

Ivan Juras

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

Pregledni znanstveni članak • Subject Review
UDK • UDC 72.011"19"

Rukopis primljen • Manuscript Received: 11.04.1997.
Članak prihvaćen • Article Accepted: 03.12.1997.

Mjesto arhitektove imaginacije u postmodernom - dekonstruktivističkom postupku

The Position of the Architect's Imagination in the Postmodern-Deconstructivistic Procedure

Ključne riječi • Key words

arhitektura
 dekonstrukcija
 imaginacija
 postmoderna

architecture
 deconstruction
 imagination
 postmodern period

Sažetak • Abstract

Arhitekt se u procesu projektiranja koristi slojevitošću svoje imaginacije. Jednom je taj postupak postupan, a drugi put anticipativan, što određuje stilski izraz na pojedinoj kući.

The architect uses the stratification of his imagination in the designing process. Sometimes the procedure is gradual, other times it is anticipatory. It is always determined by the style of each particular house.

Slojevi i ideje - nekoliko stavova

U procesu građenja kuće prva misao određuje formu, pa i detalj, a stvaralačkim postupkom variramo misao od te početne ideje do tehničkog dokumenta. Konačni ishod je nepoznat jer polaznu pretpostavku treba potvrditi. U samom procesu moguće je razlikovati faze stvaranja koje čine zaokružene cjeline (ili podcjeline) iako nije isključena mogućnost postojanja prijelaznih faza ili međufaza.

Ehrnzwieg ih naziva revizijskim fazama.

Moderna je isključivala polaznu ideju kao čistu misao i stvaralački se postupak pokretao bjelinom papira. Zato je tlocrt bio polazna točka za svaki kreativni postupak, a rezultat je obično proizlazio iz promišljene analize uže ili šire urbane situacije.

"Tlocrt je generator forme kojim se provjerava srodnost između mase i prostora, te uspostavlja mogućnost da se unutrašnjost nastavlja prema van." (C. van de Ven)¹

To je shvaćanje tipično za ideju transparentnosti prostora.

Zadaća tlocrta nije se odnosila na stilski oblik već uglavnom na problem konstrukcije. Namjesto hrama i crkve trebalo je graditi hangare i tvornice.²

Struktura slojeva - akumulacija slika

Postmoderna teži skraćanju stvaralačkog procesa i primarno primjenjuje anticipacijski postupak pa se cijeli proces svodi na napor da se tuđa ideja pretvori u osobnu predodžbu. Dakle, uzmak u postupku može ponuditi buduće rješenje. Anticipacijski postupak obično proizlazi iz intelektualne spekulacije jer interpretator pokušava spojiti razne informacije koje već postoje u njegovim multidimenzivnim strukturama. One su kodirane dotadašnjim iskustvima. Takav arhitekt više osjećajem "hvata" prostor koji tek onda može postati novim - dograđenim prostorom. Praforma se, uostalom, već prostorno potvrdila, pa je nesigurnost rezultata svedena na najmanju razinu.

Ne možemo doslovno utvrditi autorovu memoriju da bismo uočili postojanost njegova mišljenja. No cijela memorija sadrži besubjektne informacije koje tek našim odabirom postaju potencijalno realne.

Brojni autori (Durand, Hofstadter, Hertzberger, Cassierer, Argan, Jung i dr.) tvrde da postoje mentalni slojevi koji su s vremenom uspostavljeni a nisu popratne pretpostavke. Ti su slojevi i stalni i varijabilni.

"Najniži sloj baziran je na biološkim, fizičkim i psihičkim činjenicama, novi govor teži prikazivanju bezličnog skupnog iskustva uzastopnih generacija. To je kamen prave tradicije." (W. Gropius)³

No Gropius istodobno smatra da je već suprotstavljanje racionalnom postupku - analitičkoj metodi kreativan stvaralački postupak. Razmišljanje u procesu projektiranja...

"...zacijelo je samo pomoćno sredstvo stvaranja."⁴

Ideja i detalji rezonantne su prirode pa se u procesiranju nameće neka vrsta konceptualne analogije. To je mehanički postupak iako kreativnost nije mehaničke prirode. Anticipacijski postupak nema donje i gornje granice među slojevima iz kojih pristizuje misli. Stoga ne bi trebalo biti ni stvaralačkog procesa. Donji je sloj spremište prošlih događaja, ali i supstancija iz koje nastaju nove ideje.

1 Cornelis van de Ven: *Space in architecture*, Van Gorcum Assen, 1980: 189.

2 Theo van Doesburg, *Obnova umjetnosti i arhitekture u Evropi*, "Hrvatska revija", 8/1931: 421.

3 Walter Gropius: *Sinteza u arhitekturi*, Tehnička knjiga, Zagreb, 1961: 58.

4 *Ibidem*



SL. 1. Robert Stern:
*Mex International
Headquarters, Nizozem-
ska*

Izvor • Source
"AD", 7/8, 1988: 74.

FG. 1. Robert Stern:
*Mex International
Headquarters,
The Netherlands*

Približavanje do cilja može teći po "trajektorijskom navođenju" ili se u traženju rješenja možemo prividno udaljiti od cilja. Besciljnost ili nesvrshodnost prisutni su u kreativnom procesu ili kao slučajnost, ili kao nelogični sastavak, ili kao pogrešni dio konstruktivne građe, a da ne postoji nikakav katalizator takvog stanja.

Put do cilja jest stalno konstruiranje novog prostora, ali i restrukturiranje postojećega. Mora postojati mogućnost razlika između stvarnoga i mogućeg postojanja stvari. Ako nam cilj stalno izmiče, onda smo krenuli od pogrešne pretpostavke ili su mogućnosti manje.

To rješenje ima zaštićenu ravninu koja nije usvojiva uzročno-posljedično povezanim pravilima pa ma kako bile zamršene njihove interakcije.

Arhitekt se koristi tim slojevima kao "akumulacijom slikom", pri čemu čak isti sloj u različitim situacijama može dati novo značenje u smislu drukčije interpretacije. Postojeće slike postaju prikladne za novu situaciju. Za Viollete le Duca arhitekt ne može stvoriti ništa novo...

"...jer možemo jedino poznate elemente podvrgnuti analizi, spojiti ih, prilagođavati, ali ne i stvarati" (J. Leenhardt).⁵

Zbog tog arhaizirajućeg eklekticitizma mnogi Viollete le Duca smatraju pretečom postmoderne.

Prema Hertzbergeru, najniži je sloj "kolektivno sjećanje", a za Cassirera akumulacija slika postaje spomenik za asocijacije ideja. Asocijacijom arhitekt usvaja pojedine forme, ali se malokad prilagođuje novim i starim oblicima da bi promijenio strukturu svoje ideje, premda je vraćanje unatrag distanciranje od neposrednoga. Zato...

"...umjetnost ne može proizaći iz ravnine isijavanja pri prvom koraku" (A. Glezies, J. Metzinger i E. F. Fry).⁶

Možda je Colin st. John Wilson najjasnije razložio arhitektovu imaginaciju (ne ulazeći u objašnjavanje je li to rezultat znanstvenog istraživanja ili je pjesničko-vizionarski pojam) razdvojevši je u dva sloja: donji sloj - prirodna imaginacija (infrastruktura arhitektova iskustva) i gornji sloj - artifičijelna imaginacija (intelektualne konstrukcije i kulturni simboli).⁷ Umjesto slojevitosti arhitek-

⁵ Jack Leenhardt, *Arhizam i postmodernost*, u: *Postmoderna*, Naprijed, Zagreb, 1988: 28.

⁶ Albert Glezies, Jean Metzinger, *Cubism 1912*; Edward F. Fry, *Cubism*, Thames and Hudson, London, 1966: 106.

⁷ Colin st. John Wilson, *The Natura Imagination*, "AR", 1103-1/1989: 64.

**SL. 2. Michael Graves:
Swan Hotel, Florida**

Izvor • Source
"AD Profile", 88: 24.

FG. 2. Michael Graves:
Swan Hotel, Florida



tove imaginacije, G. C. Argan postavlja izravno pojmovne slike tih dvaju slojeva. To su tip i model.⁸

Tip je uvjetovan činjenicom da postoje kuće koje su funkcionalno i formalno srodne, dok su u modela one identične.

"Temeljni oblik do kojeg se dolazi ne može biti shvaćen kao puki formalni okvir nego kao unutarnja struktura forme ili načela koje sadrži mogućnost bezbrojnih formalnih varijanti, što više, daljnje strukturne promjene samog tipa" (G. C. Argan)⁹

Određivanje tipova nastalo je uglavnom radi estetskih ciljeva, a tek kasnije zbog praktičnih zahtjeva. Tako je tijekom procesa koji ne razumijeva negiranje samoga stvaralačkog procesa stvoren "tipološki vodič".

"Napokon, trenutak prihvaćanja tipa jest trenutak obustavljanja povijesnog suda. Kao takav on znači negativni trenutak, ali 'internacionalan' u smislu formulacije jedne nove vrijednosti stoga što uslijed vlastitih negativnosti suočuje umjetnika s nužnošću novog formalnog određenja".(G. C. Argan)¹⁰

Argan je ipak svjestan činjenice da se odabirom tipa u procesu projektiranja odgađa ili pak zamjenjuje faza invencije, kako je to radila moderna.

8 Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura*, Logos, Split, 1989: 29.

9 o. c.: 30.

10 o. c.: 32.

Postmoderna rječitost

Invencija počinje onog trenutka kad se neizbježnu apstraktnost tipa treba prevesti u konkretno obličje pojedine zgrade.

Postmoderna arhitektura to ne skriva. Kako ne postoje opća značenja...

"...onda forma nije ništa drugo do prolazna slika" (C. Norberg - Schulz).¹¹

Tako se prema Schulzu umjesto slojevite imaginacije u postmodernoj pojavljuje metafora Janusove glave s dva lica. Jedno gleda "unatrag", tražeći uzroke koji čine jezik značajnih formi, a drugo gleda "naprijed", u ništavilo, zastupajući nihilizam. Budući da jezik znakova i kodova nema svoj egzistencijalni temelj, postupak projektiranja sveden je na takvu organizaciju cjeline u kojoj se konvencionalni dijelovi povremeno zamjenjuju novima. Tako, prema Venturiju, arhitekt selektira koliko i projektira rabeći elemente iz oba sloja. Dok Venturi dopušta kombinaciju "starih" i "novih" dijelova, Robert Stern smatra da je arhitektura čin interpretacije u kojoj je svaki element, svaka riječ proizašla iz značenja. Takvu arhitekturu može realizirati samo arhitekt s dubokim smislom za "lirsku izražajnost". Slojevitost stvaranja i sponu sa strukturom arhitektove ideje postmoderni eklektizam potvrđuje posredstvom prirode kolaža.

"Umjetnik je u postmodernom svijetu zauzeo status *intellectusa ex parte*, pa prema tome ima ulogu pojedinca, diletanta koji zapaža svijet samo fragmentarno, u isječcima, na način kolaža, bez povezanosti. Jednostavnost i povezanost postali su privid izazvan brzinom. Kolaž već odavno ima svoj čvrsti korijen u životu, u sobi za dnevni boravak svakog pojedinca, kao televizija" (H. Böhringer).¹²

Arhitektonski racionalizam želio je vratiti arhitekturu na nulti stupanj jezika kojim se potvrđivao geometrijski moral. Brisale su se sve morfologije, tipologije, sintakse i stilske arhitekture za koje su se zalagali arhitekti postmoderne.

Kontekstualnost je postala "historijski nabijena kategorija".¹³ Interpretacije se realiziraju u aluzijama na povijesne oblike koji se filtriraju kroz najrazličitije asocijacije. Monumentalne ekspresije s reljefnim dekoracijama vrve citatima sa šokantnom igrom formi kao elektičnom mješavinom kodova. Postmoderna zagovara rječitu arhitekturu "...nasuprot nijemoj funkcionalnosti moderne...".¹⁴

Primjena kolaža u arhitekturi najjasnije govori o slojevitosti arhitektove ideje, ali i o neprožimljenosti slojevitog materijala. Zato se (oni) vrlo lako ljušte i odvajaju jedan od drugoga.

Dakle, u mnogim promišljanjima o arhitekturi diferenciraju se kolektivne strukture - kolektivno sjećanje (kao infrastruktura arhitektove imaginacije) i individualne interpretacije postojećih slika, a svoju analogiju nalaze između jezika i riječi. Koristimo se jezikom na svoj način unutar općih pravila.

Budući da je prema Jencksu postmoderna kombinacija late modern jezika s drugim jezicima, npr. s vernakularnim i komercijalnim, ona je dvostruko, odnosno višestruko koordinirana. Osnovno obilježje postmodernog jezika jest polimorfija i polisemija. Welsh u Stirlingovu muzeju u Stuttgartu vidi poligotsku građevinu u kojoj arhitekt barata "...arhitektonskim elitističkim trivijalnim govorom u raznim dijalektima". Stirlinga naziva James Joycom arhitekture. No Welsh međusobno ne suprotstavlja modernu i postmodernu. Analizirajući njihov odnos prema tradiciji i inovaciji, razlikuje eklektizam i

¹¹ Christian Norberg - Schulz, *The Two Faces of Post-Modernism*, "AD", 7/8 1988: 11.

¹² Hans Böhringer, *Ruševine u posthistoriji*, Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, 9/10, 1983/84: 203.

¹³ Burghart Schmidt, *Post-moderna - strategija zabavara*, Skolska knjiga, Zagreb, 1988: 15.

¹⁴ o.c.: 23.

**SL. 3. Michael Graves:
Disney Headquarters,
Burbank, California**

Izvor • Source
"AD Profile", 88: 27.

**FG. 3. Michael Graves:
Disney Headquarters,
Burbank, California**



neohistoricizam. Dapače, u Mijesovu muzeju u Berlinu nalazi analogiju s grčkim hramom u veličini, proporciji, fakturi i teksturi, pa i prepoznaje stare graditeljske trikove u oblikovanju krovne strehe (da bi se izbjegao dojam obješenosti).

Koliko formalizam može biti utjecajan, ali ne kao izabrani jezik, na arhitekturu i umjetnost vidjelo se iz rasprava u *Bauhausu*. Paul Klee je 1925. potaknuo raspravu o konstruktivističkom formalizmu kao formi bez funkcije. Kandinsky je zahtijevao da likovna forma proizađe iz unutarnje nužnosti, premda je protiv uniformiranosti u umjetnosti. Umjetnička djela nisu vojnici. Zato je Mendelsohnu primarni element funkcija. Funkcija bez senzibiliteta ostaje samo prazna konstrukcija. Hannes Meyer je 1929. g. izjavio:

"Mi preziremo formu koja se prostituira u formulu."

Arhitektura je podvrgnuta etičkoj provjeri. Problem formalizma i uniformiranosti uvelike je vezan i za problem standardizacije. Brzina i ritam građenja bili su tipični za stambenu izgradnju, kao i tema egzistencijskog minimuma. O standardizaciji se raspravljalo na godišnjem susretu umjetnika *Werkbunda* u Kölnu 1914. Tada se vodila žestoka rasprava između Muthesiusa i Van der Veldea o tome koliko standardizacija sputava umjetničku slobodu. Muthesius se zalagao za standardizaciju koju kao univerzalnu vrijednost ima upravo "harmonično društvo".¹⁵

Prema stvaralačkoj slobodi koja omogućuje kreativnost Theo van Doesburg odnosi se na poseban način. Arhitekt mora biti primarno vezan za utilitarnost jer je on glede umjetnosti rob koji prenosi tuđa iskustva. Kao teret ga pritišću umjetnička tradicija i estetsko obrazovanje (infrastrukturni sloj). Svaki čovjek ima fizičko-funkcionalne, ali i društveno-funkcionalne potrebe...

"...koje odgovaraju našim optičkim, fonetskim i opipnim osjetima" (T. van Doesburg).¹⁶

T. van Doesburg inzistira na dubinskom poznavanju sredstava za oblikovanje pa teži njihovoj znanstvenoj kategorizaciji. Ali kako postoji znanost koja proučava tehnički dio arhitekture, jednako postoji znanost o oblikovanju. Stoga velik dio realizirane arhitekture svodi pod "arhitektonski nesmisao" jer je primjenjivana "stvaralačka intuicija". Samo je neobuzdana intuicija mogla proizvesti estetski snobizam.

"U stvari, ova je **nauka** intuitivnog oblikovanja stvorila danas čitavo pokoljenje diletanata i snobova" (T. van Doesburg).¹⁷

Kad bi se pokušalo znanstveno istražiti koliko je duhovno prisutno

¹⁵ Nicolaus Pevsener, *Pioneers of Modern Design*, Penguin Books, 1988: 37.

¹⁶ Theo van Doesburg, *Obnova umjetnosti i arhitekture u Evropi*, "Hrvatska revija", 8/1931: 421.

¹⁷ o. c.: 426.



SL. 4. Hans Hollein:
The New Haas Haus,
Beč

Izvor • Source
"AD Profile", 88: 68.

FG. 4. Hans Hollein:
The New Haas Haus,
Vienna

u nekom stvaralačkom djelu, onda Theo van Doesburg dopušta da to nije moguće...

"...ali se dade kontrolirati čitava izgradnja djela i umjetnička struktura"¹⁸

Moderni umjetnik ne oponaša, on stvara, on ne prikazuje već oblikuje. Pa što to on oblikuje? "Nove vrednote za život" (A koje? o. a.).¹⁹

Općenito, predmet umjetnosti odnosno arhitekture nije ni "korisno" ni "lijepo" već duhovno, uzvišeno.

"Stil koji dolazi bit će prije svega stil razrješenja i životna mira. Daleko udaljen od romantične nejasnoće, od svake dekorativne svjesnosti i životinjske spontanosti" (T. van Doesburg).²⁰

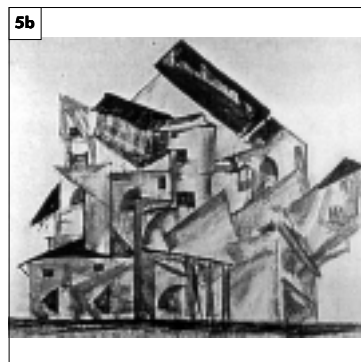
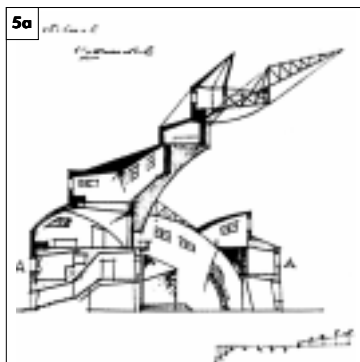
S novim procvatom industrije arhitektura bi dobila novu zadaću - izgraditi tvornicu, prostor za turbine, automobilsko spremište, hangar itd. Novom bi se metodom stvorila "anatomska arhitektura" (iznutra kostur, a izvana koža), drukčija od "frontalne arhitekture".

Ne istražujući što pruža "spontana kreativnost", ili "nauka o intuitivnom oblikovanju", ili što jest ili nije puki formalizam, forma u

18 o. c.: 429.

19 o. c.: 429.

20 o. c.: 432.

**SL. 5a. Nikolai Ladovsky,
Projekt komunalnog
doma, 1920.****FG. 5a. Nikolai Ladovsky:
Project for a Communal
House, 1920****Izvor • Source**
"AD Profile", 93: 13.**SL. 5b. Vladimir Krinsky:
Hram zajedništva među
narodima, Zhivskulptarkh,
1919.****FG. 5b. Vladimir Krinsky:
Temple of Communion
between Nations,
Zhivskulptarkh, 1919**

arhitekta više slijedi fantaziju nego funkciju, respektirajući geometriju prostora. Sama geometrija može činiti sindrom shizofreničnih oblika, ali se slučajno ili namjerno može i podudariti s konstruktivnim sustavom.

Dekonstrukcija - metalinguistička aspiracija

Cijeli sustav stvaranja arhitektove ideje, nastao anticipacijskim ili postupnim procesom, potvrđuje uzročnost kao temeljno načelo našeg svijeta koje isključuje supostajanje sučeljenih pozicija. Moderna i postmoderna stvorile su nasilnu hijerarhiju u kojoj se jedan sloj uzdiže iznad drugoga ostvarujući prevlast. Dekonstrukcija teži preokrenuti tu hijerarhiju, odnosno sustave pokušava proučiti izvana i iznutra. Ono što zbunjuje jest činjenica da teorija književnosti ima temeljnu ulogu na arhitektonskom području. Jonathan Culler²¹ smatra to normalnom pojavom zbog tri razloga. Prvo, književnost predmetom svog zanimanja drži svekoliko ljudsko iskustvo. Drugo, zbog svog istraživanja graničnika razumljivosti književnost poziva ili izaziva teorijske rasprave koje pak uvode najopćenitija pitanja o razbornosti, samopromišljanju i značenju ili se služe njima. Treće, teoretičari književnosti mogu osobito lako prihvaćati nove razvojne putove teorija u drugim područjima jer im manjkaju posebne disciplinarnе obveze kakve imaju djelatnici tih područja.

Međutim, to smeta profesionalcima pojedinih disciplina koji smatraju da nije dovoljno čitati Freuda, a da se ne studiraju njegova kasnija djela koja možda osporavaju njegove prethodne formulacije, ili da nije dovoljno čitati Derrida u da se ne vlada filozofskom tradicijom, ili da oni koji čitaju Marxa ne proučavaju alternativne opise političkih i ekonomskih prilika.²²

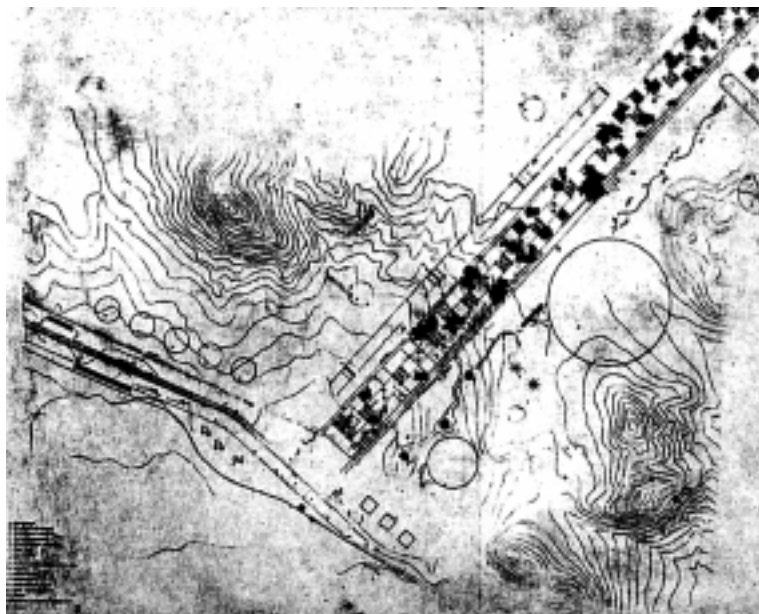
Bez obzira na složenost teme, arhitekti na dekonstrukciju gledaju kroz tri presjeka. Prvi je terminski: konstrukcija - dekonstrukcija. Drugi su formalna istraživanja, a tek su treći teorijska istraživanja.

1. Konstrukcija - dekonstrukcija

Dekonstrukcija je američki pojam za poststrukturalizam, ali je već prihvaćen u našoj arhitektonskoj terminologiji. Međutim, u projektu moderne, gotovo nije moguće razdvojiti temu konstrukcije od formalnog istraživanja kuće. Statičko obilježje svake strukture bilo je povezano s praktičnom namjenom zgrade. U osnovi, dekonstrukcija respektira iskustva stvarnosti, tj. koristi se statičkim sustavom klasične arhitekture (moderne) u granicama euklidovskog prostora. Kao i u moderne, hiperstatični se sustavi ne istražuju

²¹ Jonathan Culler, *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb, 1991: 10.

²² o. c.: 8.



SL. 6. Leonidov: Projekt za Novi linearni grad, Magnitogorsk, 1929.

Izvor • Source
"AD", 3/4, 1988: 15.

FG. 6. Leonidov: Project for a New Linear City at Magnitogorsk, 1929

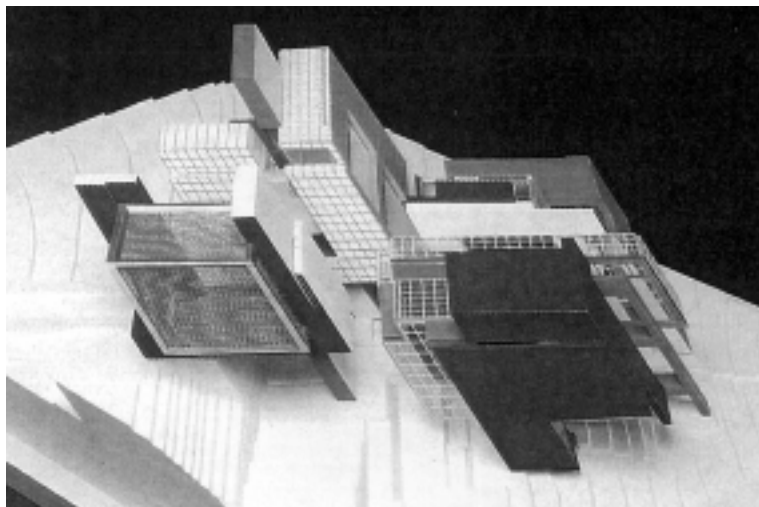
pomoću geometrije već laboratorijskim istraživanjem faktično fizičkih modela. Dok se moderna koristila iskustvom stvarnosti u zakonu gravitacije, a izražavala ga putem ortogonalna, dekonstrukcija se samo pokušava, pojednostavnjeno rečeno, osloboditi te gravitacije unoseći u stvarnost kose umjesto vertikalnih zidova, te umjesto horizontalnom završetku kuće teži dinamiziranju tog završetka. Obično je to kosi ili valoviti oblik.

Analizom primjera dekonstruktivističke arhitekture kao one Zahala Hadida (*Vatrogasni dom u Stuttgartu, Moonsoon Restaurant u Sapporou*), Petera Eisenmana (*Bio-centar u Frankfurtu*), Franka Gehryja (*Winton Guest House, Minnesota, The Vitra Design Museum u Weilu na Rheini*), Bernarda Tschumija (*Glass Vido Gallery u Groningenu*), Itsuka Hasegawe (*Shonandai kulturni centar u Tokiju*) i drugih možemo uočiti uobičajenu primjenu konstrukcije: stup-greda-ploča ili Fulerovu geodetsku kupolu, bez obzira na iznenađujuće i isforsirane oblike i neočekivane rezultate.

U nas se Dražić-Schmidt, Pedišić, Kuzmanić i dr. koriste istom konstrukcijom sa ograničenim inventarom oblika koje nudi dekonstrukcija.

2. Formalna istraživanja

Arhitekturu određuju fetišizirani volumeni koji lebde oslobođeni svih formalnih veza ili načina spajanja na koja smo navikli. Nestale su paradigme pa se vrijednosni sudovi određuju elokvencijom suprotstavljenih pozicija. No brojni arhitekti koji nude dekonstruktivističke projekte u definiranju formalnog jezika koristili su se djelima ruske avangarde. Rem Koolhaas putovao je u SSSR da bi studirao djela moskovskih konstruktivista, posebno Leonidova i njegove grupe. Studirali su i djela suprematista, pa je ukupni rezultat negdje između slikarstva i arhitekture. Formalni je jezik ipak više onaj suprematistički kojim su se služili El Lissitzky i Maljević. Prepoznaju se prouni, planiti i arhitektoni. I dok su

**SL. 7. Peter Eisenman:
Kuća X**Izvor • Source
"AD", 3/4, 1988: 53.FG. 7. Peter Eisenman:
House X

konstruktivisti bili usmjereni na realni trodimenzionalni prostor koji je mjerljiv jedinicama realnog vremena, u suprematista primjenom četvrte dimenzije materijalno eksplodira u spiritualno. Zato suprematističko djelo nema klasičnog mjerila ni mjere, ali je suprematistički jezik prepoznatljiv: čistoća i primarnost geometrijskih oblika-kruga, pravog kuta, linija i površina. Ta čistoća nije uvijek dosljedno provedena (Maljević: *Kuća pilota*).

Ako se prihvati činjenica da je jezik sustav znakova, pri čemu je bitan spoj misli i njegove akustične slike, odnosno da je arhitektura prateća forma verbalnom izričaju, onda je prihvatljiva i figura metafore. Dakle, osim geometrijskih postoje i pisani znakovi, ali je sama arhitektonska misao uvijek izvan svakog jezika i sustava znakova.

Parc de la Villette je arhitektonski kompleks koji je izvan tradicionalnih pravila kompozicije i struktura samih "kuća", a nova je kompozicija nastala superpozicijom, permutacijom i supstitucijom arhitektonskih oblika.

Stvorena je ekspresija strukture mrežnih točaka. Iako postoje arhitektonski oblici, oni su samo ostaci anihilirane kuće ili se pojavljuju oblici metafizičke arhitekture. I takva arhitektura, kao nijedno umjetničko djelo, ne može biti samoreferentna već je uvijek proizvod stvarateljve osobne slojevite imaginacije (Leonidov, Ladovsky, Krinsky i dr.).

3. Teorijska istraživanja

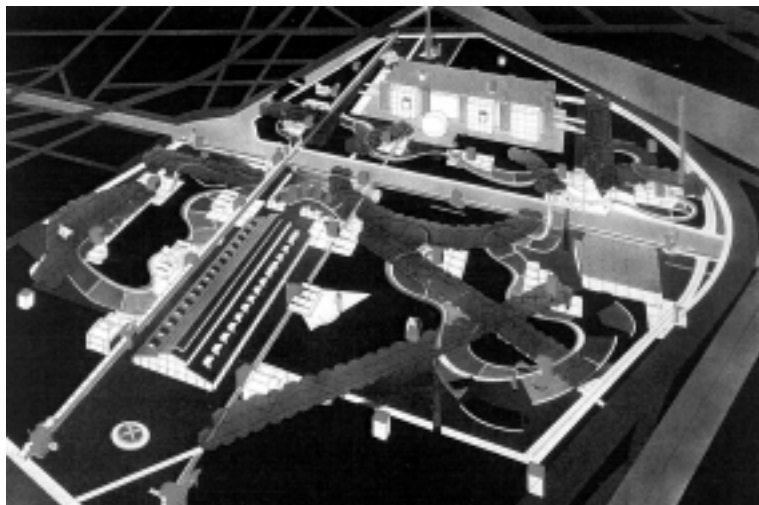
Derrida smatra da dekonstrukcija otvara novi način mišljenja o jeziku koji daje neku vrstu "transparentnog značenja".²³ Ne postoji unificirano značenje teksta već je on inkohherentan pa razlike pružaju beskrajanje mogućnosti igre različitih značenja. Definitivna interpretacija teksta jednostavno nije moguća.

Prema Derridi, postmoderna vrednuje alternativu između rekonstrukcije i dekonstrukcije modernoga. Ona znači premještanje iz središta odnosno decentriranje te ponovno svrstavanje čovjeka u red svijeta. To je vraćanje svijesti o tome da je dio prirode. Treba racionalno gospodariti prirodom koju ugrožava tehnološka apoka-

21 Jonathan Culler, *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb, 1991: 10.

22 o. c.: 8.

23 Diane Ghirardo, *Desperately Seeking Decentering*, "AR", 1096, June/1988.



SL. 8. Bernardo Tschumi: *Parc de la Villette, Paris*

Izvor • Source
"AD", 3/4, 1988: 34.

FG. 8. Bernardo Tschumi: *Parc de la Villette, Paris*

lipsa. Derrida zahtijeva nov pristup čovjeku, ali u raspravi s Christopherom Norrisom²⁴ ne govori o dekonstrukciji kao o "dekonstruktivnoj umjetnosti" ili "dekonstruktivnoj arhitekturi" te daje nejasne odgovore ili potpuno negira sve osobne stavove o arhitekturi. Njegove su riječi:

"Ne znam ... Moram reći ... Ne želim reći 'dekonstruktivna arhitektura' već dekonstruktivna rasprava o arhitekturi"²⁵

Sebe smatra **tehnički** nekompetentnim da bi mogao raspravljati o dekonstrukciji u arhitekturi. Premda dekonstrukcija može zvučati kao arhitektonska metafora, Derrida osporava svaku namjeru da se...

"... razruši nešto što je fizički, kulturološki ili teorijski izgrađeno".²⁶

Ne želi očistiti teren za nešto novo. Na Norrisova pitanja može li se dekonstrukcija odijeliti od šireg sklopa postmodernog projekta, Derrida odgovara:

- Kao što znaš, nikad nisam koristio riječ *post*, *prefiks post*, a za to ima mnogo razloga ...
- Dekonstrukcija nije jednostavno zaboravljanje prošlosti.
- Ne želim nazvati dekonstrukciju kritikom moderne. Niti je ona 'moderna' niti u bilo kojem smislu glorifikacija moderniteta.
- ... filozofija nije jednostavno 'vrsta pisanja'; filozofija ima vrlo stroge specifičnosti koje treba poštovati, i vrlo je teška disciplina, sa svojim vlastitim potrebama, osobnom autonomijom, tako da se ne može jednostavno miješati filozofiju s literaturom, sa slikarstvom, s arhitekturom...
- I na kraju rasprave zaključuje: Ali nisam sklon reći da je (dekonstrukcija) anti-post-moderna. Nisam želio reći što je dekonstrukcija...²⁷

Derrida inzistira na prisutnosti prošlosti, a inventivnost značajnih stvaralačkih ličnosti poštuje odnos prema tradiciji i memoriji. Jednako tako smatra da dekonstruktivni projekt nikad ne može biti završen projekt jer nema čiste i potpune dekonstrukcije, kao što u arhitekturi nema monologa. Nikad nema pojedinačnoga glasa već je uvijek umnoženost glasova - geste.

Demetri Porphyrios smješta dekonstrukciju u idiom postmoderne te razlikuje tri metalingvistička idioma: *post modern-high tech*, *post modern-modern classical* i *post modern-modern deconstruction*. Tschumi ne raspravlja o dekonstrukciji kao o idiomu postmoderne. Za njega dekonstrukcija nije pokret ni stil već istraživanje rubnih situacija u arhitekturi. Dok je prijašnja arhitektura težila

²¹ Jonathan Culler, *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb, 1991: 10.

²² o. c.: 8.

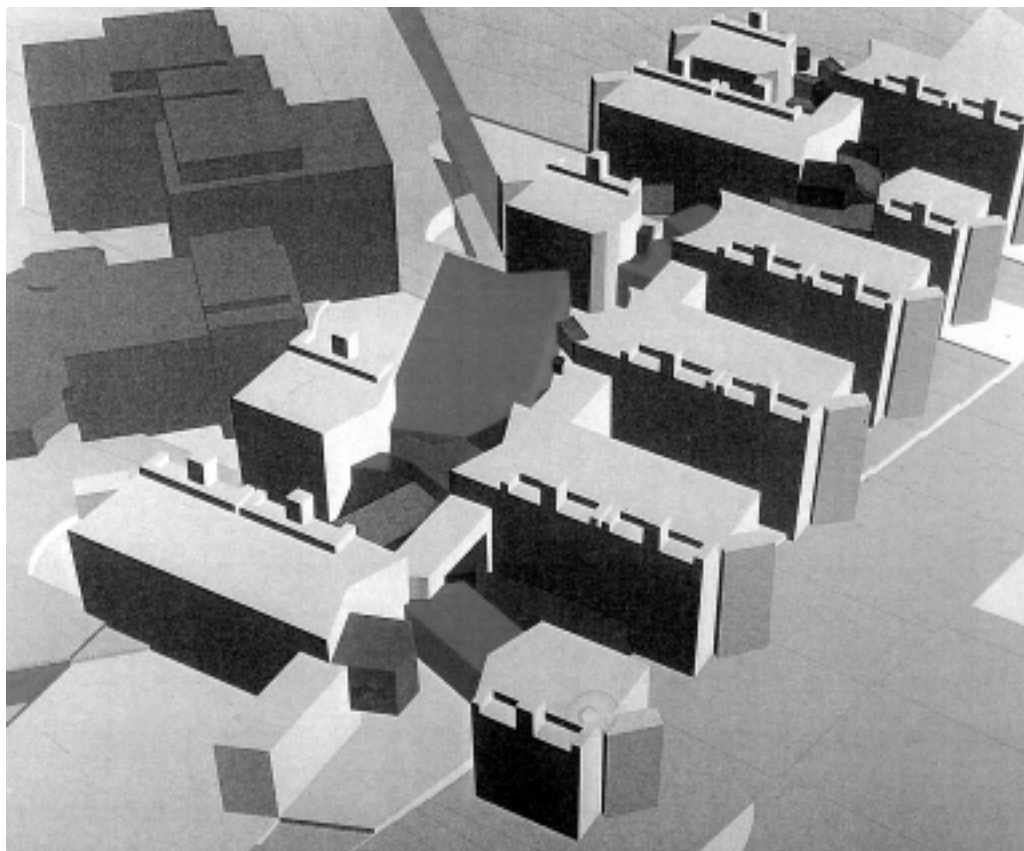
²³ Diane Ghirardo, *Desperately Seeking Decentring*, "AR", 1096, June/1988.

²⁴ "AD", 1/2, 1989: 7.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ o. c.: 9, 10.



SL. 9. Peter Eisenman:
Bio-centrum, Frankfurt

Izvor • Source
"AD", 3/4, 1988: 50.

FG. 9. Peter Eisenman:
Bio-centrum, Frankfurt

harmoničnoj sintezi, dekonstrukcija teži dezintegraciji arhitekture. Zahal Hadid naglašava pozitivnu ulogu dekonstrukcije koju prati osjećaj apokalipse. Grupa *Site* i F. Gehry nisu istinski dekonstruktivisti već su dekonstruktivni na ilustrativan način. Oni ne napadaju sustav arhitekture u cjelini.

Peter Eisenman ne priznaje Gehryjevo djelo jer je satkano od fragmenata, pa fragmentacija nije dekonstrukcija (frakture strukture). Dekonstrukcija je klizava, spekulativna i teška. U razgovoru s Jencksom²⁸ odbacuje tezu da je dekonstrukcija idiom postmoderne jer nostalgija vodi "estetskoj banalizaciji". Dekonstrukcija ne mora biti krajnje vidljiva. To je građenje ideje koja se baš ne može realizirati. Eisenmanove *kuće I. i II.* nosile su modernu sintaksu i bile posvećene Le Corbusieru i Terraginu. One od *III.* do *VI.* bile su *Late-modern* zadaci, a *kuća X.* njegov je prvi dekonstruktivistički zadatak složen serijom mehaničkih procesa decentriranja, nedostatka mjerila i inverzije materijala. Eisenman izbjegava brze kvalifikacije i prilično je suzdržan u svojim izjavama. Za njega je dekonstrukcija još iskrivljena percepcija arhitekture reducirane na verbalne kategorije. Vrlo je neodređen:

"Nisam nikad bio antifunkcionalist. Vjerujem da postoji razlika između biti antifunkcionalist i biti protiv razvijanja funkcionalne tematike. Više sam protiv simboličnog funkcionalizma. Kuća čovjeka ipak štiti od kiše i u njoj se može spavati"²⁹

Da bi otklonio, ali ne i odbio ideju dekonstrukcije kao idioma postmoderne, prihvaćajući multivalentnost, prihvaća i ideju o postojanju

²⁸ Peter Eisenman, *An Architectural Design, Interview by Charles Jencks*, "AD", 3/4, 1988: 49.

²⁹ o. c.: 50.



SL. 10. Grupa Site:
*Muzej suvremene
umjetnosti, Frankfurt*

Izvor • Source
"AD", 3/4, 1988: 65.

FG. 10. Site Group:
*Museum of Modern Art,
Frankfurt*



SL. 11. Frank Gehry:
*Winton Guest House,
Minnesota*

Izvor • Source
"AD", 3/4, 1988: 73.

FG. 11. Frank Gehry:
*Winton Guest House,
Minnesota*

arhitektonskog jezika, ali odbija svaku ideju o pluralizmu. Prihvata Jencksovu tvrdnju da je postmodernist, ali na svoj način, u transcendentnom smislu. Priznaje da je njegov projekt Bio-centra "tekst multivalentne prirode".

No on ubrzo mijenja svoj stav.

Do dekonstruktivne arhitekture *Bio-centra* dolazi znanstvenim istraživanjem.³⁰ Projektni program uobličen je na temelju tri kriterija:

- maksimalne interakcije funkcionalnih površina
- prilagodbe sadržaja mogućim promjenama
- određivanja osobnosti mjesta.

Znanstvenim je pristupom utvrdio da treba odbaciti tradicionalnu arhitekturu sa sklopovima prostornih hijerarhija jer su krute i sprečavaju mogući razvoj kuće. Međutim, nije jasno odnosi li se to i na kompozicijska načela-balans, harmoniju, stabilnost i jedinstvo, ili na antiklasicizam u kojemu je ornament zamijenjen apstraktnim formama i idejom gole funkcionalnosti. Omekšanjem granica interdisciplinarnih područja on želi istražiti druge formalne opcije koje se otvaraju između biologije i arhitekture.

"Kako se biologija danas odvaja od tradicionalne znanosti, tako se arhitektura našeg projekta odvaja od tradicionalne arhitekture"³¹

Takav stav izazvao je i promjenu geometrije u prostoru. Klasičnu euklidovsku geometriju zamjenjuje fraktalnom geometrijom, jer je

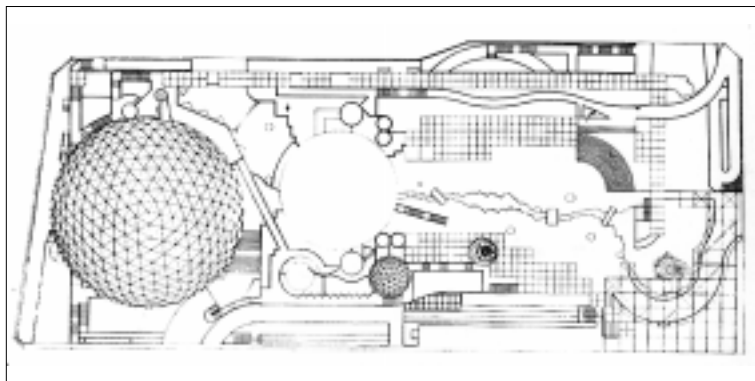
30 Peter Eisenman, *Bio-centrum, Frankfurt am Main*, "AD", 1/2, 1989: 44.

31 *Ibidem*.

SL. 12. Itsuko Hasegawa:
Shonandai kulturni centar, Tokio

Izvor • Source
"AD Profile", 90: 20.

FG. 12. Itsuko Hasegawa:
Shonandai Cultural Centre, Tokyo



utvrdio njezinu sličnost s geometrijom u strukturi DNA. Sličnost samog procesa navela ga je na analogiju između arhitekture i biologije.

Sve arhitektonske teorije naknadno su uspostavljene. Arhitekti skloni projektiranju nisu vični pisanju pa pristaju da drugi tumače kontekst arhitekture prema društvu, prostoru i vremenu. Osim toga, nemaju razvijen ni apstraktan način mišljenja. No ono što je u konstruktivista bilo jasno jest društveni kontekst. Konstruktivizam je bio politički obojen, usmjeren protiv aristokracije, buržuskog formalizma i konzumnih vrijednosti. Početak dakle, nije bila prazna formalna apstrakcija već pomisao o društvenim promjenama. U tom smislu ruski konstruktivisti nisu priznali autonomnost umjetnosti ili arhitekture, dok dekonstrukcija to na određeni način ističe. Prema arhitektonskim rezultatima, apstraktni se formalizam ne može ukloniti iz dekonstruktivističke rasprave.³²

No dekonstrukcija nije dokraja ušla u naš prostor jer prostor nije ništa drugo do ukupnost fizičkih iskustava izraženih pomoću oblika.

Misao, uostalom, nastaje osmozom arhitektove slojevite imaginacije koja stvara ili razvija svijest o predmetu ili kući. No kako nismo samo jednostavna ljudska tijela (ili živući mozgovi) već i duše, nameće se pitanje kako živa fizička tijela u fizičkom svijetu mogu proizvesti taj fenomen. Mi moramo vrlo često učiniti nemoguće: potvrditi koincidenciju svog unutarnjega i vanjskoga u drugima. Jednako je tako u memoriji autora teško utvrditi koje informacije nisu besubjektne (donji sloj) i ako ih ima, u kakvom su međusobnom odnosu.

Kad dotičemo pitanje subjekta, odnosno subjektivnih i besubjektivnih informacija, onda Dennett s pravom postavlja ova pitanja:

- Tko sam ja?
- Jesam li ja mozak?
- Jesam li mozak makar vidio u zrcalu?
- Imam li mozak zato što ga imaju sva ljudska bića?
- Ako svoj mozak transplatiрам u drugo tijelo, idem li i ja s njim?³³

Realiziramo li neku ideju, mi pravimo introspekciju, cijepamo subjekt i istražujemo podsustave.

Nove teorije služe se *homonucleus metaforama* u ljudskome mozgu i funkcioniranju podsustava koji mogu proizvesti i corpus callosum. On ne mora osporavati postojanje dvaju submišljenja. No bez obzira na sve teorije (Morowitz, Sagan, Crik, Raymond, Schrödinger ...) koje na različite načine objašnjavaju postojanje

³² Penny Mc Guire, *Mind the Gap*, "AR", 1100, Oct. 1988.

³³ Douglas R. Hofstadter, Daniel C. Dennett, *The Mind's I*, Penguin Books, 1981: 5, 6.



SL. 13. Magritte: *The Human Condition I*, 1933.

Izvor • Source
Suzi Gablik: *Magritte*,
Thames and Hudson,
London, 1970: 85.

FG. 13. Magritte: *The Human Condition I*, 1933

ljudske svijesti, činjenica je da bujica misli dolazi iz "podzemnih špilja" - slojeva. Tako i dalje ostaje skriveno mjesto gdje je nastanjen duh kreativnosti. Slijedi onda pitanje:

"Jesmo li automat napravljen od biološkog hardwarea, pa od rođenja do smrti brbljamo o slobodi izbora?"³⁴

Kao uvijek, umjetnost nam daje odgovore: složenost vodi devalvaciji stvarnosti kad je oponašamo (neshvatljivu i banalnu realnost). Dvostruka čitljivost otvara mogućnost da se stanje svijesti može transformirati prema svačijoj želji. Umjesto uzročnog odnosa prihvaćamo statičku vjerojatnost. Tako stvari i događaje svrstavamo u prošlost onako kako se dogodile, po našem mišljenju, u ondašnjoj sadašnjosti.

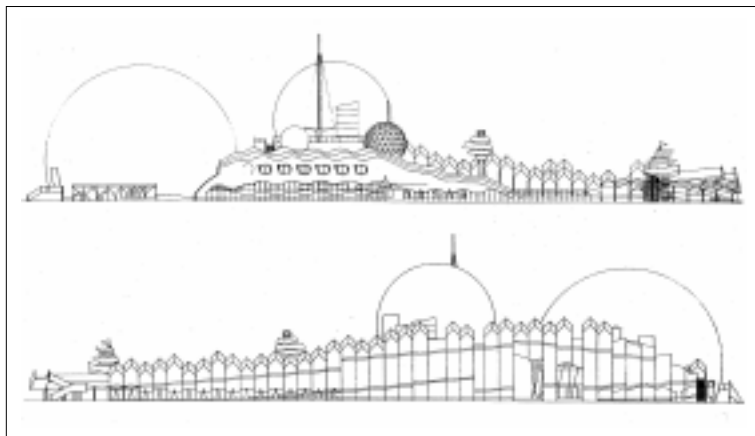
■

34 o. c.: 12.

SL. 14. Itsuko Hasegawa:
Shonandai kulturni
centar, Tokio

Izvor • Source
"AD Profile", 90: 20.

FG. 14. Itsuko Hasegawa:
Shonandai Cultural
Centre, Tokyo



Literatura • Bibliography

1. **Argan, G. C.** (1989), *Arhitektura i kultura*, Logos, Split
2. **Böhringer, H.** (1984), *Ruševine u posthistoriji*, Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, 9/10, Zagreb
3. **Culler, J.** (1991), *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb
4. **Derrida, J.** (1989), *In Discussion with Christopher Norris*, "AD", 1/2, London
5. **Doesburg, van T.** (1931), *Obnova umjetnosti i arhitekture u Evropi*, "Hrvatska revija", 8, Zagreb
6. **Eisenman, P.** (1988), *An Architectural Design, Interview by Charles Jencks*, "AD", 3/4, London
7. **Eisenman, P.** (1989), *Recents Works*, "AD", 1/2, London
8. **Ghirardo, D.** (1988), *Desperately Seeking Decentring*, "AR", 1096, 6, London
9. **Glezijs, A., Metzinger, J.** (1966), *Cubism 1912, Interview by Charles Jencks*, "AD", 3/4, London
10. **Gropius, W.** (1961), *Sinteza u arhitekturi*, Tehnička knjiga, Zagreb
11. **Guire, Mc P.** (1988), *Mind in the Gap*, "AR", 1100, 10, London
12. **Hofstadter, R. D., Dennett, D. C.** (1981), *The Mind's I*, Penguin Books, London
13. **Leenhardt, J.** (1988), *Arhaizam i postmodernost*, u *Postmoderna*, Naprijed, Zagreb
14. **Norberg-Schulz, C.** (1988), *The Two Faces of Post-Modernism*, "AD", 7/8, London
15. **Pevsener, P.** (1988), *Pioneers of Modern Design*, Penguin Books, London
16. **Schmidt, B.** (1988), *Postmoderna - strategija zaborava*, Školska knjiga, Zagreb
17. **Van de Ven, C.** (1980), *Space in Architecture*, Van Gorcum Assen
18. **St. Wilson, C. J.** (1989), *The Natura Imagination*, "AR", 1103, 1, London

Summary • Sažetak**The Position of the Architect's Imagination
in the Postmodern-Deconstructivistic Project**

The architect uses his mental stratification in the creative process. There are basically two mental strata. The lower is the infrastructure of thinking determined by the reaches of civilization. The upper stratum is determined by personal experience through intellectual constructions and cultural symbols. When the substances of these imagination strata combine, various solutions are offered. Modern architecture started from the white paper, unburdened by any ideal. Postmodern architecture is inspired by strata of the past. Deconstruction aspires to formal research that occurs between constructivism and suprematism, without avant-garde impulses.

Ivan Juras

PROSTOR

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

GOD. • VOL. 5(1997)
BR. • NO. 1(13)
STR. • PAG. 1-200
ZAGREB, 1997.

siječanj - lipanj • January - June

I. Juras: Mjesto arhitektove imaginacije ...

Pag. 121-138