

ARHITEKTURA I LITERATURA — DIJAGRAM DIJALOGA



ARCHITECTURE & LITERATURE — DIALOGUE DIAGRAM

TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI | THEORY OF VISUAL ARTS

PREGLEDNI RAD

Primljen: 15. svibnja 2024.

Prihvaćen: 6. lipnja 2024.

DOI: <https://doi.org/10.31664/zu.2024.114.09>

REVIEW PAPER

Received: May 15, 2024

Accepted: September 28, 2024

DOI: <https://doi.org/10.31664/zu.2024.114.09>

SAŽETAK

Dispozicija, kao argument i kao proces, igra važnu ulogu u znanju i etičkim postavkama današnjih kreativnih praksi. Takvi pomaci prema višem stupnju apstrakcije u kreiranju arhitektonskog koncepta uspostavljaju neobične, parametarske dijagrame kao idealne modele za procesne kompozicijske sustave oblikovanja karakteristične za suvremenu arhitekturu. Prisutni u strukturi i oblikovanju bilo kojeg umjetničkog djela, oni omogućavaju dijalog između umjetničkih medija — arhitekture i literature, ali i umjetničkih, znanstvenih i tehničkih disciplina u cjelini, pri tom se transformirajući i nadograđujući osnovnu strukturu u domeni novog medija. S teorijskog aspekta, u središtu takvog dijagrama nalazi se fantazma; ona ispunja središnju prazninu te uspostavlja nemoguć odnos — nadosjetilni dijagram koji spaja naizgled nespojivo.

KLJUČNE RIJEČI

dijagram, dijalog, dispozicija, arhitektura, literatura, fantazma, kompozicija, poezija

ABSTRACT

The first part of the article provides a general overview of compositional diagrams in architecture and contemporary trends toward disposition as an adaptable and flexible model that embraces spacetime dynamics. The concept of disposition differs from the traditional understanding of order, which defines the classical interpretation of space based on the idea of composition as a hierarchical, graded relationship between parts. Modern thought proposes an alternative new order based on spatial positioning as a freer yet no less precise, measurable relationship between elements. Contemporary shifts in patterns and new ideas about time open the door to a new, informal, more flexible order that is no longer based on the concept of composition or position, but rather on disposition, characterized by a fluctuating range of possible positions within a given parameter. The compositional diagram here — if we draw on the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari — is an abstract machine, where the routine of executing the action is not clearly defined, but rather the diagram creatively participates in its creation.

→

Ivana Tutek

Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu / Faculty of Architecture, University of Zagreb

Mario Kopic

Samostalni istraživač, Dubrovnik / Independent researcher, Dubrovnik

Stanislav Habjan

Samostalni umjetnik, Zagreb / Freelance artist, Zagreb

In continuation, the second part of the article establishes a relationship between the diagram and the phantasm. According to Deleuze, the historical “supersensory diagram” a priori is a *non-lieu*, a non-place, that is, a place that is nowhere, but which nevertheless operates, establishing an impossible relation. This is precisely what the psychoanalytic concept of phantasm aims at. The diagram—and this is its primary function—compresses dispersiveness and plurality into a centered structure, and with an invisible, so to speak, supersensory hand, it organizes the multitude and diversity of micro-relations. The central phantasm of organization is ultimately what holds together the multiplicity of particular strategies in the most diverse institutions and dispositifs. These are anonymous strategies embodied in heterogeneous dispositifs, diagrams of forces. Foucault’s concept of the diagram can thus be translated into the psychoanalytic concept of phantasm—the establishment of an impossible relationship; the diagram is a “non-place,” but it acts: it points to the necessity of a center, while simultaneously highlighting its illusory nature. The phantasm is what fills the central void, allowing us to think of a mode of centrality that is not institutional centralization. Without the phantasm—the phantasm of the Center, the phantasm as the center, the phantasm as the relation between entities between which no relation is possible—power simply cannot function.

In the final part of the article, subtitled *Imagination or Nothing*, the scientific-artistic research project *DISPOSITION_A Dialogue Diagram is presented*. This research began in 2020 as part of an experimental interdisciplinary collaboration between architects Ivana Tutek and Bernarda Lukač with poet and multimedia artist Stanislav Habjan, involving various projects: architectural designs and realizations, student workshops at the Faculty of Architecture, as well as exhibitions, performances, and publications related to the execution of the project, which has been conducted as part of institutional research at the Faculty of Architecture in Zagreb since 2022. The *DISPOSITION* project explores and presents the movement from architecture towards other arts and vice versa through abstract compositional diagrams, which are presented at exhibitions, in publications, or in performative form. These experimental studies are based on the abstract conceptual assumption of the difference between two membranes where our world stretches: the first membrane is the real world, and the second is the meta-world of ideas and abstract meanings. The first membrane is the skin of the Earth, and the second skin is the diagrammatic inscription on the first membrane. The behavior of each membrane affects the other, causing a certain reaction. In the meta-space, diagrammatic models create stability over time and continuity between different positions. This is an open space for dialogue between science and various forms of art. In this space, the processual compositional models present in the structure and formation of any artistic work allow communication between artistic media, but also between artistic, scientific, and technical disciplines as a whole, transforming and upgrading the basic

structure in the domain of a new medium—supersensory diagrams that connect the seemingly unconnectable.

KEYWORDS

diagram, dialogue, disposition, architecture, literature, phantasm, composition, poetry

KOMPOZICIJSKI DIJAGRAMI U ARHITEKTURI (IVANA TUTEK)

Važna je razlika između dvije opne gdje se proteže naš svijet: prva opna (realni svijet) i druga opna (metasvijet ideja i apstraktnih značenja). Prva je opna koža Zemlje, a druga je koža dijagramska inskripcija na prvu opnu.¹ Ponašanje svake opne utječe na onu drugu i izaziva određenu reakciju. U metaprostoru dijagramski modeli stvaraju stabilnost u vremenu i kontinuitet između različitih pozicija.² To je otvoreni prostor dijaloga znanosti i raznih vrsta umjetnosti.

Kompozicijski dijagrami prisutni su u arhitekturi od drevnih civilizacija do danas u obliku koncepta i same realizacije, mijenjajući svoja svojstva i razine vidljivosti,³ prilagođavajući se društveno-kulturnom i tehnološkom momentu. Pratimo razvoj raznih dijagramskih sustava od Stonehengea, egipatskih piramida i špiljskih crteža, preko grčkih i rimskih hramova i Vitruvijevih proporcija, pa renesansnih kanona, sve do aktualnih nestabilnih modela. Suvremena arhitektura sadržava efekt izražavanja, akcije, izvršavanja i radnje. Zahtijeva energiju, odluku i mogućnost — *dispoziciju*. Pojam dispozicije razlikuje se od tradicionalnog shvaćanja reda koje određuje klasičnu interpretaciju prostora zasnovanu na ideji kompozicije kao hijerarhijskog, stupnjevanog odnosa među dijelovima. Kompozicijski dijagrami tada su stabilni metrički modeli koji prikazuju analize klasičnih proporcija: odnose elemenata i cjeline, odnose unutar elementa samog (Vitruvije, Alberti, Leonardo, zlatni rez itd.). Moderna misao predlaže alternativni novi red povezan s relativističkom interpretacijom prostora i vremena, temeljen na prostornoj *poziciji* kao slobodnijoj, premda ne manje preciznoj, mjerljivoj vezi među elementima. Pozicija se komponira kao organizacija, ali i kao nepromjenjiv, pridruženi princip u skladu s modernim prostorno-vremenskim momentom. Pozicija je slobodnija, ali ipak mjerljiva veza među elementima. Arhitektonska kompozicija oslobađa se klasičnih ograničenja pa postaje moguć potpuno otvoren tlocrtni raspored, ali s jasnim kanonom translacije dijagrama u objekte gdje su elementi čiste horizontalne i vertikalne ravnine. Moderna je kompozicija 20. stoljeća, dakle, slobodna, stabilna i metrički definirana. Suvremena promjena obrazaca i nova ideja o vremenu otvara prostor i za novi neformalni, elastičniji red — baziran ne više na konceptu kompozicije ili pozicije, već dispozicije, otvorene prema individualnim varijacijama i, prema tome, raznolikosti — dinamičnoj i višestrukoj artikulaciji informacija. Kompozicija 21. stoljeća nije statična ni stabilna. Procesna je, prihvaća prostorno-vremensku dinamiku. Karakterizira je, kao što je već rečeno, dispozicija — titrajući niz mogućih pozicija unutar zadanog parametra. Kompozicijski dijagram ovdje je — poslužimo li se mišlju Gillesa Deleuzea i Félixu Guattarija — *apstraktna mašina* — rutina izvođenja radnje nije jasno definirana, već dijagram kreativno sudjeluje u njezinu stvaranju.⁴

Moderni je prostor, dakle, značio promjenu od ideje kompozicije kao regulacije prema konceptu pozicije kao korelacije.

¹ Vidi: Bunschoten, „The Skin of the Earth”, 55–59.

² Vidi: Bunschoten, „Stirring the city, CHORA’s diagrammatics”, 72–82.

³ Vidljivost dijagrama (engl. *diagrammatic visibility*), vidi: Migayrou, *BERNARD TSCHUMI Architecture: concept & notation*.

⁴ Dispozicija je, dakle, shvaćena kao „uređaj koji razmješta ili postavlja u određeni red”, tj. *apstraktna mašina*: sustav, mehanizam, kriterij, logika, norma, strategija, mapa ili *dijagram*. Izazov za arhitekta jest proizvesti novi uređaj koji djeluje i prilagođen je podražajima novoga globalnog reda u konstantnoj neizvjesnosti. Preferira se izraz „uređaj”, a ne „sustav”. „Uređaj” kao alat nove logike razmještanja. Nije pitanje stvaranja obvezujućih okvira ili struktura kao produktivnih i totalizirajućih mašina, već radije odnosnih i generativnih logika. Fleksibilni programi prilagođeni su univerzalnim — apstraktnim principima i specifičnim — konkretnim zahtjevima i sposobni su stimulirati, inducirati i producirati bezbroj globalnih silnica u prostor, povratno transformiranih u jednu lokalnu, specifičnu i jedinstvenu silnicu. Operativni sustav tako je postavljen kao otvoreni uređaj: sredstvo prijenosa informacija i operativni instrument. Vidi: Gausa, Manuel. „Dynamic time, informal order, interdisciplinary trajectories. Space-time-information and new architecture”, 68–75.

Danas suvremeni prostor znači izmjenu od ideje pozicije prema konceptu dispozicije kao operativne odluke, ali ujedno moguće neodređene kombinacije i distribucije pozicija i slojeva informacija. Arhitektura digitalnog doba je upravo isto što je moderna arhitektura bila u odnosu na industrijsko društvo: arhitektura povezana s društvenim promjenama, informacijama te dinamičkom evolucijom procesa i pridruženom definicijom prostora. Dijagrami su danas uvučeni u svaki aspekt arhitektonske teorije, bilo da se shvaćaju kao *generativni* (umjetnički: koncept/kompozicija) bilo kao *analitički* (upotrební, tj. funkcionalni). Teorija arhitekture definira vrste dijagrama arhitekture ovisno o odnosu između apstrakcije i subjekta prikaza; prema Patriku Schumacheru,⁵ razlikujemo: *obični dijagram* (engl. *ordinary diagram*) — ako je taj odnos neproblematičan, tj. fiksiran kroz ugrađene pretpostavke, te *neobični dijagram* (engl. *extra-ordinary diagram*) — kada je dijagram apstraktna mašina, u Deleuzeovu smislu.⁶ Vrste dijagrama arhitekture s obzirom na unutrašnju konstrukciju samog dijagrama dijelimo na *metričke dijagrame* — svojstva osnovnih grafičkih funkcija određena su i konstantna, te *parametričke dijagrame* — svojstva osnovnih grafičkih funkcija ostaju promjenjiva i ograničena unutar definiranog raspona.⁷

Definicija dijagrama kao apstraktne mašine određuje sve moderne rasprave o oblikovanju dijagrama i predstavlja važan i radikalni alat u projektiranju mnogih suvremenih i utjecajnih arhitekata i arhitektonskih ureda kao što su Peter Eisenman, Rem Koolhaas/OMA, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Foreign Office Architects/FOA, MVRDV, Sanaa, UNStudio, Diller Scofidio + Renfro i drugi. Svi oni vide dijagrame kao sredstvo posredovanja između realnog prostora i metaprostora, koncepta i njegove materijalizacije, ali i između arhitekture i drugih vrsta umjetnosti. Tako je Iannis Xenakis, grčko-francuski arhitekt, skladatelj i teoretičar, dugogodišnji suradnik Le Corbusiera, integrirao glazbu i arhitekturu, oblikujući glazbu za zatečene prostore i oblikujući prostore koji će biti integrirani s određenim glazbenim kompozicijama, odnosno izvedbama.⁸ Xenakis crpi svoju inspiraciju iz apstraktnih struktura — za njega apstraktne forme ne pripadaju isključivo znanstvenom ili umjetničkom svijetu, već su sastavni dio čina stvaranja općenito. Kreira svoje muzičke kompozicije kroz grafičke dijagrame koje kasnije prevodi u prostorne modele — arhitekturu. U svim njegovim djelima evoluirá veza između izvorne ideje ili koncepta i njihove konačne realizacije kroz proces vizualnog razmišljanja. Xenakis redefinira ideju kontinuiteta uzimajući u obzir tri varijable: trajanje, brzinu i interval. Paviljon Philips predstavlja Xenakisov prijevod skulpturalne forme iz glazbe u arhitekturu, kao glazbe za gledanje, dok su *diatope* multimedijalni spektakl osmišljen za otvaranje Centra Pompidou 1978., u kojem upotrebljava glazbu i lasere unutar arhitekture. Za Xenakisa glazbena kompozicija vodi do vizualne kompozicije pa do prostorne kompozicije, a sve se oslanja isključivo na apstraktne kompozicijske dijagrame koje vidi kao sponu između realnog prostora i metaprostora te različitih vrsta umjetnosti.⁹ Peter Eisenman shvaća dijagram kao sredstvo posredovanja između povijesti arhitekture i načina

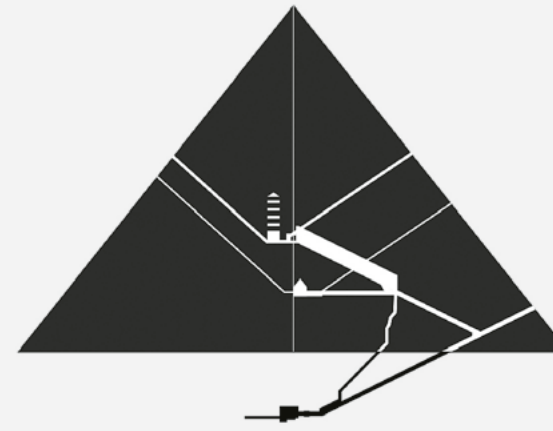
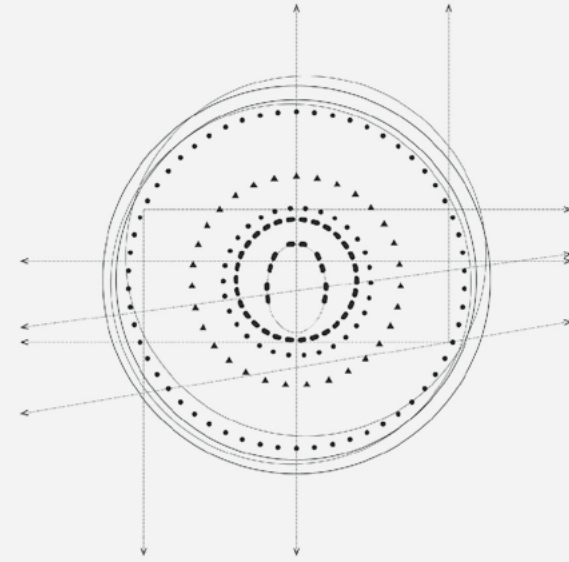
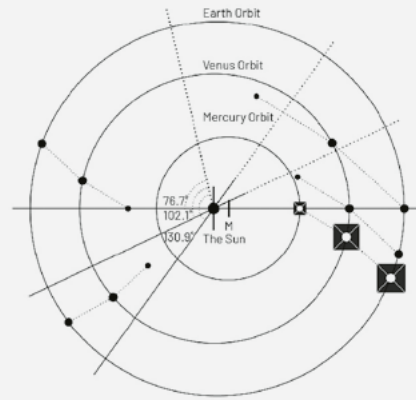
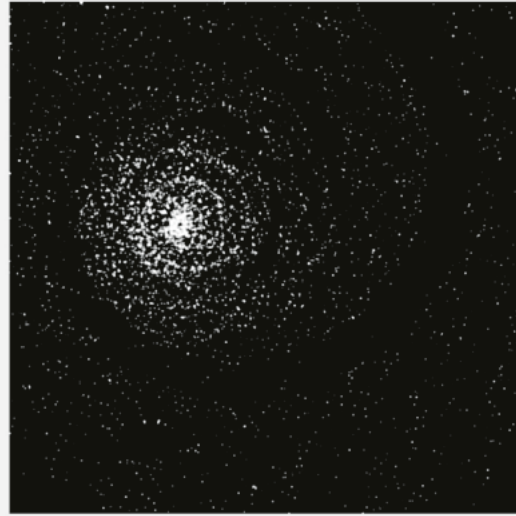


Fig. / Sl. 1 Kompozicijski dijagrami prisutni su u arhitekturi od drevnih civilizacija do danas u obliku koncepta i same realizacije — stvaranje galaksije, Stonehenge, egipatske piramide. Interpretacija, grafički prikaz: Ivana Tutek, Bernarda Lukač. / Compositional diagrams have been present in architecture from ancient civilizations to the present day, both as a concept and in realization — the creation of galaxies, Stonehenge, the Egyptian pyramids. Interpretation, graphical representation: Ivana Tutek, Bernarda Lukač.

↑

10

Vidi: Eisenman, *Diagram Diaries*.

11

Vidi: Migayrou, *BERNARD TSCHUMI Architecture: concept & notation*.

12

Vidi: Migayrou, *BERNARD TSCHUMI Architecture: concept & notation*.

13

Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture*.

14

Vidi: Garcia, (ed.), *The Diagrams of Architecture*.

na koji se ona upisuje u stvarni objekt, razlikujući dijagrame „prethodnosti” (engl. *diagrams of anteriority*) i dijagrame unutrašnjeg prostora (engl. *diagrams of interiority*) ili dijagrame vanjskog prostora (engl. *diagrams of exteriority*).¹⁰ Tako se, smatra Eisenman, generira nova stvarnost kroz proces oblikovanja. To je koncept superpozicije tragova (engl. *traces*) prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Elegantne linearne projekcije u crtežima kompleksnih kubičnih konstrukcija Petera Eisenmana, generirane iz kombinacije povijesnih studija modernizma i strukturalnih analiza 70-ih godina 20. stoljeća, odražavaju se i u njegovim novijim dijagramskim crtežima procesnih modela početkom 21. stoljeća. Bernard Tschumi u svojoj knjizi *Manhattan Transcripts*¹¹ artikulira složeni raspon arhitektonskih uvjeta (kroz kategorije događaja, pokreta i prostora) te preslagivanjem dijagramskih formi i koncepata iz filmova (uklapanjem složenih scena i scenarija) stvara arhitektonski dijagramski sustav za opis interakcije između prostora i kretanja tijela.¹² Njegov Parc de la Villette prvi je projekt u kojem je uspješno primijenio nove dijagramske alate, tehnike i teorije razvijene u knjizi *Manhattan Transcripts*. Tamo je umetanje (engl. *superimposition*) točaka, linija i polja istodobno „superimpozicija” akcije, pokreta i prostora. Za Tschumija je dijagram grafički prikaz koncepta, a arhitektura je materijalizacija koncepta. Tako je dijagram jedna od prvih faza u procesu stvaranja arhitekture, koji kasnije može biti vidljiv ili ga možemo samo naslutiti (engl. *diagrammatic visuality*). Za Zahu Hadid generativni, odnosno umjetnički dijagram također nema funkciju reprezentacije, nego konceptualizacije. Njezini dijagrami koncepta afirmiraju dinamiku i proces — *dispoziciju*. Spomenuti Patrik Schumacher, suradnik u njezinu uredu, shvaća dijagram kao vrstu prikaza koji karakterizira visoka razina apstrakcije i koji se fokusira na vrlo specifične aspekte unutar projekta.¹³ Studio Daniel Libeskind kreira *Architectural Alphabet* — dijagram abecede arhitektonskih dijagrama.¹⁴ Unutar projekta Micromegas dijagrami postoje kao svojevrсна notacija — sustav znakova između arhitektonskih simbola, geometrijskih tijela i njihovih derivacija u kaotičnoj, prividnoj i proturječnoj množini različitih prostora koji dekonstruiraju jedan drugog. Crteži suvremenih arhitekata koji prate pokrete i događaje u prostoru te afirmiraju proces prije samog proizvoda upotrebljavaju dijagramske prikaze, tj. dijagrame u procesu stvaranja koncepta. U slučaju Kazuyo Sejime (SANAA) jednostavni i jasni crno-bijeli dijagrami funkcija i prostora elegantno su prevedeni u arhitekturu minimalističke estetike i materijaliziranih ideja japanskog misticizma te je sama arhitektura „spojena” na svoj dijagram.

Kompozicijski dijagrami izvedbenih umjetnosti predstavljaju sponu između prostora i pokreta — to su apstraktni dijagrami koji prikazuju kompoziciju pokreta u prostoru, a prisutni su u radovima multimedijalnih umjetnika Trishe Brown, Gordona Matta-Clarka, Laurie Anderson (*anarchitecture*), La Bahna, Brucea Neumana, Rebecce Horn i drugih. Kompozicijske dijagrame procesnih umjetničkih prostornih instalacija definira nematerijalan, nestabilan, neobičan parametarski karakter, očit, primjerice, u ostvarenjima Anisha Kapoora, Olafura Eliassona te arhitektonskog studija Diller

Scofidio + Renfro, u čijem projektu paviljona *Blur: the making of nothing* za švicarski Expo 2002¹⁵ kompozicijski dijagram arhitekture postaje materijalizacija neobičnih parametar-skih dijagrama.

Suvremena progresivna arhitektura koristi se, dakle, dinamičkim geometrijama i organizacijama, bliža je fraktalnom diferencijalnom redu nego apsolutnom euklidskom te predlaže ideju arhitekture kao procesa i razvoja u obliku prilagodljivih, elastičnih modela. Potreba za definiranjem prostora kroz procesne sustave, uvjetovana društvenim i tehnološkim promjenama, te povećana brzina suvremenog metropolitanskog okruženja visokointeraktivnog društva (komunikacije se ubrzavaju i množe, mjesto i vrijeme se sudaraju) rezultirala je pomakom prema višem stupnju apstrakcije u kreiranju arhitektonske kompozicije 21. stoljeća. Nestabilni, fluidni kompozicijski dijagrami kao modeli višeg stupnja apstrakcije koji prihvaćaju prostorno-vremensku dinamiku postaju idealni za procesne kompozicijske sustave oblikovanja karakteristične za suvremenu arhitekturu.¹⁶

OD DIJAGRAMA DO FANTAZME (MARIO KOPIĆ)

Sve Foucaultove analitike moći, sve njegove prilično brojne i raznolike izjave na temu moći, popraćene su stanovitom autodistancom.¹⁷ Foucault, naime, nikada ne zaboravlja dodati da ono što čini nije (ili još nije) teorija moći. Čini se da pritom oscilira između „empirijskog” i „načelnog” objašnjenja: jednom govori da su sve to jedino i samo elementi za teoriju koju tek treba elaborirati, a drugi se put čini da je elaboriranje neke kompletne teorije moći nemoguće iz načelnih razloga, zbog same naravi predmeta. Njega je nemoguće obraditi samo lateralno i parcijalno. Temeljna je zabluda da je potrebno i nužno izgraditi koherentnu i cjelovitu teoriju moći. U svakom slučaju, treba se otarasiti klasičnog pitanja što je moć i prevesti ga u manje ambiciozno pitanje kako moć djeluje. Moć pritom nema neku bit ili supstanciju da bi se moglo izlučiti njezino *štostvo*, no unatoč tome djeluje, odnosno postoji samo u djelovanju i učinku. Odsutnost teorije moći znamenje je toga da sama moć nije nešto koherentno i integralno. Zato Foucaultova „teorija” moći ima poglavito negativan karakter, govori nam zapravo o tome što sve moć nije.

Moć ne može biti u rukama nekoga, u rukama nekog vladara, neke određene skupine ili određene klase, ne može se prisvojiti kao bogatstvo ili neko dobro kojim je moguće disponirati. Moć je strategija, mreža odnosa, rezultat koje je tek određen raspored sila, ali ta strategija, ta mreža, prolazi preko svih sila u odnosu. „Moć nije određena institucija, ni određena struktura, ni određena snaga (fr. *puissance*) kojim bi neki bili obdareni. To je ime kojim označujemo određenu kompleksnu strategijsku situaciju u danom društvu.”¹⁸ Tradicionalna pravna i politička teorija moći opsjednuta je osobom suverena, suverenitetom i legitimnošću, a riječ je upravo o tome da treba „ukloniti glavu kralja”, osloboditi se

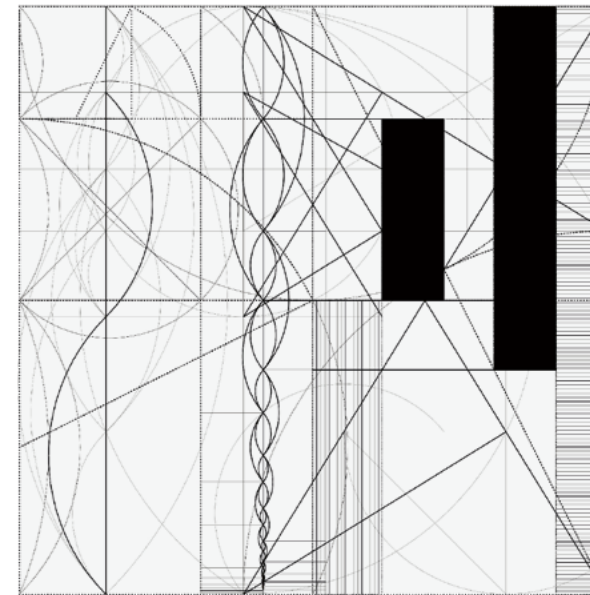


Fig. / Sl. 2 Studija kompozicijskih dijagrama, proporcija i odnosa modernog i klasičnog perioda: preklap principa Le Corbusierova Modulora s dijagramima klasičnog doba — zlatni rez, Vitruvije, Alberti, Leonardo da Vinci, antički hramovi. Interpretacija, grafički prikaz: Ivana Tutek, Bernarda Lukač. / A study of compositional diagrams, proportions, and relationships between the modern and classical periods: the overlap of Le Corbusier's Modulor principles with classical era diagrams — the golden ratio, Vitruvius, Alberti, Leonardo da Vinci, Greek and Roman temples. Interpretation, graphical representation: Ivana Tutek, Bernarda Lukač.

↑

TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI | THEORY OF VISUAL ARTS

15 Opna arhitektonskog objekta jest materijalizacija neobičnoga parametarskog dijagrama: forma objekta nestabilna je, fluidna: paviljon za Swiss Expo 2002 i The Shed, New York, 2019. Vidi: Diller, Scofidio, *Blur: The Making of Nothing*.

16 Suvremena arhitektura progresivna je i otvorenija: nedeterminirana, nezatvorena, nezavršena i nepredodređena. Bez ograničenja u gibanju. Arhitektura koja je sposobna izraziti vlastite pokrete, ali i različite postavljene zahtjeve, i oblikovati ih. Sposobna je raditi izvan granica i tradicionalnih podjela. S kontekstom i izvan konteksta. S mjestom i s gradom. S gradom i s geografijom. Arhitektura koja je postavljena kao operativni sustav, kao procesna logika prije nego kao formalna estetika. Kao strategija, a ne kompozicija. Vidi: Gausa et al., *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*.

17 Usp. Deleuze, *Foucault*, 77–99; Bert, *Introduction à Michel Foucault*, 57–80.

18 Foucault, *La volonté de savoir*, 123.

19 *Isto*, 122–123.

20 O dispozitivu kao odlučnom tehničkom terminu u misaonoj strategiji Michela Foucaulta vidi: Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*

21 Foucault, *Surveiller et punir*.

tradicionalnog lika Vladara i umjesto toga usredotočiti se na razlaganje mehanizma moći polazeći od strategije koja je imanentna odnosima sila (fr. *rapport de forces*). Ono što čini novinu tog stajališta jest eksplicitni pomak od tradicionalnog supstancijalizma prema relacionističkoj koncepciji. Moć je omniprezentna, ali ne zbog toga što bi imala privilegij da sve sabire u nedjeljivo jedinstvo, nego zato što se producira svakog trenutka u svakoj točki ili pak u svakom međuodnosu pojedinih točki: „Moć je posvuda. Nije riječ o tome da sve obuhvaća, nego o tome da odasvud dolazi. Ono što je u moći trajno, repetitivno, inertno, samoreproduktivno zapravo je učinak cjeline koja se oblikuje polazeći od svih tih činite-lja, splet (fr. *enchaînement*) koji se oslanja na svakog od njih nastojeći ih učvrstiti.”¹⁹ Moć ne dijeli jednostavno one koji vladaju od onih kojima se vlada, nego prolazi preko jednih i drugih. Moć se, dakle, ne da lokalizirati. Ne postoji određeno privilegirano mjesto moći, recimo države, vladara ili vrha piramide, odakle bi se moć provodila odozgo nadolje, do dna društvenog tijela. Moć nema središta, nije ništa globalno. O moći treba misliti lokalno, regionalno, periferno, disperzivno, kao heterogeno polje sila. Moć se ne da analizirati kao proizvod neke svjesne intencije ili interesa. Za razumijevanje moći važnija je sama *forma* djelovanja nego njezin sadržaj. Zato je posvema pogrešno predstavljati kakav subjekt globalne strategije moći. O toj je strategiji moguće misliti samo kao o određenom dispozitivu²⁰ sila koji je uvijek splet heterogenih elemenata, određenih lokalnih učinaka. Moć se ne može izjednačiti ni sa zakonom, niti o njoj misliti prema juridičkom modelu. Ne samo da moć nipošto ne treba izjednačavati s nasiljem nego, naprotiv, moć je nešto što proizvodi, potiče, izaziva, *inciter*. Ukratko, moć tek konstituira ono što bi imalo biti objektom represije. Iz moći se također ne može istupiti, ne može se organizirati društvo bez moći. Moguće je (i potrebno) samo određenoj strategiji moći suprotstaviti neku drugu.

U svojoj najboljoj i najznamenitijoj knjizi *Nadzor i kazna*²¹ Michel Foucault emfatično se hvata ukoštac s problemom moći u svim njezinim dimenzijama. Posrijedi je najprije nastanak zatvora kao institucije, njegovo iznenadno izbijanje u temeljnom prevratu u praksi nadziranja i kažnjavanja pri kraju 18. i početkom 19. stoljeća. Foucault diferencira praksu spektakularnoga javnog kažnjavanja i nastanak „karceralnog univerzuma” — organizacijski prijelom (zatvor koji je prije bio marginalan postaje sada središnjom institucijom) tu se podudara ili ukršta s istodobnim promjenama u juridičkoj ideologiji, u utemeljenju i načinu djelovanja zakona (od shvaćanja suverenosti kao prava na oduzimanje života do novog tipa moći koji se temelji na kontroli života i upravljanju njime). No problem u knjizi *Nadzor i kazna* nije jednostavno podudaranje ili uzajamno podupiranje institucionalnog i juridičkog prijeloma, nego njihov diskontinuitet. Na jednoj strani imamo polje iskaza, koje u novom svjetlu određuje juridičku definiciju delinkvencije, odnosno određuje nove tipove socijalne skrbi itd., a na drugoj strani zatvor (i niz drugih institucija nadziranja i kažnjavanja) sa specifičnom organizacijom prostora, tijela, pogleda, vidljivosti. No drugo nije jednostavni nastavak prvog, institucija nije realizacija

pravnog (ili nekog drugog) diskursa: delinkvent, određen u pravnom diskursu, nije ista osoba kao i kriminalac u zatvoru, dakle ona osoba koja je u panoptičkom dispozitivu izložena pogledu i različitim tehnikama discipliniranja. Između diskurzivnog i nediskurzivnog postoji nesvodiva razlika, iskazivo (fr. *enonçable*) i vidljivo (fr. *visible*) radikalno su heterogeni, ne dijele zajednički prostor, no istodobno se uključuju, upisuju jedno u drugo i neprestano prožimaju. Dispozitiv za Foucaulta nije ništa drugo nego takav heterogeni skup diskurzivnih strategija i stanovite nediskurzivne organizacije vidljivosti. Ali da bi to bilo moguće, potreban je neki nadređen entitet koji na određen način obuhvaća oboje: tu funkciju ima upravo moć kao polje sila koje ih prožima. Jedino je kroz moć moguće miješanje dviju sfera, među kojima nema nikakva izomorfizma ili homologije, nema podudaranja (konformnosti), premda su jedno drugom pretpostavka. No da bismo razumjeli konkretno djelovanje moći, to polje sila treba shvatiti kao određeni *dijagram*, kao dijagram sila koji ga određuje i koji se realizira u pojedinim dispozitivima. Dijagram je tako posve apstraktni model indiferentan spram razlike između diskurzivnog i nediskurzivnog, indiferentan spram svoje upotrebe i svrhe. Najslavniji dijagram koji je iz Foucaultove analize u knjizi *Nadzor i kazna* prešao u opću upotrebu jest panoptikon.

Veliko zatvaranje, što ga je Foucault analizirao u *Povijesti ludila* kao novu praksu segregacije,²² oslonilo se na postojeći model, na model isključenja gubavaca. Događalo se, dakle, na način isključenja, izгона, gdje nepoželjne pojedince i čak slojeve treba odvojiti što dalje od pogleda. Ujedno se, na drugoj strani, moć organizirala prema modelu teatra: kralj se šepuri, prikazuje se, moć se u svojoj pompoznosti postavlja na scenu, kao što su pravi spektakli javna kažnjavanja gdje se moć posvjedočuje kao — u posljednjoj instanci — pravo na uzimanje života. Model zatvora posve je suprotan: ne zasniva se na moći koja se šepuri, nego na *moći koja te gleda*. Problem je najprije u tome kako zatvorenika što bolje i što učinkovitije izložiti pogledu, a ne njegovo isključenje. I, u idućem koraku, kako što bolje izložiti pogledu cjelokupan društveni prostor, načiniti ga preglednim i dostupnim kontroli. Panoptički model ili panoptizam, što ga je za univerzalnu upotrebu predložio Jeremy Bentham,²³ zato izvršno služi novom tipu djelovanja moći.

Snaga panoptikona u njegovoj je jednostavnosti. Ako se institucija svagda strukturira oko pogleda, tada panoptikon formalizira i organizira nešto što leži u samoj strukturi pogleda: odvajanje gledatelja i gledanog. Nositelj kontrole postavljen je u središte tako da može gledati a da pritom sam ne bude gledan. Zatvorenici (ili neki drugi subjekti) ne mogu izbjeći pogled, ne mogu se sakriti od njega — stalno su (nad)gledani lišeni mogućnosti gledanja onoga tko ih gleda. Tu jednostavnu razdjelnicu, koju taj aparat uzima kao osnovu i temeljni princip djelovanja, nadograđuje jednostavno suprotstavljanje jednog i mnoštva — jedan nadzorni pogled vlada mnoštvom tijela. Raspored snaga koji mu je imanentan jest i najekonomičniji i najučinkovitiji, zahtijeva ponajmanje trošenja. Budući da je model tako jednostavan,

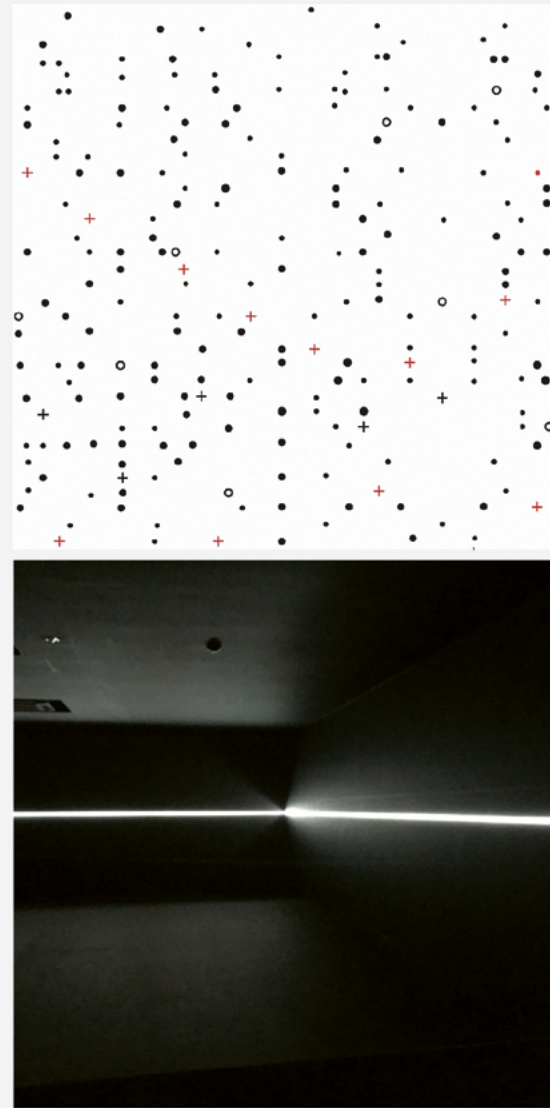
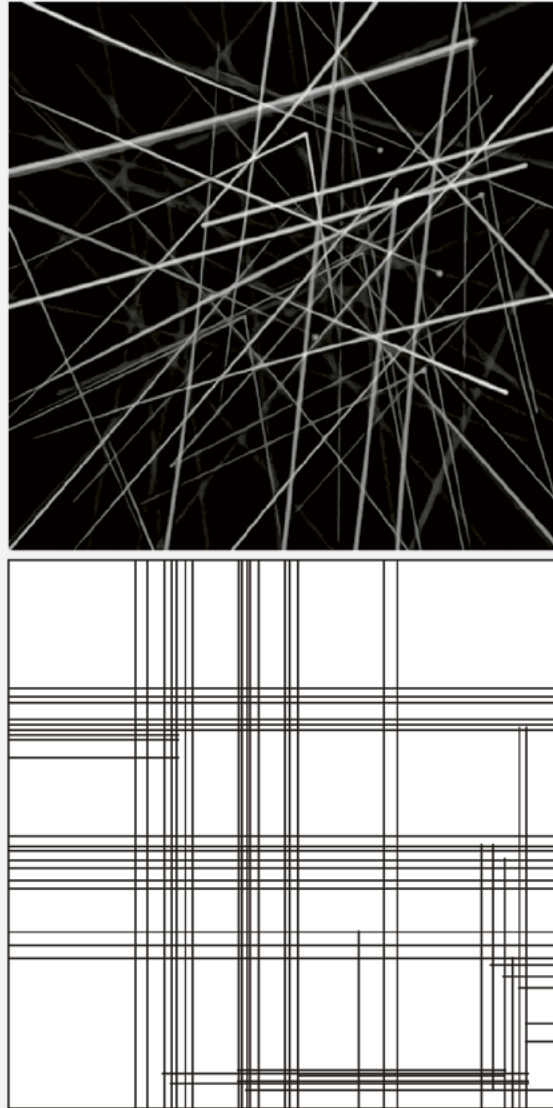


Fig. / Sl. 3 Procesni dijagrami — od modernog doba prema suvremenosti: Iannis Xenakis, Piet Mondrian, Olafur Eliasson. Fotografija: Ivana Tutek; interpretacija: Bernarda Lukač. / Process diagrams — from the modern era to the present: Iannis Xenakis, Piet Mondrian, Olafur Eliasson. Photo: Ivana Tutek; interpretation: Bernarda Lukač.

- 22
Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*.
23
Vidi: Bentham, *The Panopticon Writings*.
24
Foucault, *Les mots et les choses*.
25
Foucault, *Le volonté de savoir*.
26
Deleuze, *Foucault*, 90.
27
Isto, 91.
28
Dolar, *Kralju odsekati glavu*, 31.

i univerzalno je upotrebljiv: na djelu je u mnoštvu različitih dispozitiva, na djelu je kako u diskurzivnim strategijama nastanka suvremenih humanističkih znanosti tako i u organizaciji vidljivosti u institucijama. Dijagram moći, kakav je panoptikon, za Foucaulta je upravo ono što neki neodnos čini mogućim. „Ono što vidimo nikada ne obitava u onome što izgovaramo”, kaže Foucault pregnantno u *Riječima i stvarima*: „No odnos jezika i slike beskrajn je odnos. Ne zato što bi riječ bila nesavršena i jer bi bila u odnosu spram vidljivog u nekom deficitu koji bi uzalud pokušavala nadoknaditi. Jezik i slika nesvodivi su jedno na drugo: uzalud izričemo ono što vidimo; ono što vidimo ne obitava nikad u onome što izričemo i uzalud ilustriramo, slikama, metaforama, poredbama, ono što izgovaramo; mjesto na kojemu one blistaju nije mjesto koje se otkriva očima, nego mjesto koje definiraju sintaktičke sukcesije.”²⁴ Između sfere iskaza i sfere vidljivosti nema nikakva kontinuiteta, analogije ili odgovaranja, spaja ih samo promašen susret, neki neodnos, ali odnos koji nadasve učinkovito djeluje. Iskazi proizvode svoje vlastite diskurzivne objekte, koji se nipošto ne podudaraju s objektima izvanjskog svijeta. S druge pak strane, vidljivost se nipošto ne ostvaruje u jeziku. I taj nerazriješeni dualizam iskaza i vidljivosti se razrješuje u dijagramu, u osnovnom rasporedu sila koji prožima obje sfere. Tako iskazno polje „humanističkih znanosti”, na jednoj strani, i zatvor sa svojim represivnim tehnikama reglementiranja, na drugoj strani, pretpostavlja i implicira neki *tertium comparationis* između dvije posvema inkongruentne sfere i upravo to omogućuje djelovanje moći. Kao što je prije vrijedio primat diskurzivnog nad nediskurzivnim, tako sada vrijedi primat moći nad znanjem, no samo tako da su oba člana radikalno heterogena i istodobno položena jedno u drugo: „Između tehnika znanja i strategija moći nema nikakve eksteriornosti, premda i jedne i druge imaju specifične uloge i nadovezuju se jedna na drugu na osnovi svojih razlika.”²⁵ Ni izvan ni iznutra, no taj je odnos, preko dijagrama sila, ipak određen odnos. Kako dijagram kongenijalno tumači Gilles Deleuze: „Ako promjenjive kombinacije dvaju oblika, vidljivog i iskazivog, konstituiraju historijske stratume ili formacije, mikrofizika moći, naprotiv, izlaže odnose sila u nekom neobičajnom i nestratificiranom elementu. Zato nadosjetilni dijagram nije isto što i audiovizualni arhiv: on je kao *a priori* što ga pretpostavlja historijska formacija.”²⁶

„Nadosjetilni dijagram” (fr. *diagramme suprasensible*), koji je, prema Deleuzeu, historijski *a priori*, jest *un non-lieu*, *nemjesto*, odnosno mjesto koje nije nigdje, ali koje ipak djeluje, uspostavlja nemoguć odnos.²⁷ A upravo na to cilja i psihoanalitički pojam *fantazme*.²⁸ Foucaultove deskripcije panoptikona i njegova djelovanja mogu se čitati kao odlikovani primjeri onog nužnog dijela fantazme bez kojega ne može djelovati nijedna moć, fantazme kao (ne)mjesta, gdje se uspostavlja nemogući odnos između mjesta subjekta, kakav je impliciran u polju iskaza, i stanovitoga „nediskurzivnog”, heterogenog objekta, što ga paradigmatički otjelovljuje, između ostalog, upravo *pogled*. Fukoovski dijagram tako možemo uzeti kao mjesto fantazme u njezinim minimalnim i bitnim odredbama. Time prispjevamo do nosivog protuslovlja Foucaultove

teorije moći. S jedne strane neprestance govori o pluralnosti i disperzivnosti odnosa moći, o mnoštvu mikroodnosa što pletu disperzivnu mrežu moći, o nemogućnosti da to mnoštvo odnosa sila obuhvatimo u jedno središnje protuslovlje (kao što je to, recimo, marksizam učinio preko klasne borbe kao središnjeg antagonizma) ili ga lociramo u neko privilegiirano mjesto. S druge strane, dijagram — i to je njegova glavna funkcija — uklješćuje tu disperzivnost i pluralnost u jednu usredišenu strukturu i nevidljivom, tako reći nadosjetilnom rukom uređuje mnoštvo i raznolikost mikroodnosa. Središnja je fantazma uređivanja naposljetku ono što drži zajedno mnoštvo partikularnih strategija u najrazličitijim institucijama i dispozitivima. Paradoksalni rezultat tog protuslovlja pokazuje se već u neposrednom učinku čitanja *Nadzora i kazne*, koji je u tome da nam analiza, koja, prema vlastitim deklaracijama, cilja na raspršenost mikroodnosa moći, naposljetku nudi sliku „totalitarne” društvene reglementacije, „totalnog” poretka moći nadziranog društva, „karceralnog univerzuma” prožetog tehnikama discipliniranja, gdje je zatvor iznimka samo po svojoj većoj i očividnijoj koncentraciji postupaka. Ti pak postupci u prikriivenijoj formi prožimaju cjelinu. Ukratko, čini se kao da slika što je nudi Foucault mnogo više vjeruje u središnju instanciju moći i svemoć njezine anonimne strategije nego tradicionalni opisi istih procesa.

Kako *sumisliti* o objema stranama? Ponešto pojednostavljeno rečeno, za Foucaulta institucije djeluju tako da mnoštvo raspršenih mikroodnosa sila s pomoću dijagrama (koji se može mijenjati od epohe do epohe) centriraju oko neke središnje instancije: Boga, Kralja, Oca, Novca, Države, Zakona. To centriranje način je na koji se kanalizira pluralnost odnosa sila i njihova produktivnost. Foucaultov projekt može se naposljetku ovako opisati: najprije teorijski uspostaviti model promišljanja moći, koji može očuvati sve kategorije središta i, dakle, govoriti o moći izvan okvira Kralja, Zakona ili Države, a potom, kao praktična implikacija, neizlazak iz moći, to je jednostavno nemoguće, nego izlazak iz njezine usredištenosti, razgradnja središnjeg dijagrama, silazak u slobodnu igru sila, njihovu pluralnost, strategiju oslonjenu u posljednjoj instanciji na „tijela i užitek”,²⁹ na singularnosti. Pritom je istina da se Foucault svim silama trsi izbjeći određenje i opširnije govoriti o svojem pozitivnom političkom projektu.³⁰ No neovisno o tome, sva njegova analiza ukazuje na središnje mehanizme uređivanja koji realno djeluju, premda ih se ne da svesti na kraljeve, države, zakone itd. To su anonimne strategije, otjelovljene u heterogenim dispozitivima, dijagramima sila. Središte djeluje, premda se ne da i ne smije supstancijalizirati. Glavni je paradoks možda u tome da Foucault može analizirati mehanizme moći samo ako ne djeluju onako kako bi prema njegovim tvrdnjama morali djelovati. Čim ih shvatimo kao heterogenu i disperzivnu mrežu, o njima više nije moguće reći ništa određeno. Mnoštvo odredbi kojima opisuje mikroodnose nije, dakle, izraz kompleksnosti analize, nego prije rezultat slijepe ulice mišljenja koje mora umnažati odredbe ondje gdje bi svaki određeniji koncept već izdao pretpostavljeno bogatstvo mikroodnosa.

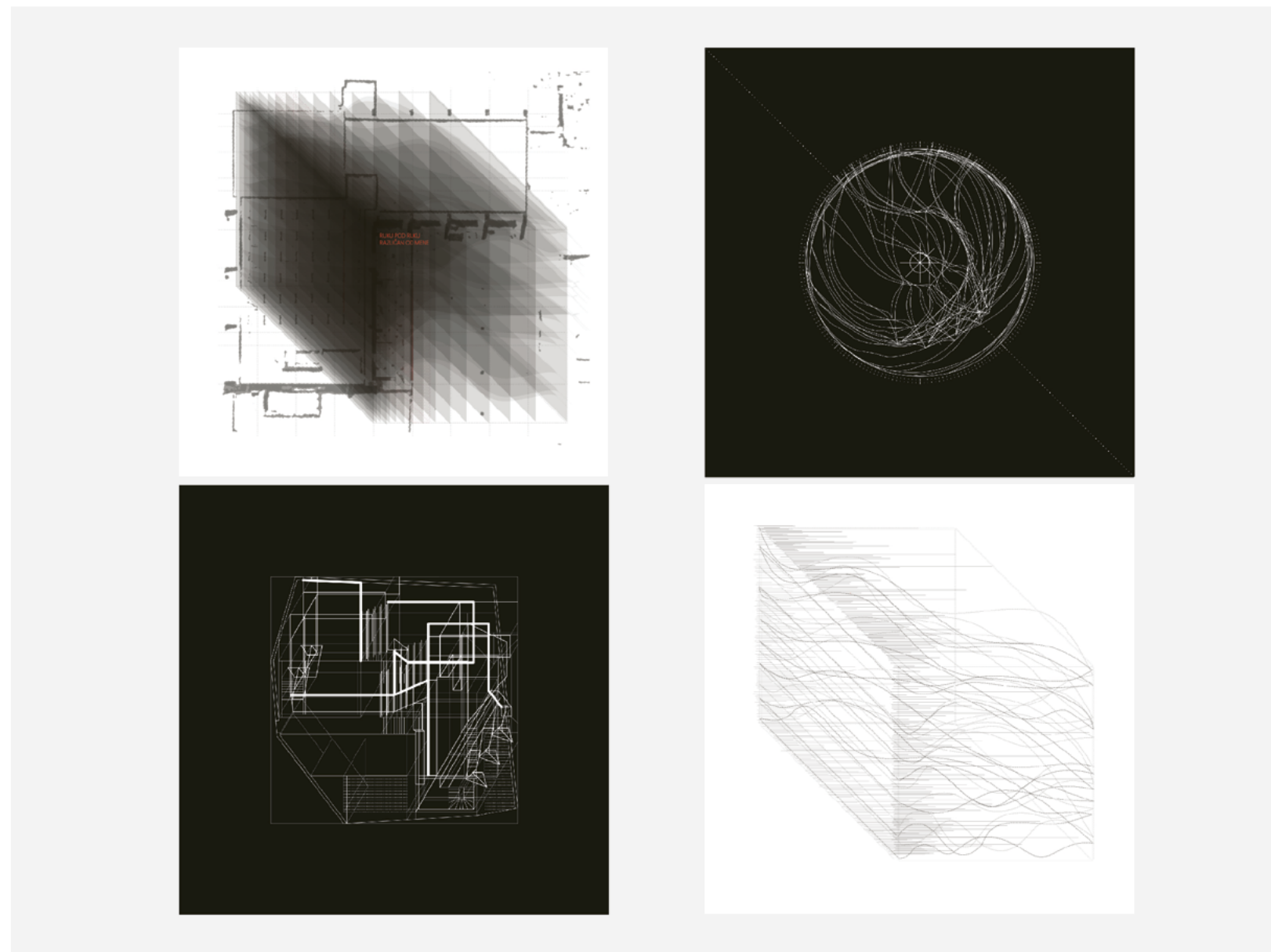


Fig. / Sl. 4 Dijagrami s radionice. Autorice radionice: Ivana Tutek i Bernarda Lukač; studentice: Franka i Petra Omazić. / Diagrams from the workshop. Workshop authors: Ivana Tutek and Bernarda Lukač; students: Franka and Petra Omazić.

↑

29

Foucault, *La Volonté de savoir*, 208. „Moramo se osloboditi upravo instancije seksa želimo li, taktičkim obrtanjem mehanizama seksualnosti, naspram zahvata moći istaknuti vrijednost tijela, užitaka znanja u njihovoj mnoštvenosti i mogućnosti otpora. Uporište protunapada na dispozitiv seksualnosti ne smije biti seks-želja, nego tijelo i užici”. [prev. aut.]

30

Tako postavljena opozicija podudara se u velikoj mjeri s opozicijom između molekularnog i molarog (monolitnog – meljućeg), između stanja i bivanja (postajanja), kako je artikulirana kod Deleuzea i Guattarija. Vidi: Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*.

31

Usp. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, 41: „Realno podnosi fantazmu, fantazma štiti realno”. [prev. aut.]

32

Dolar, *Kralju odsekati glavu*, 31.

33

Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 25. Literatura o Hegelovu dictumu o kraju umjetnosti gotovo je nepregledna. Usp. Geulen, *Das Ende der Kunst: Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*.

34

Dolar, *Uprizarjanje konceptov*, 14.

Tim se više Foucaultov pojam dijagrama može prevesti u psihoanalitički pojam fantazme. Prednost pojma fantazme upravo je u tome da čuva racionalnu jezgru Foucaultove analize (uspostava nemogućeg odnosa; suočavanje s objektom kao pogledom; dijagram je „nemjesto”, ali djeluje, ima učinak itd.), istodobno nam nudeći izlaz iz njezine slijepe ulice: ukazuje na nužnost središta i ujedno na njegovu iluzornost. Fantazma je postavljena u središte, no samo tako da bi prikrla kako u središtu zjapi praznina. Fantazma je ono što ispunja tu središnju prazninu, ujedno nam omogućujući misliti o nekom modusu središta koji nije institucionalno usredištenje kakvo otjelovljuju Kralj, Država, Novac itd. Bez fantazme — fantazme Središta, fantazme kao središta, fantazme kao odnosa između nečega između čega odnos nije moguć — moć jednostavno ne može djelovati. Fantazma pritom nije nikakav čvrsti oslonac ili središte moći, nego samo prikrija da takvog središta nema.³¹ Kao takva, s jedne je strane nužna i ne može se zaobići, ali je s druge strane, u psihoanalitičkoj teoriji, nešto što treba prekoračiti. Nije li sama psihoanaliza proces koji stremlji prekoračenju? Takva pozicija predstavlja neku treću mogućnost između disperzivnosti mikroodnosa i njihove centriranosti u moći, nudeći mogućnost rješenja aporije Foucaultove (nepostojeće) teorije moći.³²

Nešto nam se slično nadaje i ako promišljamo o književnosti kao umjetnosti. Teško je naći zajednički imenitelj masi različitih literarnih djela koja su nastala u različitim vremenima, tisućljećima unatrag, u različitim okolnostima i s raznovrsnim ambicijama i sredstvima. Pojmovi lijepog, sublimnog, osjetilnog, koje obično nude crvenu nit, teško su ulovljivi i rastezljivi, ne želimo li pristati na jednostavne redukcije. Historijski je stvar još paradoksalnija. Hegelova *Estetika* velika je razdjelnica u teorijskom bavljenju umjetnošću i književnošću, to je upravo estetika koja je postavila sebi za cilj da promjeri pojam umjetnosti, cjelokupnu njezinu povijest i sistemski obuhvati pojedinačne umjetničke vrste, dakle i književnost. No čim je bila formirana, ta prva estetika bila je ujedno posljednja, s obzirom na to da je proglasila kraj umjetnosti.³³ Prva sistemska i iscrpna elaboracija umjetnosti podudarala se s opsežnom diskusijom o autonomiji umjetnosti ili inauguracijom te autonomije. Književnost se tako tek doista uspostavila kao posebno i dobro razlučeno područje, kao autonomna regija koja sama sebi postavlja zakone i ne služi ničemu drugom doli samoj sebi. Autonomija književnosti, koja je književnost odvojila od svakog religioznog i ritualnog okvira i uopće ikakve društvene koristi ili obzira, uspostavila se tako istodobno s Hegelovom *Estetikom*, no kao druga strana njezina „odzvona” (*glas*). Čim je književnost postala neovisnom i autonomnom, oslobođenom svih drugih upotreba i izvanjskih značenja, Hegel je već proglasio njezin kraj. Čim se književnost uspostavila kao posebno područje, već je zastarjela. Duh ju je napustio. Moment njezina historijskog trenutka bio je moment njezina isteka i sumraka. Otada je osuđena na posmrtni život. Nije li moderna literatura upravo literatura čiji je predmet — kraj?³⁴ I zbog toga ne može pridobiti status jedinstvenog polja, osim *per negationem*. Postojala je samo u kratkom intervalu između *još ne i ne više*.

No nije li taj sretni trenutak književnosti upravo fantazma, koja je proizvela jedan veoma realni rez? Imenovanje kraja proizvelo je učinak kraja. Nije riječ o tome da nakon Hegela više nema književnosti, dapače, ima je više nego ikad, nego da nekonzistentno mnoštvo književnih djela nakon „kraja književnosti” predstavlja svojevrsni negativni protupol nekonzistentnom mnoštvu prije njezina kraja. Književnost, drugim riječima, postoji samo kao retroaktivna fantazma. U vrijeme njezina procvata uopće je nije bilo u onom jedinstvenom smislu što ga spontano upotrebljavamo danas. U času kad ju je bilo moguće ponovno obuhvatiti i unificirati, raspršila se na sve strane, na sve krajeve, a njezino jedino posljednje jedinstvo jest negativno, naime književnost želi iskoračiti iz okvira tradicionalne književnosti mimeze i reprezentacije, iskoračiti na raznovrsne, često i međusobne isključujuće načine.³⁵

Ukratko, govoreći o književnosti operiramo konceptima koji su neuhvatljivi i u sebi paradoksnii, nije ih moguće definirati bez redukcije. Ostaje ipak samo jedan put: svako književno djelo uzeti za sebe, kao singularnost.³⁶

ISTRAŽIVANJE KROZ PROJEKT *DISPOZICIJA _DIJAGRAM DIJALOGA* (STANISLAV HABJAN, IVANA TUTEK)

„Vrijeme je sada da predstavimo i osobu Pjesnika. Jednu od mogućih utjelovljenja ideje da postoji čovjek s velikim Ć. Pojedinač, dakle, kojega ne pali moć, kojega ne zanima materijalno posjedovanje, koji postoji ponajprije zato da saznamo da postoji netko koga pali naše srce, kojega zanimamo Mi. I koji samo kroz nas, pjevajući, dolazi do sebe. Takav je čovjek Car — jer ima zraka... I maštu, naravno. Da bi uopće bio moguć i da bi opstao, on najprije mora imati maštu.”³⁷

Istraživanje kroz projekt *DISPOZICIJA _dijagram dijaloga* započelo je 2020. kao dio eksperimentalne interdisciplinarnе suradnje arhitektica Ivane Tutek i Bernarde Lukač s pjesnikom i multimedijalnim umjetnikom Stanislavom Habjanom³⁸ na različitim projektima: arhitektonskim projektima i realizacijama, radionicama sa studentima Arhitektonskog fakulteta, kao i izložbama, izvedbama i publikacijama povezanim sa izvođenjem projekta koji se od 2022. provodi kao dio institucionalnog istraživanja na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu.³⁹ Projekt *Dispozicija* istražuje i prikazuje kretanje od arhitekture prema drugim umjetnostima i obratno (arhitektura, dizajn, literatura, poezija, glazba, film, ples, performans itd.) kroz apstraktne kompozicijske dijagrame koji se prezentiraju na izložbama te u publikacijama ili kroz izvedbenu formu. Takvi procesni kompozicijski modeli prisutni u strukturi i oblikovanju bilo kojeg umjetničkog djela omogućavaju komunikaciju između umjetničkih medija, ali i umjetničkih, znanstvenih i tehničkih disciplina u cjelini, pri tom se transformirajući i nadograđujući osnovnu strukturu u domeni novog medija — nadosjetilni dijagrami koji spajaju naizgled nespojivo.



Fig. / Sl. 5 Kolaž procesa: izložba *She 2*, dijagrami i performans umjetničkog kolektiva Car je gol u Galeriji Svetog Krševana, Šibenik, 2022. Fotokolaž: Ivana Tutek / Process collage: *She 2* exhibition, diagrams and performance of the art collective Car je gol [Tzar Is Naked] at St. Krševan Gallery, Šibenik 2022. Photo collage: Ivana Tutek.

↑

35

Za Foucaulta su postojala dva književna tabora od kojih je jedan, smatran zanemarivim, obuhvaćao Brechta, Sartrea ili Saint-John Persea, a drugi, smatran jedino dobrim, obuhvaćao je kritičare i pisce kao što su Beckett, Blanchot, Bataille ili Char. Vidi: Soussloff, *Foucault on the Arts and Letters*, 103–147.

36

Da je književno djelo svagda singularno i zanimljivo samo iz tog zornog kuta, vidi: Derrida, „*Cette étrange institution qu'on appelle la littérature*”. U: Dutoit, Romanski, ur. *Derrida d'ici, Derrida de là*, 2009.

37

Stanislav Habjan, *Mašta ili ništa*; najava pjesme *Car je gol na kiši*, 9. ožujka 2024. na Sceni Ribnjak, u okviru predstave *Škola ljubavi*.

38

Stanislav Habjan, pisac i multimedijski umjetnik; koristi se tekstem, fotografijom, grafičkim dizajnom, performansom, glazbom. Autor je šest knjiga proze, dvije knjige pjesama, nekoliko slikovnica i grafičkih mapa. Svoje izložbe koncipira kao interaktivne ambijente u kojima boravi kao kustos i domaćin, autor i lik. Kao alternativni predavač, sa svojom Liter-art-urom, neškolskim satom o knjigama gostuje u gimnazijama, galerijama i knjižnicama. Od 2019. nastupa s umjetničkim kolektivom Car je gol, za koji piše scenarije i pjesme. Bernarda Lukač, mag. ing. arch. (Atelier Minerva) sudjeluje na brojnim izložbama, radionicama, publikacijama i arhitektonsko-urbanističkim projektima. Bavi se grafičkim dizajnom, na glazbenoj sceni djeluje u sklopu post-punk sastava DDR. Ivana Tutek, izv. prof. art. dr. sc., arhitektica (Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Kabinet za crtanje i plastično oblikovanje), radi u nastavi, surađuje na arhitektonsko-urbanističkim projektima i znanstveno-stručnim studijama, izložbama, radionicama i publikacijama te istražuje i projektira kompozicijske dijagrame (Atelier Minerva).

39

Istraživanje u sklopu malih znanstvenih i umjetničkih istraživačkih projekata koje financira Ministarstvo znanosti i obrazovanja (IP2022, IP2023, IP2024 — voditeljica izv. prof. art. dr. sc. Ivana Tutek).

40

Autori: Paula Šimetin, d. i. a. i izv. prof. art. dr. sc. Ivana Tutek, d. i. a.; Iva Dubovečak, d. i. a.; Izvor Simonović Majcan, d. i. a. Arhitektonski ured: Atelier Minerva d.o.o. (Nedjeljka Bobanović, ovl. arh.), u suradnji sa Zavodom za arhitekturu AF. Dizajn nadstrešnice: Numen/ForUse i Kap4 d.o.o.; interijer garaže: Bernarda Lukač, mag. ing. arch. i izv. prof. art. dr. sc. Ivana Tutek, d. i. a.; grafički dizajn Air Mail Twins / Shebenik loves you: Stanislav Habjan; hortikultura: ovl. krajobrazna arhitektica Ksenija Diminić, dipl. ing. agr.

41

Nick Cave, *Stranger Than Kindness* (2020.), prijevod: S. Habjan.

42

Vidi: Mrduljaš, „*She 2 Art Project, a Monograph*”.

43

Poezija Stanislava Habjana i performansi umjetničkog kolektiva Car je gol prisutni su u javnom prostoru trga te uz izložbe arhitektonskog projekta (Trg Poljana, Šibenik, 2020.; AR Lazareti, Dubrovnik, 2021.; ACO Zagreb, 2021.; Galerija svetog Krševana, Šibenik, 2022.)

44

Umjetnički projekt *DISPOZICIJA _dijagram dijaloga* (IP 2022, 2023, 2024; Arhitektonski fakultet) odvijao se tijekom godina kroz radionice, izložbe, performanse, predavanja i projekcije u raznim galerijskim prostorima: Galerija SC-a (17.–24. veljače 2024.) – *DISPOZICIJA 2024 _dijagram dijaloga / arhitektura & film*; Galerija Modulor (15.–18. travnja 2023.; 22. travnja–9. svibnja 2023.) – *DISPOZICIJA 2023 _dijagram dijaloga / arhitektura & muzika*; Atelijeri Žitnjak (5.–15. listopada 2022.) – *DISPOZICIJA 2022 _dijagram dijaloga / arhitektura & muzika*; Galerija Modulor (23.–26. rujna 2021.; 28. rujna–8. listopada 2021.) – *DISPOZICIJA 2021 _dijagram dijaloga / arhitektura & literatura*; Galerija Modulor (28.–29. veljače 2021.; 3.–16. ožujka 2020.) – *DISPOZICIJA 2020 _dijagram dijaloga / arhitektura & literatura*.

45

Takvi dijagramski modeli su parametarski, što bi značilo da asimiliraju bilo koji potreban vremenski perimetar i sve promjene u tom periodu u jednom prikazu te s visokim stupnjem apstrakcije (fluidni, transparentni, vibrantni, nestalni...) na razini koja omogućava prelaženje i povezivanje, tj. pripadnost više umjetnosti. Vidi: Bunschoten, „*Stirring the city, CHORA's diagrammatics*”. 72–82.

Arhitektonska realizacija Trga Poljana u Šibeniku⁴⁰ projektirana je kao dijagram između prošlosti i budućnosti, imaginacije i stvarnosti, života i umjetnosti: *Opet stojiš, obnovljen. Opet si se izgradio. Ali si drugačiji. Ti si postao mi, a mi smo međusobnost: zajednica, nesaglediva, fantastičnih potencijala, koja na svojoj patnji i mucu drži nebo na visini, svojom bezgraničnom radošću čini zvijezde mirmima, a Mjesec nam pruža na dohvat zahvalnosti. Nama samima, pak, daje božansku misiju. Zajedno smo rođeni, ponovno.*⁴¹ Dijagram trga superponira dvije mreže — klasični ortogonalni raster te kvadratno polje točaka fleksibilne organizacije usmjereno logikom zgrade knjižnice i povijesnih bedema, s akcentima koji okolne sadržaje uvode u prostor poljane i vremenskim linijama kretanja. Prostorni nabori u zonama preklopa mreža formiraju prošireno odignuto polje trga. Stanislav Habjan, umjesto da doslovno preuzme oblikovne metode i obrasce zastupljene u arhitekturi, upisuje tijekom realizacije novi sloj koji se nalazi negdje između povijesnog dijagrama i dijagrama budućnosti arhitektonskog projekta — zamisao kontinuiranog razvoja ludičkoga vizualnog identiteta i njegove integracije u svakodnevicu. Posrijedi nije, dakle, dekoracija, tj. dekorativni dodatak projektu, već performanse urbanog prostora koje spajaju arhitekturu, dizajn, literaturu i izvedbu. Predloženi koncept otvorenog je tipa, uspostavlja dijalog u suvremenom gradu te uz očuvanje postojećeg identiteta buduće korištenje usmjerava prema novim scenarijima u diskretnoj transformaciji. Arhitektonska realizacija postala je tako podloga i polazište za refleksiju i razvoj arhitektonske kulture, koju provode i dokumentiraju sami autori i autorice. U publikaciji *She 2* arhitektonski projekt Trg Poljana u Šibeniku predstavljen je kao proces u svim fazama razvoja kroz prikaz brojnih umjetničkih i tehničkih suradnji ostvarenih tijekom projektiranja i izvedbe te naknadnih performansi urbanog prostora: dijagrami koncepta, nacrti, transparentni kolaži procesa izvedbe, prikazi tehničkih suradnji i realizacije, dizajnerske suradnje, umjetnički performansi i poezija⁴³ — prisutno je brisanje granica između različitih domena umjetnosti, između arhitekture, literature, dizajna, vizualnih umjetnosti, poezije, glazbe i performansa.

Dosad su provedena istraživanja kroz umjetničke radionice *DISPOZICIJA _dijagram dijaloga*: arhitektura i literatura (2020. i 2021.); arhitektura i muzika (2022. i 2023.); arhitektura i film (2024.).⁴⁴ Budući da su tema radionica procesni kompozicijski dijagrami koji povezuju različite umjetnosti, i njihovi su voditelji iz različitih umjetničkih disciplina: arhitektura, literatura, dizajn, multimedija, glazba, poezija. Studenti preddiplomskog studija Arhitektonskog fakulteta u okviru prostora galerije projektiraju dijagram događanja, odnosno scenarij akcije: prostorne, likovne, glazbene, multimedijalne — apstraktni mehanizam koji aktivira zadani segment ili cijeli prostor na odabrani, tj. željeni način. Uspostavljanjem odnosa između realnog svijeta i metasvijeta ideja i apstraktnih značenja, u metaprostoru postavljaju se dijagramski modeli koji stvaraju stabilnost u vremenu i kontinuitet između različitih pozicija te omogućavaju dijalog raznih vrsta umjetnosti.⁴⁵ Tako osmišljene radionice uvijek prati izložba

radova postavljena u dva dijela: kao uvod (izložba autora radionice) i zaključak radionice (studentski radovi). Izložbe se međusobno nadopunjuju i formiraju tematsku cjelinu.

Prve iz ciklusa radionica *DISPOZICIJA _dijagram dijaloga / arhitektura & literatura* provodile su se u Galeriji Modulator kroz dvije godine s temom kretanja iz prostora prema imagini (2020.) i obrnuto, kada radionica kreće iz mašte i gradi prostor dijaloga (2021.). Tu se artikulirala naša predodžba o sebi i svijetu kao tek jednom od mnogih odraza koji čine naš stvarni, objektivni život: onaj koji nam se događa dok obuzeti nečim prolazimo nesvjesni hodnikom ogledala, izložbom odraza svih naših odnosa. *Može li se nekim dijagramom izraziti prostor jednog ljudskog odnosa — promjenjivog i tekućeg dok god život traje? Može li se dijagramom izraziti prostor sličnosti, suživota dva intimna iskaza, dva autorska djela, dva književna teksta? Može li taj pokušaj biti način analize dvije kratke priče?* — bila su neka od postavljenih pitanja uz temu vizualnog oblikovanja prostora koji grade i dijele dva kratka poetska teksta, pri čemu njihove zajedničke točke i značajke crtaju i omeđuju taj prostor, a ono što im nije zajedničko ostaje vani, izvan nacрта i nebitno. Izložba prikazuje dolazak do istoga ili sličnoga na drugačiji način — iz fikcije i mašte.

Radionice *DISPOZICIJA _dijagram dijaloga / arhitektura & muzika* odvijale su se 2022. u Atelijerima Žitnjak te 2023. u Galeriji Modulator. U tom su ciklusu studenti Arhitektonskog fakulteta u okviru atrijskoga vanjskog prostora Atelijera Žitnjak i Galerije Modulator projektirali dijagram događanja — arhitektonski konstrukt za odabranu muziku, a tema je bila glazba za gledanje, arhitektura iza zvuka ili poetskog teksta. Metodom kreativnog procesa prevođenja zvuka i/ili poetskog teksta u grafički (neglazbeni/netekstualni) prikaz te odmicanjem od primarnog medija omogućava se iskorak u novu slobodu, angažiranje novih područja mišljenja te stvaranje prostorne forme. Kod Xenakisa možemo pratiti kako evoluirala veza između izvorne ideje i koncepta i njihove konačne realizacije kroz proces vizualnog razmišljanja te prijevode iz glazbe u arhitekturu. Glazbena kompozicija, koja se obraća uhu, vodi nas do vizualne kompozicije koja se obraća oku, a obje se oslanjaju isključivo na *apstrakciju*, sredstvo kojim ljudski um razumije.⁴⁶ Arhitektura, glazba i između... Čini li riječ „između” sama po sebi prostor? Je li za značenje te riječi ključno između čega točno to između jest? Postoji li u arhitekturi prostor praznine — inače joj jednako bitan kao i ono između čega ta praznina jest — ako ne postoji to što je omeđuje? Postoji li u glazbi prostor tišine — inače joj jednako bitan kao i ono što je omeđuje — kao samostalno odredivi identitet? Može li se krenuti u zamišljaj jednog prostora, u vizualizaciju njegove ideje, prije ideje o njegovim granicama i namijenjenoj mu svrsi — dakle iz sredine, upravo iz prostora između? Može li se napisati pjesma upravo o tim prostorima između — između nas i onoga što nas okružuje i čija smo središta, između nas međusobno, između naših osobnosti i identiteta koji su stalno u mijenama i množinama? I ako nas i život i književnost unisono uče da samo mijena trajna jest, ne postoji li mogućnost da samo ono između, ono nevidljivo i nedokazivo, ali uvijek postojeće, čini glavnu armaturu svih naših zamisli i njihovih ostvarenja?

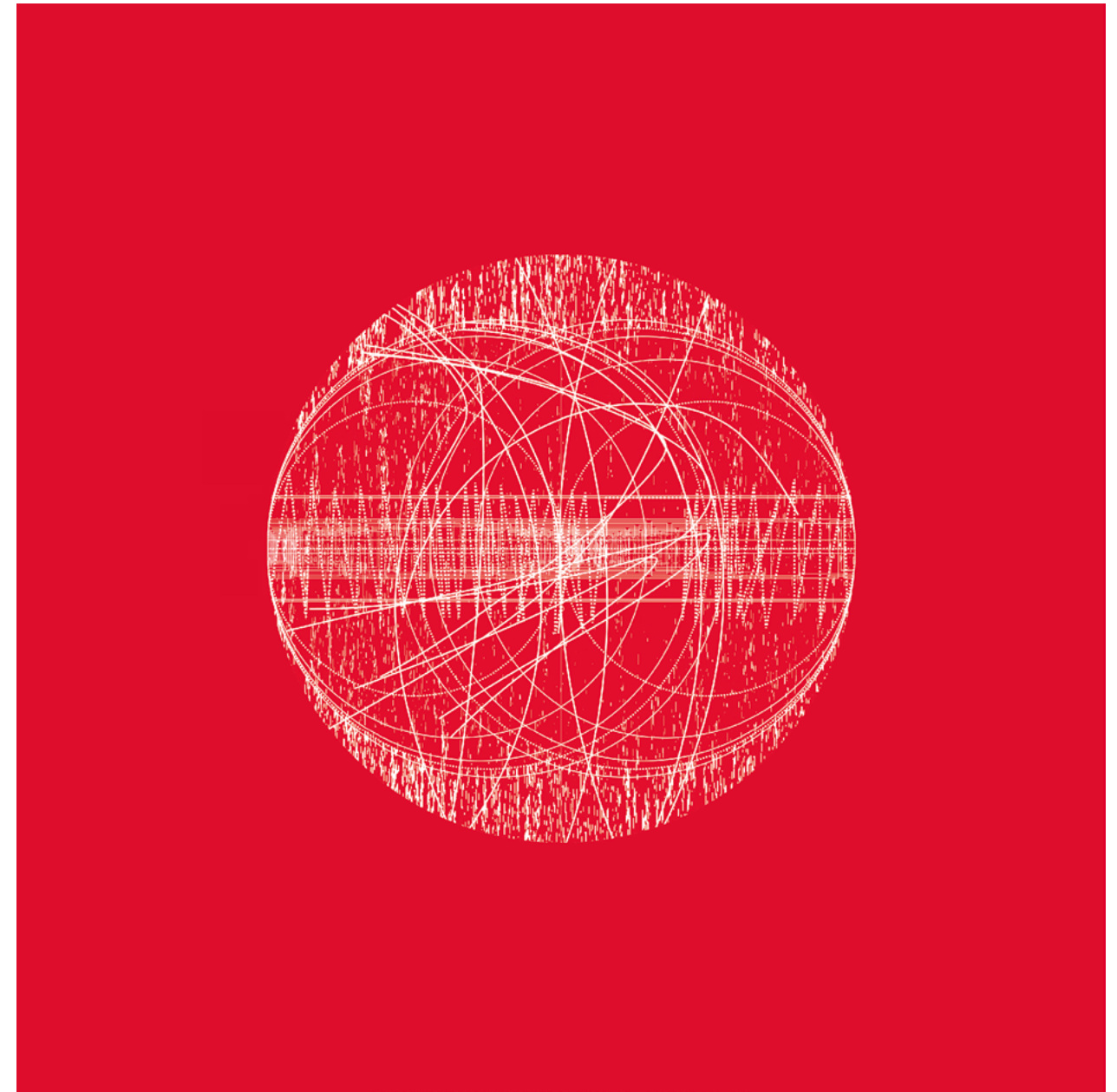


Fig. / Sl. 6 Dijagram dijaloga. Autorice: Ivana Tutek i Bernarda Lukač. / Dialogue Diagram. Authors: Ivana Tutek and Bernarda Lukač.

↑

46

„U glazbi, učenike se uglavnom uči da treba početi od stranice (tema ili temeljni red) i iz nje stvoriti građevinu kompozicije. Međutim, forma nedostaje! Formu treba uzeti u obzir, ne samo formu koja nastaje kao rezultat razvoja nego i ono što utječe na detalje djela, njegove stranice. I, naravno, moramo biti svjesni činjenice da stranice mogu utjecati na formu. S takvim sintetskim metodama radimo u arhitekturi, a isti princip trebao bi se primjenjivati i u glazbi.” Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 127; 29. [prev. aut.]

Radionica *cir.co.lo* u Galeriji Modulor tematizira kompoziciju kružnih formi u arhitekturi, poeziji i glazbi. Autorice B. Lukač i I. Tutek postavljaju uvodnu izložbu — dijagrami na transparentnim pločama od pleksiglasa prikazuju apstraktni kolaž procesa trajanja arhitektonskog projekta i njegove realizacije. To je koncept spajanja i superponiranja: stvarnog i imaginarnog vremena, apstraktnog i realnog prostora, unutrašnjega i vanjskoga, statičnoga i onog u pokretu, projekta i emocija prisutnih u procesu stvaranja, slika, zvukova i muzike u pozadini (titranje, ritmovi, šumovi, refleksije svjetla i sjene ulaze u prostor dijagrama). Istodobno S. Habjan realizira prostornu instalaciju krugova — scenografiju za performans i izvedbu pjesme *Krugovi*, što je i bila polazna tema radionice. Tako „krugovi kreacije” postaju koncentrični odrazi krugova nadahnuća; a oni pak nastanu dodirom naših osjeta i nečega što je tko zna kada ranije dodirnulo nas. Omjer je utjecaja neuhvatljiv i u svakome krugu drugačiji, zato i ne postoje recepti za umjetničko djelo. Ponekad i nečija usputna replika postane argumentom u našem dnevnom ili životnom dijalogu.

Posljednja do sada u ciklusu radionica *DISPOZICIJA _dijagram dijaloga / arhitektura & film* odigrala se u Galeriji SC-a tijekom veljače 2024. Studenti diplomskog studija arhitekture projektiraju završni kadar dijagrama — transpozicije elemenata filmskog medija (odabranog ili određenog filmskog segmenta) u kompozicijski dijagram arhitekture (slobodne prostorne forme ili elementa koji određuje prostorne odnose na specifičan način), a koji se prezentiraju formi digitalnog crteža, odnosno kolaža. Uvodni su dio predavanja i projekcije odabranih filmskih materijala pozvanih autora: dizajnerica Nina Bačun, medijski umjetnik, scenarist i redatelj eksperimentalnih filmova Vladislav Knežević i arhitekt Alan Kostrenčić.⁴⁷ Na izložbi su prikazani radovi studenata s kolegija Plastično oblikovanje na temu arhitektura i film (PO2 2021.) i njihovi završni dijagrami (radionica 2024.) te radovi voditelja, koji ujedno formiraju uvodni postav. U sklopu otvorenja izvedena je projekcija filma *Film Noir* Stanislava Habjana.

ZAKLJUČAK:
MAŠTA ILI NIŠTA

Radionice sa studentima arhitekture *DISPOZICIJA _dijagram dijaloga* istražuju kretanja od prostora prema imaginaciji i obrnuto, kada mašta gradi prostor dijaloga kroz koncept spajanja i superponiranja stvarnog i imaginarnog vremena te apstraktnog i realnog prostora unutar procesnih kompozicijskih dijagrama. Suvremena arhitektura „djelovanja” definirana je željom za interakcijom, pokretanjem događaja, animacijom prostora i koncepata. Dispozicije pretpostavljaju način distribucije kombiniranih pozicija u prostoru, nešto kao dinamičke konfiguracije koje opisuju logike odluka, instrumentalnih naredbi, ujedno virtualnih i operativnih. Određene su između sebe i upućuju na prostorno-vremenske slogove, ali i na moguće konstrukcije čiji pomaci predstavljaju nestabilnosti uzrokovane ne uvijek

linearno predvidljivim dinamičkim procesima i ponašanjima te odgovaraju periodičnim parametrima kompleksnosti, multipliciranja, mutacije, evolucije i kombinatorike, diskontinuiteta i sekvencionalnosti, fleksibilnosti i nepravilnosti.⁴⁸ Takve specifične dispozicije u umjetničkom i arhitektonskom istraživanju imaju ne samo reprezentativno i organizacijsko značenje nego dodaju, mijenjaju i stvaraju koncepte nove stvarnosti.⁴⁹

Kao argument i kao proces, dispozicija igra važnu ulogu u kritičkom znanju i etičkim postavkama današnjih kreativnih praksi. Takvi pomaci prema višem stupnju apstrakcije u kreiranju arhitektonskog koncepta uspostavljaju neobične, parametarske dijagrame kao idealne modele za procesne kompozicijske sustave oblikovanja karakteristične za suvremenu arhitekturu. Prisutni su u strukturi i oblikovanju bilo kojeg umjetničkog djela te omogućavaju komunikaciju između umjetničkih medija, ali i umjetničkih, znanstvenih i tehničkih disciplina u cjelini, pri tom se transformirajući i nadograđujući osnovnu strukturu u domeni novog medija. Fantazma je postavljena u središte takvog dijagrama, ona ispunja središnju prazninu te uspostavlja nemoguć odnos — nadosjetilni dijagram koji spaja naizgled nespojivo.

⁴⁷ Dizajnerica Nina Bačun (AF Dizajn, kolektiv OAZA) — projekcija filma *Bonding Humanity Perhaps Manifesto*; medijski umjetnik, scenarist i redatelj eksperimentalnih filmova Vladislav Knežević — predavanje Rezolucije percepcije i projekcije filmova *A.D.A.M., Imploder* i *Colonello*; arhitekt Alan Kostrenčić (AF, Kostrenčić i Krebel – arhitekti) — predavanje *Dijalozi arhitekture i filma*.

⁴⁸ Gausa et al., *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, 2003.

⁴⁹ Prema definiciji u: Bogalheiro, „When research meets art: from art-based research to design-driven doctoral research”, 33–38.

BIBLIOGRAPHY / POPIS LITERATURE

Agamben, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006.

Agamben, Đorđo. *Što je dispozitiv?* Prijevod: Mario Kopać. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2006.

Bentham, Jeremy. *The Panopticon Writings*. London – New York: Verso, 1995.

Bert, Jean-François. *Introduction à Michel Foucault*. Paris: La Découverte, 2011.

Bogalheiro, Manuel. „When research meets art: from art-based research to design-driven doctoral research”, 33–38. U: Edite Rosa, Matthias Ballestrem, Fabrizia Berlingieri, Tadeja Zupančič, Manuel Bogalheiro, Joaquim Almeida. *CA2RE/CA2RE+ Community for Artistic and Architectural Research: Evaluation of the design-driven research*, 2022.

Bunschoten, Raoul. „The Skin of the Earth”. *AA files, Annals of the Architectural Association School of Architecture*, 21 (1991): 55–59.

Bunschoten, Raoul. „Stirring the city, CHORA's diagrammatics”. *OASE Diagrams* 48 (1998): 72–82.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Kapitalizam i shizofrenija 2, Tisuću platoa*. Zagreb: Sandorf i Mizantrop, 2013.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo. *Blur: The Making of Nothing*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2002.

Dolar, Mladen. *Kralju odsekati glavu*. Ljubljana: Krtina, 2010.

Dolar, Mladen. *Uprizarjanje konceptov*. Ljubljana: Maska, 2019.

Dutoit, Thomas; Romanski, Philippe, ur. *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Galilée, 2009.

Eisenman, Peter. *Diagram Diaries*. New York: Universe Publishing, 1999.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

Foucault, Michel. *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

García, Marc, ur. *The Diagrams of Architecture*. London: John Wiley & Sons Ltd, 2010.

Gausa, Manuel. „Dynamic time, informal order, interdisciplinary trajectories. Space-time-information and new architecture”, 68–75. U: *Time-based Architecture*, ur. Bernard Leupen, René Heijne, Jasper van Zwol. Rotterdam: 010 Publishers, 2005.

Gausa, Manuel; Guallart, Vicente; Morales, Jose; Muller, Willz; Porras, Fernando; Soriano, Federico. *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*. Barcelona: Actar, 2003.

Geulen, Eva. *Das Ende der Kunst: Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

Hadid, Zaha. *The Complete Buildings and Projects*. London: Thames & Hudson, 2006.

Hasegawa, Yuko. *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA*. Milano: Electa Architecture, 2006.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, sv. I, Werke 13. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse, Le Séminaire, livre XI*. Paris: Seuil, 1964.

Migayrou, Frederic. *BERNARD TSCHUMI Architecture: concept & notation*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2021.

Mostavi, Mohsen; Christensen, Peter, ur. *Ecological Urbanism, Harvard University, Graduate School of Design*. Zürich: Lars Muller Publishers, 2010.

Mrduljaš, Maroje. „She 2 Art Project, a Monograph”. *Prostor* 29, br. 2 (62) (2021): 241–241.

Schumacher, Patrik. *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture, Volume II: A New Agenda for Architecture*. UK: John Wiley & Sons Ltd, 2011.

Soussloff, Catherine, ur. *Foucault on the Arts and Letters*. London – New York: Rowman and Littlefield, 1992.

Varga, Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber & Faber, 1996.

Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. New York: Pendragon Press, 2017.