РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
УНИВЕРЗИТЕТ "СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ" СКОПЈЕ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ - СКОПЈЕ
ИНСТИТУТ ЗА ФИЛОЗОФИЈА

ЕСТЕТИКАТА И ДИСКУРСОТ НА СОВРЕМЕНАТА АРХИТЕКТУРА

-Магистерски труд-

Кандидат:

Дијана Омерагиќ Апостолски

Ментор:

Проф. Д-р. Иван Џепароски

Скопје
Март, 2015

"Човекот може да насели сé. Тој може да биде несреќен секаде и екстатичен секаде. Се повеќе мислам дека архитектурата нема никакво влијание врз таа човекова состојба. Тоа откритие е воедно загрижувачко и ослободувачко."

Рем Колхас, *Од Баухаус до Колхас*

СОДРЖИНА

ВОВЕД..1

1. ПОТЕКЛО: ЕСТЕТИЧКИ ИСТРАЖУВАЊА НА АРХИТЕКТУРАТА СО ВТКАЕНА КОСМОЛОШКА РЕФЕРЕНЦА

1.1. Вовед...6

1.2. Архитектурата во Античка Грција 10

1.2.1.Палатата Кносос на Крит 11

1.3 . Готските стремежи на Франција..18

1.3.1. Готската катедрала или рајскиот град- Катедралата Ремс во Ремс, Франција..20

1.4. Поетското во ренесансната архитектура на Рим 26

1.4.1. Плоштадот Кампидољо во Рим..28

1.5. Заклучок: Архитектонска апотеоза на духовното...................................35

2. ТРАНСФОРМАЦИИ: ЕСТЕТИЧКИ ИСТРАЖУВАЊА НА АРХИТЕКТУРАТА ПО ИНДУСТРИСКАТА РЕВОЛУЦИЈА

2.1.Вовед...40

2.2.Индустриската револуција и уметничкото дело.......................................42

2.3. Модерната и раскинувањето со традицијата..47

2.3.1. Ле Корбизје- Unité d'Habitation...49

2.4. Пост-модерната и делумното враќање кон традицијата........................57

2.4.1. Ричард Роџерс и Ренцо Пиано – *Centre Georges Pompidou*....63

2.5. Заклучок: Архитектонска апотеоза на прагматичното...........................67

3. ДИСКУРСОТ НА СОВРЕМЕНАТА АРХИТЕКТУРА: АРХИТЕКТОНСКОТО ДЕЛО ОДВНАТРЕ

3.1. Вовед...71

3.2. Питер Ајзенман и не-присуството...73

3.3. Заха Хадид и силата на субјективноста..82

3.4. Питер Цумтор и неговата светлина..93

4. СТРЕМЕЖИ НА АРХИТЕКТОНСКОТО ДЕЛО

4.1. Етика и Архитектура: што е добро?..105

4.2. Естетика и Архитектура: што е убаво?..110

ЗАКЛУЧОК..114

БИБЛИОГРАФИЈА..118

ВОВЕД

"Архитектурата е уметноста на изложување на концептите на нештата кои се можни за изложување единствено преку уметноста, нешта чија форма ја нема природата како основна детерминанта, туку напротив постојат заради интенционално одбрана употребна цел, која пак треба да биде исполнета преку својата естетска димензија."[1]

(Имануел Кант)

Како денес се вреднува архитектурата, што претставува вистинско, целовито архитектонско дело, а што едноставно архитектонски објект? Дали архитектурата сведена на техничка наука или на занает е во состојба вистински да одговори на многуте предизвици кои се поставуват пред неа? И конечно, кои се причините за новосоздадената *"несигурност на архитектурата"*[2], кога станува збор за нејзината припадност (уметност или наука)? Овие неколку прашања ќе бидат носители на овој труд. Навидум едноставни, но всушност коренито комплексни заради потребата од културолошки, антрополошки, архитектонско-теоретски односно пред сé естетички, филозофски пристап кон анализата на дискурсот на архитектурата денес. Со оглед на сиве овие прашања архитектурата во поглед на својата највисока намена, има потреба од преиспитување, бидејќи сé уште веруваме дека делото на архитектот, делото на имагинацијата, не треба да се сведе на упатство за градба, на создавање солипсистички игри на огледала или на некоја коренито контролирана игра на моќ.

Сведоци сме на сé повеќе присутна поларизација. Сместени помеѓу сé-растечката страст кон науките и наспроти нив магнетно привлечниот нихилизам. Делумно несвесно, модерниот човек со својот рационалистички и редукционистички пристап, архитектурата ја сведе на *техничка – функционалистичка наука на која единствената алтернатива навидум и е*

---

[1] Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, Trans. James Creed Meredith, Oxford University Press, New York, USA, 2007, p.191
[2] Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, 3rd ed., MIT Press, Cambridge, MA, 2000, p. 2

празниот формализам[3]. Како што веќе беше напоменато, денес сé повеќе се наметнува прашањето: дали архитектурата е навистина уметност? Ако набљудуваме некој објект и ја забележиме неговата беспрекорно решена функција и прагматична конструкција и не долго потоа го заборавиме, неминовно би се запрашале што е *тоа* што еден едифис го воздигнува од статусот засолниште и од него создава архитектонско дело, односно уметност. Ако си дозволиме да спекулираме, ќеречеме дека таа "состојка" што остава траг и не се заборава, е нешто што лежи далеку од самата функција, од конструкцијата и статиката, некаде *над*, *во* и *околу* самиот објект, истовремено насекаде и никаде. Едно архитектонско дело несомнено може да изрази својства кои ниту физички, ниту материјално не ги поседува (ова тврдење ќе го докажеме понатаму преку конкретни примери). Тоа изразување ја открива можноста тие својства да бидат пресретнати од набљудувачот или корисникот, од човекот. Кога велиме пресретнати, зборуваме за средба, за соучество и разбирање во пресретнувањето. Меѓутоа, разбирањето се јавува во облик на препознавање, спознавање на некое ехо, продлабочување, препознавање на себеси, краток спокој во таа целина на можните одговори на вечните човекови прашања, на "*збиднување* [саморазоткривањето] *на вистината*"[4].

"Вистината што ја има тоа за нас, не се состои во општата законормерност при неговото претставување."[5]

Архитектурата е дискурзивна, но таа не комуницира вербално, напротив (генерално) таа ни се обраќа визуелно и тактилно. Понатаму, таа не потврдува, ниту негира, туку упатува преку претстави и симболи кои "*не укажуваат на значењето туку овозможуваат значењето да биде присутно*"[6]. Токму тоа онтолошко својство на архитектурата од неа прави уметност, во спротивно зборуваме за одлично (или не) решение на човеково прибежиште- за покрив над

---

[3] Alberto Perez-Gomez and Stephen Parcell, *Chora -Volume II*, McGill's-Queens University Press, Montreal 1996, p.ix
[4] Мартин Хајдегер, *Праизбликот на Уметничкото Дело*, Прев. Д-р Кица Б. Колбе, Магор, Скопје 2006, стр.41
[5] Ханс-Георг Гадамер, *Актуелноста на убавото*, Прев. Д-р. Ранка Грчева, Магор, Скопје 2005, стр. 51
[6] Ibid., стр. 94

глава. Во минатото многумина се обиделе да објаснат како архитектурата комуницира, некои нејзиното обраќање го сместуваат во декорот- естетизација, некои во семиотиката (Еко, Барт), па сé до Карстен Хариес (Karsten Harries, 1937-) кој во неговото дело: "Етичката Функција на Архитектурата", вели дека архитектурата комуницира преку реинтерпретации, преку симболот наспроти знакот, преку *репрезентации*, односно дека не е доволно куќата да биде куќа, таа треба и да репрезентира куќа.

Овој труд ќе се обиде преку анализи на глобалните прегледи на погоре поставените прашања, преку естетички анализи на архитектонското дело низ вековите и анализи на архитектонскиот дискурс денес, да покаже како состојбата на архитектурата е значително изменета. Ќе истражиме дали денес се случува редукција на архитектонското дело и ако да - во која мера. Потоа, ќе се впуштиме во потрагата по безвременскиот критериум (за вреднување на едно архитектонско дело), односно историски потврдениот критериум ќе го компарираме со доминантниот - оној на нашето време.

Денес се чини, најагресивно до сега, човековите состојби се класифицираат и се рационализираат, обраќањето кон истите се институционализира и сето навидум како да е решено, сместено на "патот кон вистината". Меѓутоа, иманентната тензија која се раѓа помеѓу имагинацијата и разумот, кога "постојат" подвоени, ни сугерира дека прифатениот "пат кон вистината", можеби и не е "вистинскиот". Односно, споменатата тензија ни сугерира дека строгото институционализирање на човековите потреби и состојби е блиску до невозможно. Со векови уметноста се обраќала на комплексната состојба на човекот, на она што не умееме да го именуваме, а јасно го чувствуваме. Доколку, архитектурата е редуцирана – сведена на технологија на градба, уметноста ќе доживее прочистување од нејзиниот можеби најкомплексен просторен израз и неминовно осиромашување. *"Сите тие форми на уметноста, под услов дека се работи за вистински форми на уметноста, ја исполнуваат својата цел и создаваат храна за духот, но особено во случаите каде посматрачот го наоѓа во тие форми ехото на својата душа.* [...] *Во секој случај, таквите дела ја*

заштитуваат душата од секаква вулгарност."[7] Во каква состојба се наоѓа уметничкото дело во архитектурата денес, преостанува да видиме.

Овој труд е делумно инспириран од стравот дека, сега, кога архитектурата полека ги губи нематеријалните својства, се зголемува можноста таа да се претопи во едноставно екстензивно упатство за градење - во технологија. Оваа редукција на архитектонското дело, состојбата на губење на нејзините нематеријални својства, на метафизичките квалитети, односно доминантната индиферентност во комуникацијата, некои ја нарекуваат: губење на *космолошката референца* во архитектурата, други пак губење на *духовното во архитектурата*. Ние, во понатамошниот дел од трудот оваа состојба ќе ја определиме и како прочистување од *исконското - трансцендентално својство* на архитектурата.

Понатаму, трудот е инспириран и од заканата дека ако продолжи да еволуира ваквата чисто прагматична утилитаризација на архитектонското дело, порано или подоцна, ќе се соочиме со згаснување на една уметност. Последователно, оваа хипотетички - новонастаната состојба би можела дополнително да влијае врз духовното осиромашување на модерниот човек. Сето ова, проблемот на припадноста на архитектурата го прави релевантен, и значајно е негово изнесување на виделина.

[7] Василиј Кандински, *За Духовното во Уметноста*, Прев. Владимир Величковски, Култура, Скопје, 1995, стр.9

1. ПОТЕКЛО: ЕСТЕТИЧКИ ИСТРАЖУВАЊА НА АРХИТЕКТУРАТА СО ВТКАЕНА КОСМОЛОШКА РЕФЕРЕНЦА

1.1. Вовед

Насловот што ја одредува темата на нашето интересирање во ова поглавје од трудот: *"Потекло:..."*, посочува на карактеристичен историски осврт кон архитектонското дело низ призмата на естетиката. Употребата на зборот: *потекло,* сугерира навраќање, односно почетокот на трудот го определува како истражување на најдалечните, изворни фази на архитектонското дело - на неговото раѓање, генерално прифаќајќи го континентот на Европа како своја географска одредница (со одредени нужни исклучоци). Анализата која следува ќе ни покаже на кој начин и колку во самиот зародиш на архитектонското дело се проткајуваат *космолошки* чувствителни теми, односно ќе ни покаже дали и колку делото е *изворно трансцендентно* во целта на сопственото постоење. Заради комплексноста на оваа анализа, ќе бидеме принудени архитектонското дело да го претставиме во што пополн историски контекст кој претпочита трасирање на културолошките и цивилизациските аспекти на секој поединечен, соодветен период. Потребно е да напоменеме уште на самиот почеток дека ова поединечно навраќање кон одбрани архитектонски дела од различни епохи не е со цел да ги сегрегираме, ниту со цел да ги анализираме во некаков временски "вакуми" –тоа би било апсурдно. Напротив, ова селектирање на одредени периоди и дела е извршено со цел да се забележи заедничкото во нив - чисто уметничкиот двигател. Впрочем, како што веќе напоменавме, поопшто да се согледа историјата на соживотот на архитектонското дело и космолошкото во него. Па да почнеме од почеток.

Најстарите траги на човековите организирани ритуални активности ги наоѓаме во човековите гробници. Во пештерата Шкул (Skhul) во Кавзех, Израел е откриена најстарата гробница на светот, која датира од 100.000 години пред новата ера. Во оваа гробница се пронајдени 15 тела, погребани заедно со примитивни алати. Телата се поставени едно до друго, во ред (заедно со алатите) и едното тело во своите раце има положени коски од дива свиња. Ваквата организација на посмртните останки служи како доказ дека гробницата е интенционална. Постојат научници и антрополози кои овие први погребувања ги

определуваат како секуларни. Меѓутоа, и покрај тоа што причината на закопување (во овие теории) била заштитата на мртвите тела од диви животни, сепак имаме појава на новоосознаена релација кон смртта, на продлабочувањето, на поимањето воопшто, на цивилизациски исчекор. *Интенционалното погребување* претставува прва форма на грижата за мртвите, која од сите свои аспекти го насетува концептот на трансценденталност во однос на секојдневниот, земјен живот. Иако првите гробници немале никакви архитектонски ниту скулптурални обележја, човековото "соочување" со смртта е можеби најважниот миг за историјата на архитектурата бидејќи од него како да започнува сé. Во тој миг се раѓа и желбата за оставање трага како и стремежот кон истрајност -кон трајноста, кон вечноста. Кај гробниците од пораните периоди (од мезолитот па до денес), ритуално- религиозната референца е несомнена.

Во тој миг кога во човекот се раѓа стравот од смртта, свесниот немир и воедно стремежот кон подолг и посреќен живот, заедно со погребот, рака под рака, се раѓа и ритуалот на *жртвување* -очајничкиот чин во потрага по извесност, како следен најважен ритуал за почетоците на интенционалното обликувањето на нашата околина.

Со подлабокото истражување на себеси, на сопствената темпоралност, за прв пат (во поинакви периоди во различни култури) извира од човекот неговата релација кон светото- која понатаму низ човековата историја ќе се преточи во различни религиски убедувања. Но, она што го знаеме со сигурност е дека жртвувањето е најстара форма на религиозна активност. Со него, неминовно, за прв пат се појавува и *светото место*. Првата човекова "хетеротопија"[8], да се изразиме со зборовите на Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926-1984). Благодарејќи на екстензивното истражување и внимателно категоризирани податоци прибирани од археолошки пронаоѓалишта, Валтер Буркерт (Walter Burkert, 1931-) во негово дело "*Homo Necans*" (Човекот Убиец: Антропологија на Античките Грчки жртвени ритуали и митови) досега најуспешно го реконструира чинот на

[8] Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Architecture /Mouvement/ Continuité*, Trans. Jay Miskowiec, Paris, 5th October 1984 : 46-49

жртвување и светото место во Античка Грција. Според Буркерт, околу каменот жртвеник (првото примитивно јавно 'архитектонско' дело) се цртала кружница која го бележела *светиот простор*. Потоа на каменот се палел оган, а во кружницата се внесувала жрвата која морала "доброволно" да се понуди на боговите и тука таа била "прочистена". Буркерт атмосферата на жртвувањето ја опишува како екстатично емотивна, *проследена со врисоци кои завршувале со смртоносниот удар*[9]. Севкупната трансоидна возбуда и терор завршувале со приготвување на жртвата и гозба. Конечно, остатоците од жртвата (скелетот и кожата) трофејно - гордо биле редени на олтарот и околу него. Во делото: "Изгубеното Значење на Античката Архитектура", Џорџ Херсеј (George Hersey, 1927-2007) потврдува дека каменот жртвеник е **првиот вид на архитектонско, а воедно и на скулптурално дело**, што од друга страна потврдува дека во зародишот архитектонското дело е длабоко испреплетено со човековите духовни состојби. Впрочем, тоа за прв пат се јавува не како резутат на потребата за покрив над глава, туку заради силната потреба од помирување на човековите исконски несигурности и немири.

Интересно е да напоменеме дека зародишот на уметничкото дело, на сликарството – на цртежот, е сосема поинаков. За почеток тоа е значително постаро од архитектонското дело, односно се појавува како резултат на состојба која и предходи на човековата религиозна будност. Цртежот за прв пат е креиран од примитивниот човек кој не верувал во богови и живот после смртта. Цртежите налик и оние од пештерите *Chauvet* и *Lascaux* во Франција, иако ритуални, немале естетски ниту пак духовни стремежи, напротив, тие постоеле со строго прагматична функција. Претставувале само дел од ритуалот за осигурување на ловот. "*Сите индикации укажуваат кон тоа дека тие* [цртежите] *биле инструменти на магични техники, и како такви имале коренито прагматична функција насочена сосема кон економски цели.*"[10] На тој начин, зародишот на

[9] Walter Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Trans. Peter Bing, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, 1983, p.3
[10] Arnold Hauser, *Social History of Art_From Prehistoric Times to the Middle Ages. Vol 1*, Routledge, London, 1999, p. 2

сликарството и на уметноста воопшто, значително се разликува од зародишот на архитектонското дело.

Еволуцијата на човекот неминовно допринела и кон еволуција на неговите потреби – материјални и духовни. Денес, примитивниот ловец е видоизменет и навидум покомплексен. Заради тоа, после ова мало нурнување во човековиот период на економски условена чиста магија (во Палеолитот), ние сепак ќе се задржиме на појавата на комуникација во уметноста, на оној вид циклична комуникација – од човекот за (немирите на) човекот, односно на оваа појава во архитектонското дело.

Овој вовед го даваме за да се акцентира и експлицитно претстави вкоренетоста и испреплетеноста на *космолошката референца* во архитектурата од самиот почеток на нејзиното постоење и воедно го потврдува постоењето на *исконското-трансцендентално својство* на архитектонското дело.

1.2. Архитектурата на Античка Грција

Најстарото археолошко откритие на територијата на денешна Грција очекувано, претставува гробница. Во Франчти (Franchthi) пештерата во Арголида (Argolis) е пронајдена гробница од Мезолитот која потекнува од 7250 година п.н.е. Трагите од првите примитивни живеалишта датираат од 7000 година п.н.е., додека првата “куќа” наречена- Мегарон Куќа во Сескло (Sesklo, Aisonia) е од 5700 год. п.н.е. Првото познато утврдување се наоѓа во Димини (Dimini, Aisonia) и е од 3400 год. п.н.е. Архитектонски и урбанистички, односно цивилизациски пореферентните примероци на територијата на денешна Грција започнуваат да се појавуваат во периодот на раното бронзено доба (3000 год. п.н.е.) и повеќето на островот Крит (Krete). Би згрешиле кога во овој дел од трудот не би го споменале најпрепознатливиот споменик на Античката Грчка архитектура - комплексот на објекти на Атинскиот Акропол кој бил изграден во V-ти век п.н.е., односно помеѓу 447 и 438 година п.н.е. Понатаму, “најзначајните”, всушност најсочуваните, архитектонски дела на територијата на Грција биле изградени во периодот од 900 година п.н.е. до I-от век н.е., и карактеристично е тоа што сите дела биле изградени следејќи строго определени стилови (дорски, јонски и коринтски) и пропорции, и од овој период најкарактеристични (типолошки) објекти се грчките храмови, амфитеатри, гимназиуми, агори и булетериони, но за нив нема да проговориме во ова поглавје. Сега кога дадовме краток и помалку груб попис на неколку од раните архитектонски дела на античка Грција, и кога ја опишавме нивната временска рамка, изгледа соодветно да преминеме на порелевантни (за нашата тема) примери.

Архитектонското наследство од Античка Грција е навистина богато, заради тоа со голема потешкотија ќе се обидеме да одделиме едно дело за кое подетално ќе пишуваме и размислуваме. Впрочем, за нас беше значајно да одбереме дело кое е од раниот период на развитокот на архитектонското дело, кое е своевиден предвесник, кое се издвојува од сите останати и постои *пред* времето на строгите стилови и пропорции. Последователно, како прво архитектонско дело за кое ќе зборуваме во овој труд го избравме градот-палата Кносос (Knossos) на Крит.

1.2.1. Палатата Кносос на Крит

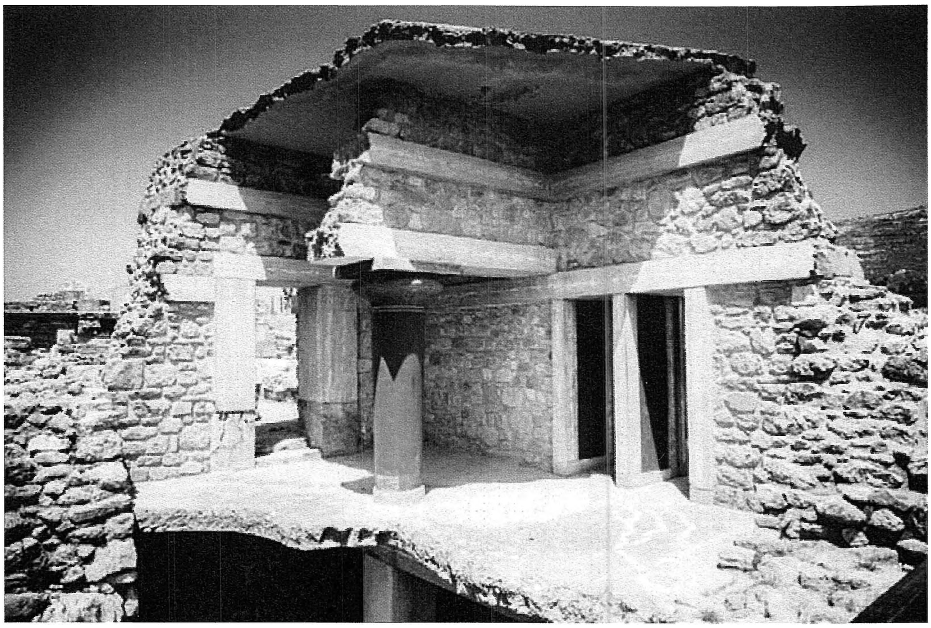
Палатата Кносос е една од најраните грчки палати-градови, датира од 2000-1700 год. п.н.е. и поседува исклучителна уметничка и историска вредност. Одлуката да го анализираме токму овој град дотолку ни ја олесни и Арнолд Хаузер (Arnold Hauser, 1892-1978) кој за Крит и Кносос напишал: "[Крит...] *единствено има свое особено место, наспроти наследствата од Месопотамија и Египет, тој е исклучителен, оригинален примерок во текот на целиот свој развој – од почетокот на Палеолитот па се до почетокот на Античка Грција.* [...] *Крит низ својата уметност ни го претставува својот живот како колоритен, возбудлив и слободен, иако економските и социјалните услови се подеднакво исти како и во секое друго развиено место од тој период на светот.*"[11] Накратко, тоа што Хаузер ни го пренесува е всушност доминацијата на слободата во Критската уметност, наспроти, во тој период, детално канонизираните уметности на останатиот *Антички-Ориентален свет*[12]. Слободата и животниот ентузијазам на Миноанците неминовно оставиле своја трага и врз архитектонското дело. Наједноставен пример за тоа се столбовите кои што се шират од базата кон капителот, што е сосема спротивно (развивање на столб) од остатокот на тогашниот градителскиот свет. Тие се вечни потсетници за оригиналноста и слободата во креативноста на творците на Кносос.

Градот-палата Кносос бил оформен врз населба од неолитот, на/околу постаро свето (*не*)место. Концептот на 'свето место' (како што веќе забележавме) од своите почетоци е човеково вообличување, обид за своевидно материјално евоцирање на идејата на најзначајното средиште, на *светиот центар* – на комуникациското жариште преку кое се остварува релацијата со апсолутното. Мирчеа Елиаде (Mircea Eliade, 1907-1986) во своето дело "Светото и профаното" вели дека во античките култури светото место го претставувало средиштето во кое се среќаваат рајот и подземјето.

---

[11] Arnold Hauser, *Social History of Art_From Prehistoric Times to the Middle Ages. Vol 1*, Routledge, London, 1999, p. 24

[12] Ibid.



Сл.бр.1 Дел од урнатините на Палатата Кносос на Крит

Имено, според Елиаде во повеќето култури за верникот постоеле*космосот* и *хаосот*[13]. Хаосот од кој боговите го создале космосот, кој околу своите граници сеуште постоел обиколен од хаосот. Единствено космосот вредел да се реинтерпретира и реплицира, бидејќи божјите дела всушност го претставувале човековиот стремеж кон апсолутното, кон убавото идоброто.Така светото место најчесто се оформувало околу жртвениот камен, или жртвеник, а тој се поставувал на местото низ кое минувала вертикалната оска, таканаречена *Axis Mundi* која впрочем ги поврзувала трите нивоа на светот: *подземјето, земјата и рајот.*[14] На токму тоа (*не*)местона Крит се развива градот-палата Кносос, всушност палатата е изградена околу светото место задржано во централниот атриум. На тој начин, светото место продолжува да постои внатре, длабоко во утробата на палатата,и воедно продолжува да се потврдува неговото значење. Палатата пак, преку периметарските колонади, по многуте отвори и "лавиринтот" со својот комплексен систем на движења, однадвор го заведува и поведува човека по патот кон *внатре*, кон светото место или кон недостижната цел. Внатрешниот

[13] Mircea Eliade, *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*, Trans. William R. Trask, A Harvest Book, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1987, p.29
[14] Ibid., p.36

простор на оваа палата не протекува, тој вообличува и затвара, насочува кон средиштето при тоа јасно диференцирајќи ги внатрешноста и надворешноста. Ова движење од надвор кон внатре не завршува внатре во атриумот– како негова конечна дестинација, туку тоа продолжува пркосејќи ѝ на гравитацијата *нагоре* - кон височините, од средиштето како да распалува доминантно вертикално движење кон боговите. На овој начин, впрочем оформува линиско движење на стремежот наспроти цикличното, што до тогаш постоело со кружењето околу светите места (кое пак симболизирало бесконечност и повторливост). Ваквата организираност на ова архитектонско дело му дозволува мистично да го акцентира условот на сопственото постоење во тензичното концентрирано ветување на неговото средиште. На тој начин кралевата палатата ја превзема улогата на протектор, таа светото место го штити и сокрива. Последователно, градителот и владетелот – кралот, конечно се поставува како *одбраниот*, како заштитникот на народот. Кралот на Кносос, кралот Минос, кој бил одговорен владетел на религиозниот, политичкиот, воениот и економскиот живот на целиот град е име кое длабоко се испреплетува во грчките митови и приказни. Уште од првите наспомнувања на неговото име и на палатата-град неминовно се забележува испреплетеноста на светото и световното. За таа испреплетеност сведочат уметноста и архитектурата, преданијата, записите и митовите.

Преданијата велат дека кралот Минос го најмува архитектот Дедал (Daedalus) да создаде достојна палата за него и неговиот народ. Говорат дека по изградбата, Минос архитектот го затвара заедно со неговиот син Икар (Icarus) во највисоката кула - за палатата да остане неповторлива тајна. Според одредени митови, градот-палата (кој се простирал на приближно 22.000 $м^2$) делумно бил изграден во форма на лавиринт во кој живеел минотауротот (синот на жената на Минос) кој го хранеле со човечки жртви – деца од Атина. Интересно да се напомене е што во овој период космолошката референца станува се поприсутна со зголемувањето на размерите на архитектонските дела. Аналогијата помеѓу грчкото архитектонско дело (и градовите-држави) и пред сѐ митолошкиот однос кон природата наложува засебно продлабочено истражување кое во овој труд не го наоѓа своето место. Тој премин од природа во култура е предводен од *"развитокот на мислата*

во кој имагинацијата станува историја и искуство."[15] Меѓутоа, за нас е значајно да се напомене заради тоа што ни служи како показател, потврда на длабоката сплотеност на исконското-трансцендентално својство со архитектонското дело.

Несомнено, Кносос во времето на своето постоење бил влијателен и силен град, впрочем тој се смета за најстариот град во историјата на Европа. За нивото на развиток на оваа култура доволно ни говори податокот дека во овој град постоело писмо (критските хиероглифи Линеарно А и Линеарно Б), писмото кое во античка грција по уништувањето на Кносос ќе исчезне, сé до откритието на грчкото писмо половина век подоцна. Во периодот од 1370-1200 год. п.н.е. Кносос е освоен и разурнат и од тогаш па сé до 1900 год, всушност до неговото повторно откривање од страна на Артур Еванс (Sir Arthur Evans, 1851-1941), овој град бил изгубен и живеел само во приказните и митовите.

Но, за миг да ги оставиме митовите настрана, истовремено настрана со вистината дека архитектурата најчесто служела на моќните, кои преку неа дополнително го ширеле своето влијание врз народот, естетичката анализа на палатата Кносос стреми да докаже дека космолошката референца длабоко впишана во неа ја збогатува на начин кој освен естетички- филозофски, поинаку не би можел да се истражи и објасни, и на начин кој од неа прави значајно архитектонско дело. Општо речено и поедноставено културолошки вредното архитектонско дело освен што се обидува да создаде убави, функционални или одржливи простори, мора пред сé да се обиде да одговори на човековото барање за експресивен простор за живеење, простор кој, да речеме би претставува *реминисценција на нашите соништа* и стремежи, кој би допринел кон нашето разбирање и прифаќање на себеси. Нема да згрешиме ако заклучиме дека во овој период уметничките и архитектонските дела не биле разбрани како што денес ние го разбираме уметничкото дело. Создавањето на овие дела не почнувало со целта да се создаде уметничко дело (тоа би била современата *–l'art pour l'art),* создавањето тогаш завземало облик сосема поинаков од оној на создавање кој го

[15] Aldo Rosi, *Arhitektura Grada*, Prev. Aleksandra Stanič, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str.203

познаваме денес. За нив, како што веќе напоменавме чинот на создавање бил потрага по космосот, по небесниот свод, по убавото и доброто – чии значења се преклопувале и најчесто укажувале на исто својство, односно на *вредноста*.

Палатата во Кносос е примерок кој ни демонстрира како тој стремеж претекува во слободен обид за негова земјена реинтерпретација. Големината на палатата неминовно буди чувство на возвишеност, но не заради сопствената големина *per se*, туку заради расчленетоста и воедно сплотеноста на формите, заради антропоцентричноста и хуманите размери на сегментите, заради богатството и слободата на нејзината просторност. Нејзината форма која не е дело на строго имплементирани стилови и редови – туку напротив на 'органско слагање' е и едноставна – заради расчленувањето на квадратни призми, и воедно комплексна - заради мноштвото на варијации на квадратните призми кои меѓусебе се надоврзуваат, поткрепуваат и испреплетуваат. Возвишеното во нас, веројатно, се раѓа како резултат на мигот на препознавање на структура чиј секој сегмент е навидум оправдан: просторно, структурално и функционално, но пред сѐ заради хармоничното единство на тие сегменти кои симболично постојат и говорат, кои претставуваат сведоштво за човековиот стремеж поставен во дело отелотворено од човекот. Спонтаноста или креативната слобода на формата, доминантно приутните бои, цртежи и едноставни орнаменти пренесуваат чувство на веселост и гостоприемливост на човекот и неговите исконски немири, додека големината и комплексноста на севкупниот израз пренесуваат чувство на сериозност – акцентирајќи ја важноста на таа гостоприемливост. Единствено преку таа гостоприемливост можеме понатаму да појдеме по патот на стремежот кон доброто и убавото, кон внатрешноста на палатата Кносос и од нејзиниот атриум - нагоре кон космосот. Сега се чини соодветно да позборуваме накратко за вредностите кои се обидувале да ги дофатат градителите на оваа палата и на оние сличните.

Кога една цивилизација трага по убавото и доброто и нивно реинтерпретирање –дофаќање, од најголемо значење е што е всушност за "неа" убавото и доброто. За античките грци овие две категории длабоко се условувале

една со друга, архитектонското дело не можело да е убаво ако не е добро – и обратно! За ова ни говорат и описите на Хомер во неговите "*Илијада*" и "*Одисеја*" во кои тој за грчките палатати зборува најмалку осврнувајќи се на нивната архитектура. Архитектонските описи пак, онаму каде што се присутни зборуваат за големината и значењето на владетелите воздигнувајќи ги во епски јунаци. Естетичката проценка која ја добиваме од Хомер е "*всушност во согласност со епската проценка на владетелот. Целината е убава затоа што е видлива убавината на делата на кралот, обединети во хармоничната визија на материјалното и духовното. Последователно, посетителите естетички ги задоволуваат и срцето и очите.*"[16] Односно, таа е проценка на архитектонското дело во сиот свој комплексен контекст наспроти едноставното нејзино формално, материјално или пак структурално набљудување и критикување. Стремежот пак кон апсолутите, најочигледно се препознава преку метафорите на Хомер: "*како што сјаат сонцето и месечината, така сјаеше таа*"[17] (за палатата на Менелај), кои всушност го пренесуваат стремежот за реинтерпретирање на светлината на универзумот. Така палатата се пренесувала материјално надвор од нејзиното постоење и се осмелувала да реинтерпретира. Архитектурата всушност претставувала **просторна метафора** на човековите најдлабоки стремежи. Во искуството на ваквото архитектонското дело, во мигот на препознаениот стремеж кон трансценденталност, се случувало човековото ефемерно помирување. Како што рекол Гадамер: "[...] *во сето безредие на вистинското, во сите негови несовршености, зла, изопачености, еднострaности, кобни заблуди, убавото сепак не лежи недостижно во далечината туку нé пресретнува. Онтолошката функција на убавото се состои во тоа да ја затвори безднaта помеѓу идеалното и вистинското.*"[18]

Денес набљудувајќи ја палатата на Крит како "урнатина", во и на неа неминовно забележуваме слагање на просторни изрази во величествена структура која заведува. Ќе повториме: дури и денес, набљудувачот, соучесникот

---

[16] Vladimir Mako, *Estetičke Misli o Arhitekturi- doba antike*, Arhitektonski Fakultet, Beograd, 2011, str.37
[17] Homer, *Odiseja*, Prev. Miloš Đurić, Matica Srpska, Novi Sad, 1977, četvrto pevanje 1.43
[18] Ханс-Георг Гадамер, *Актуелноста на убавото*, Прев. Д-р. Ранка Грчева, Магор, Скопје, 2005, стр. 49

со леснотија е вовлечен во мигот на величенственост, и во него (искусувајќи дека дури и урантината зрачи со достоинство) се наоѓа за миг пренесен во сопствена нова состојба надвор од времето. По “будењето”, значително екстатичен со сигурност ќе се запраша, ќе посака да ја доживее палатата во нејзиното “вистинско” издание, заради неможноста (во тој миг) мисловно да го восприеми “совршеното” нејзино постоење. Повторно, и оваа потреба претставува потрага, но овој пат потрага по успешната реинтерпретација на потрагата по реинтерпретација.

1.3. Готските стремежи на Франција

Заради карактерот на овој труд , кој нималку не стреми да предаде единствено чисти, историски-архитектонски записи туку нив ги употребува како “алатки”, од Палатата во Кносос (еден од првите значителни, размерно и содржински архитектонски дела во историјата на Европа), преку низа од најмалку подеднакво значајни дела од античка Грција и цела Европа, ќе преминеме во готската Франција. Ова прескокнување, како што веќе напоменавме во воведот на овој дел, не е за да се сегментираат историски периоди и засебно набљудуваат, туку напротив е со почит кон размерот и целта на овој труд, односно, со цел да се забележи *заедничкото* на архитектонското дело низ еден поголем временски период. Да се забележат карактеристиките на архитектурата која низ вековите, иако значително се менувала, останала поврзана, односно се менувала во контекст на историјата и традицијата, секогаш имајќи ги во предвид човековите материјални и пред сé духовни потреби. Би згрешиле кога би тврделе дека низ времето двата споменати аспекта биле подеднакво застапувани, тежишните изместувања, впрочем (човековите) фаворизирања на едниот над другиот исто така се предмет и ќе бидат забележани во овој труд. Следствено, веднаш, се чувствуваме повикани да појасниме дека во средниот век значењето на материјалните човекови потреби било блиску до маргинализирано –сосема спротивно од денешницата во која живееме, а значењето на духовните човекови потреби било искачено на пиедестал.

Од приближно 2000 год. п.н.е. ќе пропатуваме во средно-вековниот Ремс, Франција во 1211 година. Од времето на еден град-палата кој претставуваше и религиозно и економско, но и јавно и приватно прибежиште, во период во кој сите овие содржини претставуваат засебни функции вдомени во јасно издиференцирани архитектонски дела. И, иако се соочуваме со издифиренцирани –функционално и формално, со “еволуирани” архитектонски дела, уметничките дела на Готиката низ Европа, во суштина, единствено ја продолжуваат исконската традицијата во архитектурата, онаа на обраќање на духовните човекови потреби. Како што тоа го заклучил и Арнолд Хаузер: “*Но, трансценденталниот светоглед*

на средновековието не доаѓа одеднаш во полн цут со христијанството. [...] *Духовното на оваа уметност, чии (средновековни) есенцијали академските истражувачи се обидуваат да ги откријат, во реалноста е вечната духовност која го инспирирала и вековниот паганизам.*"[19] Хаузер, продолжува напоменувајќи дека зголемениот интерес за светите градби во тој период, духовниот зголемен интерес на Европските земји општо, впрочем претставува грижа и *зголемен интерес за збиднувањата на немирната човекова душа.*[20]

Средновековието започнува со падот на Источното Римско Царство и со почетокот на деурбанизација, депопулација и доаѓање до општествени системи организирани од страна на помали варварски племиња."*Единствената моќна и универзална организација во Западна Европа после падот на Римското Царство била црквата. Членството во оваа организација било теориски доброволно а практично обврзно.*"[21] Средниот век е исто така познат под синонимот "Темниот век", најмногу заради присатноста на црната смрт (кон крајот на средновековието) и намалувањето на популацијата на Европа за околу третина од вкупниот број на жители. Меѓутоа, тоа што се пропушта да се препознае и вреднува при ваквото демонизирање на средниот век е еволуцијата на образовните установи, зголемената љубопитност кон знаењето, филозофијата и науките и (повторниот) развитокот на чисто вернакуларната архитектура во дела -припадници на една јавна уметност. Како што веќе рековме Средниот век е "Темниот век", и најчесто се поставува наспроти Ренесансата и почетокот на "Светлиот период", меѓутоа тоа што дополнително се пропушта да се препознае е силната врска помеѓу овие два периода – впрочем *во* Средниот век уметничкото дело делумно започнува со раскинувањето на исконската врска со трансценденталното, и на тој начин воедно создава услови за развитокот на делата на "преродбата". Ликовните дела и архитектурата на Средниот век помалку и полека, престануваат да постојат ексклузивно како симболи, и почнуваат *да служат во корист на нивната иманентна цел, сосема поинаква од*

[19] Arnold Hauser, *Social History of Art_From Prehistoric Times to the Middle Ages Vol 1*, Routledge, London, 1999, p. 58
[20] Ibid.
[21] Luis Mamford, *Grad u Istoriji*, Prev. Vladimir Ivir, Book Marso, Beograd, 2001, str.282

нивното метафизичко значење.[22] На тој начин уметничкото дело од овој период делумно несвесно го започнува иревизибилниот процес на отуѓување на делото од духовното, процес на кој ќе му требаат векови да созрее.

И покрај тоа, стремежот кон трансценденталното, космолошкото или духовното продолжил да претставува доминантен двигател на уметничкото дело на Средниот век, и всушност на тој аспект ние избираме да се задржиме.

Уште од античка Грција (на европскиот континент), поконкретно од Класичниот Период владее праксата за одделување на светите места, космичките прибежишта на земјата од приватните живеалишта. Со диференцирањето на овие содржини во сопствени просторни изрази, архитектонското дело како споменик ќе биде во поголем подем застапено во религиозните објекти. Ова намалено внимание упатено кон секуларната архитектура својот подем го достигнува во Готиката. Значењето на овие специфични обиди за реинтерпретирање на 'вонземското' во архитектонското дело е големо и заслужува одредено внимание.

1.3.1. Готската катедрала или рајскиот град- Катедралата Ремс во Ремс, Франција

Како што беше напоменато во поглавјето за архитектурата во античка Грција, со зголемувањето на размерот на архитектонското дело (со човековиот технолошки напредок) се зголемувало и значењето на присутноста, на проникнувањето на космолошката референца *во* делото – можеби заради тоа што со технолошкиот напредот се повеќе се отуѓувал човекот од природата, последователно и од себеси. Иако најочигледно ова се забележува кај светите објекти, понатаму во истражувањето ќе видиме како таа се проткајува и во профаните архитектонски дела. Готиката заедно со својата катедрала, амбициозно тргнува да го реинтерпретира светиот град за негово "дофаќање" и попристапно посредно восприемање. Амбицијата преточена во овие објекти е читлива и од општо-прифатениот синоним за готската кадетрала, односно, тие не случајно се

[22] Arnold Hauser, *Social History of Art_Renaissance, Mannerism and Baroque Vol.2*, Routledge, London, 1999, p. 2

нарекувани: "Божји градови на земјата".Големината, висината, светлината, бојата, деталјите и доминантниот вертикален стремеж, се само дел од изразното богатство, со кое се послужува Катедралата во Ремс во својот обид достојнода го претставува – реинтерпретира божјиот храм на земјата.

Сл.бр.2 Централниот брод на катедралата во Ремс

Катедралата во Ремс е изградена на местото на постара црква која е уништена од пожар во 1210 година, која пак била изградена на место на уште постара базилика. Во овој феномен, во појавата на континуитет на светото место се препознава почитта кон историјата и традицијата, пред се́одржливоста на *идејата* која тлее, која е длабоко вкоренета во човекот и нејзиното врзување за одредено место. Потребно е да се укаже дека овој феномен на континуитет на светото место истовремено дозволува и измени во изразот соодветни на развитокот на човекот и неговото постојано преиспитување. Кога веќе зборуваме за светите архитектонски дела потребно е да си дозволиме да го разгледаме овој

феномен (на континуитет на свето место) потемелно, бидејќи е еден од причинителите на појавата и развитокот на овие одбрани дела.

Имено, поимот *место* е своевидна еволуција на поимот *простор*, меѓутоа нивното значење секогаш се надоврзува и надополнува. Континуитетот на светото место всушност произлегува од теоријата за континуитетот на духот на местото, од неговиот таканаречен *spiritus loci*. Кристијан Норберг-Шулц (Christian Norberg-Schulz, 1926-2000) изврши диференцијација на пет различни концепти за просторот, за него постојат: прагматичниот простор, перцептуалниот, егзистенцијалниот, спознајниот и логичкиот простор. Овој низ за него претставува и прогресија на апстракцијата која расте со зголемувањето на содржината –на информациите кои просторот ги поседува. Меѓутоа, токму тој вели дека во оваа поделба е изоставен еден можеби единствен, вистински човеков простор, оној кој човекот *го создава*, ние ќе си дозволиме да додадеме дека тој е оној (истиот) простор кој потоа го "ре-создава" човека. Овој вид на простор (на место) Шулц го нарекува архитектонски или поопшто "*естетски простор*"."*Уште од незапаметените времиња човекот дејствувал во просторот, го набљудувал просторот, постоел во просторот и мислел за него, но секогаш и создавал простор, така ја изразувал структурата на својот свет, како реална imago mundi (слика на својот свет)*."[23] Можеби, денес е легитимно континуитетот на светото место да го наречеме **континуитет на естетското место**, со тоа сместувајќи го во поширок конекст, особено заради фактот дека: "*Во ова наше скудно време аурата на светото како да го губи својот сјај, а како сé повеќе да надвладува световното*"[24]. И покрај несомнената поларизацијата на светото и световното денес, ние не би се сложиле до крај дека естетското и уметничкото треба да се поставаат како концепти наспроти светото, за нас во овој труд под изразот *естетско место* ќе бидат содржани двата простора (двете места), заради тоа што обата се неминовно нужни и поврзани. За нас естетскиот простор е и свет и световен, едноставно бидејќи него не го определува функцијата на

[23] Kristijan Norberg-Šulc, *Egzistencija, Prostor i Arhitektura*, Prev. Milutin J. Maksimovič, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str.18

[24] Иван Џепароски, *Естетика на возвишеното*, МАГОР, Скопје, 2008, стр. 108

архитектонскиот објект, туку процесот на создавање и контекстот во кој постои. Засега, толку би кажале за континуитетот на светото место кој самиот по себе покренува многу посериозна анализа која заради размерот на овој труд, не е за нас од иманентна суштествена значајност.

Да се вратиме на готската катедрала во Ремс. Таа постои на место кое од почетоците, односно најверојатно од првите човекови интервенции врз/во него е *свето место*. Во катедралата во Ремс се одржани 25 крунисувања на француски кралеви, од Луј VIII во 1223 год. па се до Шарл X во 1825 година. Изградбата на оваа катедрала била водена и надгледувана од четири различни архитекти (анонимни –што е вообичаено за овој период) и траела околу осумдесет години. Завршеното дело е со должина од 149.2 метри, додека кулите на влезот се со висина од 81 метар. Сé на сé, таа претставува еден доминантен едифис кој од длабочините на своите најтајни места се стреми да не ја разочара идејата која ја претставува. Човекот развивајќи го поимот Бог и поимот вера, кои како што беше напоменато имаат своја сопствена еволуција и заднина, неминовно го развива и сонот за рајскиот град. Рајскиот град кој претставува збир на сите стремежи, односно слика на апсолутните вредности. Оваа катедрала, како и сличните на неа, успева да ја пренесе приказната на своето време, впрочем вистината. Успева да го прикаже искрениот обид материјално да се изрази сонот за рајскиот град: "[...] *уметничките дела самите не се мисли и поим, туку се развиток на поимот од самиот себеси, едно отуѓување кон сетилното,* [...] *моќта на мислечкиот дух лежи во тоа што тој не се разбира,* [...] *повторно се препознава самиот себеси во своето отуѓување во осетот и во сетилноста, односно, поимно се разбира себеси во својата Другост, со тоа што отуѓеното го преобразува во мисли и, на тој начин, повторно го враќа во себе самиот*"[25]. (Г.В.Ф. Хегел)

Така набљудувачот и корисникот на овој едифис го препознава во неа она што духовно му недостасува според нужноста на неговата сопствена внатрешна природа. Широкиот спектар на потенцијални интерпретации (во рамките на оваа катедрала) се должи и на природата на прашањата чие олицетворение е ова дело.

[25] Иван Џепароски, прир., *Убавина и Уметност: од Платон до Кроче*, МАГОР, Скопје, 2005, стр.273

Тие исконски несигурности, присатни во секој човек (без оглед на неговата религиозна определба), кои подоцна Имануел Кант (Immanuel Kant, 1724-1804) на свој начин и поинаку ќе ги образложи, го осигуруваат ова архитектонско дело, го чинат безвременско. Таа е реминисценција на нашите стравови, соништа и стремежи. Од внатре пак, истиот феномен се појавува на делумно поинаков начин. Во катедралата времето запирало и запира, тоа е она циклично време во кое се споени во целина, *во секој миг: исполнетото (слободно време) и времето на органското битие.*[26] Споени во единствено време, во сопственото време на катедралата која располага со сопствена временска структура (како музиката). Нејзината внатрешност е место за себе, сосема поинакво од надворешноста, впрочем таа не е место, можеби е поточно да ја определиме како *пат*[27] и повторно да се соочиме со архитектурата во улога на просторна метафора. Кога велиме пат, мислиме на оној пат кој го претставува континуитетот кон длабочините, пат кој го води човекот од нејзиниот влез до олтарот, претставувајќи го животот исполнет со надеж за спасение. Овој пат готската катедрала воопшто не го претставува лесен, напротив, секој кој ја искусил "прошетката" по средишниот брод на катедралата во Ремс ги има искусено безбројните диверзии кои го заземаат обликот на детални, импресивни скулптури, слики и орнаменти. Соиграчот со сигурност ја има искусено и тензијата на лаците и сводовите кои се испреплетуваат во импресивни таваници. Проголтан во лиричната внатрешност на катедралата во Ремс поединецот неминовно припаѓал и на една поширока целина која му нудела утеха (во најмала рака поинаква перспектива), не случајно зборот "прибежиште" се идентификува со религиозните објекти.

Сето ова го говориме одговорно со разбирање на богатството и сиромаштијата, материјално и духовно на средновекниот човек. Во средновековието немаштијата на човекот и богатството на архитектонскиот израз се обратнопропорционални што повторно не е случајност. Како што веќе беше напоменато еден од двигателите на севкупното наше градителско наследство е нашата потреба да

---

[26] Ханс-Георг Гадамер, *Актуелноста на убавото*, Прев. Д-р. Ранка Грчева, Магор, Скопје, 2005, стр. 112

[27] Kristijan Norberg-Šulc, *Egzistencija, Prostor i Arhitektura*, Prev. Milutin J. Maksimovič, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str.88

остане трага - пркосот кон темпоралноста. Градителсвото е и своевиден чин на задржување на она што ни бега. Размерите на Катедралата Ремс, нималку суптилно, сугерираат за размерот на она што на средновековниот човек "му бегало" (непосредно со возобновените интереси кон науката и филозофијата). Оваа катедрала, ова архитектонско дело е своевиден сведок на човековиот стремеж да го премости амбисот. Со оглед на сево ова, ќе заклучиме дека катедралата не постои за да ни одговори на вековната дијалектика на човекот, туку постои за да се понуди за воспримање. "[...] *тие* [уметничките дела] *се појавуваат не за да поучат туку да разбудат и да поттикнат да се соочиме со возвишеното во стварите и појавите и во нас самите.*"[28] Оттаму, за да се соочиме со возвишеното во нас сосема е доволно да застанеме пред розетата на северната страна на оваа катедрала, и со вперен поглед накај обоениот светлосен танц на создавањето, да се препуштиме на доживувањето на возвишеното во нас кое ги преминува границите на нашиот свет. Да го доживееме "прочистувањето" на надворешниот простор преку трансформацијата на светлината која внатре навлегува збогатена, видоизменета и возвишена. Ваквото доживување и нему сличните ни овозможуваат воздигнати, барем за миг да постоиме задоволни и мирни, пред копнежот повторно да се врати длабоко во нас. По оваа тивка комуникација, по искуството кое нималку не се занимава со стилот или редот на архитектонското дело без сомнеж би заклучиле дека тоа успеало да ни се обрати духовно, се разбира преку сопствената материјалност. А, неговиот успех се должи единствено на искрениот обид да се одговори на човековите исконски несигурности. Од тој аспект, дали изразот е деликатно или пак агресивно "злоупотребен" е неважно, бидејќи низ времето се пренесуваат безвременските својства и состојби.

[28] Иван Џепароски, *Естетика на возвишеното*, МАГОР, Скопје, 2008, стр. 108

1.4. Поетското во Ренесансната Архитектура на Рим

Од Катедралата во Ремс, Франција, повторно временски ќе пропатуваме, преку низа од многу значајни дела од цела Европа, за да стасаме во Ренесансниот Рим. Од вистинското неизмерно богатство на ренесансните архитектонски дела на Рим, со голема тешкотија ќе одделиме едно. Низ нова временска призма и преку ова дело ќе ја покажеме невидливата нишка која од нивните зачетоци најизразено ги поврзува повеќето архитектонски дела, сé до индустриската револуција. Таа нишка е онаа состојка која се обраќа на духовно-интелектуалното во нас, а се олицетворува во делото преку човековиот обид за дофаќање на идејата, на концептите кои со потешкотија ги изразува, односно оние кои вечно му бегаат. Онаа состојка чија естетика се стреми да го помири непомирливото во човекот - која од архитектурата создава уметност. Творецот можеби е оној кој заради силината на сопствената имагинација е склон постојано да се обидува да го вообличува апстрактното и така да го понудува за восприемање и на останатите кои трагаат по него. Во ова поглавје одбравме да говориме за творец кој во досегашната историја на овие макотрпни обиди, можеби тоа го чинеше најдобро.

Значителна е разликата на делото избрано во овој дел од трудот, пред сé бидејќи за прв пат ќе говориме за чисто секуларно архитектонско и урбанистичко дело. Оваа определба да се анализира секуларно архитектонско дело ќе ни покаже како ренесансниот човек ги кристализирал човековите стремежи на поинаков начин и во контекст на своето време. Кога велиме ги кристализирал, мислиме на отстапување од неистражените, просто наслутени човекови *недостатоци и стремежи*, обидот за контемплирање на барем дел од нив, и обидот за нивно поставување преку поими какви што се: слобода, рамноправност и сл. – поими, кои пак од друга страна веќе како да го навестуваат и премостуваат патот од средновековниот кон модерниот човек. Во текот на целиот "Нов Век" значително се развива профаната архитектура, се градат палати, вили и општествени објекти –потписи на новата буржоазија. Во овој период човекот и творецот голем дел од своја креативност ја пренасочуваат од светите кон

профаните објекти (спротивно од Стариот Век), дури се случувало црковната архитектура да прифаќа елементи и декорации од профаната.[29]

Ренесансата (преродбата) е пред сѐ културолошко движење кое стреми кон враќањето на античките духовни и уметнички вредности, а таа амбиција од Рим ќе создаде *град наследник на старите цивилизации*[30]. Постојат тврдења кои велат дека таа започнува со делата на Данте Алигиери (Dante Alighieri, 1265-1321) уште во XIII век, меѓутоа општоприфатеното времетраење на овој период е од XIV век до XVII век. Архитектурата на раната ренесанса едноставно се надоврзува на средновековието, односно извршува *интеграција на средновековната просторна концепција со класичните римски облици и декорација.*[31] Општо речено, врската помеѓу средновековието и ренесансата лежи во континуитетот на човековиот развиток и како што веќе напоменавме, според нас, погрешно е поставувањето на двата периода еден наспроти друг. Тие се поврзани, меѓусебно условени и временски испреплетени – како и сите историски периоди, кои понекогаш се делумно избрзано класифицирани и етикетирани. Испреплетеноста на овие два периода најексплицитно се забележува во (како што веќе напоменавме) прагматизмот кој од средновековието полека се вовлекува во уметноста, и од тој аспект можеме да забележиме дека ренесансата продолжува по патот на еволуцијата на рационализмот во уметноста и истовремено на нејзина неминовна редукција. "*Нештата кои сега* [во Ренесансата] *се чувствуваат убави се повеќе се потчинети на логичните закони, на аритметички издефинирани хармонии на врски помеѓу точно пресметани ритмови на композиции* [...]"[32] Податоците кои го подржуваат ова тврдење се: појавата на математичкото поставувањето на централната перспектива, аритметички одредливата хармонија, опсесијата со "вистинските" пропорции која завладувала со уметниците од сите уметности, систематската организација на деловите во целото итн. Меѓутоа, анализирано од денешен аспект и покрај тоа што

[29] H.W. Janson, *Istorija Umetnosti*, Prev. Olga Šafarik, Jugoslavija, Beograd, 1982, str.305
[30] Luis Mamford, *Grad u Istoriji*, Prev. Vladimir Ivir, Book Marso, Beograd, 2001, str.218
[31] Михаил Токарев, *Архитектурата, Скулптурата и Сликарството на Новиот Век*, Форум Принт, Куманово, 1999, стр.11
[32] Arnold Hauser, *Social History of Art_Renaissance, Mannerism and Baroque Vol.2*, Routledge, London, 1999, p. 12

редукцијата на уметностите во Ренесансата се чувствувала најсилно дотогаш (Палеолитот не познава редукција на уметноста), овој процес сепак тогаш постоел во некој своевиден ран стадиум.

Рационалната редукција настрана, во ренесансата сé уште твореле уметници и архитекти длабоко поврзани со човековите стремежи кон апсолутите - кон трансценденцијата на секојдневието, и кон помирувањето на истите. Уметноста и архитектурата на ренесансата сé уште темелно го студирале *човекот и неговиот живот, барајќи ја вистината во новата таканаречена природна уметност.*[33] Творците и последователно нивните дела, и покрај зададените канони и правила си пронашле пат – начин на комуникација на идеите и воедно на одржување на метафизичкиот симболизам како во уметностите, така и во архитектурата. И да не должиме понатаму, од овој период ќе го набљудуваме и анализираме делото на еден од најзначајните творци во историјата на светската уметност, делото на *универзалниот гениje* на Микеланџело Буонароти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564) –плоштадот Кампидољо (Campidoglio) во Рим.

1.4.1. Плоштадот Кампидољо во Рим

Кога ќе помислиме на Рим веднаш помислуваме на антички Рим и на неговото богатство. На римските патишта кои без двоумење ги сечат ридовите и долините со своите праволиниски движења, на доминација, на моќ. Плоштадот Кампидољо се наоѓа на еден од седумтте рида на Рим – на Капитолскиот рид. Капитолскиот рид има особено значење за историјата на градот бидејќи на него се наоѓал Храмот на Јупитер Оптимус Максимус или едноставно Јупитер Капитолинус – олицетворението на богатството и моќта на неговото време во антички Рим. Овој храм (приближно со димензиите на Акрополот во Атина) бил изграден за прв пат во периодот од 535 до 510 год.п.н.е. и бил најзначајниот религиозен центар на Рим. Тој е обновуван четири пати сé до Теодосиј I кој го лишува од секаква вредност со законот за напуштање на сите пагански храмови во 392 година. Потоа следеле низа ограбувања, очекувани, бидејќи за податок: целиот покрив бил

[33] Михаил Токарев, *Архитектурата, Скулптурата и Сликарството на Новиот Век*, Форум Принт, Куманово, 1999, стр.11

изработен од бронзени плочки. Храмот постоел на оваа локација до XV-ти век, напуштен, ограбен и руиниран. Во XV-ти век со градежниот материјал од храмот е изградена првата профана палата (на овој рид) - палатата Кафарели (денес позната како Палата на Конзерваторите). Тука забележуваме интенционално прекинување на континуитетот на светото место и негово секуларизирање заради смртта на античките богови. Овој пример можеби е еден од архетиповите на глобалната состојба денес, онаа на дисконтинуитет на (не)места. Значајно во овој случај е тоа што секуларизацијата овој простор не го лишува од неговото *исконско трансцендентално* својство и тој продолжува да постои како вистински **естетички простор**.

Плоштадот Кампидољо, како што рековме е комплекс изграден на локацијата на античкиот капитол, високо над Римскиот Форум и се состои од три архитектонски објекти, централно поставена скулптура и скалеста рампа наречена *la Cordonata*. Пристигањето на Карло Vти во Рим во 1536 година била причината за пројавениот интерес за обновување на оваа локација, бидејќи владетелот на Светото Римско Царство (крал на денешните територии на Италија, Шпанија и Германија) требал да пристигне токму тука. Микеланџело бил задолжен за реконструкцијата на целиот *рид*, и иако за време на својот живот ја надгледувал изведбата на многу мал дел од неговиот проект, целиот е изграден, до самиот крај, верен на идејата на генијот. Доминантниот пристап кон плоштадот е преку *la Cordonata*-та, која не претставува ниту рампа, ниту скали. Ова решение произлегло од потребата на уметникот да ја продолжи должината на пристапот, многу прецизно - до почетокот на скалите кои водат кон средновековната црква св.Марија Аричели (St. Maria Araceli) и ова решение всушност стремело на корисникот да му понуди експлицитен избор. Стрмните скали, односно тешкиот пат кон црквата или благата рампа кон профаниот плоштад. Средновековието наспроти преродениот ренесансен човек и, обајцата заедно во единствена композиција.

Сл.бр.3 Допирот на скалите на св.Марија Аричели (лево) и *cordonata*-та (десно) кон плоштадот Кампидољо

Плоштадот имал (неизбежна) форма на трапез, која Микеланџело ја разбива со негова денивелација во форма на елипса (огледален одземен пиедестал), во која партерот е декориран со шара која наликува на ѕвезден сплет. Овој ѕвезден сплет тргнува од подножјето на централно поставената скулптура и како да *"распалува една луда игра на спротивности"*[34] на форми, значења, светлина и сенки, која целиот комплекс на дела го доведува во совршена хармонија. Денивелацијата на плоштадот сугерира спуштање во длабочина, *во интимното, познатото и затвореното*[35] кое е извесно и сигурно. Скулптурата во средиштето на плоштадот е човек на коњ -Марко Аурелие, исо поставување на човекот во средиштето наантропоцентричниот просторот кој се стеснува и расплинува околу него, совршено се претставува човековата внатрешна исконски состојба.

[34]Sigfried Gidion, *Prostor, Vreme I Arhitektura,* Prev.Radonić Milorad i Trbojević Ranko, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str.69
[35] Gordon Cullen, *Gradski Pejzaž,* Prev. Snežana Litvinović, Građevinska Knjiga, Beograd, 2002, str.38

Сл.бр.4 Трапезоидниот плоштад - Кампидољо во Рим

Во овој урбанистички-архитектонски проект Микеланџело успева да го изведе осовинскиот принцип на ред, осовината на плоштадот минува низ човекот,а овој принцип подоцна ќе биде општо прифатен од француските архитекти и гордо наречен *le culte de l'axe*. Оваа оска во есенцијата и симболиката можеме да ја поставиме наспроти оската на светото место -*Axis Mundi*која минуваше низ подземјето, земјениот живот и рајскиот свет (низ каменот). Ренесансната оска минува низ човекот поставен во центарот на неговиот земјен дом. Понатаму, трите објекти се од секуларен карактер: доминантната палата низ која поминува главната оска е Табулариумот, додека двете огледални палати се Палатата на Конзерваторите и Палатата Нуово. Табулариумот бил збирното место на испишаните закони на Рим –*tabulae*, и исто така збирно место на сенатот составен од околу 50-тина членови уште од XII-ти век. Антропоцентричноста и воедно скромниот размер на плоштадот заедно со благата рампа повикуваат присуство и во ниту еден миг не стимулираат чувство на инфериорност. Напротив, ова дело динамично прифаќа, разговара и смирува, за потоа да нé усмери кон подлабоко истражување на просторот. Изразот на објектите е во стилот на раниот Барок, а како што вели Сигфрид Гидион (Sigfried Giedion, 1888-1968)во своето дело "Простор, Време и Архитектура": "*Микеланџело во себе ги носи заедно и готиката и барокот. Тој го спојува универзалниот барок со духовните ставови на средниот*

век."[36] Ова тврдење е за нас едно од клучните, бидејќи го легитимира нашиот историски-сегментираниот аналитички пристап, пред сé заради тоа што ги релативизира периодите и интегрира во творецот и неговото обраќање. Ова тврдење сведочи за безвременските, константни човекови потреби и важноста на нивното задоволување, наспроти незначајноста на променливоста на изразот (стилот) кој ги реинтерпретира истите.

Да се биде среќен е несомнено желбата на секое темпорално рационално битие, во ренесансата човекот лишен од *светото место* се наоѓа соочен со најнезавидливата своја состојба – "соочен со амбисот", како што тоа ќе го забележи и Кант векови подоцна. Во тој контекст плоштадот Кампидољо ја препознава човековата состојба од сосема поинаква перспектива. Секуларниот карактер му попречува претпоставување на одговори и ветувања на начин на кој тоа го чинат религиозните објекти. Архитектонските дела од секуларен карактер имаат значително потешка задача кога се соочуваат со комплексните проблеми поставени пред нив. Примерот на Кампидољо покажува дека иако тешка, оваа задача не е невозможна. Меѓутоа, да не заборавиме, космолошката референца е сé уште присутна и длабоко проткаена и во ова архитектонското дело. Под космолошка референца се подразбира религиозна или света референца исто онолку колку што под духовното ексклузивно се подразбира светото. Кога велиме архитектура со космолошка референца подразбираме нешто од поинакви размери, нешто што ги обединува светите и профаните дела во човековите обиди да го изразат она што повеќе или помалку не обележува сите нас. Под космолошка референца го подразбираме чинот на уметноста кој ни овозможува да се отуѓиме себеси, за потоа да се препознаеме и за еден краток миг успокоиме. Таа овозможува поврзување на временски епохи кои во времето се не-последователни. Но, таа не е ствар која ја има или нема, нејзината вообразба е условена од творецот во автентичниот контекст и од неговата можност за

[36] Sigfried Gidion, *Prostor, Vreme I Arhitektura,* Prev.Radonić Milorad i Trbojević Ranko, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str.69

нејзино препознавање, предчувствување и неговата будност и подготвеност за проследување.

Во овој плоштад лесно се препознава сочувството со современикот – со човекот воопшто, чувствителноста и воедно летаргичниот сон на неговиот создавач. Гидион за него напишал: *"Над целото дело лежи трагичниот животен став на Микеланџело. Дијалектичката борба помеѓу противречните елементи, која се случува во секого* [...] *овде е дадена во еден совршен урбанистички израз во најконцентриран облик."*[37] Бартц и Кониг во монографијата *"Микеланџело"* напишале: "[...] *тој ја поврзувал својата личност и сопствениот карактер со својата работа, се презентирал себеси на светот како титаник-гениje чија темна страна секогаш доаѓала до израз во неговите дела."*[38] Меѓутоа кој најдобро да зборува за состојбата на творецот ако не тој самиот. Во едно од неговите не толку популарни поетски дела, во стиховите на *"Проклетството на Убавината"*, Микеланџело напишал:

"Љубовта ме заробува;

убавината душата ми ја врзува;

Благоста и милоста со нивните нежни погледи,

Будат во моето срце надеж која не можам да ја

изневерам [...] "[39]

Можеме да речеме дека ренесансниот гениј го чувствува немирот на човекот и отуѓувајќи се самиот себеси преку своето дело, сочувствува со него. Тој го познавал човекот и за него артикулирал мисли, идеи и простори. Архитектонското дело на Микеланџело е еден вид уметничка артикулација на просторот надвор од времето. Неотфрлајќи го мноштвото на човековите комплексни и едноставни состојби – тој твори, со тоа тој создава медиум помеѓу

[37] Sigfried Gidion, *Prostor, Vreme I Arhitektura,* Prev.Radonić Milorad i Trbojević Ranko, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str.71
[38] Gabriele Bartz and Eberhard König, *Michelangelo Buonarroti*, Könemann, Cologne, 1998, p.6
[39] Mikelanđelo, *Soneti*, Prev. Olinko Delorko, Izdavaćko Preduzeće RAD, Beograd, 1969, str.10

него и себеси/човекот и токму тука се случува мигот на комуникација. На тој начин интензивно изразувајќи ги темпоралните човекови чувства - тој ги обезвременува, засекогаш нудејќи се за помирување во искуството на неговата уметност, односно на неговото архитектонско дело.

Изборот на Кампидољо, како последно избрано дело во првиот дел од ова истражување наречен: *"Потекло..."*, ќе ја заокружи и извлече и првата посебна хипотеза во ова истражување. А, таа гласи: **дека архитектурата е во можност да изрази повеќе отколку што физички поседува и претставува.** Архитектонското дело е во можност (како и делата на другите уметности) да ги препознае, потврди и да сочувствува со човековите немири и конфликти. Да го изрази стремежот на трансценденталноста на духот наместо да ја сокрива нашата конечност или како што се твори денес да делува со цел да не дивертира од најдлабоките човекови копнежи, оние по убавото и доброто. Генијот на Микелаџело тоа го прави навидум со леснотија, меѓутоа нашата задача е да забележиме дека тоа е есенцијална состојка на архитектонското дело и како задача да не го припишуваме само на љубимците на природата (да се изразиме со зборовите на Гадамер).

Сиве овие простори и дела ја потврдија првата поставена посебна хипотеза. Би можеле да продолжиме со истражувањето преку повеќе архитектонски одбрани дела меѓутоа тоа не би нé донело до поинакви заклучоци. Потврда за тоа е податокот дека одбраните архитектонски дела беа од различни епохи и култури, а нивното восприемање кај човека секој пат будеа мигови на препознавање кои молскавично кратко и силно го будеа и воздигнуваа.

1.5. Архитектонска апотеоза на духовното

Уште од зародишот на архитектонското дело и впрочем најексплицитно и најверно во неговите почетоци, човекот создавал импозантни архитектонски дела кои имале за задача да одговорат на човековите духовни и материјални потреби. Кои се всушност тие човекови духовни потреби и од каква и колкава важност се тие за човекот? Кои се барањата кои се поставуваат пред архитектурата настрана од функционалната проектна програма? Одговорите на овие прашања беа навестувани низ поглавјата од овој труд (досега) меѓутоа сега пристигнавме до потребата експлицитно да извлечеме заклучоци и да ги изнесеме на поопшт начин нашите ставови добиени со досегашните набљудувања и анализи.

Уште од Платоновиот Симпозиум и неговата Гозба, понатаму преку Хегел и Кант па сé до денешните мислители, човекот се обидувал и се обидува да го разоткрие сопствениот "недостаток" – изворот на сите немири, да му даде име, да го воздигне во поим, во концепт (обид кој е всушност од повратна опасност). Во своето дело "Изградена врз Љубов: Архитектонски Стремежи кон Естетика и Етика", Алберто Перез-Гомез (Alberto Peréz-Gómez, 1949-) вели: "*Тој недостаток е сé присутен, не исчезнува со нашето исполнување на практичните потреби или со стекнување на материјални добра.* [...] *Христијаните го идентификуваат овој недостаток со копнежот по Бога,* [...]*Будистите го идентификуваат со изворот на несреќата* [...]"[40].

Имануел Кант поголемиот дел од своето творештво го посветува на запишувањето и длабокото и детално објаснување на овој "недостаток". Според Кант дијалектиката на чистиот ум има за цел да го збогатува човековото знаење, додека практичниот ум има улога да воздигнува принципи, судови- пред сé практични, за употреба на умот, а заеднички двигател на сето претставува

[40] Alberto Perez-Gomez, *Built Upon Love: Architectural Longing after Aesthetics and Ethics*, The MIT Press, Cambridge, 2006, p.6

човековата потрага по *summum bonum*-от[41]. Меѓутоа, според Кант не е доволно за човека само да го достигне тој *summum bonum*, круцијално е да го чувствува заслужен. Потрагата по заслугата, всушност потрагата по самоодобрување, го претставува стремежот на човекот кон исполнување на должностите кои самиот си ги создава, задоволување на *должноста* воопшто, како *a priori* задача, единствено преку која се стекнуваме со во себе спознаена (сопствена) вредност. Токму тука, во стремежот за исполнување на должностите кон моралните закони кои никогаш нема апсолутно да ги исполниме, во стремежот кон *summum bonum*-от кој никогаш сосема нема да го дофатиме, во потребата од поимање на концептите се јавуваат Кантовите антиномии на умот. Во потрагата по апсолутното знаење кое никогаш нема да го дофатиме, во спознанието на сопствената темпоралност и на животот кој како да ни лизга од рацете, човекот секојдневно (помалку или повеќе свесно) се соочува со амбисот на безнадежноста. Тоа е тој недостаток за кој се говори, тој стремеж кој живее помалку или повеќе во секого од нас. Овој стремеж е безвременски, нестивнувачки, континуирано присутен во човекот низ сите негови "епохи". Овој недостаток пркоси на човековиот концепт на линеарно историско време, всушност за миг како да ги помирува ненадминливите апории помеѓу цикличното и линеарното време, ставајќи ги во втор план, располагајќи со сопствено безвременско "време". Од оваа перспектива променливоста на "стиловите" на човековиот израз е од секундарно значење, бидејќи како што забележале многу мислители пред нас- содржината е неопходната состојка. Понатаму, иако навидум дијаметрално спротивни ставовите на Хјум и Кант, двајцата неминовно ќе ја поврзат слободата со моралните закони со нераскинлива врска. Хегел пак во едно од своите естетички предавања ја врзува уметноста со слободата кога вели:"*Меѓутоа во духот воопшто, но најмногу во моќта на вообразба, во споредба со природата, се чини дека на чуден начин е одомаќено самоволието и беззаконието, а овие самите по себе се противат на*

[41] Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, Trans. Thomas Kingsmill Abbott, Dover Publications, INC., Mineola, 2004, p. 68

секое научно втемелување[...] "[42]. Слободата, стремежот и делото, проткаени создаваат уметност, сегментирани, единствено можат да збунат, интенционално да дивертираат и да го остават човекот дотолку осиромашен. Токму тука е соодветно да напоменеме дека ние во ова истражување не тврдиме дека е неопходно архитектурата да понуди одговори на овие исконски прашања, велиме дека е облигаторно да ги препознае и, потоа препознавајќи го тој недостаток да му дозволи да изблика, да се постави во делото за набљудувачот, кој потоа ќе го насети како созрецание на себеси. За миг да го помири, единствено и едноставно преку препознавањето на неговиот немир да му дозволи кратка воздишка. Перез-Гомез ова чувство го споредува со чувството на доживување на грчките антички драми, тој вели: "[...] *катарзисот кој ги обзема гледачите, им овозможува да ја разберат целта на својата трагична судбина, и на тој начин ја возобновуваат својата духовна целина и го пронаоѓаат своето место помеѓу дизориентирачките случувања на секојдневниот живот.*"[43] Архитектонското дело е должно да обезбеди убаво, да не речеме заводливо материјално но и духовно прибежиште, и само тогаш делува во корист на единствената човекова состојба. Без овие квалитети архитектурата останува само утилитарен *објект* кој никогаш нема да дозволи *делото* да изблика од него, претставува едноставно, како што веќе напоменавме - покрив над глава. Од каменот жртвеник па се до индустриското будење на човекот (XVIII-ти и XIX-ти век- во различни култури тоа се случувало во различни периоди, во некои се уште се нема случено), архитектурата, помалку или повеќе успешно, го чинела токму тоа – се осврнувала на комплексноста на сопствената задача. Не е непотребно да се повтори дека архитектурата за човекот претставува *и* обид за обезбедување на сопственото постоење – за оставање трага, во тој контекст можеме да кажеме дека архитектурата своевидно *е и потрага по изгубениот дом*[44] – по домот на човековите апсолути, по рајот. Во досега анализираните временски периоди, архитектонското дело свесно или не, успевало да ја препознае неможноста за материјално создавање на тој "дом",

[42] Иван Џепароски, прир., *Убавина и Уметност: од Платон до Кроче*, МАГОР, Скопје, 2005, стр.266
[43] Alberto Perez-Gomez, *Built Upon Love: Architectural Longing after Aesthetics and Ethics*, The MIT Press, Cambridge, 2006, p.48
[44] Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, 3rd ed., 2000, p.342

творците ја насетувале безизлезноста на таа потрага и наместо да се впуштаат во неа, се впуштале во потрагата по нејзина симболична интерпретација.
"Архитектурата како нашиот изгубен дом не се барала надвор, во тој свет - лавиринт, туку внатре во срцето."[45]

За архитектонското дело да припаѓа на уметностите, за да бидеме во состојба легитимно да го наречеме *дело*, би требало да постои како уметничко дело – да одговара на, односно да ги изразува и неутилитарните човекови потреби. Веруваме дека до сега со сигурност најмалку успеавме да го препознаеме стремежот во него, стремежот кој е искрен и успевал да создаде дела кои повеќе изразуваат отколу што материјално и физички поседуваат. Последователно, докажавме дека архитектонското дело постоело и постои, дека архитектурата легитимно била сместувана помеѓу уметностите и тоа од своите почетоци. Како архитектонското дело се развивало понатаму, односно по доцниот барок –по XVIII-от век, непосредно пред и во текот на индустриската револуција, па сѐ до денес останува да видиме и да проговориме дали архитектурата сѐ уште легитимно се одредува како уметност.

[45] Ibid.

2. ТРАНСФОРМАЦИИ: ЕСТЕТИЧКИ ИСТРАЖУВАЊА НА АРХИТЕКТУРАТА ПО ИНДУСТРИСКАТА РЕВОЛУЦИЈА

2.1. Вовед

Пред да се впуштиме во случувањата на XVIII-от и XIX-от век ќе проговориме накратко за периодот на барокот, бидејќи случувањата во текот на XVII-от век имале посредно влијание врз тоа што следувало. Барокот е периодот кој своевидно и ќе ја овозможи понатамошната еволуција на рационализмот во уметноста, нејзино подвојување од филозофијата и науките, но и ќе придонесе врз продлабочено развивање на индивидуализмот кај творците на уметноста воопшто. Називот *barocco* го употребувале историчарите на уметноста да го означат периодот помеѓу 1600 и 1750 год., а е португалски израз кој значи: *неправилно, извртено, гротескно* - ова значење денес како да е сосема потиснато. Одредени историчари го одредуваат барокот како доцен период на ренесансата, други пак како стил кој ја изразува контрареформација на црквата, а останатите како стил на апсолутизмот, меѓутоа за нас не е од важност да го дефинираме и одредиме прецизно –тој пат секогаш води кон неминовни парадокси, нашиот интерес е во случувањата на неговото уметничко, односно архитектонско дело и на неговите творци. Имено, околу 1600 година во Рим за прв пат се "појавува" барокот. Во раниот барок папството (сé уште) било доминантниот мецена на уметноста и архитектурата и продолжило да стреми кон изградба на Рим по ликот на вечната божја слава. Подоцна барокот ќе се прошири низ цела Европа и адаптирајќи се на поднебјата и различните култури ќе развие разноликост непозната за ренесансата. Од друга страна пак ако уметникот на ренесансата бил поет, сликар, архитект, инжинер и мислител, *"во текот на XVII-от век, научната и филозофската мисла станувале се покомплексни, апстрактни и систематски и го оневозможувале уметникот да содејствува со нив; гравитацијата, математиката и cogito, ergo sum не биле во состојба да ја предизвикаат уметниковата имагинација."*[46] Како што напоменавме, уште од периодот на готиката двигателот зад уметноста започнал да се менува, нејзините употребни цели станале поинакви и многубројни и последователно нејзиниот израз сé поразлачен. Со новиот рационализам на ренесансата, ирационалното почнало да

[46] H.W. Janson, *Istorija Umetnosti*, Prev. Olga Šafarik, Jugoslavija, Beograd, 1982, str.405

ја губи својата моќ и магија. Барокот со своите ектравагантни и понекогаш конфузни дела најочигледно до сега отстапувал од чисто духовните стремежи, а тоа го чинел најчесто ексклузивно обраќајќи се на желбите на "*владетелите и поглаварите кои пак уморни од војните превирања се впуштале во афирмитивното расположение на животот.*"[47] Така, барокот зазема облик на слободна примена на класичните стилови, тој е класицизмот, но и натурализмот, ирегуларен и конфузен – фриволен и индивидуалистички. Со мирот и богатството во Европа, следувал поривот *кон земјениот живот* и делумно напуштање на вонземските човекови стремежи. Во зрелиот барок во подем е световната архитектура со своите монументални вестибили, свечени дворани и галерии, и дури и црковната уметност, која како во случајот на Караваџо (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610) се нарекувала "*Световно Христијанска*", значително се угледувала на световната. Тука најлесно се забележува промената на интереси, преминувањето од светото кон световното, од вонземското кон земското и конечно од имагинацијата, сочувството и комуникацијата кон разумот, прагмата и индивидуализмот. За сега толку за барокот, меѓутоа не затоа што нема повеќе за што да се пишува, напротив ова беше единствено едно кратко осврнување, туку заради тоа што временската врска накратко ја опишавме, а сепак примарниот интерес на ова поглавје лежи во периодите што следуваат по барокот - во кои раскинувањето на архитектонското дело со *естетиката* е најексплицитно.

[47] Arnold Hauser, *Social History of Art_Renaissance, Mannerism and Baroque, Vol.2*, Routledge, London, 1999, p. 170

2.2. Индустриската револуција и уметничкото дело

Терминот револуција е збор со кој денешницата преслободно се користи, збор кој етимолошки во себе има поинаква содржина наспроти онаа општо прифатената. Бидејќи сакавме кон зборот *револуција* да пристапиме аналитички, низ консултациите на современите речници се сретнавме со следниве дефиниции: *"коренит преврат во оптштествено-политичките односи или коренити измени во полето на некоја наука или на уметностите"*[48], еден миг на *револвирање*, односно една револуција (еден вртеж) и дефиницијата која поопшто го определува поимот *како активноста на движење по кружна патека*[49]. Интересен е податокот кој го наоѓаме во дигиталниот речник по македонски јазик кој вели дека како антоним на зборот револуција се појавува зборот *еволуција*. Зборот револуција всушност потекнува од латинскиот збор *revolvere* што значи *тркалање наназад или повторно враќање*.[50] Бездруго, низ човековата историјата постојат повеќе мигови кои "револуционерно" го измениле нашиот живот, меѓутоа ниту една "револуција" до сега, на овој начин и во овој размер, не ги предизвикала естетското и етичкото во архитектонското дело како индустриската револуција. Ние ќе се осмелиме да поставиме едно можеби навидум реторичко прашање: дали оваа револуција не го "истркала наназад" уметничкото дело?

Во и по индустриската револуција Европа се нашла во периодот на долгоочекуваниот мир, развој, економски и "просторен" пораст. Но, секогаш постоеле мислители резистентни на миопијата на овие состојби на "блаженство", оние кои не дозволувале да бидат заведени од материјалните добра и новите човекови алатки и кои продолжиле да ги поимаат и анализираат сите богати слоеви на општата човекова состојба. Еден од нив бил и Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) кој во своето дело "Човечко, премногу човечко" експлицитно го изразува својот став за новосоздадената технократска утопија, односно вели:

[48] дигитален речник на македонскиот јазик
[49] Merriam-Webster Online: Dictionary and Thesaurus
[50] дообјаснување од писателот

"Илузија во теоријата на револуција- Постојат политички и социјални фантазери, кои со жестока елоквентност поканувaат револуционерно преобраќање на сиот социјален поредок со верувањето дека најгордиот човеков храм ќе изникне од длабочините самиот посебе. Во овие опасни соништа сé уште тлее ехо на предрасудите на Русо, кои веруваа во длабоко скриената добрина на човекот, а виновникот за ова закопување го бараа во државата, општеството или културите. Историските искуства напротив нé научија дека секоја таква револуција доведува до воскреснување на дивјачки нагони во форма на долго закопани, ужасно-полни вишоци од најдалечните епохи: револуциите во тој контекст можат да бидат извор на енергија во човештво кое станало не-ефикасно, но никогаш неможат да бидат регулатори, архитекти, уметници и усовршувачи на човековата природа."[51]

Овој цитат е претставник на само едно од можните размислувања, кое и денес доминира, кога станува збор за толкувањата на *револуционерните* случувања, и по навидум меланхоличниот вовед ние ќе се навратиме, хронолошки доследно кон период кој ја овозможи индустриската револуција. Водилка низ времето ни е крајната цел, односно амбицијата подоцна појасно да ги извлечеме за нас најзначајните карактеристики на овој (повторно) широк временски период кој неминовно остави своја трага врз архитектонското дело од тогаш па сé до денес. Имено, би било погрешно да прескокнеме да го споменеме *Периодот на Просветителството* (The Enlightement), периодот на конечната инаугурација на "разумот" и рациото, а во филозофијата на доминација на епистемологијата и инструментализацијата на умот. Создавањето на условите за Индустриската Револуција не почнуваат строго од периодот на "илуминацијата", тие се создавале со векови и како што веќе напоменавме раѓањето на модерниот човек може да се насети уште од ренесансата која го постави индивидуалецот, неговата мисла и дело. Некои историчари велат дека таа "еволуција" се провлекува уште од средниот век и почнува со човековите истражувања во полето на

[51] Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human: A Book for free Spirits*, Trans. R.J.Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 169

земјоделството (тогаш подржано од црквата како чин на восхитување на божјото дело). Меѓутоа, *Периодот на Просветителството* ја унапреди "*теоријата за човештвото како збир на потенцијално невини и разумни битија* [...] *кои ако постапуваат разумно ќе ги достигнат стадиумите на чистината и блаженство* [...]"[52] и иако *Просветителството* имаше љубов и кон ирационалното и субјективното, многу бргу тие преминаа во романтизам и извршија дополнително утврдување на рациото во севкупниот светоглед.

Како и да е, помеѓу првите просветителни мисли во пред индустрискиот период се вбројуваат делата на Јан Коменски (Jan Amos Komenský, 1592-1670) кој пишувал за еднаквоста на човекот и на Хуго Гротиус (Hugo Grotius, 1583-1645) кој тврдел дека човековото право на живот ја надминува желбата на која и да е државна или света управа. Од делата на Гротиус подоцна ќе се развијат принципите и законите за објавување војна, хуманото третирање на затвореници и почитувањето на договорот за мир. Не е непотребно да ги спомeнеме и: Френсис Бејкон (Francis Bacon, 1561-1626), Џон Лок (John Locke, 1632-1704) кој ги дефинирал трите основни човекови вродени права: на живот, на посед и на (политичка) еднаквост, Исак Њутон (Isaac Newton, 1643-1727) кој своето образование го стекна во период на англискиот *commonwealth* и Рене Декарт (René Descartes, 1596-1650) кој пак ги постави основите на научниот метод. До сега набројаните, заедно со откритијата и ставовите и на преостанатите значајни мислители и научници од овој период, се идеите кои ќе ги создадат фундаменталните убедувања на просветлениот човек: одвојувањето и автономијата на човековиот интелект од Бога, индивидуализмот, релативизмот и рационализмот кој веруваше дека со помош на ослободената моќ на умот ќе допре сé до *вистината*. По новоосознената слобода, самодоверба и разузданата страст кон науките, откритијата од 1750-60-те години претставувале вид на долгоочекувана награда, општо прифатена потврда дека човештвото се движело кон повисоки состојби на постоење. "*Индустриската револуција била театар на технолошки иновации во кој машините биле развивани со дезориентирачка*

[52] Miloš R. Perović, prir., *Istorija Moderne Arhitekture: Antologija Tekstova: Knjiga 1*, Izdavaćka Zadruga IDEA, Beograd, 1997, str.21

брзина: алатки кои требале да го олеснат и упростат животот на човекот."[53] Индустриската револуција го олесни човековиот секојдневен живот, го збогати од многу аспекти, прашањето што ни преостанува е дали додека му го олеснуваше секојдневието таа му го олесни и постоењето? Или пак го постави на патот на најслабиот отпор, бесконечно "ослободувајќи" го и континуирано заведувајќи го подалеку од неговиот "немир" и од исконската потрагата по значење. Консеквенциите на индустријализацијата се вградени длабоко во најинтимната човекова природа, прашање е колку ние денес сме во состојба да ги анализираме и разбереме севкупно. Како и да е, ќе се обидеме.

Маѓепсан од новите откритија и напредокот, човекот се завртел кон иднината. Напуштајќи го благородно-богатиот контекст на сопствените наследени духовни и интелектуални, филозофски традиции, раскинувајќи воопшто со традицијата, тој не бил во состојба да ја согледа разликата помеѓу значајните иновации и трендовите -несуштествените новости. Од доцниот XVIII-ти век и со почетокот на XIX-от век се забележува јасно подвојување на науките, инжинерството и индустријата наспроти уметностите. Дотолку, што интегритетот на категоријата на *уметничкото дело* бил доведен во прашање. Најочигледен пример, за подвојувањето, е отварањето на *Ėcole polytechnique* (1794 година) блиску до Париз, училиште кое требало да претставува собиралиште на новите сили - кои од тука би излегле како припадници на првите борбени редови на културните трансформации, наспроти *Ėcole des Beaus-Arts,* кое во 1806 година ќе го доживее повторното оживување и за жал нема да доживее ниту дел од популарноста и успехот на техничкото училиште, туку напротив, уште повеќе ќе придонесе во изолацијата на уметностите. Во архитектонското дело, но и генерално во сите уметности по XVIII-от век со леснотија се забележуваат длабоко присатните измени. Некои од тие измени (во архитектурата) се должат на откритијата на новите материјали: лиеното железо, челикот и новата технологија на производство на стакло, меѓутоа оној кој би помислил дека предмет на овој труд

[53] Caroline Dionne, *Chora 4*, Ed. Alberto Pérez-Gómez and Stephen Parcell, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2004, p.8

се материјалните или градежни (конструктивни) иновации и измени во архитектонското дело, впрочем не ја разбрал суштината на истражувањево.

Во овој поширок, турбулентен период на измени, на прашањето како да се однесуваме одговорно и искрено во и кон архитектонското дело, дел од архитектите одговарале *избрзано* (Џозеф Пакстон, Густав Ајфел итн.), односно ентузијастички ги прифаќале новите откритија и убедувања или во помал број одговарале *романтичарски* (Џејмс Ренвик, Чарлс Бери итн.), односно сосема ги одбивале новите идеали и се навраќале на изминатите стилови, на пример на класицизмот или готиката. Очигледно недостасувал чувствителен, внимателно промислен архитектонски дискурс, кој новите технолошки откритија би ги вклопил во еволуцијата на традиционалното наследство со почит на поединечните културни контексти– без пренагласени навраќања и делумно непотребни револуции во изразот на новите изградени дела. Впрочем, можеби и постоеле исклучоци кои поодговорно твореле, но истите биле неинтересни и брзо отфрлани. Дали сите овие карактеристики и измените на состојбите ќе придонесат за конечна дезинтеграција на космолошката "слика" (во Европа) преостанува да видиме.

2.3. Модерната архитектура и раскинувањето со традицијата

Со брзиот развиток на индустријата од средината на XIX-от век се забележува агресивната апотеоза на инженерот, додека архитектот се нашол загрозен и помалку изгубен во просторот помеѓу уметностите и науките. Општествените револуции најчесто се антецедент на револуциите во архитектурата, и во овој вакум простор помеѓу, архитектот на индустриската револуција бил во состојба во која традицијата на неговата уметноста е потполно надмината. Во новоосознаениот однос помеѓу архитектурата и конструкцијата се поставило и ново прашање: дали инженерот ќе го абсорбира архитектот? Полетниот дух на оптимизмот на овој период на ова прашање одговорил дека: инженерот ќе спроведе воздигнување на архитектурата наспроти нејзино деградирање. Горе опишаната состојба најлесно се разбира преку цитати од нејзините современици, од кои ќе одвоиме еден:

"[...] *инженерите на САД веќе ги надминаа уметниците. Тие со своето смело и јасно прилагодување се приклучија на вистинскиот пат и високо ја поставуваат целта за сите кои работат за потребите на Америка, кои и да се. Под убавина го подразбирам ветувањето на функцијата. Под ред го подразбирам извршувањето на функцијата. Под карактер го подразбирам ефектот на функцијата.*"[54]

Да не се разбереме погрешно, единството на архитектот и инженерот од секогаш постоело, особено во генијите на ренесансните мајстори, меѓутоа кај нив сето беше вплотено во *уметникот*. Инжинерот бил во служба на уметникот, едноставно и единствено претставувал алатка за полесно, поквалитетно, оригинално создавање на *поетското*. Како дел од трендот на новооткриената таксономија, на категоризацијата, редукционистички неминовно се влијаело и на архитектот-уметник. Од друга страна пак, за уметникот на овој период пред сé заради неговата природа, било блиску до невозможно да ги сподели цивилизациските вредности на неговото време. Утилизацијата,

[54] Horatio Grenough, *The Travels, Observations, and Experiences of a Yankee Stonecutter*, G.P.Putnam, sine loco, 1852

рационализацијата и категоризацијата се само дел од вредностите кон кои стремеше новиот дух и се само дел од редукционистичките пречките поставени пред уметникот и општо пред човекот кој насетува и сочувствува. Со апотеозата на инженерот, уметникот лесно бил симнат од пиедесталот на авторитетот, а на архитектот, непосредно изместен, му преостанало одново да се бара себеси.

Заради карактерот на ова истражување нема детално да се осврнеме на првата индустриска светска изложба во Париз во 1798 година, на Хенри Лабруст (Henri Labrouste, 1801-1875), Густаф Ајфел (Gustave Eiffel, 1832-1923) кој своето формално образование го стекна на *École polytechnique,* на Ото Вагнер (Otto Wagner, 1841-1918) и Тони Гарниер (Tony Garnier, 1869-1948) кој го создаде армираниот бетон и ги постави утопистичките принципи на индустрискиот град, но и на многу други, туку, интенционално веднаш ќе преминеме на периодот на модерната во Европа. Впрочем, овој период го сублимира и најискрено го прикажува наследството и влијанието на индустриската револуција и последиците по архитектонското дело. Тука ќе го анализираме делото на еден од најважните претставници на модерната, на архитектот Ле Корбизје (Le Corbusier-Charles Edouard Jeanneret, 1887-1965), кој е олицетворение на решението на горе-наведената поларизација на архитектот и инженерот. Тој претставува архетип на еден нов вид - на *архитектот-инжинер,* кој навидум сосема ќе го замени архитектот-уметник. Ле Корбизје е всушност архитектот-инженер кој развојната линија на духот на индустријализацијата од мноштвото индустриски и општествени објекти ќе ја врати се до личниот живот, обележувајќи го дури и домот како *машина за живеење*[55]. Неговото творештво претставува збир на сите најзначајни карактеристики на неговото време. Тој е персонификација на ентузијазмот и леснотијата со која "новиот" архитект на XX-от век раскина со традицијата.

[55] Le Korbizje, *Ka Pravoj Arhitekturi*, Prev. Radivoje Nikolajevič, Građevinska Knjiga, Beograd, 1999, str. 73

2.3.1. Ле Корбизје- *Unité d'Habitation*

Можеби етимологијата на движењето на модерната архитектура, впрочем се наоѓа во човековата *идеалистичка традиција.*[56] Значајните архитекти на овој период оформија општи ставови кои ги темелеа на широко прифатените социјални идеали. Помеѓу новите постулати на модерното општество се наоѓаа и оние кои зборуваа за хуманистичкиот либерализам, плурализмот, реформистичката социјална утопија итн. Во тој плурализам дури и машината се толкувала и од политички аспект: како сила која ги соборува класните разлики и националните граници. Модерниот човек трагаше по новите прагматични вредности и слободи, а модерниот архитект се обиде да му удоволи. Во духот на оваа машинска утопија градеше и се обидуваше да ја отелотвори, при тоа длабоко верувајќи во нејзините идеали, и Ле Корбизје. Никој подобро не ја зграпчува есенцијата на Ле Корбизје од него самиот, така да не должиме ќе ги употребиме неговите зборови: *"Почна една нова ера. Провејува нов дух. Постои цело множество на делови на новиот дух; тие делови ги среќаваме во индустриското производсво. Архитектурата се гуши во рутина."*[57]

Дваесетите години на XX-от век се посветија на буквално градење на овие идеи кои преку Европа се ширеа и создадоа бројна заедница на интелектуалци - истомисленици. Години подоцна Р. Скрутон ќе забележи и заклучи една стара вистина кога ќе напише: "[...] *архитектурата го носи карактерот на јавен објект. Архитектот може да го смени општиот вкус, но во тој случај мора да комуницира со целата публика.* [Наспроти обраќањето кон одредени групи, всушност наспроти случајот на модерната и нејзиното елитистичко, селективно обраќање] *Тоа беше најголемиот проблем на модерната."*[58] Модерната како движење застапувала интелектуални вредности изведени од идеите на проектираната утопија во која рациото ја заменува магијата, која пак утопија, односно апотеоза се раѓа делумно како последица на идеалистичката човекова

[56] Čarls Dženks, *Moderni Pokreti u Arhitekturi*, Prev. Svetlana Maksimovič i Snežana Litvinovič, Građevinska Knjiga, Beograd, 2002, str. 41
[57] Le Korbizje, *Ka Pravoj Arhitekturi*, Prev. Radivoje Nikolajevič, Građevinska Knjiga, Beograd, 1999, str. 67
[58] Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Methuen & CO. LTD London, 1979, g.13

традиција. Со ваква селективна комуникација таа на побројниот дел од Европа не нуди ништо повеќе од она што физички го поседува. Архитектите материјализацијата на овие идеали во дела, ја изведоа употребувајќи *течни* простори, со помош на новите технолошки откритија се обидувале да го ослободат делото од статичките конвенционални системи и со тоа да го претстават новиот отворен свет. Влијанието на таа идеологија во Ле Корбизје се чувствува дотаму, што тој *сопствената творечка метода* ја претставува како процес чии основни фази екплицитно ги објаснува, односно дели на: *"1. класирање, утврдување на секој содржински и конструктивен елемент; 2. димензионирање на секој елемент; 3. движење, рационално огранизирање на функцијата; 4. составување, на класираните димензионирани и меѓусебно поврзани елементи, ... слично како што е составена секоја добра машина и 5. пропорционирање, односно проверка на естетските вредности на архитектонските облици."*[59] Редукцијата на архитектонското дело најексплицитно се забележува во тврдењето дека -пропорцијата ќе изврши проверка на естетските вредности на делото. Како и да е, Ле Корбизје се обидел да го преточи идеалот на своето време во архитектонско дело и тоа го сторил искрено во својот полн капацитет.

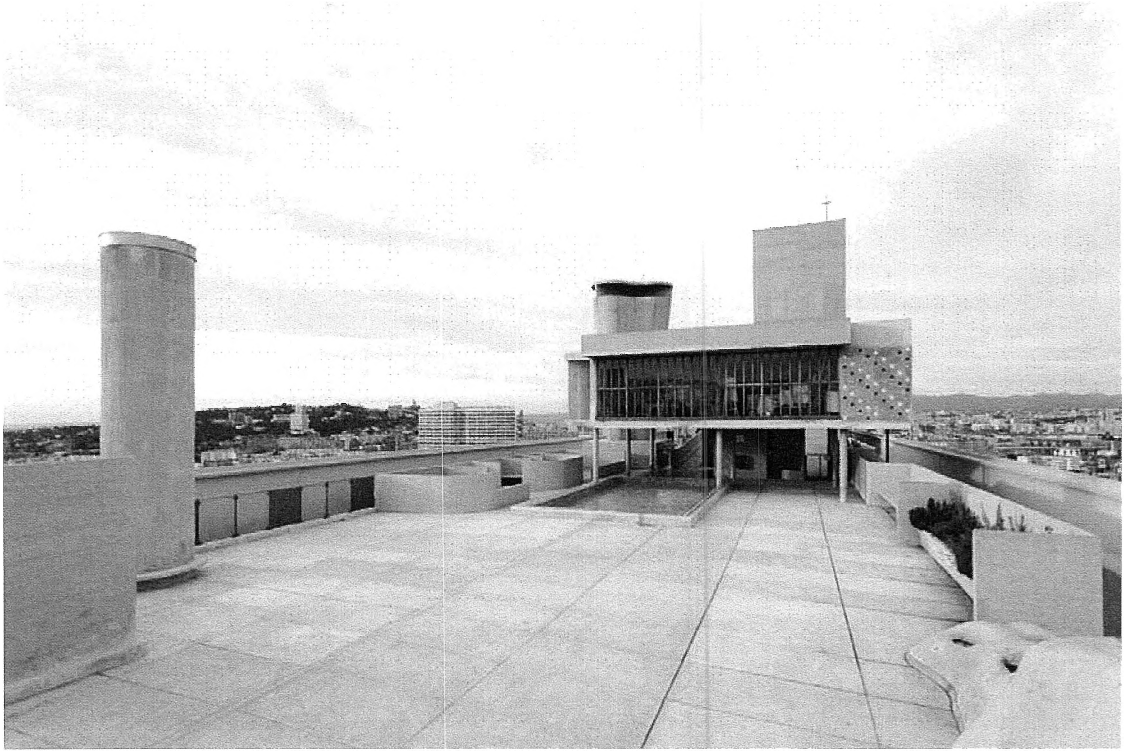
Обликот кој го заземал ваквиот обид ќе го анализираме преку примерот на *Unité d'Habitation* во Марсеј. Овој објект претставува збир на навидум сите зрели архитектонски постулати на Корбизје. Тој своето творештво го основа врз своите пет точки но го гради со помош на грст други убедувања со помош на кои успева во оформувањето на конечната апотеоза на функцијата (зонирање на функциите) и на чистите геометриски форми во архитектонското дело. *Unité d'Habitation* има капацитет да вдоми 1,600 жители на 18 ката (16 ката за станбени ед.) исполнети со 330 разновидни станбени единици (за единки, за парови, за мали и големи семејства- има 23 типологии на станбени единици), со кат за "пазар" исполнет со продавници и со рамен покрив кој содржи базен, кафетерија и детско игралиште. Последниот кат (17-от) содржи амбуланта, јасли и детска градинка, додека луѓето

[59] Михаил Токарев, *100 години Модерна Архитектура: Големите Движења и Мајстори*, Дата Понс, Скопје, 2004, стр.94

задолжени за одржување на објектот живеат во станбени единици сместени на најдолното ниво. Иако различната типологија на станбената единица евоцира рамноправност и избор, овој објект во себе носи врежана синтеза на спротивставени идеологии. Пример за една ваква синтеза на парадоксалности е податокот дека во неговиот објект (кој ветува социјална еднаквост) имаме поделба на работодавците од работниците, тој вели: "[...] *посакајте соба за куќните помошници на катот. Не ги затварајте помошниците под* [вашиот] *покрив*."[60]. Потоа, објаснувајќи го Градот на Светлината тој ќе рече дека тука можат куќните работници да доаѓаат и да си одат како од фабрика по осум часовното работно време. Дополнително, големината на објектот и неговата разнолика содржина наложувале постоење на управа која било дискретно наговестено дека требала да се формира од внимателно одбрани индивидуалци (сугестија кон оформување на елитистички групи). Критиките од овој тип отишле дотаму што главниот напад на идеите на Корбизје е напишан во 1927 година за време на конкурсот за палатата на "Друштвото на Народите" во кој неговото дело е обележано како "Тројанскиот коњ на болшевиците" од страна на швајцарскиот архитект Алекс Вон Сенгер (Alex Von Senger, 1880-1968). Корбизје верувал дека архитектурата може да предизвика општествени структурални социјални измени, последователно во неговото дело е проткаен тој социјалениот утопизам кој како што веќе напоменавме во практичните решенија често бил дискутабилен и контроверзен. Изградбата на "*Fada*" објектот (како што го нарекувале жителите на Марсеј) започнала во Октомври 1947 година и по шест министри за реконструкција и планирање бил конечно завршен на 14[ти] Октомври 1952 година. Од аспект на иновација на станбената архитектура објектот бил исклучително успешен, меѓутоа: "*Unité d'Habitation не ги исполнила очекувањата на нејзиниот создавач од социјален аспект. Впрочем веднаш по отварањето државата почнала со вообичаена продажба на становите и веќе во 1954 година блокот бил во поделена сопственост. Заедничките утилитарни сервиси престанале да функционираат, или едвај функционирале; продавниците во*

[60] Le Korbizje, *Ka Pravoj Arhitekturi*, Prev. Radivoje Nikolajevič, Građevinska Knjiga, Beograd, 1999, str. 96

внатрешноста на објектот отсечени од надворешноста се затварале; рекреативниот дел на покривот бил многу бргу приватизиран и недостапен[за станарите]."[61]Амбицијата зад овој објект не може а да не нé наведе на негови компарации со Прут-Ајго, меѓутоа Прут-Ајго ќе го оставиме за понатаму.



Сл.бр.5 Рамниот покрив на *Unité d'Habitation*со дополнителните содржини

Апотеозата на функцијата како што беше напоменато е следната доминантна карактеристика на модерната и воедно на творештвото на Корбизје. Тој низ целиот свој живот ќе ја застапува парадигмата дека на секој човек му е потребна рекреацијата, зеленилото, светлината и чистиот воздух. Овие идеи ќе ги пренесе и во *Unité d'Habitation* со тоа што во овој објект секоја станбена единица има "излез" на двете фасади со што добива светлина од две страни на светот, подобра вентилација и се разбира има рекреативен простор организиран на рамниот покрив. Потоа секоја станбена единица има дневен боравок со две катни висини, што пак повлекува повторно крајно прагмагматично решение на вертикалното

[61] Jean Jenger, *Le Corbusier: Architect of a New Age*, Thames & Hudson, London, 1996, p.81

јадро, односно на лифтот кој застанува на секој втор кат и впрочем така е обезбеден поголем станбен волумен кој требал да допринесе за психосоматското здравје на жителите. Сиве овие карактеристики самите по себе се позитивни белези на неговото творештво, но кога стојат сами, соголени од естетичките вредности (напомена: естетичките вредности не се единствено сетилните) неминовно самите поставуваат прашања. Р. Скрутон со право ќе се надоврзе на оваа апотеоза на функцијата кога ќе напише: "*Човекот живее на најмалку два начина: суров, за што му е потребно да има храна и засолниште и како рационално битие на кое храната и засолништето не му се доволни.* [...] *За исполнување на рационалното битие се потребни и нештата кои тој ги вреднува, не само оние кои му се потребни.* [...] *чистиот воздух, здравјето и храната служат за едноставно задоволување на животинските потреби.*"[62]

Еден од ретките аспекти во кои модерната допре до некоја естетичка сушност е оној кој го демистифицираше стилот во архитектурата. Корбизје, како и неговите современици, градел бели, рамни, скоро "совршени" куќи и вили кои хипотетички би оформиле "совршени", чисти и лесно читливи улични фронтови. Изразот бил општо прифатен и конечно околу 1950[тите] проширен низ целиот свет преку интернационалниот стил, кој впрочем придонел до апсолутно разлачување на социјалните утопистички идеали впишани во него. Кај *Unité d'Habitation* фасадата е изработена од натур бетон (***beton-brut)***, делумно заради финансиската состојба и делумно како отсликување на доминантното расположение на грубост и истрошеност кое доминираше после втората светска војна во Европа. Овој објект на тој начин претставува исклучок по својата материјализација, меѓутоа по својата форма тој останува верен на идеалот на упростување на изразот на архитектурата, односно негово сведување на композиции од основните геометриски форми. Меѓутоа, како што секогаш низ историјата човекот *се фаќал во сопствената мамка*, така и тука бегајќи од архитектонските стилови на минатото, демистифицирајќи го стилот и глорифицирајќи ја пропорцијата, архитектот на модерната создаде нов стил. Со тоа, едноставно изврши замена на

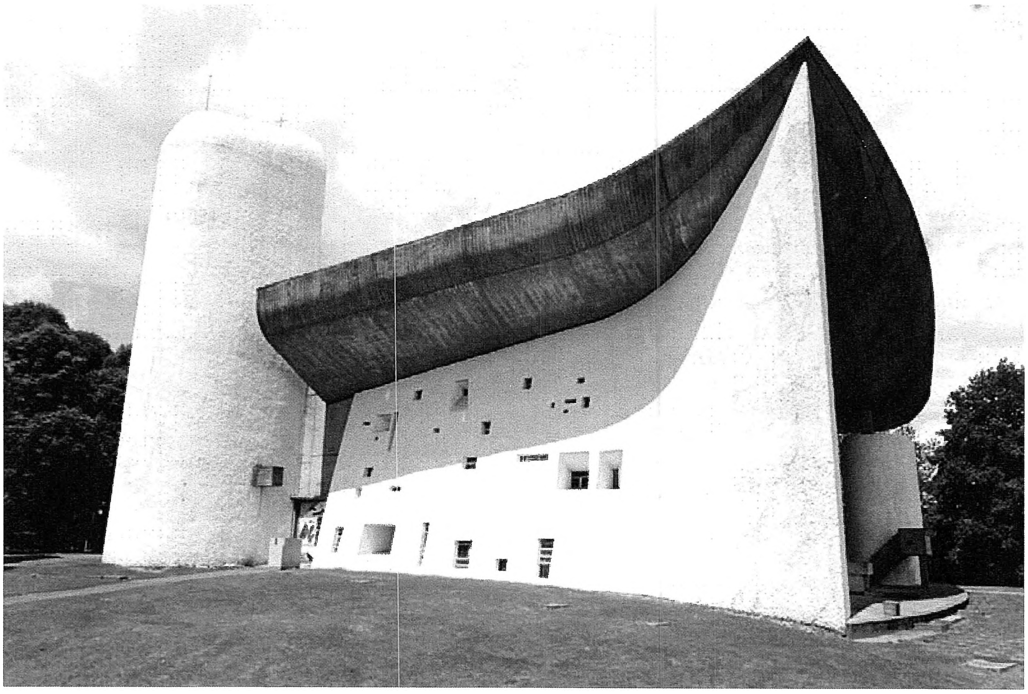
[62] Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Methuen & CO. LTD London, 1979, p.31

еден стил со друг, не разбирајќи ја до крај навестената демистификација - минливоста на стиловите. Стиловите не можат и никогаш не можеле да ја заменат содржината, ниту содржината може без стилот да ги артикулира своите вредности. Доколу содржината се граничи со баналност, со апсолутна тривијалност, нејзиниот израз- стилот, ја губи сета своја моќ, без разлика на пропорциите, боите, текстурите, материјалите и времето (периодот) на неговото создавање.

Значењето на архитектонското дело и неговата културна релевантност се условени и од партиципација. Архитектонското дело треба да им обезбеди на корисниците и минувачите интуитивно разбирање на одговорите и воедно на проблемите кои ги решава. А тие проблеми не се просто програмски. Архитектот што се надева дека ќе го прочисти проектниот процес од интуицијата, заборавил дека искуството е длабоко врзано со имагинацијата. Уште од XVIII-от век имагинацијата е еден од движечките концепти во естетиката. За Хјум и за Кант, имагинацијата е моќта на составување на парчиња растурени информации во големата слика на светот. Кант верувал дека мислата и искуството одат рака под рака. Како да обезбедиме искуство на архитектонското дело ако истото не ја добива партиципацијата што ја заслужува? Или пак можеби едноставно не ја заслужило. Алберто Перез-Гомез оваа сушност на архитектонското дело ја изнесе на следниот начин: "[...] *модерната архитектура игра со моќ, поставувајќи програми за подобар живот.* [...] *И покрај тоа што нејзината теорија е вкоренета во митски и поетични приказни, во филозофијата, теологијата и во науките, низ различни временски периоди, архитектурата не е ниту едно од нив, таа претставува настан –случување; таа е ефемерална.* [...] *Така, може да се заклучи дека таа и поседува знаење* [...] *заради овие причини нејзиното значење никогаш не може да биде објектифицирано или редуцирано на функции, идеолошки програми, формални или стилистички формули.*"[63] Нашето доживување на формата во случувањето на архитектурата има свое времетраење, пред да се претвори во нешто поинакво или едноставно да не напушти. Човекот својот дом никогаш

[63] Alberto Perez-Gomez, *Built Upon Love: Architectural Longing after Aesthetics and Ethics*, The MIT Press, Cambidge, 2006, p.109

нема да го препознае во паразбродот Аквитанија, ниту во ниеден дел од неговиот функционално, колку и да е прагматично организиран простор. Сепак "*Бродот е хетеротопија пар-екселанс.*"[64]Авионот исто така. Колку и да звучат заводливо аналогиите на Корбизје и неговото толкување на модерниот човек, не можеме да останеме неми пред помислата дека архитектурата би можеле да ја сведеме на неколку прагматични упатства за градба. Кон крајот од својот живот дури и Корбизје ќе ги напушти едноставните геометриски форми, правите линии и делумно неговата *архитектонска творечка мисла сфатена како процес*, за што сведочи неговата Капелатаво Роншан (Ronchamp).



Сл.бр.6Капелата во Роншан - Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp

Не сомнено, Корбизје е еден од највлијателните архитекти на сите времиња, тој напишал околу педесетина книги и има околу педесет и седум завршени архитектонски објекти (за споредба, архитектот Рем Колхас денес има завршени 359 проекти, од кои не се сите изградени). Ле Корбизје, во својот живот со сигурност најмалку два пати го менувал текот на архитектурата, еднаш со

[64] Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Architecture /Mouvement/ Continuité*, Trans. Jay Miskowiec, Paris, 5th October 1984 : 46-49

неговиот *пуризам* и повторно во подоцнежносто творештво - со *брутализмот*. Голем е бројот на неговите следбеници, кои понекогаш слепо ги применуваат неговите принципи, и впрочем тие следбеници изградиле илјадници објекти кои ќе доведат до конечно разлачување на влијанието на модерната. Токму неговото влијание, се разбира заедно со влијанието на модерната, ќе биде предмет на анализа на следното поглавје во ова истражување.

2.4. Пост-модерната и делумното враќање кон традицијата

Историчарот и теоретичар на архитектурата Чарлс Џенкс (Charles Jencks,1939-) почетокот на пост-модерната, и воедно крајот на модерната го определува на 15 јуни 1972 година во Сент Луис, во Мисури, САД, *односно во мигот на рушењето на станбениот комплекс Прут-Ајго.*[65]Подоцна самиот ќе признае дека датумот е измислен, но датумот е апсолутно неважен, значаен е чинот на уривањето (со динамит) на станбениот комплекс, како интенционален акт на локалната управа. По само неполни 20тина години од неговата изградба и добиената награда од Американскиот институт за архитектура, овој комплекс кој бил проектиран по најпрогресивните идеи на CIAM (Интернационалниот конгрес на модерните архитекти) и претставувал синтеза на урбанистичките идеали на Корбизје: сонцето, просторот и зеленилото, си го наоѓа патот назад кон правта. Во овој објект, идејата за заедница и онаа за семејството како основна општествена ќелија, се најдоа предадени од идејата која требаше да ги отелотвори, притоа враќајќи го модерниот архитект кон "реалноста" која не поимајќи ја во сета своја комплексност–ја глорифицираше.

Подоцна, архитектот ќе се соочи со неможноста за креирање на заедници, или барем со сите потешкотии на оваа задача, со неистражената исконска и интуитивна мудрост на вернакуларната архитектура и на времето во создавањето на човековите простори воопшто. Прут-Ајго бил објект кој бил обликуван во духот на пуризмот, кој вдомил 2.870 станбени единици, со лифови кои застанувале на секој втор кат, заеднички перални и модерен систем за отстранување на отпад. Сé на сé, целосно прифаќање на идеите на Корбизје од *Unité d'Habitation*, идеите кои во Европа наидувале на критики, во Америка доживуваат нивно градење во размери кои во тој период единствено таа држава можела материјално и духовно да си ги дозволи.

[65] Иван Џепароски, *Уметничкото дело*, Магор, Скопје, 2009, стр.240

Сл.бр.7 Интенционалното рушење на комплексот Прут-Ајго во Мисури

"[...]*Прут-Ајго со својот пуристички стил и со својата глорификација на филозофските идеи на рационализмот, бихејвиоризмот и прагматизмот се покажа до таа степен крајно нерационален – што беше нужно негово разурнување.*"[66] Меѓутоа, би се согласиле дека ниту еден историски, архитектонски итн. период не почнува и завршува на одреден датум или пак со одреден чин. Постои онаа златна нишка која ги поврзува развитоците, се подразбира и атрофиите на периодите, и најчесто на оние кои умеат "да слушаат" таа им послужува како алатка за насетување на измените. Ако се согласиме дека периодите не се одделени со зидини и независни едни од други, датумот на започнување на пост-модерната е од некоја терцијална важност, значајното за нас ќе биде она што се наоѓа во духот на оваа промена, во крајот на апотеозата на технологијата и делумното нејзино враќање кон местото што го заслужува и што го поседувала со векови предходно. Со сигурност можеме да заклучиме дека

[66]Иван Џепароски, *Уметничкото Дело*, Магор, Скопје,2009, стр. 241

модерната го осиромаши јазикот на архитектурата, бришејќи изрази – бидејќи истите во полетот на *новиот дух на храбрите*, во периодот кој немаше што повеќе да каже, го губеа своето значење и стануваа излишни. Кога би морале да издвоиме макар едно со сигурност обележје на пост-модерната тоа би било соочувањето со ова осиромашување и стремежот кон повторно творење во духот на уметноста со сета нејзина длабочина. Единствениот проблем е што пост-модерната обидувајќи се да го збогати својот израз, во првиот реакционен бран единствено ги додаде очигледните спротивност на она што го застапуваше модерната (што не е за потценување) и што од пост-модерната создаде плуралистичко движење *двојно-кодирано*, односно *неовернакуларно*.[67]

Ова го докажуваат бројни мислители во нивните обиди да ја дофатат теоретски пост-модерната состојба. Ихаб Хасан (Ihab Hasan, 1925-) во неговиот есеј "Кон Концептот на Пост-модерната" (1987), го објаснува пост-модернизмот низ серија шематски концепти кои укажуваат што се го разликува од модернизмот. Имено, тој вели ако во модерната беа доминантни *романтицизмот/ симболизмот* во пост-модерната наспроти нив стоеле *патафизиката/дадаизмот*. Наспроти *цел – игра*, наместо *синтеза –антитеза*, *присуството* во модерната станало *отсуство* во пост-модерната, *селекцијата* ќе се преточи во *комбинација*, *паранојата* во *шизофренија*.[68] Џенкс ќе се осврне повнимателно кон горенаведените концепти кога пост-модерната ќе ја дефинира како состојба која не стои наспроти модерната туку се надоврзува, односо помеѓу наведените спротивности наместо *наспроти* ќе го постави сврзникот – *и*. Тој вели: "*модерната и пост-модерната, материјализмот и информацискиот свет, дирекноста и ироничното само-референцирање, холокаустот и шокот по него, невиноста и губењето на невиноста*[...]"[69] бидејќи не можеме да сме во состојба на изгубена невиност ако само неколку мига предходно и посредно не сме ја познавале невиноста. Она што е Ајнштај за Њутн, тоа е пост-модерната за модерната. Ако како што рековме модерната раскина со традицијата, пост-

[67] Ibid., стр. 245
[68] Ihab Hasan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987, p.198
[69] Charles Jencks, *What Then is Post-Modernism?*, John Wiley & Sons Ltd., London, 2009, p.16

модерната ја согледа безцелноста на овој обид и се обиде да се поврзе историски, помалку усилено и очигледно (пример е еклектицизмот), но сепак. Согледување на редукционизмот и обидите за избавување од истиот, се племенити обиди меѓутоа нивната реализација во сопствената комплексност и противречност се одликува со своевидно останување на полпат.

Роберт Вентури (Robert Venturi, 1925-) во неговото дело "Сложености и Противречности во Архитектурата" двојноста на пост-модерната, барајќи онтолошки оправдувања за оваа нејзина состојба, ја набљудува *во* контекст на двојноста на архитектурата воопшто. Тој впрочем зборува за една друга двојност, за онаа која се појавува со *јукстапозицијата на она што изгледа дека е сликата на архитектонското дело и она што тоа навистина е.*[70] Всушност двојноста на Вентури е разликата помеѓу физичката претстава на едно архитектонско дело и неговата духовната порака, и дека таа е противречноста помеѓу нив која всушност е изворот на уметноста. Меѓутоа како што забележува и самиот, вистинскиот уметник никогаш двојноста односно противречноста не ја употребува за едноставно да зачини или да возбуди, преку интересна реторика, некоја апсолутно апоретична, конфузна идеја. Во контекст на неговото оправдување на двојноста на пост-модерната тој употребува цитат од Клинт Брукс (Cleanth Brooks, 1906-1994) кој и ние во нашиот труд ќе го преземеме за да ја пренесеме автентично мислата на Вентури, имено:

"Па сепак постојат подобри причини од онаа на реторичката вештина кои ги натерале поетите да ги одберат двосмисленоста и парадоксот наместо едноставната дискурзивност. За поетот не е доволно да го анализира своето искуство како што тоа го прави научникот, разложувајќи го на составни делови [...] *Тој е задолжен на крајот повторно да го обедини искуството и да ни го поврати единството на искуството онакво какво човекот ќе го препознае од сопственото искуство."*[71]

---

[70] Robert Venturi, *Složenosti i Protivrečnosti u Arhitekturi*, Prev. Olga Popovič, Građevinska Knjiga, Beograd, 2003, str.39
[71] Ibid., str.40

Тој на свој начин во неговото дело заклучува дека двојноста и тензијата се насекаде во архитектурата, дека *таа е форма и содржина, апстрактна и конкретна и дека нејзиното значење потекнува од нејзиниот особен контекст*[72]. Меѓутоа, останува прашањето ако оваа двојност е вековита и вечна карактеристика на архитектурата, зошто токму во XX-от век мнозинството архитекти и мислители се чувствуваат повикани да полемизираат околу неа?

Архитектонското Биенале во Венеција во 1980 година под насловот: "Присуството на Минатото" чиј куратор бил Паоло Портогези (Paolo Portoghesi, 1931-), било доказ дека се фаворизира историцизмот наспроти продлабоченото согледување на губењето на значењето на комуникацијата во модерната и согледување на новонастанатата состојба. На тој начин комуникацијата во архитектурата се враќа на многу специфичен начин, наративно, со употреба на аналогии, односно *експлицитно* (Сиднејската Опера) со очигледни асоцијации кои повторно се редукционистички, а поретко *имплицитно*. Изгледа како одново да учеле да зборуваат, единствено овој пат имајќи на располагање цела палета од технолошки и инжинерски алатки, навидум уживајќи во дуалитетите и дисхармонијата на своето време. Архитектите на овој период го прифаќаат индустриското општество, но сакаат да му го "додадат" поетското, впрочем сакале да се навратат кон историјата но и да творат во духот на времето... сето ова како да создава хоризонтален, еднодимензионален (навидум) палимпсест, оксиморонска атмосфера која балансирајќи помеѓу сопствените поларитети уште подлабоко ја замаглува и одалечува состојката на архитектурата која од неа прави уметност.

За крај на овој дел, за да не се најдеме во било какви недоречености и забуни, ќе дадеме една дефиниција на пост-модерната која ја напиша човекот кој е и делумно одговорен за именувањето на овој период:

"Пост-модерната опфаќа мнозинство разнолики пристапи кои одстапуваат од патернализмот и утопизмот на својот предходник, но сите тие имаат

[72] Ibid.,str.43

двојно кодиран јазик- делумно модерен, а делумно нешто друго. Причините за оваа двојност се технолошки и семиотски: Архитектите сакаат да ја употребуваат новата технологија но и да комуницираат со јавноста."[73]

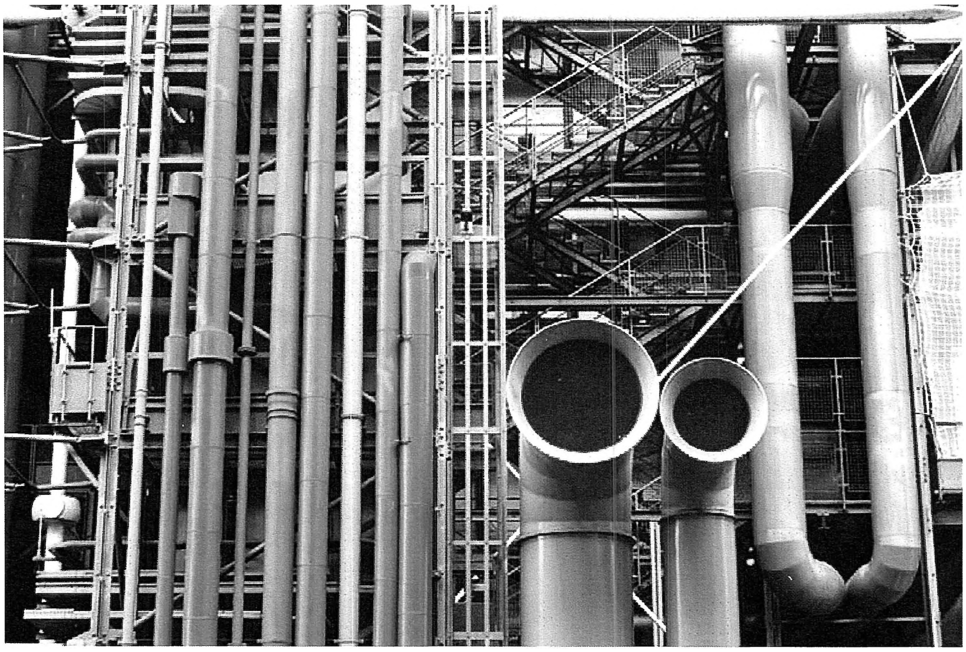
[73] Čarls Dženks, *Moderni Pokreti u Arhitekturi*, Prev. Svetlana Maksimovič i Snežana Litvinovič, Građevinska Knjiga, Beograd, 2002, str. 450

2.4.1. Ричард Роџерс и Ренцо Пиано – *Centre Georges Pompidou*

Во 1971 година кога е распишан конкурсот за изградба на новиот музеј на модерната, Париз вртоглаво го губел интелектуалниот престиж и статус на културен европски центар. Целта на овој конкурс била да вроди со изградба на музеј кој би внел нова енергија во уметничките збиднувања, би инспирирал и би претставувал ново жариште на културата. Победниците на конкурсот: Ричард Роџерс (Richard Rogers, 1933-) и Ренцо Пиано (Renzo Piano, 1937-) во тој период се сé уште млади, анонимни архитекти чија амбиција, ентузијазам, наивност и верба во доминантната парадигма на нивното време е лесно читлива и од овој архитектонскиот објект. Имено, *Centre Georges Pompidou* или Бабур, бил изграден сосема и доследно на оригиналните и револуционерни идеи на Роџерс и Пиано. Нескротливиот идеализам на авторите и периодот извира од сите страни на објектот, преку боите и инсталациите, преку изграденото и дури преку она што недостасува (фасадата). Постои одредена лудост во објектот, одредена дрскост во бескомпромисната потрага по флексибилен простор, и всушност таа потрага е виновникот за отварањето на утробата на објектот и нејзино гордо изложување на местото на фасадата. Последователно, се добил објект чија внатрешност е чиста, отворена дури и помалку стерилна, огромни простори кои и стоеле на уметноста на располагање, а надвор на местото од фасадите, изложени за јавноста, гордо се извишуваат канализациските, водоводните, вентилационите инсталации и вертикалните комуникации. Само за споредба, ќе напомeнеме дека еден од влијателните архитекти на денешницата Питер Цумтор (Peter Zumthor, 1943-) го мисли сосема спротивното кога е во прашање разголување и акцентирање на конструкцијата, имено тој вели:

> "*Мислам дека скриените структури и конструкции на една куќа мораат да се организирани на начин кој внатрешноста на објектот непосредно ја создаваат тензична и полна вибрации. Како конструкцијата на една виолина. Тоа не потсетува на анатомиите на живите нешта.*"[74]

[74] Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Trans.Maureen Oberli-Turner, Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 1999, p.18



Сл.бр.8 Детал од инсталациите на западната фасада на Помпиду

Врв на апотеозата на технологијата над традиционалната естетика и архитектура. Дали тоа создаде нова "естетика", останува прашање. Би се запрашале дали постојат безвременски општи естетичките вредности во архитектурата и кои се тие? Дали тие се кријат во тоа како таа изгледа, што таа претставува или за што служи? Вистината е дека одговорот не е ниту едно од наведените, за почеток горенаведените вредности не се дистинктивни како што навидум изгледаат. Естетичките вредности се сите погоре наведени но и повеќе. Вредноста е неуморната потрага по доброто, таа не е брзина, ниту квантитет, ниту новитет *per se*, таа е квалитет/квалитети, непосредно поимање на *доброто*. Она што е извесно, е дека Помпиду не нуди ниту во една негова интерпретација, можност за препознавање на исконските внатрешни човекови конфликти. Не се понудува на човековите најчуствителни состојби, напротив тоа што може да се забележи е неговата индиферентност кон нив, како да ни вели: оставете го настрана она што не го можете и восхитувајте се на она што (технички) човекот може да го изведе.Ваквиот пристап ни говори дека тој е олицетворени на (во неговото време) највлијателната критичка доктрина (доктрини), *меѓутоа критичките доктрини, наспроти принципите на естетиката не можат да бидат*

воспоставени a priori.[75] Ова тврдење служи како потсетник на безвременоста на човековата состојба и нејзината естетичка вредност наспроти минивоста на која и да е доминантна доктрина.

Функционализмот, односно неговото движечко мото, да се изразиме со зборовите на Саливан (Louis Sullivan, 1856-1924), вели дека формата треба да ја *следи* функцијата. Од тој апект, овој објект го продлабочува функционализмот на нов екстремен начин. Имено, како музеј на модерната уметност безкомпромисно ја пренесува идејата и јазикот на модерната во надворешниот свет преку создавање на објектот со употреба на неговите базични функционални единици. Добиваме функционализам во изразот на функцијата на објектот и апотеоза на функцијата на неговите утилитарни делови. Впрочем, тоа Помпиду конечно го доведува и до преиспитување на својата припадност кон функционализмот. Овој објект не претставува архетип на ниту еден "стил", тој е производ на збирниот дискурс на пост-модерната. Помпиду и денес како да постои самиот за себеси, надвор од времето, и сé уште единствен и оригинален.

Овој објект бил нарачан со надеж дека ќе го врати приматот на Париз како Европски и Светски културен центар и со надеж дека срцето на Париз ќе го ре-артикулира и оживее на начин кој на Париз верувале дека му прилега. Првата сопствена цел, посредно по изградбата не ја постигнува, втората неизбежно ја постигнува, што се заклучува од урбанистичкото уредување (големината на плоштадот- како јавен простор и неговата употреба). Последователно, не би погрешиле кога би кажале дека Помпиду во себе носи повисока урбанистичка вредност отколку експлицитно архитектонска. Запрашани Роџерс и Пиано во времето (па и денес) на создавањето на Помпиду, одговориле дека препознавајќи го конкурсот како конкурс за монументален објект, биле предизвикани, односно дека нивен императив бил стремежот кон создавање на анти-монументалистичко дело. Роџерс вели дека центарот Помпиду ги обединува карактеристиките на неговата архитектура уште од 1960^{тите}, а тие се: *флексибилност и технологија, анти-монументализам, движење и структура.* Не

[75] Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Methuen & CO. LTD London, 1979, p.41

можеме а во овие тврдења да не го препознаеме духот на пост-модерната во својата есенција.

Сл.бр.9 Поглед од плоштадот кон Помпиду и неговите препознатливи скали

Имено, како што Лиотард (Jean-Ėtienne Liotard, 1702-1789) сакаше да ги замени мета-наративите со малите наративи (во принципите на пренесување на знаење) и така создаде нов мета-наратив, така и Роџерс и Пиано водени од револтот кон монументалните објекти, застапувајќи некој анти-монументализам создадоа апсолутно монументално дело кое какво такво стои до ден денешен. Вториот миг што не смееме да го занемариме е дека во "списокот" на карактеристики на сопственото творештво, Роџерс набројува чисто прагматични својства, сосема изоставајќи ги фините, чувствителни квалитети кои создаваат уметност.

Овие анализи ја потврдуваат поставената **втора посебна хипотеза** дека пост-модерната (заедно со модерната) **го носела архитектонско дело кон дезинтеграцијата на трансценденталните својства - на неговото уметничко.**

2.5. Архитектонска апотеоза на прагматичното

Ако постои вонвременска есенција на архитектурата, карактеристика која од неа создава уметничко дело, таа, се разбира, не може да се пронајде само преку анализа на неколку селектирани архитектонски дела. Анализата на архитектонски дела во ова истражување ни помагаше во оформување на по-општи сознанија за периодите кои беа набљудувани и за нивното испреплетување, а пак тие своевидно ни помагаа да оформиме разбирања општо за архитектонското дело низ времето. Архитектурата е комплексна, таа е променлива во зависност од својот временски и културен контекст, меѓутоа во истовреме, проблемот вечно пред неа е оној кој тврдоглаво инсистира таа да се осврне на вечната човекова состојба на стремеж, и тој е непроменлив и сé присутен. Се додека тој постои, уметничкото дело ќе биде засегнато од него, тоа може интенционално да се обиде да го игнорира за одреден временски период, за потоа повторно да го најде на својот праг. Се додека постои човекот, ќе постои и неговата состојба, а таа е во вечна потрага по рефлексија, препознавање, сочувство... Како рационални битија, ние стремиме кон апсолутното, кое пак вечно пркоси на експлицитната артикулација. Тоа постои во медиум апстрактен за човекот, како што ќе потврди и Кант, човекот не е во можност да ги поима бесконечното и безвременското ниту пак ништото. Тој "простор" каде што постои концептот за апсолутното добро, апсолутната среќа или општо кажано апсолутното, се насетува, се чувствува лесно и јасно, а наспроти тоа многу тешко се вообличува во материјалниот свет. Заради тоа, единствено уметноста од човековите дејности, е во можност да го пренесе ехото на тоа насетување, да врами еден реминисцентен миг кој од своја страна заради општоста која ја поседува *a priori*, на субјектот пред себе ќе понуди цела палета на интерпретации. Веќе два века архитектурата е жртва на редукција која од неа не прави ништо повеќе од "убав" човеков инструмент. Ова тврдење не треба да се разбере како суд против современата архитектура, како да ја нагрдуваме, едноставно бараме потенцијален одговор на прашањето дали таа архитектонска редукција од неа го одзема уметничкото. Како што видовме причините зад оваа состојба на архитектурата се комплексни процеси во кои повторно нема да навлегуваме,

само би сакале да додадеме дека ако *"Бог е Мртов"*[76] тоа не повлекува исчезнување на човековите длабоки конфликти кои тој ги поседува со самото постоење како рационално битие. Поедноставно кажано: ако музејот треба да ја замени црквата, од романите на Толстој да извлекуваме животни поуки наместо од Библијата итн., од музејот се очекува (најмалку) да не ја игнорира оваа задача, колку и да му е несфатлива и нова.

> *"Просторот на Западната архитектноска репрезентација се преточи во секуларизирана перспектива, во математички ентитет, и во мугрите на смртта на Господ веќе не беше трансцендентална.* [...] *Во повеќето случаи таа беше конципирана како прагматична градба или како аплициран орнамент кој конечно беше ирелевантен и дури прогласен за не-етички."*[77]

Мнозинството претставници на архитектонското дело од индустриската револуција па до денес, спротивно на очекувањата, одлучија да не одговорат на комплексноста на проблемот кој се поставува пред архитектонското дело. Чест на исклучоците. Свесно или не, тие како маѓепсани од новите технологии, полетно како Икар, се одлучија да се восхитуваат самите на себеси и на човековите достигнувања, и последователно архитектонското дело го претворија во архитектонски објект. Еден ден со сигурност архитектонското дело ќе се разбуди во архитектонскиот објект, но колку време на човекот ќе му биде потребно за да му здодеат новите откритија останува да видиме. Меѓутоа, оваа состојба има последици кои се значително поопасни од неа самата. Во време кое го слави неесенцијалното, осиромашувањето на архитектонскиот јазик е само една од овие последици, а како што знаеме растењето на квалитетот и квантитетот соодветно, на еден вокабулар не се вклучува и исклучува по потреба, тие претставуваат долги временски процеси. Во мигот на враќањето на желбата соодветно да се одговори на сите комплексни прашања на архитектурата, материјални и духовни, архитектот ќе се најде во состојба на неумеење (наспроти

---

[76] Friedrich Nietzsche, *The Gay Science: The Joyful Wisdom*, Trans. Josefine Nauckhoff, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p.109
[77] Alberto Perez-Gomez, *Built Upon Love: Architectural Longing after Aesthetics and Ethics*, The MIT Press, Cambridge, 2006, p.63

не-сакање), состојба на сиромаштија. Понатаму, дополнителна и можеби доминантна реперкурсија со која допрва ќе се соочуваме, можеме да речеме дека е *намалувањето на очекувањата од архитектонското дело*, атрофија на филозофската мисла и воедно на есенцијата на креативниот процес: последователно, намалување на очекувањата од архитектот, од творецот – па и од човекот. Денес, непостоењето на доминантна парадигма во архитектонското творештво, дополнително како да ја разводнува неговата состојба нудејќи мноштво заводливи изрази кои очајнички се обидуваат да го задржат вниманието исклучително на себеси. Изрази, кои реферираат кон самите себеси, кои во себе најчесто не содржат. Ако во текот на ренесансата започна губењето на метафизичкиот симболизам во архитектурата, во модерната тој процес доведе до редуцирање на симболот во знак, а во современата како да се изгуби и нарацијата. Навидум, денес, овој процес се ближи кон својот крај – кон апсолутна пурификација на уметноста од архитектурата.

3. ДИСКУРСОТ НА СОВРЕМЕНАТА АРХИТЕКТУРА ДЕНЕС: АРХИТЕКТОНСКОТО ДЕЛО ОДВНАТРЕ

3.1. Вовед

"Заради тоа што ја загуби својата космолошка референца, радикално секуларизираната архитектура е или осудена апсолутно да се трансформира во технологија на градење или во "најдобар" случај да се преправа дека функционира легитимно во простор независен од јазикот."[78]

Ближејќи се кон крајот на истражувачкиот дел од овој труд кој беше засегнат со архитектонските дела низ времето и процесот на менување на нивното значење, би било пожелно да истражиме какво е архитектонското дело денес. Во архитектонското дело денес ќе се воочат последиците од човековите развитоци и развитоците во архитектурата во последните два века, индивидуалистичкиот пристап, разлачениот релативизам и амбицијата кон технологијата која очигледно сé уште тлее. Во овој дел од трудот ќе истражиме само тројца од доминантните архитекти на денешницата, следствено и нивните дела. Селектирани се со почит на темата на ова истражување и никако поинаку. Единствено по завршување на овие анализи, ќе бидеме (и хронолошки) доследни за да можеме одговорно да извлечеме поопшти заклучоци во однос на дискурсот на современата архитектура.

Како прв творец во ова поглавје го одбравме Питер Ајзенман (Peter Eisenman, 1932-), заради тоа што тој временски, изразно и теориски најочигледно ја премостува модерната кон пост-модерната и пост-модерната кон денешницата. Тој е творец чие творештво не припаѓа на еден стил или правец, туку на неговата сопствена мисла. Како неговата мисла се развивала во палимпсестот на пост-модерната преостанува да видиме. Вториот архитект за кој ќе зборуваме, всушност архитектка е Заха Хадид (Dame Zaha Mohammad Hadid, 1950 -) чие што студио се занимава со архитектура, урбанизам и дизајн и во наведените области има завршено 950 проекти, сите препознатливи во оригиналниот стил на авторката. Последениот архитект за кој ќе зборуваме ќе

[78] Alberto Perez-Gomez, *Questions of Perception-Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2006, p.10

биде Питер Цумтор (Peter Zumthor, 1943 -), а за него ќе пишуваме заради неговото творештво кое постои навидум недопрено од современите, пост-модерните, ниту пак од модерните дискурси на архитектурата. Тој за нас ќе биде претставник на оние кои несвесно се обидуваат да ја “вратат” космолошката референца во архитектурата, да го возобличат поетското. Претставник на оние архитекти кои се судруваат со намалените очекувања при тоа не прифаќајќи ги, со миопијата на современата мисла, впрочем со дискурсот на современата архитектура, и кои (за жал) се принудени одново да го бараат патот до духовното во архитектурата. Од горенаведените автори, Питер Цумтор и Заха Хадид се и добитници на Прицкер Наградата (Pritzker Architecture Prize), која се доделува на архитекти чии што дела се олицетворение на надареност, визија и посветеност на архитектонското дело.

3.2. Питер Ајзенман и не-присуството

Питер Ајзенман (Peter Eisenman, 1932-) е една од "ѕвездите" на архитектонското творештво на XX-от и XXI-от век. Покрај тоа што тој не создава архитектонски дела квантитативно подеднакво со неговите современици тој пишува повеќе од повеќето од нив. Таа негова иницијатива кон тој медиум на изразување делумно е потикната од тоа што тој е професор на Јејл во одделот за историја на архитектурата -конкретно периодот на ренесансата, период во кој голем дел од двигателите на развојот на дискурсот на архитектурата пишуваат, делумно заради сознанието дека материјалниот свет на архитектурата со поголем отпор ги прима идеите на умот и конечно втемелено со неговото пријателство со Жак Дерида (Jacques Derrida, 1930-2004). "*Пишување. Најважниот предуслов.*" [79] Негово силно убедување е дека пишаниот збор го произведува дискурсот на архитектурата, не самата архитектура, бидејќи книгата дозволува рефлексија, таа има време, додека како што вели тој архитектонското дело е тука и сега. Едно од многуте негови храбри тврдења е дека ние сé уште се наоѓаме во модерната, поточно во рококо периодот на модерната. Дека патот надвор од овој маниризам не инсистира на временска рамка, брзина и формална инвенција. Дека всушност, ние не сме во некоја криза, бидејќи како што вели тој *кризата што трае не е криза*[80]. Неговиот интелектуален придонес во развитокот на дискурсот на архитектурата го сместува во обидите да создава простори кои критички, свртени сами кон себе, ќе извлекуваат сознанија од внатре. Простори кои ќе го дислоцираат субјектот во неговиот однос со објектот и така ќе го придвижат дискурсот.

Ако го симплифицираме неговиот метод би рекле дека тој секогаш е во жарот на синтаксична просторна манипулација градена врз теоретска и историска мисла. Секогаш околу еволуцијата на просторот, апсолутна спротивност на творците од материјалната страна на архитектурата како што се Питер Цумтор или Херцог и Де Меурон. Ајзенман вели дека во архитектурата постојат три метакритички доминанти: концептуалната, феноменолошката и

[79] Peter Eisenman, "A Dialog", Harvard University, Graduate School of Design Lectures, Boston, 12 April 2007
[80] Ibid.

перформативната. Најчесто е критикуван заради строгата поделба, но сепак себеси се сместува во концептуалната доминанта и инсистира да ги класифицира и своите колеги. Под концептуалната доминанта подразбира концептуално творештво кое се раѓа од идеја во концепт но секогаш има производ (никогаш не останува чисто концептуално дело) и тој производ не гравитира околу значењето на искуството на субјектот во традиционална смисла, туку цели да го предизвикува, вознемирува- да го напушти својот *status quo*. На тој начин тој како да предлага/следи комуникација генерално својствена за уметничкото дело во пост-модерната.

Како што напоменавме во воведот тој ја дефинира денешницата како период на "доцна" модерна во архитектурата. Врз оваа обсервација тој ги слага понатаму комуникациските проблеми на денешницата. Имено, тврди дека идејата на комуникација денес е сосема тривијализирана, дека постојат премногу информации а паралелно се соочуваме со дефицит на разбирање на нештата. Така тој како да си дава задача да ја "понижи" улогата на комуникацијата преку намалување на значењето на *искуството* непосредно во соочувањето со уметничкото дело, конкретно со архитектонското дело. Визуелното искуство се подразбира е во сржта на неговото бунтување, меѓутоа не ги исклучува ниту другите сетила. Следејќи ја желбата неговото дело да не комуницира ниту формално, ниту материјално со субјектот тој јасно раскинува со нагонот неговото дело да претставува. Тука се спротивставува на традиционалното разбирање на знакот, на означувачот и означеното. За него, неговото дело не означува и не се стреми да означува. "*Апсолутно сум рамнодушен кога е во прашање комуникацијата сама по себе*" .[81] Со ова Ајзенман оди уште подалеку од Де Сосир (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) и го одделува означителот од означеното, негирајќи го знакот во архитектурата и комуникацијата (во неговите дела), така тој како да се втемелува уште повеќе во текот на пост-модерната уметност на XX-[от] век. Последователно го развива просторот, наспроти неговата обвивка и репрезентација. Средбата помеѓу Дерида и Ајзенман се случува токму тука, многу

[81] Peter Eisenman, "After Derrida there are no more corners", Cornell University Lectures, Ithaca, USA, 11 September 2007

пред да се случи нивната формална соработка. Токму тука се среќаваат во *разлаката* на изразот на апоретиката. Средбата се случува помеѓу Ајзенман со своите објекти кои "не комуницираат" и простори кои го вознемируваат-дислоцираат субјектот, кои не нудат толкувања или вистински одговори туку апоретично, односно чисто реторички постојат и Дерида со неговиот процес на деконструкција, на откривањето на апориите во самиот текст, со валоризирањето на новите околности во кои настанува новиот дислоциран поим, односно соочувањето со неможноста за еден таков проект и помирувањето по поставувањето на прашањата без одговор. Понатаму, Дерида го отргнува уметничкото дело од неговите онтолошки рамки и се обидува како што вели Иван Џепароски (1958-) *да го набљудува во подрачјето на чистата мечта*[82], како привид што ништо *не имитира*. Токму тука ќе се навратам на иницијативата на Ајзенман неговото дело да *не претставува*. Суштината на овој начин на разложување е да се разгради митологијата на она што е вистина на делото или негова суштина. Делата на Ајзенман како што тој вели не кријат тајна, не повикуваат туку предизвикуваат, поставуваат прашања без страв дека нема да бидат одговорени. Понатаму двајцата мислители се преплетуваат и во толкувањата на присутното и присуството, како своевидни критики кон западноевропската метафизика и центризмот. Дерида со неговото "децентрирање" во определувањето на битието како присуство, додека кај Ајзенман со неговото напуштање на третирање на раѓањето на архитектонската структура низ низата класични елементи (пресек, столб, полно-празно, симетрија-асиметрија, материјали итн.) туку со децентрализирање на процесот преку фокусирање на флуидот на просторот- со што тој на некој начин (во архитектурата) го реализира клучниот заклучок на Дерида дека центарот може да биде надвор од целината. Гледање на не-присутното присуство, но не неприсуство, како што тој го дефинира просторот, внатрешноста на објектот која е насекаде. Еден од најјасните ставови и воедно најапстрактните кога зборуваме за архитектонското дело на Ајзенман е во однос на концепцијата на тоа *не-прусатно*. И со зборовите на Дерида: "*Ништо, ни во елементите ни во системот,*

[82] Иван Џепароски, *Уметничкото Дело*, Магор, Скопје, 2009, стр.204

никаде и никогаш не е напросто присутно или отсутно. Насекаде се само разлики и траги на разликите."[83] Историјата на архитектурата не учи на односот на надворешноста и внатрешноста на објектот кои низ времето си ги менувале улогите на иницијатор. Денешницата донекаде совесно пропагира развивање на двете компоненти паралелно, додека Ајзенман повикувајќи се на *Фолд*-от на Делез (Gilles Deleuze, 1925-1995), теоретизира развивање на концептот на диплење, превиткување на внатрешноста и надворешноста во една двојност, секоја страна со свое значење, а сепак дел од истата куќа. Ако инсистираме на визуелно согледување на овој концепт би ја замислиле лентата на Мебиус како процесот на дијаграмот на проектирање на внатешноста *–pli* (ентериерот, просторот, неогранското) и надворешноста *–repli* (органското кое се осврнува кон себеси). "*Не постои такво нешто како празно место, празното е едноставно место за субтилните материи*".[84]

Ете, тој е концептуалистот Ајзенман. Често и оправдано е критикуван, со зборовите на Жак Херцог (Jacques Herzog, 1950-) : "*Во длабоките нагони архитектурата е концептуална, но визуелното е секогаш трансцедентално во концептот*"(од предавање на Корнел Универзитетот, 11.IX.2013), со што сака да укаже дека концептуалната архитектура не може да ја занемари комуникацијата. Како што е критикувана филозофијата на Дерида дека не нуди одговори, решенија *туку дека е едноставно апоретична*[85], некоја верзија на методолошки скептицизам, токму така се критикувани и делата на Ајзенман. Неговите архитектонски дела се прашања, обиди или ќе се осмелиме да напишеме дека се експерименти, бидејќи како што знаеме тешкотијата се крие во реализацијата на неодредливоста, необврзноста, одењето на "непроодната патека" кај која ризикот е најконфорно преминување во својата финалност -во главоболка. Имено, своевидно, тоа е и еден од предметите на естетиката на XX-от век.

Пред да преминеме конкретно на делата на Ајзенман и неговите обиди за реализација на сопствената теорија, мораме да се задржиме на круцијалната

[83] Žak Derida, *Razgovori*, Novi Sad, 1993, str.26
[84] Gilles Deleuze, *The Fold*, Trans. Tom Conley, University of Minnesota Press, 1992, p.236
[85] Miroslav Beker, "Poststrukturalizam u savremenoj američkoj kritici", *Književna smotra*, Zagreb, 1983, br.51-52, str.48

средба помеѓу Жак Дерида и Питер Ајзенман. Имено, Ајзенман неретко вели: "*После Дерида нема веќе ќошиња*"[86] за да го изрази значењето на нивното пријателство. Во 1982-рата година во Париз се организира архитектонски конкурс за решение за "Урбан парк на XXI-от век" чија локација била последното големо *празно* парче од Париз. Победничкиот проект е на Бернард Чуми (Bernard Tschumi, 1944) кој за еден сегмент од паркот по сопствена иницијатива ги ангажира Ајзенман и Дерида на соработка. Несомнено, тој ја забележал нивната интелектуална, теориска средба, предвидел интересна амбициозна соработка која имала потенцијал за нешто повеќе од едно едноставно проектантско решение. Дерида подоцна ќе изјави дека кон проектот пристапил скептично, со доза предрасуда, односно да се послужиме со неговите зборови во еден подолг цитат:

"[...] *знаев дека дискурсот и јазикот не беа неважни во активностите на архитектите, особено во архитектурата на Ајзенман. Имав причини и мислев дека се поважни отколку што архитектите разбираа. Но, не разбирав до кој степен, пред сѐ на кој начин, неговата архитектура ги конфронтира основните услови на дискурсот, граматиката и семантиката. Не разбирав ниту зошто Ајзенман пишува* [...]"[87]

По паѓањето на предрасудите и формалните очекувања на двајцата мислители во однос на соработката, таа почнала да зрачи со полетна енергија. Демонстрирањето на искрената желба и амбиција на Ајзенман сериозно да игра со зборови и пишува, во еден миг доведува до испреплетување на улогите на Дерида и Ајзенман и токму тогаш Дерида за прв пат дава предлог за формално решение на нивниот "парк". Цртежот на неговара *лира*, го предлага како цртеж-основа на развивачкиот палимпсест кој неуморно растел во процесот на нивната соработка. Овој миг на мешање на задачите, на знаењето, е значаен, бидејќи токму тука кога двајцата се помалку излезени од сопствените конфорни зони (Дерида повеќе, како што и тој напоменува дека бил скептичен кога од него било побарано да предложи решение за паркот) тука настанува и нивната прва

[86] Peter Eisenman, "After Derrida there are no more corners", Cornell University Lectures, Ithaca, USA, 11 September 2007

[87] Jacques Derrida, *A Letter to Peter Eisenman*, Trans. Hilary P.Hanel, 1989, p. 7

сериозна дебата. Во Октомври, 1989 година Дерида го откажува своето присуство на конференцијата под наслов: "Постмодернизмот и потоа: Архитектурата како критичка уметност во современата култура" во Ирвин, Калифорнија, каде што требал да присуствува заедно со Ајзенман и извинувањето го праќа во форма на долго писмо со кое се обраќа кон Ајзенман поставувајќи му серија прашања кои се однесуваат на неговата архитектура и теориска пракса. На почетокот вели: "*Нема да го злоупотребам моето отсуство и нема да напоменам дека можеби премногу му веруваш на твоето отсутно* [...]".[88]На тоа писмо низ кое се проткајува искрена критичка љубопитност кон архитектурата и творештвото на Ајзенман, Ајзенман одговара неколку месеци подоцна со писмо во кое елаборира неколку одговори додека другите прашања ги декларира како невозможни, односно вели дека тие одговори треба да се бараат надвор од архитектонскиот дискурс. На опомената за вербата во отсутното, Ајзенман одговара дека тој е навистина обземен од не-присутноста и дека за него "[...] *секој концепт, секој објект, има во него сé што не е запишано во него и во неговите траги. Јас сум преокупиран со отсуство бидејќи за разлика од јазикот, во архитектурата доминантата е во присутното, вистинско присуство на означеното.*"[89] Писмото продолжува со објаснувања на веќе анализираните аспекти на дискурсот на Ајзенман. Тој вели дека: "*Единствено кога врската помеѓу архитектурата и функцијата –која се поставува есенцијална, ќе биде потчинета, односно кога традиционалната дијалектичка, хиерахиска и променлива врска на формата и функцијата ќе биде изместена - децентрализирана, единствено тогаш ќе може да се обратиме на условите на присутното*", напоменувајќи дека дотогаш тој во *не-присутното* ќе ја бара *аурата* на третото, не носталгична по значење туку во не-дијалектичка состојба на сопственото постоење–тој вишок на присутното. Наспроти барањата на Дерида за непостоење на аурата или нејзина деконструкција. Едноставно кажано, *аурата* е присуството на отсутното, можноста за присуство на нешто друго.

Така се расплетува плетката на нивната соработка, враќајќи ги во сопствените дискурси кои имале премногу есенцијални разлики и им оневозможиле да ги

[88] Peter Eisenman, *Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida*, 1989, p. 15
[89] Ibid.

поднесат амбициозните совпаѓања на теоретските дискурси во физичката реалност која ја нуди архитектурата. Овие случувања конфорно ме насочуваат кон следните разгледи поврзани со архитектонското творештво на Ајзенман, обидите за реализација на неговата архитектонска теорија. Поголем број на негови дела, покрај неговите обиди да не комуницираат, јасно го поставуваат прашањето: Зошто? Зошто такви објекти? Кој има потреба од експериментално геометриски расчленети станбени единици или влезна партија која интенционално е проектирана да збуни, дезориентира и зашемети? (со исклучок на Ајземан). Во овој дел од поглавјето во кој се очекува да се анализира неговото архитектонско наследство наместо критички да се осврнеме кон неговите дела кои поставуваат безброј прашања, целото внимание ќе го посветиме на едно негово дело кое навидум не поставува ниту едно прашање. Повеќето негови објекти се одраз на неговото оформување, растење и созревање како архитект, со исклучок на едно: Споменикот на паднатите евреи во Берлин. Ова вистинско ремек дело е одраз на созреан архитект и вистинска рефлексија на неговата теорија. Ќе започнеме со тоа што ќе напоменеме дека навистина овој споменик е внатре и надвор во истовреме, функцијата и формата се сосема испреплетени односно и двете потчинети на тишината на објектот. Тој навистина не поставува прашања, едноставно постои во срцето на Берлин. *Комуницира* со субјектите на начин кој одговара на субјектот, таму децата играат криенка, младите читаат книга, туристите се фотографираат и сите живеат помеѓу масивните пилари на паднатите евреи. Доминанта која постои, стои и молчешки сведочи за себе. Ајзенман во едно интервју говореше дека изборот на материјал (бетон) е резултат на потрагата да се дематеријализира просторот, да нема текстура, ниту боја. Навистина парадоксално, но би рекле дека барајќи “не материјал” тој го избрал совршениот материјал за Берлин. Токму тука сме сведоци на враќањето на симболот, можеби на најнеочекуваното место, бетонот како симбол на внатрешноста и историјата на Берлин.

Сл.бр.10 Меморијалниот споменик на паднатите Евреи на Европа

Овој споменик стои наспроти многу слични, пр.: Споменикот "9/11" во Њујорк, "Националниот Споменик за Жртвите од Втората Светска Војна" во Вашингтон итн. Сосема спротивно од сите други, споменикот на Ајзенман содржи доза сопствен дигнитет, нема никаква инскрипција, нема текст, нема бездна, нема агресивна доминација на тагата. Самодоволно постои. Ги прифаќа во себеси сите кои живеат околу, во и до него, но во истовреме не им дозволува да ја вознемират неговата сериозност и сопствениот мир.

Во есејот на Дерида "Зошто Питер Ајзенман пишува толку добри книги" тој го поврзува Ајзенман со Ф.Ниче (уште во насловот), велејќи дека тој е "*најголемиот анти-Вагнерски создавач на нашето време*"[90]. Односно, дека Ајзенман ја менува вистинската аксиома на архитектурата, мерката на човекот како модул за сите проектантски и градежни пропорции. Со дестабилизацијата на размерот,

[90]Peter Eisenman, "A Dialog", Harvard University, Graduate School of Design Lectures, Boston, 12 April 2007

присутноста и потеклото (центарот) тој неминовно ја доведува во опасност и естетиката на неговите објекти и воопшто не се грижи за тоа. Ајзенман, како што ќе забележи и Дерида- игра. Тој сериозно игра со зборовите, со граматиката и со архитектурата. Тука на самиот крај повторно се среќаваат Ајзенман и Дерида во самата *игра*. Односно, да се послужиме со зборовите на Џепароски: *"Дерида, уметничкото дело, во крајна линија го толкува наполно ничеовски како слободна игра отаде човекот и хуманизмот, игра што веќе не е свртена кон митосториите за центарот и потеклото."*[91] Но како што напоменува и самиот Ајзенман ниту една игра на зборови нема да ја дистанцира архитектурата од потеклото и иднината. Иако е сосема свесен дека неговиот пат е непроодниот тој ужива амбициозно да работи во текот на неговите убедувања.

За крај еден цитат од писмото на Ајзенман кон Дерида:

"На крајот, мојата архитектура не може да биде тоа што треба, едноставно ќе биде тоа што е. Единствено кога ќе се додаде читање на објектот- читање на случувањето на архитектурата- единствено тогаш ќе ја видиш играта помеѓу присутното и претставувањето, тогаш ќе знаеш дека бев верен кон себе си и кон идејата."[92]

[91]Иван Џепароски, *Уметничкото Дело*, op.cit., стр.205
[92] Peter Eisenman, *Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida*, 1989, p. 17

3.3. Заха Хадид и силата на субјективноста

Да се слуша Заха Хадид кога зборува за сопствената архитектура е навистина макотрпно искуство, искуство кое не нé остава рамнодушни. На 6ти Март 2013 година, Хадид одржала предавање во школото за дизајн на Харвард (Graduate School of Design at Harvard) во кое не може а да не се забележи севкупната доминација на чувството на индиферентност и неангажираност, таа зборува за своите објекти кратко и површно, фокусирајќи се на технолошката изведба, на буквалниот формализам и делумно на програмата. Хадид не зборува за комуникација, за тесниот контекст, за градот, за одговорноста и како дополнување – низ текот на целото предавање честата употреба на изразот "*како и да е*"дополнително ја разводнува нејзината присутност. Во ова предавање таа вели: "*пред се архитектурата треба да создаде простори кои на луѓето им нудат екстремни задоволства*[93]", не навлегувајќи во значењето на задоволството, неговиот карактер, ниту пак во начинот на комуникација на архитектонското дело кое би требало да го понуди "*екстремното задоволство*". Не дискутирајќи за критериумите на убавото, за она што всушност нуди задоволство и како, таа навидум алудира дека нејзините дела се очигледно убави –*a priori*. Севкупниот впечаток кој таа го остава зад себе, од ова предавање и од могу други обраќања, впечатокот кој нејзиното творештво го пресликува на нас, е впечаток, кој говори за авторовата фриволност и изолираност во некој сопствен свет кој како да постои во вакум или во некој паралелен затворен систем, или универзум, со сопствени конкретни – самоопределени вредности, поставени како императиви, односно водилки на целокупното нејзино творештво. Меѓутоа, сепак, ова е наше иницијално и субјективно чувство кое може да го наговести развитокот на оваа студија на делото на Хадид, но не е доволно да се извлечат по-општи заклучоци. Следствено, пристигаме до потребата да застанеме и одпочеток да го анализираме делото и наследството кое ни го остава креативниот дух на Заха Хадид.

Заха Хадид (Dame Zaha Mohammad Hadid, 1950-) е родена во Бејрут, Ирак. Студирала на Американскиот Универзитет во Бејрут и потоа на "AA" во Лондон

[93] Zaha Hadid, "Tate talks: Zaha Hadid and Suprematism", Tate Modern, London, 08.10.2014

(The Architectural Association School of Architecture, London) каде е ученик и на Рем Колхас. Хадид по завршувањето на редовните студии, се вработува во студиото на Колхас и Зенгелис - OMA (Office for Metropolitan Architecture) во Ротердам, за во 1977та година да стане партнер во истоимненото студио. Во 1980та година таа отвара сопствено архитектонско студио во Лондон, кое го носи името – *Zaha Hadid Architects*, во кое работи веќе 35 години. Во овој период Хадид се стекнува со статусот – "архитектонска ѕвезда", или (како што велат) со статусот на архитект со големо "А". Нејзиното творештво го обележаа голем број објекти помеѓу кои и следниве дела (почнувајќи од првото значително изградено дело): противпожарната станица во склоп на фабриката Витра во Веил, Германија, резиденцијата "Капитол" (Capitol Hill Residence) во Москва, изложбениот салон на BMW фабриката за автомобили во Лајпциг, Германија, потоа скијачката скокалница "Bergisel" во Австрија, аква центарот за "Олимписките Игри 2012" во Лондон и да споменеме едно од нејзините најнови дела – центарот за изведувачки уметности во Абу Даби. Творештвото на Заха Хадид веќе долго време предизвикува дијаметрално различни реакции, таа е обожувана исто онолку колку е критикувана, и кога би сакале со еден збор да го опишеме нејзиното севкупно дело би си дозволиле да го определиме како крајно *контроверзно*.

Нејзиното творештво може (по-општо) да се подели на два периода (така впрочем и Хадид го подвојува) на ран период и на нејзиното денешно творештво. Раниот период го опфаќа нејзиното творештво во 1990тите и негови главни обележја се острите потези, односно острите агли, динамиката на правите линии, експлозивноста и пластичното фрагментирање на елементите на целото архитектонско дело. Веќе, преку именувањето на строго обликовни карактеристики како доминантни обележја на нејзиното творештво, забележуваме недостаток на она што е над/во сетилното и воедно се-присатност на нејзините субјективни избори, односно допаѓања. Понатаму, нејзиниот израз во своето сетилно е апсолутен, апсолутен во однос на елементите на архитектонското дело, односно ниту еден дел од објектот не може да му "избега" на нејзиниот израз, таа ја деформира - обликува конструкцијата исто онолку колку што интервенира на партерот, фасадите и ентериерот. Всушност, тој

пристап е *и* единствен ако стремиме кон интенционално обликување на севкупниот простор. Овој пристап, иако карактеристичен за нејзиниот креативен процес, не е нејзин сопствен, голем број на архитекти ја делат нејзината темелност, меѓутоа Хадид е една од малкумината кои успеваат да го извлечат тој процес низ израз кој е сопствен - екстремен, световно - иконичен, но пред сѐ надоврзан на самиот себеси - самореферентен. Творештвото од нејзиниот ран период најчесто е сместувано во правецот на *деконструктивизмот*, кој временски се надоврзува на модернизмот. Инаугурацијата на деконструктивизмот како легитимен правец во светот на архитектурата се случила во 1988 година, во музејот на модерни уметности во Њујорк – МОМА, со отварањето на изложбата на седумте архитекти - деконструктивисти на XX-от век, помеѓу кои била и Заха Хадид. Извор од кој црпеле инспирација и теоретска поткрепа архитектите – следбеници на овој правец најчесто бил Дерида (како во случајот на Ајзенман), но би згрешиле ако не ги спомeнеме како влијателни личности во општиот развитокот на пост-модерната и Лиотард и Душамп. Меѓутоа Хадид, наспроти Ајзенман, навидум "интуитивно" развива свој деконструктивизам, кој не го поткрепува со пишана филозофска, односно теоретска мисла, туку се надоврзува на авангардното дело на рускиот уметник Казимир Малевич (1878-1935) и на неговиот "Супрематизам" (или како што често таа го нарекува: на делото на "*Мојот Малевич*"[94]). Малевич ги поставува изразот и стилот на супрематизмот за прв пат официјално на неговата изложба во Петерзбург во 1915 година и конечно ги втемелува со издавање на неговиот манифест "Од Кубизам до Супрематизам". За да го разбереме раното творештво на Хадид, условени сме да го разбереме изворот на нејзиниот динамизам и ентузијазам. Хадид е до толку импресионирана од делото на Малевич, (уште во младоста) што нејзината наградувана дипломска работа го носи насловот: "Тектониката на Малевич". Во овој проект таа всушност се обидува да ги смести архитектонските содржини во формите и композициите на делата на Малевич. Хадид, во овој период, тврди дека делата на Малевич *можат* и треба да бидат преведени во архитектура и како што архитектонската програма ја наметнува

[94] Zaha Hadid, "Tate talks: Zaha Hadid and Suprematism", Tate Modern, London, 08.10.2014

во/на формите и композициите на делата на уметникот, така потоа добиеното архитектонско дело го наметнува во/на градското ткиво на Лондон. Тој процес на наметнување таа го нарекува – *надредување* (superimposition). Како што рековме, за да го разбереме овој период од нејзиното творештво ќе мораме да го разбереме супрематизмот на Малевич. Барајќи објаснување (дефиниција) за супрематизмот кое овој правец би го доловило потемелно и чувствително, дојдовме до зборовите на Малевич, кој во својот манифест пишува: "*Само со исчезнувањето на навиките на умот кои гледаат слики во најмалите ќошиња на природата, Мадони и бесрамни Венери, ќе можеме да сведочиме чиста, жива уметност.* [...] *единствено импотентните автори бараат искреност* [на изразот] *во својата уметност. Во уметноста постои потреба од вистината, не од искреноста.*"[95] На тој начин Малевич раскинува со мимезисот, се надоврзува на кубизмот (или како што тој вели - го еволуира) и застапува "*чиста*" уметност која сосема го напушта "*дивјачкото во авторот*"[96], уметност која (според него) единствено може да говори за новите духовни состојби на човекот. Тој понатаму вели: "*Идеализмот и потребата од естетички чувства е вистинска тортура.* [...] *ви велам, одбијте ја љубовта, естетиката и трунките мудрост, бидејќи во новата култура вашата мудрост е смешна и неважна.*"[97] Ете, накратко, тој е Малевич - со неговите сопствени зборови, неговиот супрематизам, и двигателот на раното творештво на Заха Хадид. Обидувајќи се да го преведе супрематизмот во архитектурата, Хадид создава делумно и нова формална организација на основа, таа вели: "[...] *експлозијата и надредувањето не се случуваат во дијаграмот, туку во цртежот*"[98], така зборувајќи ни потврдува дека се надоврзува на визуелните претстави на финалните уметнички дела на Малевич во сопствениот визуелен израз – но не и во процесот. Понатаму, последователно Хадид ја развива идејата за *експлозии во просторо*т, всушност експлозии на фрагментите на раслоеното (модерно) архитектонско дело во една композиција на ново, раздвижено архитектонско дело исполнето со тензија, но и со доза олеснување - кое следи

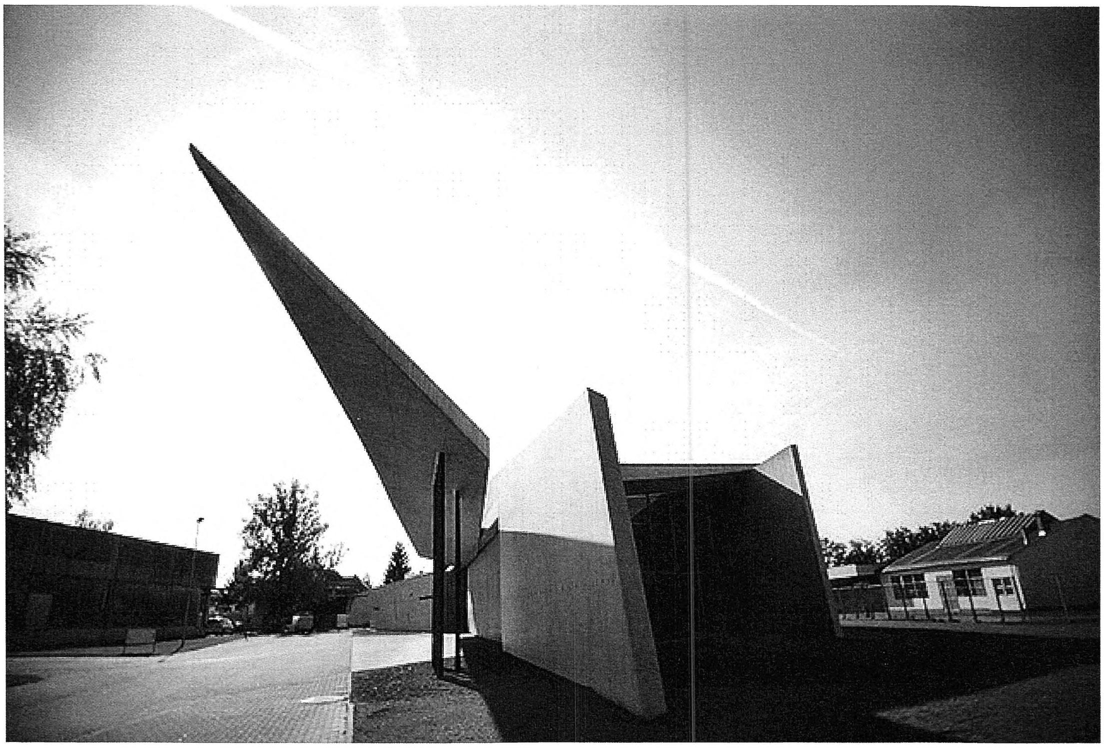
[95] Kazimir Malevich, *From Cubism to Suprematism: The New Realism in Painting*, sine loco, 1915, p.1
[96] Ibid., p.2
[97] Ibid., p.10
[98] Zaha Hadid, "Tate talks: Zaha Hadid and Suprematism", Tate Modern, London, 08.10.2014

после експлозијата. Не ретко кога ги опишува делата од своето рано творештво, за доловување на *експлозијата* во нив, Хадид ги споредува со, односно ги употребува метафорите: воз после железничка несреќа (train-wreck) и брод после бура (ship-wreck)[99]. Во тие мигови не можеме а да не помислиме дека Хадид, како творец на пост-модерната, всушност ги експлодира паребродот и авионот на Корбизје, кој паребродот и авионот ги воздигна во симболи на полетноста на модерниот човек. Хадид во едно предавање и ќе изјави дека за неа модернизмот, иако се претставува така, всушност не е воопшто рационален, последователно, дека не му ги прифаќа правилата на репрезентација. Како дополнување таа вели дека западниот рационализам е далеку од логиката како наука и е погрешно да се поставува како било каков пат до вистински заклучоци. Одтаму, идејата за експлодирање, екплодирање на модерната, на објектот, односно да ги употребиме нејзините зборови: *ослободување на основата за да се ослободиме од типологијата.*[100] На овој начин таа како да одбива да се приземји од секој апсект, одбива да се поврзе, до тој степен што неретко нејзиното дело останува "неповрзано" во своите делови, но и со сопствениот контекст.

Од нејзиното рано творештво одбравме кратко да позборуваме за "Противпожарната Станица на Витра" во Веил, Германија. Овој објект всушност претставува увертира во животното дело на Хадид, тој е објектот кој ја претстави на светот и објектот кој можеби заслужува да биде наречен архитектонско дело. Неговата воздржана расчленетост (наспроти изразно поекстремните нејзини дела) како да трепери на работ на премногу и доволно. Ова дело покажувајќи нагоре, додека во истовреме се развива хоризонтално, е навистина растргнато помеѓу законите на гравитацијата и стремежот кон достигнувањето, односно *надминувањето на невозможното.*[101] Дури можеме да си дозволиме да го одредиме како симплифицирана симбиоза на вековната човекова состојба. Преку ова дело, настрана неговиот израз, Хадид за миг како да се приближила до модернизмот и останатите стилови.

---

[99] Ibid.
[100] Ibid.
[101] Kazimir Malevich, *From Cubism to Supermatism: The New Realism in Painting*, sine loco, 1915, p.10



Сл.бр.11 Противпожарната станица во комплексот на фабриката Витра во Веил

Обидувајќи се да создаде архитектонско дело кое се движи и не се затвара, кое пркоси и експлодира, а воедно е (во материјалноста) смрзнато, статично и вземјено, таа всушност не го прераскажа Малевич, туку несвесно како да ја прераскажа исконската внатрешна човекова борба. Нејзиното прераскажувањепретставува една симплифицирана"верзија" или приказна за духовната човекова состојба (во компарација со делата на предходните епохи), ќе си дозволиме да речеме - посиромашна во јазикот на реинтерпретацијата и како таква, последователно, го осиромашува репертоарот на сопствените интерпретации кои се нудат преку неизбежната комуникацијасо субјектите.Можеби состојба на делото е резултат на влијанието и наследството на модерната (осиромашувањето на архитектонскиот јазик), но и на размерот и делумната воздржаност на авторот(сепак ова ѝ е едно од првите дела). Делата од нејзиното рано творештво *се инспирирани од космосот, експлодирани фрагменти*

лебдат во простор[102], приземјени само навидум, во кои очекувано конструкцијата е од голема важност. Во својот ран период таа е нарекувана, покрај другите називи и "архитект на хартија", бидејќи голем дел од нејзините дела не се изведени. Наспроти раниот период, стои доцниот со мноштво на изведени објекти насекаде во светот.

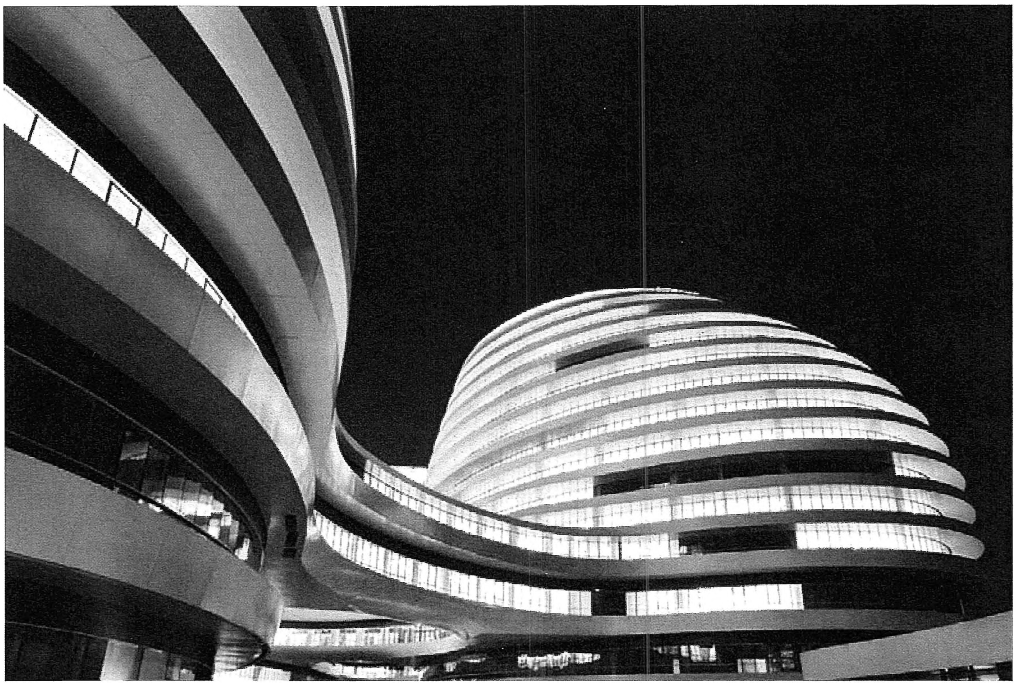
Вториот период на нејзиното творештво го опфаќа нејзиното дело од доцните 1990ти па сé до денес. Всушност периодите на нејзиното творештво не можеме да ги оделиме со строга временска рамка, бидејќи преминот се случува во мигот на преовладување на нејзините идеи поврзани со топографија и геологија над интересот во развитокот на формата и конструкцијата на изолираниот архитектонски објект. Делот од ова поглавје кој ќе се обиде да се осврне на подоцнежното творештво на Хадид, односно на нејзиниот период на "*хетерогени геометрии*"[103] ќе го започнеме со еден нејзин цитат кој јасно говори за споменатата измена на интереси. "*Работејќи во рамките на супрематизмот, открив дека неговите форми немаат ништо заедничко со формите на површината на земјата. Подеднакво, сите тела беа како сателити самите по себеси, подготвени да одлетаат во вселената и да завземат некој свој сопствен простор.*"[104] Во овој период Хадид преминува од линија/рамнина во простор и флуидност. Таа како да ја согледува поголемата слика на своите експлодирани фрагменти и заклучува дека тие сепак постојат во иста реалност – заедно. Понатаму, тие фрагменти, таа сега се обидува да ги поврзе – така експлодирани, во навидум течни простори кои сугерираат малку поинаква, посмирена динамичност. Правата линија ја заменува со серпентината, аглите со полукругови, елипси итн.,и последователно нејзиниот простор постепено ја напушта апсрактната уметност и се приближува до натурализмот. Делата од овој период најчесто се сместувани во стилот на *органискиот нео-футуризам*, правец кој се "врати" во 2007та со "Манифестот за нео-футуристичкиот град" на Вито ди Бари (Vito di Bari). Меѓутоа, кој израз го етикетирал нејзиното подоцнежно творештво е од помала важност (за нас), и би сакале да се навратиме на

[102] Zaha Hadid, "Zaha Hadid Beyond Boundaries, Art & Design", Panel Discussion – IvoryPress, 04.09.2012
[103] Zaha Hadid, *Zaha Hadid 1992-1995*, El Croquis, Madrid, 1995, p.23
[104] Ibid.

еволуцијата на *линијата* во нејзиното творештво. Најпрво да потсетиме на еден мал парадокс во дискурсот на линијата, на *"концепцијата на линијата како таа навистина да постои во вистинските форми"*[105], меѓутоа ова сознание не нé спречува да ја употребуваме, анализираме и кога е потребно – да ја сведеме на точка во простор. Вилијам Хогарт (William Hogarth, 1697-1764) во 1753та година издава дело наречено "Анализа на Убавината: Идеи на Вкусот", и во ова дело зборува за човековата вродена потрага по убавото и за принципите на убавината. Во поглавјето за линијата, говори конкретно за правата линија наспроти брановидната и како *линија на убавината*[106] ја поставува брановидната линија, додека серпентината ја нарекува *линија на грациозноста*[107] – линија на динамиката и континуитетот, линија која дозволува испреплетување на спротивни и различни контексти. За правите линии Хогарт вели дека тие можат да ја менуваат само својата должина и поставеност во простор, и последователно не се орнаментални, а ние од тоа ќе извлечеме дека не се работи за орнаментот туку за силата на изразот. Односно, дека правата линија е интензивна, амбициозна, но е очигледно отпорна на примање конотации кои се нејасни, оние концепти сместени *помеѓу*, додека серпентината секогаш ја замачкува границата и како да се провлекува низ апстрактните концепти – низ оние *помеѓу*. Токму ваква (и хронолошки) е и еволуцијата на линијата кај Хадид, како да со помирувањето на експлозијата во авторката, односно со согледувањата на границите кои ги поставува супрематизмот, таа претекува во релативноста на сопствените убедувања, во релативноста воопшто, и со неа претекува и нејзиното дело. Од овој период на нејзиното творештво ќе го разгледаме административниот објект на Галакси, СОХО (Galaxy, SOHO) во Пекинг, Кина и ќе се обидеме преку конкретен пример да ја разбереме докрај изменетата амбиција на Хадид. Како што веќе напоменавме транзицијата од Малевич, Хадид ја носи кон топографија и геологија. Таа започнува интензивно да размислува на искреноста на топографијата на теренот, неговите форми и наговестувања, всушност се

[105] William Hogarth, *The Analysis of Beauty: Ideas of Taste*, Variety, London, 1753, p.37
[106] Ibid.
[107] Ibid.

обидува да ги вклучи нејзините објекти во пејзажот на локацијата и на тој начин да го збогати.



Сл.бр.12 Галакси – СОХО (SOHO) во Пекинг

Неретко, авторката сопствените дела ги споредува со појави во природата, примери се: нејзиното споредување на Галакси, СОХО со каскадните оризови полиња во Кина, Хејдар Центарот во Баку (Heydar Aliyev Center)го нарекува планина итн. Впрочем, таа се обидува да го збогати пејзажот на локацијата, додавајќи му заводливо обликувани архитектонски објекти, кои според неа наликуваат на појави во природата.Интересна (за нас) е нејзината ексклузивна наклонетост кон топографијата на теренот, која наговестува сомнеж - зарадипрескокнување на контекстот на градот, односно прескокнување на "консултација" на изграденото ткиво, и поврзување на делото со пејзажот како да е празен.Потврда за овој сомнеж е сличноста на нејзините објекти низ целиот свет, преовладува субјективното убедување и таа универзална линија на природата, додека недостасува поврзаноста со местото, со конкретниот културен и изграден контекст. Да се изразиме (неодговорно) со често употребуваниот израз на Хадид, но *како и да е,* и да се вратиме на издвоениот објект. Она што не

можеме да го одземеме на овој објект е тоа дека неговото доживување е реминисценција на доживувањата на нешто живо, нешто што се придвижува, што расте, а истовремено и воедно е читливо и јасно. Впрочем, креирањето со помош на огледално отсликување на појави на природата нé соочува со некое ехо, нешто веќе за нас познато. Со својот суптилен авторитет овој објект постои монументално но како да не заспива, ублажува, прима и вчудовидува. "Мекиот" премин од земјата кон космосот на самиот врв останува како покосен и оневозможувајќи го поврзувањето на времето (иднината) со стремежот нагоре – неминовно не задржува во сегашноста, тука и сега. Индивидуализмот на изразот кој е доминанта на нејзиното творештво, всушност создава простори кои го предизвикуваат традиционалниот процес на обликување, односно - *нејзиниот* потпис е сеприсутен. Поставувајќи ја обликовноста на пиедестал, исклучиво наративно врзувајќи се со топографијата и геологијата, односно прескокнувајќи да се поврзе со богатиот контекст на секое карактеристично и конкретно место, таа создава "**школки**"- делумно празни изрази, главном, заради ограниченоста на нивна интерпретација. Се чувствуваме обврзани да ја напоменеме опасноста од постоењето (по човекот) на овој вид на изразување. Имено, најочигледната опасност е злоупотребата на празнината на изразот, или како што наговестува Рован Мур (Rowan Moore,): нејзините објекти со леснотија *се исполнуваат со идеологијата на нарачувачот*[108] – кој и да е. Ова конкретно исполнување на делумната празнина (во комуникација) на нејзините објекти од неа создаде симбол за политичката и корпорациската желба за оставање наметната - монументална трага, а од нејзината архитектура создаде – *трофеј за прикажување.*[109] Понатаму, нејзините "школки" иако примитивно (заради огледалното отсликување на природните појави) наговестуваат некоја симплифицирана трансцендеција - не доречуваат, во тој контекст не нé оставаат ниту отворени, туку нé покосуваат - не дозволувајќи докрај да излеземе со сопствена реинтерпретација, можеби бидејќи туѓото индивидуално во него е веќе сеприсатно.

[108] Rowan Moore, "Zaha Hadid: queen of the curve", *The Guardian*, London, 08.09.2013
[109] Ibid.

За крај би сакале да го поставиме прашањето за реинтерпретацијата на појави од природата, кои и да се, онака асоцијативно како што тоа го прави Заха Хадид. Дали подражавањето на планините, на делтите на реките, на оризовите каскади не е всушност мимезисот? Мимезисот од кој Хадид бегаше со супрематизмот, кој никогаш не бил својствен за архитектонското дело, онака како што постои во останатите уметности, бидејќи е скоро невозможен. Всушност, кај неа мимезисот е редуциран до некоја заводлива мимикрија, таа е пример за наративноста во современата архитектура и губење на симболот во комуникацијата. Односно, како што кажал Кандински: "*Таквото подражавање наликува на она на мајмуните. Појавно, движењата на мајмунот се исти како оние на човекот. Мајмунот седи, држи книга под неговиот нос, ја листа со замислен поглед. Меѓутоа, оваа мимика е лишена од секакво значење.*"[110] Така ќе го завршиме ова поглавје за Заха Хадид, со наша критика на нејзиното денешно творештво, но мораме да останеме доследни до крај и да забележиме дека најголемата критика упатена кон авторката е впрочем и воедно и најголемиот комплимент, бидејќи таа успева да *не припаѓа,* при тоа незасегната - како да наговестува дека припаѓа во некој друг простор и време. Конечно и накратко, Заха Хадид би си дозволиме да ја определиме како единствен - оригинален дизајнер и исклучително контраверзен градител на нашата околина.

[110] Василиј Кандински, *За Духовното во Уметноста*, Прев. Владимир Величковски, Култура, Скопје, 1995, стр.7

3.4. Питер Цумтор и неговата светлина

Питер Цумтор (Peter Zumthor, 1943-) е архитект роден во Базел, Швајцарија син на столар кој изработувал мебел. Тој бил своевидно заведен од професијата на татко му, од рачната изработка и моќта на создавањето, па до својата 18^{та} година работи и како чирак на изработувач на мебел. Во 1966 година учел индустриски дизајн и како студент на размена студирал на Институтот Прат во Њујорк. По враќањето во Швајцарија во 1968 година тој се вработува во одделот за презервација на споменици во Граубинден, каде што работи и живее и денес. Во 1979 година го основа сопственото ателје и се до денес тој работи со мал број архитекти, не надминувајќи 15 вработени. Овие биографски податоци беа значајни за нагласување бидејќи знаејќи ги, веќе ги претчувствуваме неговите убедувања и вредности.

За разлика од повеќето негови современици Цумтор не создава "значајни" облакодери, корпорациски обележја на моќта, стадиони за милионска публика ниту пак монументални споменици -обележја. И иако во неговиот израз се чувствува трага на неговото време, тој колку што може и пркоси на современата, на пост-модерната, на заводливоста на леснотијата на индиферентноста и твори во некој негов медиум, интуитивно барајќи ги токму оние вредности кои од архитектонскиот објект чинат уметничко дело. Интуитивно велиме заради тоа што, како што ќе се увериме во понатамошните анализи, тој емпириски - искуствено доаѓа до некои општи естетички сознанија. Потоа, интуитивно велиме заради тоа што во неговите теоретски списи експлицитно изразува вчудовиденост или пак радост кога, повторно искуствено, доаѓа до потврди на сопствените претчуства низ соочувања со долговековни филозофски мисли. Во неговото дело: "Мислејќи Архитектура", во поглавјето "*Хард Кор*-от на убавината" тој вели: " *И тогаш открив, преку радио програмата, дека поезијата на Вилијам Карлос Вилијамс е создадена врз убедувањето дека не постои идејата освен во стварта самата по себеси, и дека целта на неговата уметност е да го насочи сетилното познание кон светот на стварите конечно за да му припаѓаат.*"[111] За

[111] Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Trans. Maurleen Oberli-Turner, Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 1999, p.27

разлика од Ајзенман кој беше посредно во дијалог со мислител, на некој начин претставник на неговите убедувања од полето на филозофијата, односно кој беше во константна филозофска рефлексија, Цумтор емпириски доаѓа до општи филозофски постоечки сознанија, што од друга страна е потврда за неговата духовна будност. Друг показател за оваа негова искрена состојба на делумна временска филозофска неповрзаност е првото предавање на тема *"7те Обзервации на присуството"*- серија предавања кои го обележаа Цумтор. Имено, ова предавање на оваа тема тој го одржува во период после деконструктивистите, период во кој Ајзенман веќе одамна длабоко размислуваше за присуството и отсуството, и во тоа предавање терминот *присуство* го употребува на сосема поинаков начин –апсолутно не допрен од тековните случувања. Тој, самиот, на предавање во Универзитетот во Тел Авив во 2013 , зборувајќи за ова негово прво предавање ќе рече: "[...] *по половина час, или час беше, од моето предавање, ми пријдоа историчарите на уметноста и ми се обратија велејќи ми дека присуството веќе не постои, дека тоа е идеја на идеалот, и така научив дека кога влегувам во светот на луѓето кои работат со зборови, не сум веќе во светот во кој јас работам со зборови, во светот на зградите, и морав да се вратам во сопственото присуство –кое е присуство на искуството*."[112]

Несомнено е дека за него од големо значење е *искуството* на архитектурата, впрочем тоа *присуство* за него сигнифицира лични реминисценции на присуство на себеси, еве ние ќе го протолкуваме како *будност*, мал апстрактен едифис на животот кој за миг ја трансцендентира нашата темпоралност.

Оваа негова состојба на постоење и творење во сопствен, помалку изолиран медиум можеби му го успори патот до некои сознанија, но да не беше така денес ќе бевме лишени од многу од неговите дела од чии искуства и доживувања по пат тој учел, ретките дела на денешницата кои се обидуваат да го вратат духовното во архитектонскиот објект. Од тој аспект своевидно сме му благодарни пред се заради искреноста и бескомпромисноста на поетското во него.

[112] Peter Zumthor, "Lecture on Presence", David Azrieli School of Architecture, University Tel Aviv, Tel Aviv 17.11.2013

Еден од мислителите на кој ретко, но сепак, се надоврзува Цумтор е Хајдегер. Постои богатство од начини на кои архитектот може да се препознае и постави во филозофијата на Хајдегер, на пример, професорот на институтот за теорија и историја на архитектурата на Универзитетот во Монтреал (McGill University) Алберто Перез-Гомез ќе ја прогласи херменевтиката за моментално најсоодветен архитектонски дискурс. Меѓутоа, Цумтор се пронаоѓа во делото "Градејќи Живеејќи Мислејќи" повторно навидум сосема селективно. И тоа, во делот во кој Хајдегер пишува дека основиот принцип на човековото постоење е неговото постоење помеѓу стварите и дека односот на човекот со местата, и потоа на местата со просторот е предодреден од човековата употреба на тие места, тој селектира сегмент во кој пронаоѓа потврда на некое внатрешно ехо кое му велело дека *употребата* е еден од најзначајните аспекти. Определувајќи ги основните принципи на творештвото на Цумтор, *искуството* и *употебата* на архитектурата, ќе продолжиме со анализа на неговата потрага по *вредното искуство* (бидејќи според него не секое искуство е вредно за доживување), ќе се осврнеме на неговиот концепт на *присуство*, на неговите *атмосфери*. Потрагата по принципот/пите на *корисната употреба* на просторите не е всушност (за нас) возбудливата потрага, бидејќи како мнозинството етаблирани архитекти на денешницата, прагматичните и рационални предизвици своевидно ги решава и Цумтор, полесно или потешко, но патот до нив со сигурност е предмет на некое друго истражување и го оставаме настрана, всушност тоа одлагање го практикува и самиот Цумтор:

"Архитектурата не е линеарен процес кој води помалку или повеќе директно од архитектонската историја до нови објекти. Во потрагата по архитектурата која ја замислувам, често искусувам мигови на празнина. Ништо што можам да замислам не содејствува со она што го посакувам и често на тоа не можам да му дадам форма. Во овие мигови се обидувам да се ослободам од сето академско архитектонско знаење бидејќи чувствувам дека ме влече наназад."[113]

---

[113] Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Trans. Maureen Oberli-Turner, Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 1999, p.22

Да се вратиме на искусувањето, доживувањето на архитектурата. Во потрагата по *(вредното) искуство* произлезено преку интеракција со едно архитектонското дело, всушност трагаме по вредноста *во* архитектонското дело. Сите од нас се сретнале со многу архитектонски објекти во кои е преточено многу работа, иновација и технологија, и по иницијалниот восхит, односно по препознавањето на инжинерската вредност во нив, со нашето физичко заминување и емотивната импресија исчезнувала. Прашањето кое стои пред нас е: како се вреднува (поетското во) архитектонското дело? Кои се карактеристиките на архитектонското дело преку кои тоа ја остава својата трага врз нас? Во ова истражување досега детално ги елаборираме споменатите вредности, за духовното и поетското во архитектонското дело, и за тоа што значи мигот на рефлексија, на препознавање, важноста на мигот на катарзисот во средбата со особено архитектонско дело. Како Цумтор ја бара вредноста во искуството, кое е *присуството на искуството* кон кое тој стреми, при тоа затекнат во време и уредување кое навидум заборавило да го вреднува истото, преостанува да видиме. Имено, тој како што напоменавме секогаш учи од сопствените искуства, и оваа негова потрага не била исклучок. Тој започнал со тоа што самиот себеси, си го поставил прашањето: *Кои архитектонски дела ги сакам*?[114] Одговорот на ова прашање како што вели тој веднаш го знаел и по набројувањето на сите, се обидел да ја пронајде нишката што ги поврзува. Како да ја барал волшебната состојка што од еден објект создава уметност вредна за доживување. Не е непотребно да напоменеме дека оваа потрагата, по заедничката карактеристика на сите дела што искрено ги сакал, била залудна. Тие немале никаква заедничка материјална карактеристика. Никаква сличност, ниту во формата, ниту во просторноста... Впрочем тој забележал дека неговите сеќавања на овие омилени простори воопшто не се архитектонски прецизни, дека повеќе наликуваат на сон за некој простор отколку на опис на некој објект. (Како што видовме предходно и Хомер слично пишуваше за архитектурата, нудејќи оскудни материјални описи.) Тогаш се запрашал дали можеби вистината е дека таа нишка што ги поврзува

[114] Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Trans. Maureen Oberli-Turner, Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 1999, p.37

овие дела воопшто не е материјална. Последователно, се раѓа неговиот концепт на *Атмосфери*. Атмосферата во/на тие простори била невидливата состојка на сите дела кои тој ги љубел. Тој вели атмосферата на еден објект, но всушност интерпретации на оваа карактеристика на просторот има многу, некои ја нарекуваат душата на објектот, духот, духовното во делото, а ние во овој дел, ќе кажеме: поетското во дело(то). Така тој зборувајќи за карактеристиките на поезијата кон кои стреми во сопственото творештво вели:*"Оваа уметност, нема ништо заедничко со интересните конфигурации или оригиналноста. Таа е засегната со препознавање и разбирање, и пред се со вистината. Поезијата е најнеочекуваната вистина."*[115] Понатаму: "[...] *есенцијалната субстанца на архитектурата која ја бараме се издигнува од чувствата и препознавањето.*"[116]

Неговиот процес кон откривање на овие вистини за уметноста во архитектурата тој ги преточил во своето предавање "*7ме Обсервации на присуството*" кое впрочем е и најповторуваното негово предавање. Заради значењето што овие негови *обсервации* ги имаат за него, би било погрешно да ги прескокнеме со надеж дека неговата потрага по *присуството на искуството* до сега доволно ја елабориравме, односно дека веќе последователно е евидентна. Описите на неговите 7те Обсервации се реинтерпретирани, а насловите се преземени од предавањето на Универзитетот во Тел Авив одржано на 17 Ноември 2013 година на Давид Азриели Училиштето за Архитектура.

- *Прво Искуство на Присутното – Пролет 1951*;

  Првото искуство на присутното за Цумтор претставува неговата меморија од детството кога играл, трчал по блиската падина. Вели дека се сеќава на мирисот на пролетта и на чувството на исполнетост и слобода.

- *Второто Искуство на Присутното – Како дрво*;

  Недостатокот на секаква презумпција, дрвото сведочи за можноста наједноставните, типични нешта да поседуваат моќна големина. Не се споредува со другите дрва, едноставно постои.

[115] Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Trans. Maureen Oberli-Turner, Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 1999, p.19
[116] Ibid., p.20

- *Третото Искуство на Присутното- Конструирајќи ја присутноста во архитектурата;*

Прв обид за создавање на присутното во дело, преку поставување на чиста конструкција без значење и предвидена употребливост. Се разбира, заклучил дека што по празно (со значења) го оставаме делото, тоа повеќе и побргу ќе се наполни со погрешните значења. Односно, дека не постои празно дело, дело без порака.

- *Четврто Искуство на Присутното- Конструирајќи ја присутноста во архитектурата;*

Епитом за една кујна. Втор обид за создавање на присутноста. Задача која ја дал на своите студенти, да создадат типична, едноставна кујна. "*Направете ја типична, и ќе се престори во особена.*"[117] Како што веќе напоменавме употребната вредност на неговите објекти на Цумтор му е многу важна. Тој вели куќата не е добра архитектура, ако е убава, а при тоа не се користи.

- *Петто Искуство на Присутното- Конструирајќи ја присутноста во архитектурата;*

Трет обид за создавање на присутноста или *формата следи сè*. Негови персонални заклучоци кои го навеле да верува дека архитектите можат да бидат заведени кон ништо и кон било што, се разбира се додека им е дозволено да градат.

- *Шесто Искуство на Присутното- Конструирајќи ја присутноста во архитектурата;*

Во едно од своите гостувања на Харвард, во училиштето за дизајн, каде бил ангажиран како вонреден професор, Цумтор од своите студенти побарал да испроектираат куќа за семејство кое го познаваат или кое ќе го замислат, за да на крајот ја одржат презентацијата на своето дело без користење на било какви архитектонски цртежи. Можеле да се користат со поезија, сликарство... демонстрирање на мириси, на тактилноста на материјалите итн. Овој обид бил

[117] Peter Zumthor, "Lecture on Presence", David Azrieli School of Architecture, University Tel Aviv, Tel Aviv 17.11.2013

успешен, а стремел да им го долови на студентите апстрактното во архитектурата.

- *Седмо Искуство на Присутното*;

Искуството, доживувањето на Сонатата бр.2 на Брамс. За него музиката е пример на она што сака да го постигне во архитектурата, само се разбира видоизменето. Имено, тој вели дека музиката располага со капацитетот да допре до нас во истиот миг на нејзино восприемање. Од таму тој заклучува дека вистинското искуство постои независно од времето, "*...дека во тој миг дознаваме дека сме дел од светот, согледуваме дека светот е дел од нас и токму тогаш дознаваме дека постои нешто поголемо од нас и од сето*"[118]. Последното искуство на присутното на Цумтор, всушност е искуството на возвишеното во нас, на онаа состојба на душата во која таа со леснотија нé сопира и воздигнува над природата и уште поважно над самите себеси.

Ова се неговите '7 Обзервации на Присутното'. Во неговите дела тој се обидува да го дофати тоа присутно, односно да го понуди за доживување. На присутноста на присутното и дава име *Атмосфера* на делото. Неговото дело "Атмосфери" тој го започнува со еден опис на атмосферата на еден простор, и вели дека тоа е слично доживување на она на првата импресија кога запознаваме човек. Се случува во еден краток миг во кој ако се послушаме себеси, веќе знаеме што мислиме и чувтствуваме за некого. Според Цумтор истиот миг, поимањето преку нашиот емотивен сензибилитет наспроти ексклузивното сетилно поимање, се случува и кога влегуваме во нов простор. Веднаш знаеме, вели тој, дали тој простор не привлекува или одбива и тера на повлекување. Во ова дело тој ќе опише *9 потреби* на еден простор да дојде блиску до поседување на сопствена охрабрувачка атмосфера, меѓутоа ние одбравме да не навлеземе во нивна анализа. Наместо да ги истражуваме 9те просторни предуслови, нам ни се виде поинтересно откритието дека во ова дело Цумтор употребува авторска фотографија на Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762) во едно

---

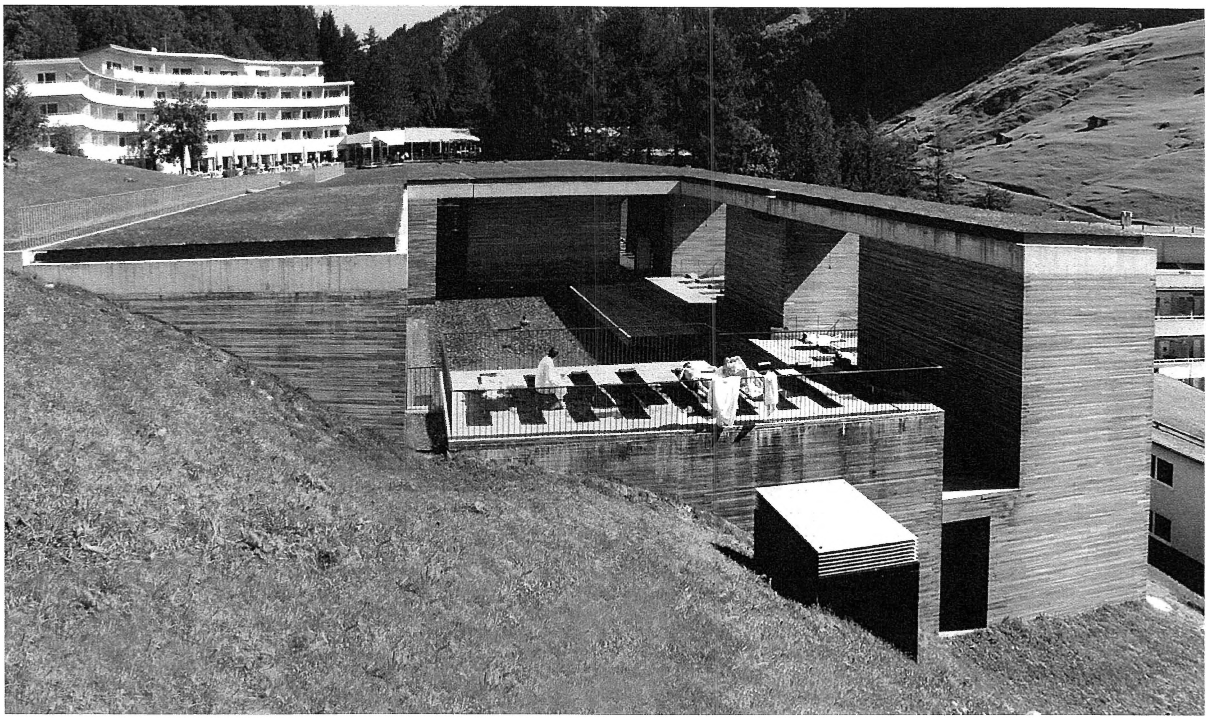
[118] Peter Zumthor, "Lecture on Presence", David Azrieli School of Architecture, University Tel Aviv, Tel Aviv 17.11.2013

поглавје во кое се обидува да го долови концептот *атмосфера*. Во мигот на читањето на името на Баумгартен, целата приказна како да се склопи, *присутноста* и *употребливоста*, сега ги прочитавме како *cognitio intellecta* и *cognitio sensitiva*, и одеднаш Цумтор се доближи до филозофската, естетичката мисла брзо и едноставно преку една фотографија. Во овој контекст 9те просторни предуслови на Цумтор ни се видоа како чисти естетички списи кои ги истражуваат сетилните познанија за потем тие да бидат употребувани како правила во неговото творештво. Неможејќи да го избегне рационализмот сосема и всушност не сакајќи, Цумтор е за Баумгартен, што беше Ајзенман за Дерида. Баумгартеновиот *cognitio intellecta* беше разумот – *вишата познавателна моќ која своето совршенство го достигнува во вистината*[119], и наспроти него тој го постави *cognitio sensitiva* коешто е *несигурно, збркано и затемнето, го достигнува своето совршенство кога ќе ги обедини мноштвото впечатоци во една хармонија, односно во убавината*.[120] Цумтор впрочем трага по хармонијата, по *екстензивната јасност* којашто е поетска, по мерилото на вредноста, по убавината во духот на Баумгартен и неговата *сознајно-нормативистички*[121] заснована естетика.

Од делата на Цумтор, со потешкотија ќе издвоиме едно за кое ќе проговориме потелемно. Се надеваме дека анализата на Термите во Валс (Therme Vals), во Швајцарија ќе ни помогне да покажаме на кој начин и колку успешно Цумтор сопствената мисла ја преточува во просторна, материјална обликовност. Термите во Валс се изградени врз единствениот извор на термални води во Граубунден, Швајцарија, тие се отворени за употреба во 1996 година и ова дело веднаш се стекнува со почитта и одобрувањето на архитектонскиот свет. Половина од делото е вкопано во ридот на локацијата, не прекинувајќи го зелениот пејзаж, суптилно поставено дозволува да се испреплете со сопственото место.

---

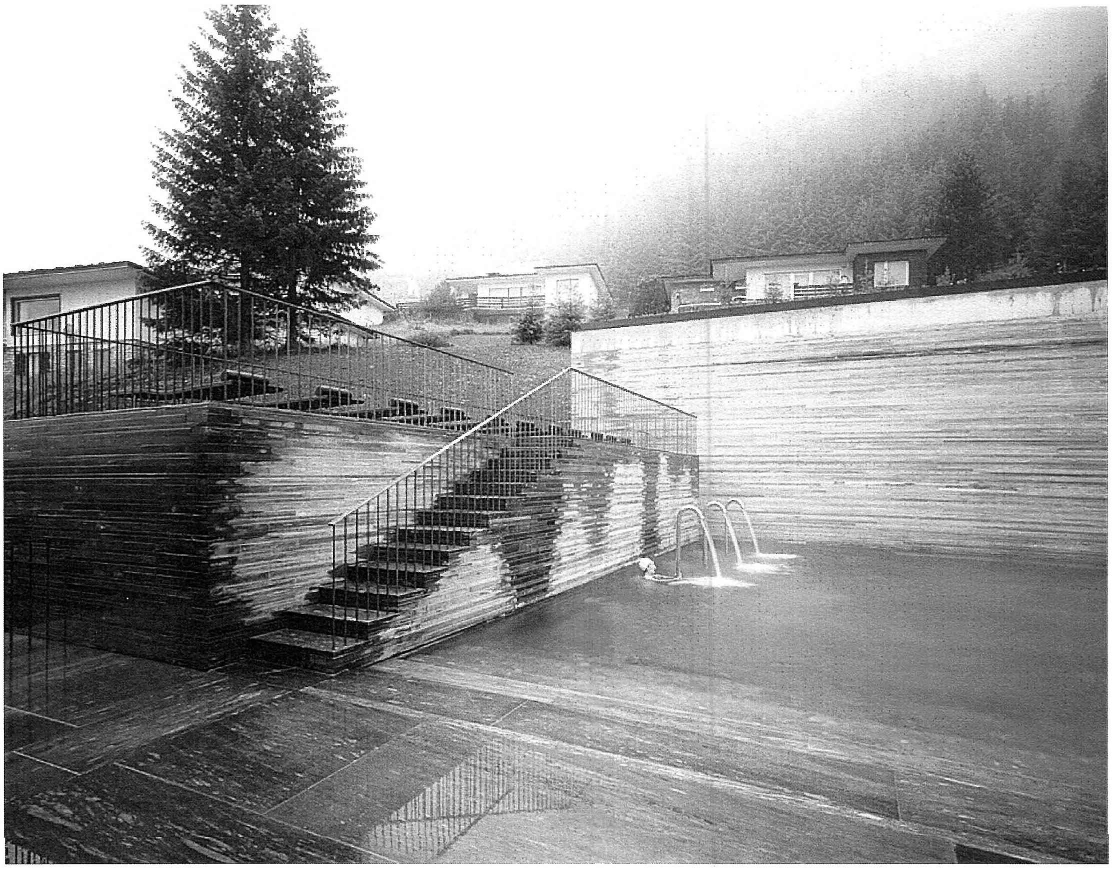
[119] Иван Џепароски, *Естетика на Возвишеното*, МАГОР, Скопје, 2008, стр.65
[120] Ibid.
[121] Ibid., стр. 67



Сл.бр.13 Термалните бањи во Валс, поглед кон отворениот базен

На тој начин Цумтор врши чувствително збогатување на пејзажот, наспроти *надредувањето* на Хадид. Доминантниот материјал внатре и надвор е локално ископаниот камен Валсер Кварц – *Valser Quarzite*(по Валс), кој дополнително го врзува со околниот контекст. Целото дело се вклопува во околината, како отсекогаш да постоело токму таму.Идејата за употреба на каменот од внатре и кон надвор делумно потекнува и од тоа штоЦумтор овие терми ги обликува (како што вели тој) со цел да овозможи доживување на исконската човекова потреба на прочистување, која всушност била двигател на ритуалите на измивање. Обликувајќи ги термите во нешто што слободно може да се нарече реминисценција на длабоко вкопана пештера, тој стреми да нé пренесе во поинакво расположение. Навраќањето кон утробата на природата, кон природата и кон нејзиното истражување, неминовно не поведува по патот на истражување на себеси и заради смиреноста на изразот - кон потенцијално прочистување одвнатре. Очигледна е присутноста на духовното во ова световно дело на Цумтор, и тука, како ретко каде во современата, се среќаваме со вистински *естетски простор*. Интенционалните ориентации кон прекрасните визури на околните

планински врвови, светлината која суптилно му промакнува на каменот кон внатрешноста и воедно едноставноста и ненаметливоста на просторот, сите допринесуваат во обликувањето на атмосферата на мистичните квалитети на светот. Во "Атмосфери" тој забележува и на некој начин се поистоветува со тврдењето на Платон дека убавината е во нас, меѓутоа додава дека за таа да праизбликне од нас и е потребен соодветен контекст.



Сл.бр.14 Термалните бањи во Валс, поглед од отворениот базен кон пејзажот

Имено, тој е во потрага по оној миг кога човекот, полетнонавлегува во таа *екстензивна јасност*, и соодветно навлегуваме во и себеси, за оној миг кога како што стануваме се повеќе и повеќе субјективни – така интуитивно стануваме по објективни.

Тоа е, накратко речено, потрагата на Цумтор, како што ние ја протолкувавме. Дали и како успева во отелотворувањето на овие концепти и идеи и дали може до нив воопшто да се стаса интенционално, преостанува да биде суд на

субјективното - индивидуално доживување на неговите дела, со надеж дека потоа тие субјективни доживувања на индивидуалното на Цумтор (кое е единствено поетско) ќе станат објективни судови. За крај ќе завршиме со уште еден цитат од Питер Цумтор кој своевидно наговестува и нова полемика околу страста и посакувањето, за која се надевам дека ќе пишуваме во некоја друга прилика, да не должиме многу:

> *"Луѓето со сигурност се во интеракција со стварите. Како архитект јас со таа интеракција се занимавам постојано. Всушност, тоа е она што јас го нарекувам сопствена страст. Вистинското поседува сопствена магија која се крие некаде над мислите. Страста по убавата мисла."*[122]

[122] Peter Zumthor, *Atmospheres*, Trans. Iain Galbraith, Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 2006, p.17

4. АРХИТЕКТОНСКИ СТРЕМЕЖИ

4.1. Етика и Архитектура: што е добро?

Ова истражување очигледно е најсилно засегнато со естетичките аспекти на архитектонското дело. Меѓутоа заради испреплетувањето на доброто и убавото во уметничкото дело, во животот и филозофијата воопшто, ние ќе посветиме одредено внимание и на етиката и архитектурата, сосема свесни дека оваа тема заслужува со сигурност и во најмала рака засебно истражување од овој вид. Впрочем, изоставувањето на овој дел ни се виде понеприфатливо отколку дури и чисто реторично поставување на прашањето на етиката и архитектурата, иако ние ќе се обидеме да не останеме строго апоретични.

Во последните децении архитектонските теоретичари и филозофите на уметноста се повеќе зборуваат за етиката и архитектонското дело. Причинителите зад значителниот пораст на интерес за и во овој дискурс се навидум јасни, меѓутоа ќе си дозволиме накратко, повторно да позборуваме за состојбата во која се наоѓа затекнато архитектонското дело денес, во самракот на маниризмот на нихилизмот. Со цел ова повторно забележување да биде кратко и експлицитно ќе се осмелиме да го пренесеме потсетувањето на Кирстен Хариес на храбрата етикета која Гидеон ја додели на модерната архитектура кога ја нарече *play-boy* архитектура[123], архитектурата која е третирана на начин на кој *play-boy*-ите го третираат животот. На што Хариес одговори: "[...] *додека се ближиме кон крајот на векот и на милениумот, "романтичната оргија" која ја опиша Гидеон не покажува ни најмали знаци на повлекување* [...]"[124] Така, денес архитектонско дело во најголем број случаи се наоѓа третирано како алатка за забава, за разбивање на секојдневието и досадата, за набргу да ни здосади и да бараме негови нови по-интересни облици.. Кога Хариес вели етиката во архитектурата тој мисли на задачата на архитектурата во артикулирањето на заеднички етос (*ethos*). *Ethos*, во неговото дело го означува начинот на кој човекот постои на светот, на кој тој живее. Всушност, етичката задача на архитектурата, според оваа филозофија, е содржана во улогата на архитектурата во

---

[123] Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, 3rd ed., Cambridge, 2000, p.6
[124] Ibid.

оформувањето на заедничкиот *ethos*. Хариес толкувањето на етичкото во архитектонското дело на почетокот на своето дело го поставува *наспроти* естетичкото, но за нас е поинтересен пристапот на Алберто Перез-Гомез кој етичкото и естетичкото ги испреплетува како две нераскинливи и взаемно условливи градители на вредното архитектонското дело. Тоа пред сé е заради тоа што и за нас етичкото е во поетичното, и ние естетиката никако не ја сведуваме на чистото сетилно, не ја редуцираме на орнамент, ниту на пропорција или било која алатка за создавање на визуелно "прифатливи" дела. Земајќи го тоа предвид, како што веќе беше напоменато ние ќе зборуваме за етиката во архитектурата која не дозволува сегрегација на естетиката. Всушност, не е непотребно да напоменеме како кај нас дури и во секојдневниот говор се поврзуваат убавото и доброто, имено: "[...] *и денес честопати знаеме на обичното прашање:- Како си? – да одговориме: -Убаво! –мислејќи: Добро! Исто како што во Западна Македонија за "добрите" луѓе се вели дека се "убави" или "лични"* [...]"[125]

Од тој аспект, етиката би била еден од најважните предуслов на архитектурата, двигател кој се осигурува дека архитектонското дело е за доброто на сите, на корисниците и на минувачите и набљудувачите. Етиката е се разбира во *вредното* на архитектонското дело, кое никако не би можеле да го сведеме на збир инструкции за некакво "етичко градење", во *вредното* кое би требало да биде автентично и историски искуствено поврзано и за секое дело особено, во зависност од епистемолошкиот контекстот на делото (локацијата, културата) и последно во зависност од неговата употребна цел.

Да се потсетиме, архитектонското дело *е* во состојба да понуди препознавање, да се обрати на исконските човекови антонимии, да го помири човека за миг со ефемерното постоење, да ја препознае потрагата по значење и да понуди трансценденција над секојдневниот живот. Повнимателниот пристап кон нашето архитектонско наследство сугерираше поинакво (од денешното) вреднување на архитектонското дело. Во првиот дел од истражувањето откривме дека низ вековите архитектурата била еден од човековите поетски предводници, и,

---

[125] Иван Џепароски, *Естетика на Возвишеното*, МАГОР, Скопје, 2008, стр.89

нудејќи широка палета на интерпретации ја предизвикувала имагинацијата на своите соговорници. Сочувството во изразот е условено од шумолот на чувството, чувството на потребата, на стремежот и на недостатокот. Сочуството во изразот е востанувањето на сочуството на творецот на онаа релација за која зборуваше Бубер (Martin Buber, 1878-1965), онаа помеѓу *јас* и *ти*. А пак од тој аспект, етиката е есенцијална за неговото присуство и искрено пренесување. Потребно е препознавањето на одговорноста, и нејзино "носење" не како товар туку напротив како мотивација, како инспирација и своевидна уште една (во својот апсолут) недостижна цел пред која чинот на креирање никогаш не замижува и не се обесхрабрува. Во ваквото одговорно творење етиката е длабоко *врежана*, впрочем нејзиното присуство е вродено во овој искрен чин на уметноста. Видовме дека одговорностите на архитектурата ги надминуваат човековите прагматични потреби, дека се повеќедимензионални, и, исто така се увeривме дека архитектура која се издигнува пред овие одговорности постела и постои.

За жал, положбата на архитектонското дело денес не е најповолна за создавање на архитектура која ги отелотворува и воопшто препознава комплексните прашања кои вечно ѝ се поставуваат. Потрагата по архитектонско дело кое е убаво и добро, локално, но елоквентно, кое постои во сопствениот културен контекст, заводливо, но одговорно, сериозно стреми да стане совршена задача за синот на богот на ветровите -Еол. Меѓутоа, рекогницијата на оваа состојба иако во нас предизвикува оправдан скептицизам, не смее и не може да не обесхрабри. Би било крајно не-етички да се преправаме дека архитектонското дело воопштено е некако оштетено во својата поимна форма или пак дека е дотолку осиромашено та со сигурност да се движи кон амбисот.

> "[...] *и покрај губењето на поетската магија во светот кој себеси се отвара кон нихилизмот, сé што можеме да сториме е да продолжиме да ги ослабнуваме силните вредности наследени од идеолошките позиции на фундаментализмот, на организираната религија и на технологијата,*

очекувајќи дека во ново отворените пукнатини ќе изникне нова, искрена духовност."[126]

Кон овој цитат не би можеле а да не се осврнеме, едноставно да додадеме дека за нас таа *нова, искрена духовност,* повеќе од нова би претставувала реминисценција на некоја *исконска, искрена духовност*. Ова тврдење на Перез-Гомез, ги потврдува нашите заклучоци и нé охрабрува но сé уште преостанува прашањето: Како? Како да ги ослабнуваме темелите на апотеозата на технологијата, на конзумеризмот и на лажната универзалност? Едно е сигурно, дека не можеме да извршиме анализа на карактеристиките на архитектонското дело, во смисла на детаљна "дисекција" која ќе ни ги открие етичките "клетки" или пак ќе обелодени некои исконски мудрости –пропишани правила. Етиката во архитектонското дело не се појавува преку норми кои би можеле понатаму да ги следиме и практикуваме шаблонски. Тоа би било крајо не-етичко поимање и би допринело само кон растење на патологиите на општествата. Сега, би се навратиле на Хариес, кој тврдеше дека етиката во архитектонското дело е содржана во оформувањето на заедничкиот *ethos,* соодветен на културниот контекст во кој се поставува делото. Ние овој став ќе го употребиме да го потвдиме нашиот, кој застанува против глобализацијата на изразот и индвидуалистичкиот пристап од страна на дел од ѕвездите архитекти кои практикуваат апотеоза на некои нивни, лични стилови кои ги применуваат насекаде. Разголувањето, демистификацијата на егоцентричниот модел на интерпретација, за почеток, ќе не поведе по патот на оформување одговорно, архитектонско дело кое одговара на културниот контекст, бидејќи неминовно локално се поставува во постоечки палимпсест на традиции, историја и духовност. Потоа, преку реформулирањето на исконските човекови прашања, преку демонстрираната одговорност и сочувство со соговорникот (корисник, минувач...), и преку сочувството и почитта на соговорникот неминовно ќе се јави и почитта кон неговото природно опкружување. Архитектонското дело создадено како одговор на комплексните и разновидни проблеми поставени пред

[126] Alberto Perez-Gomez, *Built Upon Love: Architectural Longing after Aesthetics and Ethics*, The MIT Press, 2006, p.206

него *и* во сопствениот контекст, при тоа никако не исклучувајќи ја проткаеноста на естетиката и етиката -на *сочувството*, спонтано, лесно и тивко (критички) зборувајќи, можеби ќе успее да ја надмине доминантната утопија на прогресот и конзумеризмот.

> *"Покрај опасностите на солипсизмот кои се наследство од морените креации (недостаток на космолошката естетика, на обединета традиција, на ритуали кои ни помагаат да си го водиме животот), можноста на креативната игра зависи од волјата на архитектот да се поврзе со сопствената имагинација во потрага по убавината, заедно со посветеноста константно да се учи од историјата и постојано да се изострува разбирањето на себеси."*[127]

[127] Ibid., p.214

4.2. Естетика и Архитектура: што е убаво?

Утопијата на прогресот и технократијата кои ветуваат рај на земјата, кој за нив не е недофатлив, како што го редуцираа архитектонското дело неминовно конечно и повторно го редуцираа и *убавото*. Можеби, архитектонското дело ја доживеа сопствената редукција делумно и заради редуцираната категорија на *убавото*, воопшто. Оваа мисла останува да се контемплатира понатаму во некое друго истражување.

Како и да е, убавината од секогаш за човекот била привлечна, мистериозна и интересна категорија, од дамнини па сé до денес. Меѓутоа, во минатото убавината се размислувала и поимала на значително поинаков начин. За тоа сведочат теоријата на единството на убавината и добрината – *калокагатијата*[128], и толкувањето според Платон кој мислел дека убави можеле да бидат формите, боите, звуците, карактерите, обичаите, мислите, *па дури и законите*[129]. Впрочем низ вековите, уште од антиката, убавината доживува редукции, како човекот да посакувал она што не може сосема рационално да го дофати -да го сегментира, раздели, за конечно да го владее. Времето во кое живееме и твориме навидум, делумно и го постигна тоа, "завладеа" со убавината, ја покори, сега изгледа се чека на убавината да ѝ здосади и повторно да си ја врати слободата.

Во теориите за "естетиката и архитектурата", и во архитектонската теорија воопшто, значително се чувствува поделбата на следбениците на засебните две носечки естетички традиции. Впрочем, оние кои ја следат *питагорејската традиција,* коишто убавината ја толкуваат како отелотворение на пропорциите, хармонијата, симетријата, златниот пресек итн., и *традицијата на принципот на задоволство*, кои убавината ја толкуваат како сé она што им нуди задоволство на сетилата. Оние, застапниците на питагорејската традиција, се опседнуваат со пронаоѓањето на правилата за креирање на вредни архитектонски дела, со потрагата по универзален или пак локален, *јазик на архитектурата.* Јазикот на архитектурата го толкуваат како полн со значење, го испреплетуваат со

---

[128] Иван Џепароски, *Естетика на Возвишеното*, МАГОР, Скопје, 2008, стр.89
[129] Ibid.

семиологијата, со кодификација, со знаци, со означувачи, односно засегнати се со содржината и нејзиното претставување. Меѓутоа, наспроти оваа потрага и овие тврдења стојат безвременски, архитектонски дела од најблиските и најдалечните краишта на светот, разновидни во своите изрази, несводливи на правилата (на алатките) на создавање "убавина", а при тоа сите убави и вредни во своето постоење. Потоа, стојат објекти кои едноставно репрезентираат, кои буквално си ја преземале улогата на знакот – Операта во Сиднеј, некои од делата на Сантиаго Калатрава (Santiago Calatrava, 1951-) итн. кои дискутабилно одговориле на "содржината" -на пораката, која всушност ја глорифицираат. Да се повикаме на Скрутон: *"Ако беше вистина дека постои јазик на архитектурата (или серија јазици) тогаш би требале да знаеме како да го разбереме секој објект, да го прочитаме, и значењето на архитектурата за човекот веќе немаше да претставува прашање."*[130] Застапниците пак, на *традицијата на принципот на задоволство* се најзасегнати со исконските човекови страсти, но наспроти овие убедувања стојат архитектонските дела чија духовна вредност ја надминува нивната сетилност и тактилност. Понатаму, дополнителна редукција на категоријата убаво се случи со одвојување на категоријата *возвишено*. Возвишено наспроти убаво. А, сепак возвишеното е во нас, и во секој архитектонски објект, уметничко дело или глетка која го воздигнува тоа чувство во нас.

Веќе е повеќе од очигледно дека во ова истражување аподиктично ја застапуваме доктрината за единството на убавото во сета своја комплексност и неговата нераскинлива врска со доброто, за слободата на неговото пројавување, и дека само така пројавено, во својата естетичка целовитост, од архитектонскиот објект прави архитектонско *дело*. Платон естетичките задоволства ги сметал за медиатори помеѓу сетилните и интелектуалните задоволства и потрагата по убавина за нешто што не издигнува од ниските кон високите предели на умот. Во тој контекст, нема да згрешиме ако кажеме, дека ние естетиката во архитектонското дело ја посакуваме онаква каква што Платон ја опишува,

[130] Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Methuen & CO. LTD London, 1979, p.158

вклучувајќи го и неговото толкување за улогата на *erōs* (исконскиот *Erōs*, наспроти Амор или Купид).

Но да не брзаме, улогата на исконскиот *Erōs* ќе ја оставиме за некое понатамошно истражување и ќе се вратиме неколку чекори, односно на делото "Естетика и Архитектура" на Скрутон во кое тој ги одделува *естетичките задоволства* од *сетилните задоволства*[131] на следниот начин:

сетила	**слух и вид**	**вкус, мирис и допир**
	*го контемплатираат објектот или стварта и искуството, доживувањето кое го извлекуваат од него;	*го контемплатираат само искуството кое го излекуваат од даден објект или ствар;
	*стварта не се конзумира;	*стварта и страста кон неа постепено се конзумира;
	*вреднуваат и посакуваат;	*посакуваат или не посакуваат;
	ЕСТЕТИЧКИ ЗАДОВОЛСТВА	**СЕТИЛНИ ЗАДОВОЛСТВА**

Во оваа поделба, се среќаваме со можеби по-прифатливо (за нас) толкување на естетичките задоволства во архитектурата, наспроти нивното поистоветување со само сетилните, меѓутоа не можеме да ги исклучиме мирисот и допирот, а со мирисот ниту вкусот, како естетички квалитети на некое архитектонско дело, без кои делото би делувало значително посиромашно. Се чини соодветно ова наше тврдење да го елаборираме низ еден пример: ако си замислиме едно архитектонско дело кое врз нас оставило трага, на пример Базиликалните Терми (Yerebatan sarnıcı) во Истанбул, и се присетиме на искуството при нивното доживување. Потоа, ако се обидеме да го извадиме мирисот на автентичната свежина во воздухот, благото наговестување во миризбата на водата кое зборува за нејзината живост, ако го исклучиме допирот на ладниот камен, на балустрадата и на нејзината патина кои ни зборуваат за нејзината вековност –

[131] Ibid., p.114

неминовно ќе го редуцираме искуството. Ќе го редуцираме *интелектуално и сетилно*, бидејќи сетилното дозволува мислата да праизбликне. Зависноста на сегментите на искуството, која е во дело, во целовитоста на искуството на архитектонското дело забранува елевација на поедини аспекти и занемарување на други. На кратко, за нас сетилните задоволства (според Скрутон) се содржани во естетичките задоволства.

Нашиот делумен опис на естетичко искуство го поставува цврсто во експресивните својства на свеста, преку имагинативното внимание кое му го доделуваме на делото. Токму заради овие состојби, естетиката во архитектонското дело ја посакуваме целовита, комплексна, со сите свои пресложувања и преклопувања, во вид на еден вековен палимпсест кој говори за човековата потрага по убавото и доброто. Во мигот на препознавање на искрениот обид за нејзино дофаќање во овој облик, во архитектонското дело, се воспоставува комуникацијата, со сите свои можни интерпретации отворени за набљудувачот и неговите чувствителни и сочувствителни состојби.

ЗАКЛУЧОК

По хронолошки доследните анализи на архитектонското дело низ времето па сé до денес, конечно сме во можност да извлечеме по-општи заклучоци и да дадеме одговори на дел од прашањата наведени во воведот. Во воведот напишавме дека ова истражување е инспирирано од стравот од потенцијалната апсолутна редукција на архитектонското дело во технологија на градба, и од последиците на оваа (за сега) хипотетичка состојба врз уметноста и човекот. По анализата на архитектонското дело на современата можеме да заклучиме дека архитектонското дело денес е значително редуцирано во неговата комуникација, дека располага со осиромашен вокабулар, дека симболот е заменет со наративност и примитивната асоцијација, и конечно дека во најголем дел тоа не се ни обидува да се обрати на духовното во човекот. Накратко, губејќи го симболот тоа делумно се отвара на амбисот и нихилизмот. Архитектонското дело денес, во најголем дел постои редуцирано - во облик на богато и детално упатство за градба, упатство кое креативноста ја сведува на празен формализам. Од друга страна, анализата на творештвото и мислата на Питер Цумтор ни покажа дека сé уште постои архитектонското дело со сите свои комплексности. Делото кое комуницира и револвира околу *атмосферата,* која пак придонесува за ефемерното помирување и збогатување на духовната состојба на човекот, а при тоа не занемарувајќи го материјалното – сетилно богатство на изразот. Цумтор, впрочем, ни покажа како со апсолутна почит на изразот на сопствениот простор и време, исконски трансценденталното својство успева да се проткае во световното архитектонско дело на XXI-от век. Неговите дела, делата на сличните нему и оние дела кои навидум се издвојуваат од убедувањата на своите творци (како меморијалниот споменик на паднатите Евреи на Европа на Ајзенман), ни покажаа дека иако архитектонското дело денес е блиску до конечна редукција и утилитаризација, тоа енергично ѝ пркоси на оваа сеприсутна закана. Односно, дека (за нас) исклучоците се доволни за да заклучиме дека **архитектурата сé уште постои и како уметност на изразување на концепите кои се можни за интерпретирање и приемање единствено преку уметноста.**

Се уверивме дека со векови, архитектурата постоела во сето свое богатство, и дека менувајќи се низ времето и културните контексти всушност останувала иста - есенцијално се обраќала на исконската човекова потреба за трансценденција на темпоралноста. Од друга страна пак, исто така се уверивме дека од зачетоците на архитектонскиот објект, од неговото раѓање па сé до денес, во него се случува несомнена еволуција на редукција на делото. На почетокот, сосема природно космолошката референца била испреплетена во архитектонското дело кое имало силна религиозна поткрепа. Низ вековите, почнувајќи со претставувањето на профаната архитектура, авторите делумно се соочувале со потешкотија во изразувањето на архитектонските стремежи (оние кон убавото и доброто). Иако, дадовме примери од профаната архитектура која успева да се обрати на духовното во човекот, губењето на космолошката референца од архитектурата не можеме а да не го поврземе со растечката доминација на световните архитектонски дела, доминација која почнува во периодот на барокот и потоа на просветителството, а денес го достигнува врвот на својот развиток. Овој пак феномен, не можеме а да не забележиме дека се случува токму во периодите на генерално менување на вербата на човекот, од бога – кон разумот, за потоа постепено да се развие атмосферата на доминација на разумот, која трае сé до денес. Впрочем, тоа што му овозможува на разумот да доминира и се постави над нас како некој ограничувачки авторитет – сме ние, тоа е повторно нашиот порив да го разбереме она што не можеме, да го потчиниме она што не се потчинува, тоа е повторно нашата исконска внатрешна тензија, непомирливоста со темпоралноста. Како што пишува Карстен Хариес: *"Обидот да се победи есенцијалната несигурност на човековото постоење преку подредување на животот под правилата на разумот е закана за животот, односно трансформација на истиот уште пред смртта во будна смрт."*[132] Понатаму, во контекст на состојбата на непронаѓање на ветениот спокој и по подредување на животот под разумот, Хариес вели: *"Тој човечки обид, модерната доверба во моќта на разумот, и воедно неговата способност да изгради за нас дом кој ќе го победи лавиринтот, е во конфликт со* [емпириски стекнатите] *сознанијата дека*

[132] Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, 3rd ed., MIT Press, Cambridge, MA, 2000, p. 346

на разумот всушност му недостасува моќ за завршување на таа задача." [133] Накратко, разумот го замени бога, но иако доминацијата на разумот денес е несомнена, докажавме дека човекот со потешкотија живее во *куќата на разумот*, бидејќи, како што веќе забележавме, не можеме слоевито и целовито да живееме единствено со задоволување на нашите животински потреби за воздух, рекреација, храна, покрив над глава итн. "*Тоа што повторно го сонуваме хаосот и слободата и тоа што ги сонуваме зградите – лавиринти, со сигурност не е знак на духовна стабилност."*[134] Всушност, додека разумот го заменуваше бога, исконски трансценденталното својство на архитектурата се загуби во просторот помеѓу, бидејќи од секогаш било поврзувано и поврзано со религиозните убедувања. Современата архитектура која сé уште комуницира со духовното во нас ни покажа дека тој стремеж иако накратко загубен – не е исчезнат од архитектонското дело. Веќе тука, можеме да си дозволиме да заклучиме дека можеби целиот процес на редукција на архитектурата нé води кон конечно испреплетување на космолошката референца во профаното архитектонско дело. И, ако навистина музејот треба да ја замени црквата треба да "научи" да се однесува како уметничко дело, а тоа, очигледно е процес чија временска рамка не сме во состојба да ја одредиме, пред сé заради нетрпеливоста втемелена во нас. Односно, тоа што денес тој процес е "бавен" за нас – ништо не значи, а особено не дека ќе се случи апсолутна редукција на архитектонското дело. Од тој аспект периодот на модерната беше апсолутно потребен и можеби клучен во процесот на проширување на испреплетувањето на космолошката референца *и* во профаната архитектура.

Накратко, за нас, амбисот и нихилизмот не се резултат кој се подразбира заради измената на човековата верба од бога - кон разумот. Скептицизмот и амбисот, денес, со даденото временско растојание значително се демистифицирани, притисокот на моралниот скептицизам од XVIII-от век не е веќе присатен во *таа* своја форма. Потребно е заедно со одговорноста (со која неизбежно се и ќе се товариме себеси), да си доделиме и вистинска *(до)верба* во

133 Ibid., p. 342
134 Ibid., p. 346

вековниот процес на уметничкото дело, во кој ние ефемерно постоиме. Процесот на трансформациите, кој всушност не го води архитектонското дело кон апсолутна редукција, впрочем поневеројатно е прочистувањето на уметничкото од архитектонското дело, од неговото потенцијално и постепено враќање. Она што ние можеме да го сториме во овој миг е да продолжиме да стремиме кон уметничкото во архитектурата во сите нејзини облици, односно како што напишал Перез-Гомез: *"Како творци историски условени,* [...] *мораме да се присетиме на просторот на искуството на заедништвото на етиката и поетиката. Понатаму, соодветната архитектура денес, онаа над утопиите на прогресот и универзалните цивилизации, мора да трага по отелотворување на сочувството и заводливоста преку убави дела и одговорни програми,* [...] *втемелени во сопствените специфични лингвистички и културни хоризонти. "*[135] Одговорноста и вербата се и на творецот, од кој се очекува во најмала рака искрено да твори во богатиот контекст на местата и времето, и на тој начин можеби да успее да тргне по патот на ослабнување на идеологиите на его-индивидуалецот и разумот, на потрошувачката и трендовите. Доволно е едноставно преиспитување на општо прифатените вредности, односно доволно е *да не се заборави стремежот кон убавото и доброто.* Последователно, можеби во пукнатините на доминантните парадигми на XXI-от век, во пукнатините на дискурсот на современата архитектура, ќе праизбликне делото во архитектонскиот објект, и повторно со сета своја комплексност ќе се понуди за восприемање.

[135] Alberto Perez-Gomez, *Built Upon Love: Architectural Longing after Aesthetics and Ethics*, The MIT Press, Cambridge, 2006, p.213

БИБЛИОГРАФИЈА

- Aristotle. *The Metaphysics*. Trans. Hugh Lawson-Tancred. Penguin Classics, London, 1999.
- Bartz, Gabriele and Eberhard König. *Michelangelo Buonarroti*. Könemann, Cologne, 1998.
- Beker, Miroslav. *Poststrukturalizam u savremenoj američkoj kritici*. Književna smotra, Zagreb, 1983.
- Burkert, Walter. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Trans. Peter Bing. University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, 1983.
- Cullen, Gordon. *Gradski Pejzaž*. Prev. Snežana Litvinovič. Građevinska Knjiga, Beograd, 2002.
- Deleuze, Jaques. *The Fold*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.
- Dženks, Čarls. *Moderni Pokreti u Arhitekturi*. Prev. Svetlana Maksimovič i Snežana Litvinovič. Građevinska Knjiga, Beograd, 1985.
- Џепароски, Иван, прир. *Убавина и Уметност*. Магор ДОО, Скопје, 2005.
- Џепароски, Иван. *Уметничкото Дело*. Магор ДОО, Скопје, 2009.
- Џепароски, Иван. *Естетика на Возвишеното*. Магор ДОО, Скопје, 2008.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trans. William R. Trask. A Harvest Book, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1987.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Architecture /Mouvement/ Continuité*. Trans. Jay Miskowiec. Paris. 5th October 1984
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2nd ed., Trans.rev. J.Weinsheimer & D.G. Marshall. New York: Crossroad, New York, 1990.
- Гадамер, Ханс-Георг. *Актуелноста на Убавото*. Прев. Ранка Грчева. Магор ДОО, 2005.
- Gaut, Berys and Dominic Lopes. *The Routledge Companion to Aesthetics 3rd Edition*. Routledge, Taylor and Francis Group, New York, 2013.
- Gidion, Sigfrid. *Vreme, Prostor i Arhitektura*. Prev. Radonić Milorad i Trbojević Ranko. Gradevinska Knjiga, Beograd, 2011.

- Хајдегер, Мартин. *Праизбликот на Уметничкото Дело*, Прев. д-р Кица Б. Колбе. Магор, Скопје 2006.
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 1997.
- Hauser, Arnold. *Social History of Art_From Prehistoric Times to the Middle Ages Vol 1.* Routledge, London, 1999.
- Hauser, Arnold. *Social History of Art_Renaissance, Mannerism and Baroque Vol.2.* Routledge, London, 1999.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty: Ideas of Taste*. Variety, London, 1753.
- Homer, *Odiseja*, Prev. Miloš □urić. Matica Srpska, Novi Sad, 1977.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- Hasan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture.* Ohio State University Press, 1987.
- Husserl, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Northwestern University Press, Evanstone, 1970.
- Janson, H.W. *Istorija Umetnosti*. Prev. Olga Šafarik. Jugoslavija, Beograd, 1982.
- Jenger, Jean. *Le Corbusier: Architect of a New Age*, Thames & Hudson, London, 1996.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture.* Rizzoli, 1991.
- Jencks, Charles. *Adhocism: The Case for Improvisation.* MIT Press, 2013.
- Jencks, Charles. *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism.* Yale University Press, 2002.
- Кандински, Василиј. *За Духовното во Уметноста*. Прев. Владимир Величковски. Култура, Скопје, 1995.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement.* Trans. James Creed Meredith. Oxford University Press, 2007.
- Kant, Immanuel. *Critique of Practical Reason.* Trans. Thomas Kingsmill Abbott. Dover Publications, New York, 2004.
- Le Korbizje. *Ka Pravoj Arhitekturi.* Prev. Radivoje Nikolajevič. Građevinska knjiga, Beograd, 1999.

- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition. A report on Knowledge*. Manchester University Press, Manchester U.K, 1986.
- Mako, Vladimir. *Estetičke misli o arhitekturi: Doba Antike*. Arhitektonski Fakultet u Beogradu, Beograd, 2011.
- Mako, Vladimir. *Estetika-Arhitektura, Knjiga 1*. Orion-Art, Beograd, 2009.
- Mako, Vladimir. *Estetika-Arhitektura, Knjiga 2*. Orion-Art, Beograd, 2009.
- Mamford, Luis. *Grad u Istoriji*. Prev. Vladimir Ivir. Book Marso, Beograd, 2001.
- Mikelanđelo. *Soneti*. Prev. Olinko Delorko.Izdavačko Preduzeće RAD, Beograd, 1969.
- Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science: The Joyful Wisdom*. Trans. Josefine Nauckhoff. Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Human, All Too Human: A Book for free Spirits*. Trans. R.J.Hollingdale. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Pérez-Gómez, Alberto. *Architecture, Ethics and Technology*. McGill-Queen's University Press, Canada, 1993.
- Pérez-Gómez, Alberto and Stephen Parcell, *Chora -Volume II*, McGill's-Queens University Press, Montreal 1996.
- Pérez-Gómez, Alberto and Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. MIT Press, Cambridge MA, 1997.
- Pérez-Gómez, Alberto. *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*. The MIT Press, Cambridge MA, 2006.
- Plato. *Timaeus*. Trans. Benjamin Jowett. Electronic Classic Series, 2013.
- Perović, Miloš, prir. *Istorija Moderne Arhitekture: Antologija tekstova*. Izdavačka zadruga IDEA, Beograd, 1997.
- Rosi, Aldo. *Arhitektura Grada*. Prev. Aleksandra Stanič. Građevinska knjiga, Beograd, 2002.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. W&J Mackay Limited, Chatham, 1979.
- Scruton, Roger. *Beauty*. Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Šulc, Kristijan Norberg. *Egzistencija, proctor i arhitektura*. Prev. Milutin J. Maksimovič. Građevinska Knjiga, Beograd, 2002.

- Токарев, Михаил. *Архитектурата, Скулптурата и Сликарството на Новиот Век*, Форум Принт, Куманово, 1999.
- Токарев, Михаил. *100 години Модерна Архитектура: Големите Движења и Мајстори*, Дата Понс, Скопје, 2004.
- Venturi, Robert. *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi.* Prev. Olga Popovič. Građevinska Knjiga, Beograd, 2003.
- Waters, Edward. *Aesthetics and Architecture.* Continuum, London, 2007.
- Zumthor, Peter. *Atmospheres*. Trans. Iain Galbraith. Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 2006.
- Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. Trans. Maureen Oberli-Turner. Birhaüser, Publishers for Architecture, Basel, 1999.