

Ivan Juras

Sveučilište u Zagrebu
 Arhitektonski fakultet
 HR - 10000 Zagreb, Kačićeva 26

Izvorni znanstveni članak • Original Scientific Paper
UDK • UDC 721.013

Rukopis primljen • Manuscript Received: 11.07.1997.
Članak prihvaćen • Article Accepted: 03.12.1997.

Arhitektonske matrice ruševnih oblika

Architectural Matrices of Ruins Shapes

Ključne riječi • Key words

apokalipsa
 apstrakcija
 De Stijl
 kaos
 ruine

apocalypse
 abstraction
 De Stijl
 chaos
 ruins

Sažetak • Abstract

Znanstvenici koji se bave teorijom kaosa osuđuju modernu zbog njezinih apstraktnih oblika koji su oskvrnuli ljudski okoliš. Zbog toga se izlaz traži u povratku geometriji oblika prethodnih epoha ili u geometriji ruiniranih oblika, ponekad i u obnovi nastambi precivilizacijskog doba.

Scholars who pursue the chaos theory censure modern architecture because its abstract shapes contaminate the human environment. They therefore seek a solution in returning to the geometry of preceding ages or to the geometry of ruins. Sometimes also in the renewal of pre-civilization habitats.

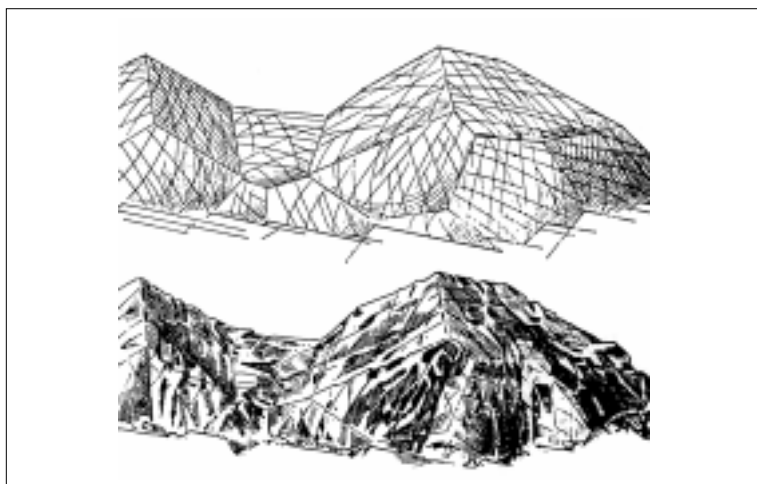
Uvod

Geometrijske oblike u našem svakidašnjem okruženju jedanput prepoznajemo na apstraktnoj ravnini u ortogonalnoj geometrijskoj matrici grada, a drugi put u geometrijskom volumenu pojedine kuće. Ne mora to uvijek biti zadana ortogonalna mreža već V. le Ducova matrica jednakokračnih trokuta koju je otkrio studirajući strukturu mase Mont Blanca (Paul Klee, *Planine zimi*, 1925). Bio je to ujedno predložak za izvanvremensku ljepotu i harmoničnu shemu idealno organiziranog društva. Moderna je arhitektura odbacila reprezentativnost, a slikarstvo se odreklo figurativnosti. Racionalizam je svoj jezik bazirao na geometrijskome moralu, brišući sve stilske oznake na kući. Zato se u geometrijskom obliku tražila apsolutna vrijednost, pa je stvoren i univerzalni jezik. Ekstremnost tog stava nije izražena samo u osudi "lažnog fasaderstva" kao etičkoj kategoriji već i u traženju izvornih oblika i njihovoj doslovnoj primjeni. Tako Ozenfantov i Le Corbusierov purizam uspostavljaju normativne oblike (Platonove forme) i za slikarstvo i za arhitekturu.

SL. 1. Viollet le Duc:
*Geološka studija Mont
Blanca, 1876.*

Izvor • Source
"AD"

FG. 1. Viollet le Duc:
*Geological study of
Mont Blanc, 1876*

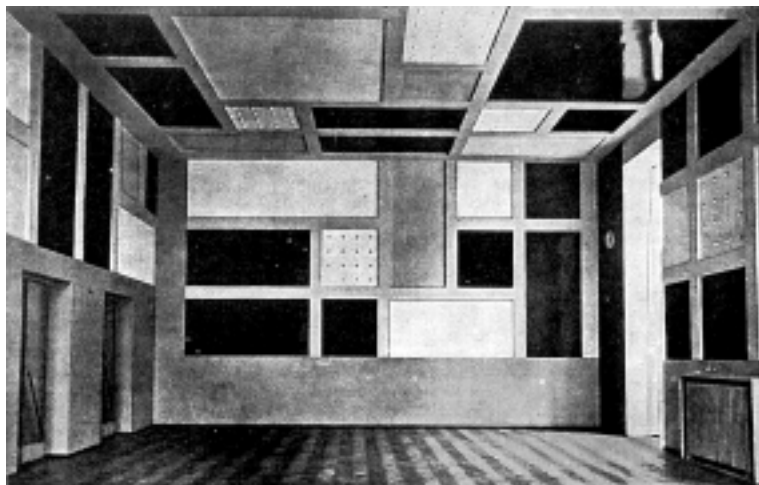


SL. 2. Jacques Villon:
*Notre Dame de Vie,
Mougins, 1944*

Izvor • Source
"AD"

FG. 2. Jacques Villon:
*Notre Dame de Vie,
Mougins, 1944*





SL. 3. Theo van Doesburg: *Aubette*, Strasbourg, 1926-1927.

Izvor • Source
Enciklopedija moderne arhitekture, Građevinska knjiga, Beograd

FG. 3. Theo van Doesburg: *Aubette*, Strasbourg, 1926-27

I. Prirodna i neprirodna geometrijska matrica

Ortogonalna je matrica ipak najočitija u arhitekturi, slikarstvu, tipografiji i uopće u grafičkom dizajnu De Stijla. Ono što njih sve ujedinjuje jest načelo potpune apstrakcije. Odbacili su svaku referentnost prirode i zamjećuje se težnja geometrijskoj harmoniji koja bi se mogla objasniti nejasnom željom da se obnovi veza između života i umjetnosti. Bit je, dakle, u oslobođenju od prirode i prevlasti ljudskog mišljenja i otkrića. Naivna može biti pretpostavka da je nizozemski pejzaž (pravokutna polja, brane i kanali) bio skriveni sadržaj u destijlovskom izrazu ili da se često u formalnim kompozicijama Alvara Aalta, nalaze prirodni oblici finskih jezera. Hans L. C. Jaffé utvrđuje da je "nizozemski pejzaž" zapravo man-made primjena značenja geometrije i preciznosti koja iz nje proizlazi.¹ Aaltove bi forme, prema tome, bile nature-made, bez primjene nevidljive geometrije i njezine "nepreciznosti". On se nije želio suprotstaviti prirodi. Smatrao je da čovjek treba promatrati život oko sebe te da žive stanice i tkiva čine jedan organizam kakav se mora naći u strukturi elemenata jedne kuće. Tako je njegova arhitektura posredan način oponašanja prirode, što potvrđuje njegovu krilaticu: "Iznad svega, priroda je simbol slobode." Može se prihvatiti Lamm-pugnanijeva tvrdnja da Aalto u svojim projektima - realizacijama apstrakcija oštrim linijama "dotiče bit" prostora, ali ne kreće preko eksperimenata da bi zaobilaznim putem stigao do arhitektonskog oblika organskog podrijetla.² Ako pod organskim razumijevamo geometriju ekspresionističke arhitekture, onda je to potpuno pogrešna tvrdnja. Mekane zaobljene forme možemo vidjeti u dizajnu posuđa i scenografiji, dok su forme kuće ili čvrstoga geometrijskog oblika (*vijećnica u Alajärvi*, *vijećnica u Säynätsalu*, *groblje Lyngby-Danska* i dr.) ili se na njima sučeljavaju zakrivljene i zaobljene linije s ravnim crtama. Posebno je naglašena čvrstoća ugla ili čvrsto ishodište prostora pa se tlocrtne forme tek onda sapinju izlomljenim ili zaobljenim linijama. Utoliko Arganova tvrdnja za F. L. Wrightovu arhitekturu vrijedi i za Aaltovu: elementi prirode ne prenose se u arhitektonsku formu u geometrijskim terminima već samo elementima prirode kao pukim gradivom. U svojoj autobiografiji Wright navodi da je primjenjivao taj postupak.

¹ Jaffé, 1986:12.

² Lamm-pugnani, 1982: 8.

SL. 4. A. Aalto:
Vijećnica Säynätsalo,
1950-1952.

Izvor • Source
Karl Fleig, Verlag für
Architektur Artemis, Zürich,
1974.

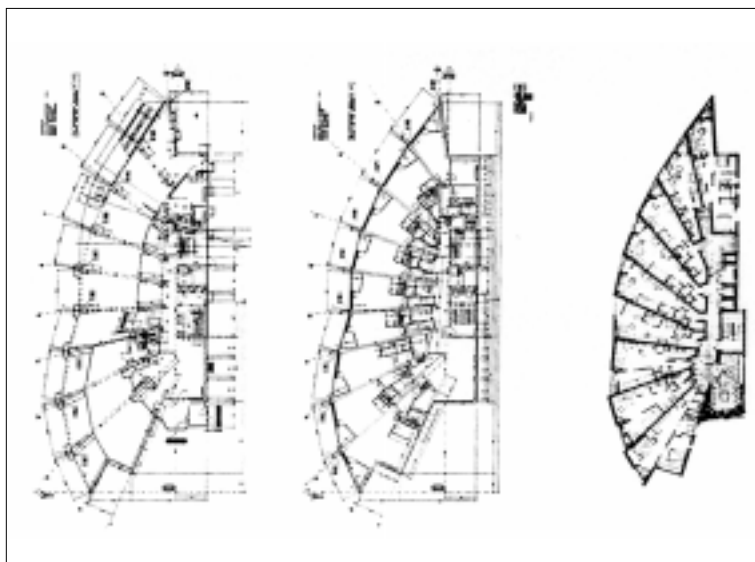
FG. 4. A. Aalto:
Säynätsalo Town Hall,
1950-52



SL. 5. A. Aalto:
Stanovanje u Bremenu,
Njemačka, 1959-1962.

Izvor • Source
Karl Fleig, Verlag für
Architektur Artemis, Zürich,
1974.

FG. 5. A. Aalto:
Living in Bremen,
Germany, 1959-62



Ako se u geometriji moderne može prepoznati geometrijski oblik, onda se njime ne izražava neposredno prostor nego je ona znak apstraktnog mišljenja (puka oznaka svijesti). Prema tome, geometrijski će oblik biti preneseni znak kojim se pokazuje viši stupanj arhitektova stvaranja. Wright se često pozivao na usporedbu rasta kuće sa stablom, ali je kuću želio dovesti u sklad s geometrijom prirode. No u njegovoj dekoraciji (*Midway Garden* i zgrade građene 1916-1917. u Californiji) istodobno nalazimo uzorke apstraktnoga geometrizma koji će, prema Arganu, biti polazna točka neoplastičizma i ...

"koji će preko Mondriana sugerirati Nizozemcu Oudu novu zamisao urbanističkog prostora" (C. G. Argan).³

Tako u morfologiji njegove kuće možemo prepoznati doktrinu pravog kuta, ali je za nas arhitekta bitnije Wrightovo vjerovanje da je ornament neodvojivi dio arhitekture, kao što je cvijet neodvojivi dio biljke ili velikog stabla. U suprotnosti je geometrija kuće i oblici potpuno apstraktnog ornamenta u njoj koji postaju predložak za novi urbanizam. Jaffé primjenu geometrije vidi u tradiciji nizozemskog puritanizma koji proizlazi iz filozofskoga gledanja B. Spinoze, koji je od prirode učinio božanstvo i primjenjivao geometriju da bi se riješio svake njezine interpretacije. To vidimo u uvećanim detaljima slika S. de Hoocha i Vermera. Ali njihove apstraktne uzore možemo prepoznati i u nacionalnom karakteru koji se oblikovao i pod utjecajem kalvinizma. Svako predočivanje religijske slike bilo je krnjenje apsolutne Božje svetosti. Pritom je važno upozoriti da se pod pojmom apstrakcije razumijeva ograničavanje elemenata vizualnog jezika i unošenje njihove međusobne ovisnosti. Ona je značila i oslobođenje umjetnikova i promatračeva temperamenta, ali i apsolutno negiranje percipiranja bilo kakvog predmeta u prirodi.

U psihologiji percepcije Mondrian ističe značenje geometrijske dvodimenzionalnosti (površine plohe i pravog kuta) kojom opažamo stvarnost. Tek našim mentalnim operacijama vidimo trodimenzionalni prostor i postajemo svjesni našeg okoliša. Zato je arhitektonska ploha bila prava površina za primjenu ideala *De Stijla*.

No na geometriji te arhitektonske plohe i volumena pokušale su se potvrditi neke spiritualističke - mistične doktrine kao što su antropozofija ili teozofija. Na Oudovoj kući *De Vonk* (ili na pročelju *Café de Unie*, 1925, Rotterdam) vidljiva je geometrija kriptskih motiva nacrtanih iz teozofskih radova J. L. Lauweriksa i Adolf Mayera.⁴

Veliki teoretičar s kojim je bio povezan L. Sullivan, učitelj F. L. Wrighta, bio je Claude Bragdon (teozof i stručnjak za ikonologiju). Prema Bragdonu, ne može se pobjeći okultnome. Ortogonalna geometrijska građa kuće određuje svemirske uzorke koji imaju naglašenu horizontalnu slojevitost. Zato Neil Levine prepoznaje iste ili slične geometrijske oblike u Wrightovoj kući *Dana* i one u Picassovoj slici *Žena s lepezom* (1909).⁵

Prema vrsti arhitektonske geometrije određivala su se civilizacijska razdoblja. Hugo Häring i Finsterlin smatraju da geometrija utjelovljuje izrazito spiritualno stanje ideje kao što su prostor, vrijeme i broj. To je uzdizanje ideje bezvremenosti, ideje prostora, ideje nepokretnosti. Pojavljuje se novo građenje, koje je proces retransformacije iz geometrijskoga u moderni koncept dinamičkog prostora. Jedan smjer u ekspresionizmu određen je težnji prema pravom kutu i traženju forme u jednostavnoj geometriji kubusa,

3 Argan, 1989:174.

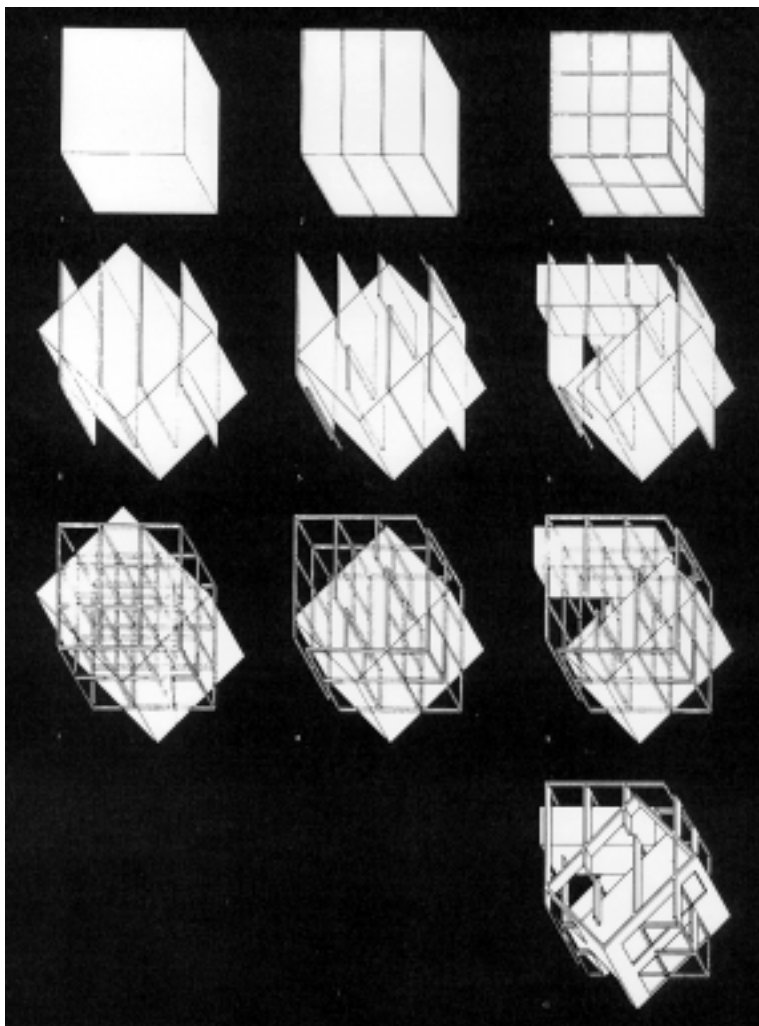
4 Frampton, 1986:101.

5 Levine, 1987:7.

**SL. 6. Peter Eisenman:
Dijagrami kompozitivnog procesa, House IV.**

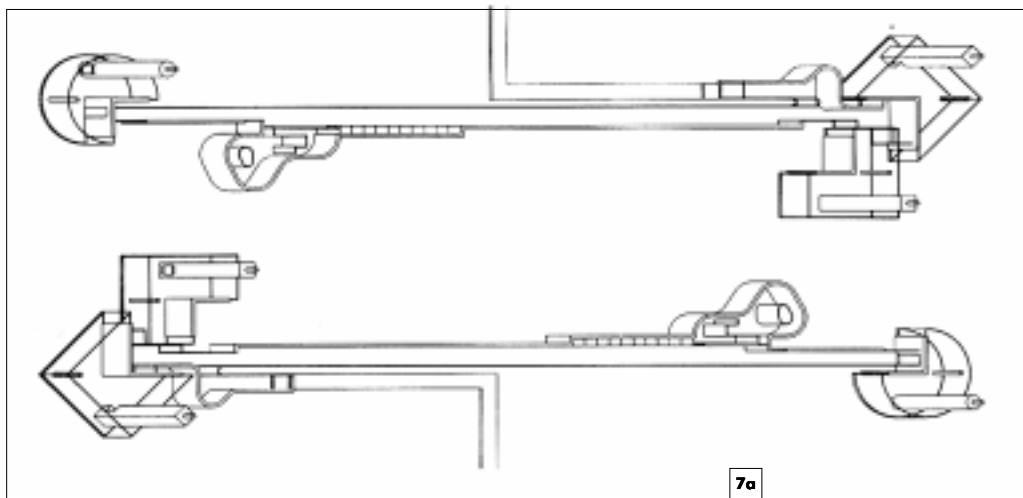
Izvor • Source
Camillo Gubitosi i Alberto
Izzo, *Five Architects NY*,
Officina Edizioni, Roma,
1976.

**FG. 6. Peter Eisenman:
Diagrams of the
compositive process,
House IV**

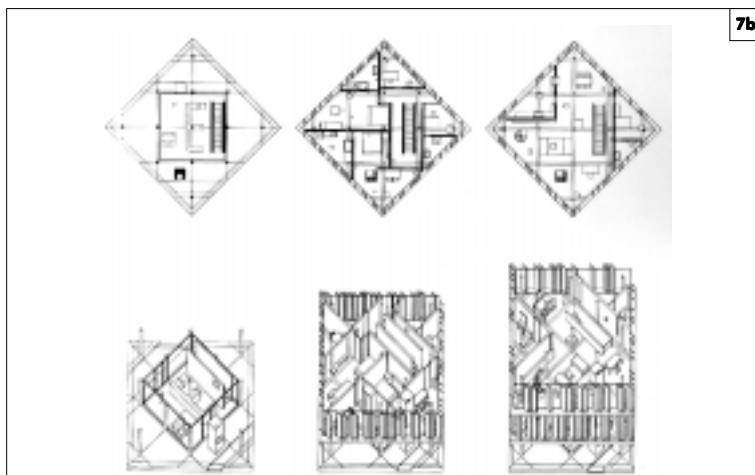


valjka i piramide. Blistava sterilna površina čvrstog kristala postaje svemirski simbol svijeta.

Homogene ortogonalnosti ima u svim razdobljima moderne, premda je elementarizam odbacio dotadašnje kodove, ali nije odbacio heterogenost, suprotnost, pa i otvoreno značenje ekspresije. Kasnije sve to spaja grupa *Five Architects NY* upisujući neoplastičnu u racionalističku geometrijsku matricu (P. Eisenman). Tema se razvija i na arhitektonskom predlošku dijamantnog oblika, kako su to svojedobno radili Mondrian i Theo van Doesburg, iako isto čini slikar R. Slutzky. U arhitekturi spomenute grupe taj se predložak razvija potpuno neovisno ortogonalnoj matrici (J. Hejduk). Redundacija čistih geometrijskih oblika može potaknuti čovjekovo bolesno stanje poput sindroma shizofrenije, dakle utječe na ljudsko zdravlje. Možemo je prepoznati u *Omladinskom domu u Neilsvilleu*, radu arhitekta Waltera Netscha (ured Skidmore, Owings i Merrill), pa i u stambenom kompleksu u Ivryu, djelu arhitekta Jeana Renaudiea. Annato Sergio Piro, tumač teorije E. Minkowskiova, objašnjava:



7a



7b

SL. 7. a, b John Hejduk:
Diamond House

Izvor • Source
Camillo Gubitosi i Alberto
Izzo, *Five Architects NY*,
Officina Edizioni, Roma
1976.

FG. 7. a, b John Hejduk:
Diamond House

"Još u shizofreničnom prostoru prevladava racionalnost simetrije, racionalizam (morbidni geometrizam) određuje nepokretan prostor, odbacuje svaku valovitost ili bilo kakvo **pokretanje**" (Bruno Zevi).⁶

Shizofrenično stanje osobito stvaraju simetrija i kubična šupljikavost. Najveće posljedice toga su nervoza i nesigurnost koja vlada urbanom scenom. Živimo između kutija ili u njima.

II. Harmoničan sklad geometrijskog reda i nereda na kući

Često su znanstvenici tražili sponne između...

"nove matematičke estetike i promjena u umjetnosti druge polovice stoljeća" (James Gleick).⁷

Mandelbrot izvan matematike prepoznaje Euklidovu geometriju samo u arhitekturi *Bauhaus*a ili u slikarstvu obojenih kvadrata Josepha Albersa. Ono što je tipično za tu geometrijsku kompoziciju jest to što su njezini elementi uredni, linearni, količinski vrlo reducirani i naglašeno geometrijski. Kuće i zgrade sastavljene su

6 Zevi, 1973:973.

7 Gleick, 1991:125.

od jednostavnih likova, pravilnih linija i krugova.

"Moda geometrijske arhitekture i slikarstva došla je i otišla. Arhitekti više ne grade četvrtaste nebodere poput zgrade Seagram u New Yorku, nekad mnogo hvaljene i kopirane... Jednostavni su oblici nečovječni. Ne uspijevaju biti u skladu s načinom na koji se priroda organizira ili s načinom ljudskog viđenja svijeta" (James Gleick).⁸

Osjećaj lijepoga potaknut je harmoničnim skladom reda i nereda. Svi oblici (poput onih oblaka, drveća, planinskih lanaca ili kristala snijega) rezultat su dinamičnog procesa pretopljenoga u fizičke oblike prirode. Svaki geometrijski lik, uostalom, ima svoje mjerilo i svojstvenu veličinu.

"Za Mandelbrota, umjetnost koja zadovoljava nema mjerila u smislu da sadrži važne elemente u svim veličinama. Nasuprot *zgradi Seagram*, on postavlja arhitekturu *Beaux-Artsa*, s njezinim kipovima i grotesknim životinjskim likovima, zabatima i stupovima, ukrasima od svitka, vijencima obrubljenim zupcima" (James Gleick).⁹

Pariška Opera, pak, ima svako mjerilo pojedinog detalja koji privlači promatrača. Kako se približavamo zgradi, kompozicija se mijenja jer se, tobože, u promatračev kut gledanja uvlače novi detalji.

Takve su tvrdnje vrlo čudne jer u strogome geometrijskom redu suprematističkog djela četvrtom dimenzijom anihiliramo oblike kuća. Dakle, ni redukcionizam, ni naglašena linearnost, pa ni ortogonalnost ne ometaju pokušaj određenja četvrte dimenzije. Problem nije sveden samo na vrstu geometrije već se, kako vidimo, otkriva problem dimenzije uopće, te se načinje tema udaljenosti između predmeta i promatrača.

Kad se klupko konca promatra s veće udaljenosti, pretvara se u točku (kad nema dimenziju), a iz blizine ima tri dimenzije. Kad postavimo sebi pitanje odakle tri dimenzije, već ulazimo na uska vrata paradoksa. Na nebu se sudare dva oblaka, ali onda rezultat sigurno nije njihov zbroj. U svakom slučaju, površina (dvodimenzionalnog) platna određuje (trodimenzionalni ili višedimenzionalni) prostor slike. Tako je i s prikazanom arhitekturom. Koliko je značenje trodimenzionalnoga kao antropičkog načela, pokazuje nam Stephen Hawking. Da bi dvodimenzionalne životinje koje bi živjele na jednodimenzionalnoj ili dvodimenzionalnoj zemlji prošle "jedna pokraj druge", morale bi se popeti jedna na drugu. No dvodimenzionalne životinje, kao ni ostala bića, ne bi ni mogle živjeti jer bi se jednostavno razdvojile na dva dijela.¹⁰ Dok sredenost kuće tumačimo podvrgavanjem njezinih oblika geometrijskoj deskripciji volumena, ponekad se ona objašnjava podvrgavanjem oblika dvodimenzionalnim geometrijskim likovima. Kuća Zvi Heckera, prema mišljenju Alana Mowera, ima spiralnu geometriju, ali samo u tlocrtu. Čak i tlocrtni oblici (najapstraktniji tehnički prilog) nisu nastali neposredno iz geometrijskog oblika spirale već posredno, križanjem šesnaesterokrake zvijezde s tri kružna vijenca te zidovima koji su tangencijalno postavljeni na kružnicu pod kutom 22,5°. ¹¹ Stvarni izgled kuće ne određuje geometrijska spirala niti bilo kakva geometrijska preciznost, već konfuznost oblika koja stvara dojam provizornosti. Dok je gradio tu egzotičnu nakupinu, arhitekt je stalno mijenjao nacрте odnosno geometriju oblika jer i nije mogao sebi predočiti konačni izgled kuće. Zbrkanost naglašava i izbor materijala (goli beton, rebrasti čelik, štuko i jeruzalemski škriļjevac) da bi se uočilo kako je autor zapravo želio oponašati neke nacrtane Piranesijeve morbidne oblike.

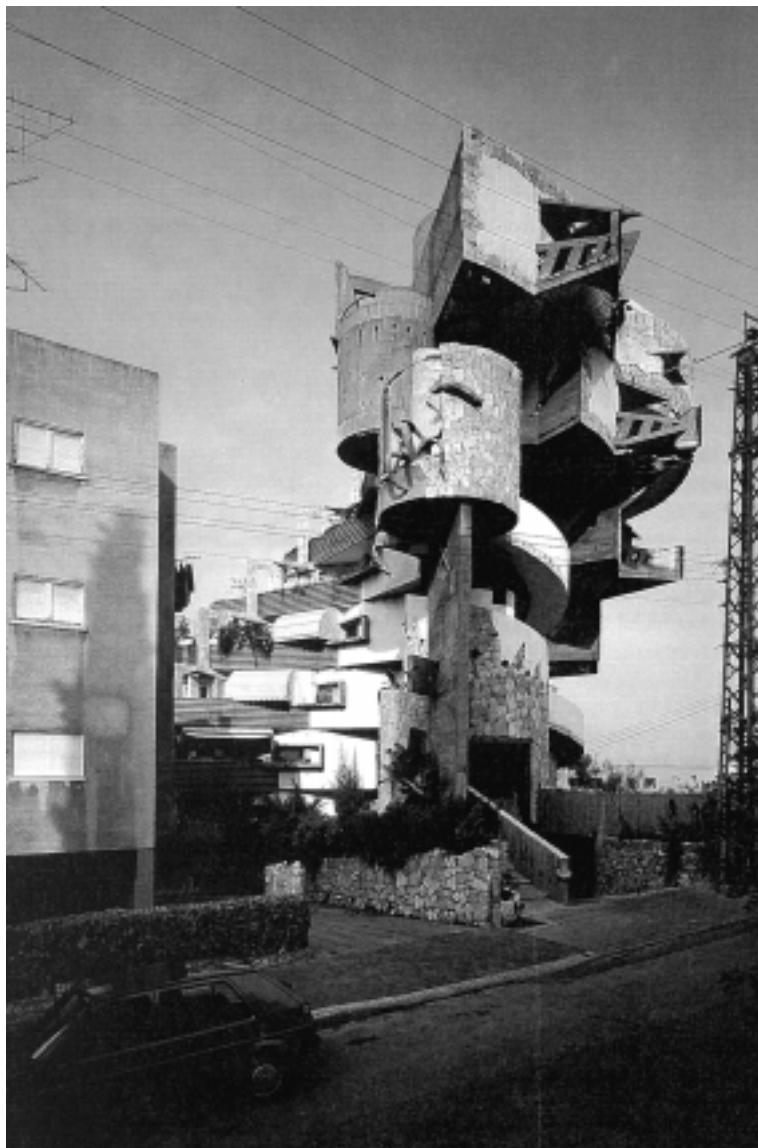
Ako postoji red u neredu, tko je onda pozvan definirati bilo kakvo stanje u našem okruženju? Svi nas znanstvenici uvjeravaju da

8 *Ibid.*: 125.

9 *Ibid.*: 126.

10 Hawking, 1988:200.

11 Mower, 1993:82.



SL. 8. Zvi Hecker:
Stambena kuća,
Jerusalem

Izvor • Source
Alan Mower, *Spiral Geometry*,
"World Architecture", 23/
1993, London

FG. 8. Zvi Hecker:
Residential house,
Jerusalem

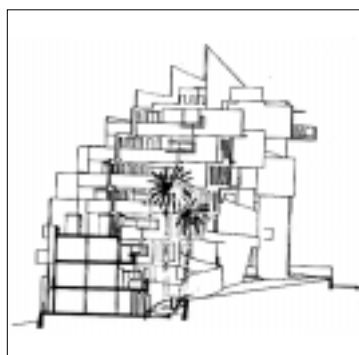
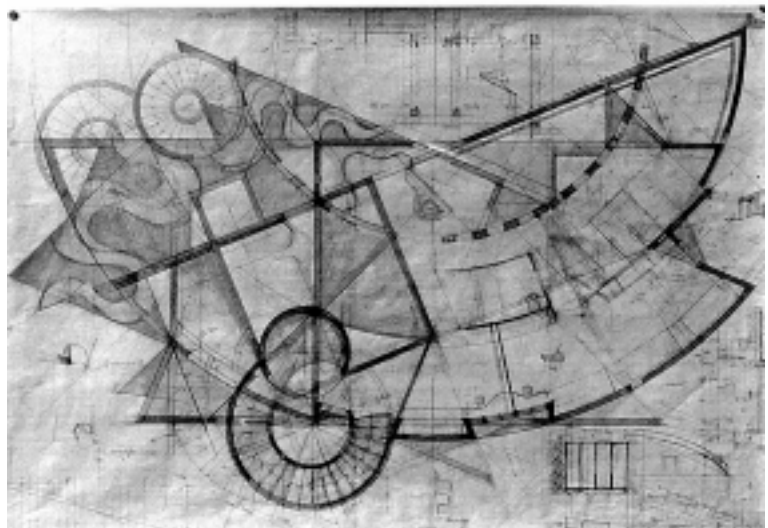
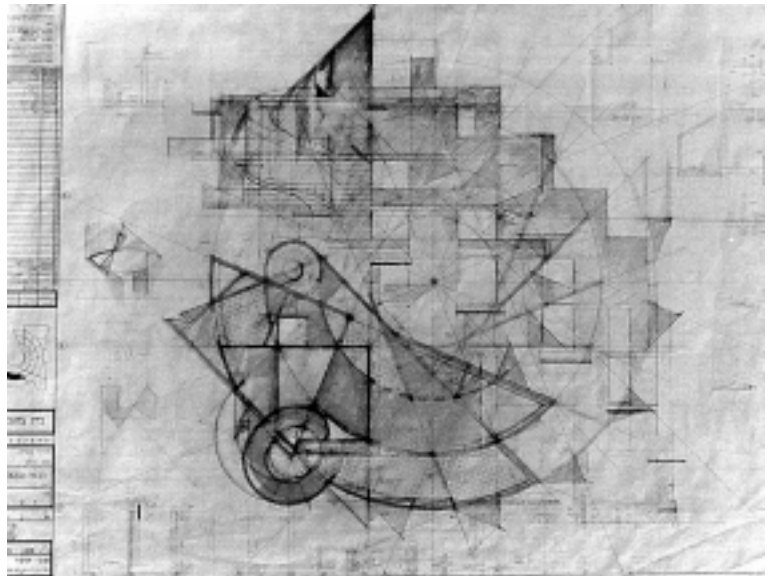
promatrač vidi nered, te da nered ne postoji sam po sebi. Skupina kardiologa s Harvarda tvrdi da je za zdravo funkcioniranje čovjekova srca nužan određen stupanj kaosa jer se bez njega organizam ne može prilagoditi različitosti svoje okoline.

I dok Heckerovu kuću možemo promatrati kao čudnu nakupinu koliko-toliko prepoznatljivih geometrijskih oblika, u amorfni oblicima ruinirane i destruirane arhitekture sve je bezoblično. Nekritička primjena arhitektonskog materijala može stvoriti dojam zbrkanosti ili dematerijalizirati arhitektonski oblik, dok u ruiniranim ostacima možemo samo pretpostaviti geometriju tih izvornih oblika. No kako tražiti geometriju oblika ako je kuća namjerno izgrađena u krhotinama? Ili je to stvaranje - građenje jedne nove romantike ruina?

SL. 9. Zvi Hecker:
Stambena kuća,
Jerusalem; tlocrti,
presjeci, Piranesijeva
skica

Izvor • Source
Alan Mower, *Spiral Geometry,*
"World Architecture", 23/
1993, London

FG. 9. Zvi Hecker:
Residential house,
Jerusalem, ground plans,
sections, Piranesi sketch



III. Geometrija oblika u ruiniranim kućama

a) Renaturalizacija arhitektonskog prostora

U takvoj se ruini presijecaju razni elementi *posthistorije*, a njezina je kompleksnost povezana s raspadanjem pojmova djela subjekta. Miješa se karakter kolaža s historizmom i fantazijom o smrti.¹² Čvrsti građevni elementi erodiraju te se pojavljuju zelene mase koje sve prekrivaju. Nestaje nekakva geometrija prepoznatljivih oblika. Artefakt se vraća prirodi. No daljnji korak vodi stanju u kojemu se organsko potpuno izjednačava s anorganskim...

"i time omogućuje zorni prikaz istovjetnosti umjetnosti i prirode karakteristične za posthistoriju: posthistorija je umjetna pustinja nastala tehničkim pustošenjem" (Hannes Böhringer).¹³

Svaka kuća, bila lijepa ili ružna, kad se sruši, postaje kompleksna. Erozijom ili razaranjem poprima oblike koji se nisu mogli predvidjeti. U raspadnutom stanju ima oblike koji ostvaruju samo transparenciju prostora. Dolazi kraj zapadne civilizacije i...

"*posthistorija* je konačni stadij stabilnosti i krutosti" (Hannes Böhringer).¹⁴

Posthistorija je tako postala međufaza, prijelazni stadij do stanja potpunog raspadanja. Stanju raspadanja prethodi stanje ukrućenosti (ukočenosti mrtvacu) betonskih konstrukcija. Simbol tog stanja je atomska elektrana. Organsko prelazi u anorgansko. Kristali posjeduju sposobnost rasta, stvaraju nakupine. Anorgansko pokazuje osobine organskoga. Materijal betona određuju kristali kao osnova vezivnog tkiva.

Katarza od moderne nužna je da bi se dekontaminirao ljudski okoliš. Ako je moderna našla svoje određenje u geometriji kubizma, nova je estetika bazirana na modelu ready-made M. Duchampa i geometriji naprsline u "velikom staklu". Tu pojavu Amerikanci tumače kao oslobođenje inverzije prihvaćenih vrijednosti. Za Europljane je to "novi američki pesimizam" ili "radikalna subverzija normalnog očekivanja u arhitekturi". Treba naučiti publiku kako se gleda arhitektura. Kuća može biti satkana geometrijskim aluzijama na povijesno nasilje kroz ironiju simbola slobode (Hans Tupker, *Tommygun Tower* - natječaj za *Chicago Tribune*).

Odvratnost prema industrijalizaciji, prefabrikaciji i ortogonalnosti, tipična za zapadnu civilizaciju, izražena je neizbježnom destrukcijom. Mies je u industrijalizaciji vidio glavni problem gradnje u našem vremenu. Smatrao je da će društveni, ekonomski, tehnički i umjetnički problemi biti lako riješeni ako je uspijemo provesti. Kako to izbjeći, vidimo u "zgnječenoj arhitekturi" (G. Domenig, *Zentralsparkasse* u Beču) kuće u kojoj nema pravog kuta niti mogućnosti primjene ikakvoga modularnog i prefabriciranog elementa. Sve mora biti ručno izrađeno. Vide se fantazmagorični prostori, nejasne vizije mogućega u kojima se najprije može prepoznati unutrašnjost nekoga velikog insekta ili sisavca čija se utroba "rastvara" u razinama. Stanovnici Beča nazvali su je majnuskim kavezom. Tako se javlja želja za oslobođenjem ornamenta i njegove "veze sa zločinom", te želje da se "prikriju konstrukcijske pogreške" makar one bile namjerne "naprsline" (H. Hollein, *Schulin* - Beč). One dobivaju oblik koji proizlazi iz baroknog oblika fontane na trgu. Ornament "kao začín daje dobar okus jelu".

¹² Böhringer, 1983/1984: 205.

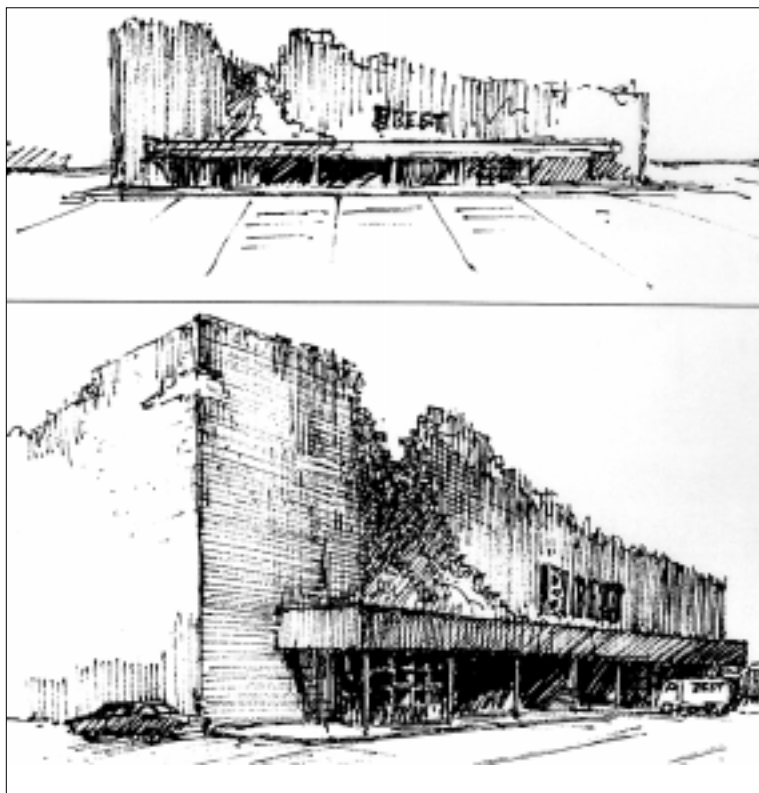
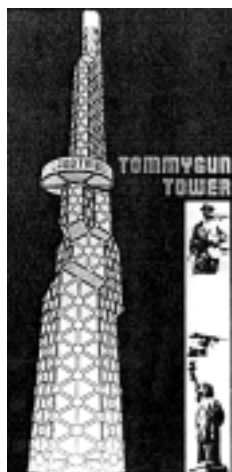
¹³ *Ibid.*: 205.

¹⁴ *Ibid.*: 201.

**SL. 10. Grupa Site:
Robna kuća "Best",
Sacramento, California**

Izvor • Source
Walter Herdeg, Archigraphia,
Graphis, Zürich, 1978.

**FG. 10. Site Group:
Best Department Store,
Sacramento, California**



**SL. 11. H. Tupker:
Vizija natječaja "Chicago
Tribun"**

**FG. 11. H. Tupker:
Vision of the "Chicago
Tribune" competition**

b) Apokaliptične vizije u geometriji arhitektonskog prostora

Daljnji su oblik destrukcije osim kuća ruina i apokaliptične vizije koje naginju radikalnom preokretu u društvu, a izazvane su strahom od atomske kataklizme. Brojne knjige i filmovi žele nas uvjeriti da je apokalipsa neizbježnost prema kojoj srlja današnja civilizacija. Još u renesansi, kada se zbila snažna kulturna obnova, ostali se planovi ljudskog života nisu poklopili. Taj svijet koji se

"...odražavao u velikim djelima i velikim figurama talijanske renesanse svijet je češće tragičan nego radostan, grub i sirov češće nego pomiren, zagonetan i uznemiren češće nego vedar i harmoničan." (Eudenio Garen).¹⁵

Apokaliptične vizije ostvarene su na urbanim površinama predgrađa i raštrkane uzduž autocesta ("Best": *Richmond-Virginia* i *Sacramento-California*, SAD). Neka su ostvarenja smjesa "nedovršenih" zgrada, strukture ruševina, fasada koje se prosićaju, goleme gromade materijala koje otvaraju ili zatvaraju "špilju" (Sezame, otvori se!). Sve je u službi "specijalnih efekata" kao mortifikacijska ceremonija za modernu. No ono što je bitno jest da takve robne kuće imaju 30% veći financijski promet od ostalih.

Osnovni je element arhitekture "krovni vrt" s kojega se prosipa prijeteća masa zemlje i zelenog "materijala" podivljalog zbog neke monstruozne genetske preobrazbe. Razbješnjela priroda uzima natrag ono što joj je čovjek (moderne) oduzeo. Priroda je jedini kreator i model svakoga kreativnog procesa i nije zamjenjiva arhitekturom.

¹⁵ Garen, 1982: 15.



SL. 12. G. Domenig:
Banka, Beč

Izvor • Source
"Domus"

FG. 12. G. Domenig:
Bank, Vienna

Tako je nestao san o harmoniji s prirodom koja je uništila moderna. Povratak harmoniji ili jedinstvu s prirodom iskazuju i "zemni umjetnici" interesom za prapovijesne spomenike, posebice za mogile, okope, figuracije u zemljištu itd. (Smithson, Heiza i dr.). Možda je to prema geometriji prostora povratak predcivilizacijskom razdoblju.

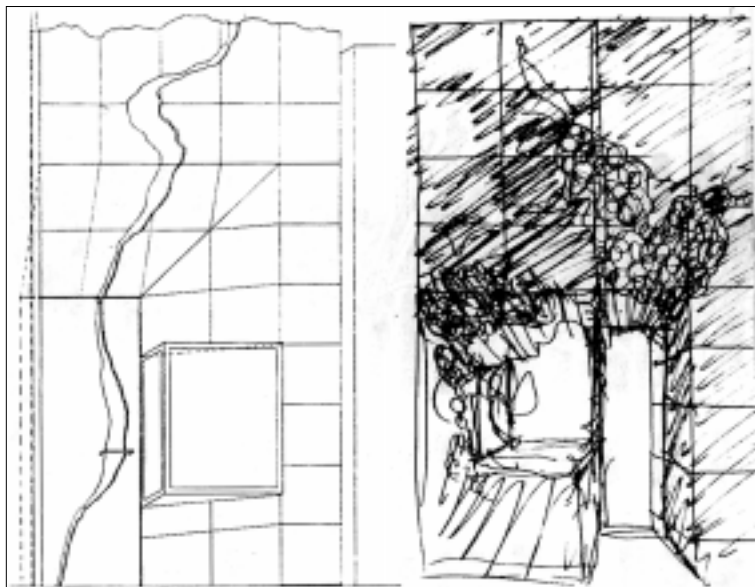
Najava katastrofe u arhitekturi rijetkost je i iskazuje se, naravno, na alegorijski način, kao najava kraja civilizacije (R. Porro: *Stambeni kompleks u Callaisu*). Subjekt alegorije uvijek se nastanjivao u krajoliku ruina, u hermetičnom prostoru mašte. Sugerira se samo suočenje s kaotičnom stvarnošću svijeta čija je egzistencija nepoznata. Obeshrabruje se promatrača jer je prikazani prostor ulomak, krhotina čiji potpuni rasap tek slijedi. Prikazom prevladava tjeskoba: kontrafore, kuće koje se prijeteći nadvijaju nad prolaznikom.

Tu atmosferu naglašava geometrija trga zatvorenog baroknog oblika, poput klopke iz koje nema povratka. R. Porrovim "mitografijama" ukinuta je čovjekova prisutnost. Prostornu dominantu čini

SL. 13. H. Hollein:
Schulin, Beč

Izvor • Source
"Domus"

FG. 13. H. Hollein:
Schulin, Vienna



središnji volumen trokutaste zgrade čijim vrhom dominiraju četiri jahača Apokalipse. Oni se svaki čas spremaju spustiti na zemlju. "Ružnoća" arhitekture naglašava strepnju "arhitekta - umjetnika", kao što je Picasso svojom *Guernicom* izrazio strah od svjetske kataklizme.

Javlja se nadriapokalipsa koja bi trebala osloboditi opskurne demonske sile, koje bi onda mogle razoriti strukture moderne zapadne civilizacije.¹⁶

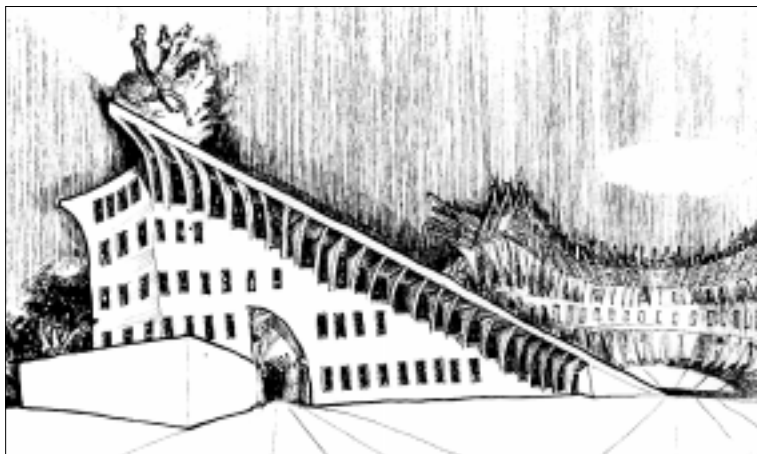
Sagraditi erodiranu arhitekturu znači ugraditi joj trag vremena koji joj daje posebnu vrijednost. Zanimanje za geometriju takve arhitekture pokazuje i arhitekt Speer, i to osobito nakon prvog engleskog bombardiranja, razvijajući svoju "teoriju o vrijednosti razvalina" koje moraju utjecati na način gradnje, da bi i u ruševnom stanju zadržale svoje "estetske" vrijednosti. Samo takve razvaline mogu budućim naraštajima govoriti o veličini nekadašnjeg njemačkog imperija.¹⁷

I dok u Porrovoj nacrtnoj arhitekturi prepoznajemo prostor, u Riccijevu (*Les Halles*, Pariz) natječajnom projektu uočavamo nostalgiju za prošlošću - preostala je samo destruktivna provalija nakon koje slijedi svjetska kataklizma. To je dobro poznati intelektualni pogled na svijet potaknut ljudskim stradanjima u Drugome svjetskom ratu. Nostalgija dotiče sva područja ljudske aktivnosti i oživljava kroz medij sjećanja. Ona je simptom određene nezrelosti i ne uzmiče ni od geometrije poderotina (Arnold Gehlen).

R. Porro i L. Ricci žele da nasjednemo pesimizmu i da uživamo u prijetećem paklu. Jahači Apokalipse u postmodernim gigantskim trgovima, kakve je otprilike projektirao Bernini, potvrđuju znanstvenu dijagnozu ili prognozu nečega poput černobilske katastrofe i kiselih kiša. To je izraz nekrofilskog raspoloženja, pa je već izabran i nadgrobni spomenik. On nije prikriiven blještavim dizajnom. Prirodu shvaćamo kao **predmet** kojim možemo raspolagati.

¹⁶ Calinescu, 1977:131.

¹⁷ Speer, 1972:145.



SL. 14. R. Porro:
Stambeni kompleks,
Calais

Izvor • Source
"AA"

FG. 14. R. Porro:
Residential complex,
Calais

"Tek kad bi ljudi međusobno komunicirali bez prisile i kad bi se svatko mogao prepoznati u drugome, ljudski bi rod možda mogao spoznati prirodu kao drugi subjekt, ne onako kako je to htio idealizam - prirodu kao vlastito drugo, nego sebe kao drugo tog subjekta" (Jürgen Habermas).¹⁸

Geometrija primoštenskih vinograda, koja je postala morfološki predložak za svaku intervenciju u tom prostoru, nije nastala zbog čovjekove želje da stvori artefakt, već je rezultat neposredne borbe čovjeka s prirodom, čovjeka koji nije razmišljao o Habermasovoj nepotpunoj intersubjektivnosti. Tolike su bile njegove tehničke mogućnosti. Slično je s izvornim oblikom luka, koji je bio jedini mogući način presvođenja raspona. Drugih načina nije bilo, pa se ne može govoriti o posebnoj senzibilnosti ondašnjeg čovjeka i nesenzibilnosti čovjeka danas. Bit koju zovemo oslobođenjem spunate subjektivnosti prirode može se ostvariti samo maksimalnim očuvanjem prirodnog prostora i sažimanjem izgrađenih površina.

Grupa *Site* teži rekonstrukciji srodnosti između čovjeka i prirode u kojoj će izgubljeni čovjek naći svoj identitet doslovnom integracijom s prirodom odnosno zakopavanjem pod zemlju.

"Arhitektura se koristi prirodom na najprikladniji način i učimo se živjeti s prirodom. U zapadnoj kulturi prozori imaju veliku važnost. Energiju gubimo kroz prozor. Želimo gledati kroz prozor. Osjećamo zadovoljstvo. Inteligentne su se pak civilizacije od pradavnih vremena zakopavale. Odlazile su pod zemlju, u špilje, gdje je temperatura stalna, da bi preživjeli bez smrzavanja ili prženja. U siromašnom svijetu arhitektura zaista postaje kombinacija spajanja s prirodom i odražava identitet ljudi. Mislim da smo se vratili tome. Svojom tehnologijom arhitektura postaje izolirana od prirode: gdje god ideš, uvijek vidiš isto." (Grupa Site).¹⁹

Prema njima, samo su ljudi u Finskoj vidjeli da se sve što se gradi u prirodi gradi u sličnoj geometriji prostora, a identitet se može vratiti samo regionalnom prilagodbom.

"Postajući tehnokrate, mi apsolutno izokrećemo temeljne relacije između prirode i kulture, shvaćajući kulturu kao bazični element (internacionalne) prirode. Možda ćemo biti skromni i dovoljno sposobni da se borimo na drugi način i da učimo što je to življenje s prirodom..." (Grupa Site).²⁰

Znanstvenici koji istražuju geometriju kaosa osuđuju modernu jer je nehumana i jer je narušila ljudski okoliš. Stoga se danas više teži zadovoljavanju ekoloških kriterija. Sve se vraća organskoj arhitekturi da bi se zadovoljila parola *back to nature*. Ta je želja uvijek iskazana na jednak ili vrlo sličan način. Jedni zadržavaju svoj urbani mentalitet pa se i dalje igraju hladnim geometrijskim oblikom prostora, a druge, tobože, više zanima sustav mišljenja.

18 Habermas, 1986: 58.

19 Grupa Site, 1987:67.

20 *Ibid.*

Komplementarnost s prirodom jedni nalaze u geometrijskim oblicima plemenske organizacije društva kao što je bila organizacija Kelta i Skita (materijal drvo i platno - Imre Makovecz). Drugi vide rješenje u povratku u špilje. Te forme nalaze u zakrivljenim geometrijskim oblicima koje bi se izgradile kamenom (ili mozaikom od školjaka) kao primarnim gradbenim materijalom. Nestala je doktrina pravog kuta. Jednostavno, arhitekti moraju protestom reagirati na stvaranje metaprirode. (*Priroda je kontrolirana novcem i informacijama* - to su već 30-ih godina ovog stoljeća H. Ferriss i F. Depero zamijetili na temelju primjera u SAD-u.) Zato postaje presudan *hand-made* projekt (Hubbell). Arhitekti moraju prepoznati dolazeću tragediju ili služiti novome "mitskom društvu" (G. Domenig, R. Porro, Grupa Site, L. Ricci, Z. Hecker i dr.).

Oni koji se ne odriču dosega civilizacije XX st. i koji su oduševljeni Zaljevskim ratom i pobjedama u američkom jahting kupu, zadržljivi tehničkim mogućnostima, inzistiraju na novim geometrijskim strukturama i materijalima koji imaju sposobnost samoprilagodbe prema unutra i prema van. To se ostvaruje programiranim ili neprogramiranim promjenama, pa bi se i tako potvrdilo ostvarenje američkog sna (Harvey Ferrero). Sama priroda više se ne osvaja već obgrljuje.

J. J. Rousseau je smatrao da je čovjek sretniji kad radi neposredno na terenu. To znači da je količina ljudske sreće obrnuto proporcionalna udaljenosti od zemlje, bilo gdje čovjek radio ili stanovao. Geometrija prostora ni na što bitno ne bi trebala utjecati, ako bi se zadovoljio navedeni zahtjev.

■

Literatura • Bibliography

1. **Argan, C. G.** (1989), *Arhitektura i kultura*, Logos, Split
2. **Böhringer, H.** (1983/1984), *Ruševine u posthistoriji*, Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, 9/10
3. **Calinescu, M.** (1977), *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb
4. **Frampton, K.** (1986), *Formation and Transformation, De Stijl 1917-1931*, Phaidon-Oxford
5. **Garen, E.** (1982), *Kultura renesanse*, Nolit, Beograd
6. **Gleick, J.** (1991), *Kaos*, Izvori
7. **Habermas, J.** (1986), *Tehnika i znanost kao "ideologija"*, Školska knjiga, Zagreb
8. **Hawking, S.** (1988), *Kratka povijest vremena*, O. Keršovani, Rijeka
9. ******* (1987), *Intervista col Groppo Site*, "Domus" 683, Milano
10. **Jaffé, H. L. C.** (1986), *Introductions, De Stijl 1917-1931*, Phaidon-Oxford, London
11. **Lampugnani, V. M.** (1982), *Architecture of 20th Century in Drawings*, Rizzoli, New York
12. **Levine, N.** (1987), *Abstraction and Representation in Modern Architecture*, The International Style of F. L. Wright, "AA Files", 11/1987.
13. **Mower, A.** (1993), *Spiral Geometry*, "World Architecture", 23/1993, London
14. **Speer, A.** (1972), *Sjećanje iz Trećeg Reicha*, O. Keršovani, Rijeka
15. **Zevi, B.** (1973), *Cronache di architettura*, Universale Laterza, Roma-Bari

Summary • Sažetak**Architectural Matrices of Ruins Shapes**

Our entire environment, natural and man-made, is determined by a kind of geometry. An orthogonal matrix that can be recognized in the plan of a town or part of it is the commonest. On another level all reference with nature is lost to the principle of complete abstraction. Every architectural expression is a search for harmony between elements of a two-dimensional composition, a wish to mark a state of the consciousness. This can be recognized best in the De Stijl period, and is explained in the teaching of B. Spinoza and the influence of Calvinism. New theories of chaos hold that our entire environment is determined by a balance between order and disorder. Furthermore, disorder does not exist in itself but is the problem of the observer. Modern architecture is inhuman because its forms do not harmonize with forms as organized by nature. Only Beaux-Arts architecture can offer real architectural values. Contrary to clearly recognizable forms or those that are indirectly understood, a new idea was born of building ruined houses. Their geometry is difficult to establish because the house is built in fragments. The new aesthetic expression lies in Marcel Duchamp's model of the ready-made and in the geometry of cracks in the *Large Glass*. Pessimism also comes to expression in apocalyptic figures on an architectural structure. The final solution can only lie in a return to pre-civilization spatial geometry, i.e. in cave habitats or underground towns. This would confirm Rousseau's old statement that the amount of human happiness is inversely proportional to man's distance from the soil.

Ivan Juras

PROSTOR

ISSN 1330-0652
CODEN PORREV
UDK • UDC 71/72

GOD. • VOL. 5(1997)
BR. • NO. 2(14)
STR. • PAG. 201-400
ZAGREB, 1997.

srpanj - prosinac • July - December

I. Juras: Arhitektonske matrice ruševnih oblika

Pag. 255-272