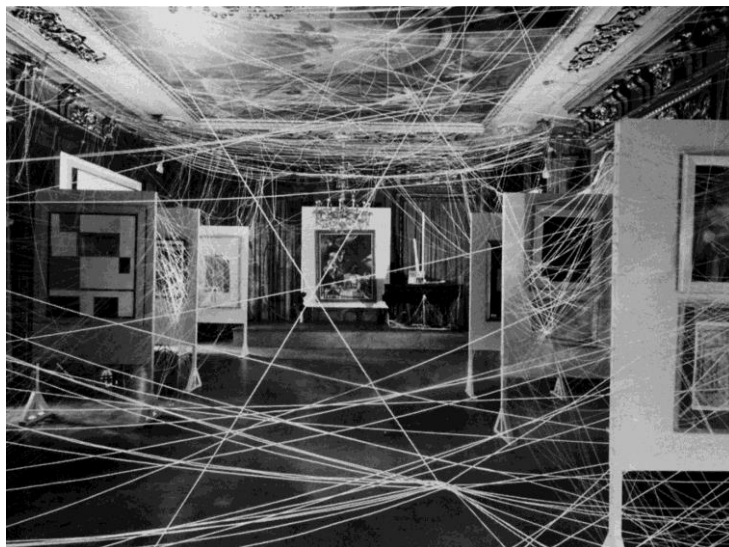
"I dont believe in the secret mission of the painter. My attitude toward art is that of an atheist toward religion."

Demos, J.T. "Duchamps Labyrinth: First Paper of Surrealism, 1942." *October*, VOL 97. (Summer, 2007): 91–119.



Слика 1: Курт Швитерс, "Мерцбау", ХанOVER, 1923.

Извор: Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*
(Cambridge: The MIT Press, 1999), xviii.



Слика 2: Марсел Дишан, "Шеснаест миља канапа", Њујорк, 1942.

Извор: Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*
(Cambridge: The MIT Press, 1999), 7.

Кључна разлика између 'деконструктивне уметности' у првој половини XX века у односу на уметност друге половине XX века налази се у чињеници да прва није била надмоћна сила у односу на преовладајући дискурс класичног модернизма и његову друштвено-релевантну везу са архитектуром и дизајном, која се остваривала путем концепта 'Тоталног уметничког дела' (*Gesamkunstwerk*). Насупрот томе трансгресивне праксе током 60-их и 70-их година постају доминантни дискурс који руши апстрактну везу са архитектуром и дизајном.

Бројни неоавангардни покрети, у периоду 60-их и 70-их година XX века, попут: 'минимализма', 'окружења', 'дешавања', 'перформанса', који су утицали на развој уметности инсталације, појавили су се током овог периода као реакција на ограничења модернизма. Такође, критичке теорије у успону попут феминизма, постколонијалне теорије и постструктурализма оспориле су модернистичке претпоставке о стабилном и предвидивом објекту и увеле идеје раслојавања и фрагментације. Формативни период уметничке инсталације везује се за 60-те и 70-те године XX века, те се последично може тумачити у контексту концептуалних уметности. У том погледу уметничка инсталација, попут широког спектра најразличитијих уметничких форми обједињених под појмом концептуалне уметности, поседовала је критички карактер.⁸⁷

Главни покушај историзације уметничке инсталације направио је критичар Германо Ђелант (*Germano Celant*) 1976-те године у оквиру 37-ог Венецијанског бијенала. Водећи принцип ове међународне изложбе под називом "Уметност и амбијенти" (*Arte & Ambiente*) био је уметнички рад који је попуњавао једну собу изложбеног простора у целини. Ђелант је омогућио историјски преглед и увид у савремену уметничку продукцију. У оквиру бијенала били су изложени радови италијанских футуриста, руских конструктивиста, холандског Де Стијл покрета, дела Џексона Полока, Алана Капроуа, Џозефа Бојса и других. Ова изложба нагласила је значај везе уметничког дела и простора у оквиру које се дело поставља и реализује.

Просторно зависну таксономију уметничке инсталације поставиће, готово три деценије након венецијанског бијенала, теоретичар Марк Розентал. Према Марк Розенталу уметничка инсталација може да се анализира и разуме само у односу на простор у оквиру којег се позиционира и чије физичке и историјске карактеристике користи при конципирању и реализацији.⁸⁸

⁸⁷ Gulio C. Argan, "Dva stadijuma kritike," u: *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 231.

⁸⁸ Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art* (Munich:Prestel, 2003), 28.

Розентал издваја две основне групе уметничке инсталације: 'инсталације које попуњавају простор' (*filled-space installations*) и 'локално-специфичне инсталације' (*site-specific installations*), односно, оне инсталације које се односе према ширем просторном контексту.

Прву групу инсталација - 'инсталације које попуњавају простор' карактерише то што оне нису директно везане за физичке карактеристике одређеног простора. Након инсталирања на једној локацији, инсталације овог типа могу бити поново постављене на другој локацији. Овај тип инсталација поседује кохерентност између делова који чине уметничку целину али не и кохерентност целокупног уметничког дела према простору у оквиру којег се представља. Дакле, за овај тип инсталација, који је више литерарно и психолошки одређен, окружење не утиче битно на формалну структуру просторног поретка.

Другу групу уметности инсталације према Марк Розенталу представљају инсталације које су првенствено одређене просторним контекстом у оквиру којег се формирају и приказују. У овој групи инсталација, уметник посебно истражује место свог пројекта док сам пројекат црпи своју форму, физичку суштину и значење из просторног контекста у оквиру којег се реализује.

За разлику од осталих уметничких форми са карактером зависности од специфичних услова места (*site-specificity*)⁸⁹, уметничка инсталација је своју критику усмеравала институционализованим просторима уметности (галерије и музеји) и отвореним просторима града (тргови, пасажима, градским парковима). Такође, оно што уметничке инсталације издваја од концептуалних уметности и уметности са ознаком *site-specificity* јесте аспект сензације.⁹⁰

⁸⁹ Појам *site-specificity*, односи се на уметности касних 60-их година XX века, које су се појавиле као одговор на растуће комодификације уметности и преовладавање идеала аутономије и универзалности уметности. Поред уметничке инсталације у *site-specificity* уметности убрајају се: 'уметност предела' (*land-art*), 'амбијентална уметност' (*ambiental art*), 'окружење', и 'перформанс'. Ове уметничке форме инсистирају на неодвојивости рада и његовог физичког контекста.

Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific art And Local Identity*. Cambridge: The Mit Press, 2002.

⁹⁰ Француски филозофи Жил Делез и Феликс Гатари, критикују концептуалне уметности у погледу њиховог информисајућег карактера и недостатка 'сензације', која је према тумачењу ових филозофа основни аспект уметничког изражавања.

Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is philosophy?* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994 [1991]), 187.

Аспект сензације у уметничкој инсталацији посебно истиче Клер Бишоп. Према овој историчарки уметности, уметничка инсталација првенствено је усмерена перцептивном ангажовању гледаоца у искуству уметничког дела. Бишоп издваја четири различите категорије уметничке инсталације које се заснивају на интерактивном односу уметничке публике и просторне поставке. Искуство уметничке поставке остварено кроз интеракцију производи феномен 'децентрираног субјекта'. Теоретичарка Клер Бишоп издваја следеће категорије уметничке инсталације: категорију 'сновидења' (*Dream scene*) и психоаналитички апсорбованог гледаоца суоченог са фантастичним окружењем,⁹¹ категорију 'проширене перцепције'⁹² организоване око феноменолошког модела посматрања објекта и теорије Морис Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), категорију 'миметичког окружења'⁹³ која се односи на привремени губитак осећаја за параметре реалности и категорију 'активног посматрача'⁹⁴.

Док су током 60-их и 70-тих година XX века просторна зависност и критика уметничке парадигме били кључни елементи уметничке инсталације, нови облици

⁹¹ Бишоп наводи пример америчког уметника Алана Капруа и његов рад "Речи" из 1962. године како би објаснила принципе ове категорије уметности инсталације. Такође, у књизи "Уметничка инсталација: Критичка историја" (*Installation Art: A critical history*) она посебно говори о такозваним 'тоталним инсталацијама' (*total installations*) руског уметника Иље Кабакова (Илья́ Иосифович Кабако́в) у оквиру којих је читава поставка оријентисана перцепцији посматрача са циљем његове импресије.

Clarie Bishop, *Installation Art: A critical history* (New York: Routledge, 2005), 14.

⁹² Како би илустровала појам 'проширене перцепције', Бишоп наводи рад немачког уметника Карстена Хелера (Carsten Höller) "Светлосни зид" (*Lichtswand*) из 2000. године и рад америчког уметника Бруса Наумана (Bruce Nauman) "Коридор зеленог светла" (*Green Light Corridor*) из 1970-те године. Ови радови конципирани су да својим просторним поставкама збуне и дезоријентишу гледаоца.

⁹³ Поред инсталације Лукаса Самараса (Lucas Samaras) "Соба 2" (*Room No.2*) из 1966-те године, Бишоп истиче инсталацију Џејмса Турела (James Turrell) *Wedgework IV* из 1974-те године као релевантне примере миметичког окружења. Самарас користи огледало као миметичко средство док Турел прецизном употребом пројектоване светлости ствара илузију ванвременске просторности.

О употреби огледала у уметности види: Hersant, Yves. "Ogledalnost u istoriji filozofije i umetnosti," prev. Saša Hrnjez. *STVAR*, 2/2011, 171-186.

⁹⁴ Овај тип инсталације заснива се на критицизму, друштвеној и културалној освешћености посматрача. Политизовано есетско искуство, историчарка уметности Клера Бишоп приближава кроз анализу групе уметника "Материјална Задруга" (*Material Collective*) и њиховог рада познатог по замагљивању граница између уметничке инсталације и изложбене поставке и активном политичком критицизму.

Clarie Bishop, *Installation Art: A critical history* (New York: Routledge, 2005), 102.

настали током 80-их и 90-их година XX века оријентисани су у корист пројективних, партиципативних и 'релационих'⁹⁵ аспеката уметничке инсталације. Ова промена у нагласку на дискурзивним праксама утицала је на појаву друштвено ангажованих и партиципативних уметности 80-их година и релационих уметности 90-их.

Француски кустос и теоретичар Николас Боуриоу указао је да у западним визуелним уметностима 80-их и 90-их година долази до скретања пажње и интересовања са завршеног и целовито приказаног уметничког дела на односе појава као трагова уметности или културе. Скретање пажње са уметничког дела као комада на односе између појава довело је до промене статуса и идентификације појавности уметничког дела. Са посебним фокусом на друштвено ангажовање уметност ступа у јавне просторе и постаје значајан апарат у смислу подизања колективне друштвене свести и одговорности у појединим питањима од општег интереса. Ради се о увођењу свакодневног живота у уметност, демистификацији концепта креативности и интеракцији као кључном појму који дефинише суштинску разлику између ликовних и медијских уметности.

Теоретичар уметности Николас Боуриоу посебно истиче рад Риркрит Тираваније чије инсталације, иако полазе од архитектуре и просторних односа, суштински тумаче одређене појаве свакодневног живота савременог друштва. Рад Риркрит Тираваније није усмерен медитативном односу између уметничког објекта и посматрача већ ситуацијама у којима се учесници (публика) осећају као друштвени субјекти из чијих комуникација произилази и заједнички резултат, као уметничко дело. У основи, Тираванијини радови нису усмерени искључиво на нарушавање односа између институционалног и друштвеног простора, већ истичу нарушавање односа између уметника и публике па чак и потпуног искључења уметника из реализације коначног дела.

Иако дематеријализовани, Тираванијини пројекти оживљавају стратегије и критике из 60-их и 70-их година XX века у контексту данашњег доминантног

⁹⁵ Појам 'релационо' унутар уметничког дискурса први пут уводи Николас Боуриоу у својој књизи "Релациона естетика" (*Esthétique Relationnel*) да би означио уметничке праксе које су инкорпориране у свакодневни живот и савремено друштво, правећи на тај начин важну разлику између посвећено критичке уметности (попут историјских авангарди са почетка XX века) и савремене уметности која се налази у равноправном дијалогу са свакодневним животом.

Види: Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetic*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. Paris: Les presses du reel, 2002.

економског модела глобализације. Тираванија је један од најбоље утврђених фигура на међународној уметничкој сцени и његов рад је кључан у разумевању релационе естетске теорије и отвореног, лабораторијског приступа уметничком делу и институционалном простору.⁹⁶ Рад Риркрит Тираваније утицаће на промену поимања односа уметничке инсталације и простора њене реализације. Према Боуриоу, релационе уметничке праксе за своје теоријско и практично полазиште узимају скуп људских односа и њиховог друштвеног контекста а не независни и приватни простор.⁹⁷

Просторни карактер уметничке инсталације и процедуре креирања (које су блиске градитељским интервенцијама) представљају архитектонски аспект ове уметничке форме. Истраживање улоге простора на конципирање дела у форми уметничке инсталације започиње разумевањем идеје *site-specificity*, те физичких, историјских и политичких особина значајних за конципирање дела. Генеза појма простора и последично промена парадигме према којој простор не представља оквир за активност (догађај) већ активности по себи креирају простор битно ће одредити карактер и развој савремене уметничке инсталације.

⁹⁶ Познати су радови овог уметника у којима публика врши припремање и служење хране унутар галеријског простора, што је ситуација која се, унутар дискурса архитектонског пројектовања, може тумачити и путем Чумијевог концепта 'кроспрограмирања' (*cross-programming*). Преношење активности као што су кување, конзумирање хране или чак спавање у галеријском простору, поставља посетиоце у неочекивано интиман однос са институционалним простором уметности и доводи у питање свест о јавном и приватном поседу и интересу.

⁹⁷ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Paris: Les presses du reel, 2002), 113.

3.2. ИСКУСТВО ПРОСТОРА –

Објашњење појма и образложење одабира студија случаја

Замисао искуства простора односи се на преношење значења осмишљеног простора на субјекта путем директног инволвирања субјекта у просторни оквир и, потенцијално, његовим активним ангажовањем унутар тог оквира. Осмишљени простор, иако превасходно физички, бави се природом простора као 'менталном ствари'. Ради се о концепту који конструише архитектонски простор (било да укључује или негира фактичке карактеристике постојећег просторног оквира). Суштина искуства простора налази се подједнако и у његовим физичким карактеристикама и у његовој концепцији.

Када говори о искуству архитектонског објекта, Бернард Чуми основни парадокс архитектуре налази у улози архитекте да дефинише простор кроз утврђивање физичких граница са једне стране и дематеријализоване, интелектуалне природе простора са друге стране.⁹⁸ Управо у том диспаратету, на месту између менталног процеса и материјалистичке производње може да се дефинише искуство простора. Овако постављено искуство простора превазилази питања искључивог перципирања апстрактних садржаја и материјалне структуре а тиче се могућности реализовања концептуалних и чулних елемената осмишљеног простора као и индивидуализације рада и аутора и корисника.

Концепт искуства простора, посматран у контексту уметничке инсталације, може да се анализира кроз два, међузависна, становишта:

- Становиште фактичких карактеристика простора (*site-specificity*, концепт)
- Становиште индивидуализације субјекта, кроз активно ангажовање, у односу на уметничко дело (партиципација у контексту)

Тако постављена замисао искуства простора у контексту тумачења уметничке инсталације, може бити подржана кроз изградњу 'дијагоналне осе' између становишта које формирају савремени теоретичари Клер Бишоп и Марк Розентал.

Док је према Клер Бишоп инсталација жанр савремене уметности који је усмерен партиципативном ангажовању субјекта у искуству дела, према Розенталу инсталација може да се разуме само у односу на физички простор у оквиру којег се

⁹⁸ Bernard Tschui, "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)," in: *Studio International*, Sept-Oct 1975, 137.

формира. Иако класификације које постављају Бишоп и Розентал указују на различите концепте који се остварују између осмишљеног простора и субјекта, физички конципиран простор који укључује друштвене интерконеције, представља услов рефлективног идентитета инсталације, медија са широким могућностима изражавања и демократизације у уметничком раду.

Полазећи од чињенице да је замисао искуства простора садржана у уметничкој инсталацији, одабир конкретних студија случаја вршен је у односу на промене у приступу према простору са становишта фактичких карактеристика и са становишта партиципације публике у оквиру просторне поставке пројекта. С' обзиром на то да ово истраживање прати генезу уметничке инсталације, појединачне студије случаја одабране су као карактеристични представници одређене декаде. Оне указују на промене у приступу према фактичким карактеристикама простора поставке са једне стране и нивоа до којег је публика укључена у реализацију пројекта са друге стране. Студије случаја сумирају кључне особености уметничког сензибилитета једне декаде и опредељују даљи правац развоја уметничких инсталација. На одабир конкретних студија утицај је додатно извршила и анализа референтних текстова из области теорије уметности.

У сваком случају, генеза уметничке инсталације започиње у раном XX веку а њен формативни период везује се за 60-те и 70-те године када се развијају концептуалне и нове уметничке појаве. Генеза уметничке инсталације испреплетена је и са историјом изложбеног простора и његовом институционалном критиком. Институционална критика последица је намере да се дотадашњи приступ уметничком стваралаштву и делу промени како у односу према простору рада и излагања, тако и у односу према уметничком делу и последично односу између самог дела и уметничке публике.

Кључни рад, који савремени теоретичари уметности попут Клер Бишоп и Џулије Рајс наводе као прототип уметничке инсталације у њеном формативном периоду јесте рад Алана Капроуа "Речи" из 1962. године. Овај рад везује се за критику апстрактног и идеализованог простора 'беле коцке' и недостатка веће критичке пажње код уметничке публике. Док, Рајс истиче концептуалну комплексност осмишљеног пројекта, Бишоп акцентује директан осећај присуства и ангажовања код субјекта као кључни резултат пројекта.⁹⁹ Бишоп истиче да је аутентично откривање субјекта кроз

⁹⁹ Clarie Bishop, *Installation Art: a critical history* (New York: Routledge, 2005), 26.

непосредност директног искуства у овом пројекту битно одредила тему која је након овог рада често интерпретирана у уметничкој инсталацији током 60-их година XX века и која је одредила оквир партиципативних уметности у наредим декадама.¹⁰⁰

Генеза институционалне критике 'беле коцке' кулминирала је током 70-их година потпуним напуштањем галеријских и музејских простора и образовањем алтернативних простора за реализацију и приказивање уметничких радова. Заправо, редефинисање институционализованих простора праћено слабљењем комерцијалне инфраструктуре намењене за експерименте у уметности, догодило се кроз активирање напуштених објеката у сврху формирања алтернативних простора уметности. Ови простори, попут њујоршких галерија "Сто дванаест" (112) и "Кула са сатом" (*Clocktower*) као и амстердамске галерије "Јабука" (*De Appel*), представљали су специфичне платформе у оквиру којих су настајали уметнички радови. Алтернативне платформе су сопствени просторни оквир оставиле уметницима на располагање и остваривање најширих слобода у изражавању. Тако је, на пример у галерији "Сто дванаест", Џорџ Тракас реализовао инсталације човекове размере "Комад који је прошао кроз прозор" (*The Piece That Went Through the Window*) и "Комад који је прошао кроз под" (*The Piece That Went Through the Floor*) које су укључивале физички простор галерије, декомпоновале га рушењем међуспратне таванице или уклањањем прозора на фасади.¹⁰¹ Такође, једну од најдраматичнијих просторних инсталација извео је Мајкл Ашер у оквиру галерије "Кула са сатом" декомпонујући постојећи објекат галерије уклањањем и складиштењем свих елемената спољашње и унутрање столарије. Рад Гордон Мата-Кларка "Конусни пресек", који је одабран као студија случаја и репрезент периода 70-их година, за разлику од поменутих радова реализованих у оквиру алтернативних простора иде корак даље иступајући изван свих (институционалних и алтернативних) простора уметничке производње директно ангажујући објекте "јединствене културалне комплексности унутар друштвеног

Juile M. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), 4.

¹⁰⁰ Clarie Bishop, *Installation Art: a critical history* (New York: Routledge, 2005), 26.

¹⁰¹ Радови "Комад који је прошао кроз прозор" и "Комад који је прошао кроз под" била су два најрадикалнија дела уметника у оквиру галерије "Сто дванаест". Први рад састојао се од великог листа стакла који је био подржан дрвеном и жичаном структуром учвршћеном затегнутим ужадима. Други рад простирао се кроз две етаже галерије "Сто дванаест" што је било омогућено уклањањем дела међуспратне конструкције.

тківа."¹⁰² Тако, Мата-Кларков рад покреће питање друштвеног аспекта у оквиру уметничког рада које ће битно одредити правац развоја уметности 80-их година и касније.

80-их година XX века дошло је до методолошких и процедуралних измена у приступу простору у уметничкој инсталацији као физичкој, друштвеној и апстрактној категорији. За разлику од пракси 70-их година, које су идеју простора развијале кроз материјалистичку истрагу локације, дискурзивне праксе 80-их година оријентисане су ка јавном интересу и развијеном осећају за публику са аспекта грађанства, друштвених стратегија и ефикасности. Уметничке праксе 80-их година наглашавале су способност уметности да утиче на еколошку свест, оснаживање грађанства да донесу промене по питањима попут: отпада, климатских промена, еко система али и друштвених мањина и осталих питања од значаја. Креативни потенцијал уметности постао је катализатор друштвених и еколошких промена. Догађаји из периода 80-их година кулминираће током следеће деценије у дискурзивну појаву 'новог жанра јавне уметности.' 'Нови жанр јавне уметности' представљао је концептуалну и критичку праксу са фокусом на ширем просторном контексту урбаних размера, фокусом на друштвеној сарадњи, интеракцији и процесу. Рад Мерле Јукелес "Ток" одабран је као специфичан случај с обзиром на то да представља први уметнички пројекат урбаних размера типа окружења у облику уметности у јавном интересу.¹⁰³ Овај пројекат, попут рада Гордон Мата-Кларка "Конусни пресек", покреће важна питања о трајању и кретању материјалних објеката, промени значења објеката који су изгубили свој кредибилитет, остали ван функције, питања вредности тих објеката и одговорности грађана над њима.

Специфичност уметничке атмосфере 90-их година XX века, поред формирања 'новог жанра јавне уметности', определио је нагласак ка друштвеним интерконекцијама и обнова интереса за институционалне просторе уметности. Аспект партиципативности у уметничким праксама 90-их година био је полазни параметар и мерни инструмент конципирања и реализације уметничког пројекта. Концепт 'релационе естетике' Николас Боуриоуа дефинисао је теоријски хоризонт савремене уметности инсталације заснован на друштвеној интеракцији уметничке публике. Као студија случаја која представља репрезент уметничке климе 90-их година одабран је рад Риркрит

¹⁰² Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism* (London/New York: I.B.Tauris, 2009), 115.

¹⁰³ Mark B. Feldman, "Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology, and the Social Circulation of Garbage," *Iowa Journal of Cultural Studies* 10/11 (Spring & Fall 2009), 42-56.

Тираваније "Без наслова (Бесплатно)". Овом одабиру иде у прилог чињеница да француски теоретичар Николас Боуриоу сматра Тираванијин рад експонентом савремене уметности инсталације који се критички обраћа и институционализованим просторима уметности и друштвеним односима. Замисао простора, у контексту 'релационе естетике' настаје као резултат колективног понашања.¹⁰⁴

Обнова интереса за инситуционалну уметност, наставила је да се развија и током новог миленијума. Формална институционализација у многоме је утицала на концептуализацију уметничког стваралаштва. Уметничке инсталације настале крајем прошлог и почетком новог миленијума определили су, такође, и недавни догађаји у дигиталној технологији и виртуелној реалности. Технолошке могућности значајно су утицале на могућности уметничког изражавања, конципирање и осмишљавање пројеката, карактер искуства уметничке публике и ниво њиховог учествовања у реализацији пројекта. Употреба савремене технологије заменила је конкретне материјалне карактеристике простора креираним јединственим сензорним амбијентима, што је последично концепт просторног искуства трансформисао у концепт 'ураћања' у виртуелни простор. Главна карактеристика дигиталне интерактивне уметности инсталације усмерена је преображају стварности, креирању алтернативне стварности било она појединачна или колективна. У одређеном смислу дигиталне инсталације могуће је довести у везу са категоријом инсталације коју Клер Бишоп издваја као 'категорију проширене перцепције'. Ова категорија инсталације организује се око феноменолошког модела посматрања објекта и теорије Морис Мерло – Понтија која наглашава тело и телесност као централну тему феноменологије перцепције. Такође, могуће је успоставити одређену аналогију са трећом категоријом инсталације према теоретичарки Бишоп, такозвано 'миметичко окружење'. Ову аналогију посебно потврђује чињеница да се оба типа инсталација (инсталације проширене перцепције и инсталације типа миметичко окружење) односе на привремени губитак осећаја за параметре реалности. У том смислу, дигиталне инсталације могуће је позиционирати између ове две категорије са битним акцентом на искључивој употреби савремене технологије. Дигитална уметност инсталације бави се модалитетима перцепције симулираних помоћу дигиталних технологија са циљем креирања алтернативних, готово хаптичких простора.

¹⁰⁴ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Paris: Les presses du reel, 2002), 38.

Инсталација Олафур Елиасона "Време" одабрана је као засебна студија случаја с' обзиром на то да она саображава кључне елементе уметничке инсталације: сензацију, театричности, урањање и вишечулни доживљај конципираног простора.¹⁰⁵ Такође, ова инсталација указује на основни парадокс искуства простора, о чему је било речи у уводном делу овог поглавља, који се тиче односа конципираног, конструисаног архитектонског простора и његов субјективни доживљај. Ово је прва инсталација данског уметника која се тиче трансформације целокупног архитектонског простора излагања са циљем стварања јединственог, вишечулног, просторног искуства. С обзиром на то да се пројекат односи на физичку трансформацију фактичког простора, инсталација "Време" Олафур Елиасона може да се тумачити и са теоријског становишта Марк Розентала који заступа став о значају физичког простора на конципирање и реализацију инсталације. Овај пројекат отвара питање друштвених и психолошких ефеката конструисаног архитектонског простора као и природе односа појединачне и колективне свести. Референтни текстови из области савремене уметности инсталације истичу значај овог пројекта на даљи развој инсталација у савременом, дигиталном, контексту данашњице.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Clarie Bishop, *Installation Art: a critical history* (New York: Routledge, 2005), 6.

¹⁰⁶ Ibidem, 6.

Christine Ross, "The projective shift between installation art and new media: from distantiation to connectivity" in: *Scene/Space: The Projected Image in Contemporary Art*, ed. Tamara Trodd (Manchester: Manchester University Press, 2011), 189-191.

<http://installationart.net/Chapter2Immersion/immersion01.html#installationandnarrative>

Студије случаја

3.3. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 1 –

Алан Капроу (Allan Kaprow), "Речи" (*Words*), 1962., 1963.

Уметник у контексту 60-их година

Промена уметничке парадигме догодила се 60-их година XX века као реакција на конзервативну политику институционализоване уметности високог модернизма. Реакција је подразумевала оспоравање дефиниције уметничког стваралаштва, односа између уметничког дела и простора излагања и оспоравање, дотадашњег, непристрасног односа између уметничког дела и уметничке публике.

У раним 60-им годинама развијени су нови облици уметничког изражавања и предложени нови термини попут: 'минималне уметности', 'окружења' и 'дешавања'. Уметност минимализма покренула је прва теоријска питања значајна за развој односа између простора излагања уметничког дела и самог дела. У поставкама минимализма дело постаје нераздвојно од ситуације у оквиру које се реализује и приказује. Тако је, према општој историји модерне уметности, минимализам дефинисан у формалном смислу кроз "скулптуре које стварају архитектонски простор или окружење."¹⁰⁷ Ова дефиниција посматрана у погледу утицаја минимализма на развој уметничке инсталације поседује одређена ограничења. Иако дефиниција истиче улогу минимализма у креирању окружења она не узима у обзир аспект партиципативног односа између уметничког дела и публике. Формирање партиципативног субјекта који активно учествује у искуству уметничког дела представљало је важан аспект уметничких појава које су утицале на формирање уметничке инсталације.

Како је у овом раду до сада објашњено, савремени теоретичари уметности сматрају партиципацију подразумевајућим аспектом уметничке инсталације. Естетика партиципације, као резултат концепта 'отвореног дела', постиже свој легитимитет из узрочне везе између искуства уметничког дела и индивидуалног/колективног ангажовања. У оквиру партиципативних уметности, уметник уступа део своје ауторске контроле заједничкој креативности. Партиципативна производња успоставља естетске предности попут: непредвидивости и повећаног ризика. Ове предности резултат су

¹⁰⁷ Нјорвардур Харвард Арнасон, *History of Modern Art*, 3d.ed (New York: Harry N. Abrams, 1985), 520.

чињенице да је код 'дела у настајању' и 'отвореног дела' немогуће претпоставити на који начин ће појединачне интервенције утицати на довршење и развој самог дела.

Рани узор партиципативних уметности мапирају се почетком XX века у дадаистичким и футуристичким праксама, док ће савремена партиципативна уметност отпочети 50-их година у раду америчког уметника Алана Капроуа. Алан Капроу представља кључну фигуру у уметничком преврату почетком 60-их који се односи на генезу уметничке инсталације.¹⁰⁸

Након ране стваралачке фазе усмерене апстрактном сликарству, од средине 50-их година интересовање Алана Капроуа мења фокус ка динамизирању инертног односа између уметничког дела и публике. Посебну улогу у усмеравању Алана Капроуа ка партиципативним уметностима извршило је апстрактно сликарство и специфичан методолошки приступу сликању Џексона Полока (Jackson Pollock). 1956-те године Капроу је објавио есеј "Заоставштина Џексона Полока" (*The Legacy of Jackson Pollock*) у којем је критиковао израду трајних уметничких дела и захтевао од уметника да преусмере пажњу на ефемерне моделе производње. Овај есеј је био први савремени одговор на тему проширивања уметности у област људског искуства. С тим у вези, Алан Капроу испитује субјективни и чулни доживљај код уметничке публике приликом откривања уметничког дела.

У периоду 50-их и 60-их година Капроу формулише нове облике уметничког изражавања са акцентом на партиципацији публике познате као 'окружења' и 'дешавања' или познатије 'хепенинзи'.¹⁰⁹ 'Окружења' и 'дешавања' поседовали су сопствене специфичности. 'Окружења' су уметничка просторна поставка у коју публика улази и на коју може да утиче. 'Дешавања' настају као хибридна форма авангардног театра у оквиру којих се користе различити медији (сликарство, музика, плес,) као и појаве и објекти свакодневне културе и употребе (новине, бука, заједнички послови) који формирају квазитеатричан догађај. Разлика између 'окружења' и 'дешавања' је у томе што 'окружења' нису концентрисана попут 'дешавања'. Такође, за разлику од 'дешавања' који се изводе само један пут 'окружења' имају продужено трајање за јавне приступе.

¹⁰⁸ Julie H.Reiss, *From Margin to Center: the Space of Installation Art* (Cambridge: The Mit Press, 1999), xi.

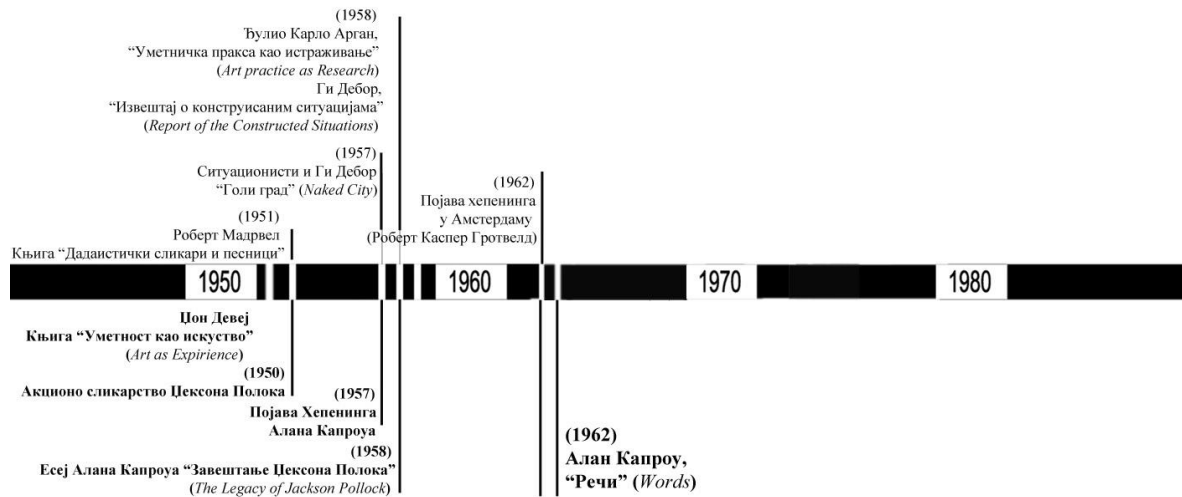
¹⁰⁹ Ibidem, 8.

Пројекат Алана Капроуа "Речи" представља први рад који се позиционира између уметничке форме 'окружења', са латералним аналогијама у односу на 'дешавања', односно, 'хепенинг', ка правцу разовја уметничке инсталације.¹¹⁰

¹¹⁰ Период од 1962. до 1964. године значајан је за развој уметничке форме познате као 'флуksус' (*fluxus*). Ова уметничка појава, иманентна европском континенту, попут 'окружења' и 'хепенинга' у Америци, окреће се против традиционалних уметничких представа и очекивања тих представа. Захтев 'флуksус'-а за тоталитетом иде дотле да се разруше и чак потпуно негирају не само границе између уметности и живота (као код 'хепенинга') него и између појединих уметности попут музике, глуме, песништва. Основна тенденција покрета 'флуksус' гарантује потпуну отвореност у раду и не допушта никакав заједнички концепт. Индивидуална, слободна форма реализације у заједничкој науми учесника иде на то да се кроз 'флуksус' активности дође до промене у човековој свести. Од 'хепенинга' се 'флуksус' разликује по томе што карактер суделовања публице није дат у форми у којој је дат код Американаца, код којих се готово све ослања на посматраче који сами агирају.

Дијаграм 1:

Динамика промена у уметности и позиционирање пројекта "Речи"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 1, стр. 164)

Табла 1:

Утицаји на стваралаштво Алана Капроуа

Уметност:

- Дада, Футуризам, Флуксус
- Утицај акционог сликарства Џексона Полока
- Прогресија од акционог сликарства преко монтаже и асемблажа до окружења (*environment*)
- Прелазак са објекта на просторне представе, прожимање објекта и простора
- Промена дефиниције уметничког објекта, укидање баријере између гледаоца и уметничког дела
- Елиминација посматрајуће публике и стварање активних учесника који поседују "уметнички ауторитет" с обзиром на то да учествују у довршавању дела (гледаоци постају и учесници "глумци" и посматрачи сопствених активности)
- Критика формалне естетике уметности и усмеравање естетички свакодневног искуства
- Филозофија интегрисања објеката свакодневне културе и употребе у уметнички рад



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 2, стр. 165)

Пројекат "Речи"

Пројекат "Речи" изведен је први пут 1962. године у њујоршкој галерији "Смолин" (*Smolin Gallery*) а затим 1963. године у оквиру Стони Брук Универзитета (*Stony Brook University*). Пројекат је својом просторном поставком требало да пренесе утисак динамике савременог града у оквиру које публика активно учествује.

У обе верзије пројекат се састојао из две засебне просторије одвојене завесом од муслина. Свака просторија била је специфична по својој поставци. Поставке (иако међу собом различите) представљале су фрагменте урбаног окружења, квази архитектуру знакова, белешки и цртежа. Поставке су биле употпуњене уређајима који су емитовали звуке (грамофони и фонограф) што је последица замисли о динамизирању перцептивног искуства публике и његовом проширењу ка вишечулном искуству.

Зидови прве просторије били су прекривени папирима са различитим исписима. Посетиоци изложбе су могли да комбинују папире у различите реченичне склопове, или чак да уколоне речи из склопова, читајући их у било ком распореду или правцу. Три грамофона у првој просторији који су емитовали Капроуове рецитале могли су да се пуштају наизменично. Црвене и беле сијалице представљале су осветљење друге просторије. Такође, обојене креде су биле постављене на ужадима причвршћеним за плафон које су посетиоци могли да користе за писање по зидовима.¹¹¹ У оквиру друге просторије биле су инсталиране платнене траке причвршћене за плафон које су служиле за исписе публике у игри слободних асоцијација.

Капроу је трансформисао постојећи простор галерије путем креирања физички одређеног, независног, 'простора у простору'. Капроу је циљ остварио монтажом разнородних елемената у оквиру новоформираног простора. Постављањем објеката свакодневне културе и употребе (грамофони, креде, папири и слично) уметник је настојао да употпуни искуство публике и поентира филозофију интегрисања свакодневног живота у уметност.

Основна замисао уметника била је усмерена активирању публике у откривању и довршењу уметничке поставке. Алан Капроу је понудио реципрочну везу између уметничког рада и уметничке публике. Са друге стране, Капроу је то учинио

¹¹¹ Писање по зидовима је интересантно у контексту првих урбаних апсолутно модерних графита који настају свега неколико година раније са Ги Деборовим исписом "Никад не ради" (*Ne travaillez jamais*) из 1953-е године.

контролисано одредивши природу активности у просторијама и путању коју гледаоци следе.

Према Клер Бишоп, Капроу је на специфичан начин "елиминисао уметничку публику", претварајући је у "активног учесника."¹¹² Резултат који пројекат "Речи" производи јесте већа одговорност код посматрача с' обзиром на то да се од посматрача очекује активно учествовање. Овај рад представља демократски покушај да се ангажује посматрач на начин који се разликовао од претходних очекивања, 'доживљаја' уметничког дела.

У погледу уметничких инсталација, овај пројекат је могуће позиционирати између категорије 'инсталација које попуњавају простор' према класификацији коју прави Марк Розентал и категорије 'инсталације типа фантастично окружење' како класификује Клер Бишоп. На тај начин овај пројекат потврђује два главна концепта које ће уметничке инсталације преузети од окружења а који ће се развијати, кроз 'дешавања': концепт просторне зависности и концепт партиципације.

Разнородни облици партиципативне уметности, мотивисани развојем 'окружења' и 'дешавања', постаће врста *mainstream* културе током 60-их година. Утврђивање партиципативних уметности утицало је на поновни уметнички преокрет током 70-их година.

Табела 1:

Анализа пројекта "Речи"

WORDS		
Однос према објекту		Однос према посматрачу
<ul style="list-style-type: none"> - Промена дефиниције уметничког објекта, критика концепта јединственог, монументалног објекта, увођење пролазног и тренутног (чулног) искуства - Прелазак са јединственог објекта на тродимензионалне просторне представе - Филозофија интегрисања свакодневног живота и уметности 		<ul style="list-style-type: none"> - Критика непристрасности контемплације уметничког објекта и оспоравање очекиваног односа између посматрача и објекта - Промена улоге пасивног посматрача у активног учесника који поседује "уметнички ауторитет" у довршењу дела
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација постојећег искуства простора у ново искуство - Уклањање баријере између гледаоца и уметничког дела 	<ul style="list-style-type: none"> - Укључивање (монтажа) перформативних и звучних елемената за креирање дофајаја искуствених у одређеном временском интервалу 	<ul style="list-style-type: none"> - Активно ангажовање гледалаца које се разликује од претходних очекивања доживљаја уметности - Стварање веће одговорности код публике у смислу њиховог активног учешћа у довршењу дела
		
Розентал - Инсталације које "попуњавају" простор (Filled space installations)		Бишоп - Инсталације типа "Сцена из маште" (Dream scene)

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 3, стр. 166)

¹¹² Clarie Bishop, *Installation Art: A critical history* (New York: Routledge, 2005), 102.

3.4. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 2 –

Гордон Мата-Кларк (Gordon Matta-Clark), "Конусни пресек" (*Conical Intersect*), 1975.

Уметник у контексту 70-их година

Позиционирање 'хепенинга' у поље *mainstream* културе крајем 60-их година формираће услове за поновну промену уметничке парадигме. Задржавајући основну идеју веће критичке пажње код посматрача, уметници 70-их година покренуће питање физичких особина простора, значаја конкретних локалитета пре него креирања имагинарних ситуација унутар дефинисаног простора.

Генеалогичка зависност од специфичних карактеристика места почиње касних 60-их година XX века и проблемски је заснована на феноменолошком и искуственом разумевању локације, дефинисањем агломерације стварних и физичких потреба. Уметности са префиксом *site-specific*-у јављају се као реакција и опонент модернистички апстрактној и аутономној скулптури у јавном градском простору.¹¹³

Уметничка истраживања током 70-их година охрабрила је и појава алтернативних простора реализације и приказивања уметничких дела.¹¹⁴ Период 70-их година обележило је измештање стваралаштва изван званичних институција уметности и редефинисање институционализованих простора кроз активирање напуштених

¹¹³ Уметност у јавном простору, у периоду од 60-их до 80-их година XX века, представљена је кроз два модела: 'уметност у јавном простору' (*art in public places*) и 'уметност као јавни простор' (*art as public spaces*). Први модел - (*art in public places*), најчешће је представљен кроз скулптуру и инициран на нивоу градске управе или државе. Оно што легитимише ову праксу као 'јавну уметност' јесте лоцирање, најчешће међународно признатих уметничких радова, на местима која због својих карактеристика сматрају посебном врстом јавног добра попут: паркова, универзитета, улазних партија савезних зграда, тргова, аеродрома и слично. У неке од најугледнијих примера ове уметничке парадигме спадају радови Александра Калдера (Alexander Calder), Хенри Мура (Henry Moore) и Исаму Ногучија (Isamu Noguchi).

Други модел – (*art as public spaces*), односи се на програмски дизајниране урбане скулптуре које функционишу као специфични облик урбаног мобилијара. Кључни параметар овог модела јесу физичке карактеристике контекста. Овај модел се заснива на утилитаристичкој допуни постојећег артифицијелног пејзажа. Ова врста 'јавне уметности' усмерена је, дакле, одређеном степену задовољења претпостављених корисничких потреба а препознаје се у радовима Скота Бартонa (Scott Burton) и Сиах Армајаниа (Siah Armajani).

¹¹⁴ Juile M. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), XIX.

објекта у сврху формирања алтернативних простора уметничког рада и излагања. Тако је централну позицију у историји неоавангардне уметности након II светског рата, на америчком континенту, заузимао Њујорк са традицијом авангардизма са почетка XX века. Делимична листа алтернативних простора који су отворени у уметничкој четврти "СоХо" (*SoHo*) укључивала је студио "Сто дванаест" оформљен 1971. године и уметничку платформу "Кула са сатом" из 1972. године.¹¹⁵

Изложбени простор "Сто дванаест" основали су амерички уметник и архитекта Гордон Мата-Кларк и скулптор Џефри Лу (Jeffrey Lew). Простор је основан као заједница, систем подршке и резонатор нових идеја и истраживања у уметности које су се, у великој мери, заснивале на концепту 'анархитектуре'.¹¹⁶

Поред студија "Сто дванаест" издваја се и уметничка платформа "Кула са сатом" основана 1972. године, под покровитељством Института за Уметност и Урбане Ресурсе (*Institute for Art and Urban Resources*) као изложбени простор за перформанс и уметност инсталације. У оквиру алтернативне уметничке галерије "Кула са сатом" представљена су дела Гордон Мата-Кларка, Макс Нојхауса (Max Neuhaus), Линде Бенглис (Lynda Benglis), Денис Опенхајма (Dennis Oppenheim), Марине Абрамовић и других.

У тумачењу односа алтернативних изложбених простора, уметности зависних од специфичних карактеристика места, и последично форме уметничке инсталације унутар овог односа, значајна је појава амстердамске фондације "Јабука" основане 1975-те године.¹¹⁷ Теоретичари савремене уметности и уметници у оквиру "Јабука" фондације поставиће термин 'уметничка инсталација'. Термин ће дефинисати Антје фон Гревениз (Antje von Graevenitz) 1978. године. Увођење термина инсталација Марга

¹¹⁵ Ови алтернативни простори уметности нису били укључени у продају уметничких дела нити су имали сталне колекције већ су представљали просторе настајања и тумачења уметничког рада.

¹¹⁶ 'Анархитектура' је била неформална група уметника коју је основао и предводио Гордон Мата-Кларк 1973. године. Идеја 'анархитектуре' формирана је на критици модернистичког импулса савремене културе у оквиру којег је архитектура замишљена као симбол културе. Мата-Кларков концепт био је веома критичан према стагнацијама у култури и саучесништву архитектуре у капиталистичком начину производње. Гестови Гордон Мата-Кларка имали су потенцијал изјаве у одерђеним друштвеним условима.

¹¹⁷ Као полигон за истраживање и презентацију визуелних уметности, образовна институција и уметничка архива, "Јабука" је позната по својој утицајној подршци уметности инсталације на европском континенту. Главни циљ платформе "Јабука", како историчарка уметности Марга фон Мехелен (Marga van Mechelen) објашњава, био је указивање на конфронтацију између јавности и форме уметничке инсталације.

ван Мехелен везује за два карактеристична рада која су била представљена у званичним евиденцијама као инсталација, не дефинишући прецизно који од њих би се, у оквиру "Јабука" фондације, могао сматрати првим примером ове уметничке форме.¹¹⁸ Постоје, дакле, две опције: рад "Догађај" (*Een gebeuen*) Герит Декера (Gerrit Dekker) из 1975-те године и рад "Инсталација један" (*Installation One*) Марине Абрамовић и Уве Лајсипена (Uwe Laysiepen).

Рад Гордон Мата-Кларка може да се разуме само у контексту крупних промена унутар архитектуре и уметности током 60-их и почетком 70-их година. Мата-Кларк је оспоравао професионалне и дисциплинске прописе високог модернизма и позиционирао свој рад у односу на редуktivни појам архитектонске форме и савремене уметности која је почела критички да се ангажује.

Специфичност Мата-Кларковог рада над напуштеним објектима покреће тему употребне вредности објеката који су изгубили архитектонски кредибилитет. Процедуре његовог рада са напуштеним објектима у форми сечења, или како Стефен Валкер (Stephen Walker) назива методом "дискретне повреде"¹¹⁹, проширују дотадашње облике уметничког изражавања. Зграда као ликовни материјал и физичка структура "јединствене културалне комплексности унутар друштвеног ткива" разграђена је концептом 'анархитектуре', који се доводи у везу са декомпозицијом и деконструкцијом.¹²⁰ У контексту уметничких инсталација, рад "Конусни пресек" негира претпоставке о инсталацији као уметничкој форми која се односи на позиционирање физичких компоненти у уређени просторни поредак. У овом раду Мата-Кларк уместо да додаје нове компоненте постојећем физичком објекту, одузима постојеће компоненте и производи недостатак унутар претходно утврђеног физичког поретка.

Џонатан Хил говори о разумевању искуства објекта кроз монтажу недостатка. Према Хилу, монтирање недостатка производи у првом акту шокантне перцептивне слике које након логичког промишљања код посматрача постају прихватљиве.¹²¹

¹¹⁸ Marga van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects* (Amsterdam: De Appel, 2006), 3.

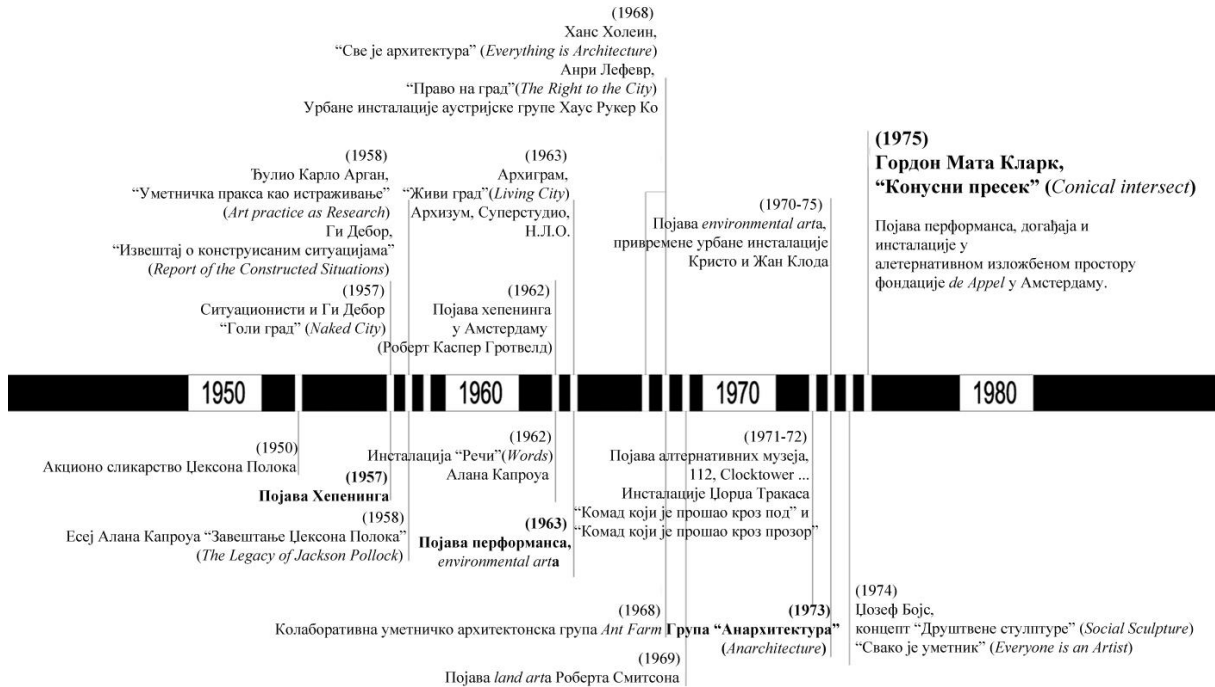
¹¹⁹ Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism* (London: I.B.Tauris, 2009), 13.

¹²⁰ Ibidem, 115.

¹²¹ Johnatan Hill, *The Illegal Architect* (London: Balck Dog, 2001), 46.

Дијаграм 2:

Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Конусни пресек"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 4, стр. 167)

Табла 2: Утицаји на стваралаштво Гордон Мата-Кларка

Архитектура:

- Експлицитно оспоравање професионалних и дисциплинских прописа високог модернизма
- Оспоравање модерничке превласти дисциплине архитектуре
- Концепт "Анархитектура": за разлику од модерне архитектуре (са наглашеном друштвеном улогом) и интернационализоване модерне архитектуре (засноване на сету правила за решавање формалних проблема), Анархитектура не настоји да реши неки проблем већ трага за квалитетима изван утврђених професионалних правила.
- Концепт Анархитектура поседује аспект "критичке просторне праксе" и доводи у питање модерничке претпоставке о статичном архитектонском објекту.

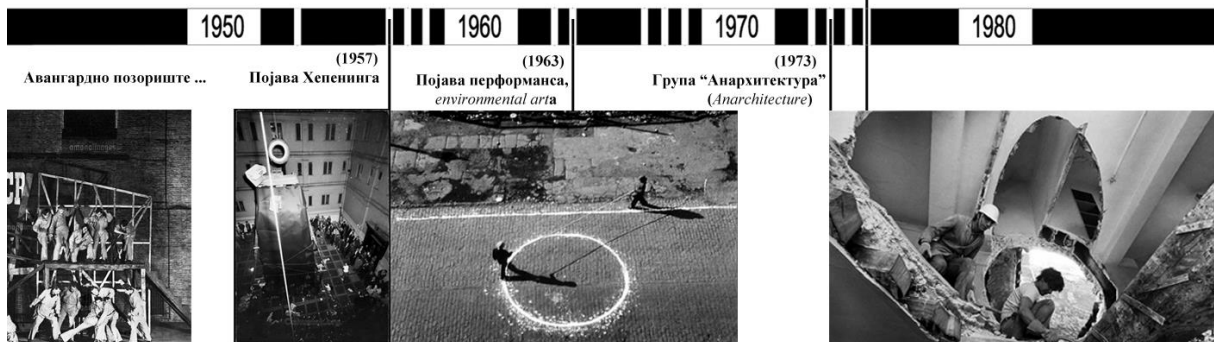
Уметност:

- Експлицитно оспоравање професионалних и дисциплинских прописа високог модернизма
- Оспоравање модерничког концепта "беле кошке", идеалног контемплативног изложбеног простора, те непристрасног односа између посматрача и уметничког предмета
- Оспоравање идеје уметничког предмета и усмеравање пажње ка уметничком процесу
- Отварање уметничког објекта ка посматрачу и активирање посматрача у искуству и "довршењу" дела
- Утицаји перформанса и хепенинга (посредовање авангардног театра)

(1975)

Гордон Мата Кларк, "Конусни пресек" (Conical intersect)

Појава перформанса, догађаја и инсталације у алтернативном изложбеном простору фондације de Appel у Амстердаму.



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 5, стр. 168)

Пројекат "Конусни пресек"

Пројекат Гордон Мата-Кларка "Конусни пресек" израђен је 1975–те године за потребе "Париског бијенала" (*Biennale de Paris*) на платоу "Бобур" (*Beaubourg*) у оквиру објекта који је изгубио архитектонски публицитет и чије је рушење било најављено.

Мата-Кларк напуштени објекат не посматра као повод да испита процес рушења у оквиру којег се грађевински материјали третирају као отпад који има ликовни и употребни потенцијал. Полазиште Мата-Кларковог пројекта формирано је на испитивању површинског формализма карактеристичног за модерну архитектуру. Уметник испитује замисао идеалних површина која је утицала на став о архитектонском објекту као статичном. Мата-Кларк посматра површине које физички дефинишу објекат као ограничења чијом се манипулацијом може остварити ново искуство унутар постојећег архитектонског простора.

Основна намера Гордон Мата-Кларка усмерена је интензивирању субјективног доживљаја посматрача као резултату новог перцептивног искуства познатог, али деконструисаног, објекта. Деконструкција, која представља инверзно читање широко прихваћених типова изградње, у Мата-Кларковом пројекту није ствар демонтаже и поништавања зграде већ "опозивања архитектонске аналогije садржане у њој."¹²² Према теоретичару Марку Виглију (Mark Wigley) деконструктивистичка архитектура дислоцира контекст и производи осећај дислокације.¹²³ У теорији савремене уметности инсталације осећај дислокације везује се за нарушавање очекиване перспективне представе и појам 'децентрираног субјекта' (*decentered subject*).¹²⁴

Насупрот уобичајеном перципирању физичког објекта које се традиционално формира кретањем кроз простор у познатом систему горе-доле, лево-десно Мата-Кларк производи нови гравитациони систем за оријентацију. Поједностављено, он дезоријентише посматрача у сложенем саобраћају између познатог искуства и могућности новог искуства. На једноставан начин, монтирањем конусне празнине Мата-Кларк компликује просторни оквир објекта у визуелном смислу. Он ствара нови

¹²² Marianne Brouwer, "Laying Bare," u: *Gordon Matta-Clark exhibit.cat.* IVAM Centre Julio Gonzala, Valencia, 1993, 363.

¹²³ Wigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction: Derridas Haunt.* Cambridge. The MIT Press, 1995.

¹²⁴ Claire Bshop, "Anthagonism and relational Aesthetic," *October*, Fall 2004, 51-97.

осећај простора демонстрирајући стварну ситуацију објекта која није била изложена увиду пре интревенције.

Метод монтаже код Мата-Кларка не може да се разуме у смислу линеарног наратива већ у сложеној просторној поливалентности. У оквиру те поливалентности уметник настоји да прошири просторни доживљај негирајући установљени хоризонтални и вертикални систем сагледавања и уводећи вишечулно перципирање путем реконфигурације кореспонденције између екстеријера и ентеријера. Тако новонастала ситуација не може да се разуме путем претходно утврђених критеријума већ захтева успостављање нових јасноћа између прошле и нове ситуације.

Рад "Конусни пресек" одредио је карактер пројекта Мајкл Ашера (Michale Asher) "Кула са сатом" (*Clocktower*) који ће настати годину дана касније а који ће бити окарактерисан као 'најдраматичнија' просторна инсталација 70-их година.¹²⁵ Пројекат "Кула са сатом" био је специфичан због тога што се заснивао на искључивању архитектонских компоненти (prozори и врата су били складиштени током изложбе) и излагању физички ограниченог простора галерије увиду публике. АшEROVA интервенција бавила се просторном перфорацијом елиминисањем граница унутрашњости и спољашњости.

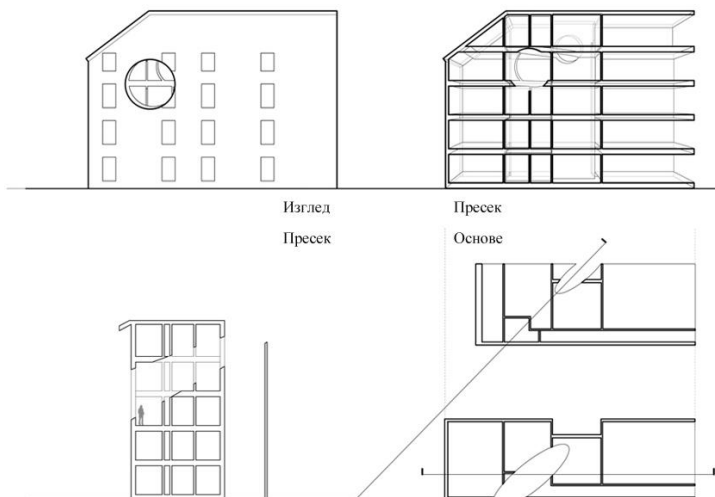
Мата-Кларк, за разлику од Ашера, не уклања трагове уметничког рада и директно је укључен у његову реализацију. Док Ашер, практично пројектује остављајући реализацију пројекта грађевинским радницима, Мата-Кларк преузима улогу и пројектанта и извођача. Рад Гордон Мата-Кларка "Конусни пресек" за разлику од 'најдраматичније' просторне инсталације изведен је изван институционалних и алтернативних простора уметничког излагања, чиме је директно интегрисан у јавну сферу. Теоретичар уметности Бруст Џенкинс (Bruce Jenkins) истиче посебан значај рада "Конусни пресек" за развој уметничких инсталација и експеримената у уметности са акцентом на друштвеној улози.¹²⁶

Идеја интегрисања уметничког стваралаштва у јавну сферу одредиће карактер уметности у наредном периоду. Овај период интензивно започиње 80-их XX година века.

¹²⁵ Juile M. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), 122.

¹²⁶ Bruce Jenkins. *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect* (London:Afterall Books, 2011), 28.

CONICAL INTERSECT



Слика 3: Монтирање конусне празнине на објекту: Изгледи, пресеци и основе

Извор: <http://galleryhip.com/gordon-matta-clark-drawings.html>

Табела 2:

Анализа пројекта "Конусни пресек"

CONICAL INTERSECT		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Истрага "површинског формализма" - Поништавање "идеалне површине" и форме архитектонског објекта као наслеђа високог модернизма које је довело до прихватања статичности архитектонског објекта. - Манипулација формом и површинама као нечим што се <i>a priori</i> узима као органичење простора. 	<ul style="list-style-type: none"> - Критика непристрасности контемплације уметничког објекта и оспоравање очекиваног односа између посматрача и објекта - Активна улога посматрача између прошлог (познатог искуства) и садашњег (новнасталог) искуства кроз "игру" претраге и открића - Дезоријентација посматрача тзв. "децентрирани субјекат" који посматра објекат насупротив концепту ренесансне перспективе. 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Ново искуство постојећег физичког простора - Производња емотивног набоја код посматрача 	<ul style="list-style-type: none"> - Метод "дискретне повреде" који представља исечање делова постојећег објекта како би се демонстрирала стварна ситуација физичког објекта. - Метод "монтаже" (празнине, изостанка) којим се привремено прекида континуитет објекта. 	<ul style="list-style-type: none"> - Губитак идентитета објекта у фрагментима, реконфигурација кореспонденције између ентеријера и екстеријера - "Очуђење", дезоријентација посматрача - Успостављање нових јасноћа на основу претходних критеријума о познатом објекту
(а, б, ц, д) постојеће искуство	(а, б, ц, д, е, ф, г) откривање новог у познатом	(е, ф, г) ново искуство - очуђење - успостављање јасноћа
(а, б, ц, д, е, ф, г) прихватање		

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 6, стр. 169)

3.5. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 3 –

Мерла Јукелес (Mierle L.Ukeles), "Ток" (*Flow*), 1983. – 1996.

Уметник у контексту 80-их година

Након активности средином 70-их година, појавио се период од пар година када се чинило да су радикалне интервенције у форми инсталација изгубиле на интензитету. Почетком 80-их година сликарство је поново постало актуелна форма изражавања а са повратком сликарства обновљена је и тржишна уметност. Средином 80-их година критичари савремене уметности инсталације почеће да нотирају поновни развој ове уметничке форме. Они ће уочити промену у уметничком сензибилитету која се огледала у већој одговорности уметника према публици, усмерењу ка јавном интересу, идеји о способности уметности да утиче на еколошку свест и оснажује грађане да донесу промене по питањима попут: отпада, климатских промена, воде, еко система, друштвених мањина и слично.¹²⁷

Уметност са префиксом *site-specificity* добила је нову, друштвену, вредност која је превазилазила идеју о месту кроз материјалистичку истрагу објекта. Такође, уклањање скулптуре "Нагнути лук" (*Titled Arc*) Ричарда Сера (*Richard Serra*) 1989-те године покренуло је питање премештања и уништавања уметничких радова у отвореном градском простору, надовезујући се на тежишну идеју улоге уметности у јавној сфери. Премештање једном изведених – јединствених радова везаних за историјске и физичке карактеристике одређене локације, отворило је питање "мобилизације уметности условљених специфичним карактеристикама места."¹²⁸ Током 80-их година развијене су друштвене стратегије у уметничком стваралаштву које су кулминирале 90-их година са појавом 'новог жанра јавне уметности'¹²⁹.

¹²⁷ Dan Cameron, "Four Installations: Frances Torres, Mierle Ukeles, Louise Lawler/Allan McCollen and TOPT," *Arts* 59, no.4 (December, 1984), 60-67.

¹²⁸ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific art and locational identity* (Cambridge/London: The MIT Press, 2002), 33.

¹²⁹ 'Нови жанр јавне уметности' дефинисала је уметница Сузан Лејси (Suzanne Lacy). Термин је формулисан 1994-те године да подразумева јавну уметност као концептуалну и критичку праксу са фокусом на сарадњи, интеракцији, процесу и контексту.

Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1994), 19.

'Нови жанр јавне уметности' препознаје се у начину рада уметника попут Даниела Мартинеза (Daniel Martinez), Хоуп Сандроуа (Hope Sandrow), Пеги Дигс (Peggy Diggs), Мерле Јукелес, Мери Мис (Mary Miss) и других. Модел подсећа на политичке и друштвене ангажмане, премда се од њих разликује по свом естетском сензибилитету.¹³⁰ Ова парадигма јавне уметности суочава се са најактуелнијим питањима нашег времена попут: загађења, расних односа, културалног идентитета и слично. Намера ових уметничких пракси није само визуелне или политичке природе, већ се ради о потреби за сарадњом са широм публиком. 'Нови жанр' укључује комбинацију медија инсталације, перформаса и концептуалне уметности.

Међу првим радовима који се убрајају у 'нови жанр јавне уметности' издваја се пројекат америчке уметнице Мерле Јукелес "Ток" започет у раним 80-им годинама. Рад Мерле Јукелес информисан је променама које су се дешавале током 60-их и 70-их година а њено стваралаштво у контексту 80-их година покренуло је нови преокрет усмерен већој друштвеној одговорности уметника према публици.¹³¹

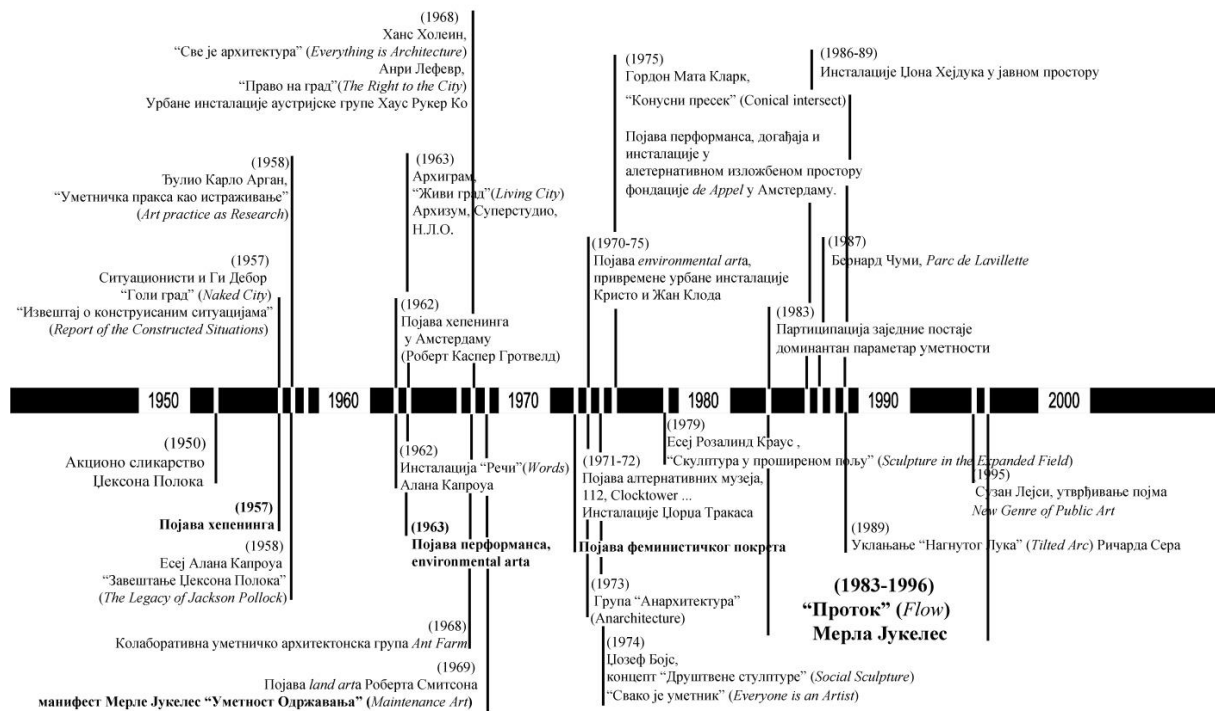
¹³⁰ 1994-те године објављена је колекција есеја "Али да ли је ово уметност? Дух уметности као активизма" (*But is it Art? The Spirit of Art as Activism*) ликовне критичарке Нине Фелшин (Nina Felshin) која указује на потенцијал друштвено ангажоване јавне уметничке праксе као средства политичке критике.

Felshin, Nina. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1994.

¹³¹ Мерла Јукелес је уметница са седиштем у Њујорку чији је рад заснован на феминизму, еколошкој свести и тумачењу и истраживању сервисних функција. У својој раној каријери, 1969-те године, уметница је написала манифест под називом "Уметност одржавања" (*Maintenance Art*) који охрабрује жене да примењују вештине које користе у домаћинству у свом уметничком стваралаштву у јавној сфери. Уметница овај проглас активно манифестује у својим радовима, попут перформанса "Додир хигијене" (*Touch Sanitation*) и пројекта "Ток" који ће бити приказан у овој студији. Мерла Јукелес је уметник који ради у њујоршком санитарском одељењу.

Дијаграм 3:

Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Ток"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 7, стр. 170)

Табла 3: Утицаји на стваралаштво Мерле Јукелес

Урбанизам:

- Усмеравање са физичког објекта на шири просторни контекст (урбанистички комплекс).
- Пројектовање нових урбанистичких регулација унутар постојећег изграђеног контекста, успостављање нових путања кретања које омогућују посетиоцима нова искуства места.
- Израда елемената који омогућују несметано кретање и доступност особама са инвалидитетом, зонирање простора према безбедности од пожара и слично.
- Отварање питања односа инфраструктуре и уметности.

Уметност:

- Експлицитно оспоравање професионалних и дисциплинских прописа високог модернизма
- Оспоравање модернистичког концепта "беле коцке", идеалног контемплативног изложбеног простора, те непристрасног односа између посматрача и уметничког предмета
- Оспоравање идеје уметничког предмета и усмеравање пажње ка уметничком пројекту
- Укључивање друштвених стратегија у уметничком стваралаштву формираних на већој одговорности уметника према публици и развијеном осећају за међусобну сарадњу
- Инкорпорирање уметности у јавну сферу
- Отварање нових питања која утичу на еколошку свест и оснажују грађане да донесе промене у питањима попут: отпада, климатских промена, воде, еко-система и слично.
- Утицаји перформанса, хепенинга, *land art*, *environmental art* и феминистичког покрета.



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 8, стр. 171)

Пројекат "Ток"

Пројекат Мерле Јукелес "Ток" је прва инсталација урбаних размера у форми 'јавне уметности' (*public art environment*) која функционише као део постројења за сакупљање, селекцију и прераду отпадног материјала.

Како би грађани могли да доживе оно што се назива 'насилно позориште депонирања' уметник је у овом пројекту омогућио публици увид у функционисање комплекса објеката јавног санитетског сектора. Мерла Јукелес је учинила доступним јавном увиду комплекс објеката у оквиру којих, уобичајено, грађанима није дозвољен приступ па у складу са тиме функционисање комплекса остаје скривено. Јукелес је у оквиру постојећег комплекса увела нове урбанистичке регулације како би посетиоци могли да се крећу кроз објекте депонирања и како би ти објекти постали доступни и транспарентни за њихов увид. Тако су у оквиру постојећег објекта депоније, према претходно утврђеном пројекту, постављена три нова објекта: дугачка рампа - пасаж постављена паралелно са рампом коју користе камиони санитета, стаклени мост са којег се може сагледати град и смеће бачено на барже, те дигитални зид састављен од 21 екрана путем којих посетиоци могу да виде како функционишу радници и начин на који се одлаже и обрађује отпад у граду.

Аналогно уметничким праксама 60-их година у оквиру којих доминира аспект партиципације у смислу физичког инволвирања публике, истраживање у пољу уметности Мерле Јукелес усмерено је ка активној улози публике у откривању новог искуства места. Међутим, за разлику од претходних уметничких појава, Мерла Јукелес се залаже за подизање свести о друштвеној одговорности и стварању еколошке свести код публике. Јукелес препознаје улогу публике, као грађанства, у процесима који нису транспарентни али који битно утичу на окружење.

Основна намера пројекта односила се на повезвање инфраструктуре и културе кроз уметнички пројекат који би допринео подизању еколошке свести код грађана. Са циљем полазне намере уметница користи метод монтирања привремених новопроектованих регула унутар постојећег комплекса. Ове регуле посетиоцима омогућавају откривање стварне ситуације функционисања тока рециклаже отпада. Пројекат "Ток" је резултовао променом значења и употребе места. Ова промена у значењу резултат је трансформације сектора за рециклажу отпада у место где јавност може да посматра процес управљања отпадним материјалом и схвати важност комуналних услуга.

Рад Мерле Јукелес иницирао је поновно прегледање дела Мата-Кларка чији је рад обележио 70-те године. Рад је, такође, покренуо питање поетике отпада и нови поглед на 'уметност отпада' (*junk art*).

У протеклих пар година, партиципативна уметност у форми уметничке инсталације урбаних размера достигла је пун израз. Неки од реализованих пројеката попут инсталације Кенди Чанг (Candy Chang) "Комшилук" (*Neighborland*) из 2011-те и пројекат Мери Мис "Проток – Можеш ли да видиш реку" (*Flow – Can You See The River*), указују на различите концептуалне приступе. Иако различите у концепту, уметничке инсталације усмерене подизању друштвене свести у односу на поједина питања од еколошког и културалног значаја, показале су значајан успех. Тај успех се мери кроз откривање колективне освешћености у односу на специфичну тему и у повећаном интересу публике, као грађанства, које је активно укључено у пројекат.

Табела 3:

Анализа пројекта "Ток"

<i>FLOW</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Проширивање уметничке интервенције са објекта на урбанистички комплекс. - Излагање затвореног инфраструктурног комплекса у функцији јавном увиду, повезање инфраструктуре и културе. - Допуњавање постојеће физичке структуре новим елементима који успостављају нове токове кретања кроз комплекс 	<ul style="list-style-type: none"> - Активна улога посматрача у откривању новог искуства места које је уобичајено недоступно јавном увиду. - Подизање друштвене одговорности и еколошке свести код посматрача, препознавање улоге појединца, као грађанина, у процесима који нису транспарентни али који битно утичу на окружење. 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Повезање инфраструктуре и културе кроз уметнички пројекат који би дорпинео подизању еколошке свести код грађана. 	<ul style="list-style-type: none"> - Отварање и излагање инфраструктурног комплекса јавном увиду. - "Монтирање" приврених новопројектованих регула унутар постојећег комплекса који посетиоцима омогућавају откривање стварне ситуације функционисања тока рециклаже отпада. 	<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација сектора за рециклажу отпада у место где јавност може да посматра процес управљања отпадним материјалом и схвати важност компулалних услуга и сопствену улогу у процесу кружења отпада. - Промена значења и употребе места - Уметничка пракса као свеприсутни чин без одређеног места и времена
 <p>постојећа ситуација/затворено</p>	 <p>привремена трансформација постојеће ситуације/отворено</p>	 <p>увиђање</p>

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 9, стр. 172)

3.6. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 4 –

Риркрит Тираванија (Rirkrit Tiravanija), "Без назива (Бесплатно)" (*Untitled Free*), 1992.

Уметник у контексту 90-их година

Епоха 90-их година била је кризни амбијент који може да се поистовети са 'сиромашном уметности' (*arte povera*) и експерименталном уметности 70-их година. Она иницира поновно прегледање дела Мата-Кларка или Роберта Смитсона. Успех који доживљава Мајк Кели (Mike Kelley) доводи до новог погледа на 'уметност отпада' и радове Пола Тека (Paul Thek). За разлику од уметности 60-их и 70-их година које су функционисале изван институционализованих простора уметничке праксе (посебно уметничка инсталација), од 90-их година до данас, постају добровољно институционализоване. До 90-их година доминација деконструктивне уметности постаје масовна појава а радикалне интервенције у галеријским просторима прелазе пут од трансгресивне до уобичајене појаве.

Теоретичари савремене уметности Клер Бишоп и Николас Боуриоу тврде да уметност 90-их превазилази претходне праксе у погледу укључивања публике у процес производње уметничког пројекта као и у погледу филозофије интегрисања свакодневног живота у уметност. Такође, ови теоретичари усмеравају пажњу на утврђивање уметничке инсталације као главног покрета постмодерне уметности, која је преузела примат од претходног покрета постмодерне апропријације (у раду Синди Шерман (Cindy Sherman), Барбаре Кругер (Barbara Kruger) и Џефа Кунса (Jeff Koons)). Према Клер Бишоп инсталација се разликује од претходних уметничких појава у начину на који захтева потпуно присуство гледаоца обраћајући се најширем спектру чула.¹³²

Николас Боуриоу у својој публикацији есеја "Релациона Естетика", издатој 1997. године, говори о уметничким праксама током 90-их година. Ове праксе се односе на учешће посматрача у производњи уметничког пројекта у смислу интегрисања са свакодневним активностима. У овој публикацији, Боуриоу покушава да дефинише општи сензибилитет који су делили уметници попут Риркрит Тираваније, Маурицио Кателана (Maurizio Cattelan), Филипа Парена (Philippe Parreno) и других. Теоретичар

¹³² Claire Bishop, *Installation Art: A critical history* (New York: Routledge, 2005), 6.

учава да је опште полазиште њиховог стваралаштва била "област људских интеракција и њихов друштвени контекст пре него независни, приватни и симболички простор."¹³³ У том погледу релациони радови настоје да успоставе интерсубјективне сусрете у оквиру којих је наглашено колективно значење над приватизованим простором индивидуалне потрошње. Међутим, за Боуриоуа релациона уметност није само партиципативна. Она представља и критички одговор на виртуелни однос који су успоставиле дигиталне технологије, медији и глобализација а који су створили поновну потребу за физичким контактом 'лице у лице' и уметничке, критичке, праксе инспирисали да промисле и истраже 'уради сам' (*do-it-yourself*) приступ.¹³⁴

Боуриоуа сматра да је кључна разлика у односу на претходне генерације уметности помак у односу према друштвеним променама. Тако, уместо утопијског карактера 60-их и 70-их година (усмереног будућности) уметници 90-их настоје да нађу привремено решење на проблем 'сада и овде', односно да створе микротопије садашњости.

Најзаступљенију уметничку форму у опусу Риркрит Тираваније представља уметничка инсталација. Тираванија користи архитектонске објекте галерија и музеја како би их истражио са аспекта физичке структуре и са аспекта функције. Концептима детериторијализације и диспрограмирања Тираванија остварује субверзивне комбинације на релацији простор-програм. Он дефинише уметност кроз услуге, функције и заједничко дељење.

Приступ Риркрит Тираваније евоцира утопијски пројекат 'социјалне скулптуре'¹³⁵ (*social sculpture*) Џозефа Бојса којим се друштво, друштвени организам одређује као подручје активистичког и уметничког чина. 'Социјална скулптура' доводи до радикалног проширења уметности у друштвени живот а изградња "социјалног

¹³³ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Paris: Les presses du reel., 2002), 14

¹³⁴ Ibidem, 13.

¹³⁵ 'Социјална скулптура' је термин који је увео немачки уметник Џозеф Бојс кроз серију јавних политичких и иницијацијских предавања започетих у раним 70-им годинама. Овим предавањима он је формирао облик рада са друштвеном креативношћу. Појам означава уметничку појаву која се одвија у друштвеној сфери односно уметност која захтева друштвени ангажман колективним учешћем публике. 'Социјална скулптура' као политички мотивисана уметност развијена од стране поставангардних покрета одговарала је на питање о корисности уметности, односно питање: у какво добро спада уметност?

Види: Gotz Adriani, W.Konnerts & K.Thomas, *Joseph Beuys: život i delo*, preveo i priredio Zoran Gavrić (Beograd: Bogovađa, Novi Sad: Daniel Print, 2001), 77-117.

организма као уметничког дела остварује се тако што уметник буди и развија креативност сваке друштвене јединке."¹³⁶

Са архитектонског становишта рад Риркрит Тираваније значајан је јер се заснива на уметничким стратегијама 70-их година које су формирале уметничку инсталацију са архитектонског аспекта. За разлику од периода 70-их у оквиру којих је доминирала фетишизација менталних процеса, савремена уметност инсталације поентира комунални јавни чин кроз афирмацију ситуационистичког концепта 'креирања ситуације'. Овај концепт подразумева замену уметничке представе остваривањем уметничке енергије у оквиру свакодневнице и он се остварује између уметности и свакодневног живота, изградње и ситуације, стварности и фикције.¹³⁷

Стратегије Риркрит Тираваније, које постављају уметничку инсталацију у однос са конструисаним ситуацијама критикује теоретичарка Клер Бишоп. Бишоп своје критике усмерава у односу на креирање хармоничних вештачких ситуација од стране уметника. Она истиче недостатак фокусираног рада са свакодневним појавама, што је карактер уметности у јавном интересу. Такође, Бишоп сматра да Тираванијини радови не претендују да дестабилишу механизме самоидентификације већ да исте афирмишу унутар остваривања свакодневних слободних избора.¹³⁸

Рад Риркрит Тираваније послужиће Боуриоу као експонент релационе уметности и савремене уметности инсталације.

¹³⁶ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza* (Beograd: Orion Art i Katedra za Muzikologiju Fakulteta Muzičke Umetnosti, 2010), 77.

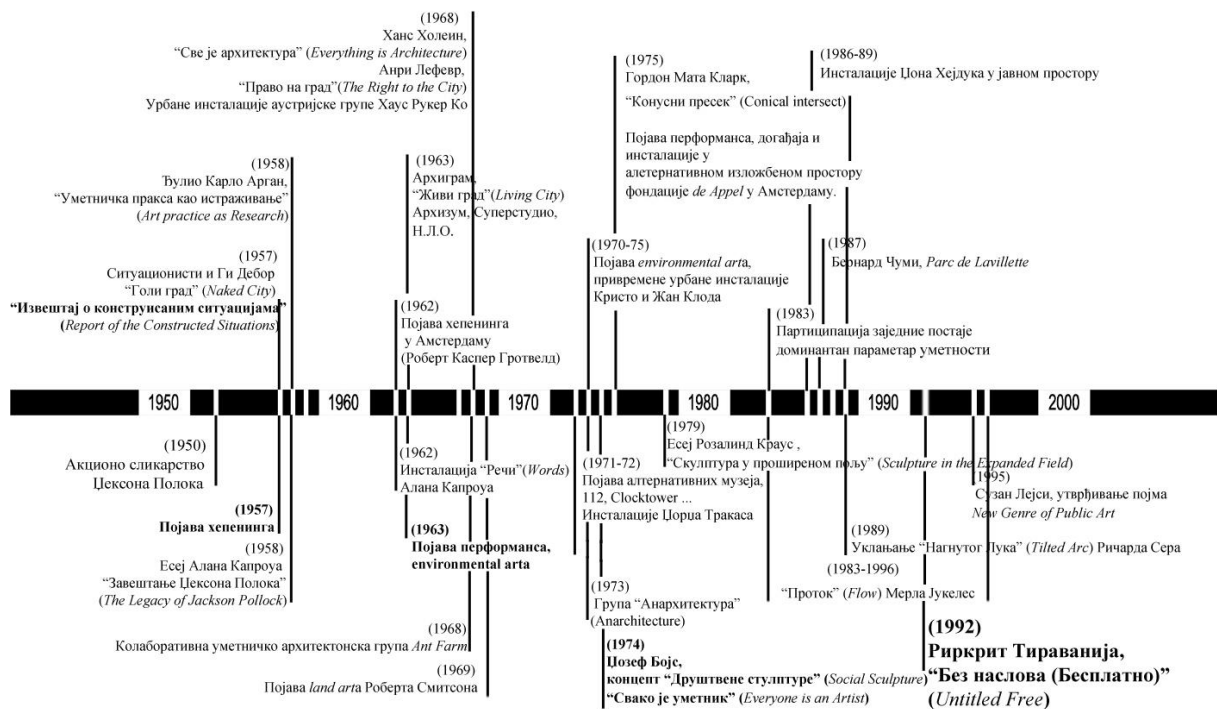
¹³⁷ Према дефиницији садржаној у првој објави "Ситуационистичке Интернационале" (*Situationist International*), 'конструисане ситуације' представљају тренутак у животу намерно конструисан кроз колективне ситуације јединственог амбијента и кроз игру догађаја. 'Конструисане ситуације', што је посебно релевантно за посматрање њиховог утицаја на уметничку инсталацију, поседују наглашен аспект спектакла. Како Дебор наводи оне су "бетонска конструкција привремених поставки живота и њихова трансформација у вишу, страствену природу."

Guy Debord, "Report on the Construction of Situations," in: *Guy Debord and the Situationist International*, ed. Tom McDonough (Cambridge: The MIT Press, 2004), 44

¹³⁸ Claire Bishop, "Antagonism and relational Aesthetic." *October*, Fall 2004, 51-79.

Дијаграм 4:

Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Без наслова (Бесплатно)"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 10, стр. 173)

Табла 4: Утицаји на стваралаштво Риркрит Тираваније

Архитектура институционализованих простора:

- Повратак у галерије и музеје
- Преиспитивање програма и функције галеријског простора
- Детериторијализација и диспрограмирање институционализованог простора

Уметност:

- Утицај конструисаних ситуација Ситуациониста и Ги Дебора, "Друштвене скулптуре" Јозефа Бојса
- Утицај хепенинга и перформанса
- Формирање концепт "релационе уметности" Николас Боуриуа
- Доминантна институционализација (за разлику од уметничких пракси од 60-их до краја 80-их година)
- Увођење свакодневних активности као понашања које производи алтернативне облике друштвености.
- Интерсубјективни сусрети производе "колективно значење" које представља уметнички пројекат
- Утврђивање сервиса као уметничког полигона
- Дефинисање уметности кроз услуге (аспект корисности - практичне функције уметничког пројекта)



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 11, стр. 174)

Пројекат "Без наслова (Бесплатно)"

Кључне принципе свог стваралаштва Риркрит Тираванија је први пут објединио у инсталацији "Без речи (Бесплатно)" изведеној 1992. године. У овом пројекту уметник суспендује професионалне протоколе и општа институционална правила у функционисању галеријског простора. За потребе инсталације "Без речи (Бесплатно)" Тираванија је уклонио постојећу опрему у галерији као и столарске елементе (прозоре и врата) и образовао једнопростор.

На конкретном примеру, у контексту функционисања галеријског простора, Тираванија у првом акту суспендује простор излагања. Он позиционира поставку уместо унутар изложбеног простора галерије у канцеларијски простор галерије. Тираванија, дакле, прво врши промену у перципирању галеријског простора. Пошто посетиоци наступе у простор сусерђу са особљем галерије, које неометано наставља своје активности на очиглед посетилаца. Телефонски разговори, преговори са уметницима, дискусије о продаји и књиговодство постају транспарентни. Након функционалне измене унутар простора галерије уметник иде даље суспендујући очекивано уметничко дело. У простору у којем се налази уметничко дело посетиоци се суочавају са неформално постављеним сетом за припремање оброка. Простор галерије уметник је опремио неопходним елементима и потребним намирницама за спровођење процеса кувања и обедовања. Трансформисани простор био је отворен за посетиоце током трајања изложбе. Наиме, Тираванија укључује кување у уметнички рад као свакодневни процесуирани поступак који поседује одређену систематичност (селекцију и припрему). У оквиру те систематичности одређена група људи функционише као оперативни колектив и формира организоване облике друштвености (у које спада и обедовање као коначан и заједнички резултат).¹³⁹

Поједини критичари, а и сам уметник, истичу да је ангажовање публике била кључна намера а храна само средство за "гостољубиви однос и његов развој између публике и уметника који је остварио јединствену комбинацију уметности и живота у импресивном искуству заједништва."¹⁴⁰

¹³⁹ Уметник је кувао у галерији за посетиоце изложбе, а посетиоци су, такође, сами могли да кувају уколико уметник не би био присутан.

¹⁴⁰ Janet Krajnak, "Tiravanija's Liability," *Documents 13* (Fall 1998), 26-40.

У пројекту "Без наслова (Бесплатно)" публика постаје уметников сарадник. Такође, уметник постиже и вишечулно искуство (шарено поврће, мирис и укус хране, звучна динамика разговора и слично).

Посматрано у контексту релационе уметности, основном намером уметника може се сматрати успостављање интерсубјективних сусрета у оквиру којих је разрађено колективно значење. Како би постигао полазни циљ уметник креира сугестивне просторне ситуације монтирањем привремених елемената који упућују на очекивану природу активности која се остварује као комунални јавни чин.¹⁴¹

Табела 4:

Анализа пројекта "Без наслова (Бесплатно)"

<i>UNTITLED (FREE)</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Интервенисање са професионалним протоколима институционализованог простора - Истраживање програмских и функционалних могућности галеријског простора - Уметнички објекат дефинисан кроз услуге 	<ul style="list-style-type: none"> - Изједначавање уметника са публиком - Публика као заједница, активна улога посматрача у оквиру оперативног колектива у остварењу уметничког пројекта - Сугестиван али непредвидив ток радњи које посматрачи могу да предузму у остварењу пројекта 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Успостављање интерсубјективних сусрета у оквиру којих је разрађено колективно значење 	<ul style="list-style-type: none"> - Креирање сугестивне ситуације у простору "монтирањем" привремених елемената који омогућују остваривање жељених облика друштвене сарадње између посетиоца 	<ul style="list-style-type: none"> - Привремена промена значења и употребе простора - Уметничка пракса као комунални јавни чин



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 12, стр. 175)

¹⁴¹ Боуриоу у књизи "Релациона естетика" користи Гатаријев појам "Хасомос" (*Chaosmosis*) да нагласи трансформативни потенцијал релационе уметности, инсистирајући на постојаност утопијског радикализма и револуционарних очекивања од периода раних авангарди. Утопијски радикализам и револуционарна очекивања, у савременом контексту, уступили су место свакодневним микротопијама заснованим на комшијским везама које омогућују да се развију „алтернативни облици друштвености.“

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Paris: Les presses du reel, 2002), 44.

3.7. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 5 –

Олафур Елиасон (Olafur Eliasson), "Пројекат Време" (*The Weather Project*), 2003.

Уметник у контексту новог миленијума

Средином 90-их година уметничка инсталација биће позиционирана у центар уметничког дискурса. Такође, видео уметност, иницирана развојем дигиталних технологија, имала је сличан помак током 90-их година. Развој дигиталне технологије и виртуелне реалности утицали су на истраживања у области уметности инсталације. Наиме, употреба дигиталне технологије ослободила је инсталацију скулптуралних карактеристика и надмашила њену категоризацију 'скулптуре у проширеном пољу'.¹⁴² Дигиталне технологије узроковале су преображај унутар уметничког дискурса и унутрашњег устројства односа уметник-дело-посматрач а компјутерске технологије обликовале су, даље, уметничке могућности изражавања као и доживљај посматрача и ниво њиховог учествовања у уметничком раду.

Дигиталне технологије, зависне од рачунарског система, успоставиле су равнотежу повратне информације и контроле између посматрача и инсталације као дигиталног система. Ова равнотежа утиче на свест посматрача о томе како они утичу на систем и како они могу да промене природу искуства које тај систем производи. Пројекти дигиталних инсталација укључују аудио и видео медије а најамбициознији пројекти односе се на стварање проширених сликовних простора који се вишечулно и интерактивно доживљавају и омогућавају процесуалне ситуације.

Дигитална уметност инсталације поседује специфичне особености попут интерактивности и виртуелности. Један од кључних концепата за разумевање суштине дигиталних инсталација је концепт 'урањања'. Концепт је први пут остварен у пројекту "Читљиви град" (*Legible City*) Џефри Шоуа (Jeffrey Shaw) из 1988. године да би своју експанзију имао током 90-их година.¹⁴³ Уметничке инсталације, које су усмерене креирању виртуелних простора урањања, захваљујући својој укупности, реализују

¹⁴² Rosalind Krauss, "Sculpture in Expanded Field." *October*, Vol.8. (Spring, 1979), 30-44.

¹⁴³ Концепт 'урањања', може да се користи и као подстицајан интелектуални поступак који одликује смањење критичке дистанце према ономе што је приказано и пораст осећања уплетености у оно што се догађа. Дигитална уметност инсталације, при чему се мисли на виртуелну уметност, увлачи посматрача 360° у простор привида у којем влада јединство времена и места. Простор привида представља сложени склоп који се користи дигиталним технологијама и има синергијско дејство.

једну врсту рада који представља алтернативну реалност. Техника опсене, симулирани стереофонски звук, утисак додир, топлоте, покрета, преносе посматрачу привид присутности у сложено изграђеном окружењу и производе осећање урањања.¹⁴⁴

У уметничком раду уочавају се различити типови примене овог концепта који се могу пратити преко креирања вештачке природе Олафур Елиасона до пројеката компјутерски генерисане виртуелне стварности уметнице Шарлот Дејвис (Charlotte Davies).¹⁴⁵

Дански уметник Олафур Елиасон користи различите медије уметничког изражавања преко скулптуре, сликарства, фотографије и филма до уметничких инсталација великих размера (укључујући и инсталације у јавном простору). Његов стваралачки приступ заснован је на интересовању за перцепцију, феноменолошку филозофију, затим утицај атмосферских појава на перцепцију и вишечулно искуство простора. Рад Олафур Елиасона поседује и ширу друштвену димензију с' обзиром на то да остварује одређени степен колективне сарадње међу публиком и производи колективно значење.

Уметник је познат по колаборативним пројектима са архитектама међу којима се издвајају: Ајнар Торштајн (Einar Thorstein), Гинтер Вог (Gunther Vog), Јасонг Ма (Yasong Ma), Кјетин Торсен (Kjetin Thorsen) и теоретичар архитектуре Кедрик Приц (Cedric Pric). Не ограничавајући реализацију свог рада на институционализоване просторе, Елиасонова пракса ангажује ширу јавну сферу кроз архитектонске пројекте и интервенције у јавном градском простору.

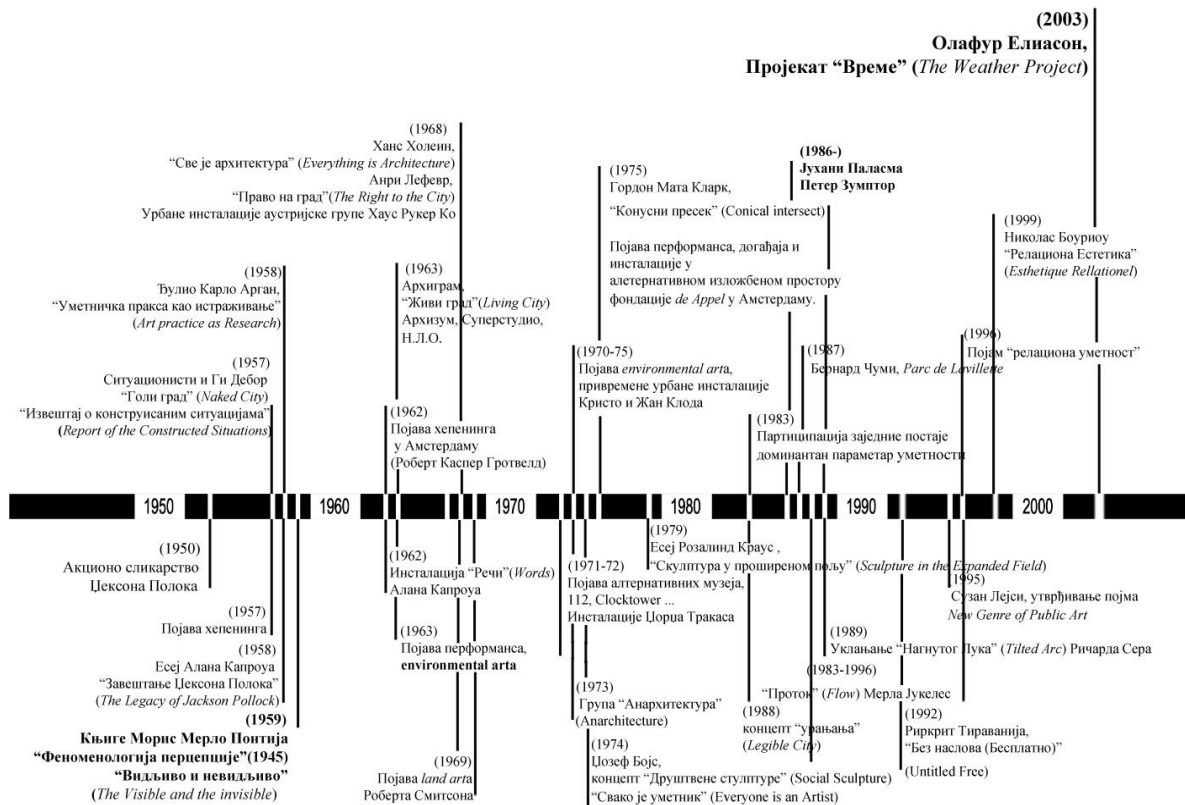
¹⁴⁴ Jannick Rolland and Gibson William, "Toward a quantifying depth and size perception in virtual environments," in: *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 4, no.1: 24-49.

¹⁴⁵ Пројекат Шарлот Дејвис "Осмоза" (*Osmose*) из 1995. године је интерактивно окружење које користи монитор на глави, тродимензионалну компјутерску графику и интерактивни звук. Инсталација, такође, пружа посетиоцима могућност да прате сопствени ток слика посредством симулакрума природе. Уз помоћ поларизованих наочара, посетиоци на пројекционом екрану посматрају сопствене видике тродимензионалног света слика које су у сталној промени.

Oliver Grau, *Virtualna umetnost* (Beograd: CLIO, 2008), 191-197.

Дијаграм 5:

Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Време"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 13, стр. 176)

Табла 5: Утицаји на стваралаштво Олафур Елиасона

Филозофија:

- Феноменолошка филозофија Морис Мерло Понтија
- Конципирање уметничког пројекта у смеру активирања различитих когнитивних функција

Архитектура:

- Истраживање атмосфере у архитектури, испитивање тактилних потенцијала природних материјала, интензитета природне светлости
- Јухани Паласма, "Очи коже" (*The Eyes of the Skin*), 1996
- Петер Зумптор, "Промишљати архитектуру" (*Thinking Architecture*), 1998
- Отварања питања односа перцепције и амтмосфере у архитектури

Уметност:

- Различити концепти *site-specific* уметности који отварају питања екологије и употребе природних феномена и појава у уметности
- Развој технологије и њен утицај на конципирање уметничког пројекта кроз концепт "урањања", којим се вештачким путем ствара субјективни осећај присуства на другом (апстрактном или реалном) месту
- Легитимна производња и представљање уметничког пројекта и у оквиру институционализованих простора и у јавним просторима



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 14, стр. 177)

Пројекат "Време"

Према класификацији Марка Розентала, пројекат "Време" припада категорији 'инсталација које испуњавају простор'. У овом пројекту уметник користи унутрашњи простор како би створио илузију утицаја спољашњих природних сила, те произвео вишечулно искуство посматрача користећи ефекат присуства Сунца, воде и магле.

Технички посматрано, инсталација је сачињена од: светлосне полусфере коју чине светилке позициониране иза полутранспарентне пластичне фолије. Фолија се огледа у металним огледало фолијама постављеним на монтирани плафон унутар галеријског простора. Поставку употпуњује ефекат магле и честице воде које се у простору употребљавају помоћу специфичних технологија које стварају додатне ефекте природних сила.

Имплементирање рефлектујуће површине креирало је ситуацију у оквиру које појединац постаје свестан сопствене перцепције у односу са другим посматрачима. Мерло Понти наглашава овај феномен перцепције као јединствени квалитет људске свести да посматра и препознаје у посматрању.¹⁴⁶ Описана од стране Мерло Понтија као когнитивна карактеристика јединствена за људе, перцептивна осетљивост пружа основ за формирање критичке свести о претпоставкама и очекивањима које смо као посматрачи примили од места на којем се налазимо.

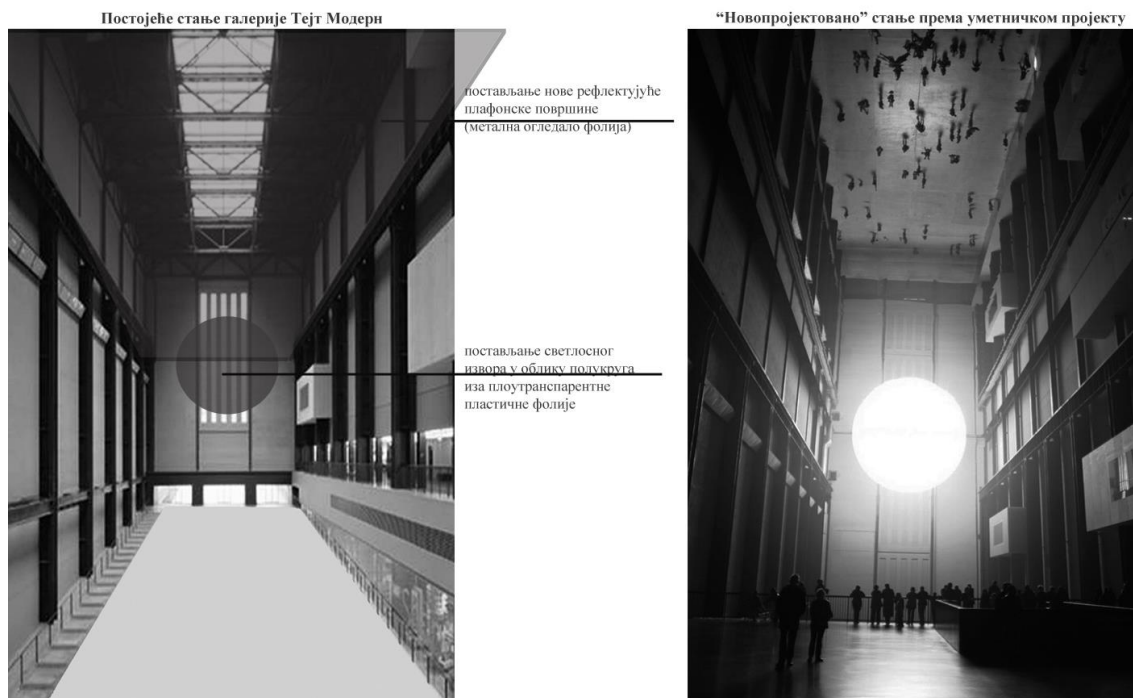
Елиасонова илузија има циљ да збуни посматрача и примора га да се ослања на сопствену перцепцију. Манипулација простором и динамизирање перцепције код посматрача усмерено је формирању критичког става код посматрача у вези са начином на који они "виде и лоцирају себе у вези са спољашњим силама."¹⁴⁷

Пропорцијом композиције и материјализацијом, гледалац не доживљава само субверзивну ситуацију спољашњих сила у унутрашњем простору већ уочава сопствено или друго перципирајуће тело. Дезоријентација и активирање различитих когнитивних функција инсталације омогућује посетиоцима да испитају индивидуалну и колективну свест о просторној ситуацији.

¹⁴⁶ "Енигма је," наводи Мерло Понти "да моје тело истовремено види и посматра. Оно у шта се гледа, такође може бити и оно што гледа и препознаје у ономе што је виђено другу страну моћи гледања."

Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, prev. Alphonso Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 2000), 162.

¹⁴⁷ Claire Bishop, *Installation Art: a critical history* (New York: Routledge, 2005), 51.



Слика 4: Постојећи простор и новопроектована ситуација – трансформација.

Извор: <http://www.eikongraphia.com/?p=1311>



Слика 5: Олафур Елиасон, "Пројекат Време", Лондон, 2003. – перципирање




Извор: <http://www.interactivearchitecture.org/the-cyber-still-weather-project.html>

Основна намера пројекта, дезоријентација и активирање различитих когнитивних функција код посматрача, остварана је методом монтаже привремених новопроектованих елемената унутар постојећег физичког оквира галерије (обухватајући цео простор). Овај пројекат произвео је промену у значењу и употреби галеријског простора. Инсталација "Време", указала је на перцептивне варијетете.

Кроз феноменолошки оквир, простор престаје да буде искључиво геометријски, одвојен од чула посматрача. Овај пројекат представља алтернативни оквир за критичку анализу о томе шта представља појединачну свест о месту. Инсталација упућује на могућност превазилажења органичења које се односе на уобичајено архитектонско пројектовање истраживањем чулних стимулација просторног опажаја и улоге атмосфере у перципирању места.¹⁴⁸

Табела 5:

Анализа пројекта "Време"

<i>THE WEATHER PROJECT</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Уметнички објекат припада категорији "инсталације које попуњавају простор" - Попуњавање постојећег простора галерије елементима који, у међусобној сарадњи, мењају њено значење и употребу - Атмосфера простора као уметнички пројекат 	<ul style="list-style-type: none"> - Активна улога посматрача у откривању новог искуства места о којем посматрач поседује одређене претпоставке. - Кроз дезоријентацију и активирање различитих когнитивних функција инсталација омогућава публици да преиспита утврђене перцептивне претпоставке као и индивидуалну и колективну свест о простору. 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Дезоријентација и активирање различитих когнитивних функција код посматрача. - Стварање ситуације у оквиру које се публика ослања на сопствену перцепцију. 	<ul style="list-style-type: none"> - "Монтирање" привремених новопроектованих елемената унутар постојећег простора галерије (обухватајући цео простор) који посетиоцима омогућавају доживљај илузије спољашњих природних сила 	<ul style="list-style-type: none"> - Промена значења и употребе места - Инсталација је показала како посматрачи "виде и лоцирају себе у односу са етксетрним материјама" као и начин на који могу да упореде сопствену перцепцију односу на перцепцију другог
 <p>постојећа ситуација</p>		 <p>промена значења и употребе места</p>

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 15, стр. 178)

¹⁴⁸ Архитекта Петер Зумтор сматра да је атмосфера кључни аспект неког места који одређује његово памћење. Атмосфера је, према Зумтору "јединствена густина и расположење, осећај присуства, благостање и хармонија (...) под чијим утицајима човек искуси оно што другачије не би искусио на прецизан начин."

Peter Zumthor, *Atmospheres* (Base: Birkhauser - Publisher for Architecture, 2003), 30.

3.8. РЕЗУЛТАТИ: Принципи конципирања инсталације као уметничког пројекта

Након анализе одабраних случаја, формирана је прва група резултата истраживања. Резултати су представљени кроз две табеле, од којих прва (табела I) приказује промене у приступу према уметничком објекту, публици и простору приказивања и реализације пројекта почевши од формативног периода уметничке инсталације до данас.

Табела I: Генеа инсталације као уметничког пројекта

	уметнички објекат	уметничка публика	простор реализације и приказивања
1960	<ul style="list-style-type: none"> _ прелазак са објекта на просторну представу _ промена дефиниције објекта у смислу формалне естетике уметности /филозофија интегрисања објеката свакодневне културе и употребе/ _ проширивање уметничког дела у област људског искуства 	<ul style="list-style-type: none"> _ прелазак са пасивне публике која посматра на активну публику која поседује уметнички ауторитет и учествује у довршавању дела _ помак од ауторске креативности на заједничку креативност 	<ul style="list-style-type: none"> _ институционализована презентација уметничког пројекта /реализација у оквиру галерија или музеја/ _ развој односа простора и уметничког дела које је нераздвојно од ситуације у оквиру које се поставља.
1970	<ul style="list-style-type: none"> _ прелазак са уметничког објекта на процес истраживања архитектонског објекта, материјалности, форме и композиције _ разрађивање и дестабилизација постојећег објекта са циљем стварања новог просторног поретка као уметничког објекта 	<ul style="list-style-type: none"> _ динамизирање перцепције код посматрача _ инволвирање посматрача у искуство дела, без директног учешћа осим перцептивног и когнитивног /претрага и откриће/ 	<ul style="list-style-type: none"> _ иступање изван институционализованих простора _ активирање напуштених објеката у сврху формирања алтернативних платформи уметничке производње и презентације
1980	<ul style="list-style-type: none"> _ прелазак са уметничког објекта на процес истраживања ширег просторног контекста (урбаних размера), његових физичких, културалних, историјских, еколошких карактеристика. _ акценат на друштвеној улози уметничког дела 	<ul style="list-style-type: none"> _ уметничка публика као грађанство које, појединачно и колективно, поседује улогу у питањима од општег интереса 	<ul style="list-style-type: none"> _ иступање изван институционализованих простора _ активирање одређених локација на нивоу града у сврху подизања колективне свести и друштвене одговорности код грађана
1990	<ul style="list-style-type: none"> _ дематеријализација уметничког објекта и поновно успостављање нове дефиниције кроз услуге и сервисе _ уметнички објекат као комунални јавни чин 	<ul style="list-style-type: none"> _ уметничка публика као заједница (колектив) _ појединац као део колектива који се остварује кроз свакодневне облике друштвености 	<ul style="list-style-type: none"> _ поновна (доброволна) институционализација _ истраживање институционалних простора прелази са материјалистичког на програмски аспект (протоколарност и функционисање галерија)
2000 -	<ul style="list-style-type: none"> _ замисао деконструктивне уметности постаје уобичајена што доводи до легитимизације широког броја приступа према уметничком објекту _ дигиталне технологије покрећу нова истраживачка питања о креирању алтернативних, виртуелних, облика реалности 	<ul style="list-style-type: none"> _ широки број приступа према уметничкој публици, од контекмплативне до ангажоване 	<ul style="list-style-type: none"> _ обнова интереса за институционалне просторе условља је просторни поредак у уметничким инсталацијама у односу на специфичне карактеристике изложеног простора /волумен, висина, ширина, светлост/

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 16, стр. 179)

Друга табела (табела II) препознаје водеће принципе конципирања инсталације као уметничког пројекта у посматраном временском оквиру.

Табела II: Принципи конципирања инсталације као уметничког пројекта

	I	Ia	II	IIa
1960	концепт партиципације публике у уметничком пројекту	концепт ангажовања публике у довршењу уметничког пројекта	концепт корелације између простора приказивања и реализације уметничког пројекта и самог пројекта	концепт интегрисања пројекта унутар простора излагања
1970		концепт когнитивно и перцептивно ангажоване публике		концепт материјалистичке истраге локације
1980		концепт друштвене одговорности и подизања јавне свести		концепт истраге локације
1990		концепт нових облика друштвености /оперативни колектив/		концепт детериторизације институционалног простора
2000 -		концепт урањања и вишечулног искуства		концепт трансформације простора излагања /као пројекта/

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 16, стр. 179)

Глава 4

Уметничка инсталација у архитектонском пројектовању

4.1. УМЕТНИЧКА ИНСТАЛАЦИЈА КАО АРХИТЕКТОНСКИ ПРОЈЕКАТ – ПОЈАВА, РАЗВОЈ И ОСОБЕНОСТИ

Описивана као позоришна или искуствена, под утицајем уметности зависних од специфичних карактеристика места, 'уметности предела', 'окужења', 'дешавања' и 'перформанса', уметничка инсталација је постала водећи покрет постмодерне уметности током 90-их година XX века.

У опису савремене уметничке инсталације Клер Бишоп прави кључну разлику између дводимензионалних уметничких форми попут слика, фотографије или филма, које се перципирају визуелно и уметничке инсталације као "тродимензионалног и вишечулног доживљаја простора."¹⁴⁹ Додатно, Бонмезон и Ајзенбах тврде да уметничка инсталација дели са архитектуром основну карактеристику према којој је инсталација "тродимензионално дело које поседује локалне карактеристике места."¹⁵⁰ Према овим теоретичарима, на сличан начин као што архитекти пројектују простор и уметници инсталације комбинују и организују материјалност и размеру како би створили просторну композицију која подстиче гледаоце да у њу уђу и да је доживе.¹⁵¹ Осим тога, Марк Розентал размишља о чињеници да попут архитектонског објекта, који своје значење стиче у зависности од људских интеракција које се у њему одвијају, уметничка инсталација захтева активно присуство и већу одговорност публике како би испунила своје значење и сврху.¹⁵²

Употреба појма инсталација легитимна је унутар архитектонског дискурса. Поједини теоретичари уметности и архитектуре, попут Џејн Рендел, користе појам 'архитектонска инсталација' како би описали облик производње просторних структура које поседују карактеристике уметничке инсталације и архитектонског пројектовања. Ипак појам 'архитектонска инсталација', није за сада постигао јасно теоријско одређење, попут појмова 'перформативна архитектура' или 'архискулптура' који,

¹⁴⁹ Claire Bishop, *Installation Art: A critical history* (New York: Routledge, 2005), 11.

¹⁵⁰ Sarah Bonnemaïson and Ronit Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in building and design* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), 14.

¹⁵¹ Ibidem, 1.

¹⁵² Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art* (Munich: Prestel, 2003), 26.

такође, настају на граници између архитектонског пројектовања и уметничког стваралаштва.

С тим у вези, аутори Сара Бонмезон и Ронит Ајзенбах у књизи "Инсталације архитектата – Експерименти у грађењу и пројектовању" користе појам инсталације да опишу медије и уметничког стваралаштва и архитектонског пројектовања. Ови аутори инсталацију објашњавају као скуп уметничких и архитектонских процедура који своје утврђење и дефиницију, за сада, остварује унутар уметничког дискурса. Како би избегли појмовне несугласице аутори користе прецизну терминологију 'инсталације архитектата' и на тај начин препознају овај уметнички приступ као архитектонску категорију. Они уочавају извесне специфичности код инсталација израђених од стране архитектата и кроз увид у бројне пројекте инсталације израђене од архитектата испитују овај медиј као архитектонску категорију.

Попут значајних светских теоретичара уметности, који су дали главне коментаре о уметничкој инсталацији (Бишоп, Розентал, Рајс, Боуриоу и други), Бонмезон и Ајзенбах почетак историје уметничке инсталације обележавају радом "Мерцбау" Курт Швитерса из 1923. године.¹⁵³ Овај кубистички асемблаж постиже статус уметничког дела без иницијалне сарадње са институцијама (галерије, музеји). Методологија коју Швитерс примењује је такозвани 'бриколаж' (*bricolage*). То је непроцесуирана уметничка техника којом он постиже статус уметничког израза. Бриколаж који Швитерс примењује у сопственом стану у ХанOVERу еквивалентан је идеји Кристофера Александера о 'дворишту градитеља' (*builder's yard*), која представља архитектонски еквивалент уметничког атељеа и обратно. 'Двориште градитеља' је место где људи живе, производе материјале за градњу и складиште их. То је место на којем се породица подучава о изградњи и експериментима са непроцесуираним грађевинским технологијама. Према Александеру, двориште је "физичко и духовно полазиште процеса" пројектовања и изградње.¹⁵⁴

¹⁵³ Sarah Bonnemaison and Ronit Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in building and design* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), 17.

¹⁵⁴ Александер сматра да процес пројектовања и грађења мора да буде хуманији и динамичнији у оквиру којег људи постају самоактуелизовани. Александер приказује процес пројектовања и грађења у оквиру седам категорија: категорија архитекте-градитеља, двориште градитеља, колективно пројектовање заједничког земљишта, распоред објеката, сукцесивна изградња, контрола трошкова и хумани ритам процеса реализације.

Christofer Alexander, *The Production of Houses* (New York: Oxford University Press, 1985), 112.

Архитектонски теоретичар Каи Гутшоу (Kai K. Gutshow) пак скреће пажњу на значај изложбених павиљона за разумевање инсталације у архитектонском пројектовању и њихову улогу на формирање и генезу уметничке инсталације. Гутшоу, изложбене павиљоне види као ране узорне инсталације узимајући у обзир њихов привремени карактер, ограничену функционалну комплексност и специфичну естетику. У тексту "Од објекта до инсталације на примеру изложбених павиљона Бруна Таута" (*From Object to Installation in Bruno Taut's Exhibit Pavilions*, 2006) Каи Гутшоу тумачи три објекта Бруна Таута: павиљон "Трегер Контор" (*Träger-Kontor*) израђен 1910. године у Берлину, павиљон "Споменик гвожђу" (*Monument des Eisens*) израђен за међународну изложбу грађевинарства у Лајпцигу 1913. године и "Стаклени павиљон" (*Das Glashaus*) подигнут за изложбу Веркбунда у Келну 1914. године. Гутшоу павиљоне посматра као ране прототипе инсталације који су довели у питање основна начела архитектонског пројектовања које је западној архитектонској традицији поставио Витрувије. Павиљоне, укључене у типолошке дискусије о изложбеној и сајамској архитектури, Гутшоу види као важно поље за увод у дискусију о историји савремене инсталације.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Павиљон "Трегер Контор" нуди апстрактну слику која одбацује идеју о стварању јасно употребљивог архитектонског простора за приказивање објеката. На овом примеру, Таут смањује типичан изложбени павиљон на мало језгро које се губи у центру великог апстрактног челичног волумена. За разлику од овог, у павиљону "Споменик гвожђу" унутрашњост има важну улогу. Павиљон је, следећи речи аутора текста сачињен из "примарних елемената зграде и унутрашње фантазије". Експериментални стаклени павиљон израђен за изложбу Веркбунда 1914. године замишљен је као колаборативни пројекат ликовних уметности дизајниран као механизам са стварање живог, од искључиво оптичког до делимично хаптичког, искуства. Креирање архитектуре као чисто чулног искуства павиљон доводи у везу са категоријом уметничке инсталације у оквиру које је гледалац суочен са фантастичним окружењем. Такође, Бонмезон и Ајзенбах издвајају категорију "Тело" (*Body*) која се тиче односа које чула остварују у реакцији са архитектонским објектом. Архитекти кроз инсталације реагују на редуктивистички карактер научно заснованог погледа на људско тело (студије покрета и концепт 'архитектонске променале') и окерћу се ка теми искуства које чула остварују у реакцији са архитектуром. Овим архитектима блиска је феноменолошка филозофија Гастона Башлара (Gaston Bachelard), Мартина Хајдегера (Martin Heidegger) и Морис Мерло-Понтија, која се човеку приближава као сензуалном, перцептивном и искуственом бићу. Овакве инсталације могу бити најрајзичитије интерпретиране и усмерене на испитивање употребних вредности материјала у остварењу чулног искуства као што је то случај са инсталацијама Кут/Раниери (Kuth/Ranieri) архитектонског тима у пројектима попут "Тело у мировању" (*Body in Repose*) или "Глува соба" (*Mute Room*).

Међутим, без посебног осврта на историју и генезу изложбених павиљона и њихов утицај на инсталацију, Бонмезон и Ајзенбах период 60-их и 70-их година сматрају кључним за препознавање инсталације као уметничке форме и почетак њене употребе у архитектонском пројектовању.

Како је до сада објашњено, током 60-их и 70-их година долази до реконфигурације граница уметности и тенденције да се успостави поље истраживања између архитектуре и уметности са новим концептима и методама. Различити видови уметничког изражавања, обједињени у називу 'концептуална уметност', остваривали су се кроз идеју о истраживачком процесу и резултовали су употребом различитих истраживачких техника. Интердисциплинарни приступ у пољу истраживања уметности довео је до увођења другостепених дискурса у уметност. Другостепени дискурс подразумевао је употребу процедура других дисциплина (разнородних уметничких и неуметничких дисциплина) које је уметност користила како би се дефинисала. Тако се скулптура, према Розалинд Краус, прва нашла у 'проширеном пољу' (*expanded field*) користећи пејзаж и архитектуру да би се дефинисала.¹⁵⁶ Уметничка инсталација користила је физичку структуру архитектонских објеката и архитектонске процедуре попут конструисања просторних структура, сечења објеката, демонтаже елемената објеката како би се дефинисала.

У формативном периоду уметничке инсталације архитектонско пројектовање било је у стању превирања. Попут концептуалне уметности, проширивање граница архитектонског пројектовања укључивањем другостепених дискурса довело је до формирања нових концепата који се уочавају у експерименталним предлозима алтернативне авангарде 60-их година XX века. Есеји 'Апслоутна Архитектура' (*Absolute Architecture*, 1968) архитекте Ханс Холајна и уметника Валтера Пишлера (Walter Pichler), као и Холајнов есеј "Све је Архитектура" озваничили су употребу уметничких процедура у архитектонском пројектовању. Ови есеји су прекатегорисали архитектуру, повезивали је у неочекиване аналогije са објектима свакодневне културе и изједначавали је са уметничким предлозима. Новонастали концепти означени као архитектонска творевина настајали су повезивањем елемената који се конвенционално не подразумевају као архитектонски.

¹⁵⁶ Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *The Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford Press, 1998.

Експеримент у архитектонском пројектовању, заснован на извођењу уметничких концепата, почео је 60-их година у радовима групе "Архиграм". Група је определила италијанску радикалну сцену (у чијим радовима се посебно уочавају принципи цитата, колажа и монтаже) и утицала на истраживачки приступ Ханс Холајна и касније Бернарда Чумија. "Архиграм" је превазишао границе архитектонског пројектовања заснованог на начелима модерне архитектуре и Интернационалног стила. Група је заузела став да би пројектовање на свим нивоима требало да буде засновано на инспирацији, да укључује недисциплинованост и отпор начелним претпоставкама о архитектонском пројектовању као "тренингу компетентних инжењера."¹⁵⁷

Ипак, експериментална достигнућа алтернативних авангарди 1960-их година, чије су се смеле концепције остваривале уз помоћ савремене технологије, критиковане су због недостатка уважавања расположивих грађевинских техника у односу на тренутне захтеве друштва. Теоретичар архитектуре Кенет Фремpton (Kennet Frampton) концептуалне архитектонске предлоге види као имплозију утопије којој недостаје конкретна друштвена улога. Он скреће пажњу на "изненађујући степен неискрености у односу на будућност човека."¹⁵⁸ Према његовим ставовима, архиграмовске инфраструктуре од лаких материјала (што је једна врста неодређености својствена Фулеровом начину рада) парадоксално су довеле до ироничних облика научне фантастике.

Наглашавање друштвених интереса и усмеравање ка решавању конкретних проблема од значаја за појединца отпочело је раних 70-их година са покретом јавне уметности. Јавна уметност је обликовала уметничке инсталације и инсталације израђене од архитеката на два кључна начина. Као прво, инсталација је директно од јавне уметности преузела став да уметност може да се приказује изван музеја и галерија. Као друго, и значајније, покрет јавне уметности допринео је промени става о јавним просторима у водећим дебатама социологије, архитектуре и урбаног планирања. Јавна уметност је постала активна у културалном обликовању и постављена је као важан инструмент у подизању свести и одговорности код грађана према јавном добру. 70-их година дошло је и до појаве интереса уметности за конкретне потребе појединца и друштва и активирање њиховог учешћа као заједнице у уметничком стваралштву друштвеног значаја.

¹⁵⁷ Simmon Sadler, *Archigram: architecture without architecture* (Cambridge: The MIT Press, 2005), 5.

¹⁵⁸ Kenet Frempton, *Moderna arhitektura, kritička istorija* (Beograd: Orion art, 2004), 287.

Природу активности јавне уметности методолошки су структурирале уметнице Сузан Ласи и Мери Мис. Оне су преобликовале границе између архитектуре, пејзажне архитектуре, скулптуре и инсталације. Метод уметничког стваралаштва који су предлагале заснивао се на фактичким особеностима контекста из којег се конструишу специфичне просторне ситуације. Просторне поставке, као специфичне ситуације формиране на основама истраживања контекста стварају услове за разумевање историје одређене локације, њених еколошких и других аспеката који су били незапажени.¹⁵⁹

У књизи "Инсталације архитектата – Експерименти у грађењу и пројектовању", Бонмасон и Ајзенбах наводе да архитекти прате линију коју су поставили уметници 70-их година XX века. Инкорпорирањем инсталација у јавну сферу, архитекти испитују природу јавног простора, излажу сопствене претпоставке о односу и границама приватног и јавног простора.¹⁶⁰ Такође, кроз експерименте са инсталацијом као медијем архитекти испитују начине на које се грађани односе према овим категоријама.¹⁶¹

Инсталације у јавном простору отпочеле су у раду аустријских архитектонских група "Коп Химелб(л)ау" и "Хаус-Рукер-Ко". Пројекти инсталација, израђених од архитектата, формирали се у односу на концепт пројектантског процеса контролисаног од стране будућих корисника објекта. Ови архитекти су истраживали начине укључивања грађана и корисника у креирање јавног простора. Током 80-их година укључивање грађана у креирање јавног простора било је, као модел, предложено и од стране Цона Хејдука. Хејдук је програмским дефинисањем пројектата уступио корисницима део своје ауторске контроле над реализованим пројектом. Бонамсон и

¹⁵⁹ Концепт 'конструисања ситуације' постављен је у оквиру "Ситуационистичке интернационале" још 1958. године. Ситуационисти су се залагали за ситуације која би требало да буду привремене и које би требало да се доживе а не, као уметничко дело које се реализује и остави на тумачење. За ситуационисте ово привремено искуство укључивало је следеће карактеристике: ситуацију као интегрисану целину понашања у времену, ситуацију која се састоји од акција садржаних у пролазном облику и колективно применљиву и развијену ситуацију.

¹⁶⁰ Sarah Bonnemaïson and Ronit Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in building and design* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), 145.

¹⁶¹ Бонмасон и Ајзенбах наводе пројекат "Линија места" (*Line of Site*) који замагљује границу између приватног и јавног домена и као 'међупростор' испитује претпоставке оба домена. Овај пројекат јесте специфичан по томе што не функционише по принципу постављања приватног домена у јавни простор, већ позива публику да наступи из јавног у приватни простор.

Ајзенбах сматрају да архитекти помоћу инсталације, као форме са високим степеном демократизације у раду, укључују грађане у процес пројектовања на "весело и духовит начин са извесном дозом спектакла који изазива радозналост."¹⁶²

Инсталација као средство креирања нових видова интеракције у јавном простору може да се тумачи и према концепту 'релационе естетике' Николас Боуриоуа. Концепт француског теоретичара уметности усмерен је на сусрете међу људима унутар којих је значење колективно а фокус умерен са естетског резултата целовитог објекта на заједничке, фрагментиране, односе остварене пројектом.¹⁶³ Основа Боуриоуове тезе јесте да релациони уметник узима за теоријско полазиште област "(...) људских интеракција и друштвени контекст а не независни и приватни симболички простор."¹⁶⁴ На тај начин уметнички рад постаје резултат сарадње међу учесницима. За разлику од претходних уметничких концепата Боуриоу се релационом уметношћу обраћао директно проблему отуђености. Наглашавајући интеракцију он је настојао да поново повеже друштво кроз улогу појединца у колективном ангажовању.

На основу претходно анализираних може се рећи да је инсталација израђена од стране архитеката задржала основне карактеристике уметничке инсталације и да се формирала паралелно са променом њене уметничке парадигме. Особености уметничке инсталације које су представљале изазов архитектонском пројектовању односиле су се на уобичајене парадигме на којима се пројектовање оснивало. Инсталације су довеле у питање претпоставке које су се односиле на трајност и функционалну комплексност архитектонског објекта. Оне су пружиле архитекатама прилику да испитају потенцијал уметничког медија као архитектонске категорије. У складу са тиме, основни концепти у оквиру којих су се формирали архитектонски предлози инсталација односили су се на привремени карактер инсталација, њену функционалну комплексност и директну укључености корисника у реализацију путем оствареног концепта партиципације.

¹⁶² Sarah Bonnemaison and Ronit Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in building and design* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), 164.

¹⁶³ На овом месту потребно је подсетити да је уметничка инсталација достигла свој зенит током 90-их година, што ће утицати на повећан интерес архитеката за испитивање могућности употребе овог медија у пројектовању. Тако ће се у првој декади новог миленијума истаћи стваралаштво архитектонског партнерства Казагранде Ринтала посвећено истраживању потенцијала уметничких инсталација у пројектовању.

¹⁶⁴ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, translated by Simon Pleasance and Fronza Woods (Paris: Les presses du reel, 2002), 14.

4.2. АРХИТЕКТУРА КАО 'ДИСКУРС ДОГАЂАЈА'-

Објашњење појма и образложење одабира студија случаја

Историјски гледано, дефиниција архитектуре се односи на статичне објекте који обезбеђују постојаност и употребну вредност и који везују друштво за одређену територију.

Функционалистички и формалистички етос, који је одредио карактер модерне архитектуре XX века, заснивао се на идеји статичности, сврсисходности и стабилности. Замисао функционално и формално динамичне архитектуре јавила се, као реакција на ограничења модернизма, у истраживањима енглеских концептуалних архитеката, да би кулминирала током 70-их година са увођењем програмске редефиниције пројектовања. Динамизирање архитектонског пројектовања, путем истраживања програма увела је нове компоненте у пројектовање попут 'акције' (*actions*) и 'догађаја' (*events*). У области истраживања архитектонског пројектовања, концепте 'акције' и 'догађаја' поставио је Бернард Чуми. У архитектонској теорији појмови се везују за престанак хијерархијских односа између форме и функције. Комбинација догађаја и простора заснива се на субверзивним могућностима, и као таква, представља изазов и за функцију и за простор.

Бернард Чуми, чије се истраживачко полазиште заснива на интерпретацији филмских студија Сергеја Езенштајна (*Sergei Eisenstein*), сматра да су програм, акција и догађај основ архитектонског пројектовања.¹⁶⁵ У тексту "Париз-Лондон-Њујорк/Програм" (*Paris-London-New York/Program*) он наглашава да, иако архитектура може бити сачињена од статичних простора, интеракција између статичког и динамичког је "оно што је заиста конституише", и додаје да "програм није исто што и употреба, употреба није исто што и функција, функција није исто што и догађај."¹⁶⁶ На тај начин, Чуми наглашава нови приступ архитектонском пројектовању кроз

¹⁶⁵ Bernard Tschumi, "Violence of Architecture", *Artforum*, September 1981, 44-46.

¹⁶⁶ "Even through architecture can be made of static spaces, the interaction between the static and dynamic is what really constitutes it. (...) "Program" is not the same as "use", "use" is not the same as "function", "function" is not the same as "event".

Enrique Walker, *Tschumi on Architecture: Conversation with Enrique Walker* (New York: The Monacelli Press, 2006), 12-30.

комбинацију простора и догађаја, без хијерархије и првенства између ових концепата.¹⁶⁷

У својим настојањима да редефинише архитектуру, Бернард Чуми је био под израженим утицајем радикалне уметничке сцене 70-их година XX века. Са једне стране, концептуалне уметности и нове уметничке појаве попут хепенинга, окружења, инсталација и перформанса, биле су усмерене питањима улоге уметности, тржишта и институција. На исти начин Чуми је испитивао улогу архитектуре и у складу са тиме производио експерименталне просторне предлоге. Додатно, гравитирање архитектуре ка уметности, и обратно, преплитање дисциплина и жанрова, током 70-их година, утицало је на академске ставове о концептима дисциплинске аутономије и самореферентности. Значај ових догађаја није само ствар историјских преседана или подривања утврђених пројектантских начела. Ови догађаји нагласили су значај одређене врсте односа између апстрактних концепата и непосредног искуства, значај противречности, уобразиље и слично. Поједноставњено, комбиновање различитих уметничких и неуметничких концепата коришћено је у сврху динамизирања истраживања у архитектонском пројектовању. Тако, испитујући методологију која би динамизирала архитектонско пројектовање Чуми, у извесном смислу, евоцира тактику 'искуства шока' (*shock experience*) Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), чиме архитектура постаје дискурс догађаја колико и дискурс простора.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Интересанта је аналогија између Чумијевог концепта 'архитектуре као догађаја' који се заснива на интерпретацији ситуационистичке идеје 'стварања услова за догађај' у концепту 'релационе естетике' Николас Боуриоуа. Револуција свакодневнице, о којој спекулише Ги Дебор, остварује се кроз концепт релационе уметности на тај начин што усмерава пажњу уметника на свакодневне активности. Код уметничких пројеката, фокус је померен са естетског резултата на заједничке односе остварене кроз пројекат, док је код архитектонских пројеката фокус померен са статичног предвидивог објекта на привремени објекат сачињен од сета одређених ситуација и друштвених интерконекција.

¹⁶⁸ Један од првих теоретичара медија Валтер Бенјамин у есеју "Уметничко дело у веку своје техничке репродукције" (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) износи став да се појавом нових медија смањује друштвени значај уметности, губи 'аура' уметничког дела и долази до промене у медијуму перцепције. Према Валтеру Бенјамину човекова перцепција мења се са историјском епохом у којој настаје и медијумом у којем се опажање организује. У ери масовне репродукције слика, а у контексту опажања, једина тактика издвајања, према немачком теоретичару јесте тактика шока и фактор изненађења.

Валтер Бенјамин, "Уметничко дело у веку своје техничке репродукције", у: *Есеји*, прев. Милан Табаковић (Београд: Нолит, 1974), 145.

Техника монтаже (својствена филмским, позоришним и деконструктивним уметностима уопште) коју током 70-их развија Бернارد Чуми превазилази једноставно напрампостављање. Монтажа коју он користи другачије је схваћена од оне коју производе алегоријске технике комбиновања фрагмената. Поред политичких услова, материјалних прилика и тренутног стања естетике, Чуми у својим радовима постиже емотивно, физичко и интелектуално искуство, комбинујући оптичке и тактилне регистре. Тако се искуство простора, које се развија као концепт у формативном периоду уметничке инсталације развија паралелно са идејом архитектуре као физичког, друштвеног и вишечулног искуства.

У свом чланку о простору "Задовољство у архитектури" (*The Pleasure of Architecture*) Бернارد Чуми ће покушати да постави архитектонски еквивалент Бартове (Roland Barthes) идеје 'уживања у тексту' (*the pleasure of the text*). Он успоставља дуалитет архитектонског објекта кроз конципиран, осмишљен, простор и његову перцепцију. Чуми наводи:

"Фокусирајући се на себе саму, архитектура је ступила у парадокс, који је наочигледнији у простору – немогућност да се у исто време тумачи и природа простора и искуство просторне праксе."¹⁶⁹

На другом месту, архитекта додаје:

"Архитектура уживања налази се у месту где се концептуални и просторни парадокси обједињују у одушевљењу, где се архитектонски језик разбија на хиљаде делова, где су архитектонски елементи демонтирани, а њена правила прекршена."¹⁷⁰

Архитектура задовољства је чисто емпиријска. У том смислу, она је, као резултат непосредног просторног искуства појединца током производње или потрошње објекта, веома блиска идеји уметничких инсталација. Производ архитектуре није само физички објекат, већ индивидуализација рада и аутора и корисника.

Обнова интереса за експеримент у архитектонском пројектовању оспоравању и преиспитивању професионалних протокола, поклапа се са формативним периодом развоја уметничке инсталације. Одређени број експеримената у архитектонском пројектовању, јављали су се почевши од 60-их година као просторни предлози у форми уметничке инсталације. Са званичним позиционирањем уметничке инсталације у

¹⁶⁹ Tschumi, Bernard. "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)," in: *Studio International*, Sept-Oct 1975, 137.

¹⁷⁰ Bernard Tschumi, "The Pleasure of Architecture", *Architectural Design* 3 (March, 1977), стр.218.

центар уметничког дискурса током 90-тих година, образоваће се и подлога за могућност формирања засебног ентитета у архитектонском пројектовању заснованог на примени концепата уметничких инсталација.

Прва студија случаја, пројекат "Живи град" енглеске групе "Архиграм" реализован је 1963. године у форми павиљона који је конципиран да пренесе на посматрача одређени скуп утисака. Реализован као засебан објекат без одређене функције (осим да дезоријентише посматрача) унутар галеријског простора, "Живи град" тек формално поседује карактер архитектонског објекта. Са друге стране, пројекат се у потпуности може тумачити према критеријумима за анализу и класификацију уметничке инсталације какву постављају теоретичари Клер Бишоп и Марк Розентал. Попут рада Алана Капроуа из 60-их година и пројекат "Живи град" групе "Архиграм" реализује се унутар галеријског простора у односу на посматрача и његово учешће у пројекту.

Друга студија, пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)" аустријске групе "Хаус- Рукер-Ко" сумира критичке ставове архитектонске струке током 70-их година у форми уметничке инсталације вишечулног карактера. Такође, овај пројекат се критички обраћа конкретном физичком објекту, згради музеја "Фридрианум" (*Friderianum Museum*), чиме попут рада Гордона Мата-Кларка из истог периода, реагује директно у друштвеној сфери преиспитујући претпоставке посматрача о појединим објектима и њиховом значају.

Пројекат Џона Хејдука "Жртве – Колапс времена" за разлику од претходних пројеката представља просторни предлог који је настао као одговор на тему званично расписаног пројектантског конкурса. Овај сложени пројекат акцентује активну улогу грађанства у реализацији пројекта, што се у контексту 80-их година поклапа са већом заинтересованошћу ументика за друштвену одговорност. Овај пројекат, представља инсталацију урбаних размера која је конципирана да се реализује путем директног учешћа грађана.

Пројекат архитеката Елизабете Дилер и Рикарда Скофидио "Спора кућа", одабран је као засебна студија случаја, с обзиром на то да се ради о пројекту који се обраћа аспектима читања, интерпретације и неконвенционалним начинима презентације и искуства архитектонског објекта.

Коначно, пројекат Марка Казагранде и Сами Ринтале "Резервоар" одабран је због критичког става према концепцији архитектонског објекта, реализацији објекта у новом индустријском и урбанистичком поретку и вишечулном потенцијалу објекта.

Студије случаја

4.3. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 6 –

"Архиграм" (*Archigram*), Пројекат "Живи град" (*Living City*), 1963.

Архитектонска група у контексту 60-их година

Фрагментација модерне архитектуре која је започела 60-их година, резултовала је амбивалентним збивањима у професији. Оптимизам 60-их година препознаје се подједнако у продукцији, експерименталној критици и јавном прихватању архитектуре високог модернизма.

Иако 60-их година није постојала једна главна линија развоја, широки заједнички сензибилитет манифестовао се у директном изражавању природе материјала, раздвајању делова и елемената, наглашавању сервисних кула и комуникација, преклапању геометрија у основи и сложеном компоновању простора у пресеку. Такође, технократска идеологија америчког пројектанта Бакминстера Фулера и његових британских следбеника Џон Мек Хила (John McHale) и Рејнера Банама (Rauner Vanham) инспирисала је и подстакла будућа истраживања у пројектовању енглеске групе "Архиграм".

Група "Архиграм" је заснивала своја истраживања у архитектонском пројектовању на високим технологијама (*high-tech*) и инфраструктурама од лаких материјала, што је била специфична врста неодређености својствена Фулеровом начину рада и делу Јоне Фридмана (Yona Friedman).¹⁷¹ У контексту напретка технологије, дигитализације и успона популарне културе, група "Архиграм" представљала је глобални феномен. Пројектовање какво је она предлагала, пропагирало је архитектуру као одговор на захтеве популарне културе. "Архиграм" је првенствено дестабилизовао претпоставке о архитектури као статичном објекту и предлагао концепт привремене архитектуре у константној миграцији. У одређеном смислу, група је довела у питање кључне претпоставке које је западној архитектонској

¹⁷¹ Према наводима Кенета Фремптона, ова врста неодређености довела је до "ироничних облика научне фантастике" уместо до пројектантских решења која би "било могуће реализовати и која би била друштвено прихваћена."

Kenet Frempton, "Mesto, proizvodnja i scenografija: Internacionalna teorija i praksa posle 1962. godine," u: *Moderna Arhitektura: Kritička Istorija* (Beograd: Orion art, 2004), 377.

традицији поставио Витрувије, испитујући утврђени приступ концепцији архитектонског објекта према којем је постојаност зграде била неопходан услов њене употребне и естетске вредности. Такође, попут Бакминстера Фулера и Јоне Фридмана "Архиграм" је увео у разматрање мобилне објекте попут: шатора и наткривених кола, који су стајали изван домета архитектонске струке с' обзиром на то да су архитекти поставили објекте изван несталности свакодневног живота.

Према наводима теоретичара архитектуре Симон Садлера (Simon Sadler), група "Архиграм" се залагала за "константну регенерацију на свим нивоима пројектовања изграђеног окружења," док је резултат рада групе био "визуелни прекид са прошлшћу, антиидеализам и архитектонска дисјункција."¹⁷² Садлер наводи да је група била под утицајем концептуалне уметности Сол ле Вита и Џозефа Кошута.¹⁷³ Последично, група је преузела Кошутову идеју о дематеријализацији објекта и усмеравању ка концептуалним предлозима, подразумевајући да архитекти не морају да се „непосредно усмеравају физичким особинама објекта.“¹⁷⁴

Пројекат "Живи град" који је "Архиграм" извео у оквиру Лондонског Института Савремене Уметности (ICA) реализован је само годину дана након лондонског конгреса 1962. године на којем је установљена 'декада методологије пројектовања'. У том смислу, специфичност рада "Живи град" се огледа у егзистенцијалистичком приступ пројектовању које је поставило питање живота у савременом граду испред архитектонског пројектовања на инжењерским основама. Изграђена форма, архитектура града, била је, према овој групи, само половина (могуће и небитнија половина) искуства града. Потенцирајући искуство физичког простора, група је указала на значај увођења психогеографије, као другостепеног дискурса, у архитектонско пројектовање. У пројекту "Живи град" "Архиграм" поентира идеју психогеографије коју је Ги Дебор дефинисао као "студију прецизних закона и специфичних ефеката географске средине, свесно или несвесно организоване, у правцу емоција и понашања појединца."¹⁷⁵

¹⁷² Simon Sadler, *Archigram: architecture without architecture* (Cambridge: the MIT Press, 2005), 42.

¹⁷³ Ibidem, 137.

¹⁷⁴ Joseph Kosut, "Art After Philosophy," in: *Art in Theory 1900-1990: An Antology of Changing Ideas*, C. Harrison & P. Wood (eds.), (Oxford: Blackwell, 1992), 864.

¹⁷⁵ Ken Knabb, *Situationist International Anthology* (Berkley: Bureau of Public Secret, 1981), 5.

Дијаграм 6:

Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Живи град"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 17, стр. 180)

Табла 6:

Утицаји на пројектантски приступ групе "Архиграм"

Психогеографија:

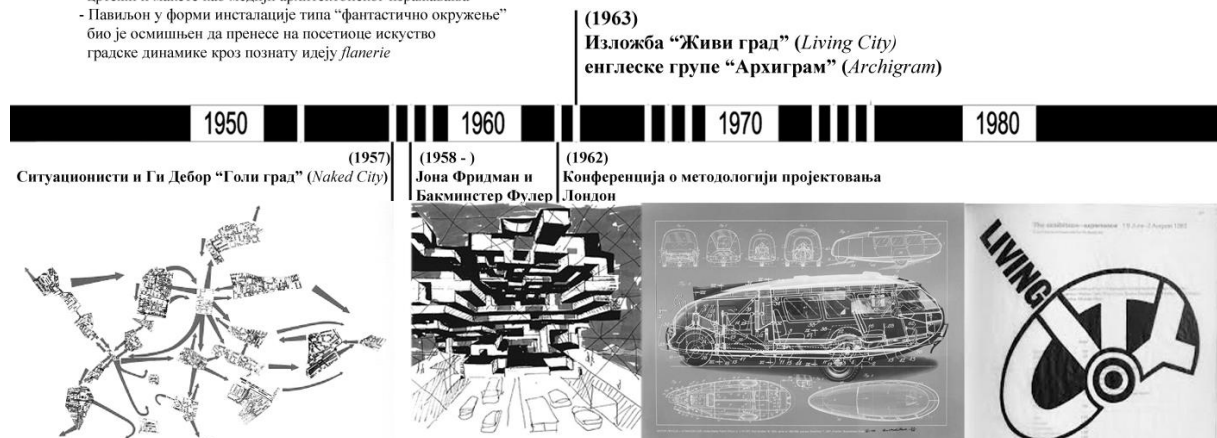
- Прва психогеографска мапа коју су направили Ситуационисти и Ги Дебор "Голи град" (*Naked City*) представљала је реконфигурацију искуства града и изградњу алтернативне географске мапе која фаворизује маргинално.
- Психогеографска мапа предлаже фрагментирано, субјективно и временско искуство града, тако пружа корисне примере визуелизације субјективног искуства динамике савременог града.

Архитектура:

- Оспоравање кључних претпоставки које је западно европској традицији поставио Витрувије: *firmitas, utilitas, venustas*
- Критика кодификације модерне архитектуре према слици коју су поставили "Баухаус" и "Интернационални Стил" (*International Style*)
- Утицај футуриста и Антонио Сант Елије (Antonio Sant Elias)
- Утицај Јона Фридмана (Yona Friedman) и Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller)

Уметност:

- Неуобичајена поставка архитектонске изложбе у оквиру које нису представљени цртежи и макете као медији архитектонског изражавања
- Павиљон у форми инсталације типа "фантастично окружење" био је осмишљен да пренесе на посетиоце искуство градске динамике кроз познату идеју *flânerie*



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 18, стр. 181)

Пројекат "Живи град"

Пројекат "Живи град" је изведен 1963. године у оквиру лондонског Института Савремене Уметности у форми изложбеног павиљона.

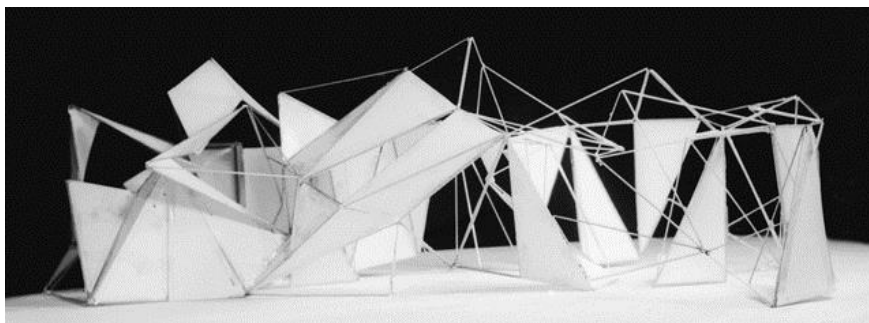
У оквиру постојећег простора галерије, архитекти су успоставили ново физичко окружење које је функционисало као независан простор. Павиљон "Живи град" формирао се у границама галеријског волумена према сопственим регулама. Чланови групе "Архиграм" настојали су да, на супрот уобичајеној поставци, пренесу утисак градске динамике користећи као централну фигуру изложбене поставке уређај који је производио визуелну симулацију стробовским треперењем. Светлосно треперење аналогија је са пролазним урбаним искуством, брзином, саобраћајем, ноћним светлом различитих извора и слично. Додатно, светлосно треперење је, у комбинацији са геометријом изложбеног павиљона и њеном материјализацијом, производило дезоријентацију посматрача у новом искуству просторне поставке.

Следећи категоризацију коју поставља Марк Розентал "Живи град" спада у категорију 'инсталација које попуњавају простор'. Специфичност самог простора павиљона може се, са друге стране, тумачити у оквиру категоризације теоретичарке Клер Бишоп као инсталације типа 'фантастично окружење'.

Попут фантастичног 'простора у простору' пројекат је указивао на специфичност односа између психогеографије и архитектуре као изграђеног оквира. Тако је, наглашавајући динамику града, група "Архиграм" кроз овај пројекат ослободила партиципативног субјекта кроз познату идеју 'доколичара' (*flanerie*). Група је испитивала непроменљивост изграђене структуре града у сталном протоку, док је пројекат "Живи град" увео нове појмове у разматрање и доживљај архитектуре попут: брзине, променљивости и моде.

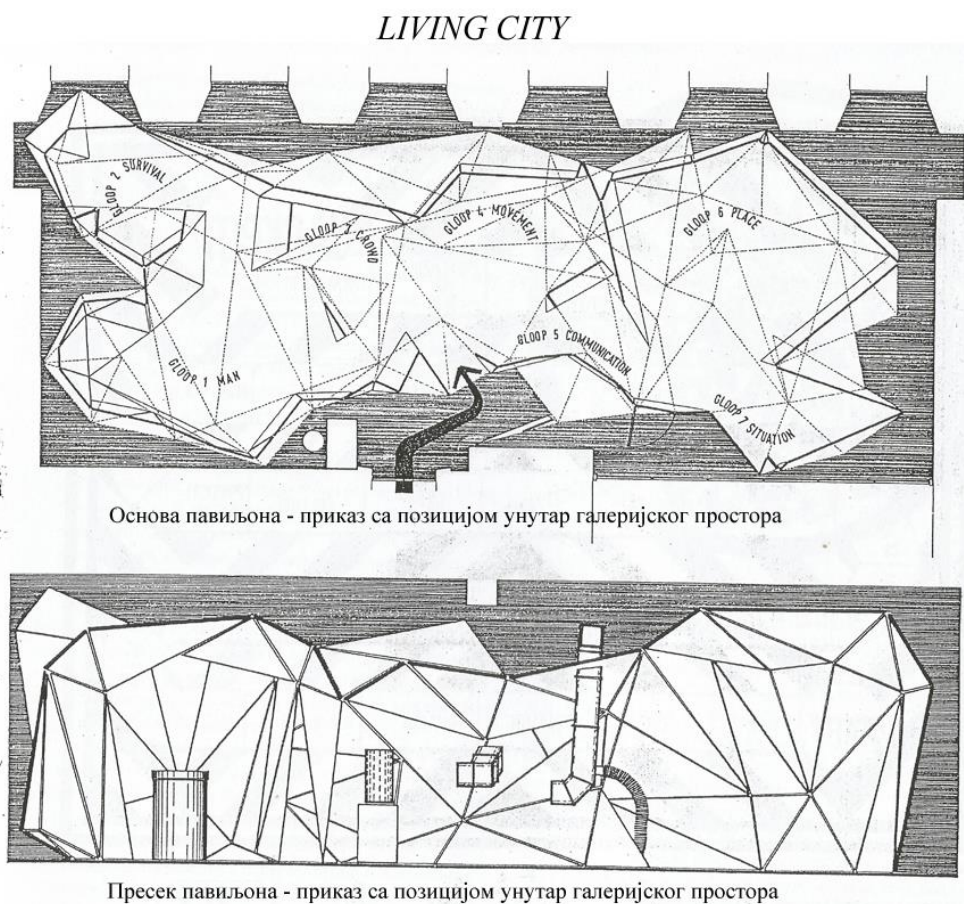
Пројекат је, у својој укупности, представљао једно могуће виђење архитектуре које је испитивало другачија изражајна средства користећи се колажом, монтажом, инсталацијом техничких уређаја и слично. Тако, уместо визуелног увида у архитектонске пројекте (који нестручној публици могу да остану и нејасни) група је настојала да пренесе искуство градске динамике симулацијом.

Изложба "Живи град" била је неуобичајена и у односу на дотадашње архитектонске изложбе на којима су приказивани технички цртежи, скице и макете, као уобичајена средства архитектонског изражавања.



Слика 6: Макета изложбеног пројекта

Извор: Simon, Sadler. *Archigram: architecture without architecture*
(Cambridge: The MIT Press, 2005), 55.



Слика 7: Основа и пресек изложбеног павиљона "Живи град"

Извор: Simon, Sadler. *Archigram: architecture without architecture*
(Cambridge: The MIT Press, 2005), 67.

Како би одговорили на полазно питање изложбе које се тичало позиционирања архитектуре у односу на динамику савременог града, архитекти су одлучили да искуство града представе посматрајући архитектуру са аспекта психогеографије. Идеја постављања психогеографије, поља у оквиру којег се посматра архитектура као други план просторног искуства града, увела је нове појмове у разматрање испред архитектуре: брзина, променљивост, мода, објекти свакодневне културе и употребе и слично. Ови појмови нису могли да буду приказани архитектонским изражајним средствима већ су, у складу са сопственим карактером, захтевали нове начине представљања. Зонирање павиљона у различите просторно обликовне склопове, те монтирање уређаја који производе визуелну симулацију треперењем утицали су на губитак идентитета јединственог објекта у фрагментима. Визуелни стимулус у комбинацији са различитим асоцијативним везама са другим стимулусима произвели су визуелни феномен 'изведене пажње'¹⁷⁶ који се односи на дезоријентацију и усложњавање визуелне претраге.

Рад указује на потенцијал инсталације као медија архитектонског изражавања који може бити инструктиван у конципирању архитектонског пројекта и који превазилази концептуалне и комуникацијске могућности цртежа и макете.

Табела 6:

Анализа пројекта "Живи град"

<i>LIVING CITY</i>		
Однос према објекту		Однос према посматрачу
<ul style="list-style-type: none"> - Изложбени павиљон према категоризацији коју поставља Клер Бишоп спада у категорију уметничке инсталације "фантастично окружење" - Према категоризацији коју прави Марк Розентал изложбени павиљон припада категорији инсталација "које попуњавају простор" 		<ul style="list-style-type: none"> - Дезоријентација посматрача унутар павиљона конципирана је да пренесе на њега искуство динамике градског живота. - Уместо визуелног увида у архитектонске пројекте (који нестручној публици могу да буду нечитљиви) група "Архиграм" концентирала се да пренесе искуство градске динамике симулацијом
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Легитимисање нових појмова у доживљају архитектуре града: брзина, променљивост, мода 	<ul style="list-style-type: none"> - Метод "монтаже" уређаја и елемената (опреме) који прозводе визуелну симулацију примењен је у унутрашњости павиљона - Метод "колажа" 	<ul style="list-style-type: none"> - Губитак идентитета објекта у фрагментима - Производња динамичког искуства код посматрача
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="background-color: black; width: 100px; height: 20px; margin: 0 auto;"></div> <div style="text-align: center;">  <p style="font-size: small;">→ ↓ ← ↑</p> </div> </div>		
постојећи простор		простор у простору / интровертно фантастично окружење

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 19, стр. 182)

¹⁷⁶ Василије Гвозденовић, *Визуелна пажња* (Београд: Универзитет у Београду Филозофски Факултет, 2011), 27.

4.4. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 7 –

"Хаус-Рукер-Ко" (*Haus-Rucker-Co*), Пројекат "Оаза број 7 (Ваздушна јединица)" (*Oasis no.7 (Air Unit)*), 1972.

Архитектонска група у контексту 70-их година

Период 70-их година, попут претходне декаде, обележили су различити варијантни приступи архитектонском пројектовању. Тако настављају да се развијају експериментална истраживања, теоријска критика модерне архитектуре, праксе које су носиле предзнак постмодернизма у испитивању семиотичких квалитета архитектуре и повећана заинтересованост за контекст и специфичне карактеристике места.

Филозофија експерименталне архитектуре, која одступа од уобичајеног приступа пројектовању, задржавала је истраживачки карактер и отварала нове могућности развоја и динамизирања архитектонског пројектовања. Квалитет експерименталне архитектуре, према Лебијус Вудсу огледао се у томе што она није настојала да реши проблем, већ да успостави сет нових проблема, утврђујући тако сопствену критичку позицију.¹⁷⁷

Експериментисање у пројектовању постављено је у теоријски дискурс 1970-те године публикацијом Питера Кука "Експериментална Архитектура" кроз критичко читање кључних пројеката XX века. У књизи "Експериментална архитектура", Кук је поставио нову дефиницију за експерименталну архитектуру која функционише метафорично и "прикупља и измишља када је потребно."¹⁷⁸ Архитекта Питер Кук је експерименталним пројектовањем сматрао аналитички процес заснован на укупној стратегији рада која обухвата контекст, циљеве, принципе и оправдања. Кук издваја кључне парадигме експерименталног пројектовања у које спадају: органичност, методичност, опортунистичност, научност, утопија и укупност.¹⁷⁹

Једну од истакнутих теоријских критика модерне архитектуре у другој половини 70-их година објавио је и Петер Блејк (Peter Blake) књигом "Форма следи фијаско: Зашто модерна архитектура није успела?" (*Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked?*). У овој публикацији, Блејк се ослања на раније критике

¹⁷⁷ Lebeus Woods, *Of a Human Nature*, <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/03/31/of-a-human-nature>, (јун, 2015).

¹⁷⁸ Peter Cook, *Experimental Architecture* (New York: Universe Book, 1970), 7.

¹⁷⁹ Ibidem, 22.

"Тима 10" тврдећи да су методологија модерне архитектуре и њени практиканти постали исувише дистанцирани од стварних корисника структура. Блејк је указао на потребу за озбиљнијим инвестицијама у друштвеним питањима и допринео обнови интереса за специфичне карактеристике места које је потребно истражити у оквиру пројектантског процеса и са физичког аспекта и са друштвеног аспекта.¹⁸⁰

Такође, теоријска експанизија у бројним дисциплинама (уметност, филозофија, лингвистика) као и ефекти повећања литературе у архитектонској професији (Вентури, Роси, Роу, Александер, Холајн, Ајзенман, Чуми) довели су до тога да су се архитекти нашли у ситуацији преиспитивања општеприхваћених професионалних претпоставки које су се односиле на методологију пројектовања.

Технолошки напредак 70-их година отворио је и питање девастације животне средине, еко система и загађења ваздуха. Поверење у технологију и креатвност је и даље било присутно па су се и ови проблеми видели као решиви, премда су захтевали битно другачији приступ употреби савремене технологије у пројектовању и грађењу.

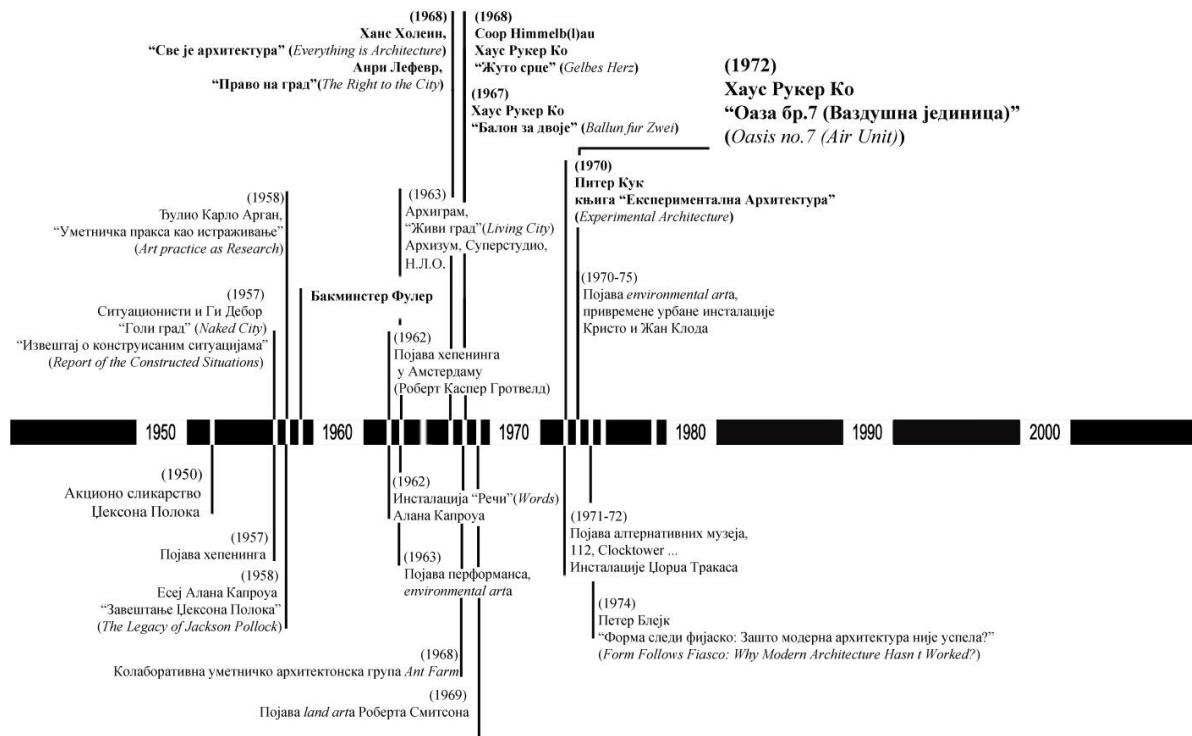
Аустријска група "Хаус-Рукер-Ко" стекла је међународну пажњу у периоду 70-их година еко-поп пројектима у форми урбаних инсталација. Многе од структура попут "Балона за двоје" (*Ballun fur Zwei*), "Оазе бр.7" (*Oasis no.7*) и "Жутог срца" (*Gelbes Herz*) дизајнирани су да понуде осећај интимности унутар јавног простора. Њихова пластична мембрана изоловала је посетиоце и присвајала јавну сферу. Један од главних парадокса рада групе заснивао се на употреби транспарентног материјала који је био резултат принципа рада групе заснованих на деликатном односу између политичког радикализма и утопије. Употребом провидних материјала група је реформисала облик спектакла и пропагирала комодификацију.

Активизам групе "Хаус-Рукер-Ко" био је архитектонски еквивалент културалне револуције краја 60-их година и критичка реакција на формална и функционална ограничења модерне архитектуре.

¹⁸⁰ Peter Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked?* (Boston: Little Brown & Co, 1978), 76.

Дијаграм 7:

Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица) "

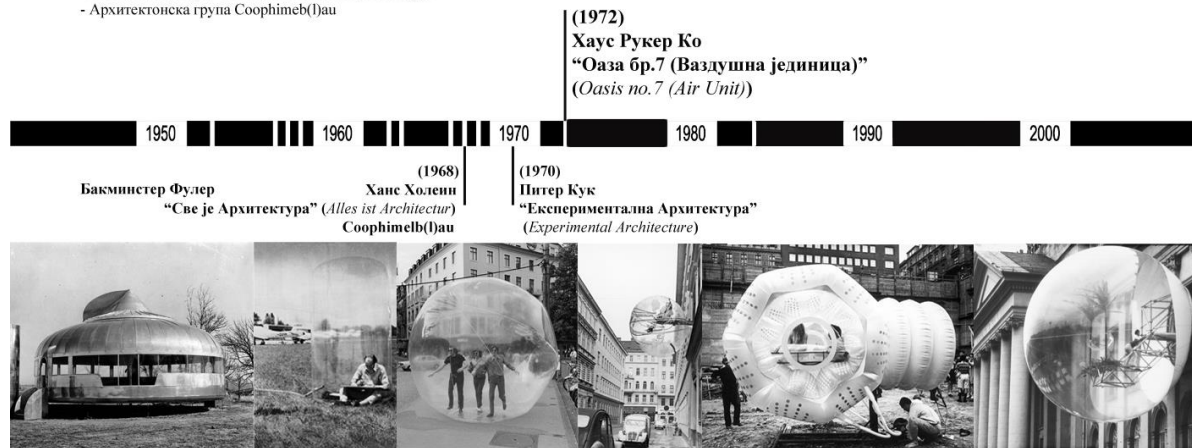


Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 20, стр. 183)

Табла 7: Утицаји на пројектантски приступ групе "Хаус-Рукер-Ко"

Архитектура:

- Бакминстер Фулер
- Проширивање употребе технологије и рационализације, критика недовољног истраживања могућности технологије у модерном покрету
- Архитекта као "технолошки опортуниста - проналазач"
- Лака, привремена и флексибилна архитектура усмерена проширивању човековог искуства постизање свој циљ употребом савремене технологије
- Легитимисање објеката свакодневне културе и употребе као архитектонског пројекта
- Елиминација затварања архитектуре у сопственој дефиницији
- Уклањање граница између архитектуре и других области
- Есеј Ханс Холенина "Све је Архитектура", рекатегоризација архитектуре, аналогије између архитектуре и елемената који се конвенционално не подразумевају архитектонском творевином: вештачка клима, транспорт, одећа, акустика, војна стратегија и слично
- Књига Питер Кука "Експериментална Архитектура"
- Архитектонска група Соорhimeb(Јау)



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 21, стр. 184)

Пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица) "

Пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица) " израђен је за потребе међународне изложбе "Документа" (*Documenta*) у Каселу 1972. године као одговор на централну тему "Испитивање реалности – Сlike данашњег света" (*Befragung der Realität – Bildwelten heute*).

Имајући у виду тематски оквир пете по реду међународне смотре, пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)" може да се анализира као двострука критика.

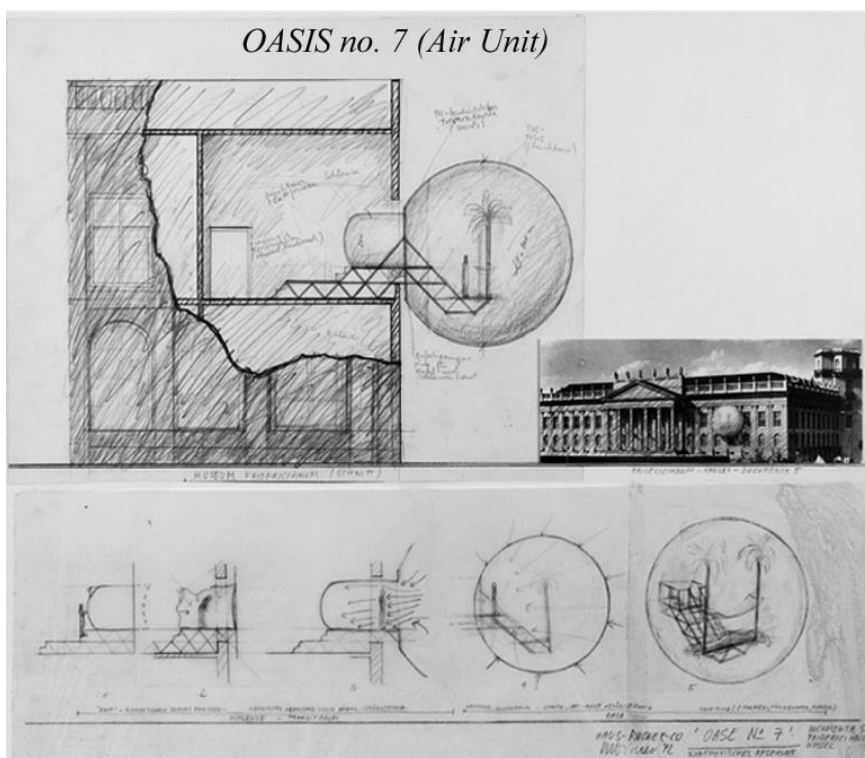
Са једне стране он може да се посматра са аспекта функционалне и формалне детерминисаности модерне архитектуре као недовољног истраживања могућности савремене технологије у решавању потреба савременог човека. У смислу односа према наслеђу модерне архитектуре, пнеуматски објекат представља адекватни медиј за лаку и привремену архитектонску производњу 'сада и овде'. Попут енглеске групе "Архиграм", аустријско партнерство "Хаус-Рукер-Ко" поентира еманципаторску улогу архитектуре фројдовски (Sigmund Freud) слободних асоцијација у оквиру које архитекта постаје "технолошки опортуниста и проналазач."¹⁸¹

Са друге стране, пројекат представља одговор на загађење окружења које је изазвала општа технолошка експанзија током 70-их година. Транспарентна сфера, пречника 8 метара, постављена на другом спрату музеја "Фридрианум" (*Friderianum Museum*) била је израђена од пвц фолије и постављена на класичну челичну конструкцију. Приступ у херметички изоловану сферу обезбеђен је из унутрашњости музеја преко челичне конструкције у форми тунела. Унутрашњост сфере чиниле су две палме између којих је постављена лежала од мреже, папрат и црвена заставица са бројем 7. Сфера је била континуирано снабдевена свежим ваздухом, а имајући у виду назив пројекта "ваздушна јединица", сфера се може посматрати као еколошка микро утопија која изолује посетиоце од окружења.

Овај специфични синтетички резерват представља алтернативни предлог настањивања физичког простора. Он је, увођењем дисторзије у искуство јавног и приватног простора и евоцирањем осећаја страног, напрамапостављен у односу на физички контекст у оквиру кога се реализује.

¹⁸¹ Денис Кромптон (Dennis Crompton) бележи: "Ако је улога окружења усмерена проширењу човековог искуства, онда се средства за постизање овог циља налазе у савременој технологији."

Dennis Crompton, *Archigram*, no.8 (1968), 257



Слика 8: Пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна једница)", пресек и скица концепта
 Извор: <http://mariannetempleton.com/curatorial-sensing.html>



Слика 9: Пројекат "Оаза бр.7 (Ваздушна једница)", Касел, 1972.
 Извор: <http://grupaok.tumblr.com/post/107233750674/haus-rucker-co-oasis-no-7-installed-at>

Пројекат "Оаза бр. 7 (Ваздушна једница)", у смислу уметничке инсталације може да се позиционира између категорија 'проширене перцепције' и категорије 'фантастично окружење', према класификацији коју поставља Клер Бишоп. Неспецифичном поставком у односу према монументалном објекту музеја пнеуматска стурктура, естетике поп културе, перцептивно мења познато окружење и уводи дисторзију у искуство јавног и приватног протора. Попут ситуационистичке замисли игре као средства ангажовања грађана у заједничкој активности, "Хаус-Рукер-Ко" производи неку врсту перформативног, сценографског урбанизма. Пројекат "Оаза бр. 7 (Ваздушна једница)" указује на критички потенцијал инсталације, који је може бити интезиван с' обзиром на то да се ради о структурама привременог карактера.

Истраживања у пројектовању током 70-тих година XX века скренула су пажњу архитеката на поновно испитивање важности колективног друштвеног ангажовања у креирању простора. Идеја ангажовања грађана у креирању алтернативних архитектонских облика настањивања простора представљаће тежишну тачку истраживања у пројектантским предлозима Џона Хејдука током 80-их година.

Табела 7:

Анализа пројекта "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)"

<i>OASIS no. / (Air Unit)</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Изједначавање архитектонског и уметничког пројекта - Неспецифично инсталирање пројектованог објекта у односу према постојећем објекту у оквиру којег се инсталирање врши - Између експерименталног и "разиграног" ка критичком проступу 	<ul style="list-style-type: none"> - Манипулација перцепцијом - Хаптичко искуство посматрача 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Проширивање свесности и измена перцепције познатог јавног окружења - Увођење дисторзије у искуство јавних и приватних простора - Нов начин активирања свести и креативности у свакодневном окружењу 	<ul style="list-style-type: none"> - Физичка контекстуализација, "монтирање" новог објекта у оквиру постојећег - "Монтирање" привременог (новог) објекта са припадајућом унутрашњом сценом у коју посетилац наступа, а која се односи према фактичком окружењу 	<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација искуства постојећег објекта и познатог окружења - Ново "мини окружење" као специфична физичка и психолошка зона простора
постојећи објекат у физичком контексту		<div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <div style="background-color: black; width: 100px; height: 20px; margin-right: 10px;"></div> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="margin-left: 10px;"> <p>нови објекат на/у постојећем објекту/ екстровертно фантастично (хаптичко) окружење</p> </div> </div>

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 22, стр. 185)

4.5. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 8 –

Џон Хејдук (John Hejduk), Пројекат "Жртве – Колапс времена"
(*Victims – The Collapse of Time*), 1986.

Архитекта у контексту 80-их година

Успостављање теоријског дискурса унутар бројних дисциплина током 70-их година довело је до поновног промишљања приступа архитектонском пројектовању, модернистичког наслеђа и импликација критике у експерименталним истраживањима. Паралелно са лингвистичким истраживањима неоавангарде 70-их година, истраживања у пољу постмодерне архитектуре била су усмерена кодификацији архитектуре као језика и настојању да се наруши разлика између архитектонског објекта и теоријског текста. Теоријске поставке Питера Ајзенмана и Бернарда Чумија у другој половини 70-их година одредиле су предстојеће декаде архитектонског пројектовања у односу на појмове 'постфункционализма' и 'догађаја' у архитектури.

Нова дијалектика Питера Ајзенмана односила се на облик као резултат редукционистичке трансформације геометријских тела и фрагментацију, док је у својим "Транскриптима Менхетна" Бернард Чуми истицао парадокс архитектонског пројектовања у смислу немогућности обједињења фактичке реалности и концепта. Према Бернарду Чумију, једини начин да се овај парадокс превазиђе јесте да се постигне пројектантско решење у оквиру којег субјективни доживљај простора постаје "концепт по себи".¹⁸² Архитектура је за Бернарда Чумија средство комуникације, које може да се упореди са језиком, дискурсом догађаја и простора и његовог искуства читања путем фрагментације и разлагања.

Према Чумију, задовољство у архитектонском пројектовању се налази на месту где се "концептуални и просторни парадокси обједињују у одушевљењу, где се архитектонски језик разбија на хиљаде делова, где су архитектонски елементи демонтирани, а њена правила прекршена."¹⁸³

¹⁸² Bernard Tschumi, "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)," in: *Studio International*, 1975, 137–142.

¹⁸³ Bernard Tschumi, "The Pleasure of Architecture," *Architectural Design* 3 (March, 1977), стр.218.

Такође, Рем Кулхас (Rem Koolhaas) је у књизи "Делирични Њујорк" (*Delirious New York*), из 1978. године, истицао "супериорност менталног конструкта насупрот стварности" и његову улогу у новом приступу архитектонском пројектовању.¹⁸⁴

Фрагментација, као нови концепт, била је заступљена и у урбанистичким истраживањима. Тако, књига Колина Роуа (Colin Rowe) и Фреда Котера (Fred Koetter) "Колаж Град" (*Collage City*), кроз студије покушаја, представља критичку анализу порекла и идеологије модернистичког урбанизма. Роу и Котер критикују "ретардирану концепцију науке"¹⁸⁵ која је довела до неуспеха урбанистичког планирања и постмодерне реакције на 'тотал дизајн' (*total design*) приступ у пројектовању.

Током 80-их година успостављена је клима постмодерне архитектуре. Постмодерна архитектура обновила је интерес за поновно прегледање традиције уз критичко ревалоризовање функционалности, елитизма и стилске једнозначности архитектуре високог модернизма.

Стваралаштво Цона Хејдука, током 80-их година, било је усмерено истраживању архитектонских идеја које су се односиле на друштвене и психолошке димензије простора. Његова мултимодална архитектонска продукција одбацивала је дисциплинске границе и непромењиву дефиницију архитектуре. Хејдукова стилска склоност ка тектонски контролисаним облицима и елементарном биоморфизму, типолошким варијацијама на перископе и кесоне супротстављала се категоризацији апстрактног и фигуративног. Ова стилска склоност довела је до промена феноменолошког начина перцепције према вишеструким диференцираним текстуалним представама.

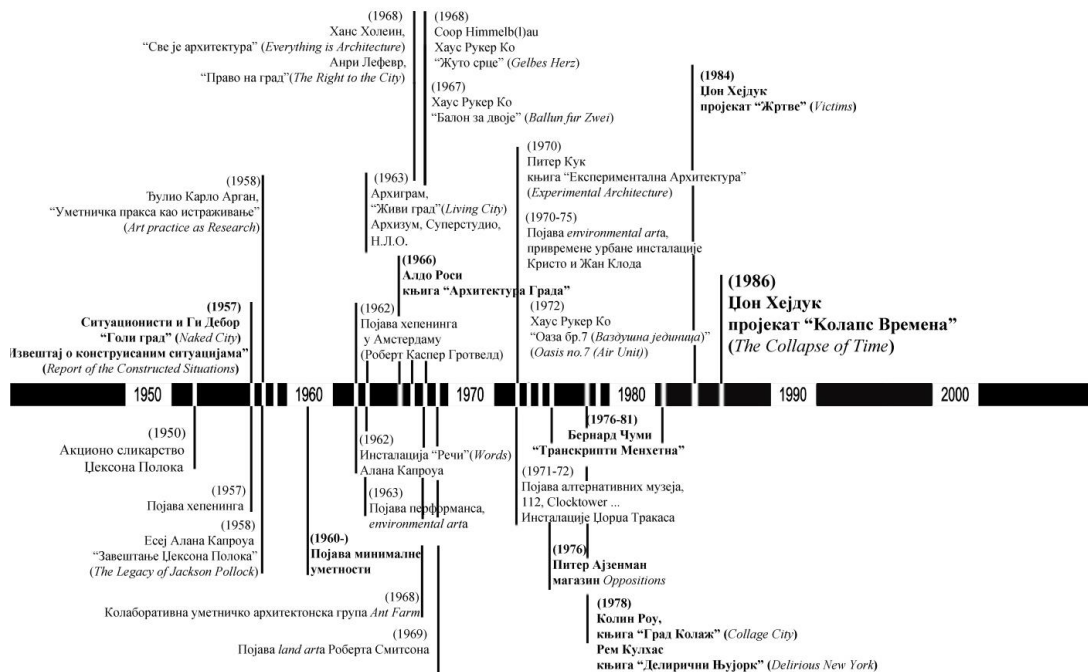
Под утицајем постфункционалистичке мисли Питера Ајзенмана, увођења појма 'карактера' Колина Роуа, евоцирања надреалистичке методологије у анализама Рема Кулхаса, Хејдук је формирао професионалну праксу на превазилажењу модернистичког функционализма, уз извесно задржавање њеног формалног језика, на новим облицима архитектонске концепције (слика, сценографија, криптографија, кореографија) као и на наративној фигурацији.

¹⁸⁴ Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: The Monacelli Press, 1997), 20.

¹⁸⁵ Colin Rowe & Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge: The Mit Press, 1978), 3.

Дијаграм 8:

Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Жртве - Колапс Времена"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 23, стр. 186)

Табла 8: Утицаји на пројектантски приступ Цона Хејдука

Архитектура:

- Мултимодална архитектонска продукција заснована на одбијању дисциплинских граница и непромењиве дефиниције архитектуре и конвенционалних простора архитектонске производње
- Превасилажење функционалистичке парадигме високог модернизма уз извесно задржавање њеног формалног језика
- Нова дијалектика Питера Ајзенмана која подразумева облик као резултат редуктивистичке трансформације геометријских тела, разлагање и фрагментацију
- Увођење идеје "карактера" у архитектуру (Колин Роу)
- Увођење радикалне, наративне, фигурације
- Промена феноменолошког начина перцепције према вишеструким диференцираним текстуалним структурама и представама
- Архитектонски колаж и нови облици презентације архитектонске концепције (слика, сценографија, криптиграфија, кореографија)

Уметност:

- Утицаји апстрактног сликарства Пит Мондријана, надреалне скулптуре, авангардног театра
- Утицај минималне уметности, критика дихотомије облика и значења
- Појава перформанса



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 24, стр. 187)

Пројекат "Жртве - Колапс Времена"

Пројекат "Колапс времена" представља једну од шездесет седам архитектонских структура пројекта "Жртве" који је настао у форми конкурсног предлога 1984. године. Пројекат "Жртве" био је одговор на урбанистички задатак уређења Гестаповог седишта у Берлину. Концепт пројекта је предлагао физичко заокружење тематског простора (ограничено трамвајском трасом) које би се трансформисало у две фазе које би појединачно трајале по тридесет година.

У првој тридесетогодишњој фази заокружени простор био би озелењен зимзеленим дрвећем које би кроз тридесетогодишњи период постигло пуну зрелост. У следећој фази Хејдук је оставио грађанима на располагању да позиционирају према свом избору неке (или све) од понуђених шездесет седам антропоморфних структура, као и да донесу одлуку о њиховом међусобном односу и трајању у простору.

Хејдук је, дакле, понудио сет архитектонских структура које су постављали корисници, грађани, у физички дефинисаном простору у одређеном временском интервалу. На тај начин, спроведено је диференцијално истраживање између корисника (субјекта) и архитектонске структуре (објекта) при чему су корисници добили специфични пројектантски ауторитет у креирању простора. Као колектив, грађани су били активирани у реализацији пројекта у форми ритуалног географског перформанса.

Пројекат 'Жртве' усмерен је динамичкој производњи алтернативних облика просторне апропријације у непрестаној размени контекста, програма, објеката и теме. Алтернативни облици просторне апропријације креирани су монтажом различитих комбинација физичких елемената у форми недовршених и привремених архитектонских склопова. С' обзиром на то да су Хејдукови архитектонски склопови поседовали антропоморфни карактер, трансформација фактичког простора путем ових склопова резултовала би просторним сценама између имагинације, субјективног доживљаја и реалности.

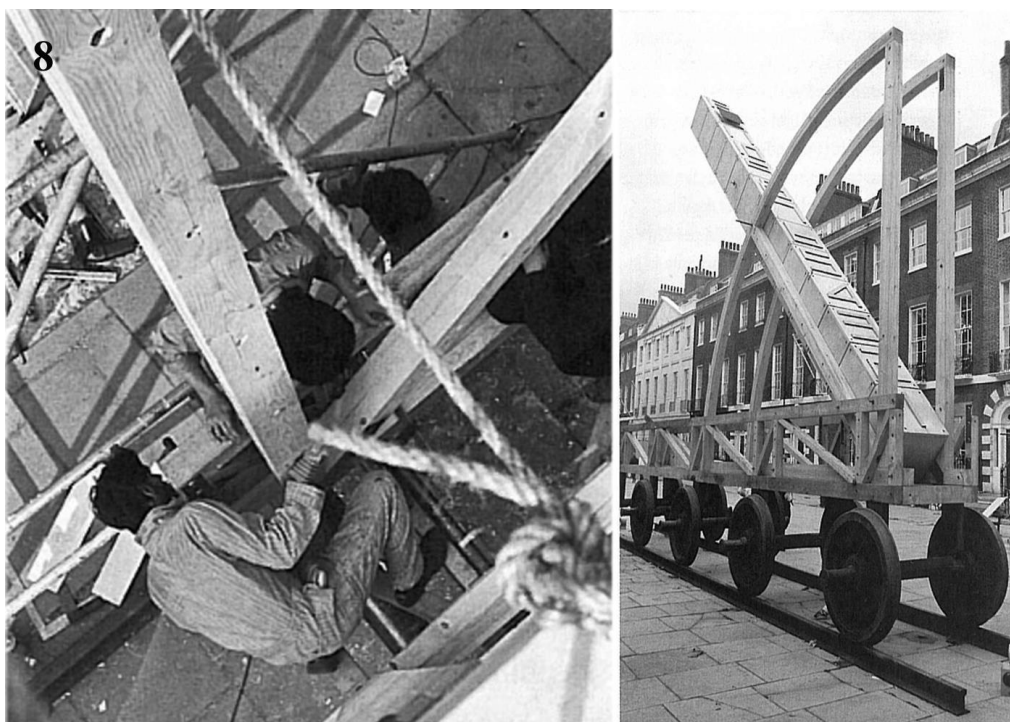
"Колапс времена" је био први реализовани пројекат из серије "Жртве" изграђен 1986. године у Лондону. Овај пројекат илустровао је узрочност између времена и перспективе кроз физички објекат.

VICTIMS - The Collapse of Time



Слика 10: Концепт урбанистичко архитектонског пројекта

Извор: <http://cargocollective.com/InfamousLines/John-Hejduk>



Слика 11: Пројекат "Жртве - Колапс Времена", Лондон, 1986.

Извор: Sarah Bonnemaision and Ronit Eisenbach,
Installations by Architects: Experiments in building and design
(New York: Princeton Architectural Press, 2009), 133.

Основи проблем у Хејдуковом пројекту, у погледу критике настањивања на јединственом месту, представља однос између привременог, мобилног, архитектонског склопа и места у оквиру којег се склоп поставља.

Амерички филозоф Едвард Кејси (Edward S. Casey) негира идеју јединства места, концепт 'духа места' (*genius loci*), тврдећи да место чини богата многострукост ствари и догађаја.¹⁸⁶ Кејси спекулише о редефинисању појмова простора и места и њиховој декомпозицији до појма 'позиције' (*site*) што је блиско ситуационистичкој идеји 'креирања ситуације' која се односи на организацију окружења, амбијента у смеру пролазних скупова утисака.¹⁸⁷ Према Кејсију, насупрот статичног места, позиције карактерише отвореност и нестатичке особине. Објекти номадског и привременог карактера отварају питања ретериторијализације и детериторијализације и могу бити политичка манифестација која понекада постиже карактер просторне инвазије.

Ентони Видлер наводи проблем мобилног и фиксног у својој дискусији о архитектури Џона Хејдука. У есеју "Лутајућа архитектура – путујућа дела архитектуре Џона Хејдука" (*Vagabond architecture – John Heideuks travelling works of architecture*) Видлер испитује две најочигледније дефиниције Хејдуковог рада који осцилира између личне идиосинкратичне природе и критике урбане архитектуре као фиксне и непокретне.¹⁸⁸ Видлер Хејдуково дело схвата далеко комплексније од "квази-

¹⁸⁶ Питање места, Кејси централизује у две књиге. У књизи "Враћање на место" (*Getting Back into Place*) Кејси дефинише место насупрот времена док у књизи "Судбина места" (*The Fate of Place*) дефинише место насупрот простора. У књизи "Судбини места", он пажњу усмерава ревалоризацији места кроз опозицију онога што назива "ексклузивном природом средњевековне визије" и релативно инклузивним тумачењима која постављају Хусерл (Edmund Husserl), Башлар (Gaston Bachelard), Мерло-Понти, Хајдегер (Martin Heidegger), Фуко, Делез или Иригарај.

Edward S. Casey, *The Fate of Place: A philosophical History* (Oakland: University California Press, 1997), 182-183.

¹⁸⁷ Ги Дебор у тексту "Изештај о конструисању ситуација и условима за организовање међународног покрета ситуационистичке оријентације" (*Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*) објашњава пролазни карактер програма који постављају ситуационисти као контрареволуцију модерном наслеђу. Према Дебору ситуације ће бити лишене будућности. Вечна природа уметности, као и било чега другог, не улази у оквире ситуационистичких разматрања.

¹⁸⁸ Vidler Anthony. "John Hejduk: Vagabond Architecture, Reveries of a Journeyman Architect." *Lotus International* no. 68 (1991), 88-101.

антропоморфних" зграда, како духовито назива његове објекте. Он Хејдукове објекте посматра као катализаторе критике и перцептивне подсетнике на специфичне догађаје који се везују за одређено место.

Кенет Фремpton у есеју "Џон Хејдук и култ модернизма" (*John Hejduk And The Cult Of Modernism*) започиње дискусију о формалним квалитетима Хејдуковог рада. Фремpton сматра да Хејдукова архитектура поседује карактер театралности, те да Хејдук више показује интерес за теорије сликарства него за формални језик архитектуре. Фремpton објашњава да се Хејдуков рад најбоље разуме унутар динамике места односно из "логике структуре до стварања места".¹⁸⁹

Тако, иако Хејдукова архитектура не изгледа фиксно она носи карактер условљености специфичним карактеристикама места у том смислу што на концепцију објекта битно утичу локалне особености места. У пројекту "Жртве - Колапс времена" идеја места се огледа у оживљавању успомена на догађаје из прошлости, током Другог Свестког Рата. Управо тај политички и критички аспект Хејдукових мобилних и привремених архитектонских склопова представља посебан део Видлеровог интересовања за рад овог архитекте. Критички аспект и наглашену симболику Хејдуковој дрвеној архитектури у форми инсталације обезбеђује управо привремени карактер, односно, ограничено временско трајање у јавном градском простору. Проблем привремености у односу на место је схваћен у контексту увођења специфичног, хетерогеног, мобилног простора унутар нормализованог (стандардног) простора града. За Хејдука физички простор је на тај начин трансформисан у имагинарни простор кроз појединачне атмосфере и он користи карактеристике локалне ситуације и њихов чулни потенцијал. Фокусирајући пажњу на карактер појединих специфичних ситуација, као фрагмената места, Видлер Хејдука доводи у везу са политичким гестовима ситуациониста.

Оно што Видлеров чланак представља јесте нова дефиниција архитектуре која представља изазов установљеним претпоставкама о утврђеним системима уобичајене архитектуре како је то поставила модерна архитектура. Хејдукова дела у форми привремених инсталација представљају изазов дугорочном и статичном архитектонском објекту, архитектури која је бинарно одређена и архитектури која носи карактер монументалности. Као 'архитектонска скитница' Хејдук испитује

¹⁸⁹ Kenneth Frampton, "John Hejduk And The Cult Of Modernism," *A+U: Architecture and Urbanism*. 2001 Feb., no. 2 (365), 65-84.



настањивање номадског простора који је хетероген, бескрајно пролазан у континуираним варијацијама. Он уводи нове параметре у разматрање попут акција садржаних у пролазном облику које чине једну ситуацију колективно припремљену и развијену. Аспект психогеографије прелази у искуствени потенцијал једног града, искуство које је повезано са местом али захтева одређену покретљивост.

Хејдуковој дрвеној архитектури, у форми уметничке инсталације, може да се, како поставља Ентони Видлер, припише и карактер 'необичног' (*the architectural uncanny*). Хејдукови мобилни архитектонски склопови позиционирају се насупрот уобичајене архитектонске класификације и поседују особине 'скитнице'. Специфичност овог карактера огледа се према Видлеру у критици буржоаског друштва, буржоаске архитектуре (друштвено и правно) и носи са собом атрибуте криминала. Архитектонска скитница, према Видлеру стоји изван закона (не подразумевајући при том и злочин) и резултује производима који у односу на уобичајени преофесионални контекст представљају преступ.¹⁹⁰

Овај пројекат упућује на друштвени и ликовни потенцијал инсталације у конципирању неубичајених (формално и функционално) архитектонских склопова.

Табела 8:

Анализа пројекта "Жртве - Колапс Времена"

<i>Victims - The Collapse of Time</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Постфункционалистички приступ објекту - Обнова интереса за значење и критика дихотомије форме и значења - Радикално наративна фигурација, објекат као архитектонски лик, склоност ка основним геометријским и тектонски контролисаним облицима, укључивање елементарног биоморфизма, типолошке варијације на перископе, кесоне и друго. 	<ul style="list-style-type: none"> - Активирање посматрача, учесника, у реализацији пројекта у форми "ритуалног географског перформанса" - Диференцијално истраживање између субјекта и објекта - "Архитектонско огледало" - антропоморфна архитектура као физичка фуманистичка репрезентација носи место субјекта у себи и обратно 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Динамичка производња алтернативних облика насељавања и апроприације простора, непрестална размена контекста, програма, објеката и теме - Укидање доминантних хијерархија простора и времена 	<ul style="list-style-type: none"> - Монтажа неприродних комбинација физичких елемената у форми недорвених и привремених архитектонских склопова 	<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација фактичког простора у нови имагинарни простор - Алтернативни облици апроприације простора
Архитекта - дато - Сет архитектоничних елемената 		Корисници - "архитектонски ауторитет" креирање - Одабир и слободна поставка датих елемената

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 25, стр. 188)

¹⁹⁰ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomey* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 128.

4.6. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 9 –

Елизабет Дилер и Рикардо Скофидио (*Diller Scofidio*), Пројекат "Спора кућа" (*Slow House*), 1989-1991.

Архитектонска група у контексту 90-их година

Примарни трендови у архитектури 90-их година били су вајарски, каприциозни и спектакуларни. Општи сензибилитет који су делили архитекти попут Френк О. Герија, Захе Хадид (*Zaha Hadid*), Марио Боте (*Mario Botta*) и Мајкл Грејвса (*Michael Graves*) препознаје се у подржавању Ги Деборове идеје спектакла. Овом идејом је описан процес којим урбанизам и капитализам постижу стабилност али и стварају псеудозаједнице. Крајем 80-их и почетком 90-их у раду Рема Кулхаса уочава се обнова интереса за однос између популарне културе и архитектуре. Свакако, Кулхас не испитује само естетику популарне културе, већ пореди и комбинује модерну и популарну архитектуру у смелим семиотичким формулацијама друштвених, културалних и градских услова.

Такође, појам 'постмодерне архитектуре' током 90-их година долази у специфичну врсту кризе, те постаје неадекватан у покушају да опише сензибилитет архитектонске струке на крају миленијума. Попут 'постмодернизма' и појам 'деконструкције' убрзо постаје "само још један стил уместо озбиљне архитектонске критике."¹⁹¹ 1992. године на бечкој конференцији под називом "Крај архитектуре?" (*End of Architecture?*) Петер Нувер (*Peter Noever*) је критиковао анахрону, политички и друштвено неодређену архитектуру 90-их година, формализам и недостатак садржаја, једном речју архитектуру која је "последница галомирајућег капитализма."¹⁹²

У периоду 90-их година, бројни архитекти покушали су да се дистанцирају из таквог професионалног контекста. Они су усмерили пројектантску пажњу експериментисању у пројектовању и конципирању архитектонских објеката. Крајем 80-их година Лебијус Вудс је био само један од бројних 'радикалних' архитеката који су кроз производњу имагинарних пројеката, разрађујући цртеже, слике и макете, заузимали професионалну позицију између ликовне уметности и архитектуре. Ова

¹⁹¹ Susanna Hagan, "The Language of Schizophrenia," *Architectural Review*, CXCIV.1166 (April 1994), 103.

¹⁹² Peter Noever, "The Theme," in: *The End of Architecture? Documents and Manifestos: Vienna Architecture Conference* (Munich: Prestal-Verlag, 1993), 10

позиција омогућила је архитектима да поново испитају конвенције своје дисциплине и произведу нове облике архитектонског изражавања којима су јасније могли да откривају природу архитектонског концепта код посматрача.

Тако, архитектонско партнерство "Дилер Скофидио" и студио "Асимптота", у својим просторним предлозима, оптимистички теже да ублаже изолацију и отуђење грађана који живе у савременим метрополама. Они се обраћају професионалној јавности али и публици указујући на то да поред главног професионалног тока постоји и одређена група архитеката која не подржава доминантни пројектантски тренд. Пројекат, студија "Асимптота", "Челични облак" (*Steel Cloud*) из 1988. године је скулпторални модел који је метафорична алузија на Лос Анђелес. То је конструктивна загонетка која пркоси разумевању чак и након читања програма пројекта. Лебијус Вудс, "Асимптота", партнерство "Дилер Скофидио" евоцирају завештаје авангарде из 60-их и 70-их година користећи своје пројекте као критику актуелне професионалне сцене и указујући на њену кризу.

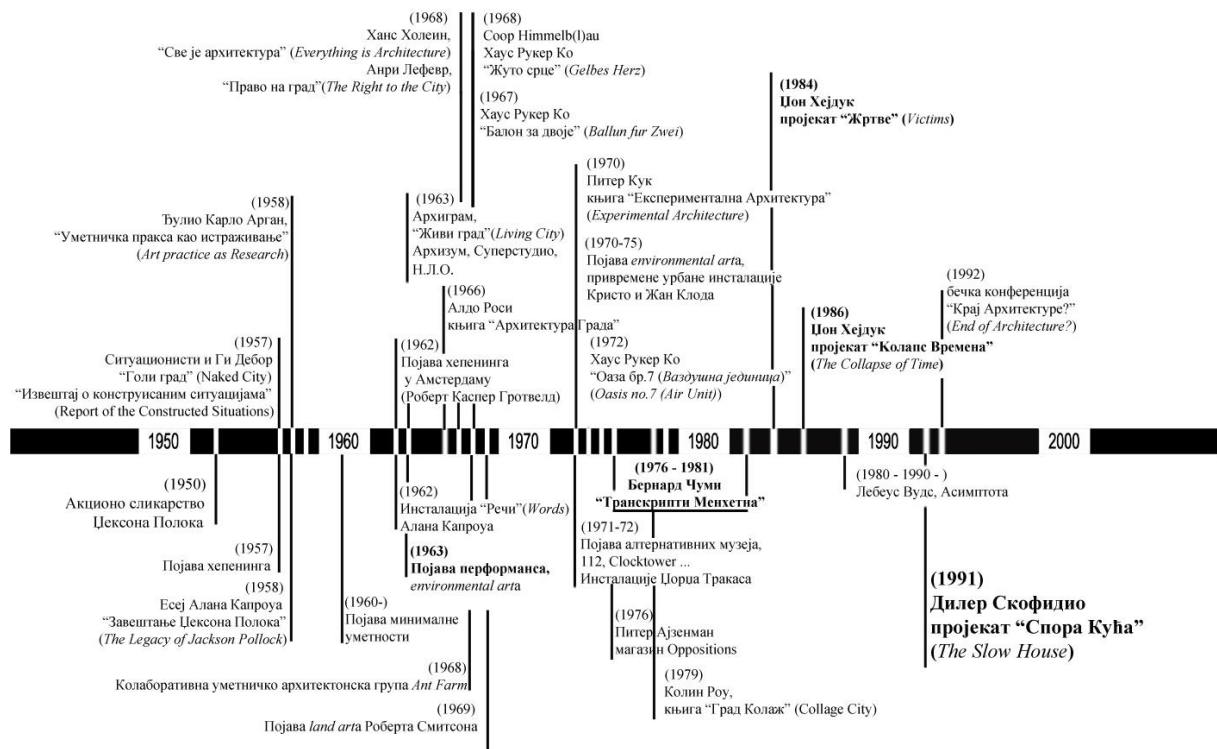
Архитектонски састав "Дилер Скофидио", основан 1979. године са седиштем у Њујорку, током 90-их година био је познат по интердисциплинарном приступу који комбинује архитектуру, инсталацију, перформанс и медијску уметност. Стваралаштво састава "Дилер Скофидио" почело је првенствено у области уметности, прецизније у области инсталације и перформанса током 80-тих година а почетак њиховог рада доводи се у везу са авангардним позориштем. У периоду од 1983. - 1998. "Дилер Скофидио" је организовао девет представа које су служиле као радни модел за идеје о архитектури. Представе су им омогућиле да истраже велики број ситуација које су се односиле на искуство архитектуре. Генерално, стваралаштво састава "Дилер Скофидио" било је усмерено истраживању архитектонског простора и теорије али не нужно и реализације фактичких објеката.

Велики утицај на архитектонски пар извршио је Џон Хејдук посебно у смислу истраживања фигуралне архитектуре која се тиче односа размере физичког објекта и човекове пропорције као и односа чињеница и фикција.

Почетком 90-их година група добија прве архитектонске поруџбине међу којима се убраја пројекат "Спора кућа".

Дијаграм 9:

Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Спора Кућа"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 26, стр. 189)

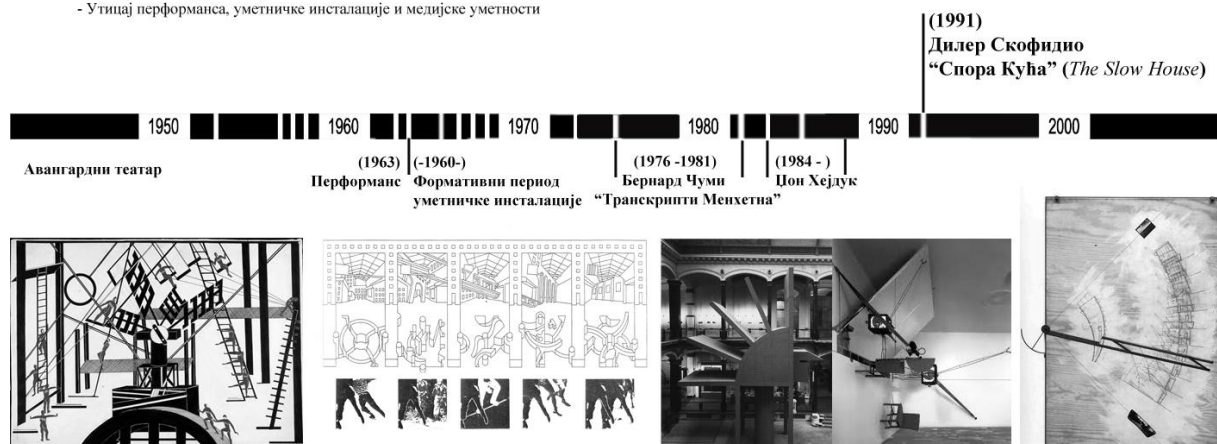
Табла 9: Утицаји на стваралаштво архитектонског партнерства "Дилер Скофидио"

Архитектура:

- Критика конзервативне културе архитектонске праксе и превазилажење функционалистичке парадигме високог модернизма
- Интердисциплинарни и интермедиски приступ архитектури
- Промена феноменолошког начина перцепције увођењем дигиталних и медијских техника
- Утицаји радикалне, наративне, "фигуративне архитектуре" Цона Хејдука
- Увођење перформативне технике представљања и читања архитектонског цртежа
- Поновно успостављање односа тела и простора

Уметност:

- Утицаји авангардног позоришта
- Утицај перформанса, уметничке инсталације и медијске уметности



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 27, стр. 190)

Пројекат "Спора Кућа"

"Спора кућа" је архитектонски пројекат приморске куће за одмор. Пројектовање је започето 1989. године према захтеву наручиоца за пројектовањем куће са погледом. Као одговор на захтев клијента, архитектонски састав поставио је истраживачку тему - архитектура као технологија која ствара поглед, односно поглед уоквирен архитектуром.

У почетку је пројектантски процес текао уобичајено; концептуална идеја развијала се кроз цртеже и моделе а изградња је почела након завршетка пројекта. Међутим, убрзо након постављања темеља инвеститор је обуставио радове на неодређено време. У том тренутку, 1991. године, ослобођен ограничења физичке производње, пројекат "Спора кућа" постаје место дискурзивне праксе а архитекти Елизабет Дилер и Рикардо Скофидио започињу интермедијални експеримент у серији перформативних цртежа.¹⁹³

"Дилер Скофидио" се фокусирају на цртеж као део проблема посматрања архитектуре из разлога што цртеж не може да буде перформативан и зато што најчешће није у стању да буде јасан широкој публици. У основи, "Дилер Скофидио" постављају цртеж као место архитектонске производње, као средство активног рада контролисано од стране архитекте, при чему је питање перформанса саставни део ове аргументације.

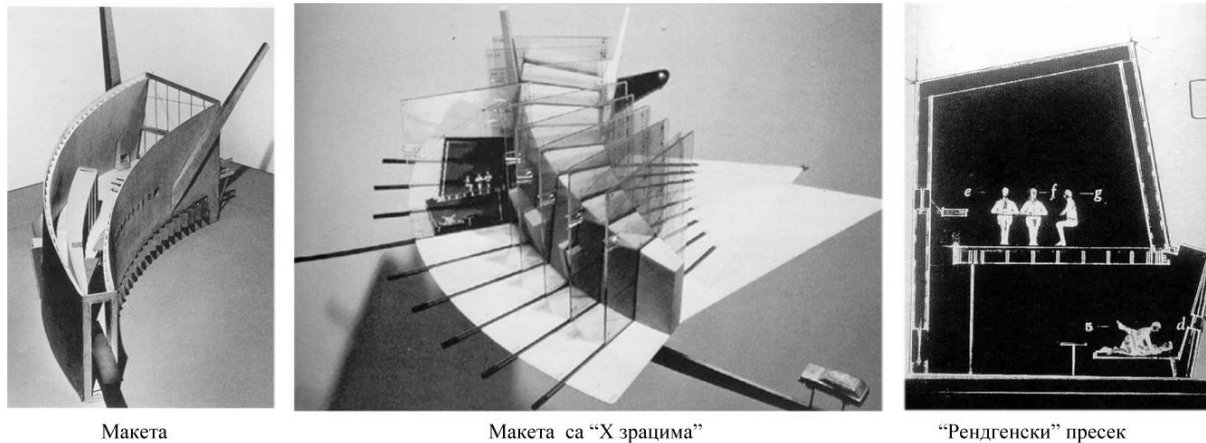
Први перформативни аспект цртежа односи се на материјалне чињенице цртежа и схватање тих чињеница. Други аспект цртежа усмерава публику ка цртежу и омогућава да публика ступи путем тумачења и истраживања цртежа у архитектонски објекат. Перформативни цртеж, какав производе "Дилер Скофидио" је архитектонска представа између цртежа и макете која открива специфичне информације о згради и свакодневним предствима у њој. Користећи се монтажом, цртежа куће у основи, макете, објеката свакодневне културе и технологије рендгенског снимања перформативни цртеж представља врсту архитектонског асамблажа. Путем овог

¹⁹³ Архитекта Робин Еванс (Robin Evans) је сматрао да је употреба преноса архитектонских информација кроз цртеж била редукутивна према архитектонском пројекту и да ја захтевала прогресивни развој. Еванс назива „зоном нестабилности“ (*zones of instability*) одређене фазе процеса пројектовања које настају у тачки преноса мисли у машту, маште у цртеж, цртежа у пројекат за изградњу и коначно објеката у човекову прецепцију.

Robin Evans, *The Projective Cast* (Cambridge: The MIT Press, 1995), xxxi.

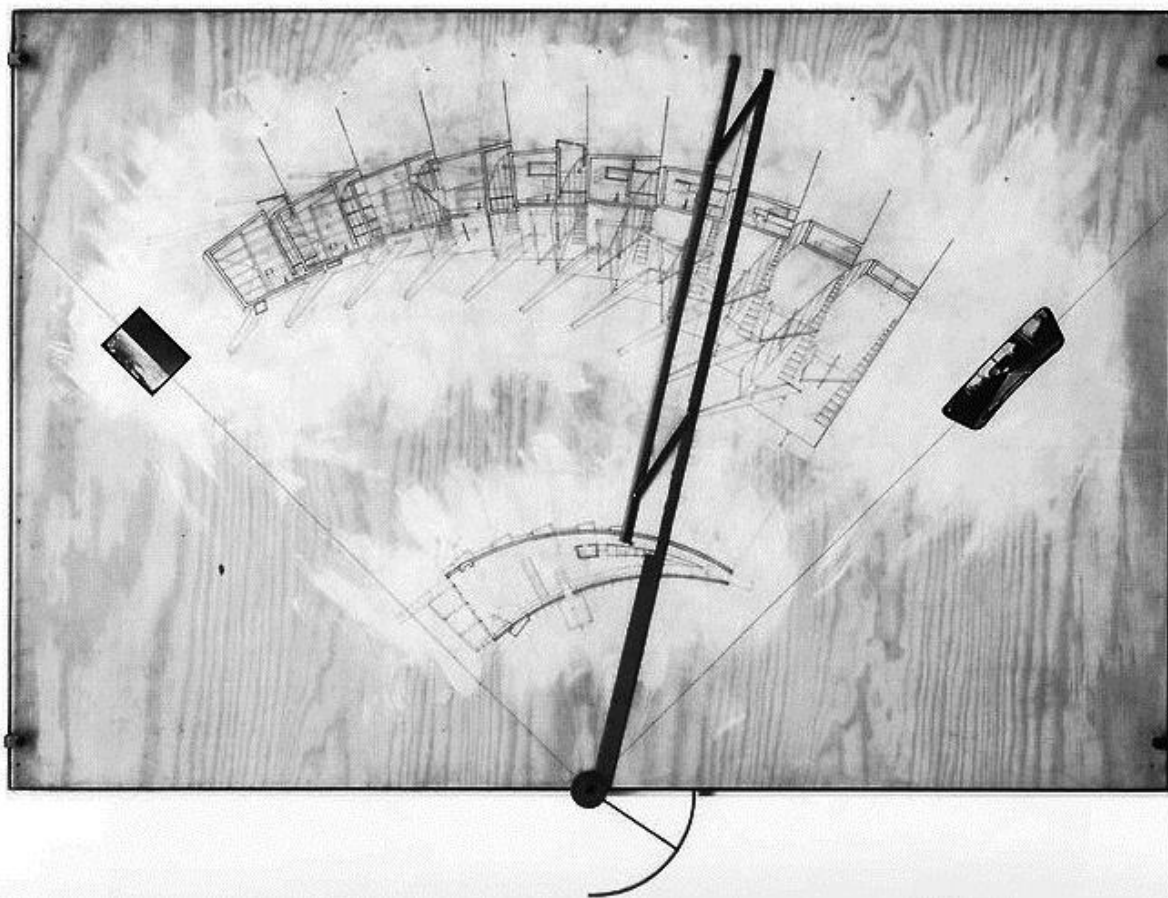
асамблажа, посебно коришћењем технике рендгенског снимања, откривене су бројне информације о згради које би уобичајено биле недоступне визуелном увиду.

The Slow House



Слика 12: Пројекат "Спора кућа": макета, макета са "x" зрацима и рендгенски пресек

Извор: <http://unit03-metamorphosis.blogspot.com/2012/12/slow-house-diller-scofidio.html>



Слика 13: Архитектонски асамблаж

Извор: <https://www.tumblr.com/search/Diller-Scofidio>


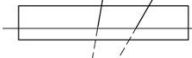
Пројекат "Спора кућа" добио је престижну награду часописа "Прогресивна Архитектура" (*Progressive Architecture*) 1991. године. Рем Кулхас је образложио одлуку о награђивању пројекта његовим посебним доприносом неконвенционалној архитектонској презентацији која укључује позоришне, перформативне елементе као и елементе уметничких инсталација.¹⁹⁴ Пројекат "Спора кућа" није само критика усмерена дубоко конзервативној култури архитектонске праксе на крају 80-их година. Он поседује карактер спектакла а утицаји перформанса представљају начин да се поново уведе тело у архитектонски дискурс.

Тако, поред истраживања перформативних аспеката цртежа, са циљем његовог појашњења и динамизирања као средства изражавања, у овом пројекту "Дилер Сцофидио" испитују и однос објекта према посматрачу у процесу сагледавања простора кроз кретање.

Овај пројекат указује на потенцијал концепата монтаже и инсталирања елемената који проширују уобичајена средства архитектонског изражавања концепата (кроз цртеж или макету). Перформативна макета као проширени изражајни склоп доприноси разумевању архитектонске концепције код шире публике.

Табела 9:

Анализа пројекта "Спора кућа"¹⁹⁴

<i>The Slow House</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<p>- Архитектонски објекат Архитектонски објекат као визуелна машина - "технолозија стварања погледа"</p> <p>- Цртеж као објекат Критика архитектонског цртежа као средства неутралног превода и цртеж као перформанс, као место архитектонске продукције</p>	<p>- Архитектонски објекат Однос тела и простора куће, конвенције домаћег простора са посебним освртом на питање доколице</p> <p>- Цртеж Усмеравање на цртеж, као део проблема посматрања архитектуре, перформативне карактеристике цртежа уводе се као јасне технике читања и откривања архитектонског објекта код посматрача</p>	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<p>- Архитектонски објекат Апроприација пејзажа у ентеријеру куће</p> <p>- Цртеж Динамизирање и појашњење технике представљања и читања архитектонског цртежа</p>	<p>- Архитектонски објекат Напрамапостављање слике погледа и плана куће</p> <p>-Цртеж Монтажа цртежа основе, макете и додатних елемената свакодневне културе</p>	<p>- Архитектонски објекат Поглед уоквирен архитектонском структуром попут позоришне сцене</p> <p>- Цртеж Архитектонска представа између цртежа и макете која открива специфичне информације о згради и свакодневним представама у њој</p>
Представљање архитектуре кроз цртеж ? 		! ✓ Откривање архитектуре кроз цртеж

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 28, стр. 191)

¹⁹⁴ Rem Koolhaas, "Manifesto for slow architecture," *Progressive Architecture*, Vol .72, no.7, June 1991.

4.7. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 10 –

Марко Казагранде и Сами Ринтала (*Marco Casagrande Sami Rintala*),
Пројекат "Резервоар" (*Redrum*), 2003.

Архитектонско партнерство у контексту 2000. година

Архитектонски формализам 90-их година и такозвана 'архитектура спектакла' наставила је свој развој и током новог миленијума. Убрзани развој технологија грађења и појава нових материјала и компоненти за облагање објеката развили су формалистичка истраживања у архитектонском пројектовању површински и тродимензионално. Друштвена фрагментација праћена пролиферацијом разнородних друштвених и културалних појава произвела је потребе за различитим услугама праћене брзом и константном променом. Такав динамизам довео је до поновног промишљања идеје флексибилне, адаптивне и мобилне архитектуре која је за своје перформансе користила достигнућа најсавременије технологије.¹⁹⁵

Уобичајено, свака доминантна професионална појава имала је алтернативу која је у многостручности заснована на одбацивању водећег тренда, концептуално, програмски и технички. Као критика незауставивог развоја технологије и последица које она може имати на архитектуру (у смислу површинског формализма) архитектура је поново настојала да се усмери ка уметности и покуша да, по угледу на њене концепте, понуди другачију перспективу сопственој професији.

Уметничка сцена 2000. тих година битно је одређена препознавањем уметничке инсталације као доминантне постмодерне појаве и успостављањем 'релационе уметности' која је, у статусном смислу, формирана пре свега на уметничкој инсталацији. Довођење уметничке инсталације у центар уметничког дискурса скренуло је пажњу архитеката на потенцијале овог медија у области архитектонског пројектовања. Релациона естетика, са друге стране, обновила је, насупрот растућег поверења у технологију, поновни интерес за 'технички скромне' (*low tech*) и 'уради сам' концепте. Ови концепти нису носили само естетску детерминисаност 'сиромашне

¹⁹⁵ Један од спектакуларних, динамичних, пројеката привременог карактера који је објединио потребе за константном променом догађаја и форме објекта јесте "Прада Трансформер" (*Prada Transformer*) Рема Кулхаса из 2009-те године. "Прада Трансформер" се буквално мења на захтев сваког догађаја, чиме функција постаје услов хипер специфичности а форма објекта остаје недовршена.

уметности 'и 'уметности отпада', већ су успостављали нове облике друштвености директним учешћем публике.

Уметничка инсталација, као архитектонска категорија концепцијски различита од архитектуре обликоване технолошким напретком, била је временски ограниченог трајања, функционално поједностављена и симболички кондензована. Начин њене представе у физичком контексту задржавао је одређену дозу спектакла, која је своју специфичност постизала у облику географског перформанаса. Посебан интерес за инсталацију као архитектонску категорију имали су Марко Казагранде и Сами Ринтала. На методолошким поставкама инсталација и парадигмама које су успостављене у односу на пројектовање и грађење, Казагранде је установио замисао "Града треће генерације" (*Third Generation City*). "Град треће генерације" дефинисао је нове архитектонске ентитете попут: урбане акупунктуре, илегалног архитекте, урбаног номада, речног урбанизма и ултра рушевина.¹⁹⁶

Архитектонско партнерство "Казагранде Ринтала" је трајало у периоду од 1998-2003. године. "Казагранде Ринтала" су развили методологију за пројектовање архитектоничних инсталација којима су реализовали принципе концептуалних уметности у корелацији са структурним квалитетима архитектуре. Они су произвели низ признатих архитектоничних инсталација широм света (*Land(e)scape, 60 Minute Man, The Bird Hangar*). Ове сценографске инсталације комбиновале су архитектуру са критичким мишљењем према друштву, природи и задацима архитектонске професије. Оне су укључивале уметнички приступ просторним предлозима и истраживале укупни однос тела, простора, светлости и материје.

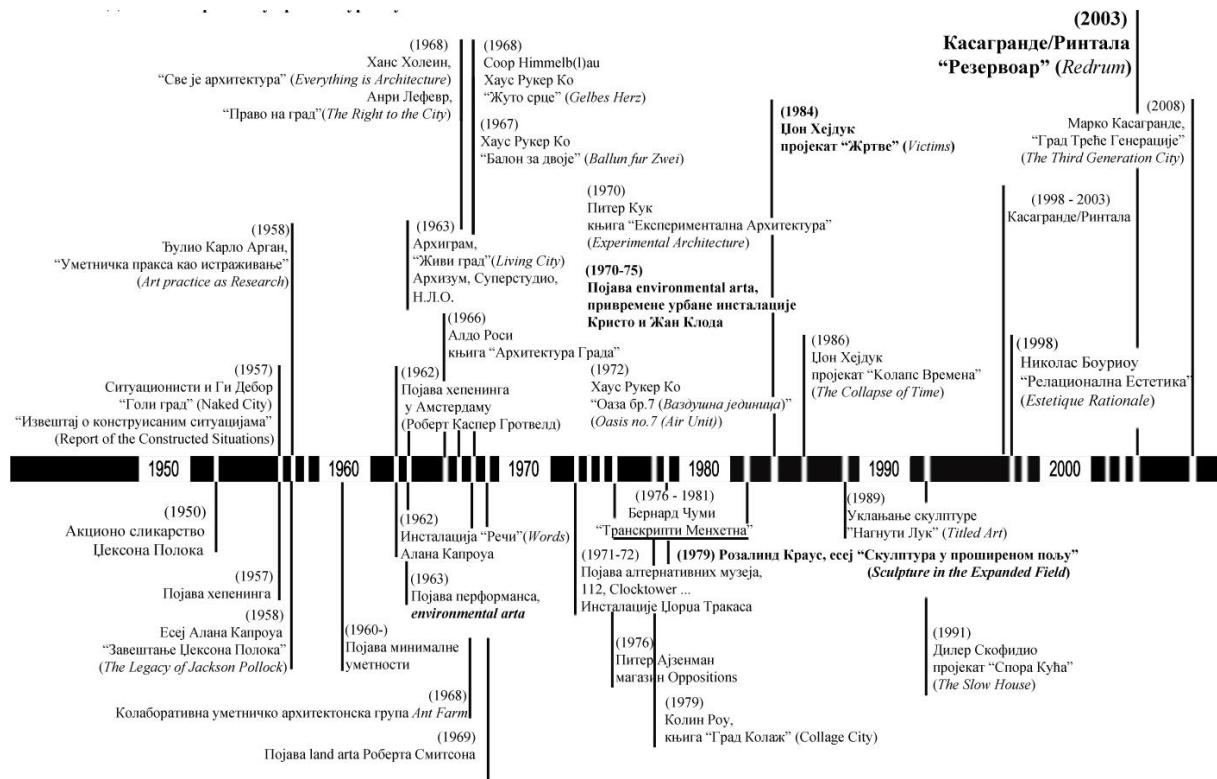
Архитектонско партнерство проширило је границе архитектуре изван норми и стандарда пројектантске праксе отварајући питања одрживости, рециклаже, поновне употребе дотрајалог објекта и права на одговарајући архитектонски и урбани дизајн у постиндустријском периоду.

"Казагранде Ринтала" испитују, такође, нову постиндустријску естетику и у складу са тиме могућности нових начина архитектонског изражавања. Попут пракси 70-их година, ово архитектонско партнерство евоцира идеју рушевина као постиндустријску критику.

¹⁹⁶ Marco Casagrande, "Cross-over Architecture and the Third Generation City," *Epifanio* 9, 2008, <http://www.epifanio.eu/nr9/eng/cross-over.html> , (приступљено 30.06.2015.)

Дијаграм 10:

Динамика промена у уметности и архитектури и позиционирање пројекта "Резервоар"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 29, стр. 192)

Табла 10: Утицаји на стваралаштво партнерства "Касагранде Ринтала"

Архитектура:

- Критика доминантне архитектонске праксе и превазилажење формалистичког приступа иницираног напретком технологије
- Интердисциплинарни и ингермедиски приступ архитектури
- Поновно успостављање односа тела и простора кроз хаптичко искуство

Уметност:

- Позиционирање инсталације у центар уметничког дискурса
- Могућност парадигматских поставки и процедура инсталације у пољу архитектонског пројектовања
- Утврђивање "релационе естетике", релационе уметности и дела



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 30, стр. 193)

Пројекат "Резервоар"

"Резервоар" је контроверзни пројекат архитектонског партнерства изведен по поруџбини Аљаске дизајн заједнице (*Alaska Design Forum*) 2003. године. Пројекат је конципиран и делимично реализован на путу од Нове Шкотске преко Северне Америке до Аљаске, док је финално инсталирање објекта спроведено у центру Енкориџа прекопута објекта Представништва Владе.

Инсталација је представљала ауторску, симобличку и критичку визију Аљаске као државе у политичком и географском смислу. Концептуално и симболички, пројекат је повезивао идеју рата, природног и урбаног окружења у физичку структуру која је поседовала вокације мањег сакралног објекта.

Пројекат у форми архитектоничне инсталације, реализован је од 12 комада исечених резервоара нафте. Коришћење резервоара нафте који више нису били у употреби евоцира стратегије ране авангарде (на пример Курт Швитерса који у свом раду "Мерцбау" користи отпадни материјал) као и пракси 70-их година које су обновиле интерес за употребу отпадног материјала и објеката који су изгубили сопствени кредибилитет (пројекти Гордон Мата-Кларка). Такође, употреба посотојећих објеката свакодневне културе, промена њиховог контекста која доводи до промене значења успоставља аналогију са дадаистичким концептом 'готовог објекта' (*readymade*).

Пројекат "Резервоар" акцентује дихотомију бруталног спољашњег омотача и асоцијативне унутрашњости ритуалне атмосфере. Пројекат наглашава концепт интровертности и места изолованог од спољашњег простора и у њему успостављених релација. Тако насупрот бруталне спољашње опне, унутрашњост објекта је била обојена светло црвеном бојом, под прекривен шкољкама док је на самом крају објекта инсталирана нека врста примитивне асоцијације на огњиште. Асоцијација на огњиште и јасна намера формирања интровертног заклона може овај пројекат довести у везу са концептом 'примитивне колибе' која је полазна тачка и мерни инструмент целокупне архитектуре од Витрувија до Ложијеовог времена (Marc-Antoine Laugier).

Пројекат је, такође, могуће тумачити у односу на феномен ограђивања простора који се односи на акт којим човек укида апстрактни простор претварајући га у место. Овим пројектом, архитектонски тим "Казагранде Ринтала" отвара питање настањивања ограничењем једног сегмента простора као и питање основног задатка архитектуре да симболички представи место човека у природном свету.



Слика 14: Спољашњи изглед објекта

Извор: <http://www.wikiwand.com/fi/Redrum>



Слика 15: Унутрашњост објекта

Извор: <http://www.clab.fi/projects/redrum/>

Јединствени централни простор инсталације којим доминира огњиште – стожер примитивне колибе, упућује на човекову потребу за тачком ослонца као местом идентификације у окружењу којем човек припада. Овај објекат може да се посматра и као примарни модел архитектуре индустријског доба, новог мерног елемента једне епохе. Ипак, сведен на основна концептуална полазишта он тематизује идеју склоништа и користећи се субверзивним и симболичким спојевима оставља могућност за различита читања. Користећи готово атавистичке вокације, "Казагранде Ринтала" потенцирају потребу човека за потврђивањем споственог духовног положаја у простору.¹⁹⁷

Пројекат "Резервоар" је значајан и са аспекта изражајних средстава архитектонског пројектовања које не припадају уобичајеном приказу техничког цртежа. За разлику од студија "Дилер Скофидио" који су истраживали перформативне аспекте цртежа, "Казагранде Ринтата" приближавају архитектонски цртеж поп-арт изражавању сведеном на основне, општепознате, симболичке потезе. У пројекту "Резервоар" не постоји забринутост архитеката за преовладајућа архитектонска средства комуникације. Ради се о обраћању јавности, публици и струци да прихвате нова средства архитектонског изражавања. Поједностављена слободоручна бојена скица приказује публици све аспекте пројекта: интровертност, дихотомију спољашњости и унутрашњости и доминантно централно огњиште. Интерпретација скице као и вишечулна перцепција објекта оставља отворене могућности за доживљавање пројекта као склоништа, храма, примитивне колибе и друго.

Са аспекта концепције физичке структуре (конструкције и материјализације), као и са аспектa техничког цртежа који почиње и завршава се поп-скицом, "Резервоар" могуће је посматрати као критику уобичајених начина представљања архитектонског објекта.

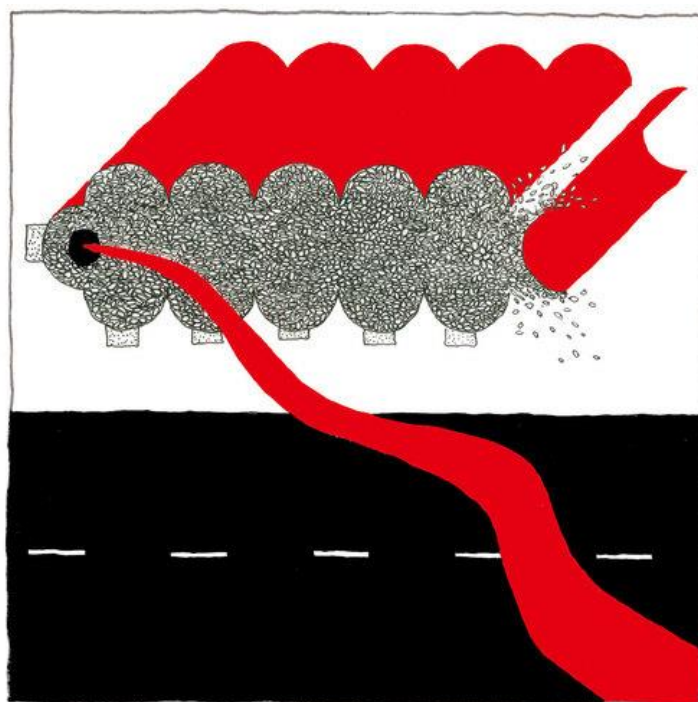
¹⁹⁷ "Човек се лако може идентификовати са сопственим огњиштем, али не може лако са градом у којем се налази" – подсећа на оштру критику „тима 10“ Кенет Фремптон, и додаје: "Припадање је основна емоционална потреба а асоцијације које оно ствара најједноставнијег су реда."

Kenet Frempton, "Promene u ideologiji: CIAM i tim X, kritika i kontrakritika 1928-1968," in: *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 3, Tradicija, modernizam i drugi modernizam*, ur. Miloš R. Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2005), 140.



Слика 16: Скица пројекта "Резервоар" – бочни изглед

Извор: <http://redrum2003.blogspot.com/>



Слика 17: Скица пројекта "Резервоар" – основа

Извор: <http://redrum2003.blogspot.com/>

Додатни аспект који овај пројекат доводи у везу са уметничким инсталацијама, јесте могућност вишечулног искуства простора код посматрача (мирис шкољки, шум кретања по шкољкама, утицај спољашњих сила, ватра). Према категоризацији коју поставља Клер Бишоп пројекат се може условно посматрати као категорије 'фантастичног окружења', и 'проширене перцепције'. Ова условност резултат је тога што је објекат директно изложен фактичким условима спољашњег простора. На тај начин коначан вишечулни резултат пројекта постиже се у међусобној интеракцији фактичког простора и интровертног, симболички и сценски детерминисаног простора.

Пројекат саображава у себи кључне концепте идеје "Града Теће Генерације" с' обзиром на то да се поставља као урбана акупунктурна тачка, отврива функцију и поетику отпада, значаја рециклаже као принципа трансформације, и оставља простор за промишљање 'илегалне' архитектонске праксе. Идеја "Града Треће Генерације" са сопственим парадигмама поставиће један од основа за препознавање концепата уметничке инсталације у савременом архитектонском пројектовању.

Овај пројекат евоцира основе деконструктивне уметности и захтева поновно прегледање историјских авангарди и поставангарди 60-их година.

Табела 10:

Анализа пројекта "Резервоар"

<i>REDRUM</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Архитектонски објекат Архитектонски објекат као вишезначни архетип - Цртеж као објекат Критика архитектонског цртежа као средства неутралног превода и цртеж као поп-скица концептуално и симболички јасна 	<ul style="list-style-type: none"> - Архитектонски објекат Вишечулно, хаптичко искуство простора. Делимична дезоријентација субјекта у просторном искуству - Цртеж Усмеравање на цртеж, као део проблема посматрања архитектуре, поједностављење цртежа уводи се као јасна технике читања и откривања архитектонског објекта код посматрача 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Архитектонски објекат Симболичко и хаптичко искуство интровертне просторне поставке - Цртеж Промена у приступу техници представљања архитектонског цртежа по угледу на поп уметност 	<ul style="list-style-type: none"> - Архитектонски објекат Монтажа и обликовање асоцијативног скупа елемената -Цртеж Свођење цртежа на симболички скуп графичких представа 	<ul style="list-style-type: none"> - Архитектонски објекат Архитектонична инсталација - Цртеж Поједностављена поп - скица, која симболички јасно преноси замисао

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 31, стр. 194)

4.8. РЕЗУЛТАТИ: Принципи конципирања инсталације као архитектонског пројекта

Након анализе одабраних случаја, формирана је друга група резултата истраживања. Резултати су представљени кроз две табеле, од којих прва (табела III) приказује промене у приступу према архитектонском објекту, корисницима и простору реализације пројекта почевши од периода 60-их година XX века до данас.

Табела III: Генеа инсталације као архитектонског пројекта

	архитектонски објекат	корисник	простор реализације и приказивања
1960	<ul style="list-style-type: none"> прелазак са трајног, статичног, функционално и естетски детерминисаног објекта на привремене, мобилне, функционално поједностављене објекте, естетике свакодневне културе 	<ul style="list-style-type: none"> прелазак са позиције корисника на позицију публике која архитектуру "открива" у динамичком, хаптичком, "фантастичном" и другом искуству 	<ul style="list-style-type: none"> издеја мобилних и привремених објеката доводи у питање утицај простора на конципирање и реализацију архитектонског објекта
1970	<ul style="list-style-type: none"> архитектонски објекат као изложбени павиљон, објекат симулације 	<ul style="list-style-type: none"> дезорјентација посматрача 	<ul style="list-style-type: none"> институционално представљање и реализација архитектонског објекта као уметничког пројекта
1980	<ul style="list-style-type: none"> постфункционалистички приступ архитектонском објекту обнова интереса за значење, имажинацију и наративну фигурацију објекта прелазак са искуства на друштвену улогу архитектонског објекта 	<ul style="list-style-type: none"> прелазак са пасивних корисника на активне субјекте који учествују као појединци у оквиру оперативног колектива, у реализацији пројекта архитекта уступа корисницима део ауторске контроле над објектом 	<ul style="list-style-type: none"> обнова интереса за значај историјских, географских, културалних аспеката одређене локације на конципирање архитектонског пројекта
1990	<ul style="list-style-type: none"> препознавање архитектонског цртежа и макете као једнаковредног места архитектонске продукције обнова интереса за однос архитектонског простора и тела у покрету 	<ul style="list-style-type: none"> архитектонски цртеж и макета као средство откривања архитектонског објекта корисници као контемплативна и критичка публика 	<ul style="list-style-type: none"> обнова интереса за историјске, географске и културалне аспекте одређене локације те оперативну критику усмерену актуелним токовима архитектонске продукције
2000 -	<ul style="list-style-type: none"> архитектонски објекат као изложбени павиљон и место преношења симболичких порука и вишечулног искуства простора препознавање архитектонског цртежа као једнаковредног места архитектонске продукције 		

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 32, стр. 195)

Друга табела (табела IV) препознаје водеће принципе конципирања инсталације као архитектонског пројекта у поменутом временском оквиру.

Табела IV: Концепти инсталације као архитектонског пројекта

	I	Ia	II	IIa
1960	концепт партиципације корисника у уметничкој инсталацији као архитектонском пројекту	концепт урањања /перцептивно, когнитивно и вишечулно искуство/	концепт корелације између простора реализације и уметничке инсталације као архитектонског пројекта	концепт интегрисања објекта унутар простора излагања, концепт мобилности
1970		концепт урањања /перцептивно, когнитивно и вишечулно искуство/		концепт неспецифичног инсталирања
1980		концепт друштвене одговорности		концепт критике
1990		концепт техника читања и откривања архитектонског објекта		концепт истраге локације
2000 -		концепт урањања и многоструких начина читања објекта		концепт истраге локације и конвенције домаћег простора
				концепт вишечулног искуства простора и симболичке представе привременог објекта

Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 32, стр. 195)

III део: 'АРХИТЕКТОНСКА ИНСТАЛАЦИЈА'

Глава 5

Уметничка инсталација као архитектонска категорија

5.1. СТУДИЈА СЛУЧАЈА 11 –

"ЧанЧан" архитекти (*ChanChan architects*),

Пројекат "Инсталација и чајџиница - Урбана магла" (*Urban Fog*), 2011

Контекст новог миленијума –

услови за формирање појма 'архитектонска инсталација'

Како је у истраживању изложено, инсталација је почела да се формира као уметничка појава током 20-их година XX века. Свој формативни период инсталација бележи 60-их и 70-их година да би потпуно успостављење, у пољу истраживања уметности, постигла 90-их година XX века.¹⁹⁸ Појава 'релационе естетике', као теорије форме која се заснива пре свега на уметничкој инсталацији и производњи друштвено-просторних интерконекција, определила је карактер савремене уметничке линије која се развија до данас. Савремена уметност инсталације учврстила је идеју о реципрочном односу између уметника и уметничке публике кроз степен остварења заједничке ауторске контроле у реализацији пројекта.

Позиционирање инсталације, у центар уметничког дискурса крајем 90-их година, усмерило је истраживања у архитектонском пројектовању ка потенцијалима овог тродимензионалног и друштвеног медија као архитектонске категорије. Критичком апропријацијом принципа уметничке инсталације, њеним увођењем као другостепеног дискурса у поље архитектонског пројектовања, уочавају се нови облици настањивања простора и односа између пројектанта и корисника, који саображавјау принципе и уметничког и архитектонског пројекта.

¹⁹⁸ Термин 'инсталација' појавио се као самостална референца у оквиру "Оксфордшког речника уметности" (*The Oxford Dictionary of Art*) 1988. године. Са четрдесет другим издањем "Уметничког индекса" (*The Art Index*), Новембар 1993 – Октобар 1994, инсталација, као уметнички жанр улази у званичну употребу и почиње да се појављује у званичном списку чланака. У том тренутку термин 'окружење' престаје да буде категорија.

Julie H. Reiss, *From Margin to the Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 1999), xii.

Дијаграм 11:

Генеза и успостављање уметничке инсталације



Извор: Аутор, 2015.

Дијаграм 12:

Динамика архитектонских промена и позиционирање пројекта "Инсталација и чајџиница - Урбана магла"



Извор: Аутор, 2015. (Детаљније: Прилог 33, стр. 196)

Пројекат "Инсталација и чајница - Урбана магла" реализован је на почетку друге деценије новог миленијума када су се оформили услови који су у великој мери препознали инсталацију као архитектонску категорију.

Наиме, током 2000-тих година Марко Казагранде, као и Сами Ринтала, учврстили су методологију обликовања архитектонских инсталација. Процедуре и принципе које су архитекти примењивали у конципирању и реализацији пројеката инсталација имали су последице на свим аспектима пројектовања. Те последице односиле су се на приступ пројектовању објекта у концептуалној фази и реализацији, позицију архитекте и његов однос према корисницима, позицију корисника и њихов однос према архитектонском пројекту и коначно, однос архитектонског пројекта према изграђеној средини.

Сагледавајући последице ширег друштвеног, економског, културолошког и професионалног контекста Марко Казагранде је, 2008. године, развио идеју "Града Треће Генерације". Теорија "Града треће генерације" посматра пост-индустријско урбано стање као машину коју су уништили и над којом су превласт добили природа и спонтане интервенције људи и архитектата. Ова теорија "отвара врата неконтролисаног креативности и слободи"¹⁹⁹ у оквиру које је сваком грађанину остављена могућност да се придружи креативном процесу и да развија околину према својим потребама. "Град треће генерације" концентрише се на локалном искуству и "урбаној акупунктури"²⁰⁰ а не на плански вођеном урбанистичком пројектовању.

Током 2009-те године публикација "Инсталације архитектата: Експерименти у грађењу и пројектовању" је објединила дотадашња истраживања инсталације у области архитектонског пројектовања. 2010-те године лабораторија Марка Казагранде у сарадњи са тајванском "ЈУТ фондацијом за уметност и архитектуру" (*JUT Foundation for Arts & Architecture*) основала је интердисциплинарну платформу за истраживање архитектуре која се слободно креће између животне средине, уметности, урбаног дизајна, социологије и различитих уметничких појава укључујући пре свега уметничку инсталацију.

У контексту испитивања употребе уметничке инсталације унутар архитектуре у другој деценији новог миленијума, издваја се изложба јапанских архитектата "Где је

¹⁹⁹ Guoda Bardauskait, "Compost City," *Sustainable Urban Design Journal* 1 2011, 30-31

²⁰⁰ <http://www.itilsurvival.com/urban-acupuncture-participatory-planning.html> (29.06.2015.)

архитектура? Седам инсталација јапанских архитеката" (*Where is Architecture? Seven installations by Japanese Architects*) која је одржана у у Токију 2010. године.

Како је истакнуто у поглављу "Истраживање у архитектури – архитектонски пројекат", почетком 2012. године на Мичигенском Универзитету одржан је симпозијум под називом "Проширене Инсталације: Крај архитектуре малих размера". У оквиру симпозијума се разматрала позиција уметничке инсталације као општеприхваћеног концептуалног оквира архитектонског пројектовања. Кључно питање симпозијума било је препознавање инсталације као апарата експерименталних истраживања најчешће мање размере и апарата који може бити инкорпориран у архитектонско и урбанистичко пројектовање.

Пројекат "Инсталација и чајџиница - Урбана магла" је израђен по принципима концептирања уметничке инсталације са том разликом што је поседовао јасно функционално одређење у домену услужних функција. Објекат у форми уметничке инсталације резултат је сарадње између архитектонског бироа "ЧанЧан", дизајнерке Саре Кан (Sarah Khan), Мики Клојхофера (Mickey Kloihofer) и Мариане Пестан (Mariana Pestan). Мултидисциплинарни ауторски тим у сарадњи са локалним кафеом "Тина ми те поздрављамо" (*Tina We Salute You*), у Далстон округу у северном Лондону, и групом грађана, израдио је привремену, тронедељну инсталацију, скромну по обиму и буџету. Сарадња са кафеом "Тина ми те поздрављамо" заснивала се на коришћењу његових ресурса (струје, воде, тоалтета), па се инсталација "Урбана магла" може посматрати и као анекс овог објекта.

Концептуално, инсталација користи потенцијал неуређене парцеле са објектом који је био ван употребе, за чије рушење и уређење у периоду концептуализације и реализације пројекта није постојала реална иницијатива на нивоу града. Идеју о привременом анимирању парцеле са објектом, архитектонски биро "ЧанЧан" спровео је са групом аутора на иницијативу локалне заједнице о искоришћењу потенцијала овог простора (постављањем привременог лако монтажног објекта унутар постојећег) до коначне иницијативе на нивоу града. Формирање оперативног колектива, кроз сарадњу архитекте са групом грађана препознаје особености 'илегалног архитекте' које поставља Марко Казагранде у теорији "Града треће генерације" о којем шпекулише теоретичар Џонатан Хил.

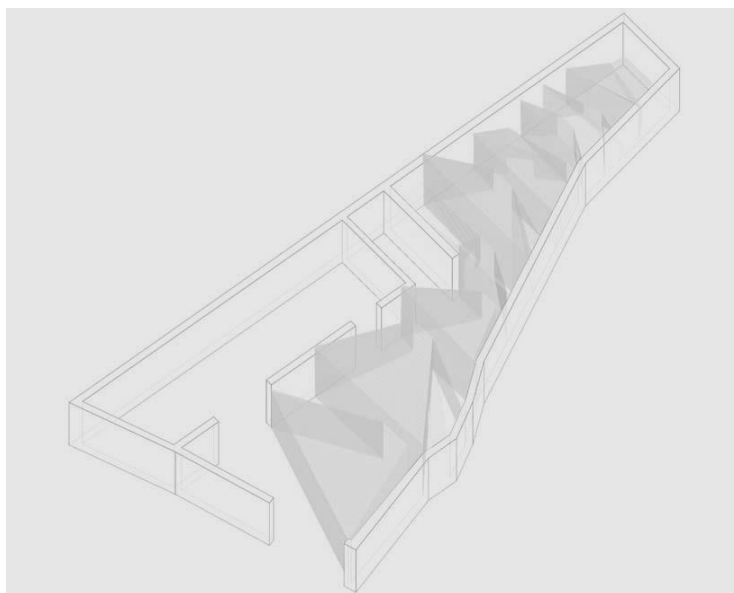
Конструктивно, инсталација је била израђена од дрвене грађе – подупирача димензије 5x5cm, укројених палета и затегнутог платна. Сви коришћени материјали били су лако доступни, јефтине и потпуно природни, а конструктивни склоп објекта,

као и омотач, упућивали су на његов привремени карактер. Наиме дрвена конструкција инсталације била је неизолована а шифон платно (тканина у потпуности израђена од памука) употребљено је као опна објекта инсталације. Шифон платно искоришћено је и због особине порозности (полу-транспарентности) која је задовољавала концептуалне намере аутора да створе вишечулно искуство корисника, односно, утисак магле. Грађење објекта по 'уради сам' принципима прати естетска линија 'сиромашне уметности' карактеристична за разнородне облике релационе уметности.



Слика 18: Фотографија парцеле са објектом

Извор: http://openbuildings.com/buildings/urban-fog-profile-38974?show_description=1



Слика 19: Тродимензионални приказ просторне поставке

Извор: <http://www.designboom.com/architecture/atelier-chanchan-urban-fog/>



Слика 20 и 21: Унутрашњост објекта "Инсталација и чајџиница - Урбана магла"

Извор: http://openbuildings.com/buildings/urban-fog-profile-38974?_show_description=1

Према начину на који се пројекат формирао у односу на постојећи физички оквир као 'простор у простору', ова инсталација може да се позиционира у групу коју Марк Розентал класификује као 'локално специфичне инсталације'. Иако овај пројекат може да се посматра као инсталација која попуњава простор, карактер локалне специфичности обезбеђује ситуација у оквиру које је пројекат потпуно зависан од физичког оквира у којем се формира и као такав не може бити поновљен (без промена) на другом месту.

Пројекат "Урбана магла" може да се класификује и према поставкама теоретичарке Клер Бишоп, као инсталација усмерена сензацији посматрача креирањем 'фантастичног окружења'. На овом месту могуће је поставити одређене аналогije између пројекта "Урбана магла" и инсталација (типа 'фантастично окружење') јапанског дизајнера и архитекте Токујин Јошиока (Токујин Yoshioka). Сличност, између методолошког приступа пројекту "Урбана магла" и рада Токујин Јошиока уочава се и у фокусирању на свакодневне, јефтине, материјале, на испитивање потенцијала материјала у стварању атмосфере у простору. Рад Токујин Јошиока карактеристично управо специфична употреба материјала, посебно текстила, као и интердисциплинарни приступ пројектовању. Када представља свој дизајнерски производ столицу "Месец" (*Moon chair*), у *show-room*-у "Моросо" (*Moroso*) у Милану, Јошиока ствара утисак уласка у облак.²⁰¹ Аналогију, у смислу пројекта који се тичу стварања атмосфере у простору, могуће је поставити и са инсталацијом израђеном за бијенале у Венецији 2010-те године као и инсталацијом Тетсуо Конда (Tetsuo Kondo) израђеном у Музеју Савремене уметности у Токију. Ипак ове аналогije су латералне с' обзиром на то да се у наведеним пројектима ради о експериментима стварања новог типа архитектонског простора који постиже интеракцију са окружењем мимо корисника.

"Урбана магла" је традиционални модел који се користи лако доступним материјалима, лакоом технологијом градње и у потпуности се остварује кроз интеракцију са публиком. Интеракција са корисницима резултат је програмског одређења пројекта "Урбана магла" према којем ова уметничка инсталација поседује и минимум функције што представља кључну разлику између овог пројекта и наведених аналогija, с обзиром да га позиционира конкретно у архитектонско пројектовање.

²⁰¹ Овај рад може се довести у везу са инсталацијом "Торнадо" (*Tornado*) израђеном 2007. године у оквиру Мајами Дизјан (*Design Miami*) платформе, за коју Јошиока добија награду за дизајн године. Ова инсталација је била конструисана од три милиона прозирних сламчица за пиће које су у коначној формацији стварале утисак фантастичног окружења (AZURE, 2007).

Наиме, "Урбана магла" функционише као објекат чајданице у оквиру којег су у реализацији услуга (кувању чаја, прављењу колача) једнако учествовали и чланови локалне заједнице, посетиоци и ауторски тим.²⁰²

Позиционирање пројекта у урбано ткиво, проширивање уметничке инсталације кроз 'додату вредност' (*added value*), у конкретном случају услужне функције, створило је услове за промишљање могућности формирања новог ентитета у оквиру архитектонског пројектовања. Додата вредност, као нови и промењиви параметар унутар постојећег контекста непромењивих параметара отвара могућност за формирање нових концепата.

За разлику од Тираванијиних радова који се остварују унутар институције (музеј, галерија) и поседују изражени критички став, пројекат "Урбана магла" интегрише су у функционално недетерминисани и физички неуређен простор градског блока. Чињеница да се постављање објекта дешава првенствено на нивоу блока, затим на нивоу неуређене парцеле (а према унапред дефинисаном пројекту) и коначно чињеница да објекат функционише неко време даје инсталацији "Урбана магла" карактер архитектонског објекта. Објекат, међутим, поседује одеђене специфичности самоиницираног пројекта које се одражавају на његово конструктивно и функционално поједностављење које даље условљава временски ограничено трајање објекта.

Интердисциплинарна сарадња архитектонског бироа остварена кроз пројекат "Урбана магла" дефинише пројекат као уметнички који поседује додату вредност – чајданицу као минимум неопходне функције. Рад бироа "ЧанЧан" као и укупни рад Сами Ринтале указују на појединачна настојања да се концепт уметничке инсталације позиционира и препозна као архитектонска категорија и у пољу истраживања у архитектонском пројектовању.

²⁰² Привремени објекат израђен је за дванаест дана од стране седморо људи и са буџетом од 2.500 фунти, од чега је један део трошкова исплатио архитектонски биро "ЧанЧан" док је остатак трошкова исплаћен од продаје чаја и колача, који су се производили и служили у оквиру ове просторне поставке.

5.2. ПОЗИЦИОНИРАЊЕ ИНСТАЛАЦИЈЕ У ОБЛАСТ АРХИТЕКТОНСКОГ ПРОЈЕКТОВАЊА

Ово истраживање је истакло два главна питања у вези са уметничком инсталацијом као архитектонском категоријом и специфичним обликом настањивања и апропријације простора.

Као прво, основна замисао о инсталацији као 'просторном вишку' или 'критичкој просторној пракси' односи се на просторне предлоге који су алтернативни и изоловани у односу на уобичајено архитектонско пројектовање. Алтернативност се односи на уобичајени приступ архитектонском пројектовању и уобичајен приступ реализацији архитектонског објекта (грађење изван надлежности грађевинских фирми).

Употреба уметничке инсталације у архитектонском пројектовању која се реализује у јавној сфери упечатљиво се разликује од физичког контекста у оквиру којег се поставља. Под физичким контекстом се подразумевају изграђени архитектонски објекти као систем геометријске организације који се може издвојити из било ког датог контекста који контекстуализам настоји да открије као пројектантски алат. Контекстуализам у истраживању инсталације захтева разумевање 'амбијента'²⁰³ који укључује историјски карактер места, садашњу друштвено-културалну климу, као и природу (еко систем). Инсталација представља физичку интерпретацију критичког искуства места у његовој укупности. У погледу широких особености одређеног места, она "скреће нашу пажњу на просторе и питања која обично чине позадину наших свакодневних живота."²⁰⁴ Тако се поред архитеката и корисници сусрећу са местом кроз утврђене ритуале који чине позадину свакодневних животних ситуација.

Почевши од идеје 'саучесника' у оквиру концепта 'отвореног дела', преко идеје сарадње између уметника и уметничке публике која се реализује у оквиру концепта 'релационе естетике' на релацији уметник – уметничка публика, у архитектури се формирају идеје 'илегалног архитекте' и оперативног колектива. 'Илегални архитекта' пројектује на граници професије, изван регула у функционалном, формалном и

²⁰³ Идеја 'амбијента' (*ambiente*) настала је 50-их година XX века у раду италијанског теоретичара Ернеста Рогерса (*Ernesto Nathan Rogers*) везаним за часопис *Cassabella*.

Thal Kaminer, *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in late twentieth-century architecture* (London:Routledge, 2011), 55-57.

²⁰⁴ Cathy D. Smith, *Contextual design: a phenomenological interpretation* (Brisbane: Charles Fulton School of Architecture, Interior and Industrial Design Queensland University of Technology, 1996), 74.

конструктивном смислу. Оперативни колектив, превазилази идеју архитектонског партнерства кроз оснаживање грађана у активном учешћу које омогућује степен ауторске улоге и контроле на одређеним нивоима пројектовања. Оперативни колектив поред одређеног степена учешћа у конципирању и реализацији физичког објекта постиже и друштвено значење. Физички и друштвени резултати су, кроз међусобну сарадњу архитеката и корисника, узрочно повезани. Са појавом 'релационе уметности' и искључивањем уметничке публике као контемплативног тела дошло је до формирања замисли о активном укључивању публике у процес производње попут оперативног колектива. Попут ументичке инсталације и инсталација као архитектонска категорија захтева основно дефинисање и конципирање тока радњи од стране архитекте.

Како би објаснио потенцијал заједничке сарадње, која не мора бити професионално детерминисана, теоретичар, Данијел Вилис сматра да су инсталације уметничког пара Кристо и Жан Клода (Christo & Jeane Claude) веома успешне с' обзиром на то да су у њима "прављење и значење нераскидиво повезани."²⁰⁵ Са друге стране, пројекти Рирктир Тираваније, Сами Ринтале и архитектонског бироа "ЧанЧан" иду још даље у том смислу што они поседују аспект заједничког учешћа и аспект свакодневних активности које нису нужно и законски прописане. Ради се о пројектима чије су процедуре реализације некарактеристичне за *mainstream* дизајн и врло блиске бесправним објектима или 'уради сам' пројектима. С' обзиром на природу инсталација које се производе брзо и једноставно, архитектонски тим најчешће је у позицији да ради са јефтиним и лако доступним материјалима. Са друге стране 'уради сам' метод најчешће искључује употребу савремене технологије те грађевински материјал посматра као једини обликовни параметар.

Ослањајући се на интроспективни однос према задатку, овакви пројектни предлози избегавају замку наивности и дословности а резултати су једноставни, формално упечатљиви артефакти који су у активном односу према специфичним особинама локације. Ови пројекти, иако скромни и незахтевни у техничко-технолошкој подршци, представљају симболички сложене интервенције. Они се остварују у сакодневном физичком контексту не реферирајући на монументалне објекте и позиције од значаја. Пројекти откривају потенцијале напуштених маргинализованих, позиција, потенцијале 'неместа' и, неретко, су покренути на захтев грађана.

²⁰⁵ Daniel Willis, *The Emerald City and Other Essays on the Architectural Imagination* (New York: Princeton Architectural Press, 1999), 82.

Друго, кључно питање везано за инсталацију као медиј уметничког и архитектонског пројектовања које се односи на теорију 'просторног вишка' тиче се начина на који се инсталација обраћа алтернативним облицима просторног настањивања у смислу односа према мањим друштвеним групама и појединцима. Ово питање тиче се критичког и симболичког потенцијала инсталација да укажу на одређене друштвене проблеме посматране са аспекта струке (архитектуре или уметности). Тако инсталације отварају питања транзиције и маргиналности. Ипак уметничка инсталација до појаве 'релационе естетике', не пружа конкретне предлоге како простори могу да буду другачије настањени од стране маргинализованих група с' обзиром да се она конципира и реализује на релацији уметник – уметничка публика.

Алтернативност уметничке инсталације поспешује и карактер спектакла и сензације, који поједини теоретичари попут Клер Бишоп сматрају важним особинама.²⁰⁶ Особина сензације коју поседује уметничка инсталација издваја је у односу на остале концептуалне уметничке појаве с' обзиром на то да обезбеђује вишечулно искуство просторне представе. Тако инсталација као архитектонска категорија трага за просторним предлозима који се реализују са мањом или већом дозом спектакла.²⁰⁷ Доза спектакла или сензације последица је искорака у смислу колективне сарадње и неуобичајеног представљања у физичком контексту.

Уметничка инсталација као архитектонска категорија укључује становнике (не уметничку публику) у конкретно доношење одлука око конципирања и реализације просторног предлога, уз извесну дозу спектакла.

Иако, 'архитектонска инсталација' полази од потребе за решењем неког проблема она, за разлику од уобичајеног пројектовања:

- Остварује идеју оперативног колектива (стручних и нестручних актера) који учествује у конципирању и реализацији физичког објекта на лицу места. Инсталација као архитектонска категорија поседује потенцијал да буде иницирана, конципирана и реализована од стране оних актера који настањују конкретни простор свакодневно и који поседују одређене и јасне потребе у односу са тим простором (у смислу предлога решења).

²⁰⁶ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetic", *October 110*, Fall 2004, 51-79.

²⁰⁷ Sarah Bonnemaison & Ronit Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in Buildings and Design* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), 149.

- Најчешће користи лако доступне материјале и избегава високе технологије. Овакав приступ резултује избегавањем уобичајених процеса изградње које реализују грађевинске фирме (дакле не архитекта и не колектив студената или грађана).
- Избегава инволвирање стручних органа, надлежних фирми за грађење објеката, и употребу високе технологије чиме доводи до конструктивног поједностављења објекта. С' обзиром на то да поједини делови објекта и функционалне целине не могу да буду реализовани, инсталацију као архитектонску категорију издваја ограничена функционална комплексност.
- Резултује објектом привременог карактера. Ограничена функционална комплексност и материјализација објекта, најчешће, условљавају и временски ограничено трајање инсталације (иако је временска ограниченост, најчешће, један од пројектантских параметара).
- Задржава већи степен ослобођења и неодређености карактеристичне за уметничко стваралаштво, концепте 'отвореног дела' и 'истраживања у уметности'. Ове карактеристике резултат су функционалног поједностављења и временске ограничености.
- Формира могућност за препознавање трећег ентитета - 'илегални архитекта'. Према теоретичару Џонатану Хилу ради се о "хибриду који је настао у односу архитекта корисник"²⁰⁸ и који подрива уобичајене кодове архитектонског пројектовања, при чему корисник објекта може бити једнако 'илегални архитекта' као што и архитекта може бити корисник објекта.

²⁰⁸ Johnatan Hill, *Actions of Architecture: Architects and Creative Users* (London&New York: Routledge, 2003), 126.

5.3. 'АРХИТЕКТОНСКА ИНСТАЛАЦИЈА' – Могућност формирања новог ентитета

Ово истраживање је показало да архитектонски еквивалент уметничке инсталације, као и сама уметничка инсталација, садрже различите концептуалне моделе. Ови модели се односе на критику уобичајеног приступа процесу пројектовања, институционалну критику, критику инертног односа уметничке публике и архитектонских корисника те уметничку и архитектонску ангажованост у јавној сфери.

Иако међусобом различити, концептуални модели (и у пољу истраживања уметности и у пољу истраживања архитектуре) поседују општи сензибилитет. Тај општи сензибилитет се препознаје у усмерењу на активно укључивање публике у искуство пројекта. Односно, поред појединачних истраживачких усмерења (испитивање форме, перцепције, изражајних средстава пројекта) сви анализирани пројекти односе се на партиципацију учесника у пројекту, у размерама од производње веће критичке пажње код публике до директног учешћа публике у искуству и реализацији пројекта.

'Архитектонска инсталација', као експериментални облик, може да се односи и на објекте изведене плански уз помоћ техничке подршке која превазилази само ангажовање архитекте, на објекте конципиране и реализоване у потпуности од стране самог архитекте и, коначно, објекте реализоване у сарадњи грађана и архитеката. Такође, као облик алтернативне, експерименталне, производње у зони између две дисциплине 'архитектонска инсталација' указује на нову професионалну позицију 'илегалног архитекте'. Позиција 'илегалног архитекте' јавља се као трећи и средишњи ентитет који је формира у зони између бинарних парова на релацији архитекта – корисник. Главни циљ овог ентитета је препознавање и подршка креативности и пројектовању и пројектованом објекту.

Када се говори о инсталацији као архитектонској категорији, изван уобичајеног пројектовања, мисли се на експерименталне одлуке које се одвијају мимо дугорочних, предодређених, планова и у односу на сталне промене свакодневног живота. Инсталација као експериментална одлука одговара на потребе архитекте или корисника када се оне појаве и траје докле год трају и потребе. Такође, инсталација као архитектонска категорија изван уобичајеног пројектовања и грађевинских процедура, посматра се као лак експеримент пројектовања и грађења који са собом носи карактер 'отвореног дела' и привремености. Парадоксално, такав процес одражава порекло саме архитектонске суштине где је архитекта у исто време и пројектант и градитељ који је

практично "евалуирао на лицу места грађења."²⁰⁹ Замисао места грађења као полигона за експеримент истакнуто је још у раним примерима уметничке инсталације а препознаје се посебно у раду Курта Швитерса "Мерцбау". Ово истраживање истакло је и концепт Кристофера Александра о 'дворишту градитеља' као месту за истраживања у грађењу која се одвијају мимо грађевинских легислатива и регула, те сходно томе поседује карактер експерименталне одлуке. "Архитектонска инсталација" покренута од стране корисника у сарадњи са архитектом превазилази оно што би се могло сматрати професионалним пројектовањем с' обзиром на то да у пројектантску сарадњу укључује актере који не морају бити едуковани као професионалне архитекте.²¹⁰

Тако архитектонска инсталација поседује јасну критичку поруку која се увиђа у обликовању архитектуре блиске корисницима, која задржава карактер свакодневнице, спектакла и политичке поруке. У конципирању и реализацији инсталације, учесници су у стању да искусе простор не само као градитељи већ и као пријатељи који, осим у изградњи, учествују и у свакодневним ритуалима заједно као што су заједнички оброци или заједничке паузе. Нај тај начин разумевање пројекта као спектакуларне инсталације зависне од специфичних карактеристика места ублажено је свакодневним окупацијама куће.

Експерименталне одлуке, како је истраживање показало, поседују и одређени критички потенцијал који је усмерен уобичајеном приступу пројектовању и грађењу. Познато је да су неки архитекти током 60-их и 70-их година изражавали свој критички став према ограничењима архитектонског и урбанистичког планирања усвајањем "Не Плана" (*Non Plan*), односно, непланског приступа пројектовању.²¹¹ Експериментална архитектура 60-их и 70-их јавила се као реакција на ограничења модернизма и рефлекс опште културалне атмосфере оформљене око динамизирања установљених претпоставки на којима су се различите дисциплине формирале. Ове праксе карактерисао је отклон од актуелног друштвено-политичког и професионалног контекста за разлику од пракси 90-их које добровољно, 'релационо' функционишу у оквиру постојећег контекста.

²⁰⁹ Edward Robbins, *Why Architects Draw?* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 57.

²¹⁰ Jane Rendell, "Doing it, (un)doig it, (over)doing it," in: *Occupying Architecture*, J.Hill (ed.), (London, Routledge, 1998), 232.

²¹¹ Paul Barker, "Thinking the unthinkable," in: *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture*, Hughes J & Sadler S. (ed.) (London: Architectural Press, 2000), 2-21.

Такође, концепт 'истраживања у уметности' Карла Аргана и 'отвореног дела' Умберта Ека допринео је променама у методологији уметничког стваралаштва и омогућио уметности да поставља и решава одређене проблеме и тиме понуди нови методолошки оквир архитектонском пројектовању. Ови концепти битно су одредили правац развоја концептуалних уметности које су, последично, извршиле значајан утицај на архитектонско пројектовање и са аспекта оперативне критике. Та критика била је усмерена границама архитектонског пројектовања, оснаживала је експеримент, интердисциплинарности и партиципацију.

Такође, од 60-их година јача идеја алтернативних стратегија настањивања у односу на специфичне карактеристике места. Алтернативни облици настањивања простора представљали су политички облик експерименталних одлука јер су укључивали нелегитимну окупацију простора и одређено присвајање јавне сфере. Свакако, грађевински радови захтевали су и захтевају сагласности и морају бити извршени од стране регистрованих градитеља, тако да је степен до којег архитектонско пројектовање може да еволуира у многоме осујећен професионалним ограничењима и законом.

Постоје одређене напуштене или неуређене просторне позиције чији се потенцијал може искористити првенствено привременим решењем као што је био случај са инсталацијом архитектонског бироа "ЧанЧан". Ова инсталација је активирала напуштену парцелу, нудећи алтернативни предлог њене апропријације, кроз конкретну употребу у одређеном временском интервалу. Привременост оваквих интервенција, начин њихове реализације и концепт одрживости представљају позиције између грађевинског закона и нелегалних интервенција. Као предлози, оне превазилазе идеју лаког експеримента и медија који може бити користан у образовању архитеката и провери одређених знања која превазилазе могућности цртежа, макете, па и 3д визуелизације.

За разлику од уметничких инсталација које се остварују на релацији уметник-уметничка публика, инсталација као архитектонска категорија инволвира грађане и полази од њихових, конкретних, свакодневних, потреба у одређеном тренутку. Такође, 'архитектонска инсталација' наглашава значај филозофије интеригасања свакодневне културе у пројектантски процес. По угледу на концептуалне уметности, значај филозофије интегрисања свакодневне културе препознаје се у експерименталним архитектонским предлозима. Тако је група "Архиграм" предлагала архитектуру као опрему за становање, док је Ханс Холајн користио објекте свакодневне културе и у

субверзивном споју са архитектуром означио их као архитектонске творевине.

Праксе 60-их и 70-их година у уметности и архитектури, биле су суштински експериментални предлози. Тек 90-их година са поновним оживљавањем авангарди и дефинисањем 'релационе естетике' експериментални предози постаће више од критике и опозивања неке претходне уметничке или архитектонске појаве. Преузимајући, слободно речено, концепт релационе уметности и унутар архитектонског пројектовања, инволвирајући грађане у процес конципирања архитектонског објекта инсталација је отпочела своје успостављање као архитектонска позиција. Професионална пракса Сами Ринтале и Марка Казагранде, активности галерије "Серпентин", венецијанског бијенала, париског уметничког сајма (*Art Paris Art Fair*) почетком новог миленијума оснажила је овакве позиције у архитектури. Истраживања током 2000-тих, показала су се такође веома корисна и у процесу образовања архитеката али и у потенцијалу за остварење теорија 'просторног вишка' која се тиче алтернативних просторних предлога између уметничког стваралаштва и архитектонског пројектовања.

Превазилажење релације уметник-уметничка публика, архитекта – корисник, остварено је формирањем оперативног колектива. Оперативни колектив учествује у конципирању и реализовању просторних предлога, на конкретне, тренутне и свакодневне потребе "сада и овде". Уступање дела ауторске контроле над инсталацијом корисницима, стварање оперативног колектива и додавање минимума функције поставља основ за тумачење инсталације као архитектонске категорије.

Успостављање појма 'архитектонска инсталација' унутар архитектонског пројектовања отворило би пут ка стварању алтернативних просторних предлога изван уобичајеног пројектовања. Такође, утврђивање инсталације као архитектонске категорије динамизирало би концептуалну фазу процеса пројектовања, истраживања у пројектовању и само архитектонско образовање. Инсталација, такође, представља погодно средство за изражавање архитектонске идеје, посебно ако се узме у обзир њен потенцијал као специфичног тродимензионалног, прототипа архитектонског објекта у реалне размере.

ЗАКЉУЧЦИ И ПРЕПОРУКЕ

Истраживање је указало на то инсталација као архитектонски пројекат представља могућност остваривања теорије 'просторног вишка' и 'критичке просторне праксе' у пољу истраживања архитектуре. С' обзиром на то да су ове теорије усмерене алтернативним облицима апропријације и настањивања простора ово би значило да инсталација као архитектонски пројекат доводи у питање претпоставке уобичајеног пројектовања и отвара пут ка формирању средишњег ентитета између архитектонског пројектовања и уметничког стваралаштва.

Процес пројектовања 'архитектонске инсталације' постављен је изван примата физичке форме, јединствене функције и архитектонског објекта трајног карактера. Додатно, корисници су уступањем дела ауторске контроле над пројектом укључени у процес присвајања простора и реализовања објекта у форми 'архитектонске инсталације'.²¹² Тако се може закључити да се уметничка инсталација позиционира као архитектонска категорија у оном тренутку када публика престаје да буде уметничка публика и постаје део оперативног колектива који активно учествује у концепирању и реализацији пројекта.

Још једна од претпоставки овог истраживања била је да је контекст развоја концептуалних уметности кључан за разумевање потенцијала примене концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању. У складу са овом претпоставком истраживање је показало да архитекти прате линију коју су поставили уметници 60-их и 70-их година. Додатно, истраживање је показало да релационе уметности 90-их оживљавају концепте формативног периода уметничке инсталације и успостављају нову друштвену вредност. Нова вредност се огледа у препознавању свакодневних друштвених односа и интерконекција као важних компоненти савременог уметничког и архитектонског истраживања и значају улоге партиципативног колектива у довршењу уметничког пројекта.

Аналогно контексту 60-их и 70-их година када се експериментална архитектура угледала на процедуре концептуалних уметности како би извршила концептуалну и програмски редефиницију пројектантског процеса, истраживања у архитектонском пројектовању 90-их изнова траже ослонац у уметничким процедурама. Концепт

²¹² Daniel, Willis. *The Emerald City and Other Essays on the Architectural Imagination* (New York: Princeton Architectural Press, 1999), 112.

'релационе естетике' идеје заједничке сарадње архитекте и корисника, ангажованог колектива и естетике свакодневнице позиционираће се и унутар архитектонског дискурса првенствено у експерименталним истраживањима (Лебијус Вудс, "Дилер Скофидио", "Асимптота" и други), да би зенти постигла у раду Марка Казагранде и Сами Ринтале током новог миленијума.

Истраживање је показало да се почетком новог миленијума, посебно почетком друге декаде уочава повећан интерес за присвајање и размену стваралачких знања између поља истраживања уметности и поља истраживања архитектуре, те да су формиранли услови за развој 'архитектонске инсталације' као самосталног и битно савременог архитектонског ентитета.

Основни закључци који су постигнути током овог истраживања су следећи:

- Експериментали предлози у архитектонском пројектовању у форми уметничке инсталације остварују се применом процедура које су поставиле концептуалне уметности 60-их и 70-их, односно релационе уметности 90-их година година XX века. Ове процедуре тичу се новог сета односа према публици (корисницима), објекту и средствима, професионалног, концептуалног изражавања.
- Позиционирање уметничке инсталације у центар ументичког дискурса 90-их година XX века и утврђење 'релационе уметности' усмеравају пажњу архитеката ка потенцијалу примене концепата уметничке инсталације у архитектонском пројектовању. Утврђење уметничке инсталације као примарне форме савременог уметничког стваралаштва представља и основ за препознавање инсталације као битно новог апарата који може бити позициониран и у архитектонско пројектовање.
- Уметничка инсталација се позиционира као архитектонска катеорија у тренутку када публика престаје да буде уметничка публика већ постаје део оперативног колектива који активно учествује у конципирању и реализацији пројекта и када је у пројекту остварен минимум функције.
- Као специфични прототип архитектонског објекта, у оквиру којег архитекти директно уочавају потенцијалне недостатке концептуалног предлога уметничка инсталација представља средство архитектонских истраживања и образовања.

На самом крају истраживања а у односу на то да законодавни параметри могу да ограниче акције у јавној сфери, поставља се питање унутрашњости, ентеријера, као експерименталног и политичког терена који превазилази уобичајене архитектонске оквире. Потенцијал унутрашњег простора, ентеријера, 'дворишта градитеља', јесте препорука за даља истраживања инсталације као архитектонске категорије.

Ова могућност, захтева поновно промишљање раних прототипа уметничке инсталације у оквиру деконструктивне уметности који су се конципирани и реализовали изван свих утврђених и претпостављених регула.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Књиге и зборници текстова

- **Alexander, Cristopher.** *Notes on the Synthesis of Form.* Cambridge: The MIT Press, 1964.
- **Alexander, Christopher.** *The Production of Houses.* New York: Oxford University Press, 1985.
- **Argan, C. Giulio.** *Studije o modernoj umetnosti.* Beograd: Nolit, 1982.
- **Arnason, H. Harvard.** *History of Modern Art,* 3d.ed. New York: Hary N. Abrams, 1985.
- **Asher, Michael.** *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979.* Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design The Museum of Contemporary Art, 1983.
- **Althuser, Louis.** "The Underground Current of the Materialisam of the Encounter". U *Philosophy of the Encounter: Later Writtings, 1978-87.* New York: Verso, 2006.
- **Baldwin, James.** *Bucky Works: Buckminster Fullers Ideas for Today.* New York: Wiley, 1996.
- **Barker, Paul.** "Thinking the unthinkable". U *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture.* London: Architectural Press, 2000.
- **Benjamin, Valter.** "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije". U *Eseji.* Prevod Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- **Beys, Joseph.** "I am searching for Field Character". U *Energy Plan for Western Man: Josph Beys in America.* Ur. Carin Kuoni. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.
- **Bishop, Claire.** *Installation Art: a critical history.* New York: Routledge, 2005.
- **Bishop, Claire.** *Participation.* London/Cambridge: The MIT Press, 2006.
- **Bourriaud, Nicolas.** *Relational Aesthetic.* Prevod: Simon Pleasance and Fronza Woods. Paris: Les presses du reel, 2002.
- **Bonnemaison, Sarah and Eisenbach, Ronit.** *Installations by Architects: Experiments in building and design.* New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- **Bouchard, Donald and Focault, Michel.** *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews.* New York: Ithaca, 1997.
- **Bruderlin, Markus.** *Archisculpture.* Ostfildern: Hafe Cantz Publisher, 2005.

- **Burger, Peter.** *Theory of the Avant-Garde.* Prevod: Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- **Bhabha, K. Homi.** "Unpacking my library...again". U *The Post-Colonial Questions.* Ur. Chambers, I and Curti, L. London: Routledge, 1996a.
- **Bhabha, K. Homi.** "Aura and agora: On negotiating rapture and speaking between". U *Negotiating Rapture.* Ur. Francis, R. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996b.
- **Van Mechelen, Marga.** *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects.* Amsterdam: De Appel, 2006.
- **Van Doseburg, Theo.** "Towards a Collective Construction. De Stijl (1923)". U *Bauhaus.* Ur. Gillian Naylor. London: Studio Vista, 1968.
- **Vidler Anthony.** *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomey-* Cambridge: The MIT Press, 1994.
- **Gvozdenović, Vasililje.** *Vizuelna pažnja.* Beograd: Univerzitet u Beogradu Filozofski Fakultet, 2011.
- **Gigante, A. Michale.** "Virtual Reality: Definitions, history and applications". U *Virtual Reality Systems.* London: Academic press, 1993a.
- **Gotz, Adriani, Konnerts Winifried & Karin Thomas.** *Joseph Beuys: život i delo.* Prevod Zoran Gavrić. Beograd: Bogovađa, Novi Sad: Daniel Print, 2001.
- **Grau, Oliver.** *Virtuelna umetnost.* Beograd: CLIO, 2008.
- **Grosz, Elizabeth.** *Architecture from the Outside: Essays on Virtual ad Real Space.* Chambrige: The MIT Press, 2001
- **Guess, Raymond.** *The Idea of Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- **Deleuze, Gilles and Guattari, Felix.** *What is philosophy?* Prevod: Tomlinson Hugh and Burchell Graham. New York: Columbia University Press, 1994.
- **Evans, Robin.** *The Projective Cast.* Cambridge: The MIT Press, 1995.
- **Eko, Umberto.** *Kultura, informacija, komunikacija.* Prevod: Mirjana Drndarski. Beograd: Nolit, 1973.
- **Eko, Umberto.** *The Open Work.* Prevod: Ana Cancogni. Cambridge: Harward University Press, 1988.
- **Zumthor, Peter.** *Atmospheres.* Base: Birkhauser – Pubolisher for Architecture, 2003.
- **Jenkins, Bruce.** *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect.* London: Afterall Books, 2011.
- **Jones, J.C. and Thornely, D. E.** (eds.). *Conference of Design Methods.* Oxford: Pergamon, 1963.

- **Kamnier, Tahl.** *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late Twentieth Century Architecture.* London: Routledge, 2011
- **Kaprow, Allan.** "The Legacy of Jackson Pollock". U *Essays on the Blurring of Art and Life.* Berkeley: University of California Press, 1993.
- **Kaprow, Allan.** *Assemblages, Environments and Happenings.* New York: Harry N. Abrams, 1966.
- **Knabb, Ken.** *Situationist International Anthology.* Berkeley: Bureau of Public Secret, 1981.
- **Kolarevic, Branko and Malkawi, Ali.** *Performative Architecture: Beyond Instrumentality.* New York/London: Spon Press, 2005.
- **Koolhaas, Rem.** *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan.* New York: The Monacelli Press, 1997.
- **Kronenburg, Robert.** *Houses in Motion: The Genesis, History and Development of the Portable Building.* London: Wiley Academy, 2002.
- **Kronenburg, Robert.** *Portable Architecture.* Oxford: Elsevier/Architectural Press, 2003.
- **Kronenberg, Robert.** *Flexible – Architecture that Responds to Change.* London: Laurence King Publishing, 2007.
- **Kwon, Miwon.** *One Place After Another: Site-specific art and locational identity.* Cambridge/London: The MIT Press, 2002.
- **Lacy, Suzanne.** *Mapping The Terrain: New Genre Public Art.* Seattle: Bay Press, 1994.
- **Lefebvre, Henri.** *The Production of Space.* Prevod: Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publisher, 1991.
- **Le Korbizje.** *Ka pravoj arhitekturi.* Prevod: Radivoje Nikolajević. Beograd: Građevinska knjiga, 1977.
- **Lippard, Lucy.** *Six years: The Dematerialisation of the Art Objects from 1960 to 1972.* Berkeley: University of California Press, 1973.
- **Merleau-Ponty, Maurice.** *The Visible and the Invisible.* Prevod: Alphonco Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- **Petrović, Ivan.** *O problemima i metodama projektovanja.* Beograd: Univerzitet u Beogradu Arhitektonski Fakultet, 1977.
- **Raymond, Geuss.** *The Idea of Critical Theory: Habermas and Frankfurt School.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

- **Rendell, Jane.** *Art ad Architecture: A Place Between.* New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2006.
- **Rendell, Jane.** "Doing it, (un)doing it, (over)doing it". U *Occupying Architecture* Ur. Johnatan Hill. London, Routledge, 1998.
- **Reiss, H. Julie.** *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art.* Cambridge: The MIT Press, 1999.
- **Robbins, Edward.** *Why Architects Draw?* Cambridge: The MIT Press, 1994.
- **Rosenthal, Mark.** *Understanding Installation Art.* Munich: Prestel, 2003.
- **Rowe, Colin & Koether, Fred.** *Collage City.* Cambridge: The MIT Press, 1978.
- **Sadler, Simon.** *Archigram: architecture without architecture.* Cambridge: The MIT Press, 2005.
- **Saito, Akiko.** *Bartlett, Culture and Cognition.* New York/London: Routledge, 1999.
- **Simon, H. Alexander.** *The science of Artificial.* Cambridge: The MIT Press, 1969.
- **Smith, Cathy.** *Contextual design: a phenomenological interpretation* Brisbane: Charles Fulton School of Architecture, Interior and Industrial Design Queensland University of Techology, 1996.
- **Sullivan, Greame.** *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts.* New York: Sage Publications, 2004.
- **Tafari, Manfredo.** "Toward a Critique of Architectural Ideology". U *Architecture Theory since 1968.* Ur. Kenneth Michael Hays. Cambridge/London: The MIT Press, 1998.
- **Titchosky, Tanya.** *The primacy of betweenness: A hermeneutics of marginality and art.* New York: York University, 1996.
- **Topham, Sean.** *Move House.* London: Prestel Publishing, 2004.
- **Tschumi, Bernard.** *Le Fresnoy: Architecture In/Between.* New York: The Monacelli Press, 1999.
- **Tschumi, Bernard.** *Architecture and Disjunction.* Cambridge: The MIT Press, 1994.
- **Tschumi, Bernard.** "Six Concepts in Contemporary Architecture". U *Theory and Experimentation.* Ur. Anderas Papadikis. New York: Rizzoli, 1993.
- **Felshin, Nina.** *But is it Art? The Spirit of Art as Activism.* Seattle: Bay Press, 1994.
- **Focault, Michel and Deleuze, Gilles.** "Intellectuals and power: a conversation between Michel Focault and Gilles Deleuze". U *Language, Couter – memory, Practice: Selected Essays and interviews.* Ur. Donald F. Bouchard. New York: Ithacu, 1997.

- **Forty, Adrian.** *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture.* London: Thames & Hudson, 2000.
- **Foster, Hal.** *Dizajn i zločin.* Preveo Goran Vujasinović. Zagreb: VBZ, 2006.
- **Frempton, Kenet.** *Moderna arhitektura, kritička istorija.* Beograd: Orion art, 2004.
- **Harison, C & Wood, P.** *Art in Theory 1900-1990: An Antology of Changing Ideas.* Oxford: Blackwell, 1992.
- **Hill, Johnathan.** "An other architect". U *Occupying Architecture.* Ur. Johnatan Hill. London: Routledge, 1998b.
- **Hill, Johnathan.** *The Illegal Architect.* London: Black Dog Publishing, 2001.
- **Casagrande, Marco.** "Cross-over Architecture and the Third Generation City". *Epifanio 9,* 2008.
- **Casey, S. Edward.** *The Fate of Place: A philosophical History.* Oakland: University of California Press, 1997.
- **Chatman, Seymour.** *Story and Discourse: Narrative Structura in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- **Cole, Alek & Defert, Alexia.** *The Anxiety of Disciplinarity, De-, Dis-, Ex-, v.2.* London: Black Dog Publishing, 1997.
- **Cook, Peter.** *Experimental Architecture.* London: studio Vista, 1970.
- **Walker, Enrique.** *Tschumi on Architecture: Conversation with Enrique Walker.* New York: The Monacelli Press, 2006.
- **Willis, Daniel.** *The Emerald City and Other Essays on the Architectural Imagination.* New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- **Walker, Stephen.** *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism.* London/New York: I.B.Tauris, 2009.
- **Wigley, Mark.** *The Architecture of Deconstruction: Derridas Haunt.* Cambridge: The MIT Press, 1995.
- **Woods, Lebbeus and Vidler, Anthony.** *The Storm and The Fall.* New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- **Šuvaković, Miško.** *Diskurzivna Analiza.* Beograd: Orion Art, 2010.

Чланци из периодичних публикација

- **Bishop, Claire.** "Antagonism and Relational Aesthetic". *October,* Fall 2004, 51-79
- **Bishop, Claire and Groys, Boris.** "Bring the nosie". *TateEtc,* Issue 16, Summer, 2009.

- **Brouwer, Marianne.** "Laying Bare". U *Gordon Matta-Clark* izložbeni katalog. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzala, 1993.
- **Vidler Anthony.** "John Hejduk: Vagabond Architecture, Reveries of a Journeyman Architect". *Lotus International* no. 68 (1991), 88-101.
- **Demos, J.T.** "Duchamps Labyrinth: first Paper of Surrealism, 1942". *October*, Vol.97 Summer, 2007.
- **Zaera, Alejandro.** "Continuities: Interview with Herzog & De Meuron". *El Croquis*, no.60 (Madrid, El Croquis editorial, 1993).
- **Jannick, Rolland & Gilson, William.** "Towards Quantifying Depth and Size Perception in Virtual Environments". *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 4, no.1. 24-49.
- **Jacobs, Sam.** "Der Futurismus von Archigram". *Arch+*, No.164-165, 2003.
- **Jones, Chris John.** "How my thoughts about design methods have changed during the years". *Design Methods and Theories*, Vol 11, No.1, 1977.
- **Koolhaas, Rem.** "Manifesto for slow architecture". *Progressive Architecture*, Vol.72, No.7., June 1992.
- **Koshut, Joseph.** "Portraits: Necrophilia Mon Amour". *Artforum*, May, 1982.
- **Krajnak, Janet.** "Tiravanijas Liability". *Documents* 13, Fall 1998.
- **Krauss, Rosalind.** "Sculpture in the Expanded Field". *October*, Vol.8, Spring, 1978.
- **Lafavre, Liane.** "Everything is Architecture, Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over". *Harvard Design Magazine*, Spring/Summer, No.18, 2003.
- **McCall, Anthony.** "1000 Words". *Artforum*, Summer, 2004.
- **Mrduljaš, Maroje i Vardajan, Maja.** "Sažimati specifična svojstva mjesta". *Oris*, broj 61, 2010.
- **Noever, Peter.** *The End of Architecture?: Documents and Manifestos: Vienna Architecture Conference*. Munich: Prestal – Verlay, 1993.
- **Papadikis, Andreas.** "Deconstruction in Architecture". *Architectural Design*, 1988.
- **Raggi, Franco.** "Architettura d' opposizione". *Cassabella*, No.386, 1974.
- **Rendell, Jane.** "Between two: Theory and Practice". U *Oppositities Attract: Research by Design*. Ur. Johnatan Hill. Special Issue of Journal of Architecture (Summer) vol. 8 no. 2, 2003.
- **Tschumi, Bernard.** "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)". *Studio International*, Sept-Oct, 1975.

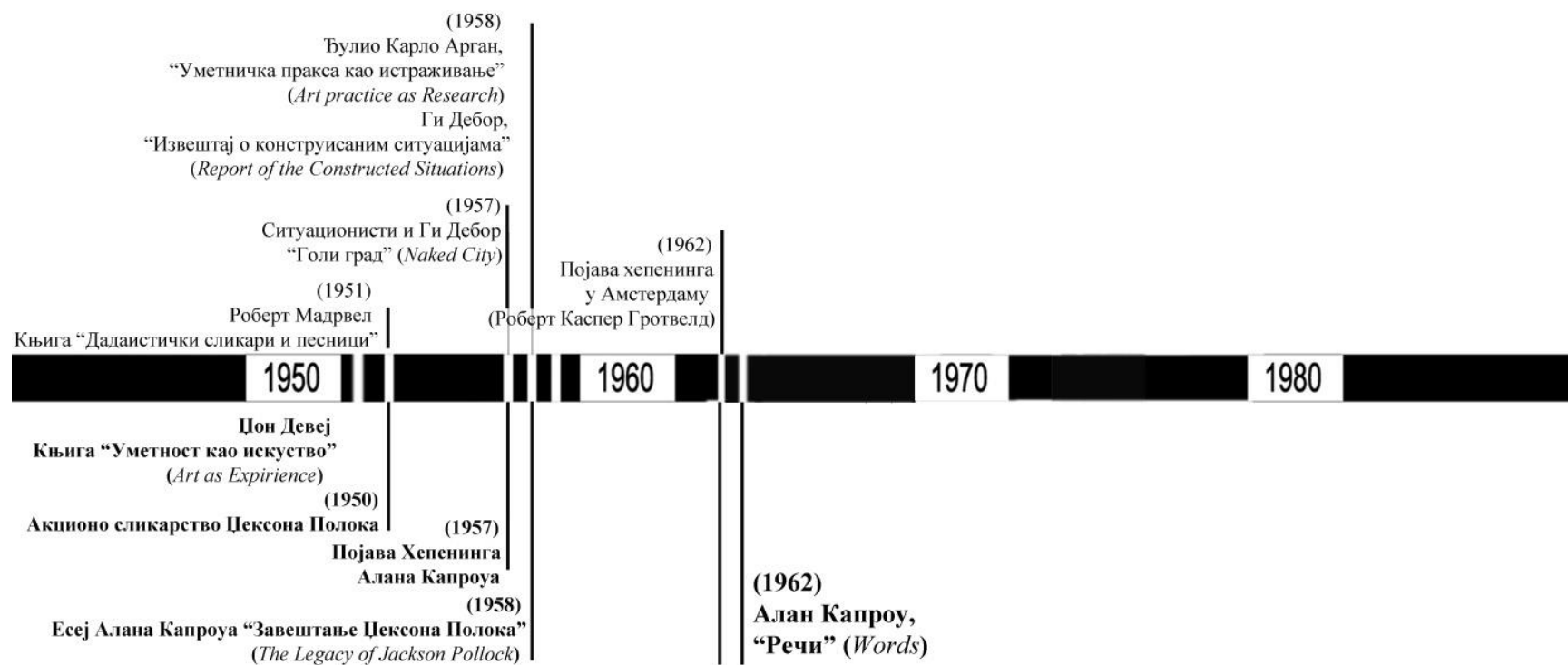
- **Tschumi, Bernard.** "The Pleasure of Architecture". *Architectural Design* 3, March, 1977.
- **Frampton, Kenneth.** "John Hejduk And The Cult Of Modernism". *A+U: Architecture and Urbanism*. 2001 Feb.,n.2 (365).
- **Hagan, Susannah.** "The Language of Schizophrenia". *Architectural Review*, CXCIV.1166, (April, 1994).
- **Hill, Johnathan.** "Opposities Attract". *Research by Design, Special Issue of Journal of Architecture* (Summer), vol.8.no.2. (2003).
- **Hollein, Hans.** "Alles ist Architectur". *Bau*, nr. ½ (1968).
- **Cage, John.** "Everything We Do Is Music," interview by John Kosler, Saturday Evening Post, October 1969.
- **Cameron, Dan.** "Four Installations: Frances Torres, Mierle Ukeles, Louise Lawler/Allan McCollen and TOPT". *Arts* 59, no.4, (December, 1984), 60-67.

Интернет извори

- **Kaprow, Allan.** "How to make a Happening"
<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>
- **Woods, Lebbeus.** *Of a Human Nature*,
<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/03/31of-a-human-nature>,
(приступљено 25.06. 2015).
- <http://galleryhip.com/gordon-matta-clark-drawings.html>
- <http://www.eikongraphia.com/?p=1311>
- <http://www.interactivearchitecture.org/the-cyber-still-weather-project.html>
- <http://mariannetempleton.com/curatorial-sensing.html>
- <http://grupaok.tumblr.com/post/107233750674/haus-rucker-co-oasis-no-7-installed-at>
- <http://cargocollective.com/InfamousLines/John-Hejduk>
- <http://unit03-metamorphosis.blogspot.com/2012/12/slow-house-diller-scofidio.html>
- <https://www.tumblr.com/search/Diller-Scofidio>
- <http://www.wikiwand.com/fi/Redrum>
- <http://www.clab.fi/projects/redrum/>
- <http://redrum2003.blogspot.com/>
- <http://redrum2003.blogspot.com/>
- http://openbuildings.com/buildings/urban-fog-profile-38974?show_description=1
- <http://www.designboom.com/architecture/atelier-chanchan-urban-fog/>

ПРИЛОЗИ

Прилог број 1. Динамика промена у уметности и позиционирање пројекта "Речи"



Прилог број 2. Утицаји на стваралаштво Алана Капроуа

Уметност:

- Дада, Футуризам, Флукус
- Утицај акционог сликарства Џексона Полока
- Прогресија од акционог сликарства преко монтаже и асемблажа до окружења (*environment*)
- Прелазак са објекта на просторне представе, прожимање објекта и простора
- Промена дефиниције уметничког објекта, укидање баријере између гледаоца и уметничког дела
- Елиминација посматрајуће публике и стварање активних учесника који поседују “уметнички ауторитет” с обзиром на то да учествују у довршавању дела (гледаоци постају и учесници “глумци” и посматрачи сопствених активности)
- Критика формалне естетике уметности и усмеравање естетици свакодневног искуства
- Филозофија интегрисања објеката свакодневне културе и употребе у уметнички рад



(1962)
Алан Капроу,
“Речи” (*Words*)




Прилог број 3. Анализа пројекта "Речи"

WORDS

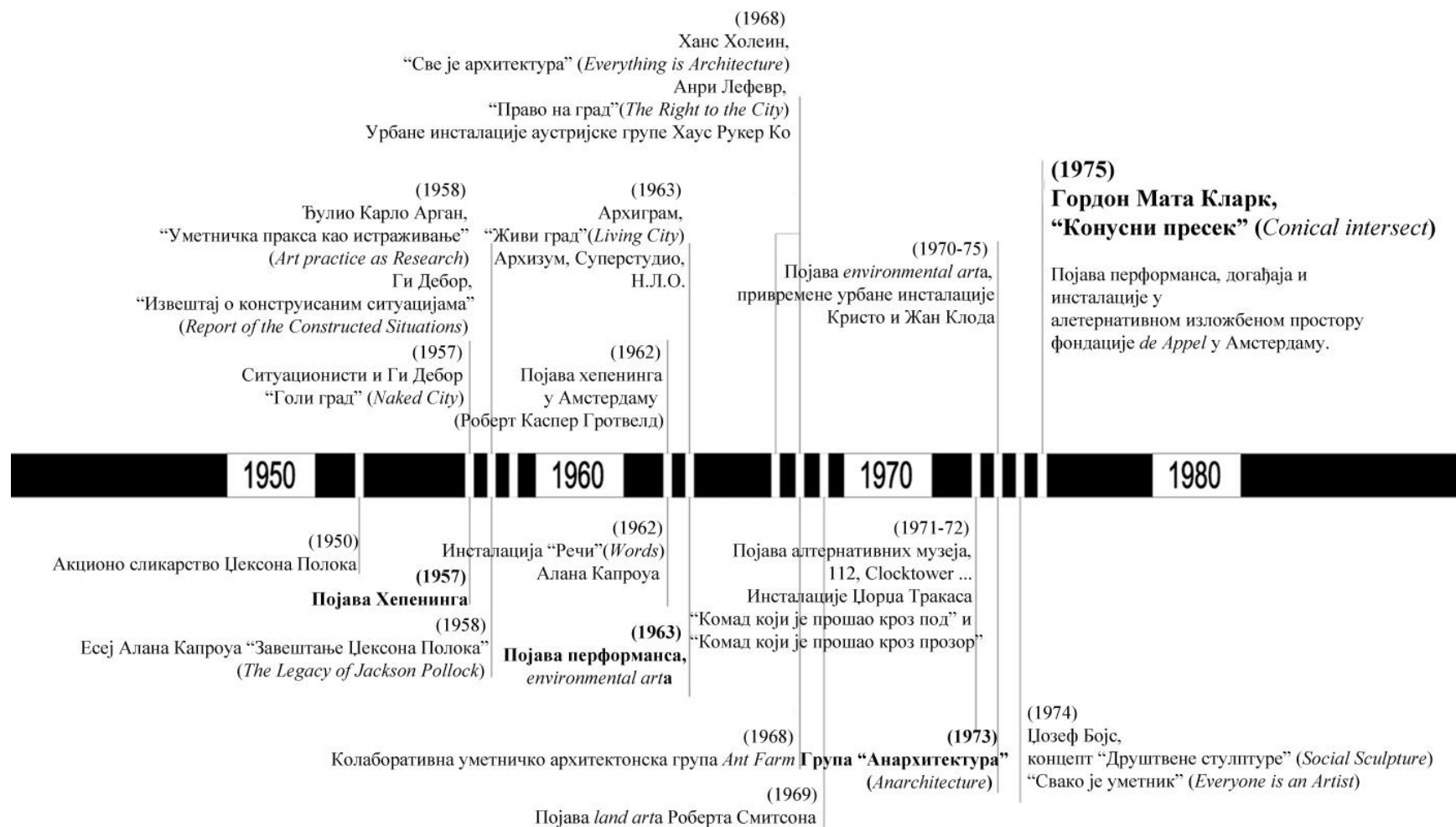
Однос према објекту		Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Промена дефиниције уметничког објекта, критика концепта јединственог, монументалног објекта, увођење пролазног и тренутног (чулног) искуства - Прелазак са јединственог објекта на тродимензионалне просторне представе - Филозофија интегрисања свакодневног живота и уметности 		<ul style="list-style-type: none"> - Критика непристрасности контемплације уметничког објекта и оспоравање очекиваног односа између посматрача и објекта - Промена улоге пасивног посматрача у активног учесника који поседује "уметнички ауторитет" у довршењу дела 	
Циљ / Намера	Метод		Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација постојећег искуства простора у ново искуство - Уклањање баријере између гледаоца и уметничког дела 	<ul style="list-style-type: none"> - Укључивање (монтажа) перформативних и звучних елемената за креирање дофајаја искуствених у одређеном временском интервалу 		<ul style="list-style-type: none"> - Активно ангажовање гледалаца које се разликује од претходних очекивања доживљаја уметности - Стварање веће одговорности код публике у смислу њиховог активног учешћа у довршењу дела



 Розентал -Инсталације које "попуњавају" простор (*Filled space installations*)

(а, б, ц, д) ✓
 
 (е, ф, г...) ?

 Бишоп - Инсталације типа "Сецена из маште" (*Dream scene*)

Прилог број 4. Динамика промена у уметности и позиционирање пројекта "Конусни пресек"



Прилог број 5. Утицаји на стваралаштво Гордон Мата-Кларка

Архитектура:

- Експлицитно оспоравање професионалних и дисциплинских прописа високог модернизма
- Оспоравање модернистичке превласти дисциплине архитектуре
- Концепт “Анархитектуре”:
за разлику од модерне архитектуре (са наглашеном друштвеном улогом) и интернационализоване модерне архитектуре (засноване на сету правила за решавање формалних проблема), Анархитектура не настоји да реши неки проблем већ трага за квалитетима изван утврђених професионалних правила.
- Концепт Анархитектуре поседује аспект “критичке просторне праксе” и доводи у питање модернистичке претпоставке о статичном архитектонском објекту.

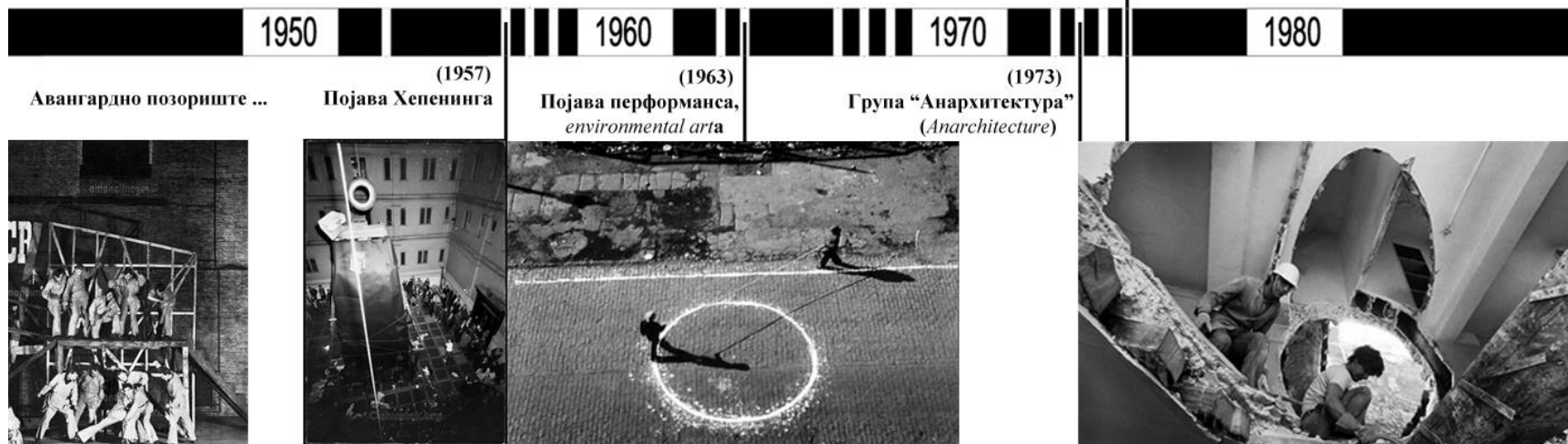
Уметност:

- Експлицитно оспоравање професионалних и дисциплинских прописа високог модернизма
- Оспоравање модернистичког концепта “беле коцке”, идеалног контемплативног изложбеног простора, те непристрасног односа између посматрача и уметничког предмета
- Оспоравање идеје уметничког предмета и усмеравање пажње ка уметничком процесу
- Отварање уметничког објекта ка посматрачу и активирање посматрача у искуству и “довршењу” дела
- Утицаји перформанса и хепенинга (посредовање авангардног театра)





(1975)

Гордон Мата Кларк,
“Конусни пресек” (*Conical intersect*)

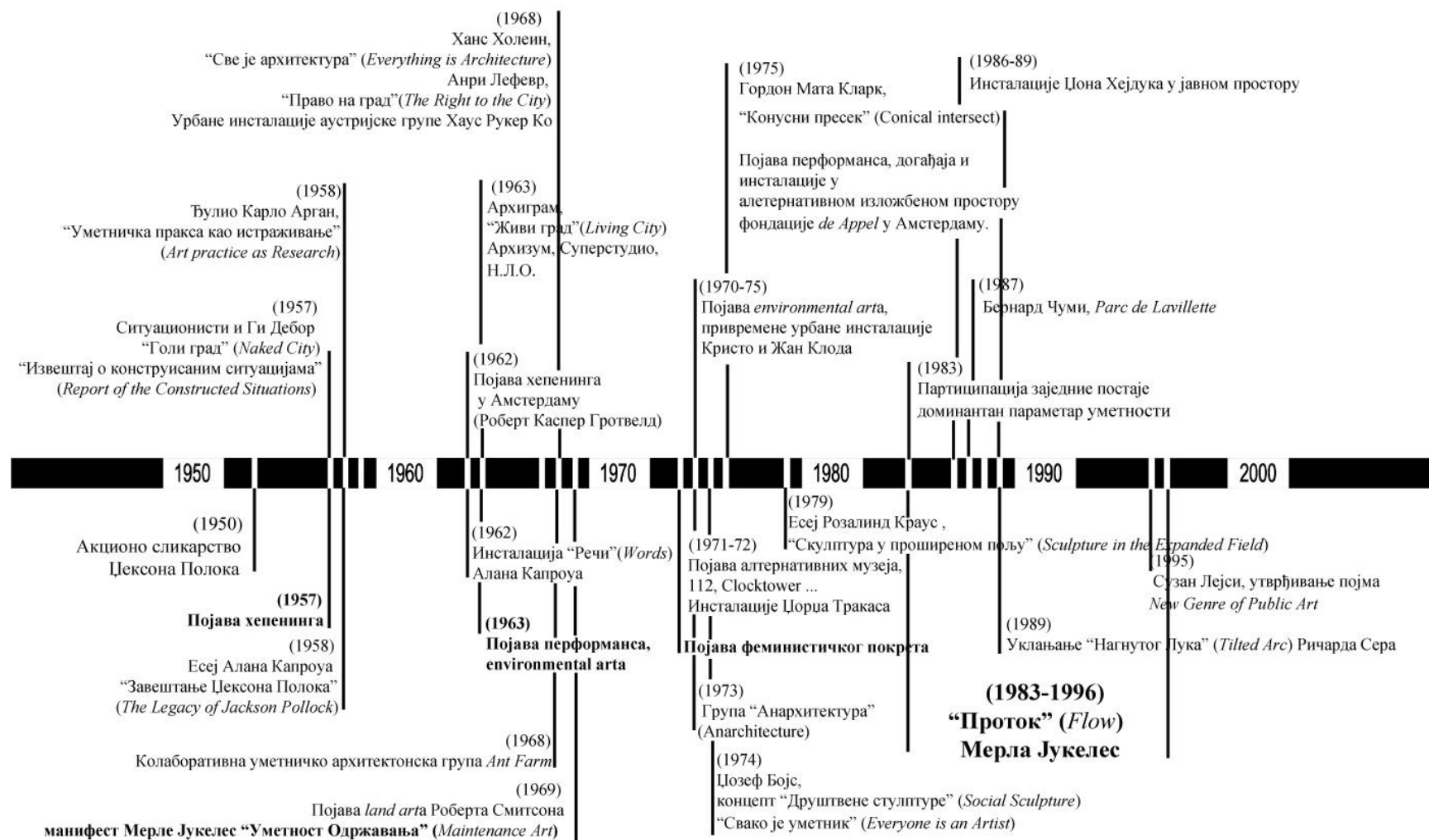
Појава перформанса, догађаја и инсталације у алтернативном изложбеном простору фондације *de Appel* у Амстердаму.



Прилог број 6. Анализа пројекта "Конусни пресек"

<i>CONICAL INTERSECT</i>			
Однос према објекту	Однос према посматрачу		
<ul style="list-style-type: none"> - Истрага "површинског формализма" - Поништавање "идеалне површине" и форме архитектонског објекта као наслеђа високог модернизма које је довело до прихватања статичности архитектонског објекта. - Манипулација формом и површинама као нечим што се <i>a priori</i> узима као органичење простора. 	<ul style="list-style-type: none"> - Критика непристрасности контемплације уметничког објекта и оспоравање очекиваног односа између посматрача и објекта - Активна улога посматрача између прошлог (познатог искуства) и садашњег (новнасталог) искуства кроз "игру" претраге и открића - Дезоријентација посматрача тзв. "децентрирани субјекат" који посматра објекат насупротив концепту ренесансне перспективе. 		
Циљ / Намера	Метод	Резултат	
<ul style="list-style-type: none"> - Ново искуство постојећег физичког простора - Производња емотивног набоја код посматрача 	<ul style="list-style-type: none"> - Метод "дискретне повреде" који представља исецање делова постојећег објекта како би се демонстрирала стварна ситуација физичког објекта. - Метод "монтаже" (празнине, изостанка) којим се привремено прекида континуитет објекта. 	<ul style="list-style-type: none"> - Губитак идентитета објекта у фрагментима, реконфигурација кореспонденције између ентеријера и екстеријера - "Очуђење", дезоријентација посматрача - Успостављање нових јасноћа на основу претходних критеријума о познатом објекту 	
(а, б, ц, д)  постојеће искуство	(а, б, ц, д, е, ф, г)  откривање новог у познатом	(е, ф, г)  ново искуство - очуђење - успостављање јасноћа	(а, б, ц, д, е, ф, г)  прихватање

Прилог број 7. Динамика промена у уметности и позиционирање пројекта "Ток"



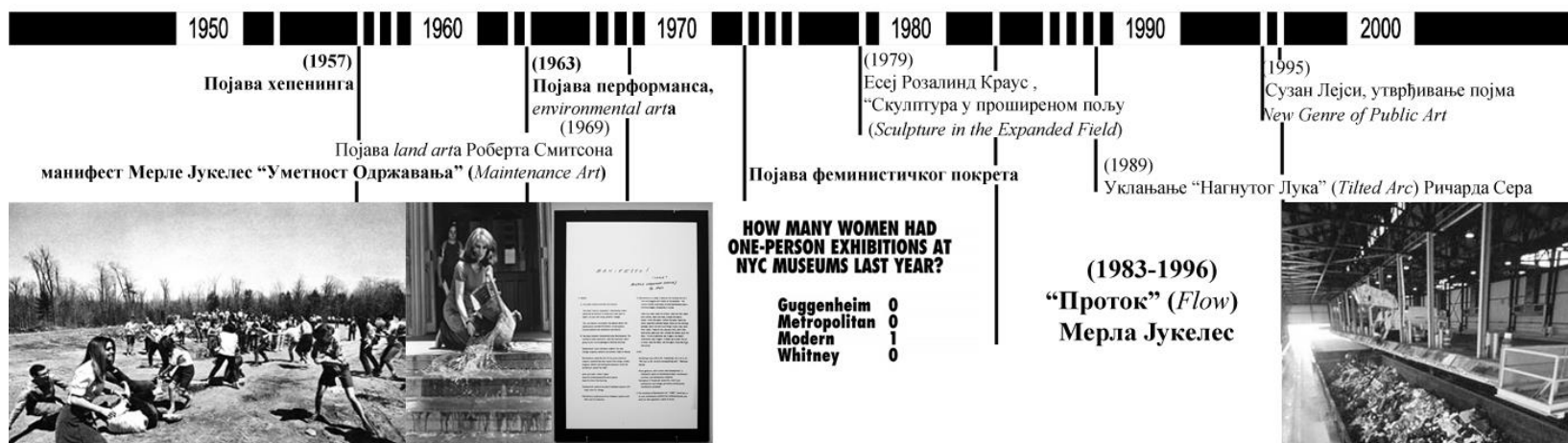
Прилог број 8. Утицаји на стваралаштво Мерле Јукелес

Урбанизам:

- Усмеравање са физичког објекта на шири просторни контекст (урбанистички комплекс).
- Пројектовање нових урбанистичких регулација унутар постојећег изграђеног контекста, успостављање нових путања кретања које омогућују посетиоцима нова искуства места.
- Изградња елемената који омогућују несметано кретање и доступност особама са инвалидитетом, зонирање простора према безбедности од пожара и слично.
- Отварање питања односа инфраструктуре и уметности.

Уметност:

- Експлицитно оспоравање професионалних и дисциплинских прописа високог модернизма
- Оспоравање модернистичког концепта “беле коцке”, идеалног контемплативног изложбеног простора, те непристрасног односа између посматрача и уметничког предмета
- Оспоравање идеје уметничког предмета и усмеравање пажње ка уметничком пројекту
- Укључивање друштвених стратегија у уметничком стваралаштву формираних на већој одговорности уметника према публици и развијеном осећају за међусобну сарадњу
- Инкорпорирање уметности у јавну сферу
- Отварање нових питања која утичу на еколошку свест и оснажују грађане да донесу промене у питањима попут: отпада, климатских промена, воде, еко-система и слично.
- Утицаји перформанса, хепенинга, *land arta*, *environmental arta* и феминистичког покрета.



Прилог број 9. Анализа пројекта "Ток"

FLOW

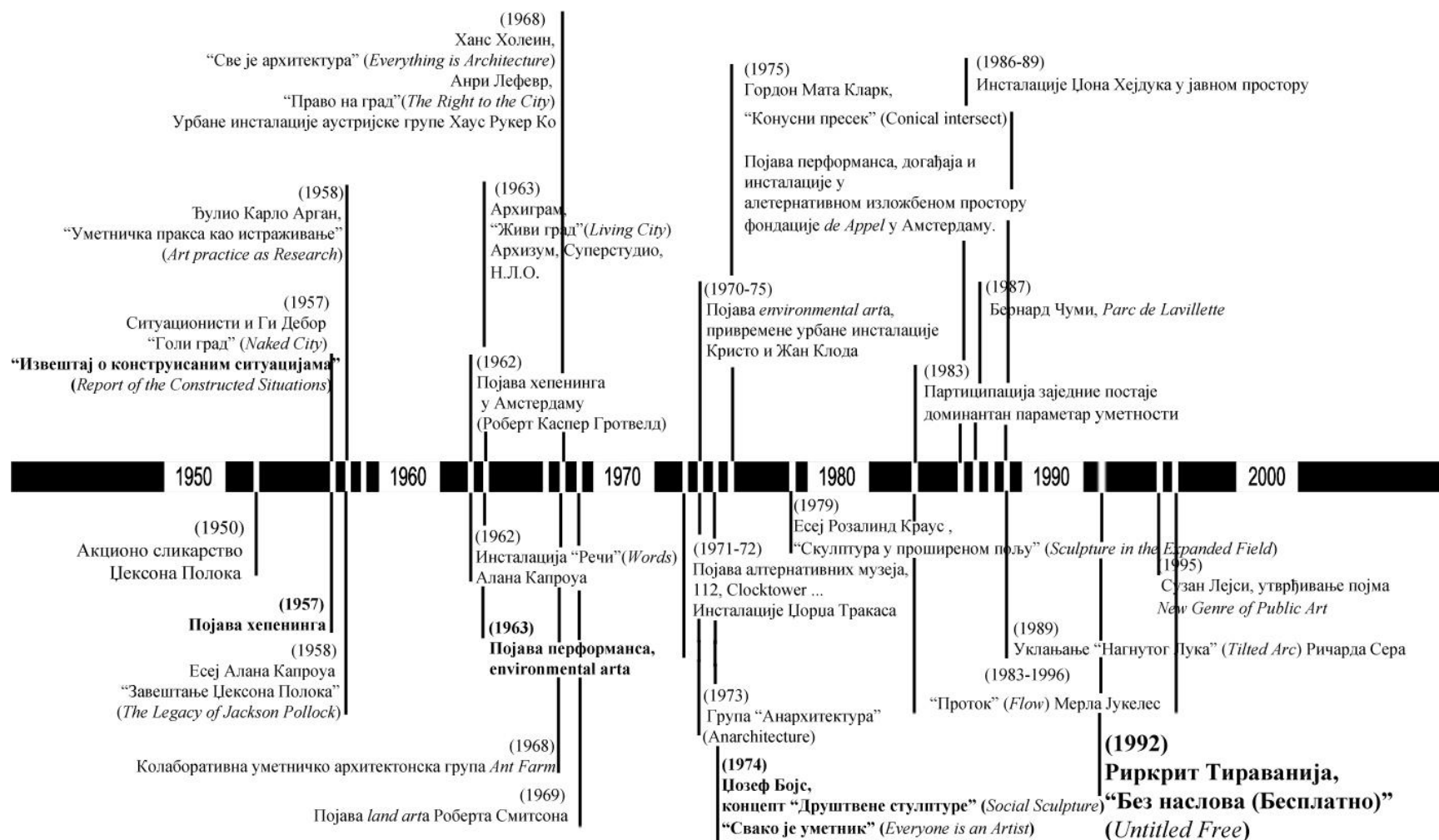
Однос према објекту		Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Проширивање уметничке интервенције са објекта на урбанистички комплекс. - Излагање затвореног инфраструктурног комплекса у функцији јавном увиду, повезвање инфраструктуре и културе. - Допуњавање постојеће физичке структуре новим елементима који успостављају нове токове кретања кроз комплекс 		<ul style="list-style-type: none"> - Активна улога посматрача у откривању новог искуства места које је уобичајено недоступно јавном увиду. - Подизање друштвене одговорности и еколошке свести код посматрача, препознавање улоге појединца, као грађанина, у процесима који нису транспарентни али који битно утичу на окружење. 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат	
<ul style="list-style-type: none"> - Повезвање инфраструктуре и културе кроз уметнички пројекат који би дорпинео подизању еколошке свести код грађана. 	<ul style="list-style-type: none"> - Отварање и излагање инфраструктурног комплекса јавном увиду. - "Монтирање" привремених новопроектваних регула унутар постојећег комплекса који посетиоцима омогућавају откривање стварне ситуације функционисања тока рециклаже отпада. 	<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација сектора за рециклажу отпада у место где јавност може да посматра процес управљања отпадним материјалом и схвати важност комуналних услуга и сопствену улогу у процесу кружења отпада. - Промена значења и употребе места - Уметничка пракса као свеприсутни чин без одређеног места и времена 	

? (а, б, ц, д)
постојећа ситуација/затворено

← (а, б, ц, д)
привремена трансформација постојеће ситуације/отворено

(а, б, ц, д)
! увиђање

Прилог број 10. Динамика промена у уметности и позиционирање пројекта "Без наслова (Бесплатно)"



Прилог број 11. Утицаји на стваралаштво Риркрит Тираваније

Архитектура институционализованих простора:

- Повратак у галерије и музеје
- Преиспитивање програма и функције галеријског простора
- Детериторијализација и диспрограмирање институционализованог простора

Уметност:

- Утицај конструисаних ситуација Ситуациониста и Ги Дебора, “Друштвене скулптуре” Јозефа Бојса
- Утицај хепенинга и перформанса
- Формирање концепт “релационе уметности” Николас Боуриоуа
- Доминантна институционализација (за разлику од уметничких пракси од 60-их до краја 80-их година)
- Увођење свакодневних активности као понашања које производи алтернативне облике друштвености.
- Интерсубјективни сусрети производе “колективно значење” које предствља уметнички пројекат
- Утврђивање сервиса као уметничког полигона
- Дефинисање уметности кроз услуге (аспект корисности - практичне функције уметничког пројекта)



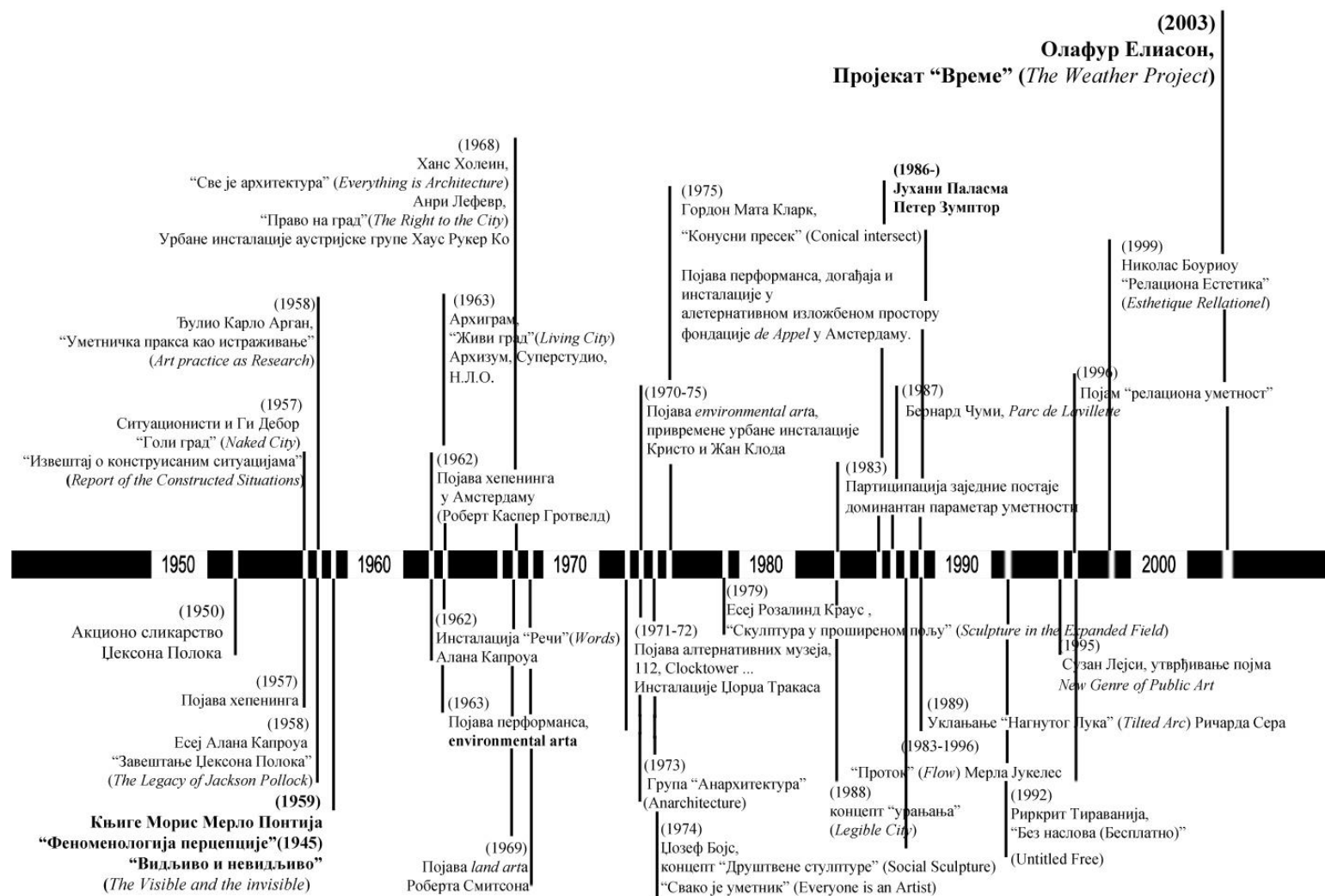
Прилог број 12. Анализа пројекта "Без наслова (Бесплатно)"

UNTITLED (FREE)

Однос према објекту		Однос према посматрачу
<ul style="list-style-type: none"> - Интервенисање са професионалним протоколима институционализованог простора - Истраживање програмских и функционалних могућности галеријског простора - Уметнички објекат дефинисан кроз услуге 		<ul style="list-style-type: none"> - Изједначавање уметника са публиком - Публика као заједница, активна улога посматрача у оквиру оперативног колектива у остварењу уметничког пројекта - Сугестиван али непредвидив ток радњи које посматрачи могу да предузму у остварењу пројекта
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Успостављање интерсубјективних сусрета у оквиру којих је разрађено колективно значење 	<ul style="list-style-type: none"> - Креирање сугестивне ситуације у простору “монтирањем” привремених елемената који омогућују остваривање жељених облика друштвене сарадње између посетиоца 	<ul style="list-style-type: none"> - Привремена промена значења и употребе простора - Уметничка пракса као комунални јавни чин



Прилог број 13. Динамика промена у уметности и позиционирање пројекта "Време"



Прилог број 14. Утицаји на стваралаштво Олафура Елиасона

Филозофија:

- Феноменолошка филозофија Морис Мерло Понтија
- Конципирање уметничког пројекта у смеру активирања различитих когнитивних функција

Архитектура:

- Истраживање атмосфере у архитектури, испитивање тактилних потенцијала природних материјала, интензитета природне светлости
- Јухани Паласма, “Очи коже” (*The Eyes of the Skin*), 1996
- Петер Зумптор, “Промишљати архитектуру” (*Thinking Architecture*), 1998
- Отварања питања односа перцепције и амтмосфере у архитектури

Уметност:

- Различити концепти *site-specific* уметности који отварају питања екологије и употребе природних феномена и појава у уметности
- Развој технологије и њен утицај на конципирање уметничког пројекта кроз концепт “урањања”, којим се вештачким путем ствара субјективни осећај присуства на другом (апстрактном или реалном) месту
- Легитимна производња и представљање уметничког пројекта и у оквиру институционализованих простора и у јавним просторима

(2003)
Олафур Елиасон,
Пројекат “Време” (*The Weather Project*)



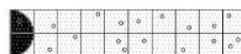
Прилог број 15. Анализа пројекта "Време"

THE WEATHER PROJECT

Однос према објекту		Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Уметнички објекат припада категорији "инсталације које попуњавају простор" - Попуњавање постојећег простора галерије елементима који, у међусобној сарадњи, мењају њено значење и употребу - Атмосфера простора као уметнички пројекат 		<ul style="list-style-type: none"> - Активна улога посматрача у откривању новог искуства места о којем посматрач поседује одређене претпоставке. - Кроз дезоријентацију и активирање различитих когнитивних функција инсталација омогућава публици да преиспита утврђене перцептивне претпоставке као и индивидуалну и колективну свест о простору. 	
Циљ / Намера	Метод		Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Дезоријентација и активирање различитих когнитивних функција код посматрача. - Стварање ситуације у оквиру које се публика ослања на сопствену перцепцију. 	<ul style="list-style-type: none"> - "Монтирање" привремених новопроектованих елемената унутар постојећег простора галерије (обухватајући цео простор) који посетиоцима омогућавају доживљај илузије спољашњих природних сила 		<ul style="list-style-type: none"> - Промена значења и употребе места - Инсталација је показала како посматрачи "виде и лоцирају себе у односу са етксетрним материјама" као и начин на који могу да упореде сопствену перцепцију односу на перцепцију другог



постојећа ситуација



промена значења и употребе места

Прилог број 16.

Табела I: Генеза инсталације као уметничког пројекта

уметнички објекат	_ прелазак са објекта на просторну представу _ промена дефиниције објекта у смислу формалне естетике уметности /филозофија интегрисања објеката свакодневне културе и употребе/ _ проширивање уметничког дела у област људског искуства	_ прелазак са уметничког објекта на процес истраживања физичког (архитектонског) објекта, његове материјалности, форме и композиције _ разрађивање и дестабилизација постојећег објекта са циљем стварања новог просторног поретка као уметничког објекта	_ прелазак са уметничког објекта на процес истраживања ширег просторног контекста (урбаних размера), његових физичких, културалних, историјских, еколошких карактеристика. акцент на друштвеној улози уметничког дела	_ дематеријализација уметничког објекта и поновно успостављање нове дефиниције кроз услуге и сервисе _ уметнички објекат као комунални јавни чин	_ замисао деконструктивне уметности постаје уобичајена што доводи до легитимизације широког броја приступа према уметничком објекту _ технолошки напредак (дигиталне технологије) покрећу нова истраживачка питања о креирању алтернативних, виртуелних, облика реалности
уметничка публика	_ прелазак са пасивне публике која посматра на активну публику која поседује уметнички ауторитет и учествује у довршавању дела _ помак од ауторске креативности на заједничку креативност	_ динамизирање перцепције код посматрача _ инволвирање посматрача у искуство дела, без директног учешћа осим перцептивног и когнитивног /претрага и откриће/	_ уметничка публика као грађанство које, појединачно и колективно, поседује улогу у питањима од општег интереса	_ уметничка публика као заједница (колектив) _ појединац као део колектива који се остварује кроз свакодневне облике друштвености	_ широки број приступа према уметничкој публици, од контемплативне до ангажоване
простор реализације и приказивања	_ институционализована презентација уметничког пројекта /реализација у оквиру галерија или музеја/ _ развој односа простора и уметничког дела које је нераздвајно од ситуације у оквиру које се поставља.	_ иступање изван институционализованих простора _ активирање напуштених објеката у сврху формирања алтернативних платформи уметничке производње и презентације	_ иступање изван институционализованих простора _ активирање одређених локација на нивоу града у сврху подизања колективне свести и друштвене одговорности код грађана	_ поновна (добровољна) институционализација _ истраживање институционалних простора прелази са материјалистичког на програмски аспект (протоколарност и функционисање галерија)	_ обнова интереса за институционалне просторе условила је просторни поредак у уметничким инсталацијама у односу на специфичне карактеристике изложбеног простора /волумен, висина, ширина, светлост/
	1960	1970	1980	1990	2000 -

Табела II: Принципи конципирања инсталације као уметничког пројекта

I	концепт партиципације публике у уметничком пројекту				
Ia	_ концепт ангажовања уметничке публике у остварењу и довршењу уметничког пројекта	_ концепт когнитивно и перцептивно ангажоване публике /у откривању новонастале ситуације у познатом просторном поретку/	_ концепт друштвене одговорности и подизања јавне свести	_ концепт комуналног јавног чина /оперативног колектива/	_ концепт урањања /перцептивно, когнитивно и хаптичко искуство/
II	концепт корелације /узрочности/ између простора приказивања и реализације уметничког пројекта и самог пројекта				
IIa	_ концепт интегрисања уметничког пројекта у оквир простора излагања	_ концепт материјалистичке истраге локације _ концепт деконструкције _ концепт декомпозиције	_ концепт истраге локације материјалистичке, историјске, инфраструктурне, еколошке, друштвене, културолошке	_ концепт детериторијализације институционалног простора	_ концепт интегрисања уметничког пројекта у оквир простора излагања
	1960	1970	1980	1990	2000 -

Прилог број 17. Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Живи град"



Прилог број 18. Утицаји на пројектантски приступ групе "Архиграм"

Психогеографија:

- Прва психогеографска мапа коју су направили Ситуационисти и Ги Дебор "Голи град" (*Naked City*) представљала је реконфигурацију искуства града и изградњу алтернативне географске мапе која фаворизује маргинално.
- Психогеографска мапа предлаже фрагментирано, субјективно и временско искуство града, тако пружа корисне примере визуелизације субјективног искуства динамике савременог града.

Архитектура:

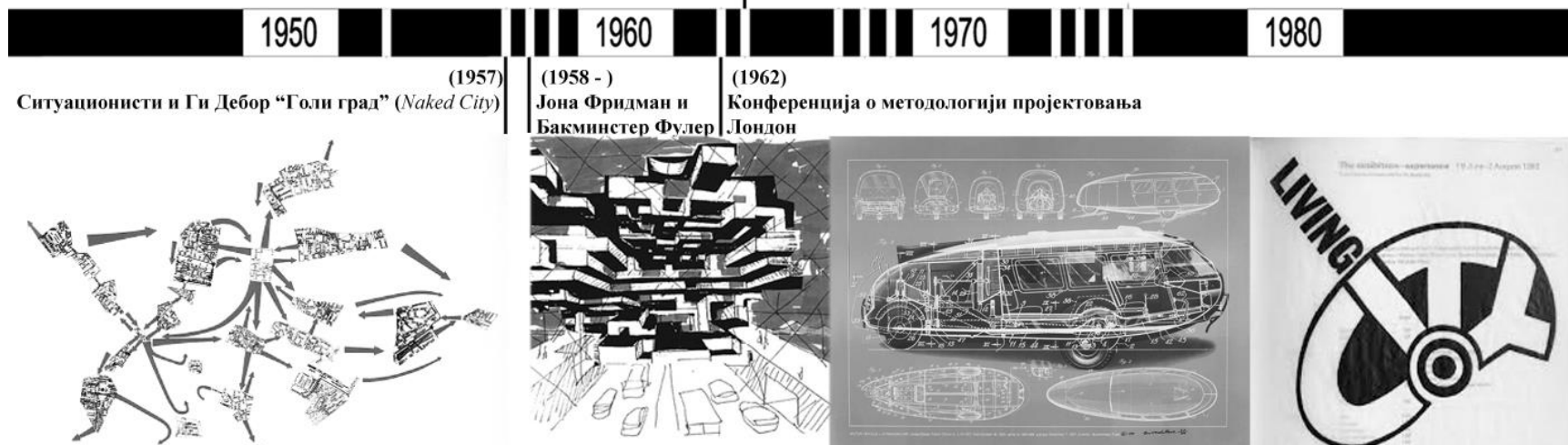
- Оспоравање кључних претпоставки које је западно европској традицији поставио Витрувије: *firmitas, utilitas, venustas*
- Критика кодификације модерне архитектуре према слици коју су поставили "Баухаус" и "Интернационални Стил" (*Internationla Style*)
- Утицај футуриста и Антонио Сант Елије (Antonio Sant Elias)
- Утицај Јона Фридмана (Yona Friedman) и Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller)

Уметност:

- Неуобичајена поставка архитектонске изложбе у оквиру које нису представљени цртежи и макете као медији архитектонског изражавања
- Павиљон у форми инсталације типа "фантастично окружење" био је осмишљен да пренесе на посетиоце искуство градске динамике кроз познату идеју *flanerie*

(1963)

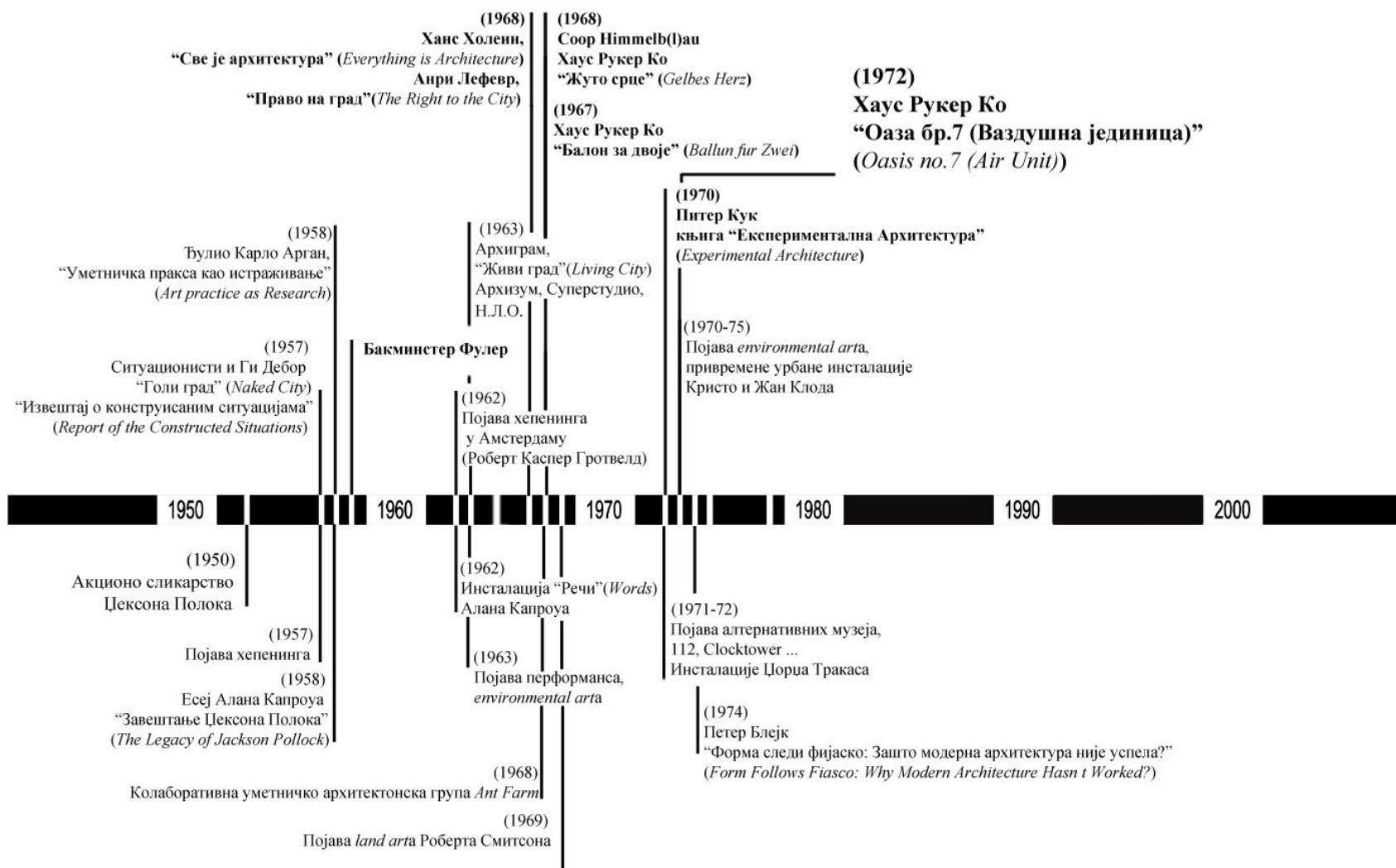
Изложба "Живи град" (*Living City*)
енглеске групе "Архиграм" (*Archigram*)



Прилог број 19. Анализа пројекта "Живи град"

<i>LIVING CITY</i>		
Однос према објекту		Однос према посматрачу
<ul style="list-style-type: none"> - Изложбени павиљон према категоризацији коју поставља Клер Бишоп спада у категорију уметничке инсталације "фантастично окружење" - Према категоризацији коју прави Марк Розентал изложбени павиљон припада категорији инсталација "које попуњавају простор" 		<ul style="list-style-type: none"> - Дезоријентација посматрача унутар павиљона конципирана је да пренесе на њега искуство динамике градског живота. - Уместо визуелног увида у архитектонске пројекте (који нестручној публици могу да буду нечитљиви) група "Архиграм" концентирала се да пренесе искуство градске динамике симулацијом
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Легитимисање нових појмова у доживљају архитектуре града: брзина, промењивост, мода 	<ul style="list-style-type: none"> - Метод "монтаже" уређаја и елемената (опреме) који прозводе визуелну симулацију примењен је у унутрашњости павиљона - Метод "колажа" 	<ul style="list-style-type: none"> - Губитак идентитета објекта у фрагментима - Производња динамичког искуства код посматрача
 <p>постојећи простор</p>		 <p>простор у простору / интровертно фантастично окружење</p>

Прилог број 20. Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)"



Прилог број 21. Утицаји на пројектантски приступ групе "Хаус-Рукер-Ко"

Архитектура:

- Бакминстер Фулер
- Проширивање употребе технологије и рационализације, критика недовољног истраживања могућности технологије у модерном покрету
- Архитекта као "технолошки опортуниста - проналазач"
- Лака, привремена и флексибилна архитектура усмерена проширивању човековог искуства постиже свој циљ употребом савремене технологије
- Легитимисање објеката свакодневне културе и употребе као архитектонског пројекта
- Елиминација затварања архитектуре у сопственој дефиницији
- Уклањање граница између архитектуре и других области
- Есеј Ханс Холенин "Све је Архитектура", рекатегоризација архитектуре, аналогије између архитектуре и елемената који се конвенционално не подразумевају архитектонском творевином: вештачка клима, транспорт, одећа, акустика, војна стратегија и слично
- Књига Питер Кука "Експериментална Архитектура"
- Архитектонска група Coop Himmelb(l)au

(1972)

Хаус Рукер Ко

"Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)"

(Oasis no.7 (Air Unit))



Бакминстер Фулер

"Све је Архитектура" (*Alles ist Architektur*)

Coop Himmelb(l)au

(1968)

Ханс Холенин

(1970)


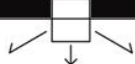
Питер Кук

"Експериментална Архитектура"

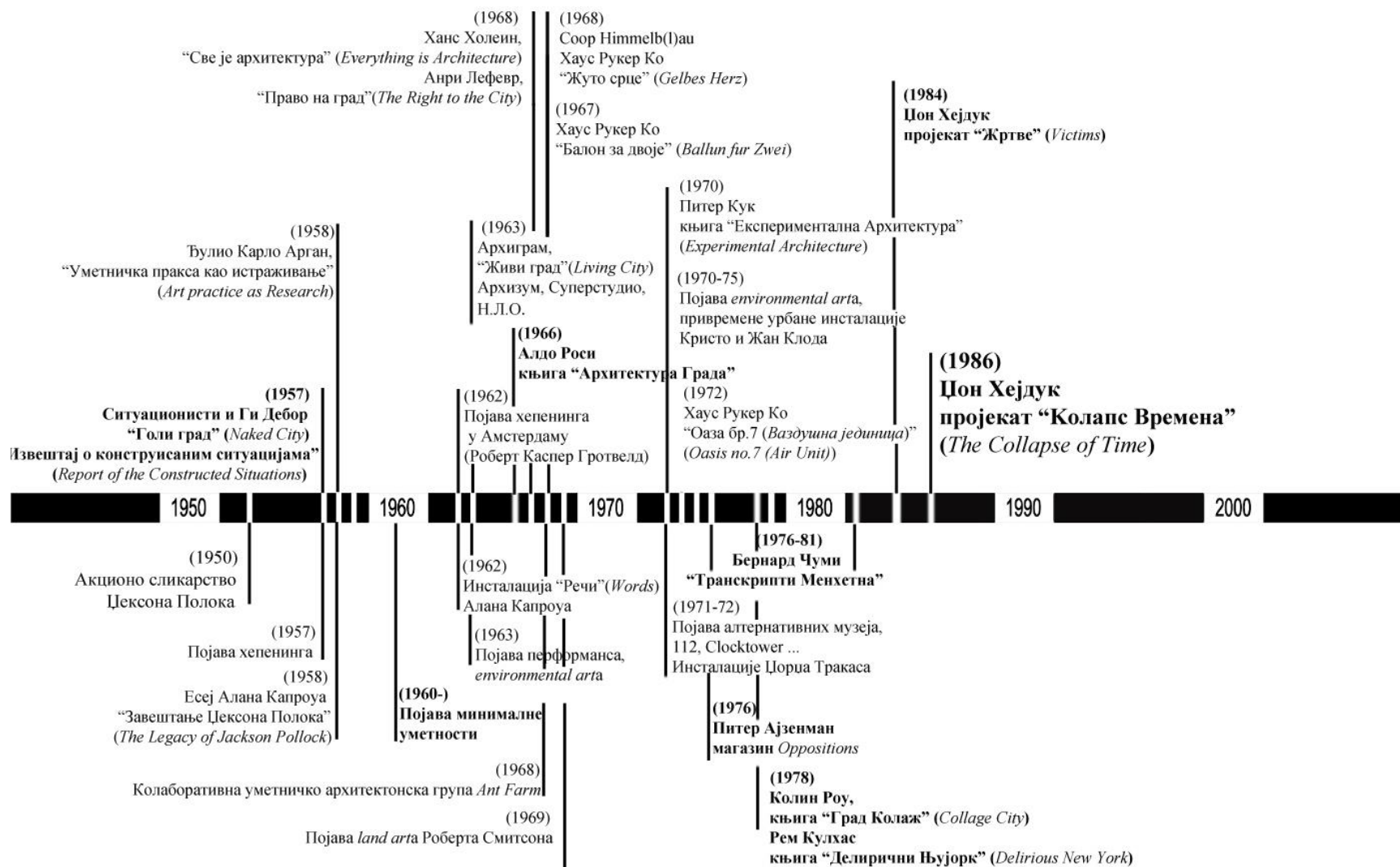
(*Experimental Architecture*)



Прилог број 22. Анализа пројекта "Оаза бр.7 (Ваздушна јединица)"

<i>OASIS no. / (Air Unit)</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Изједначавање архитектонског и уметничког пројекта - Неспецифично инсталирање пројектованог објекта у односу према постојећем објекту у оквиру којег се инсталирање врши - Између експерименталног и "разиграног" ка критичком проступу 	<ul style="list-style-type: none"> - Манипулација перцепцијом - Хаптичко искуство посматрача 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Проширивање свесности и измена перцепције познатог јавног окружења - Увођење дисторзије у искуство јавних и приватних простора - Нов начин активирања свести и креативности у свакодневном окружењу 	<ul style="list-style-type: none"> - Физичка контекстуализација, "монтирање" новог објекта у оквиру постојећег - "Монтирање" привременог (новог) објекта са припадајућом унутрашњом сценом у коју посетилац наступа, а која се односи према фактичком окружењу 	<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација искуства постојећег објекта и познатог окружења - Ново "мини окружење" као специфична физичка и психолошка зона простора
постојећи објекат у физичком контексту		<div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <div style="background-color: black; width: 100px; height: 20px; margin-right: 5px;"></div> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="margin-left: 5px;"> нови објекат на/у постојећем објекту/ екстровеертно фантастично (хаптичко) окружење </div> </div>

Прилог број 23. Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Жртве –Колапс Времена"



Прилог број 24. Утицаји на пројектантски приступ Џона Хејдука

Архитектура:



- Мултимодална архитектонска продукција заснована на одбијању дисциплинских граница и непромењиве дефиниције архитектуре и конвенционалних простора архитектонске производње
- Превазилажење функционалистичке парадигме високог модернизма уз извесно задржавање њеног формалног језика
- Нова дијалектика Питера Ајзенмана која подразумева облик као резултат редуктивистичке трансформације геометријских тела, разлагање и фрагментацију
- Увођење идеје “карактера” у архитектуру (Колин Роу)
- Увођење радикалне, наративне, фигурације
- Промена феноменолошког начина перцепције према вишеструким диференцираним текстуалним структурама и представама
- Архитектонски колаж и нови облици презентације архитектонске концепције (слика, сценографија, криптиграфија, кореографија)

Уметност:

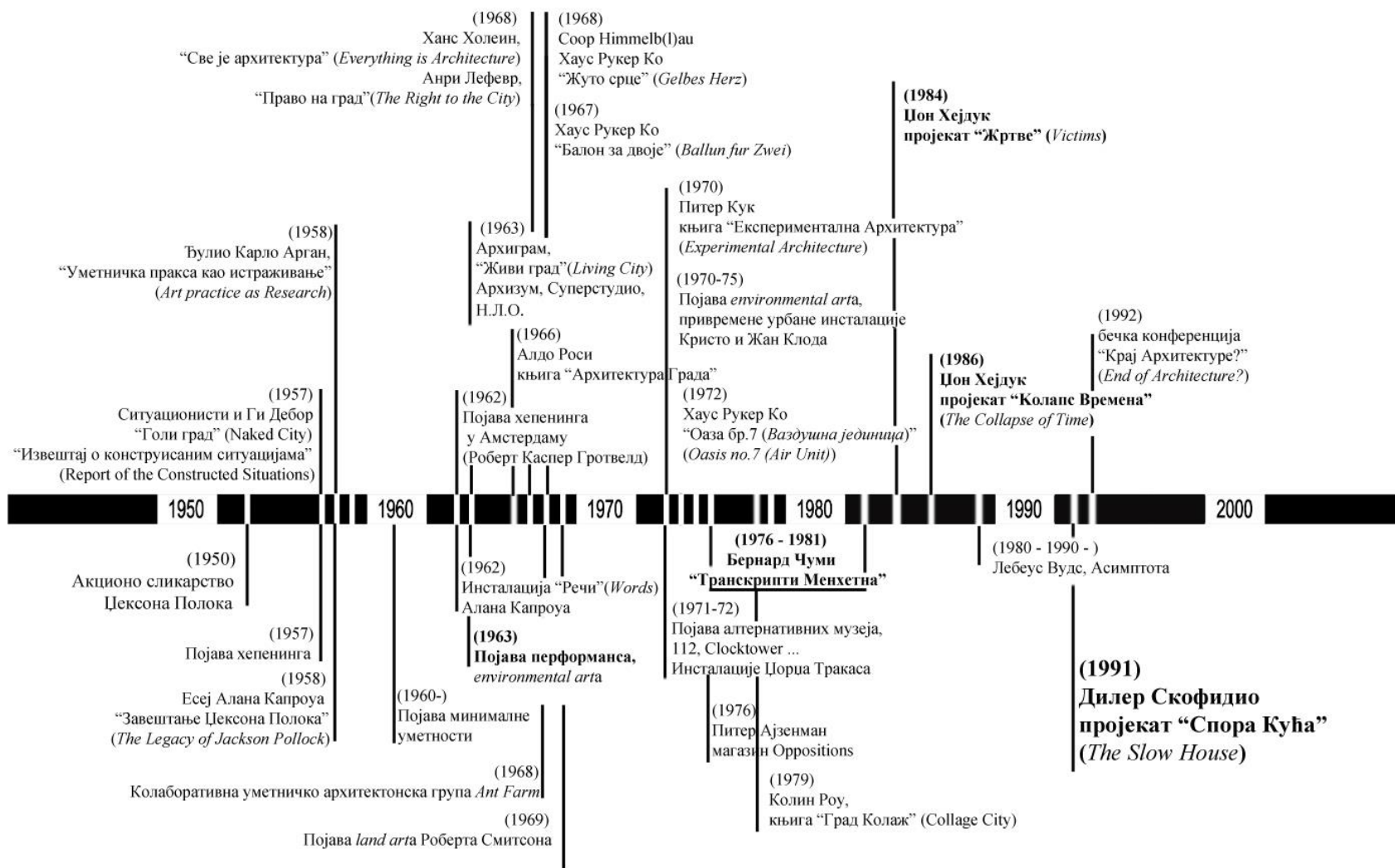
- Утицаји апстрактног сликарства Пит Мондријана, надреалне скулптуре, авангардног театра
- Утицај минималне уметности, критика дихотомије облика и значења
- Појава перформанса



Прилог број 25. Анализа пројекта "Жртве - Колапс Времена"

<i>Victims - The Collapse of Time</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<ul style="list-style-type: none"> - Постфункционалистички приступ објекту - Обнова интереса за значење и критика дихотомије форме и значења - Радикално наративна фигурација, објекат као архитектонски лик, склоност ка основним геометријским и тектонски контролисаним облицима, укључивање елементарног биоморфизма, типолошке варијације на перископе, кесоне и друго. 	<ul style="list-style-type: none"> - Активирање посматрача, учесника, у реализацији пројекта у форми "ритуалног географског перформанса" - Диференцијално истраживање између субјекта и објекта - "Архитектонско огледало" - антропоморфна архитектура као физичка фуманистичка репрезентација носи место субјекта у себи и обратно 	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<ul style="list-style-type: none"> - Динамичка производња алтернативних облика насељавања и апропријације простора, непрестална размена контекста, програма, објеката и теме - Укидање доминантних хијерархија простора и времена 	<ul style="list-style-type: none"> - Монтажа неприродних комбинација физичких елемената у форми недовршених и привремених архитектонских склопова 	<ul style="list-style-type: none"> - Трансформација фактичког простора у нови имагинарни простор - Алтернативни облици апроприације простора
<p>Архитекта - дато - Сет архитектоничних елемената</p>		<p style="text-align: center;">  </p> <p>Корисници - "архитектонски ауторитет" креирање - Одабир и слободна поставка датих елемената</p>

Прилог број 26. Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Спора Кућа"



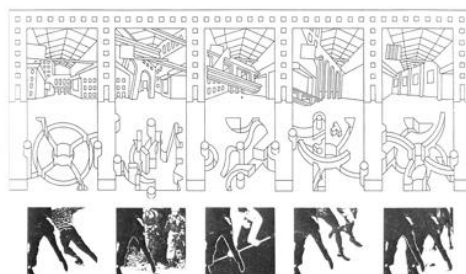
Прилог број 27. Утицаји на пројектантски приступ архитектонског партнерства "Дилер Скофидио"

Архитектура:

- Критика конзервативне културе архитектонске праксе и превазилажење функционалистичке парадигме високог модернизма
- Интердисциплинарни и интермеђијски приступ архитектури
- Промена феноменолошког начина перцепције увођењем дигиталних и медијских техника
- Утицаји радикалане, наративне, "фигуративне архитектуре" Џона Хејдука
- Увођење перформативне технике представљања и читања архитектонског цртежа
- Поновно успостављање односа тела и простора

Уметност:

- Утицаји авангардног позоришта
- Утицај перформанса, уметничке инсталације и медијске уметности



Прилог број 28. Анализа пројекта "Спора кућа"

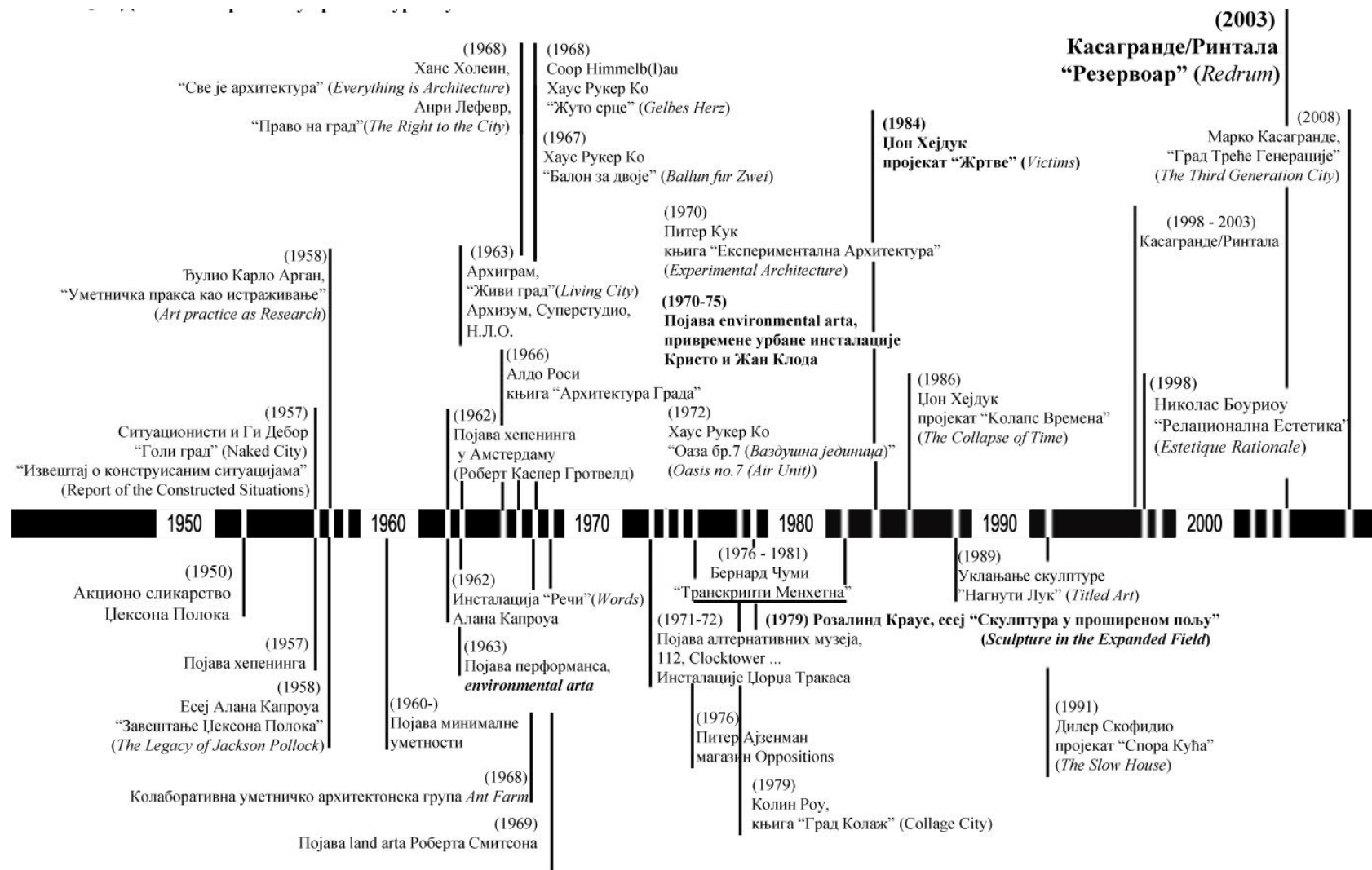
<i>The Slow House</i>		
Однос према објекту	Однос према посматрачу	
<p>- Архитектонски објекат Архитектонски објекат као визуелна машина - “технологија стварања погледа”</p> <p>- Цртеж као објекат Критика архитектонског цртежа као средства неутралног превода и цртеж као перформанс, као место архитектонске продукције</p>	<p>- Архитектонски објекат Однос тела и простора куће, конвенције домаћег простора са посебним освртом на питање доколице</p> <p>- Цртеж Усмеравање на цртеж, као део проблема посматрања архитектуре, перформативне карактеристике цртежа уводе се као јасне технике читања и откривања архитектонског објекта код посматрача</p>	
Циљ / Намера	Метод	Резултат
<p>- Архитектонски објекат Апроприација пејзажа у ентеријеру куће</p> <p>- Цртеж Динамизирање и појашњење технике представљања и читања архитектонског цртежа</p>	<p>- Архитектонски објекат Напрамапостављање слике погледа и плана куће</p> <p>-Цртеж Монтажа цртежа основе, макете и додатних елемената свакодневне културе</p>	<p>- Архитектонски објекат Поглед уоквирен архитектонском структуром попут позоришне сцене</p> <p>- Цртеж Архитектонска представа између цртежа и макете која открива специфичне информације о згради и свакодневним представама у њој</p>

Представљање архитектуре кроз цртеж



Откривање архитектуре кроз цртеж

Прилог број 29. Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Резервоар"



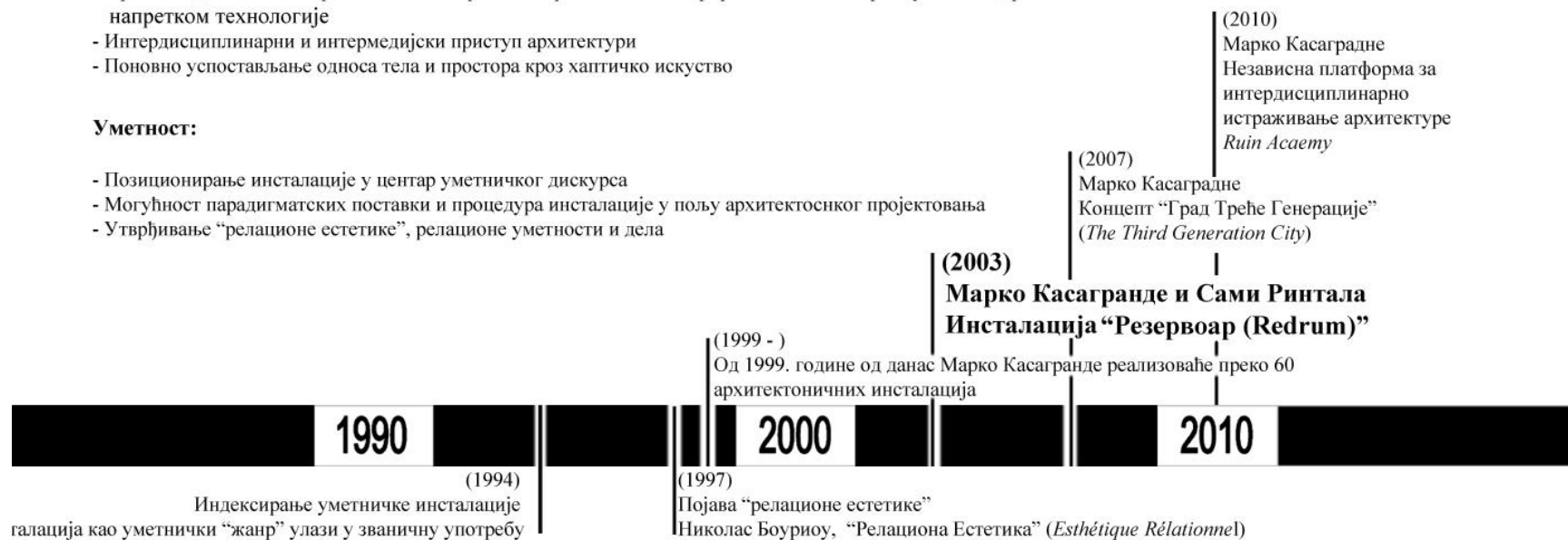
Прилог број 30. Утицаји на пројектантски приступ архитектонског партнерства "Казагранде Ринтала"

Архитектура:

- Критика доминантне архитектонске праксе и превазилажење формалистичког приступа иницираног напретком технологије
- Интердисциплинарни и интермедијски приступ архитектури
- Поновно успостављање односа тела и простора кроз хаптичко искуство

Уметност:

- Позиционирање инсталације у центар уметничког дискурса
- Могућност парадигматских поставки и процедура инсталације у пољу архитектоског пројектовања
- Утврђивање "релационе естетике", релационе уметности и дела



Прилог број 31. Анализа пројекта "Резервоар"

REDRUM

Однос према објекту		Однос према посматрачу	
<p>- Архитектонски објекат Архитектонски објекат као вишезначни архетип</p> <p>- Цртеж као објекат Критика архитектонског цртежа као средства неутралног превода и цртеж као поп-скица концептуално и симболички јасна</p>		<p>- Архитектонски објекат Вишечулно, хаптичко искуство простора. Делимична дезоријентација субјекта у просторном искуству</p> <p>- Цртеж Усмеравање на цртеж, као део проблема посматрања архитектуре, поједностављење цртежа уводи се као јасна технике читања и откривања архитектонског објекта код посматрача</p>	
Циљ / Намера	Метод	Резултат	
<p>- Архитектонски објекат Симболичко и хаптичко искуство интровертне просторне поставке</p> <p>- Цртеж Промена у приступу техници представљања архитектонског цртежа по угледу на поп уметност</p>	<p>- Архитектонски објекат Монтажа и обликовање асоцијативног скупа елемената</p> <p>- Цртеж Свођење цртежа на симболички скуп графичких представа</p>	<p>- Архитектонски објекат Архитектонична инсталација</p> <p>- Цртеж Поједностављена поп - скица, која симболички јасно преноси замисао</p>	

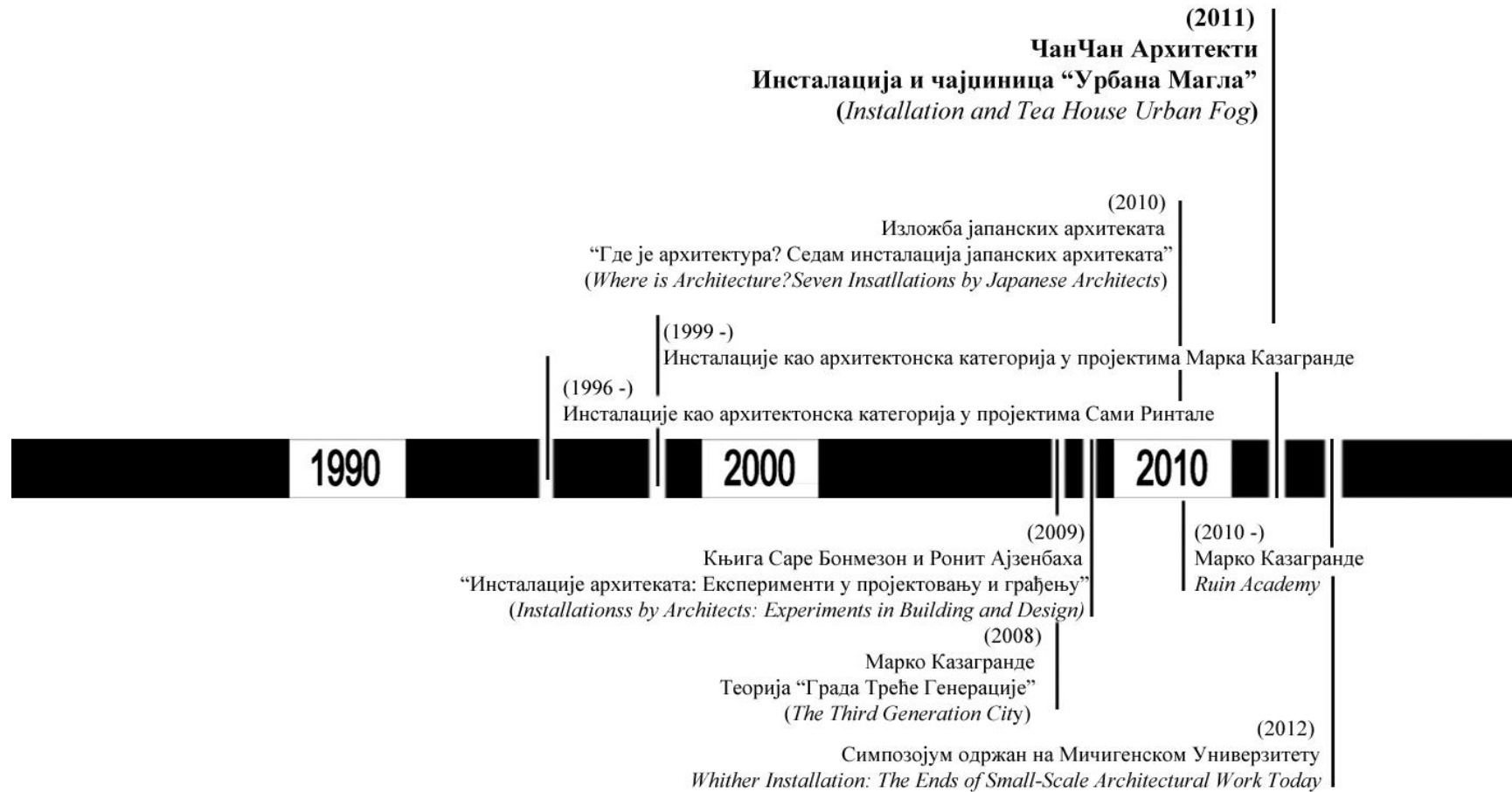
Табела III: Генеза инсталације као архитектонског пројекта

архитектонски објекат	<ul style="list-style-type: none"> _ прелазак са трајног, статичног, функционално и есетски детерминисаног објекта на привремене, мобилне, функционално поједностављене објекте, естетике свакодневне културе _ архитектонски објекат као изложбени павиљон, објекат симулације 	<ul style="list-style-type: none"> _ постфункционалистички приступ архитектонском објекту _ обнова интереса за значење, имагинацију и наративну фигурацију објекта _ прелазак са искуства на друштвену улогу архитектонског објекта 	<ul style="list-style-type: none"> _ легитимисање архитектонског цртежа и макете као једнаковредног места архитектонске продукције _ обнова интереса за однос архитектуре и тела у покрету 	<ul style="list-style-type: none"> _ архитектонски објекат као изложбени павиљон и место преношења симболичких порука и хаптичког искуства простора _ легитимисање архитектонског цртежа као једнаковредног места архитектонске продукције 	
корисници	<ul style="list-style-type: none"> _ прелазак са позиције корисника на позицију публике која архитектуру "открива" у динамичком, хаптичком, "фантастичном" и другом искуству _ дезоријентација посматрача 	<ul style="list-style-type: none"> _ прелазак са пасивних корисника на активне субјекте који учествују као појединци у оквиру оперативног колектива, у реализацији пројекта _ архитекта уступа корисницима део ауторске контроле над објектом 	<ul style="list-style-type: none"> _ архитектонски цртеж и макета као средство откривања архитектонског објекта _ корисници као контемплативна и критичка публика 		
простор реализације и приказивања	<ul style="list-style-type: none"> _ идеја мобилних и привремених објеката доводи у питање утицај простора на конципирање и реализацију архитектонског објекта _ институционално представљање и реализација архитектонског објекта као уметничког пројекта 	<ul style="list-style-type: none"> _ обнова интереса за значај историјских, географских, културалних аспеката одређене локације на конципирање архитектонског пројекта 	<ul style="list-style-type: none"> _ обнова интереса за историјске, географске и културалне аспекте одређене локације те оперативну критику усмерену актуелним токовима архитектонске продукције 		
	1960	1970	1980	1990	2000 -

Табела IV: Принципи конципирања инсталације као архитектонског пројекта

I	концепт партиципације корисника у уметничкој инсталацији као архитектонском пројекту				
Ia	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт урањања /перцептивно, когнитивно и хаптичко искуство/ 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт урањања /перцептивно, когнитивно и хаптичко искуство/ 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт друштвене одговорности 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт јасних техника читања и откривања архитектонског објекта 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт урањања /перцептивно, когнитивно и хаптичко искуство/ _ концепт јасних техника читања и откривања архитектонског објекта
II	концепт корелације /узрочности/ између простора реализације уметничке инсталације као архитектонског пројекта				
IIa	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт интегрисања уметничког објекта као архитектонског павиљона унутар простора излагања _ концепт мобилности који негира идеју статичног објекта на једном месту 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт неспецифичног инсталирања новог објекта у односу према постојећем _ концепт критике постојећег архитектонског објекта 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт истраге локације материјалистичке, историјске, инфраструктурне, еколошке, друштвене, културолошке 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт материјалистичке истраге локације _ концепт конвенције домаћег простора 	<ul style="list-style-type: none"> _ концепт хаптичког искуства простора, _ концепт сублимирања материјалних, историјских, инфраструктурних, културолошких карактеристика простора у симболичкој представи привременог објекта
	1960	1970	1980	1990	2000 -

Прилог број 33. Динамика промена у архитектури и уметности и позиционирање пројекта "Инсталација и чајџиница – Урбана магла"



БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Марија Зечевић рођена је 1980. године у Београду, Р. Србија, где је завршила Основну школу и Гимназију. 1999. године уписала је Архитектонски Факултет Универзитета у Београду, где је 2005. године дипломирала са оценом 10 на дипломском раду и просечном оценом 8.84 у току студија, и стекла звање дипломирани инжењер архитектуре. У току основних академских студија добитник је *Стипендије Краљевине Норвешке за 500 најбољих студената у Србији* (2004. год.). 2008. године уписује Докторске академске студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, полаже испите предвиђене наставним програмом – студије уметничког карактера, основне области истраживања *Архитектура и урбанизам*. Стручни испит полаже 2010. године. 2013. године добија одобрење о изради докторске дисертације под насловом "Примена концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању."

Након завршетка основних студија (смер Ентеријер) развија самосталну праксу у области пројектовања и обликовања ентеријера. Аутор је и реализатор бројних пројеката ентеријера у земљи и иностранству. У оквиру области пројектовања ентеријера реализује пројекте опреме и намештаја које излаже на националним и међународним изложбама дизајна измеђуосталих *Belgrade Design Week-у* (2014, 2013 и 2012) и словеначком *Month of Design-у* у Љубљани (2014).

Од 2010. године до данас, у коаутроству са Оливером Станковић Грујичић, објавила је следеће научне и стручне радове: "Архитектура намештаја – употребни предмети у стваралаштву Мустафе Мусића", *Зборник 10* (Музеја Примењене Уметности) 10, 2014, 69-78; "Дух једне епохе - архитектонске идеологије", *Форум* 56, јануар - март 2011, 76-78; "(Си)вила: Перципирање стамбеног модела - градске виле у предавању Љиљане Милетић-Абрамовић", *Форум* 54, јун-август 2010, 32-34.

За монографију *Ауторска позиција архитекте Мустафе Мусића* публиковану у Београду 2012. године добија награду 34–тог Салона архитектуре у категорији публикације. За исто дело добија међународну награду *Lice knjige* 2012 за најбоље графичко обликовање књиге у целини.

2014. године добија прву награду за уметничку инсталацију "Чвор у мрежи" рађену за потребе конкурса *Простори књиге*.

Редовни је члан Удружења Ликовних Уметника Примењених Уметности и Дизајнера Србије.

Изјава о ауторству

Потписана Марија Зечевић

Број индекса Д 2007/16

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Примена концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени,
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица

У Београду ,

Потпис докторанда

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Марија Зечевић

Број индекса: Д 2007/16

Студијски програм:

Студије уметничког карактера, основна област истраживања **АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ**, ужа област истраживања студије **АРХИТЕКТУРЕ**.

Наслов рада:

Примена концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању

Ментор: проф. Зоран Лазовић, редовни професор Архитектонског Факултета Универзитета у Београду

Потписана Марија Зечевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду ,

Потпис докторанда

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку "Светозар Марковић" да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Примена концепата уметничких инсталација у архитектонском пројектовању

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (*Creative Commons*) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
- 4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство - делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа)

У Београду,

Потпис докторанда
