

01
12(4)г19г
12)

Борис Подрека
ТЕКСТУРЕ

Приредио и превео
Зоран Гаврић

БОРИС ПОДРЕКА

ТЕКСТУРЕ

КРАЉЕВО
2003

Едиција **КАПИТЕЛ**

Уредник едиције
ГОРДАНА ТОШИЋ

Издавач
ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ
СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ
КРАЉЕВО

За издавача
ГОРДАНА ТОШИЋ

Дизајн
ДРАГАН ПЕШИЋ

Слог
ЈОВАН АНТОНИЋ

Штампа
DANIEL PRINT - Нови Сад

Тираж
500

Copyright © 2003
Завод за заштиту споменика културе Краљево
Зоран Гаврић

ISBN 86-84867-00-9

На корицама
Борис Подрека,
Millennium Tower Беч 1995-1999 (деталј)

ОПШТИНА
КРАЉЕВО

Борис Подрека
ТЕКСТУРЕ



Приредио и превео
Зоран Гаврић

ЗАВОД
СНОМЕРНИК
БИБЛИОТЕКА
Инв. бр. 3839

Зоран Гаврић
РЕЧ УНАПРЕД

Књига са текстовима Бориса Подреке садржи краћи избор његових расправа и предавања, које - бар према намери приређивача - треба да помогну разумевању стваралачког мишљења и архитектуре овог аутора који, на основу критичког сучељавања са тезама модерне, постмодерне и деконструктивизма, своју позицију одређује као *појетичку разлика*. Иако се осам текстова у нашем избору непосредно дотичу трију тематских целина, они такође указују и на неке теме Подрекине архитектуре, као што су: материја, луминозност, трансформација, реституција, старо и ново - које заједно са другима доводе до двеју његових можда најзначајнијих теза: грађење у граду као артефакту (а не архитектура *per se*) и архикултура.

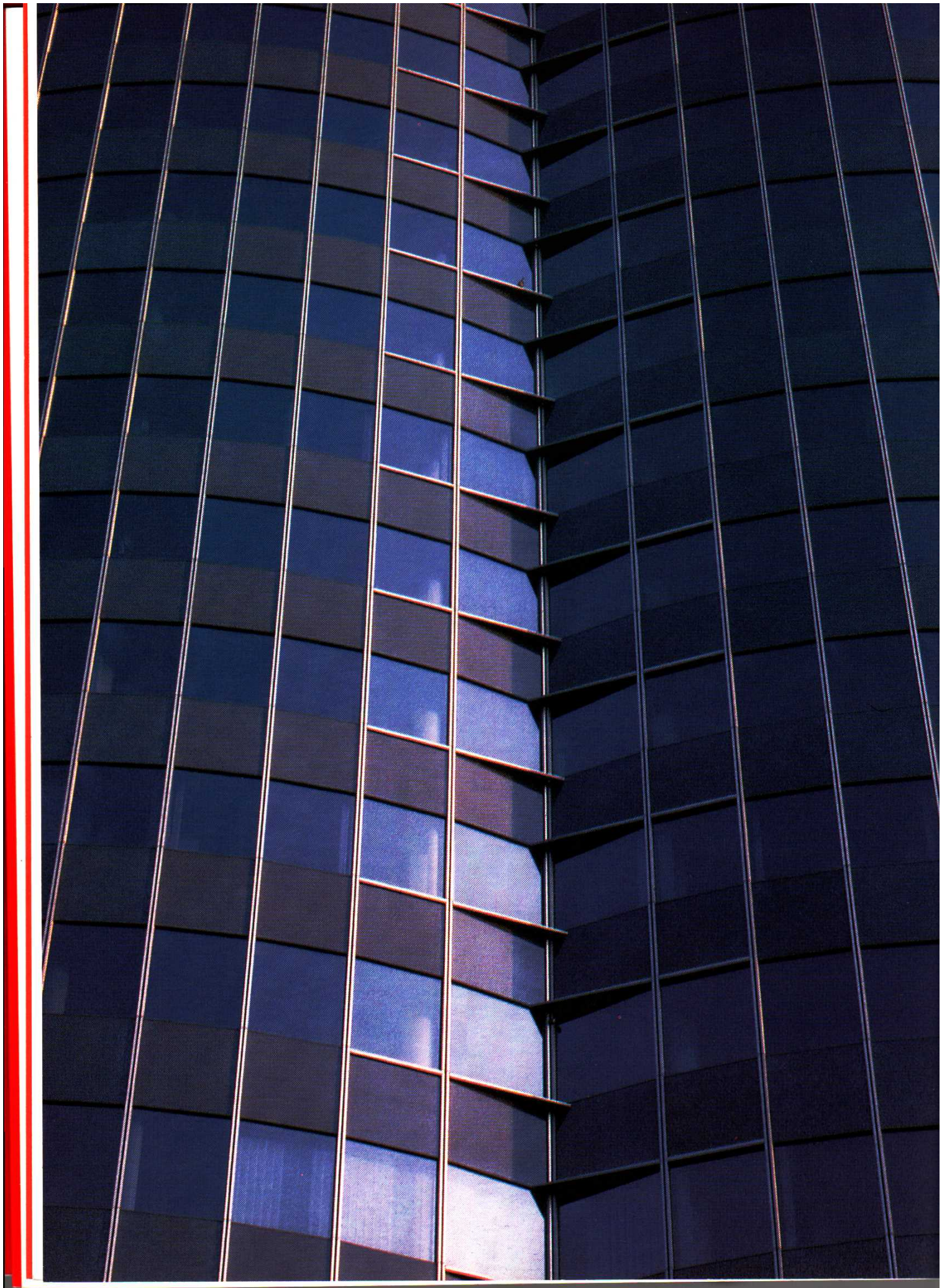
Првој тематској целини припадају текстови о двојици архитеката, чије дело и мишљење имају посебан значај за архитектуру самог Бориса Подреке. Ове две расправе („Плашт прикривеног” и „Капител као камен спотицања”), међутим, нису писане ни као прилози историји, ни као прилози теорији архитектуре. Иако у првој од њих наш аутор узима у разматрање семперовску мисао као суштинску за разумевање бечке архитектуре с краја XIX века и њен *maniere*, у битноме је реч о специфичном месту из теорије Готфрида Семпера. Према овој теорији, као што је познато, основне форме, типови и симболи у архитектури своје порекло имају у техници. У постављању проблема саме архитектуре Семпер је велики значај придавао текстилној уметности, одакле је извео став о два основна принципа сваке архитектуре: скелет и заодевање. Ово друго разумено као проблем површине (прекривања) и њен однос према архитектуралном организму, сада је тема Подрекине расправе.

Из ње најпосле постаје јасно на основу којих то увида, а не тек на основу некритичког читања списа Готфрида Семпера, сâм Подрека долази до властитог става о сједињавању структуре плетења и текстуре у плоху, који је у пракси доследно спровео у многим својим пројектима. О словеначком архитекти Јоже Плечнику, с друге стране, Борис Подрека је писао у више наврата. Уз то, аутор је једне мање, а онда и једне велике изложбе овог архитекте, прављене у периоду у којем је Борис Подрека своје деловању као архитекте и предавача на европским и америчким универзитетима радо придодавао и концептовање и реализацију великих изложби, какве су, на пример, биле она на Венецијанском биеналу о Карлу Скарпи (1985. године) и она већ поменута о Јоже Плечнику, показана у Паризу (1986. године), Бечу и Љубљани. Тек ова изложба, енциклопедијска и готово сакрална, како је то сâм истакао у једном интервјуу, открила је не само Јоже Плечника као архитекту у свом његовом значају, него и до тада широј публици готово непознату Љубљану којој је овај архитекта дао неизбрисиви печат. Нека овде буде забележено да је приређивач ове књиге, у Венецији, после отварања изложбе Карла Скарпе, и у време припреме каталога за изложбу Јоже Плечника, с Франсоа Буркхартом (директором париског *Centre de Création Industrielle* и чланом комесаријата за организацију Плечникове изложбе) и Борисом Подреком био договорио припремање изложбе српског архитекте Николе Добровића, под јединим условом да изложба Јоже Плечника буде приказана и у Београду, и то под условима који су подразумевали не велико финансијско учешће београдске стране. Приређивач ову епизоду спомиње на овом месту, ако то уопште треба наглашавати, не толико да би разоткрио неразумевање тадашње управе Града Београда за архитектурална дела Јоже Плечника и Николе Добровића, колико да би подвукао да у круг аналитичких интересовања нашег аутора поред дела једног Готфрида Семпера и једног Јоже Плечника, и дела, на пример, Макса Фабијанија, Адолфа Лоса, Ота Вагнера, о којима је такође писао, улази и дело српског аутора модерне Николе Добровића. Расправу о Јоже Плечнику у нашем избору Борис Подрека је писао неколико година пре оне изложбе, и за свој предмет има тему коезистенције старог и новог. Да би објаснио Плечниково непристајање на разбијање 'корумпиране' форме, какво су предлагали заговорници новог, наш аутор наводи два места из главног Хајдегеровог списа *Sein und Zeit* (параграфи 36 и 76).

Другу тематску целину нашег избора чине три Подрекина текста („Овде или било где: простори града”, „Простор града између вируленције и апатије” и „Безбрижна постојаност”) који за предмет имају проблеме пред којима архитекте данас стоје у својим покушајима да дођу до урбанистичких решења. Ти проблеми, према његовом увиду, долазе не толико из слојевитости садашњости, колико из тешкоћа њеног разабрања. Он сâм, са своје стране, у тој слојевитости као основне феномене препознаје 'информационе каскаде', електронику и телематику. Указујући на аналогije те слојевитости с декомпензацијом садашњег друштва, у првом тексту ове тематске целине, Подрека као прво питање на које архитекта данас мора да одговори, питање: да ли он сме да „уђе у при-

сан загрљај с феноменима времена”, види пре свега у вези са могућностима стварања предатог јавног простора у данашњим метрополама, у којима су, како ће истаћи на једном другом месту, решени готово сви проблеми инфраструктуре. У истом овом тексту, који назива програматским, он нас уводи у три теме своје архитектуре (материјал, светлост и текстура) у решењима обликовања тргова. Други текст из ове тематске целине, у оквиру генералне тезе о реварваризацији урбаног простора, за свој предмет има могућности спајања социјалне екологије и меморије места, које Борис Подрека препознаје у очуваном ткиву села, која имају више посла са вирулентношћу него са апатијом града. У трећем тексту ове тематске целине наш аутор се бави односом архитектуре у урбанистичким решењима са пословима заштите споменика културе.

Трећа тематска целина има за свој предмет материјале камена и, ма колико то парадоксално звучало, боје. У првом тексту ове целине Подрека полази од упитности класичне трилогије под-зид-свод, у којој онај први елемент заузима најниже вредносно место. Полазећи од тезе да управо под представља „подијум за нашу драматургију живота”, он разматра поливалентност вештачког и природног у употреби камена у текстури пода, залажући се за оно што сам именује као *parlante* текстуре тла града, за његово отопљавање, на супрот хладној индиференцији класичне модерне према овом елементу класичне трилогије. Подвлачећи симболичку вредност камена, у другом тексту ове тематске целине Подрека поставља питање ваљаности једне од дихотомија у данашњој архитектури. На место те дихотомије: употреба камена или као монолита или као оплоте, он поставља тезу о хилеморфизму, који треба да разреши модернистичку позавађеност утиска и израза. У трећем тексту ове тематске целине Борис Подрека пише о црвеној као својој преферентној боји, при чему ову, као и све друге боје, разуме такође као неку врсту зида, у својим разјашњењима доследно се држећи семперовског принципа задевања.



Борис Подрека

ТЕКСТУРЕ

ПЛАШТ ПРИКРИВЕНОГ

Белешке о бечком вагнеријанском амбијенту
из Семперовог виђења

Од мене се захтева да у контексту ове расправе прелетим дуж правца Вагнер-Фабијани-Плечник-Лос, тј. преко архитектуре мишљења, а да оставим по страни правац представљања чисте визуелности Хофмана и Олбриха. Отуда бих се више задржао у близини семперовске мисли, суштински битне за разумевање бечке архитектуре са краја века.

Реч је о архитектури која је исцрпно разматрана у Италији, додуше покатак на помало пристрасан начин: са становишта типолошког фиксовања, организације простора и, нарочито последњих година, једне врсте веома интелектуализованог „антиархитектуралног заноса” пренебрегавајући материјалистичко сублимативно Семперово мишљење, које је као ниједан други теоријски прилог условљавало *maniere* бечке школе.

Реч је начелно о проблему површине или прикривања и његовим релацијама према архитектуралном организму који представља или опасавала, мада га никада не окончава, према оним појавним снагама израза, које су чешће изван средњоевропског света, како северно, тако и јужно од њега.

Не ретко се Вагнер, готово у побожном позивању, али повремено и са оспоравањем, и Лос, са великим поштовањем, позивају на Семпера када ваља потврдити основну идеју архитектуре, која је увек, пре свега за Лоса, културна мисија, а мање „конструкција”.

Међутим, и архитектура Плечникова и архитектура Фабијанијева, тако доследно „маниристичке”, управо чине велики део репертоара семперовске дијалектике.

Семпер је архитекта логике мишљења: његов рад није инстинктиван, или духом велики по сваку цену, свако његово дело

може се свести на циклично-еволутивне параметре. Он је вероватно први спојио научника и историчара у „практичну” теорију, која у достизању сублимативне изражајности дела полази из близине материјалном.

Баш као што је Плечник одредио Вагнера као „архитекту који је потом хтео да постане инжењер”, тако је и код Семпера стално присутан спој мерења и надзора у тражењу објашњивог, у општој идеји уметности грађења. Пошто је пошао од студија математике, у Гетингену, у занат је потпуно ушао када је написао своју *Науку*, коју више никада неће напустити; ова преданост тој *Науци* стално се продубљује, нарочито онда када више неће моћи да гради. Може се рећи да је најзначајније дело које нам је оставио - његови списи - настало из гнева што не може да гради. Али, упркос свему, ти списи достижу озбиљност писане мисли и прецизност метода, што је, по моме мишљењу, ретко присутно код архитеката практичара. Његова естетика је естетика чињеница која стоји на супрот догми идеализма. Још у младости одбијао је уопштене расправе о „великој уметности”, која после растављања интегралног уметничког дела током барока и после сечентистичке трке за „типом” прелази у отосентистичку партикуларизацију. Семпер увек успева да докучи, данас бисмо рекли, структуралистичку мисао, када у полемици са „креативним чином” и „уметничким моментом” предлаже „техничку и тектонску уметност”, при чему под оним *Kunst* разуме уметност и саветује да се поново један по један размотре архитектурални закони и архитектурална правила, настојећи да их каналише у метод отворен за промене, који бисмо већ могли да назовемо емпиријским учењем о уметности.

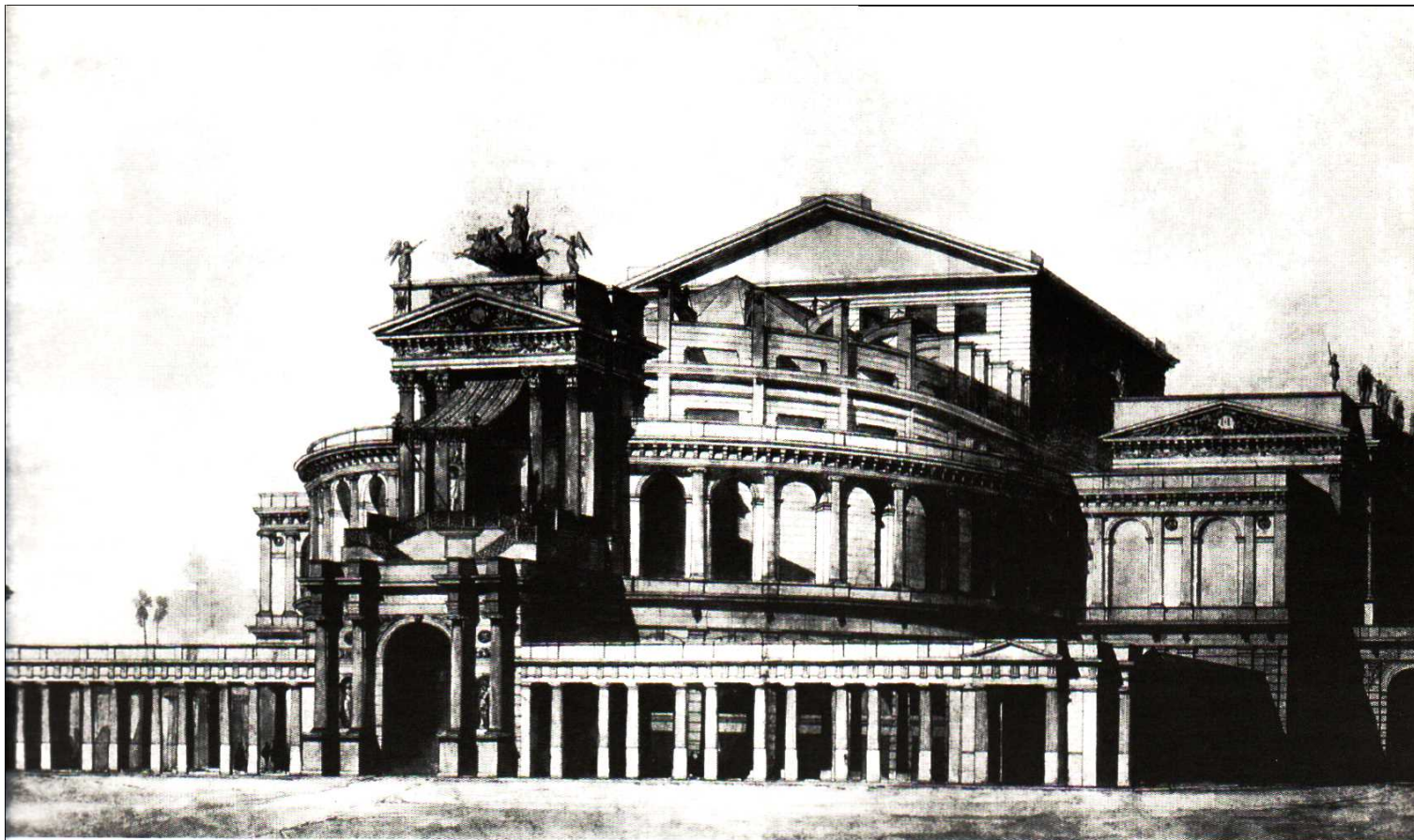
У основи Семперове мисли стоји материја и њено постајање формом, више не постоји „тип” као полазиште, који по њему, више не одређује, већ уопштава. Његови противници ће га оптужити за материјализам, а један од њих ће га презриво, што би данас могло да звучи као похвала, дефинисати као „примуса материјалног и корисног”.

Његово исходиште је у проблему површине: па која друга архитектура би и могла да успе у Бечу ако не архитектура прекривања. После краткотрајног, али мукотрпног искуства у Минхену са средњовековним романтичарем Гертнером и хладним и префињеним Кленцеом, прелази у Париз, који представља одлучујуће искуство за допуну његовог младалачког обликовања. И Вагнер ће, на Семперовом трагу, са својими честим минхенским сусретима са својим ученицима код Теодора Фишера, за овај амбијент, културно потпуно другачији од бечког, испољити иронију, *Münchnerei*, као када би се рекло нешто између пасте и макарона. У Паризу ће Семпер одлучан заштитнички подстицај добити од Гауа, у то време већ аутора текста који темељи на оптици површине. Гау је за Семпера био оно што је Жији био за Шинкела, а Вагнер за Плечника: одлучујући сусрет за темељан избор који опредељује читав један живот.

Семпер више не верује у магичну пропорцију класицистичко-апсолутно, Фидијино јупитерско бело, важеће естетике, као што ће Франк више од пола века касније оспоравати апсолутно бело у естетици модерниста. Семпер овоме супротставља симетрију,



Непознати уметник,
Портрет Гојфрида Семпера, 1834.

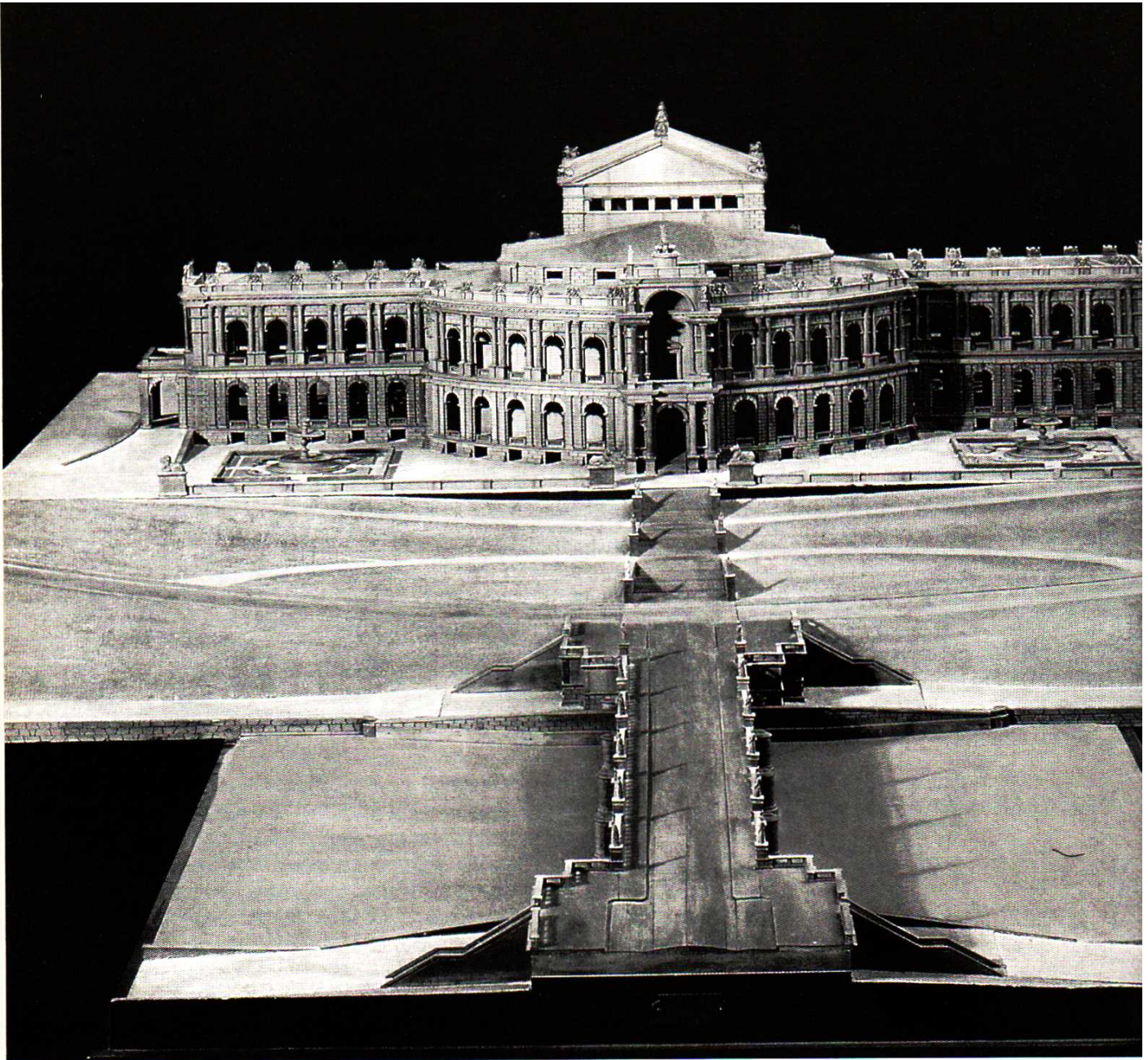


Готфрид Семпер,
Позориште у Рио де Жанеиру,
перспектива, 1858.

еуритмију, пропорционалност и правац, који су за њега „ауторитети” око којих се окреће „оса живота и кретања”. Издвојени архетип за њега не постоји, он верује само у „изворну употребу”. Ево везе између употребе и културе, коју ће из Семперових списа преузети Лос: „Реци ми какав је грлић крчага или пехара, па ћу ти рећи како их је човек користио и како је живео.” - Одатле бинарни систем практичног и лепог, или, како ће то Лос рећи: „Грчка амфора и бицикл су истих естетских вредности.” Овде је исходиште Семперовог метода научника, архитектонске анализе сумњичаве према спекулацији, морализацији заната, што ће бити стална тема у аустријском свету, и која ће у Вагнеру, Лосу и Франку наћи највеће представнике.

У овом свом дијалектичком систему који назива „топика или инвентивни метод”, налази се „иноваторски захват архитекте који зависи од услова у којима се развија”: он, по Семперу, зависи од „друштвеног поретка”. Вагнер ће у својим текстовима преузети ову дефиницију архитекте и педесет година после Лоса узвикнути: „Модерни дух је друштвени дух, антидруштвени дух није модеран дух”. Сам Семпер ће платити због заузимања овог става, заједно са Рихардом Вагнером биће прогнан из Дрездена и изгубити професорско место зато што је приступио револуцији и зато што је одабрао барикаде с оне стране режима.

И за Вагнера је бином живот-уметност регулативни елемент наших акција. „Па када већ говорим о себи, једна ствар која ме тишти и коју морам да споменем јесте оптужба да сам и ја користио тзв. 'империјални стил', а која долази од честе употребе мотива карактеристичног за стил у мојој архитектури и мојим нацртима: рав-



не површине и праве линије... Овим елементима не води тражење стила, већ формат ових нових остварења води налажењу плодног тла у човековом животу”.

Семперова изворно материјалистичка мисао није крајњи циљ његовог теоријског здања, као што се то тумачило: „Еманципација форме”, тврди Семпер, „треба да потекне из сâмог материјала и из сâме корисности или употребе”, али - а то је Ригл заобишао у свом побијању порекла уметничког дела - „раскид са реалним је нужан ако форма у себи садржи изворну снагу симбола и ако је човеково дело. Пирамиду, купу, које не теже ничему другоме дó себи сâмима, може у чину њихове сублимације да преузме свака култура као споменике и симболе уопште”.

Онај ко познаје Плечникову Љубљану, лако ће у његовим захватима препознати сталну дијалектику говореће архитектуре засноване на примарним формама; Семперова опсервација дала би се

Готфрид Семпер,
*Рихард Вагнер-кућа за свечане
представе у Минхену.*
Модел према оригиналу
из 1866, 1926/27.

схватити као увод у Плечников рад у овом граду, који такорећи представља потписано дело.

Семпер између осталог помиње и гомилу земље, геометријски већ распоређене, прекривене травом, што ће преузети Лос, када запањен, пред надгробном хумком пирамидалног облика, узвикује: „Овде је неко сахрањен, па то је архитектура”. И код Плечника, као и код Лоса, постоји тесна веза између материјала и његове употребе и оног узвишеног форме, која полази од Семперових претпоставки. Он, међутим, не иде путем „радости”, као што је то случај са Хофманом и Олбрихом, већ путем надзиране строгости, која се не самопојетизује, како не би предимензионисао или сáмом делу потиснуо ширу могућност репродукције.

И схватање орнамента се код Семпера реализује „из легитимног формалног регулисања украса и његовог значења као уметничког симбола” - навод је узет из његовог текста из 1856. године: „Када човек украшава, не чини ништа друго него поново успоставља, свесно или не, природну законитост сáмог предмета који се увлачи у овај чин украшавања.” Овде Семпер доводи у везу орнамент са примарним природним изразом који, ако је актуализован под човековим надзором и у складу с њим, постаје „чињеница културе”. И Плечник и Фабијани, први у свом властитом начину изражавања, снажном и драстичном, други полазећи од учене претпоставке, ако не и од катедарске, следећи овај концепт орнамента „који говори више”. У Лосовом спајању орнамента са економском претпоставком, да би се достигло ширење сáме културе, реч је ипак још увек о Семперовом уосећавању, које он примењује као латентну позадину за своје анализе, користећи га као позадину, а не као као предњи план.

На концепт предњег плана надовезује Лосова полемика са ауторитетима, поводом проблема укључивања огњишта у станиште, које је повезано са једном малом *Scullery*, у породичним кућама бечког *Werkbundsiedlung*-а, чију идеју налазимо у Семперовом симболизму, као „ембрион станишта” човековог.

С обзиром на осиромашење садржаја енциклопедијског модернизма и у оквиру покушаја повезивања са првобитним теоријама, које су касније одредиле развој рационалистичког мишљења, Семперов „Стил I и II”, у контексту данашњих интересовања за сложену уметност грађења, добија конкретнији значај, упркос његовом сублимисању и његовом *Symbol*, или, пак, управо, због њих. Термини текстилна уметност - зид и таваница, керамика - огњишта, тектоника - као носећа структура, и тесарство и стереометрија зидарства, које је он увео, касније ће доживети пуни развој.

У својој металотехници, која је касније припојена, и у којој гвожђу не приписује могућност да фунгује као структура, већ само као текстура што иде уз камен, он, као и Шинкел, метал дефинише као материјал без поезије и без повести. Али, управо полазећи од једне своје мисли, коју је дефинисао у огледу „Конструкције од армираног бетона”, из 1849. године, са познатом критиком Лабрустове библиотеке Сан Женевјев: „Зашто не радимо као стари Римљани и не градимо таване од плеха”, оствариће једно од најсугестивнијих „ткања” бечке архитектуре, у своме *Kulissendepot*, из 1897. године.

У контексту његовог „начела заодевања” развија се једна од основних тема вагнеровске школе. Међутим, управо ће теорија размене материје, тј. теорија размене или промене материје и њеног коришћења и трансформације техничког поступка (али са знаком или „сећањем” на материјал и његову изворну примену), понудити бечкој архитектури практични приручник. Дакле, не поставља се више питање да ли завртањ са вагнеровске плоче држи или не, или, да ли ткање тканине разапете између куполе и литургијског простора *Steinhoff*-а, јесте или није структура. Битно је „уметање”, његова гешталтистичка раван и интерференција првобитног „позивања” на сублимацију форме.

Овај теоријски простор дао је могућност за превазилажење строгости XVII века (Семпер је критиковао дирановски план, сматрајући да ограничава изражајне могућности архитекте и нуди изговор за оне мање надарене маштом у правцу ренесансног историцизма *Ringstrasse*-а, као и у правцу Вагнеровог *Naissance*).

Анализа површине и Вагнерових „плаштова”, дилема формација и прекривање, састав и структура, постављене у Плечниковој кући *Langer* и његовој кући *Zacherl*, изворно значење мермера у Лосовим ентеријерима, сагледани су углавном у оквиру Семперовог виђења.

Отуда, Семперу дугујемо три главна постулата за развој бечке архитектуре XX века:

- 1) материјално порекло
- 2) размена употребе
- 3) прилагодљивост типа.

КАПИТЕЛ КАО КАМЕН СПОТИЦАЊА

Повесно бивствовање
у делу Јосипа Плечника

Опште занимање за Плечниково дело присутно је управо у једном времену у којем су архитектура и историја повезани у један процес преслијавања који се стално понавља.

Из виђења једне монополске позиције понаучене, позитивистичке архитектуралне критике, његово дело нераздвојено прати дах „тоталитета” или сакристијски спиритуалног. Управо за оне који друштво и архитектуру интерпретују линеарно и отуда само периферно, и који у последње време постижу квантиће реформаторске и митологизујуће поезије, ово представља једну непремостиву баријеру. С друге стране, они су створили наддетерминисану нагодбу о повезивању живота и дела, у Плечниковом случају - живота пуног сумњи, уздржавања и аскезе - магловите моделе интерпретације његове градње: из позадине једног потиснутог Ероса до предњег плана једне „националне” мисије. Његов елементарни, наметљиви захтев *само* за архитектуру замагљује је, а неспособност да се тумачи целовременост Плечникове форме ставља у предпоље суда само њен привидни „смисао”.

Јер, то је само једно Ја, средишња координата, „осећања” - које у себи, међутим, крије једну широку, општу могућност посредовања. Готово маховско Ја које стоји наспрот као помни чувар и судија времена и историје, а да при том не залази у нетрновите колизије свеколиког унитаризма „модерне”.

Отуда се у Плечниковом делу читава граматичност историје може испитати на материјалу и типу, на извору и узусу, а преузимање или коректура се може извршити искључиво у оквиру класичне закономерности. Тек у другој равни, која лежи испод, свагда

према потреби задатака, оно вернакуларно, народно или функционално придружује се класичној ригидности надзиђивања.

Слично фуриозној дијалектици Краусовог језика, који је упркос разарању и изградњи увек смишљен да сачува општа правила, тако и Плечникове форме могу да изразе више него апологију, у артифицијелној амбивалентној монтажи предатог, у којој је настана снага и карстовска густина у следу метафора-целовито. Његов априоризам је историјски, априоризам цикличних следова форме, који се морају одржати. У случају да се ово занемари, те следове би ваљало накнадно нанети, слој по слој као претпоставку архитектуре. Етика и естетика су трансценденталне. Између воље „модерног” и света нема никакве *логичке* везе. Свет зависи од моје воље, вели Витгенштајн.

Дакле, коегзистенција старог и новог јесте оно што Плечник тражи у свом стваралаштву, у смислу једног више-тумачења овога света. Пражњење смисла једног капитета не може се достићи само укидањем које следи из ургенције једне нове животне форме. Па ни уобичајена реторика манифеста, идеолошке језичке игре, искључивост речи, које ће се Плечник за свога живота клонити као ђаво од крста, није била у стању да одузме форми-целовитости њено тубивствовање. „Форме *иу* бивствују, животне форме старо-ново; у застајању и колебању оне животаре и ипак изражавају оно суштинско у односима, казују без речи о ономе што се у речима и појмовима никада не би довело до сагласности”. Ово Витгенштајново утврђивање могло би на прави начин ову пострани-искључивост предметног света да изложи такође као његову историјску вредност. На тај начин управо његова повесна егзистенција експонује његову историјску истину. Једну истину, дакле, која као и она у Плечниковом случају никада не лежи на страни вероватноће, где се ништа не испитује, већ једино протоколизује и где такозвано ново брине за следеће свакодневно постојеће, заклиње се бивствовању - модусу *ad oculo*.

Историјско неразумевање је у Плечниковом случају карактеристично за све оно тешко сврставајуће, велико *exote* класичног искивања култура „на граници”. Овде је есенцијалније и слојевитије целовременост могла слободно да се развије у поливаленцији њеног „служења”, него што је то случај у метрополским изам-културама. Геополитички положај по страни чини да се сви ти мајстори (а свака земља „на ивици” имала је свог Плечника) тешко могу локализовати, због чега су тешко и долазили до популарности. Управо у повезивању наше медијске културе са савременим испуњењем форме, које се осећа у читавој његовој историјској каузалности, треба захвалити што се пројектују разбацане фиоке класичних мајстора и што се дозвољава да делује многослојност њихових облика. С друге стране, међутим, тамо где се данас управо историја употребљава као појас за спасавање Плечниково дело опет упада у опасност да буде погрешно тумачено и испражњено, полазећи од једне оптике која је дијаметрално супротна функционалном.

Плечник ће (којем је тада већ преко педесет година), управо у годинама у којима општи архитектурални покрет следи „белу” утопију велеграда и градова-насеља, консолидовати своју прецизну

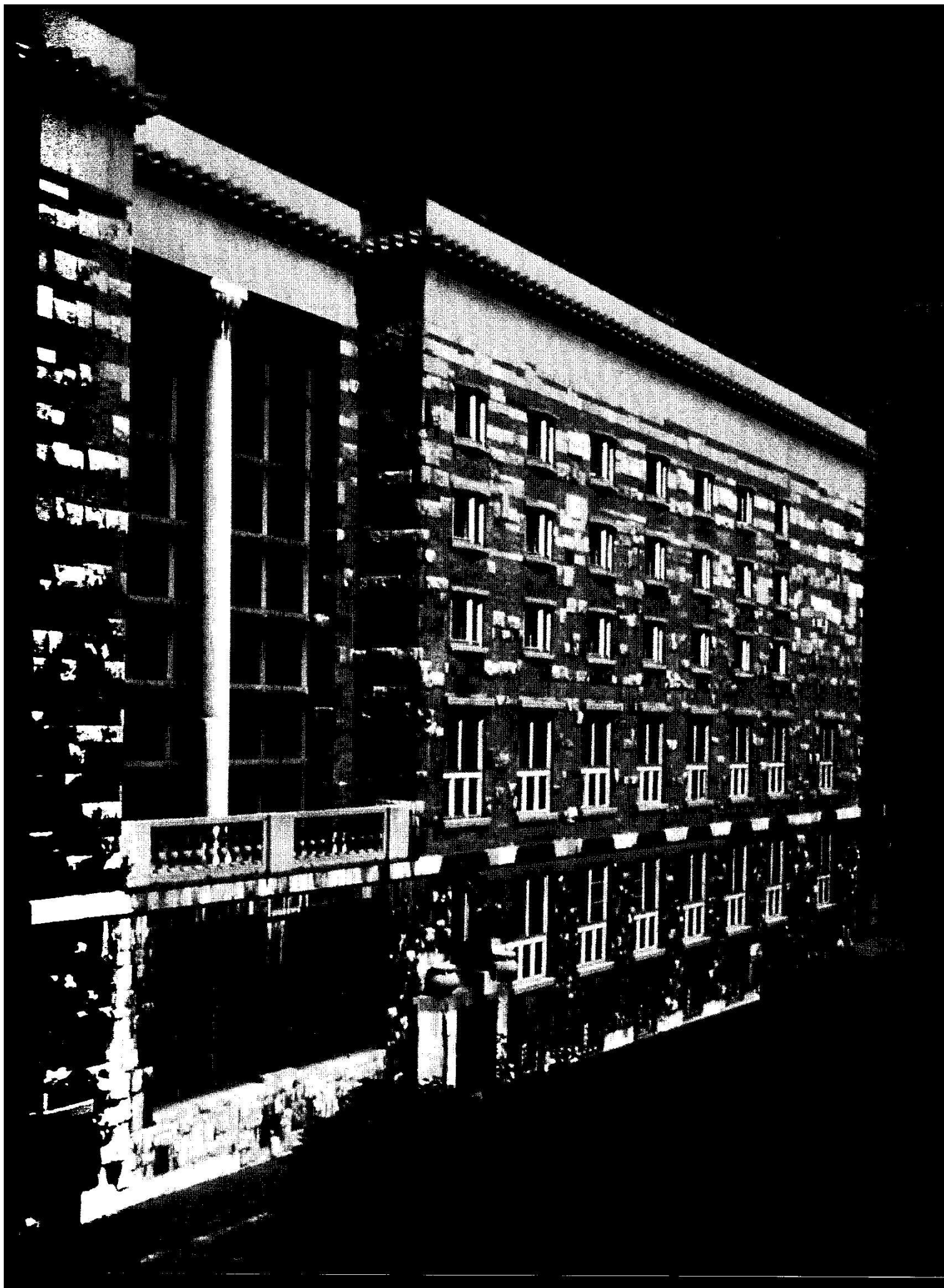
Јоже Плечник, кућа *Zacherl*, Беч, 1902.



оркестрацију форме у тонској равни своје вирулентне класике у Љубљани. Његов историцитет замеће се управо тамо где хипертрофија образине присиљава у њиховој новознатижељи оне што журе и говоре унапред на разбијање ове „корумпиране” форме. Хајдегер је тачно описао овај немир пред повесним бивствовањем: „Али, знатижеља постала слободном не брине да види зато да би виђено разумела, то јест доспела у неко бивствовање код њега, него *само* зато да га види. Она тражи ново само зато, да би од њега поново одскочила ка новом. Бризи тог виђења није стало до тога да схвати и да знајући буде у истини, него јој је стало до могућности препуштања себе свету. Отуда знатижељу карактерише специфично *непробивање* код најближега. Отуда она такође не тражи ни доколицу посматрајућег пребивања, него немир и узбуђење од увек новог и од промене сусрећућег. У свом непробивању знатижеља брине о сталној растресености. Знатижеља нема никаква посла са зачуђујућим посматрањем бивствујућег, са *θαυμάζειν*, њој није стало до тога да путем зачуђења буде доведена у неразумевање, него се она стара о неком знању, али једино зато да беше знала.”

Зачетак овог ригорозног пута кроз старе поретке суштина постављен је већ у Бечу. Млади Љубљанчанин, који долази из очеве столарске радионице, искрцава се, после судбински „циљаног” заобилазног пута, у школској радионици Ота Вагнера. Завидљиво посматра он Олбрихову виртуозност у представљању и учи његов цртеж. Семперова начела одевања и теорија размене у архитектури творе позадину његовог неимарског облика, а оно историјско материјално-сублимативно код Вагнера дозвољава му прекомпоновање његових раних архитектуралних покушаја. Али, његова тежња ка једном дубљем смислу архитектуре, као што су тачност и задовољство у архитектури, и по страни од мисли о напретку, латентна је већ у Бечу. На једној скици, сасвим у преображеном семперовском смислу, он бележи: „*Necessité est mère d'industrie*”, али испод белешке црта једног „класичног” пастира са жртвеним јагњетом у руци, а поред тога несврховиту монолитну архитектуру са куполом, која се помаља са неког брда. Отуда је његова кућа *Zacherl*, тај камен темељац бечке модерне, пре свега, један монолит са класичним обележјима, који упркос гранитним плочама којима је одевена фасада, које су спојене округлим клиновима, надмашује орнаментални плашт фасаде у Вагнеровом духу и у патосу опшивнице тражи ваздух вечности. А исто тако недовршени, тврди торзо парохиске цркве *Heiliger Geist*, коју је урадио у пролетерском кварту *Ottakring*, конципован као социјално средиште, које следи *terribilità* једног Микеланђела и „ред” једног Паладија или Санмикелија, јесте одговор на сецесионистичко пражњење појма и на Вагнерову мисао о напретку. Управо је Вагнер тај који, позајмљујући награду града свом најдаровитијем ученику, омогућује Плечнику сусрет са италијанском класиком. Следећи суптилну интуицију и одговарајући Плечниковим склоностима спиритуалном, он му поверава један специјални задатак, који мучи њега самог: решење концептуалне проблематике задирања у централну, односно грађевину са куполом са линеарношћу литургијског простора. Ово се осећа као предслутња Вагнерове концептуалне дилеме, као деце-

Јоже Плечник,
Национална библиотека,
Љубљана





нију касније код градње његове цркве *Steinhof*, чему Вагнер измиче захваљујући снази прекомпоновања и у свим деловима пулсујућем иноваторском. *Heiliger-Geist*-торзо треба посматрати као Плечниково кључно дело, не због тога што се овде у Бојроновом смислу и на путу Раскинове морализујуће етике и Морисовог „чишћења” вагнеровске раскошности извршује из социјално-литургијског простора, већ зато што се, вероватно по први пут у Средњој Европи, манифестује једно ново осећање времена у смислу долазећег поунутрашњивања, уместо дотадашњег оспољашњавања, онога „дати-се-показати” на прелому векова.

Из данашњег виђења пре је разумљиво него зачуђујуће то што 1910. године Лос са својом кућом *Michael*, Фабијани са својом *Urania* и Плечник са својом *Heiliger-Geist* подобност и оскудност његовог голог армираног бетона, управо у време „новог откри-

Јоже Плечник,
Национална библиотека,
Љубљана

ћа”, у време „изравнања слојева” - како је то назвао Емил Рајх - посежу не за привидно новим, већ за чврстоћом класике. Позитивистичко мишљење и „нови смисао”, који стоји насупрот окамењеном клерикализму, кривњи, покајању либерализма и оном „невидљивом” схоластичара, не манифестује се у здањима народног образовања кроз одбацивање предатог. Управо је класични меандар оно што уоквирује прве фасаде зграда народног образовања и тако повезује културни скок са социјалним преображајем. И ако базиликална хала Вагнерове Поштанске штедионице, саграђене од гвожђа и стакла, са њеним, Плечниковој крипти сродним тробродним простором од армираног бетона, значи победу и улазак модерне на *Ring*, онда је Плечникова сетна, базиликална *Heiliger-Geist*-дворана, са широко разапетим носачем од армираног бетона, који у себи крије душу крипте, први „достojни” простор за раднике са периферије Беча. Одбацивање краткоће живота програматски функционалног у служби је задатка који сам Плечник има од 1910. године као главни архитекта прашког *Burg*-а. У оном пенушавом барока сагледава он сродну „радост” *Jugendstil*-а и супротставља му се једним бескомпромисним меди-теранитетом, са перголама које дају сенку, силуетизацијом хоризонта и строгошћу облика.

Ови супротстављени полови онога „упркос томе” хармонично се повезују управо захваљујући неупрљаности њихових карактера и извора, и управо ово „скрпљено” дело на Храчанима, не најпосле, омогућује једно-у-друго-утицање града и његових доминанти. *Ductus* ове монтаже осадашњава читаву поливаленцију повести и тако је чини подношљивом. То је исти *ductus* у којем он између 1925. и 1955. године у Љубљани интерпретује улице, мостове, путеве, речни пејзаж, градске јавне грађевине и римске зидине.

Чисто неимарство без позивања на метафизичко порекло. Укидање класичног елемента успева код Плечника само тамо, и сасвим у Лосовом смислу, где се он садржају, који он може да отеловљује и тумачи, показује као испражњен и отуда неупотребљив. Дакле, тамо где ново има оправдање само онда када, пре свега, значи супстанцијално побољшање, а не само привид. У овом случају ново, које нас узнемирава, јесте једно кварење.

Појам архитектуре такође одговара Лосовој архитектури као произвођачу осећања, архитектури као носиоцу достојанства, и сублимисаном појму архитектуре кроз *tumulus*. Иначе, Лос не би Плечника респектовао као јединог сецесионисту. Да му је била позната Плечникова строга, „достојанствена” дворана са стубовима Љубљанског универзитета, грађена од црног камена, била би то стварно архитектура „у којој одзвања моћни глас Рима”.

Чак се Лосов принцип економије огледа у ономе грађењу „без-средишта”, које се у његовом делу често појављује као једна „упркос томе” архитектурална егзистенција. Тамо где не може да се оствари камени стуб, довољна је и цементом напуњена цев као део носеће конструкције за једну малу цркву. Оно што Плечник одбија јесте пука функционална репродукција грађевине, где није могућна ниједна мисао о надградњи са једним историјским отварањем дела и где то ускраћује херметика једнодимензионалног.





Јоже Плечник,
Национална библиотека,
Љубљана

На једној разгледници, из Земуна, адресованој једном бечком пријатељу, Кастелицу, на којој се види јавна грађевина са ескорбитантном експресивношћу, он бележи: „Није људски да се куће граде као железнички вагони и *Thonet*-столице”, али није људски ни „то што се намештај покатакд прави као кућа”. Пут пред нама, према Плечнику, може постати „материјал” само у отворености повесног. Уз то једна Хајдегерова опаска: „Још постојећи остаци, споменици, извештаји, *моџућа* су ’грађа’ за конкретно докучивање тубилог тубивствовања. *Историјском* грађом може нешто такво постати само јер према својој властитој врсти бивствовања има светско-повесни карактер. А *јосијаје* грађом само услед тога што је унапред разумено у погледу своје унутарсветскости. Већ набачени свет одређује се на путу интерпретације светско-повесно ’сачува-

не' грађе. Враћање ка 'прошлости' не следи тек са прибављањем, прегледавањем и утврђивањем грађе, него већ претпоставља *повесно бивсѝвовање* при тубилом тубивствовању..."

Као што је Одисеј, везан за јарбол свога брода, одолео песми сирена и тако избегао бродолом, упркос томе што је до краја чуо звуке песме, тако је и Плечник затворио очи пред испољавањима напретка свога времена да би умакао хаосу „великих открића”.

ОВДЕ ИЛИ БИЛО ГДЕ: ПРОСТОРИ ГРАДА

Будућност градског простора никада није могла да буде истражена и никада не може бити истражена као научна прогноза. Фактор ризика хипотеза које одатле произилазе лежи у свагдашњој садашњости, у њеној еластичности и променљивости. Само ударац пулса ове садашњости, често њен субверзивни карактер, може урбаном простору да искује свеколике његове супstrate. Отуда, архитекта мора да развије обухватну представу садашњости, пре него што је материјализује, па тиме и емоционализује. Спонтани захват најпре води до сазнања да се та садашњост не може докучити, већ да је збркана, турбулентна и подељена на много делића. Као *supplement* тог захвата показује се једно слојевито, дакако, често лавиринтско мишљење, у којем се воља за уобличавање мора издржавати као уређујући елеменат једног надражајима засићеног друштва.

Одатле се изводи и програматски наслов овог есеја *Овде или било где: простори града*, у којем одјекује губитак класичног социјетета, при чему га, међутим, не смемо разумети као Зедлмајров губитак средишта. Овај појам само развија једну аналогију са декомпензацијом и непромишљеношћу нашег садашњег друштва и његовим повишеним индивидуалним нагоном за саопштавање. Он треба да делимично одреди место нашим истинским реципијентима и корисницима нашег јавног простора, за које градимо улице и тргове.

АНАЛИЗА ФАТАЛИСТЕ

Пре него што пређем на архитектуру јавног простора, хтео бих да у скицама успоставим кратку дијагнозу нашег социјетета.

Трагање за самоостварењем довело је у последњој деценији, на преласку из механичке у електронску еру, до друштва угодности на тржишту. Једнодимензионалност пешачких зона, овај меркантилни супстрат индустријског друштва, овде стоји као амблем и врти се као магнетофонска трака. Необавезност и вештачки *civitas* при том образују стратегију преживљавања једног друштва ризика, у којем бива задивљен само онај који за себе узима оно што му је потребно. Овде по принуди настаје губитак солидарности, повећава се самовоља размене информација. С друге стране, друштвено се све више потпуно признаје самотњачки живот, онај живот као *single*, дубља везивања више не настају из повезаности личности са личношћу. Пад наталитета и истовремено све височије очекивање од живота производе породице сиромашне децом, које воде егзистенцијалној једновремености више генерација дивергентних култура које не живе у истом домаћинству. Прилагођавање оба пола суровом тржишту рада производи виртуелне биографије, које подижу тенденцију ка индивидуализовању форме живота.

Једнако је назадно и, деведестих година прошлог века, везивање за традиционална домаћинства, за визије и идеале који су увек, аутаркично или слободно, искивали јавни простор. Онај који бира промене је *en vogue*, он реагује тактички и не оријентише се према принципима. Политичка програматика делује дифузно, што води једном персонализовању телевизијских икона и медијској игри без садржаја. Ни религијским заједницама или сектама више није потребан јавни простор, који је затечен разрешењем његовог институционалног поретка. Шири се скитање и тумарање по градском простору, трага се за оријентацијом или за правом на шаманство, а све то води често навођеном појму реварваризовања јавног простора. Поплава информација, она *disconnected views* пред нас истерују полужнање или секундарно знање, како нам то белодано показује Георг Штајнер. Под овом максимумом спречава се разговор у градском окружењу са пријатељима и туђинима, култура коментара прекрива рефлексију оригинала.

Расплитање идентитета које одатле следи, наравно, одражава се и на јавни простор. Оно води новим организационим формама у којима су произвођење роба услужне делатности, обављање финансијских послова итд. раздвојени на више станица. Настаје мноштво специјализованих грудвастих структура, глобалних мрежа и њихових огранака, и још никада присутно транснационално тржиште, на којем постаје ирелевантно место на којем се све то одвија. Специјализовање високог степена опет води једном трансферу знања, које Саскија Сасон дефинише као *global controlling*, у којем долази до неутрализовања материјалног, јавног простора електронским простором прецизности без емоција. Захтев за самоуписивање једне нове културе предузетништва овај простор искива као безповесни простор, као пуко искивање технологије, производности и рационалности. Сенет ову нову форму моћи карактерише као

неки протестантски језик сопства, као језик аморфног простора, у којем визуелне форме читљивости у плановима и нацртима модерних градова једва да још нешто казују о субјективном животу.

Дакле, да ли уопште постоји нека шанса, бар што се тиче метрополе, да се створи неки предати јавни простор? Стварни проблем лежи у губитку вредности града електронског друштва, у којем се архикултурном урбаном простору одузима оправдање: простор за сусрет и дискусију, за параду и демонстрацију, за изведбу и глуму, за венчање и светковину, и што се мене тиче, простор за јавно погубљење. Такви простори данас су за сваког човека, у хипертрофираном граду, ризик и нису пожељни, јер су опасни. Они су већ рупе у једној електронској мегаструктури, превелики су, одвећ апстрактни, одвећ сиви и индиферентни да би уопште били испуњени. Природни градски простор бива замењен концентрацијом конзумната, његова егзистенција надалеко се рационализује архитектуром и планирањем или, у најбољем случају, ублажује. Ако тај простор настаје, онда настаје једино као конвенционални чин прављења алибија зарад неке градске власти, као улешавање града, као плакативни чин пред термин избора. Потрошња производи простор неуморне акције, и као што се говори о интерактивном предмету, о интерактивном пребивалишту и радном месту, тако се данас говори и о интерактивном јавном простору. Он се овде појављује као флуидна, процесуална творевина, а не више као „схваћени” догађај. Он такође може бити вештачки бесконачно прошириван и мењан, са његовом меркантилном позадиниом, електронски генерисаним симулацијама града. Наслањајући се на појмове теорије хаоса, овде се говори о расточеном градском простору, о урбаном *spawl*.

Овај тако мутирани јавни простор, изгубљен као класични градски простор, у нашем медијском друштву, као глобални простор, одабран већ према интересима индустрије информација, у приватни простор ступа кроз мутно стакло. Информационе каскаде ступају на место јавног живота. Ослобађајуће опажање наших некадашњих градских перспектива бива упрегнато у дењак и индустријализовано. Јавни простор је у приватном простору, а приватни простор је у јавном простору. Овај развој који се сада базира на електроници уводи масовна моторизација. Аутомобил као мобилни приватни простор запосео је и разорио јавни простор. А са придошлим телематизовањем свакодневице јавност и јавни простор губе своје последње преостале актере.

РЕАКЦИЈА РЕАЛИСТЕ

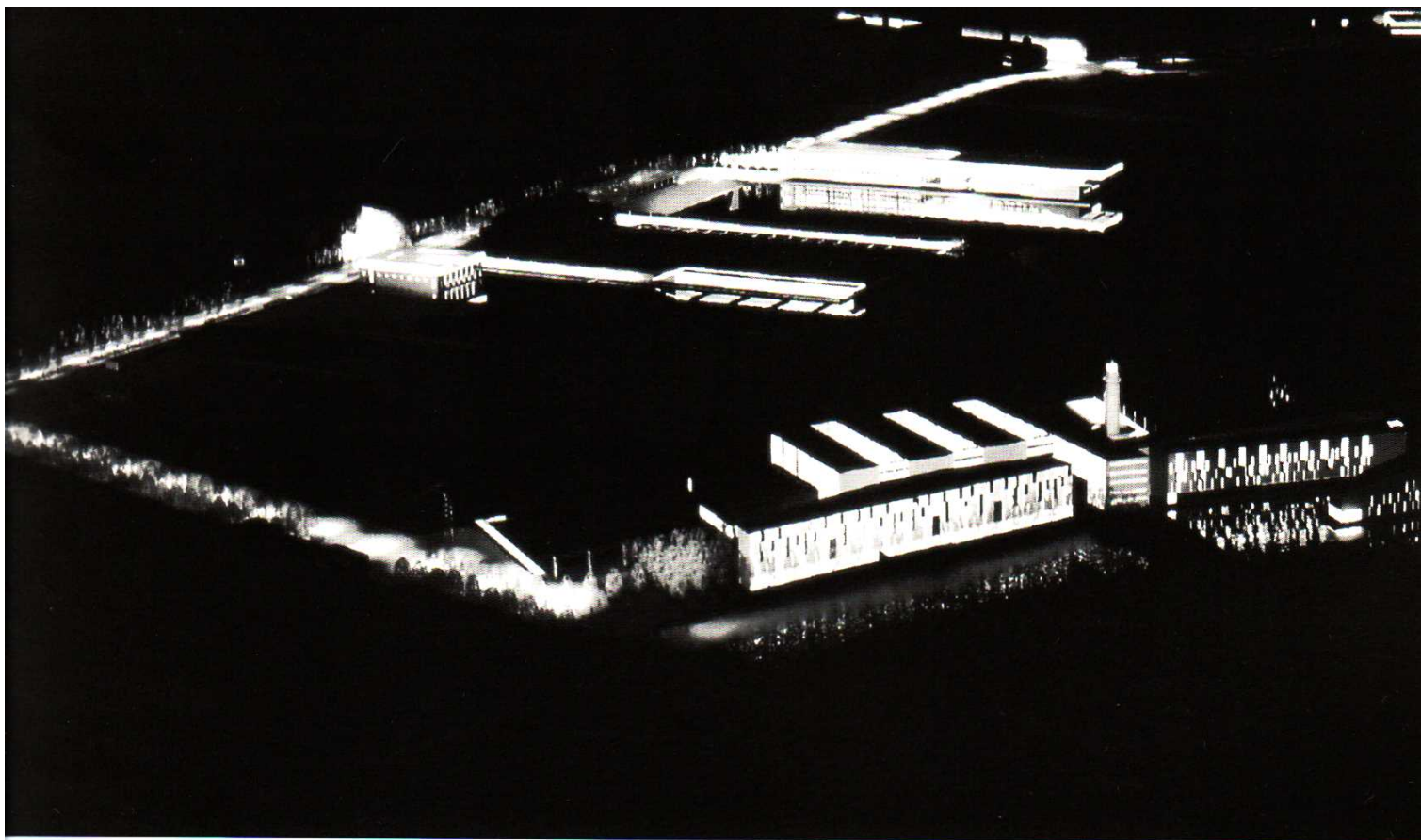
Паралелно са овим апокалиптичким, иако у целини гледано реалним осликавањем, ипак се увлачи један нови етички изазов за архитекту. Појам етике у читавом овом приказу играо је маргиналну улогу. Опет почиње да се говори о социјалној, о културној, о еколошкој и о цивилизацијској одговорности. Термин *етика* доживљавамо као неку врсту *revival*-а. Етика као развијена, уобличавајућа моћ суђења и реакција.

Мој рад дува у овај рог и у себи садржи структуре одлучивања са оне стране принципа једне економије раста, иако су у екстремном случају нужне нагодбе. Овде су у предњем плану моралне понуде, иако би требало да су оне увек проверљиве, и оне увек изнова морају да буду извојеване. Желим да нађем и даље развијем фрагменте и редунданције бар за мој средњоевропски простор способан на идентификацију.

Оно на шта мислим нема никаква посла са сентименталношћу урбаних питања која је Мартин Павлеј с правом критиковао. Сентименталност, како он мисли, јесте остајање на историјским, стратешки важним формама мишљења у тактичке сврхе. Захваљујући томе, каже Павлеј, било би могућно преокренути узрок и последицу и оспорити да искоришћавање града од стране човека јесте један ентропијски, а не неки обновљив процес. Управо на томе почива лажна свест урбаног мишљења оних *classical revivalists*, какву нам је донело постмодерно хабање цитата.

Али, упркос томе, да би било задобијено ново поверење у јавни простор изграђеног града, у којем се живело, морамо - тамо телематика, овде интернет - реферисати на методе уобличавајућег згушњавања специфичних места, односно на њихове традиције такође - са пуним искоришћавањем модерности. Свесно кажем модерност, а не ново, као супстрат неке хипотетичке модерне. Уз ово бих најпре приметио да је једна модерна те врсте увек била само утопијска, да њена научна сазнања и њихова примена нису остали чврсто везани за индивидуалног зачетника, за оно незаменљиво места, њихов културни пејсаж и за регионалне посебности, већ да је њено важење било без граница, да је чак безусловно важила за свеколику интернационалу. Систематско осамостаљивање знања довело је до овог разграничења простора, све до оптуживане безместности и бездомајности нашег друштва, па отуда нашег јавног простора такође. Захваљујући глобализацији града, у којој настају велике сличности, будући да тамо примењене технологије, производи, хотели etc. једва да још могу међусобно да се разликују, управо овде испољава се један утопијски или карактер псеудобудућности. Захваљујући самореференцијалности једне тако оптимисане модерне и утопије будућности која одатле произилази, оно *било где*, историјски позиционисано, доказује се као чињеничко *свугде*.

Али, ако се крећемо у неком јавном простору у којем постоје историјска дела, време искуствено сазнајемо као безвремено у важењу, као *ухронију*. Учимо да различите епохе разликујемо као историјске и да значајније опажамо оно сада у садашњости посматрача. Ухронија као форма времена онога што траје, онога сачуваног. Због тога се трудим да у посматрању и уобличавању јавног простора, тргова и улица, овима увек додајем једну ширу темпоралност. Овде је одређујуће опажање дела као целине, која је описана као меморија или моћ представљања. Управо ова форма времена, проширена темпоралност и једновременост опажања као супстрат меморије јесте ухронијска. Самим тиме овај начин схватања, који ми служи као стратегија моје архитектуре, има дуготрајно деловање на вредновање техничких иновација, нарочито на електронско генерисање подстицаја опажања. Тек када се могућност



Борис Подрека,
Concorso per la Riquilificazione del Frontemare,
Трст, 2003 (1. награда)

техничког репродуковања регенерише тако да могућност присвајања једног *millieu*-а доприноси не пуком повећању надражаја моћи представљања, него стимулацији овог ухронијског искуства - тек тада ми је она добро дошла.

Можда је због тога такође смислено, заједно са Хансом Белтингом, правити разлику између модерности и модерне. Али, ако питамо, шта то модерна означава као појам епохе, добијамо одговор: своју модерност. Презентизам нуди једину могућност да човек разуме како овај захтев може да буде решен. Пошто је уобичајено да се оно ново одбацује из страха од непознатог, респективно доместикује конвенционализацијом, презентиста, у овом случају архитекта, фаворизује могућност која му је надохват руке да се у ново упушта са референцом на предато, а у оно непознато са референцом на повест. При том долазимо до изненађујућег утврђивања да притисак новог до важења долази тек у промењеној диспозицији према познатом. Овде бисмо при том такође могли да парафразирамо Адолфа Лоса, који је мислио да нека новина која није побољшање јесте погоршање. Напредак се служи модерношћу, уколико је она већ сама постала историјска. Дакле, можемо да кажемо да се напредак, између осталог, састоји од обухватног и диференцованог осадашњавања прошлог. Овај структурни принцип напретка или модерности води до појма раширене темпоралности, до појма *memoria agens*.



Одговарајуће мојим представама као архитекте, сећање описује један пејсаж у себи затворених, допадљивих јединстава уобличавања, оних *topoi*, чији називи прототипски симболишу захтевана постигнућа сећања. Само таквим начином схватања тема, идеја и метода извојевамо стратегије оптимизације - са којима потом јавни простор може бити преведен у смислену модерност.

Ако јавни простор хоће да буде супстанцијално ренатурисан, а не улепшан, он у себи мора носити задовољство и чулност паралелних слика, које пре свега значе завичај, сцену и радионицу. Метод који ја себи присвајам за ову нову читљивост места, а већином су то места у израслом граду, ослања се пре свега на амблематику, сингуларност и незаменљивост специфичног *milieu*-а. Одатле проиходи топоизација текстуре града, специфична хроматика, редунданција идентификационих обележја, латералних умрежавања, па чак отуђења, такође опремљена једним идеограмом независним од места, ако је неопходан социјални кит. Понекад је анахронизам, па чак и анархија, добро дошли фактор ометања једног уобличавајућег, хомогено развијаног *happy-end*-а.

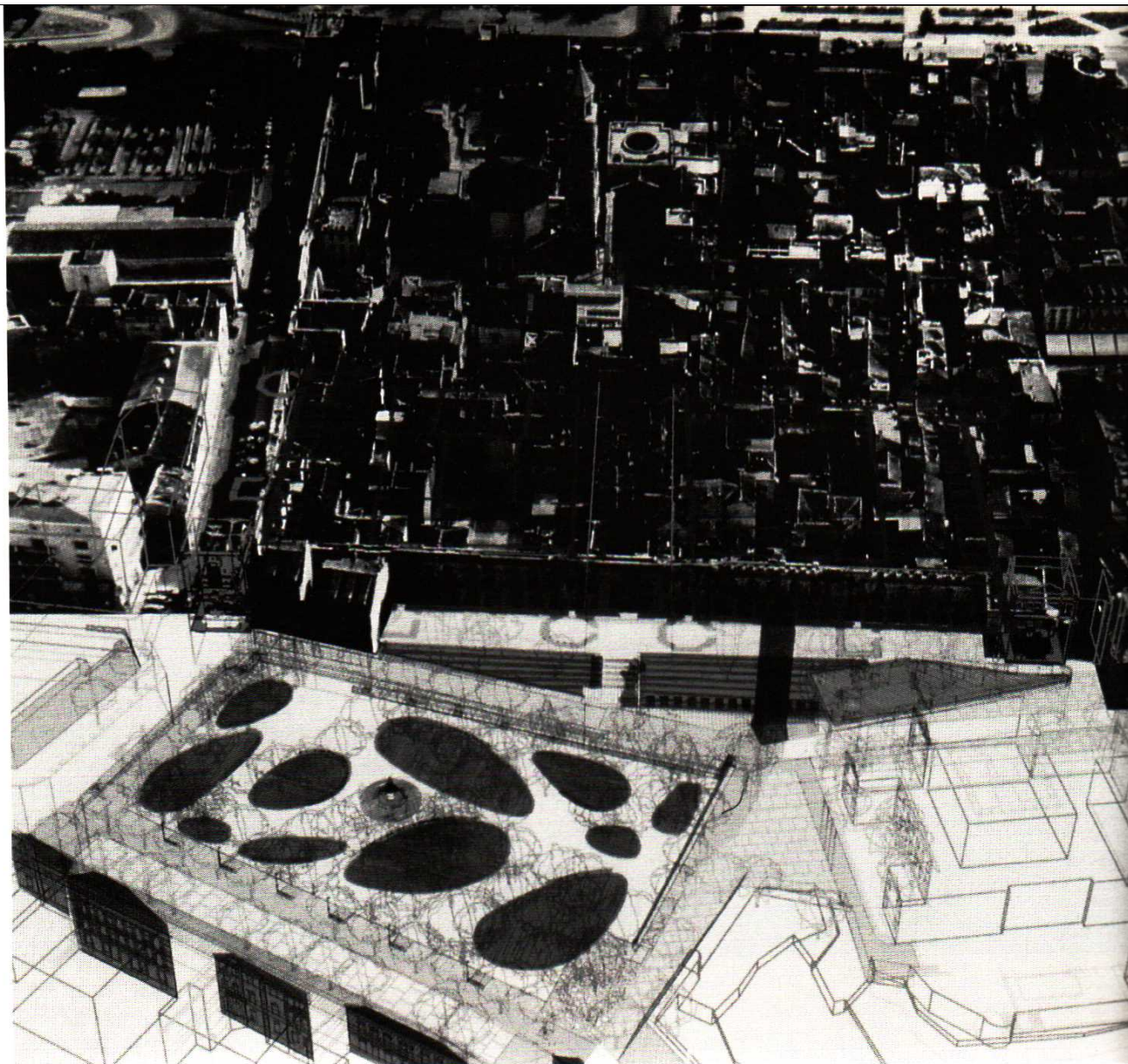
Уобличавање трга, бар за мене, на почетку рада на нацрту, нема никаква посла са априоризмима облика. Форма је оно послед-

Борис Подрека,
Concorso per la Riqualificazione del Fronte
Трст, 2003 (1. награда)

ње о чему мислим, испрва је морам потиснути и држати подалеко. Окамењене *res gestae* једног места не обухватају само куће, споменике и опште деловање оквира једног трга. За мене, много пре, извор инспирације лежи у широком пољу узрока на месту, тј. његова привредна, социјална, техничка и научна историја, сведочанства, реликти, чак мириси једног специфичног *milieu*-а. Све ово, када је уређено и позиционисано, контролисаном еквидистанцом води коначном значењском облику овог простора. Уметност је овде у томе да се испровоцира често разливени звук ствари, које затим морају бити посредоване у једном новом систему односа.

Ово чиним, између осталог, и због тога да бих увек на почетку једног рада избегао распламсавајући академски диспут: ко то, на темељу које аргументације, стварима подарује оно вредносно место које их издиже у ранг споменика културе. Увек изнова овде настаје хамлетовска дискусија о појму споменик, која се врти у круг - ако све јесте споменик, онда ништа није споменик. Уобичајена опозиција која се поставља према мојој интерпретацији претходно нађеног простора, у негирању традиционалних критеријума вредновања, промашује циљ, појам споменика проширује до непознатости и најчешће га још додатно интегрише у општу пропаганду заштите средине. Успело уобличавање све више зависи од тога у којој мери нам је успело да *дойишемо* постојећу заштићену историју. Управо овде се деле похвале и погрде. За тргове које градим никада не егзистује нека коначно запечаћена историја, тако да она искуствено не сазнаје никакво објективно утврђивање. Уметност је у новом писању, а не у описивању, па отуда у посредовању. Историју дописује, пре свега, садашњост, због чега човек мора да се бори и против аргументативне аналогije „онако како је стварно било” као оправдања уобличавања. Ово је позиција начитаног аниматора коме недостаје сваки анимални супстрат. Добри тргови, осим тога, стварају смисаоне односе, у којима настају нови споменици, независно од уређеног осадашњавања прошлости. У овом склопу, међутим, мени је непосредно сучељавање са конзервативним заштитаром споменика културе драже него конфронтација *à la* тосканско ломљење језика, а ово нарочито важи за Немачку, са главним градским архитектором. Ово је једна специја епикурејаца која у панталонама од самта са блоком акварел папира под мишком табана између Сијене, Пијенце и Сан Ђиминија и хоће да дође до појма. Ова тевтонска *italianità* у јавном простору је у последњој деценији изазвала онолико неприлика колико и уобичајени саобраћајни и меркантилни промет. Овде не функционише једнодимензионална апсолуција којој се тежило уношењем лепота Тоскане, јер јој често недостаје скепса и субверзивна интелигенција једног Макијавелија. Управо ове премисе, међутим, јесу неизоставне за жилу куцавицу једног новог градског простора.

О трговима који треба да настану исто тако од сâмог почетка мислим пре као инжењер него као естетa. Израда једног специфичног трга-рељефа са полифонијом лежећих површина, економско одвођење кишних вода које је у непосредној вези са њима, урамљивање трга риголама, овај фасцинантни *passapartouts*, удаљавање надуване бременитости асфалтних слојева *versus* средишта трга и



перспективистичко моделовање текстура трга које носе архитектуру - то се поставља као први испит за архитекту. Иза тога, на овој новодобијеној интарзији следи шаховска партија са справама на тргу, баланс и сучељавање њихових антагонистичких функција. Ту драматургија непрестаног сучељавања новог са промотивним ко-мадима повести даје конститутивно језгро једне појетике. Али, при том у позадини мора стајати звук, рекао бих чак диктат материјалности, камена и свих осталих површина. Они, по моме мишљењу, не подносе никакву наративну обраду, јер њихова текстурална хаптика јесте већ довољно језик. Мени се не допадају, иако су племенити и конзистентни, цртачки идеограми многих мојих италијанских колега, чија се емфатичка амблематика на тргу губи и тиме се отуђује текстуална логика материјалности. Тврдим да управо материјалност и њен композитни облик садрже довољно идентификационих обележја, да бисмо могли да означимо незаменљивост једног места. При том човек не мора да пренапреже похабано постхајдегеровско дубоко поштовање онога *genius loci*.

Борис Подрека,
Широсмајеров њарк,
Сплит, Хрватска, 1988-2003,
©Damir Fabijanić

Наше све веће слободно време, све до дубоко у ноћ, води такође до најнапетије и најалост најретроградније теме - до светлости. И овде је потребна супституција питања о укусу, које опет води стерилном, лингвистичком диспуту: староградско или модерно осветљење. Питање би морало да гласи, да ли желимо добру или лошу светлост у граду, и како се то минимизују адаптација и акомодација ока. Оптимална форма која одатле произилази мора се дисциплиновати једино уобличавалачки, онако како се то ради са термометром, и нису потребне дизајнерови перчин и брада од три дана. О овоме би се могло рећи још тога, често са мучнином у стомаку. Данас се, додуше, налазимо у трагању за једном изгубљеном *civitas*, а ипак нам у исто време прете рефеудализација и реварваризација интернет-простора, који пред нас иступају под маском једне смирујуће уобличавалачке апстиненције. Али, ово препокрива једино стандардизацију, очишћење многосмислености, плуралности и различитости до једнозначности. Управо овде је преко потребна крајња обазривост у опхођењу са простором града.

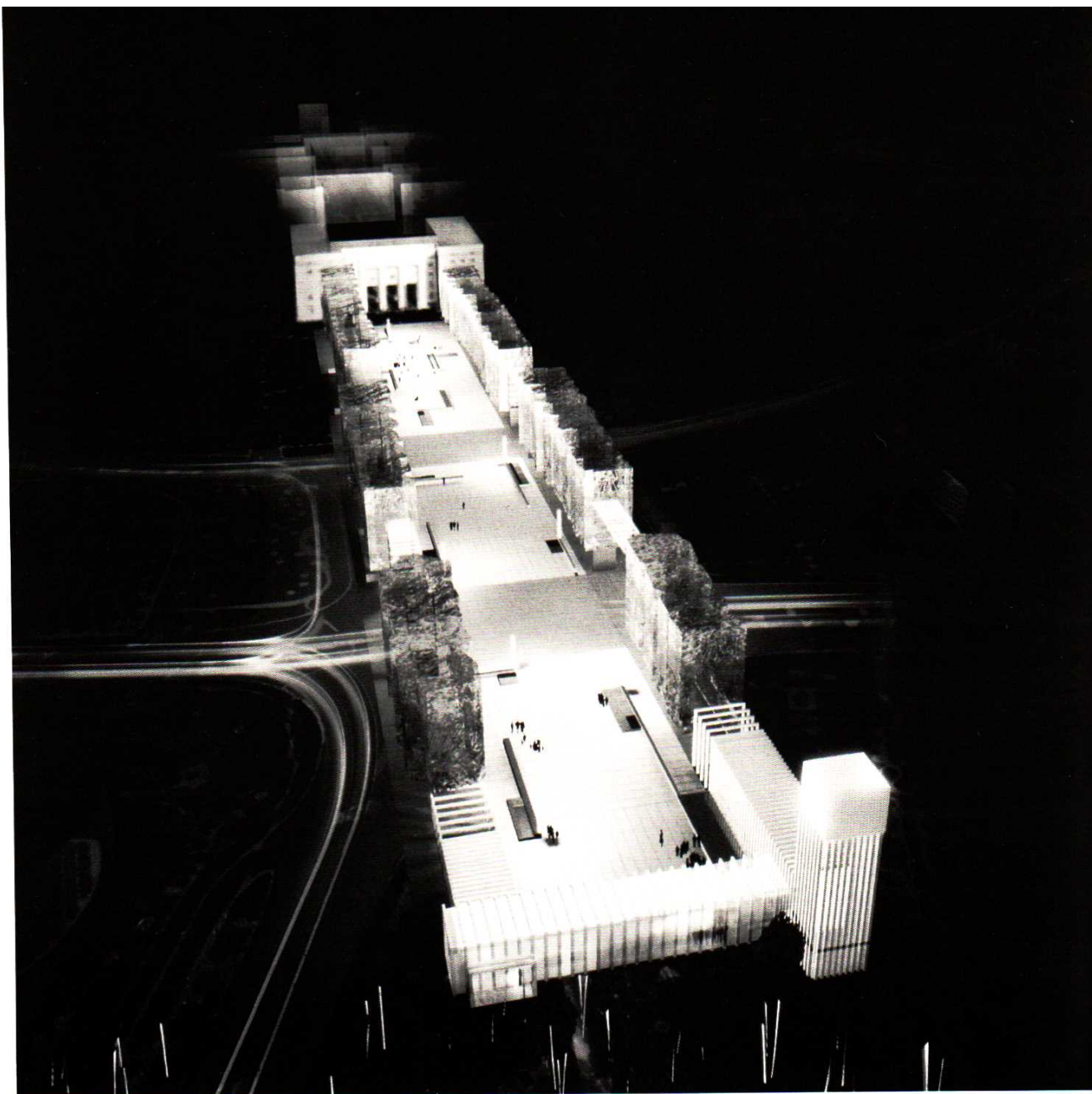
Све док се град састоји од телесности, а не од пресованог *chips*-а, за мене све ово остаје уобличавалачка полазна тачка у јавном простору. Ипак, не заборавимо да се помодна аргументација друштва високе брзине такође може релативизовати, ако примерице помислимо на то да је освајање Троје исте ноћи око пет стотина километара удаљеној Клитемнестри било дојављено оптичком телеграфијом, наиме димним сигнаlima и знацима од ватре - без факса. Тако ће у предатом, али просвећеном физису града и даље најбоља места бити она у којима ће човек бити у стању да борава посред неизвесности, а да не буде потакнут да мора да пита за чињенице и разлоге. У смислу онога што је рекао Матис: „Ја не сликам ствари, ја сликам само разлике између ствари”, стратегију обраћања пажње на разлике са истовременим опажањем временских слојева, сматрам за једну од најинтелигентнијих стратегија уобличавања у јавном простору.

ПРОСТОР ГРАДА ИЗМЕЂУ ВИРУЛЕНЦИЈЕ И АПАТИЈЕ

Дискурс о јавном простору последњих се година води готово до презасићености, литераризује се и сецира на појмове. Свим тезама, међутим, заједничко је то да градски простор никада неће моћи да буде истражен као научна прогноза и да фактор ризика свих хипотеза које одатле резултују може значити опасност за град. Управо данас је то тешко архитекти који мора да пропутује кроз свеколике садржинске супstrate града, пошто му се наручује да садашњост не материјализује, већ пре свега емоционализује. И што се више наговештава губитак у социјетету, утолико више се захтева инсценаторски аспект у јавном простору. Архитекта преузима улогу модератора који мора да достави декомпензацију за непромишљеност друштва угодности.

Па ипак, мора ли архитекта да уђе у такав присан загрљај са феноменом времена. Да ли облик уопште може носити одговорност за друштво ризика, и где су постављене његове границе између вируленције и апатије?

Архитекте су склоне томе да сазнања социолога непосредно и флагелантно узимају у најам за јавни простор. Већ би могло бити тако да губитак солидарности, самовоља размене информација и феномен самотњачког живота, пад наталитета, све већа очекивања од живота, *нови сџарши*, прилагођавање оба пола тржишту рада и са тим повезане виртуелне биографије, одвајање од традиционалних домаћинстава, оно *en vogue* онога ко бира промене, персонализација телевизијских икона и медијска игра без садржаја, и још више скитање и тумарање по градском простору било где утичу и доприносе безоријентисаности, реварваризацији јавног простора.



Процес диференцијације друштва до извесног степена се одражава и на фрагментовање јавног простора - у балансу између хетерогености и хетеротипије, о којима се данас веома често говори. Свако самостално гради своје гнездо, које затим води једној суми индивидуалних шарених мозаичких острва у нашем градском аспику. Тако се плурал у стварности преводи једино као нека сума сингулара који се могу идентификовати и сасвим је јасно да неповезано друштво одговорност за наш слободни простор предаје стручним областима. Форме организовања које одатле произилазе данас преклапа неки сиви популизам, независно од политичких *couleurs*, где оно што се данас обећава сутра мора бити заједно скрпљено. Оно инсценаторско које је својствено меркантилном супстрату, које одговара методу уштеде времена, ослобађа се свих идеограма једне шире темпоралности мишљења и делања, која је увек стајала

Борис Подрека,
Конкурс за *Place des Nations*
(са К. Шмит-Гринцкеј), Женева, 2000.

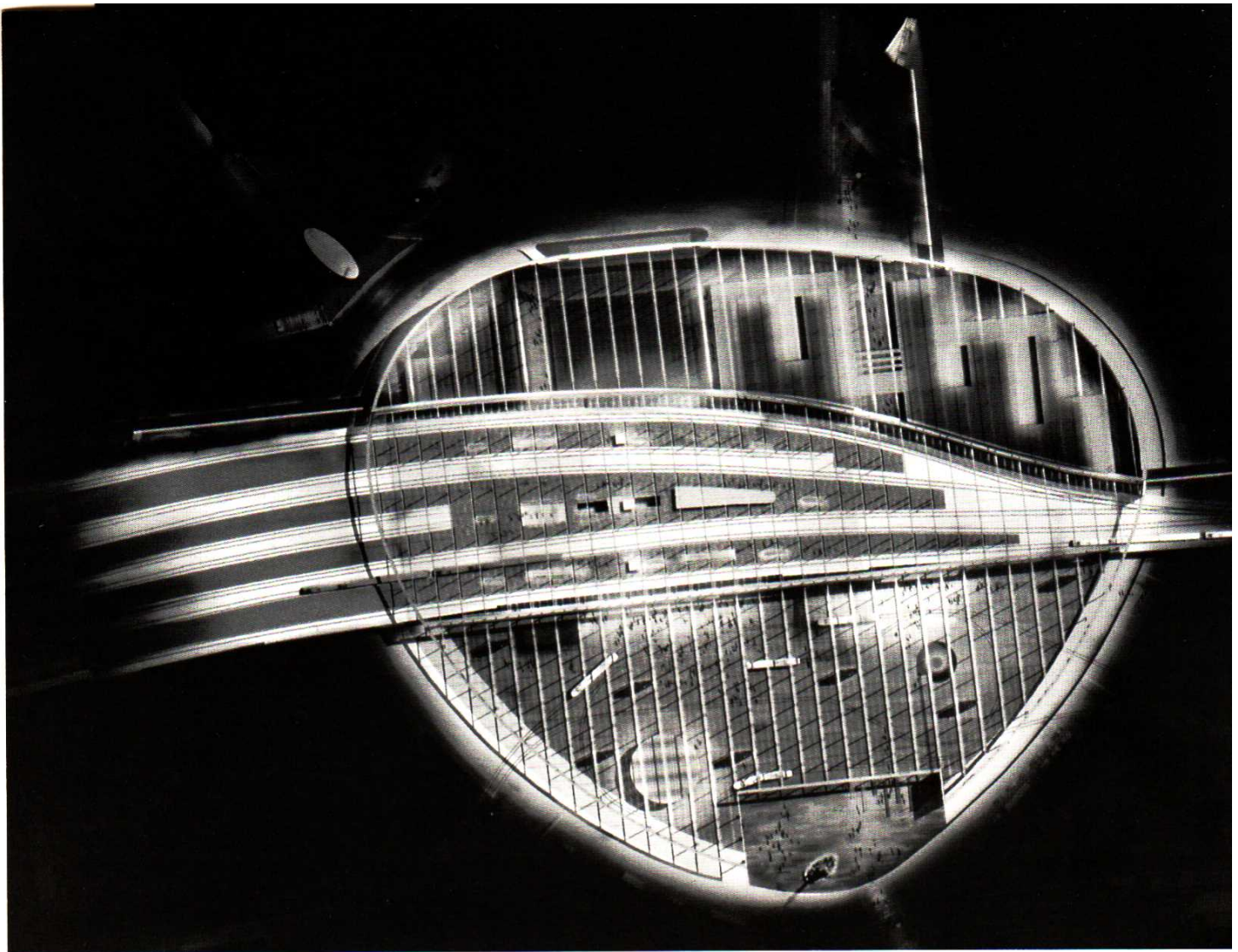
у каузалном односу са архитектуром. Празна места градских језгара без густине испуњавају се артифицијелним меркантилним супстратом, а насупротив томе згушњава се периферија. На скромним ободима градске катедрале бивају замењене сајмиштима и *music halls*. И могло би бити тако да данас појам села има више посла са вируленцијом него са апатијом града, и да се оно доказује као децентрализована површина која се може планирати са јаким потенцијалом раста.

Одатле линеарно следи архитектино хипертрофисано виђење, које бива усмерено на овај губитак хоризонта. У такозваном *расширању*, оном *sprawl* чврстоће града, настају виртуелне приредба-агоре, *skater*-пејсажи и стазе ноћних чари, где естетика торзоа, уосталом као код Микеланђеловог *Роба*, замењује карактерну чврстоћу града и његову довршену форму. У овај рог такође дува дискурс о опасности американизма. Наше преузимање аутоматизовања, опажања кретања, оно имплозивно оних *malls*, који су убили наше булеваре, они *single minded spaces* насупротив оним *open minded spaces*, феномен нових резервата и оних *down towns* под заштитом полиције *etc.* И то би до извесног степена могло бити тако. Па ипак, ако све то знамо, шта чинити са нашим *topoi*?

Управо у епохама дубокосежних трансформација државе благостања оглашава се један нови потенцијал задатака за архитекте. У једном времену материјалног *изобиља* и у правцу треће модерне облик јавног простора одређују краткоћа радова и нови, специфични предлогак времена и мобилности. Насељени градски пејсаж, из којег је излучена меркантилна агломерација - ова реалност мора се неромантички имати у виду - тиме доноси нови потенцијал квалитета једне неуређене социјално-еколошке реинвестиције.

Као архитекта који гради верујем да морамо полако почети да се ослобађамо ових апокалиптичких слика *cyber space*-социолога. Овај феномен морамо добрано проређивати, али мора бити и вођен дискурс о специфичној отпорности наших градова и примењиван *kick back*-ефекат. Град поседује музиковске паралелне слике, град има могућности и постаће старији него ми - он има трајање. Умберто Еко нас свечано уверава да једно појединачно људско сећање није довољно да се пропутује кроз Џојсов *Улис* са свим његовим захтевима. Мој средњоевропски простор наликује овом *Улису*, у којем свако мора да пронађе свој пут, без презасићености у сличности и вештачком заједништву. Управо мноштво ових могућности у урбаном *sprawl*, у оном *расшпирљеном*, појединцу нуди један витални нервни систем, плетиво, нову мускулатуру, која ојачава град и брани га од *шосканске*, наивне сенетовске *civitas* са њеним романтичким метафорама, и на један модеран начин - модерна а не модерност у смислу разлике коју између овога двога прави Ханс Белтинг - повезује једно са другим.

Ту леже чврсти параметри слојева времена, који се одупиру палабри виртуелног, глобалног, дигиталног и свакој другој граји. Мене много више интересује пут ка новој, одговорности пуној синтези форме, у којој могу да буду обрађене разлике у истовременом опажању временских слојева. Овде је, такође, стало до састављања



социјалне екологије и меморије места, које морају бити сажете у један естетички концепт. Али, овде није стало до манифеста јединства са баналним питањима, какво је нпр. оно које је у уском менталном пруском растеру било постављено у изградњи Берлина - у којем стилу треба да градимо? Пред очима ми лебди једно рашчлањавање, спецификовање, проширење и поочигледњавање појма град. Одрицање архитектуре данас од јавног простора темељно дезавуише наш *metier*, које је овој ликвидној и немоћној култури одузело њена правила, лепоту и смисленост. А у распону *могућности*, од пруских прописа о камену па до бесног фрагментовања језика архитеката потребна су елементарна, па ипак комплекснија позиционисања. Оно *anything goes* архитектуре данас наликује *Игилама* једног Ернста Јандла, у којима се програматски каже: „Слободан сам и лоше ми је”.

Па ипак, ми као архитекте једва да можемо да променимо друштво, можемо му понудити само добре *passepapartouts*, у којима се одигравају његова судбинскост и његова драматургија. Можемо уобличавати једино позадину и оквирну радњу, иако нужно у субверзивној диспозицији према Ја-стању. Архитектура данас, ма где то било, мора понудити једну очистну еквидистанцу према овим

Борис Подрека,
Конкурс за *Praterstern*,
железничка станица Беч Север,
Беч, 2002.

врућим феноменима времена и опомињати се на свој служни и едукативни импетус.

Архитекти мора бити довољно то да људи у његовом градском простору опажају и разумеју односе, иако они почивају на противречностима. Одатле производи један апел на постојање емоција, на ерос пратеће материјалности и текстуре града, на смањење прекомерног литераризовања и прекомерног интелектуализовања, и на све наративне супстрате текуће лепушкостости. Ја лично, при том наглашавам, пре свега, ове средњоевропске просторе, за које сам покатак одговоран, гнушам се појма унете инсценације, простора засићених пањинама, изливеним од гвожђа и ноћу распаљеним кардинал љубичастом светлошћу. За мој средњоевропски простор није ми потребна никаква апотеоза артифицијелности. Резистенција ових места које сам већ споменуо управо је још довољно чврста да може да се чува сваког виртуелног ексхибиционизма. У овом склопу мени је појам пречишћавања и солидан камени монолит дражи него у ливено гвожђе сабијена пањина. А места која у дискурсу данашњег духа времена често бивају означена као такозвана не-места - већ једна помодна реч - ако их човек ближе осмотри, довољно су места по себи. Једно место које једино постаје немо, али које, полазећи од његовог педигреа, може бити репарисано. Под претпоставком да то човек хоће, али и може. Ова близина месту нема никаква посла, ако се добрано осмотри, са изанђалим појмом *genius loci*, који је исковао Норберт Шулиц и који се показао као сурогат путештвија идеалитета. За мене лично, реалитет референцијалног система јавни простор јесте већ довољно авантура, е да би ми још биле потребне свакојаке инсценаторске екстазе. Ако се ограничим на средњоевропски простор, који познајем, онда бих отпорност јавног простора тражио управо тамо где је до сада наслућивана апатија. А да осећамо апатију, томе се научимо управо тамо где је она била прекривена феноменима надражаја свакојаке врсте.

Тако ће у предатом, али просвећеном физису града и даље најбоља места бити она на којима ће човек бити у стању да борави посред неизвесности, а да не буде толико изазван да мора да пита о чињеницама и разлозима.

БЕЗБРИЖНА ПОСТОЈАНОСТ

Као архитекта који гради, у једном кратком екскурсу, у којем слике треба за себе да говоре, изнео бих моја искуства са заштитарима споменика културе и историчарима уметности код наших источних суседа. Радови о којима је реч, од оног првог, од пре двадесет година, Тартинијевог трга у Пирану, протежу се до последњег рата у Босни и Херцеговини, једног пројекта задужбине Ага Кана за Мостар. Задаци се дотичу како градских простора тако и појединачних објеката. Претходно бих приметио да је у градовима у којима још постоји традиционална заштита споменика културе могућ дијалогски и аргументативни заједнички рад. Мој дискурс који се држи општих ствари односи се на екстремне случајеве и искуства, која, међутим, не бих желео да истичем у појединостима.

Висину и дубину мојих напора на Истоку опробао сам у Словенији, Хрватској, Србији, Босни и Херцеговини и Чешкој. Пре свега, у последњој деценији амблематику настанка овог новог *међувремена* карактерише то што се архитектурални артефакт обрађује упола институционално, упола анархистички. Стратегија која стоји иза тога могла би се означити као нека врста мешавине спојеног параметра Исток-Запад. Ово често води паралелној конотацији не само господствене, него и запуштене естетизације објекта или градског простора. Иза уређујућих премиса заштите споменика понајчешће с нестрпљењем вреба једна нова класа побуњеничких наметника тржишних такси, за коју се, што је само по себи разумљиво, прагматичка близина тлу више него високе етаже убраја у, иако хипотетичку културу града. С друге стране, савршено је јасно да надлештва, уколико још постоје, или служба заштите, раз-



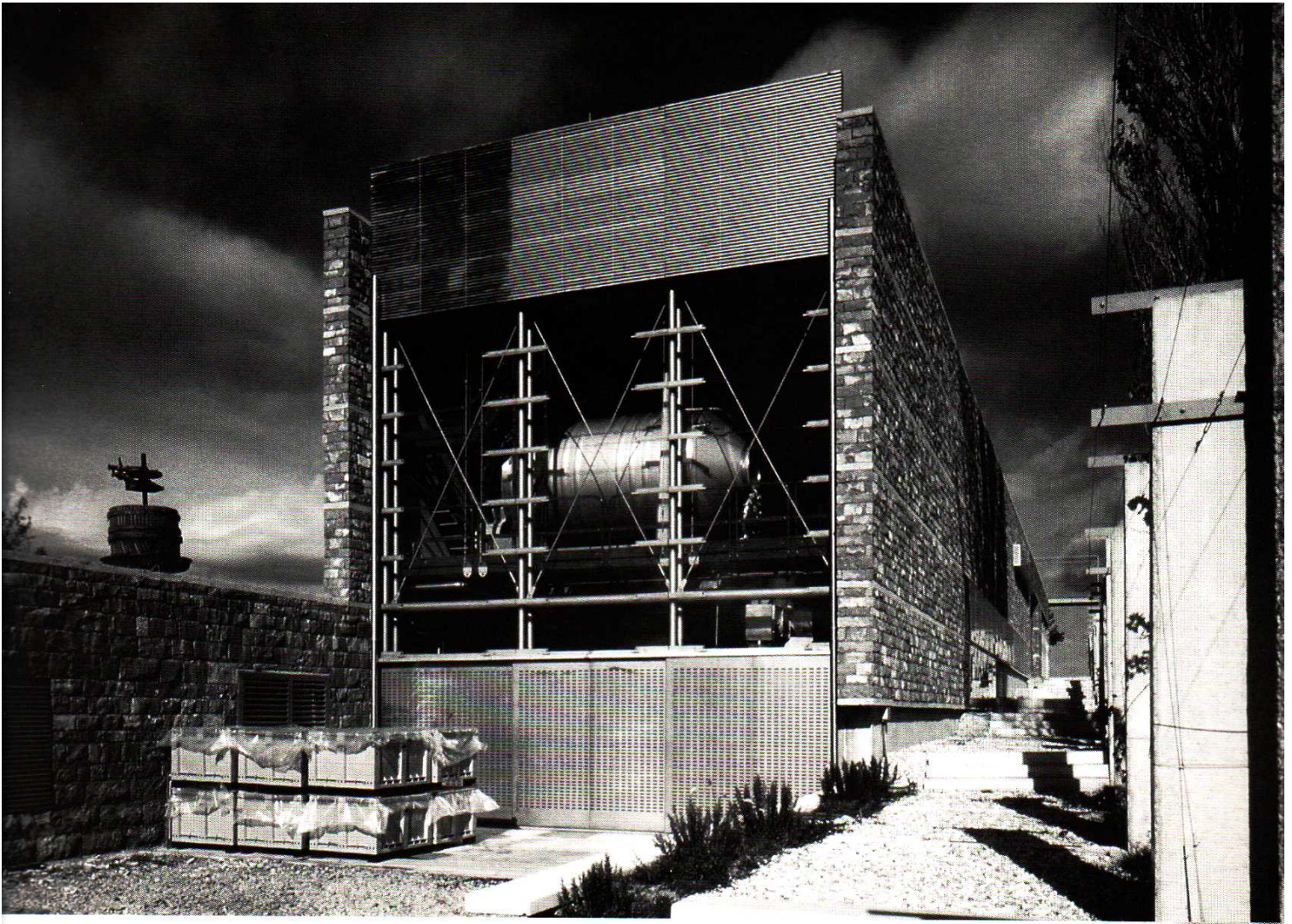
личите комисије које се састављају од случаја до случаја, савети, општинска одељења, чији представници потичу из исте генерације еманципације, покушавају да помире становишта, а често и сâми да решавају питања обликовања. Па ипак, њихов све више ограничени, фактички простор за деловање, њихове најкрхкије равни значења и пре свега, њихов још недефинисани законски положај најчешће се љуљају пред монополом интересних слојева. Тако се понајчешће своди на слободно давање одобрења и, у најбољем случају, на дотеривање. Ову ситуацију налазимо претежно у ратом запуштеним земљама, у којима развалине-сурогати морају да репрезентују нове слојеве моћи. Против самовољног и самоопредељеног задирања корисника или планера у ткиво града не може се очекивати никакав нарочит отпор службе заштите. Од става резигнације службе заштите споменика културе, колико их познајемо из близине, у предвидљивом времену не може се очекивати никаква регенерација.

Архитекта који гради, заједно са његовим романтизујућим појмовима *палимјесџа*, симултаног опажања повесних фолија, његовог задовољства у широј темпоралности ствари и у хармонији времена *etc.* делује анахронистички и непримерено. Тиме он бива стигматизован на егзистенцију номада, Дон Кихота или, у најбољем случају, модератора. Он скита и тумара између различитих

Борис Подрека,
Дворац Штакоровец,
Божјаковина, Хрватска, 1995-1998,
©Damir Fabijanić

Борис Подрека,
Добро у виноградима Моралић,
Нови Брич, Словенија, 1998-2002,
©Miran Kambic

Борис Подрека,
Villa Urbana, Љубљана, 2001.





институционалних и приватних равни. Његова мултикултурна искуства постају све сумњивија, пошто општа глобализација у исто време издиже акутну регионализацију. Слика постојаности, фундамент сваке заштите споменика културе, већином допада у неку хибридну мешавину пиктограмā.

Надграђује се нова визија постојаности, не без сличности са нашим безповесним временом, једна слобода савести и слобода делања, са критеријумима који фокусију једино на властиту корист. У овај рог дува и на Истоку нарочито агресивно медијатизовани проток информација. У један такав свет хладне осећајности и конотације, у којем се предати квалитет третира као површина, више не задире помирљива, аргументативна раван класичне заштите споменика. При свему томе би требало приметити још и то да је у новим демократијама много продубљенији расцеп између моћника и беспомоћних разорио критичну суму неке шире јавности.

Мора нам бити јасно да у основи заштите архитектуралног објекта, хтели ми то или не, увек лежи било која стратегија репрезентације. Ово не функционише нарочито у нашем суседству, пошто још не постоји ништа чврсто, заокругљено, за *показивање*, осим, као што је већ споменуто, ту и тамо маска националног. Тиме се иновативне стратегије заштите града, структуре и циљеви редукују на питање укуса. Чини се да у постсоцијалистичким земљама нову актуелност добијају политички форсирани *retour à l'origine* и погрешно разумени култ споменика, за који су се некада борили Алојз Ригл и Хајнрих Велфлин, у њиховој полемици против инфлаторне помаме на споменике XIX века. При том се у јасним просторима репрезентације до данас дуго живело у релативној сигур-

Борис Подрека,
Музеј модерне уметности *Ca'Pesaro*,
Венеција, 1993-2002.

ности и равнодушности. Постојали су честити урбанисти, данас већ диносауруси, и редовна заштита споменика која оперише у својим границама. Захваљујући изненадној глобализацији многе од ових граница су прескочене, а заступничке структуре се нанова организују под премисама моћи. Историјска супстанца у овом медијатизованом и меркантилизованом свету више се не употребљава као слика по себи, већ као *passepourtout* за примамљиви и кулинарски *entrée* националне и економске акције.

Али, и овде морамо приметити да се ова перманентна несигурност у делању са повешћу градитељства у нашем тематском и каснофеудалном времену, иако она долази са некада опречних обала Истока, све више креће паралелно и у правцу спајања са нашом праксом.

ТЕКСТУРЕ ГРАДА

Да за ову приредбу свој новац није уложио један добављач камена, човек би могао да се пита: Зашто примењујемо камен, ову носећу ногу аристотеловске хијерархије виших материјала, ако ограничавање на претходно нађене грађевне материјале заповеда монотono понављање, а тек свака индигенизна мешавина материјала отвара и проветрава простор фантазије, као што то у својој расправи тврди Герхард Ауер: „Грађевни материјали су, полазећи од природе, вештачки.”?

Па и Леонардо се окреће хибридизацији и комбинаторици материјалности, када бележи: „Природа рађа елементарне ствари. Дочим, човек од ових елементарних ствари производи бесконачан број спојева, неспособан да изроди било шта изворно”. Са овим у вези, тешко да можемо да дефинишемо природне производе, јер оно што на крају крајева именујемо као од природе рођено, од природе створено *etc.* све је то синтетика хемијско-техничких природних процеса.

Зашто смо, дакле, све сумњичавији према полиестеру, целофану, дуропласту, целулоиду, угљеним влакнима, свим оним полусинтетичким материјама, зашто смо све критичнији према њима, ако нам њихово агрегатно стање нуди бесконачну комбинаторику и хаптику?

Развитак који су оних *roaring sixties* приметили млади архитекти, они који су сањале о биоморфним капсулама и пнеумама, са својим ослањањем на термопластику, ударио је, у неоконзервативизму шездесетих година ("*Strada Novissima*", Биенале у Венецији,



1980. године) на естетичко нобилизовање сирових грађевних материјала и природних деривата. Еколошки *recycling*-морал који настаје деведестих година, са његовим кризама-страховима од сировог материјала, спарен са цивилизацијским презасићењем нашег времена, све више доводи до неке врсте сублимисања биолошке чистоће грађе, у нашем случају, до камена.

Па ипак, у времену плуралистичких поставки мишљења и симултаних *могућности*, микстуре алхемијских вештачких материјала, па и микстуре вернакуларне једнообразности, продужавају своје паралелно постојање, свака ношена својом специфичном појетиком. Борба за ексклузивност завршава се ремијем. Тако је и камен изгубио своју девичанску ауру, у нашем телематском и меркантилизованом друштву налазимо га прилепљеног за бетон, да би што јевтиније заваравало да је монолит, распетог на карбонатима, да би стишавао термику и тежину, *etc.* Бесконачне техничке могућности до крајности су упропастиле ову грађу. Луциферски карактер делања све више води кулинарству: сајмови камена све више постају сајмови проналазача и место за демонстрацију патологије грађења.

Али, Богу хвала, још постоје наручиоци који, иако сви одреда до крајности скраћују рокове грађења у камену, хоће да граде *на дужи рок*. Ако наручилац, иако је нови богаташ, свој живот хоће да настави у своме делу, он камен умеће као модел вечности. То значи, он хоће да прошири време. Па ипак, и овде му камен представља црту испод рачунице. Кеопс је, истина, дао да се напише: „Сви се боје времена, него се време боји пирамида”. Дабогме, један тако високо постављени модел времена није могао да се сасвим одржи. Бесмртност ствари промеће се у бесмртност материје, која, томе захваљујући, не ишчезава сасвим, и, строго узев, мења своје стање. Она слаби или природним процесом старења или због непрофесионалне примене, њена аура жути. Георг Зимел је нашао утеху у слабости грађевног материјала, утолико што пропала камена руина компензује кривњу огрешења човековог о природу. Камен се враћа своме пореклу.

Последица би онда била да се тежи анексији артифицијелности, са свим њеним хетеросимбиотичким и хемијским микстурама. Герхард Ауер пише: „Можда је човечије тело - упркос његовом удаљавању од природе, за које га данас оптужују - у миленијумима прецивизацијске еволуције развијало унутрашње кореспонденције са климама, вегетацијама и светом животиња, које како некада тако и сада владају његовим склоностима и реакцијама. Само би тако могло да се објасни зашто он у својој исхрани, своме одевању и за своје станиште и даље предност даје природним производима и природним просторима. Одавно примењујемо за подизање погодније елементе куће; па ипак, у подручју блиском телу одржавају се памук и вуна, дрво, печена земља, кожа и камен - а ми остајемо месождери и биљождери, који се радо загревају на отвореној ватри. Па, и ако се наше око задовољава *сијањем материјала* (Вилем Флусер), и ако наше чуло уметности толерише симболичку топлоту неке лажне дрвене греде, и ако инсценовани залазак Сунца човек може да претпостави стварном заласку, сензори мождане коре ипак остају последњи утуживалац рудиментарних искустава.”

Борис Подрека,
Главни трг у Леобену,
Аустрија, 1995-1997,
“Boris Podrecca



Овај еккурс о поливаленцији између *вештачког* и *природног* постаје важан пре свега с обзиром на карактеризацију примене камена у текстури пода.

Упркос разним културногеографским равнима тумачења под је у класичној трилогији под-зид-свод најмање *вредан*. То би *grosso modo* долазило отуда што он као једини од три омотача који образују простор јесте онај који се већма прља и хаба, и отуда је најмање хигијенски слој трилогије, који кретање нашег тела изједначује са немиром пејсажа на једном заједничком слоју. Тло, кога се држимо, осуђени магнетском снагом Земље - не можемо се попут Икара винути у ваздух - твори уистину једину сасвим профану, прагматичну, функционалну раван у архитектури и служи за нас по животном нужном кретању. То је прва премиса, на коју се мора мислити у уобличавању текстуре у јавном простору.

Текстура тла нам надаље, што се тиче перспективистичког опажања, пред очи доводи увек максимално скраћене секвенце, насупрот опажању неке фасаде или чак унутрашњег простора неке куполе. Док свод и зид припадају узвишеном простору-стилу архитектуре и често доприносе манифестима, делују као Дон Кихотов простор идеалитета, дотле се под у свим својим обрадама форме опире сваком идеалитету или могућној парадигми размене ма-

Борис Подрека,
Надметање архитеката
за Дунавски парк *Urfahr*,
Линц, Аустрија, 2003 (1. награда)

Борис Подрека,
Општински трг, Сент Пелтен,
Аустрија, 1994-1996,
©Boris Podrecca



терије, и у свом дефанзивном, практичном држању понаша аналогно Санчо Панси. Тако поду припада нешто судбинско: да мора да стоји као подијум за нашу драматургију живота, за наше делање у простору. Долажење и одлажење пролазника на овој животној сцени града такође се остварује у једном дијалогу без речи између пролазника, као што је то показао Петер Хандке, у своме комаду „Часови када ништа нисмо знали једни о другима”, посматрајући трг у Пирану: „Радње и судбине бивају представљени без речи, само дијагонала укрштања становника и њихове схеме тумачења приповедају довољно да би од тога могла да буде конструисана нека радња.”

У овом склопу *revival* јавног простора и примена материјала камена стоји на најистакнутијем месту, одговара параметрима потреба наше деценије. Дисквалификација крајње функционалних и за одржавање погоднијих слојева града, као што је, на пример, асфалт, у вези са јавним простором довела је до *boom*-а камених површина као тргова и раскрсница *citoyens*. Са тим у вези стоји амблематика камена као чулне слике и симбола једног новодолазећег достојанства и прижељкује идентификациона обележја свагдашњег места, за разлику од опште и конфекционалне интернационалности. Што више напредује глобализација у нашем друштву, утолико јачи постаје захтев за оним што је специфичност места, за оним што се не може побркати, у смислу једног новог средишта које грађанину треба да назначи психолошко одмориште.

Естетско *ојџољвавање*, оно *parlante* текстуре тла града, образује потпуно контрастну парадигму према *охлађивању* индиференције наше ране модерне из двадесетих и тридесетих година.

Дискурс о тематици заодевања животних простора био је тих година депроблематизован у правцу једне опште стилске хигијене и остављен на страну. Радикализам *џолоџ џошџења* је свако уобличавање пода, које је са уношењем неког композитног орнамента покушавало да се заштити од његовог раније цитираног *кажњавања* профаног, осудио на *маску арџиџиџелности*. Човек се задовољавао једним светом у бело окречених зидова, ако је било стало до хигијене, и сивих, по могућству квадратних подних плоча, ако је било стало до ходања. Па ипак, и тада су се нашли мислиоци који су разглашавали једно проширено виђење ствари, сасвим у нашем данашњем смислу: антрополог Хелмут Плеснер је у своме спису „Границе заједнице”, из 1924. године, започео напад не само на архитектуру *Vauhaus*-а, него и на идеологију заједнице националног. Код њега се човек може остварити управо само у оној *маски арџиџиџелноџ*, при чему овде оно што је у вези са местом, меморија, етнолошко јемство тла, све то образује обележја сублимације, дакле, једну културу баланса, по страни од свих радикализама духа времена. Некадашње одвајање које је довело до конфронтације идеологија, *хладне* примене, која је важила као *левиша*, и оне *џоџле*, која је представљала *десницу*, данас теку заједно - као да се Армани и Кастелбајац држе за руке - и свагда према месту и менталитету одговорни су за специфично правило опажања. Идеје модерне, кућу и град класификовати као неко *џролазно* место (Бруно Таут), такође су текстуру пода ослободиле сваког јемства веч-

ности, тј. сваке симболике за оно стално, које остаје увек на једном месту. Она је требало да буде индиферентна и да буде добро очишћена. Опажање голости пода (али и зида) претпоставља познавање њено ранијег заодавања, разголићавање онога *parlante*, приповедање текстуре. А оно полази од искуства његовог прекривања. Само по себи се разуме да су ови феномени ограничавања наших очева модерне били један нужан корак у обуздавању грађанске апотеозе орнамента. Данас тежимо проширеним идиомима идентификације и у вези са тим читава палета камена образује један депо примене за безбројне могућности. Па ипак, и овде се индустрија камена, са њеним производима специфичним за подове града и прелазак на подове унутрашњег простора, одговарајуће организовала као *service support*. Она би могла да буде медијатор између архитекте и различитих комуна, да показује структуре умрежавања и мере финансирања. Овде се, пре свега, осећа непостојање неког *public relations* програма, који би могао да означава освешћивање за становништво, што се тиче квалитета градског миљеа. Па ипак, и овде постоје поставке: град Берлин, на пример, начинио је водич града, у којем се историја града рефлектује на тројак начин: геологија на основу порекла и творбе грађевних материјала, историја архитектуре са њеном техничком и уметничком применом у градњи (чудесна гранитна калдрма Берлина), и историја делања на основу њене расположивости. Камен је у овом склопу такође део нашег околног света, део једног оптока живота. Утицаји околног света доводе до распадања, то јест, до оплемењивања патином, али такође до оштећивања или разарања камена. Овде се показује једна историја отпора која може бити узбуђујућа и за оне који не долазе из струке. Од средине јула до краја августа главни град Берлин се својим гостима отвара као изложба. Вођења по граду и обиласци града преко гигантских мајура Берлина у првом плану имају тему текстуре града. Разгледају се Постдамски трг, Фридрихштрасе и историјско језгро. Градска управа, независно од ове историје материјалности града, организује предавања о новој архитектури и новим концептима јавног простора. Ово ми изгледа као један фантастичан пример за то како код грађана може да се пробуди свест о једном миљеу пуном квалитета - једно стање од којег индустрија камена може само да профитира.

Ово појачавање опажања за наш свакодневни подијум наших комуникација изгледа ми важније утолико што ми - када је реч о Средњој Европи - немамо неку нарочиту традицију у уобличавању пода. Пажња уобличавања важила је добрано и пре свега за зид и свод, а под као прагматични, профани слој прљавштине човек је увек осећао као мање вредан, па га је као таквог и уобличавао. Све ово и с обзиром на будућност, о којој нам прогнозе, бар прогнозе немачких универзитета, говоре да ће отприлике 60% будућих задатака за младе апсолвенте, управо у градовима у којима се велике инфраструктурне грађевине већ подигнуте, представљати уобличавање јавног простора. Због тога фирме почињу да се умрежавају и структуришу, да би иза тога целокупну неопходну палету, од камена до озелењавања, градских мобиларија, осветљења *etc.*, понудиле као увезани пакет и преузеле целокупни *menagement*. Овде

је задатак заједнице да избегне претећу унификацију, да организује такмичења архитеката, у којима ће бити тражена специфична решења за специфична места. На крају, један апсурд: нека буде речено управо с обзиром на споменуте будуће задатке за младе апсолвенте, да се уобличавање трга уопште не предаје на универзитетима. Изгледа зато што није подређено ни урбанизму, ни пројектовању. Упркос томе, велика мелодија монохромних или полихромних текстура града, у камену или без њега, биће један од најпикантнијих задатака у годинама које долазе.

КАМЕН - ДРУГО У ИСТОМ

Свако од нас ко је на неки велики сајам камена одлазио пун наде, са њега је излазио потпуно разочаран. Реалност ових великих сајмова камена - у трагању за једном репрезентативном формом - често је пропадање у кич. Тврдим да се ни са једним другим материјалом колико са каменом не прави толико глупости. Да ли смо пред овом реалношћу можда ми архитекте последњи преостали који поново траже оно начелно?

Из којег угла гледања, дакле, треба да успе једно увођење у данашњу тему нашег скупа - из угла гледања меркантилног супстрата или из угла архикултурних параметара?

За архитекте је примена камена до сада имала своје порекло безусловно у њиховом властитом културногеографском миљеу. Екстреме су увек образовали монолит и оплата. Овај дихотомијски однос провлачи се кроз целокупно мишљење теорије архитектуре - природна форма по себи и полифонија превода. Другачије речено: нас данас опет занима хилеморфизам (*hyle*-материја и *morphe*-форма). Са тим дуализам се управо данас, у нашем ликвидном и глобализованом свету, мислиоци и архитекте поново сусрећу са новим интересовањем, дуализмом који своје порекло има код пресократоваца (форма - волумен). Тумачења која одатле следе данас налазимо у *retablo*-фасадама модерних Шпанаца, све до оног субверзивно-иронијског код млађих Холанђана. Нагомилавање монолита налазимо у модерни Португала, све до текстилног, крљушастог покривања у средњоевропској култури грађења. Ове различите дисонанце до дана данашњег своје порекло имају у прошлости. Дискурс који се провлачи од Лодолија, италијанског монаха теоре-

тичара, све до рационалиста школе из Комоа: да ли унутрашњи простор мора бити потпуно опажљив гледан споља или су структура и текстура независни од простора? Терањи ће са својим фасадама од камена на *Novocornit*-у, у своме генијалном делу, сажети дијаметралност ових теза: медитеранска просторност и средњо-европски карактеристичан застор. У свим овим примерима постаје очевидна *новесий* *примене* камена - за нас данас фасцинантнија него уобичајени расизам стилова.

Али, после овог дискурса, на прескок и веома општег, покушао бих да делање са каменом и његову легитимну примену вратим на схему законитости. Примарна група овога низа дотиче се дихотомије материја-форма, која образује базу наше свеколике архикултуре и у оквиру које камен као грађа има апсолутну улогу јачаха на седленику. Одавде, међутим, у општем теоријском дискурсу ударамо на прве тешкоће, које су етимолошке природе. Свагдашњи синоними су ти који нам припремају тешкоће разумевања. У немачком језику, на пример, за оно материја постоји не само реч *Materie*, него и речи *Stoff* и *Materialität* - различити појмови са различитим конотацијама и равнима апстраховања. Још од Семпера, и недавно код Лакана, знамо да се једна одређена естетика, одн. тенденције њене трансформације, изводе из етимолошког порекла речи. Било би, дакле, одвећ једноставно уопштавати да материја јесте нешто ружно, а да форма означава интелигенцију. Као што нас Аристотел учи: *Оно што броји јесте ирејлишање*. То значи да делање са каменом за архитекту, и независно од школе мишљења, није стварање форме, већ трансформација материје у оно оформљено. Преплитање почива на синусоидној кривуљи, на којој постоје времена у којима доминација материјалног по следу преовлађује над просторним и обрнуто, а камен се подређује - дакле, зависан је од времена. Упркос свему томе, ми архитекте првенствено радимо са масом, да бисмо од ње обликовали наш ваздух. Мислиоци раног оточента тврдили су, на пример, да архитектура јесте једино оно тешко, оно што има тежину, што се мери по тежини. Па отуда архитектура, архитектура од камена, јесте оно примарно, оно вечно постојеће. Данас би се они ужаснули пред призором Пајове пирамиде у Лувру, која за себе позајмљује иконографију највећег архитектуралног товара света, египатске пирамиде, да би је потом превела у мембрану од стакла, у презерватив за ваздух. Ово је можда најпрегнантнији пример како архитектура-меморија, да то кажемо са Жан Лујом Којеном, без отпора прихвата америкашки *Coca-Cola* империјализам. Али, ако се вратимо натраг на Албертија, у односу на оточентистичку тежину камена налазимо један рафинисанији концепт делања, наиме, *иенетрацију мисли у материју*, која изазива *тачно измешишање тежине*. Данас смо, у већини случајева, јамачно изгубили ову равнотежу дематеријализовања, будући да камен за нас означава једино термички завршетак неког сандука - какав коначни производ у епифанији камена.

Последица тога је да ударамо на један даљи камен спотицања, на којем еминентну улогу игра симбол, амблематика, аура камена. У теоријама на прелому векова, као у оној Хајнриха Велфлина, испретурани су појмови утисак и израз (импресија-експресија).

Идеологија модерне, која је била апсолутно монотеистичка, целу проблематику басила је преко палубе, поједноставила је и изједначила импресионизам-експресионизам. Отуда опште опадање прве модерне и крајње периферно присуство камена. Она није хтела да се сучели са овим тешким питањима историје архитектуре. Данас питамо и поново се чудимо, да ли утисак - оно што примамо - и израз, део објекта, могу да се своде једно на друго. Да ли наше очи могу, попут рентгена, у још више подеока да читају неку зграду, или је као легитимација за архитектуру довољна медијална икона, упечатљиви предњи план? Данас, међутим, и поред нашег поново распламсалог интересовања за материјалност, у појавној форми архитектуре велику улогу има густо плетиво термичких норми, са којима морамо да се сучелимо. Архитектура чланова, она архитектура пластичности *à la* Ле Корбизје *etc.* не може се више пратити на основу онога хладно-топло мостова, или другачије речено - она је анахронистичка. Отуда делање са каменом све више тежи једном артефакту заодавања, на којем оно *parlante* бива позавањено између утиска и израза. Камена фасада антиципује једино ствари које не видимо. Кроз зграду продиремо једино захваљујући искуству аналогно виђеном. Дубина и површина не бивају подељене једна другом. Па ипак, упркос томе *могућно* је целокупно виђење, пошто гледање такође јесте когнитивни процес, како то тврде модерни физиолози. Чини ми се да ће, пре свега у овом правцу, у будућности за архитекте моћи да буде развијена материјалност камена и њено специфично опажање. То значи да архаика монолита, његово аулијско присуство све више тежи језику површине, једном *passerout*-у простора.

Овде указујем на велике тешкоће на које наилазимо ми архитекте када се повремено сусрећемо као чета *мајстеријалиста* и покушавамо да зачнемо једну ервопску школу камена. Управо за колеге из медитеранских земаља, разумевање обраде камена као површине, као текстилне метафоре, потпуно је анахронистичко и важи као етикета неке дегенерације. Ово постаје разумљиво, пре свега, из једног другог, економског односа ствари, јер је у многим јужним регионима Италије, нпр. у Апулији, у Транију, грађење у камену јевтиније него грађење у неплеменитом материјалу. Или: на северу Португалије - у најсиромашнијим пределима гради се најархаичније - један даљи анахронизам. Али, ако стоји оно што каже Адолф Лос, да за архитекту килограм злата вреди колико и килограм камена - онда су ово најбогатије земље.

Да бисмо разумели *декаденицију* монолита у примени камена у правцу примене камена као облоге, наравно, помажу нам Готфрид Семпер, кога је модерна толико мрзела, и његово дело, које је данас актуелније него икада. Теорија размене материје - *mimesis* у архитектури и порекло архитектуре из текстила задржали су своју вируленцију. Уосталом, начин на који Плечник примењује камен у свим његовим алегоријама семперовски је без изузетка. Овде се сећам разговора са Едвардом Равникаром, који је име Семперово познавао тек узгредно и није разумео ове очигледне аналогije Бечке школе, па пошто о њима од Плечника није могло да се чује, одбацивао их је, а на већину онога што је урадио Плечник гледао као на

раскиновско-мориновско чишћење наспрам хипотетичке бечке декаденције. Човек би могао помислити да њему сâмом није било савим јасно колико се бечка теорија ослањала на његову конструкцију. Могло би се рећи да је Семпер институционализовао *принцип зачевања*. Овај данас толико акутан проблем у даљем развијању ових теза, што се тиче примене камена, белу модерну би поштедео од много тога баналног и поједностављеног (тако, на пример, манифесте о примату конструкције у архитектури, разглашаване до презасићености). Данашња семиотика, са поново откривеним односом између ствари и њеног означавања, такође се надовезује на последњу теорију архитектуре са преласка XIX у XX век. А већ пре Семперове постоји Бетихерова теорија, коју је модерна такође била погрешно разумела и погрешно интерпретовала. Његова тектоника не означава редукцију *versus* симплификавања, за Бетихера, тектоника јесте трансформација примарне материје, нпр. камена, у нешто што он разуме као *еџичко њрозирање*. А то значи да то није некакав формални, некакав технички акт, већ једно културно делање са материјом. И овде ја Ле Корбизје, такође у вези са овим, испољио своју ненаклоност према Бороминију, или Лосу, са његовим иронизованим зачевање-тапетама. Његова теза била је: Архитектура се мора ослободити зачевања. Модерна је захваљујући томе, као што је већ споменуто, пронашла деони аспект *чисте форме*, форму без орнамента, при чему су зачевање као и орнамент и форма били погрешно разумени баш као и апстракција. Од ове коначне тачке модерна се располутила - с једне стране, на потпуно аматеријалне принципе једне нове еуклидске геометрије код *De Stijl*-а, и у другом правцу, у којем је камен, поготово у кругу Херинга, Миса, али и Лоса и Франка, са појмом *џела*, такође играо улогу, дакле, нема никакве фасаде, постоји једино телесност са садржајем простора.

У свим овим фазама камен игра прочелну улогу, да би затим потпуно ишчезао и опет изронио, да би документовао своје присуство у односу једног времена према реалности. Материјал камен се кроз историју архитектуре никада не креће линеарно, његова хомогеност може се опазити на једном хетерогеном путу. Верујем да се тачне форме камена могу разумети једино на овом етнолошком или антрополошком путу. Његово тумачење ће се увек кретати према једном *parlante*, разрешеном у многим слојевима. Разноврсност његове примене не може да прихвати нека општа теорија, то може само нека крајње полифона теорија. Помислимо на књигу Рудолфског о анонимној архитектури, са незахтевним начинима примене камена, све до екстрема архитектуре Новог Берлина, у којој је камен суво и апатично, следећи уски пруски, ментални растер, осуђен на одговор на питање: У којем стилу треба да градимо?

Али, по страни од сваке естетичке примене, камен носи један крајње хибридан социо-економски аспект. Онај ко је у Индији видео омршавела женска тела како раде у плочастим каменоломима, где се камен, насупротив нашим каменоломима, добија не скидањем од брда, него скидањем од равни на доле, разумеће зашто је данас овај камен најјевтинији на тржишту. Вредно је помисли на то да ис-



Борис Подрека у каменолому Прун

траживање камена данас цвета. Упркос томе што се данас овде сећамо тековина нашег друштва које су означавале напредак, помислимо на увођење електрицитета, светла у касном оточенту, када је у Ливерпулу и Манчестеру омогућен рад у две смене - дневној и ноћној - и када су у породицама деца на себе преузимала рад родитеља - све ово подвлачи проблем једног примењеног морала. Даљи аспекти глобализације данас воде до једне тешко разумљиве комбинаторике обраде: грубо цепани индијски гранит, који кинеска флота транспортује од Хонг Конга до Амстердама, који се затим европским аутопутевима транспортује по Италији, да би тамо био струган, форматизован и глачан, а потом достављан даље у арапске земље нафтних магната. Виртуализовани закони једне *new economy* у овом склопу производе једну парадигматску супротност, као када се десном руком чешкамо по левом уху.

У новом миленијуму задатак ће јамачно бити да се у оквиру ове лавиринтске економије створи један нивелисани поредак. Са тим у вези, такође, утврдио бих да све с обзиром на *public relations*, контакте са архитектама, квалитет рекламе и информације у вези са каменом, апсолутно лежи на последњем месту. Када размишљам о томе шта је у мојој земљи, у последњој деценији, учињено на промоцији и *revival*-у дрвета - јамачно један фактор еколошког

осећања - када помислим на могућности челик-стакло архитекту-
ре, која је довела до једне нове естетике, онда у индустрији камена
постоји невероватна потреба за надокнадом. Прикладна су моја ис-
куства са италијанским фирмама за клесање камена, са којима сам
у сталном контакту, пре свега са оном у Верони. Постоји потресно
мали број фирми које су способне да преузму велике интернацио-
налне поруџбине, пошто су неспремне да се држе закона о гаранци-
ји, испуњења норми, да преузму целокупне легалне консеквенце,
које са собом носи један велики *deal*, који треба да одговара бри-
селским, мастриским и стразбурским премисама.

Вратимо ле се сада на сајмове, приметићете да овде у првом
плану стоји једино *architettura del caminetto*, архитектура камина, оно
artisanal декоративно - све заједно елементи једног лажног улепша-
ног света. Не даје се један интелегентни сервис за архитектуру.

У средњоевропском подручју прогнозе о примени камена ве-
ликим делом циљају на јавни простор. Нова свест о квалитету жи-
вота, емоционализовање јавног простора, којим треба да буде на-
докнађен губитак социјетета, зачудо управо у нашем ликвидном
друштву води до једног новог губитка солидности. Архитекта се
ставља у улогу модератора, који мора да доставља декомпнезацију
за непромишљеност друштва угодности. И овде камен треба да до-
стави један позадински *passepartout*, подијум на којем су могући
свеколики шаховски потези.

Камен није погодан за оно инсценаторско. Управо овде на-
слућујем једну нову опасност за примену камена: како нам показу-
ју модерни социолози, све велике компаније, као што су *Nike*, *Walt
Disney* и свеколики *Entertainment-Multis* налазе се на једном *kick-
back-way*, у борби у повлачењу са периферних *Malls* и апатичних
кутија у правцу историјског дела града. Глобализација света, спаја-
ња банкарских, административних, финансијских и берзанских по-
слова на неколико полова као што су Куала Лумпур, Токио, Њу-
јорк, Лондон *etc.* заузимају историјска приземља наших градова.
Па, који је материјал погоднији него камен да се овде у дело приве-
де приближавање оном историјском? Овде се крије опасност ових
нових сурогата онога *happy world*, у којој се злоупотребљава досто-
јанство камена.

Против свих ових опасности за један, како у етичком, тако и
у економском погледу, здрав аспект у примени камена, по мојем
мишљењу, може помоћи само широка мрежа објективног и едука-
тивног информисања. Само тако ће грађевине, чија мањина пока-
зује квалитет камена, у мноштву публикација компензовати сра-
мотну злоупотребу. Управо захваљујући оном општем *push* глоба-
лизовања индустрија камена ће морати да продре до интензивнијег
рада на документовању. Наопако би било мислити да ово треба да
води једино некој врсти архива. Много пре је стало до једне светске
платформе, са фокусовањем типологије камена и начином његове
техничке, адекватне, иновативне примене. Слободан, отуда и демо-
кратски, дигитални приступ овој банци помериће и мање земље и
мање продукције према глобалном интересовању, а то и данас не-
достаје подручјима опажања. Важност ове расподеле производа и
информација покренуће и свет архитеката на то да камен спознају

у богатству његовог тумачења, од симболичко амблематског, преко оног термичког заодавања, до континуума простора који је данас толико ушао у моду. Али, ово ће такође помоћи да се рђаво одгојено опажање камена као надгробног камена и *caminetto*-уређаја помери у правцу једног професионално потржишног материјала културе. Сматрам да то што делање са каменом доводи до ускомежаности у свету архитеката, као што сам се укратко осврнуо на оснивање једне школе камена, јесте један крајње позитиван фактор, који појмове *fact and figures* овог материјала држи у једном дијалектичком и односу пуном напетости.

Па ипак, у закључку: Сви ови феномени нашег ликвидног света већ постоје, можда поједностављени, али аналогно времену. Индустијски карактер фирми израстао је са свим могућим формама промоције, што се примене камена тиче, пре свега у Риму, захваљујући надметању папа, и био је већ потпуно организован. Широм Европе постојали су путујући експерти за балистику, који су на попрштима и у запећима осмишљавали одбрамбене зидове са аналогним типологијама камена и продавали своје идеје и производе. На Северу, пре свега у Анверсу или у Лондону касног сечента, проширила се истинска спекулација индустрије камена. И управо као и данас била је десеткована на оно *artisanal* декоративно. Али, много више него данас, посматрано са економске стране донатора, оптерећујућа је била жртва репрезентације. Нека се помисли на то да су трошкови за *Palazzo Strozzi* у Фиренци, са драматичним богатством камена ове палате, које између узнемирености онога *basement*, све до тананог ослобађања горње фасаде, говори једним од најлепших језика камена, износили једну трећину целокупног иметка Филипа Строција. У поређењу са тим, оштећени камен виле *Ghetty*, у Калифорнији, упркос полагању права ове виле на репрезентативност, багателан је. А на овом примеру засигурно више не важи оно Лосово да килограм злата вреди колико и килограм камена.

ROUGE - THE WINNER

Црвена је једина истинска боја. Тачка и *basta*.

Одговор на питање, зашто је то тако, може да доведе до спора. Јер, оно што јесте тачно учење о боји најчешће води до мачевалиштва намазаног фанатизмом, на којем своја сечива укрштају универзалисти и релативисти културе.

У мојем случају - осврћем се на радове са хроматском тематиком – црвено увек изнова откривам тамо где се оглашава страх од одвећ хомогеног, где господаре жеља за анархијом и пратећа субверзија, где се на нужан начин појављују звук фанфара, па и незнабожачка ватра. Све ово потребно ми је, јер нисам катедарски деконструктивиста, већ ми је на било који начин потребна хармонија. И тако, моје црвено удара путаче по хомогеној композицији и дијаболички све доводи у питање. Црвено је радикално и недијалошко, не кокетује са зеленим пејсажа, са плавим неба или са жутиим сакралне светлости. Црвено остаје зачин сваке хроматске равни.

НЕУКРОТИВО ЦРВЕНО

Аналогно овоме мисли и Дерек Џерман, у својој књизи о боји (Derek Jerman, *Chroma*, Woodstock, New York, *Overlook Press*, 1995). „Црвена – примарна боја. Црвено моје младости. Плаво и зелено је увек постојало неупадљиво као небо и зид. Црвено ми је по први пут истакло своју важност у једној леји пеларгонија, у дворишту виле *Zuassa*. Било ми је четири године. То црвено није имало



никаких ограничења, било је необуздано. Црвени цветови простирали су се на хоризонту”. И даље: „Црвено се заклања. Ниједна боја није тако територијална. Оно кољем обележава своју обалу, на опрезу је од спектра”.

Црвено, у мојем случају, није боја по себи, већ пре свега носилац једне идеје. Свесно упадање, које може да иде од поремећаја једног архитектуралног *happy-end*-а до освете над предузимачем. Оно је у исто време љубавница, Самарићанин и медицинска сестра. Црвено се одупире сваком секуларизовању. Нису се бадава краљеви, кардинали и револуционари огртали у црвено. Да ли наша свакодневица још подноси истински црвено? У нашем ликвидном и виртуелном времену, у којем више под ногама нема никаквог хумуса, у једном друштву које мора да живи са пастелним телевизијским отуђењем, у црвеном се крије анемија. Кандински је тачно приметио да се црвено страсти да утулити белим и плавим, и да постаје

Борис Подрека, Канцеларијски центар
Базелског осигуравајућег друштва,
Беч, 1990-1993,
© G. Zugmann



Борис Подрека,
 Кућа Glaser, Беч, 1988-1995,
 ©Н. Schwingenschlögl

ликвидно. Оно почиње да се жари само према унутра. *Karl-Marx-Hof* Црвеног Беча такође се показује у правој боји. Па ипак, његово црвено постаје све пастелније и адаптивније.

ХАРЛЕКИНОВ ОГРТАЧ ПРЕКО НИЧЕГА

Рез - и на кратко, даље од црвеног: питам се, да ли у архитектури чињенички у целости важе освештале, теоријске, асоцијативне табле боја и системи боја који су изграђени једино на психологизујућем опажању. Прва модерна захтевала је асоцијативне садржаје, мање полазећи од једног етнолошко-историјског супстрата, а више са равни једног естетског деловања, свеједно да ли су ти садржаји потицали од *Bauhaus*-а, од младих Холанђана, или од Ле Корбизјеа. Не подређује ли се боја у архитектури некој другој, проширеној семантици? По мојем мишљењу, важну улогу игра једна прементална, меморијална, добрано етнолошко-историјска раван, која наспрам естетизујућег осећања љупкости производи друге захтеве.

Још од теоретичара архитектуре касног оточента знамо да боја у архитектури, ако следимо Семперов принцип заодевања, такође означава неку врсту *зида* - инкрустрацију на структуралном зиду. Трагика нужне и профане заштите од временских услова различитих аутохтоних материјалности, да бисмо их лакше заборавили, сублимише се у правцу симбола. Инкрустрација-плоха негира, често застире сваку стереометријску или тектонску аутономију пода, зида и свода. Символика тумачења полихромије која је одатле настала, отуда, служи како као превенција од материјалног пропадања, тако и као заклањање логике грађења. Тиме се боја еманципује од оног општег секундарног у оно примарно. Па ипак, остаје дијалектички однос напетости.

Сасвим насупрот данашњим емфатичким и у простор засецајућим компјутерским приказима архитектуре, у којима се једна нова еуфорија за боје етаблисала у једну тржишно оправдану самосврху. Еуфорија је у медицини именована за изненадно, необјашњиво усхићење умирућег непосредно пред његову смрт: илузија о последњем, великом олакшању. Нешто од овог расположења дотиче се егоцентризма данашњих архитектуралних артефаката, која једва да још чине град. Тиме је боји, ослобођеној сваке дијалектике грађења, такође досуђено усамљеничко и виртуелно опстајање - упркос безграничном шаренилу.

Apropos шаренила. Иако је већ дуго била позната чињеница полихромијског схватања архајске пластике, целокупна природнонаучна истраживања морала су да заврше једино у неком пипању и тражењу. Реконструкције су се редуковале на спектар боја између црвене и плаве. Друге боје више нису могле да буду виђене, или су, у најбољем случају, постојале у временом расточеним траговима, нису могле да се разаберу. Па ипак, најновији методи истраживања, као што су ултравиолетна флуоросценција и електронска микроскопија, пред очи нам данас доводе изворне вредности боја на оксидисаним слојевима и дају нам јасно обавештење о једној *новој* обојености. Досадашње естетско недопадање бива замењено нео-



борљивим фактима. Због тога се изнова и радикално мења наша ментална, меморијска раван. Обиље боја препокривало је главу Атине, при чему ниједан једини милиметар мрамора, од горње ивице њеног шлема и њених очију до њених усана и њене вилице, није био остављен у природном стању. Техникolor, да тако кажемо - какав ударац за наше црно-беле минималисте.

И још један поглед на повест: данас нас више занимају супротстављена, полихромијска тумачења једног Хиторфа или једног Семпера. Архитектура боје, дакле, једва апстрахујућа и стерилна *Фидијина бела*. Аутономном, материјалном вредношћу боје, уосталом, опсесивно се бавио и Делакроа у својим каснијим годинама. И он је истраживао свој зид, и насупрот његовим ранијим,

Борис Подрека,
Замак Штакоровец, Божјаковина, Хрватска,
1995-1998,

©Damir Fabijanić

Борис Подрека,
Фоаје Бечког градског
осигуравајућег друштва,
Беч, 1995-1997,

©G. Zugmann



течним сликама, радио је у густој пасти мешајући своје пигменте. Физис који је одатле настао, како је приметио, све више се приближавао делању једног скулптора.

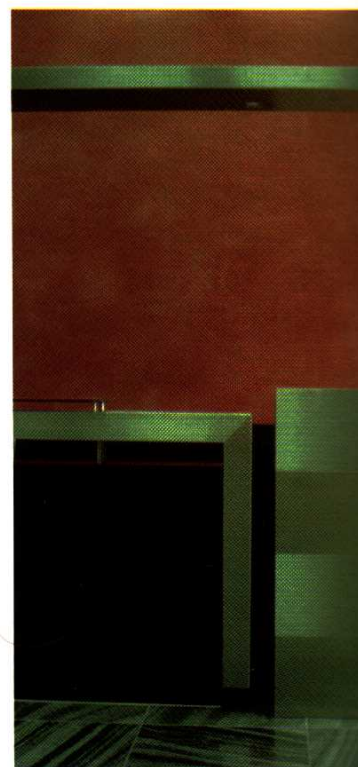
АУТОНОМИЈА БОЈЕ

Са друге стране, ови примери нам показују релативну функцију, упитну постојаност боје у архитектури. Па ипак, управо данас би било важно и нужно обојање, то јест, тематизовање једне грађевине бојом, у којем нас свеколике термичке и друге норме присиљавају да стварамо неку чисту архитектуру прекривања.

Боја би данас могла да извршава једно ново симболичко тумачење, једну нову драматургију у напонском пољу материјалности. Једно тумачење, да то кажемо нехатно, које је *тумачење уметности*. Насупрот слици на музејском зиду, архитектура се не одржава споменички, већ подлеже процесу распадања, коришћењем и због временских услова. Њен идеограм, отуда, води једној другачијој намери деловања посредством боје. Оскар Пуц у том смислу каже: „Боја је у неку руку кожа, која са телом води разговор са сâмом собом”. Она не циља ни на коју интелектуализовану теорију опажања или компјутеризоване ефекте, већ мора бити синхрона са материјалном телесношћу.

Вратимо се црвеној! Управо у вези са античким архитектуралним фрагментом ја сам у свом сећању као једини траг укотвио једино вируленцију црвеног. Јасно ми је да су жртве повезане са тим велике. За килограм црвене боје било је потребно размрסקавање 140.000 вашчица, а са тим килограмом црвене могао је бити обојен само килограм вуне. Црвено је луксуз. У римским *impluvium* вилама помпејанско црвено постојало је не у једној, него у најмање осамдесет, до данас познатих варијанти. *Ушћорљивање* зида било је, дакле, одело кројено по мери, а никада конфекција. Да луксуз означава срећу, то нам показује одевање деце у Кини - боја среће је црвена. При том се асоцијативне компоненте могу мењати: харизматско волујско крв-црвено данас, у времену у којем влада лудило крава, делује пре као казна него као тријумф. Као ниједна друга боја црвена показује да комбинације боја често треба вредновати симболичким предсуђењем које дрема у несвесном. Волим управо ту амбиваленцију.

Боје су онакве какве јесу и не постоје ни ружне, ни лепе боје. Хроматика уопште јесте чист проблем тумачења, учење о хармонији је вежба за естетике. Боја мисли, црвено је црвено. Тачка и *basta*.



Борис Подрека, Фоаје Бечког градског осигуравајућег друштва, Беч, 1995-1997,

©Ch. Radics

РЕПРОДУКЦИЈЕ

Готфрид Семпер

Готфрид Семпер,
Кантонална Висока техничка школа у Цириху. Средишњи део западне фасаде

Готфрид Семпер,
Уметничкоисторијски музеј у Бечу. Дворане I до III

Готфрид Семпер,
Друго дворско позориште у Дрездену. Горњи вестибил

Готфрид Семпер,
Бојеност у перцепцији Готфрида Семпера: Зидна декорација у
Casa della seconda fontana a mosaico у Помпеји, 1834.

Борис Подрека,
Канцеларијски центар Базелског осигуравајућег друштва, Беч, 1990-1993,
©G. Zugmann

Борис Подрека,
Millennium Tower (са: Г. Пајхл, Р. Ф. Вебер), Беч 1995-1999.

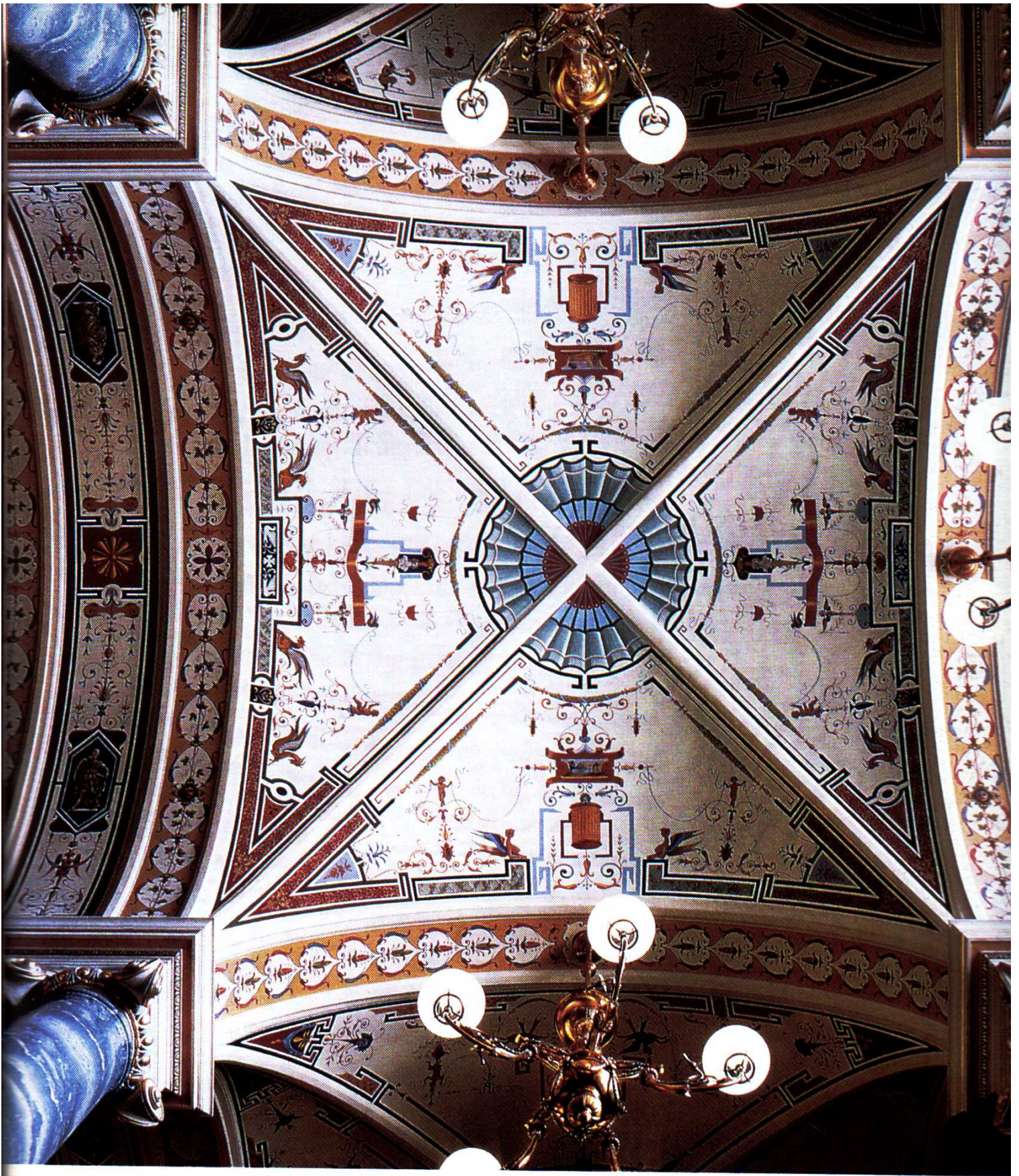
Борис Подрека,
Конкурс *Praterstern*, Железничка станица Север, Беч 2002.

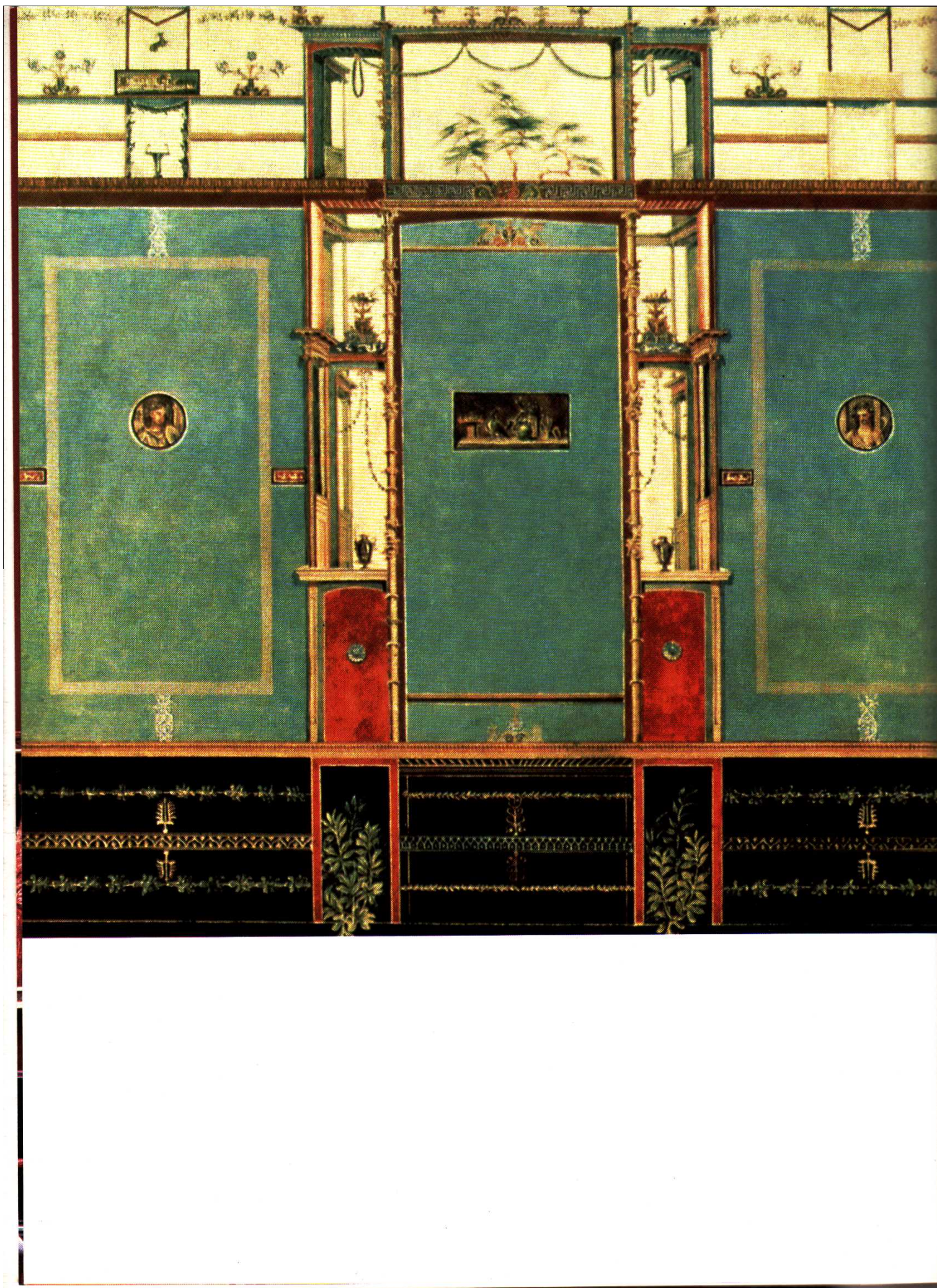




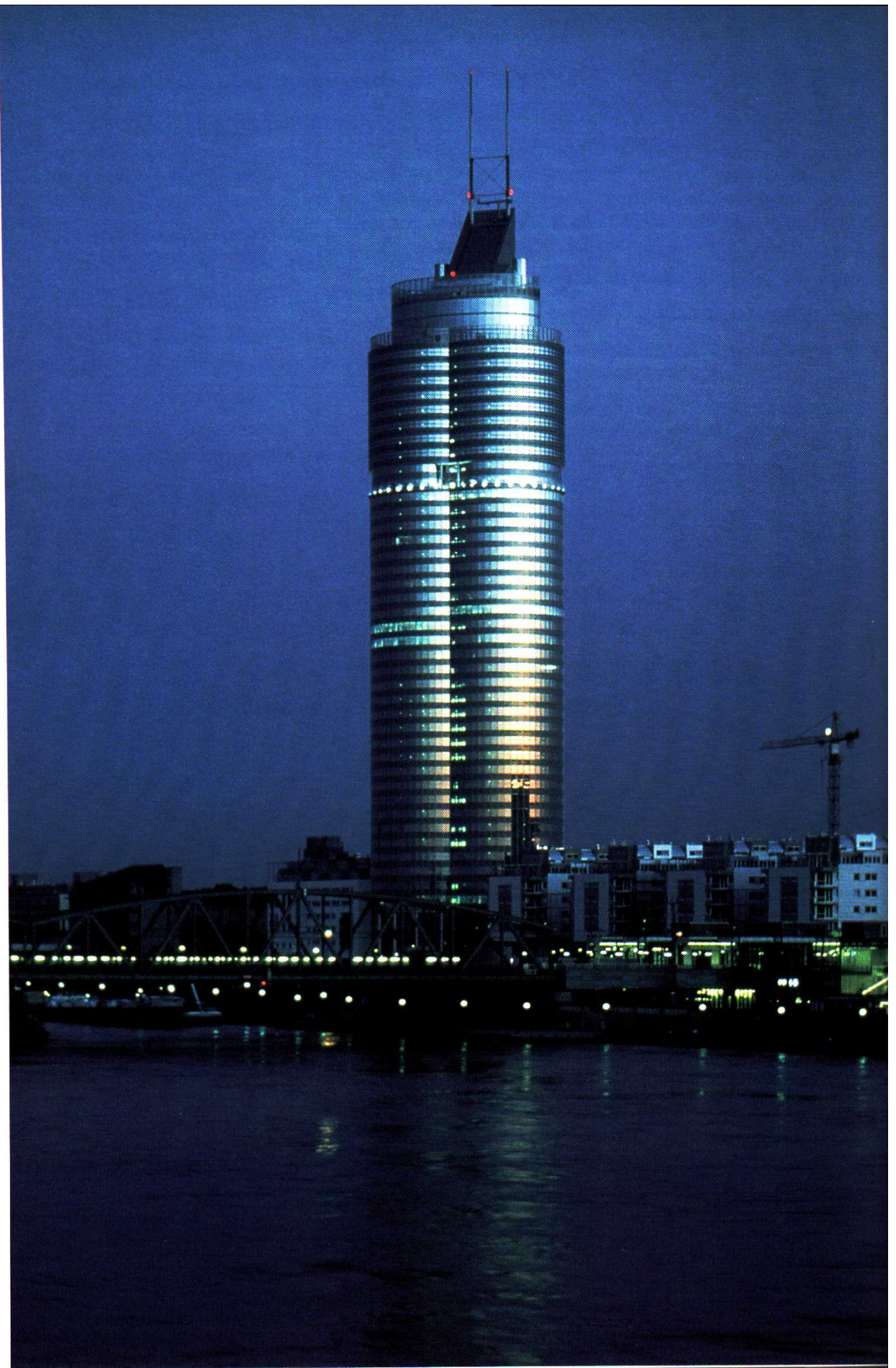
Small red informational sign on the wall.













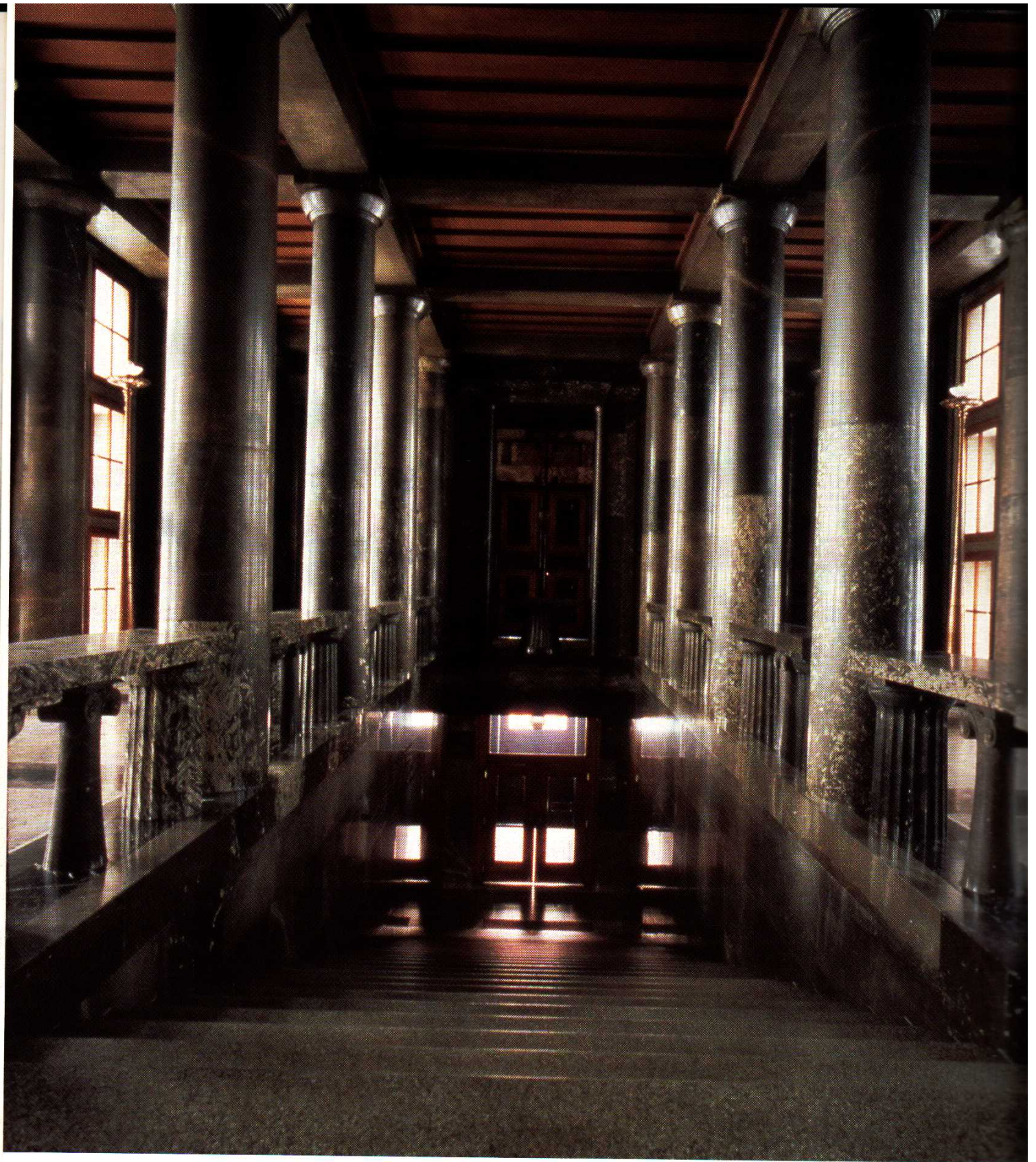
Јоже Плечник

Јоже Плечник,
Национална библиотека, Љубљана

Јоже Плечник,
Национална библиотека, Љубљана

Јоже Плечник,
Национална библиотека, Љубљана







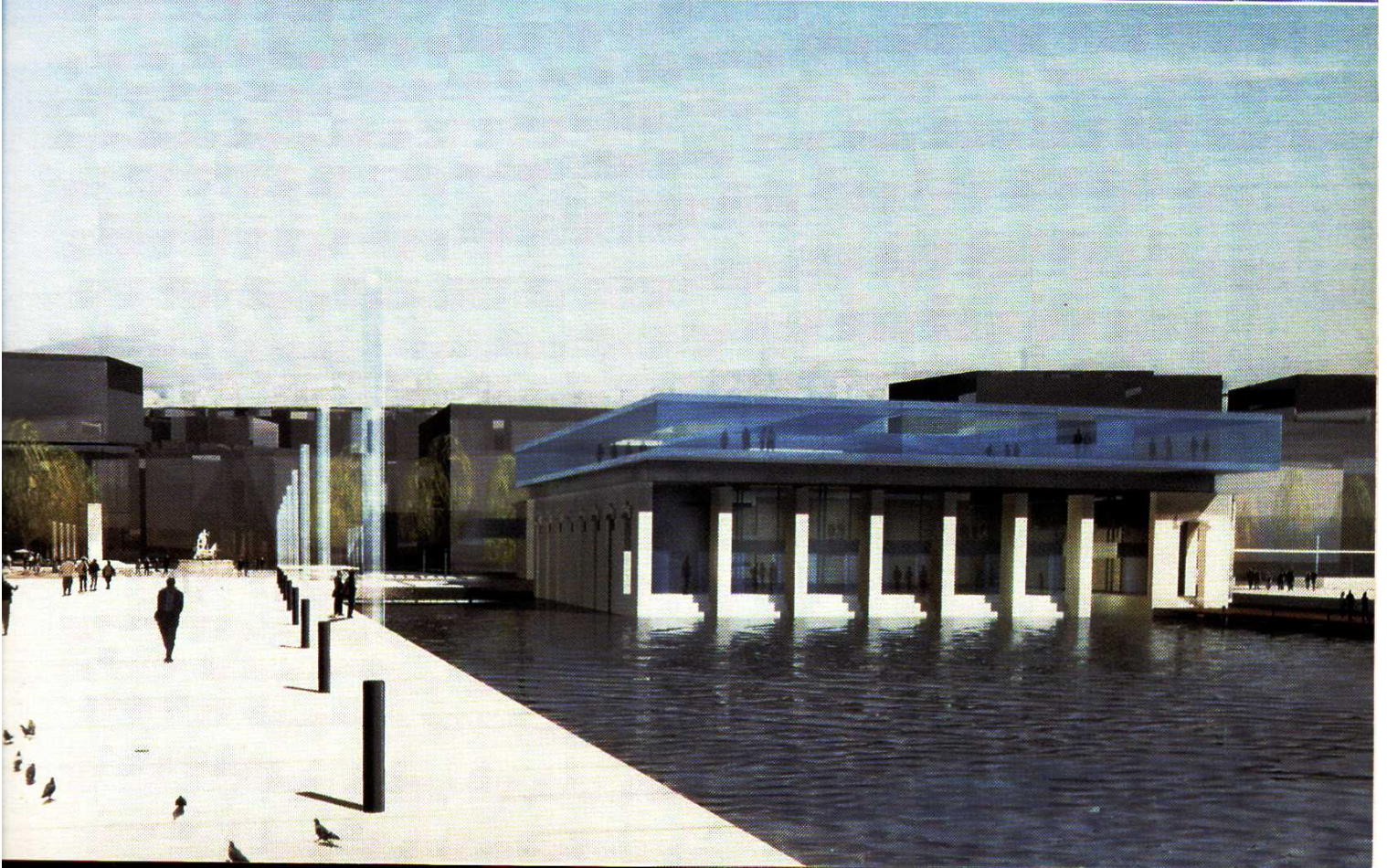
Овде или било где:
простори града

Борис Подрека,
Concorso per la Riqualificazione del Frontemare, Трст, 2003 (1. награда)

Борис Подрека,
Concorso per la Riqualificazione del Frontemare, Трст, 2003 (1. награда)

Борис Подрека,
Конкурс за преобликовање трга *Makart*, Залцбург, 2001.

Борис Подрека, *Greif-Areal*, Боцен, 1994-2000,
©Paola De Pietri







Штампање књиге помогли су:

СКУПШТИНА ОПШТИНЕ КРАЉЕВО
ДИРЕКЦИЈА ЗА ПЛАНИРАЊЕ И ИЗГРАДЊУ КРАЉЕВО

ка
Е

ревео
рић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

72.01
72.012(4)г19г(084.12)

ПОДРЕКА, Борис

Текстуре / Борис Подрека ; [приредио и превео Зоран Гаврић]. - Краљево :
Завод за заштиту споменика културе, 2003 (Нови Сад : Daniel print). - 116 стр. : илустр. ;
30 цм. - Едиција Капител)

Тираж 500. - Стр. 5-7: Реч унапред / Зоран Гаврић.

ISBN 86-84867-00-9

а) Подрека, Борис (1940-) - Архитектонски пројекти - Албуми б) Архитектура - Естетика

COBISS.SR-ID 110110988

