

zašto arhitektura u postmoderna vremena?

aleš erjavec

»Modernizam je izgubio sve pretenzije koje je možda nekad imao u odnosu na moderno. Nalazi se u poziciji ostarelog diktatora čija moć, uticaj i uverljivost su već podbacili, i koji je izgubio međunarodnu podršku. Modernizam liči na teturavog oligarha i u jednom drugom pogledu. On je uvek naginjao reinterpretaciji prošlosti iz sopstvene perspektive, čak i kada je to zahtevalo najsamovoljnije izvrtanje činjenica.«



Svemir je ogroman, i u njemu sve nalazi svoje mesto.

A. V. Slegel

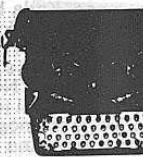
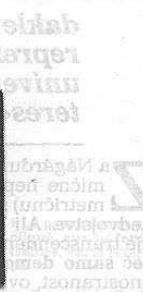
U mnogim pogledima, romantizam može poslužiti kao početak onoga što danas nazivamo moderna umetnost i književnost. »Romantizam podrazumeva preobraćanje kulture, čiji se centar gravitacije pomera iz spoljašnjeg ka unutrašnjem.« (1) Ovo okretanje ka unutra je istovremeno istrijska činjenica i psihološki fenomen, a njegove mnogobrojne osnove leže u idejama koje prethode francuskoj revoluciji i koje proizilaze iz nje kroz ceo romantizam. Sama Revolucija je takođe važna jer su »pisci i umetnici otkrili (...) mogućnost (...) menjanja političke akcije umetničkom akcijom« (2) — činjenica od ogromnog značaja za romantizam i modernizam. Ovo ide ruku pod ruku sa još jednom važnom promenom: »Učeni ljudi iz prethodnih perioda, bez obzira na zemlju iz koje potiču, sretali su se na neutralnom terenu. U srednjem veku (...) postojao je protok ideja i ljudi, učitelja i učenika, a da oni nisu morali da napuštaju teren latinskog jezika. Renesansa je odbacila vulgarni srednjovekovni latinski i zamenila ga jedinstvenim jezikom humanista. (...) Romantizam ukida ovaj sklad. (...) Put jedinstva prolazi (...) kroz put različitosti, koji, daleko do toga da predstavlja nedostatak za žaljenje, se smatra za bogatstvo. Svaka nacionalna kultura se nalazi u stanju međuzavisnosti sa svima drugima, sa kojima je povezana u prošlosti i u budućnosti. Romantičarska mutacija podrazumeva relativizaciju estetičkih vrednosti, samoukipanje estetike univerzalnog i apsolutnog.« (3)

Ako sad skočimo sto godina unapred, dolazimo u eru avantgarde, kao ekstremnog slučaja modernizma. U isto vreme postoji i jedna druga vrsta umetnosti: literatura Franca Kafke i Rajnera Marije Rilkea, Virdžinije Fulf i mnogih drugih. Prisutna je slična relativizacija kao u romantizmu, samo se ovog puta često eksplicitno vezuje uz »istinu«. Ako je istina romantizma bila uglavnom istina čovekove unutrašnjosti, zasnovana na nekoj vrsti Kantovskog transcendentalnog idealizma, odnosno istina njegove jedinstvenosti, rezultat njegove individualizacije, onda bi se možda moglo reći da su avantgarde opsednute prikazivanjem istine same »realnosti«, onakve kakve se sada prikazuju na jedan nov i stimulativan način, na osnovu naučnih otkrića i sličnih čuda sa početka

ovog veka. Ovo važi za futurizam, za konstruktivizam, za Kandinskog, čak i za nadrealizam sa svojim vezama sa psihanalizmom. Slična želja da se dosegne »istina«, a tako i »realnost« je, ovisno o mrežiog slike i sličnoj temi, u pravljicu gospodarenja, bila prisutna i ranije: u impresionizmu, u traganju kubizma za čistim formama, u pokušajima umetnika da dosegnu istinu — onu koja se ne može otkriti u akademskoj umetnosti tog vremena, jer ona, po njihovom mišljenju, predstavlja »neistinu«.

Naučna otkrića fasciniraju umetnike u istoj meri kao i tehnološki razvoj i pronalasci. S jedne strane, ona nude novi put do »realnosti« i »istine« i nude novi subjekat, novu temu za umetnike. Takođe nude nova sredstva koja do tada nisu bila u metnosti na raspolaganju i od kojih mnoga predstavljaju revolucionarna dostignuća, od ranih apstrakcija u slikarstvu do ranijeg tehnološkog napretka u arhitekturi: toranj Gustava Eiffela napravljen na parisku izložbu 1889. značio je osvajanje takvih novih materijala, i bio je zato trijumf ne samo za arhitekta već i za inženjera. Nesto različito, iako na neki način slično, se može reći i za ulaze u pariski metro koje je dizajnirao Eitor Gimar, i koji su jedan od najboljih primera nove uloge gvožđa u Art Nouveau.

Ali u isto vreme, inženjerstvo ima i drugu stranu. Kada je Peter Berens gradio AEG fabriku turbina u Berlinu 1909. on je želeo da konstruiše zgradu na takav način da ona ima izgled klasične gradevine, pošto je bio zagovornik novog klasicizma. Tako je on izgradio unutrašnju potporu od čelika, dok je spoljašnjost samo »fasada« koja služi ne konstruktivnoj već isključivo »estetskoj« svrsi. Suprotan je slučaj sa jednom gradevinom slovenskog arhitekte Jože Plečnika, koji je radio u Beču, Pragu i Ljubljani, a počeo kao student Ota Vagnera. U proleterskom okruženju Otakringa u Beču, Plečnik je gradio Crkvu Svetog Duha od 1910. do 1912., koja je, u skladu sa svojim skromnim okruženjem i kao svestran pokушaj da se koriste novi materijali, sagradena od armiranog betona, pri tom zadržavajući neoklasični monumentalni izgled spolja, ali sa »plutajućom« unutrašnjosti bez potpore, suprotno tada prihvaćenog logici arhitekture, posebno sakralne. Gradevina je izazvala takve proteste da je nadvojvoda Ferdinand, zaštitnik Centralne kraljevske komisije za zaštitu spomenika naredio da se rad na crkvi obustavi.



TEKST – časopis za postmodernistička istraživanja

Berens se smatra jednim od prethodnika modernizma u arhitekturi, dok je Plečnik više vezan za simbolički i čak Art Nouveau stil u svojim ranim radovima, i za neku vrstu klasičkog ili neoklasicističkog stila kasnije, pri čemu ovaj drugi nikad nije bio prihvacen u modernističkoj arhitekturi našeg veka iako zadržava simbolističke elemente (posebno one sa sakralnim konotacijama). Glavna razlika između ova dva stila je u tome što se prvi trudi da napravi fabriku koja na prvi pogled izgleda kao nešto drugo i da mu je izgled važniji nego sredstvo kojim se do njega stiže, dok je drugi želeo da simbolizuje sakralni ambijent kroz unutrašnjost bećke crkve a istovremeno zadrži običan i nemametljiv spoljni izgled, tako na glašavajući duhovnu razliku između eksterijera i enterijera.

Uobičajeno je u filozofiji i estetici da se romantizam poistovećuje sa revolucionarnim i levičarskim idejama, a klasicizam sa konzervativnim. Ovu razliku naizgled potvrđuju događaji u umetnosti i posebno arhitekturi dvadesetog veka, jer zar nisu zvanični arhitekti nacional-socijalizma i italijanskog fašizma (a takođe i staljinizma, da samo prizovemo u sećanje mnoge gradevine ovog tipa po celom Sovjetskom Saveznu i nekim drugim socijalističkim zemljama) koristili neku vrstu »neoklasicizma« da praktično i simbolički predstave i materijalizuju svoje političke ideje i svoju istorijsku osnovu? Ova distinkcija koja se pojavljuje u spisima i Franca Meringa i levičarskih autora (uglavnom marksističke orijentacije) u šezdesetim i sedamdesetim godinama ovog veka, počinje da deluje zastarelo i – zašto ne reći – staromodno. Kao i svi drugi artifakti, i ideje mogu da postanu »automatizovane«, kao što je ukazao Viktor Šklovski 1914., a sigurno da se danas može pokazati kako je distinkcija između klasicizma i romantizma u umetnosti automatizovana i nekristički prihvaćena, što je ranije i moglo biti prihvatljivo u okviru izvesne istorijske uslovljene »velike priče«, ali danas gubi tlo pod nogama. Može se desiti da nas je ovo sprečilo da uvidimo da je klasicizam u arhitekturi stil koji predstavlja najbitniju tradiciju gradevinarstva u istoriji Zemada. Takode, treba da budemo svesni činjenice da se ovde možda bavimo jednom drugom funkcijom arhitekture, tj. reprezentativnom funkcijom, jer su ove »klasicističke« ili neoklasičiste gradevine bile javne gradevine. One nisu pravljene za privatne investitore već za državu i bile su materijalizovani simboli političkih institucija. U tom pogledu ne postoje velika razlika između pojedinih gradevina, od Stare Grčke do spomenika u Vašingtonu ili od Carskog Rima do planiranih i delimično izgrađenih gradevina u Berlinu pre drugog svetskog rata. Glavnu razliku koja je verovatno rođena sa romantizmom je već uočio Hegel u svojoj *Estatistički* katedi govor o arhitekturi romantizma, on kaže da je njena osnovna forma potpuno izolovana kuća, i ako gradevine klasične arhitekture idu u širinu, romantičarski karakter hrišćanskih crkava ih tera da rastu od zemlje nagore. Ono što čoveku treba ovde mu ne može dati priroda spolja, već se može naći samo u svetu koji je on stvorio sam i sam za sebe. (4)

Imajući ovo u vidu, vraćamo se našim početnim konstatacijama o modernoj umetnosti i njenom poreklu u romantizmu. Ono što je romantizam doneo bila je individualizacija, okrećeće ka unutra ljudske subjektivnosti, Kantov kopernikanski obr. Nije slučajno da sa sumrakom »velikih priča« Kant postaje mnogo interesantniji od Hegela. (5)

Cesto se tvrdi za posmodernizam da je odbacio avangardno ili bari modernističko nasleđe (koje je u mnogim vremenima bilo romantičarski, što takođe znači i revolucionarno, povezano sa različitim revolucionarnim idejama našeg veka) i promovisao akademsku umetnost devetnaestog veka, klasičističku i neoklasičističku umetnost i arhitekturu. U ovom pogledu on se ne razlikuje mnogo od avangardista početkom veka (6), koji su takođe odbacili prethodnu umetnost – u pojedinim slučajevima upravo umetnost koju postmodernizam danas vraća i brani. U velikoj meri ovo je bio i manir modernizma uopšte – korišćenje izvesnih starih formi, posebno u arhitekturi, na novi revolucionarni način.

U svakom slučaju, postmodernizam je odbacio osnovnu terminologiju modernizma: nije želeo da bude »revolucionaran«, »avangardan«, provokativan, intelektualan, itd., već je uglavnom imao skromnije ciljeve. Ponekad je smatan kicerškim i nedovoljno ozbiljnim upravo zato što nije pokušavao da izrazi fundamentalne istine. Nije bio povezan sa velikim filozofijama, »velikim pričama«, uključujući velike socijalne filozofije i ideologije, kao što su to bili pokreti u prvoj polovini stoljeća.

Šta je ovo značilo za modernizam *in concreto* može se zaključiti iz reči Nikolause Pevznera u Izvorima moderne arhitekture i dizajna: »Dvadeseti vek je vek masa: masovno školovanje, masovna zabava, masovni saobracaj, univerziteti sa 20.000 studenata, škole za 2.000 dece, bolnice sa 2.000 kreveta, stadioni sa 100.000 sedišta. To je jedan aspekt; drugi je brzina kretanja, pri čemu je svaki gradanin sam za sebe vozač ekspreznog voza, i gle neki piloti putuju brže od zvuka. Oba su samo izrazi tehnološkog fanatizma vremena, a tehnologija je samo primena nauke.« (7) I Pevzner nastavlja: »Arhitektura i dizajn za mase moraju biti funkcionalni, u smislu u kome moraju biti prihvatični za sve i u kome njihovo funkcionisanje biva primarna potreba.« (8)

Samo čitajući ovaj ne tako star tekst primećujemo očigledan diskontinuitet između modernizma i postmodernizma. »Masovni« pristup više ne postoji, iako je, paradoksalno, sta-

novništvo još više poraslo u odnosu na vreme kada je ovaj tekst napisan, a pogotovo u odnosu na prethodne periode, kada su možda ove reči zvučale još istinitije nego pre 20 godina. Očigledno se promenila struktura stanovništva. Ova činjenica – a ne njegov broj – je uveliko uticala na naš pristup i stav prema umetnosti, primjenjenoj ili drugoj. Osnovni modernistički pristup umetnosti je definisan autorom. Autor ili stvaralač umetničkog dela je osoba koja određuje osnovno značenje umetničkog dela. Možda je arhitektura najbolji primer za ovo: arhitekta je osoba koja »zna« potrebe korisnika i stanovnika, i njegov cilj – kao u mnogim drugim vidovima društvenog života – je da poveže velike segmente stanovništva (»mase«) i često da stvorи utopije u manjem ili većem obimu, od kuća sa apartmanima do celih naselja i čak grada. Prvi od takvih projekata bio je plan Tonija Garnijea za Cité Industrielle (1899 – 1904).

Kao antipod takvim projektima možemo uzeti projekt Bernarda Cumija za pariski park La Vilet. Sam Cumij objašnjava svoje namere na sledeći način: »Projekat La Vilet (...) pokušava da poméri značenje i oslobođeni ga pravila, odbacujući »simbolički« repertoar arhitekture kao utocišta humanističke misli. Jer danas je i termin »park« (kao »arhitektura«, »nauka« ili »literatura«) izgubio svoje iniverzalno značenje, više se ne odnosi na jedan fiksiran apsolutni niti jedan ideal. La Vilet nije hortus conclusus i kopija prirode, La Vilet je termin u stalnom stvaranju, u neprekidnom menjaju; njegovo značenje nije nikad fiksirano već se stalno odlaže, menja, čini nestalnim kroz mnoštvo značenja koje upisuje. (...) Arhitektura Parka odbija da funkcioniše kao izraz prethodno postojećeg sadržaja, bilo subjektivnog, formalnog ili funkcionalnog. (...) Beskrainje kombinatorne mogućnosti (arhitekture Parka) nude mnoštvo utisaka. Svaki posmatrač će projektovati svoje sopstveno tumačenje, nudeći objašnjenje koje će opet biti interpretirano (prema psihanalitičkim, sociološkim i drugim metodologijama), i tako dalje. Kao posledica ovoga, ne postoji apsolutna »istina« u arhitektonskom projektu, jer je bilo koje »značenje« koje on može imati funkcija interpretacije: ono ne postoji u samom objektu ili u materijalu. (...) La Vilet gleda na nove društvene i istorijske okolnosti: rasuta i diferencirana stvarnost koja označava kraj utopije jedinstva.« (9)

Kao što sam Cumij naglašava, njegov projekat je samo jedan od mogućih projekata postmodernizma u arhitekturi, i proglašava da se on »može povezati sa jednom specifičnom vizijom posmodernog«, (10) tj. dekonstrukcijom, a kao što znamo, Žak Derida mu je pomagao u projektu za park La Vilet. Iako je, kao što Cumij kaže, dekonstrukcija samo jedna od »specifičnih vizija« posmodernog, treba naglasiti da je ona u isto vreme »povlašćena«, možemo takođe reći »tipična« ili čak »sušinska« vizija ili strana posmodernog i postmodernizma – u arhitekturi i drugde. Pre no što ovo objasnimо, bilo bi korisno da makar u prolazu, definisimo dekonstrukciju. Definisanu dekonstrukciju, Carl Dženks kaže: »Ako postoji »Neo-Moderna« arhitektura, kao što su mnogi arhitekti i kritičari pozurili da tvrde, onda ona mora počivati na novoj teoriji i praksi Modernizma. Jedini takav pokret koji se pojavi u poslednjih dvadeset godina – poznat kao Dekonstrukcija ili Post-Strukturalizam – dovodi modernistički elitizam i apstrakciju do kraja i preuvečava već poznate motive, zbog čega će nastaviti da ga nazivam »Kasnim«. Ali on takođe sadrži dovoljno novih aspekata koji ponovo vrednuju pretpostavke kulturnog Modernizma da bi zasluzio prefiks »Neo«. »Novi« ili »Kasnji« – to jeste predmet spora, i zavisi od toga da li je naglasak na kontinuitetu ili promeni: ali činjenica da postoji Dekonstruktivni pokret u arhitekturi se mora prihvati. Odražavajući promene u literaturi šezdesetih (»smrt autora« Rolana Barta i »kasnije« uživanje u tekstu) i promene u filozofiji (ideja Žaka Derida o kritičkoj dekonstrukciji i »Razlikovanju«), pokret je najobuhvatnije razvio Petar Ajzenman kao teoriju i praksu poricanja (»ne-klasični«, »de-kompozicija«, »de-centriranje«, »diskontinuitet«). (11)

Istoj temi prilazi Hal Foster: »Postmodernistička umetnost se često naziva »dekonstruktivnom«, što znači da ona u sebi sadrži kontradikciju: ona mora koristiti, bar kao metodološka sredstva, upravo one koncepte koje dovodi u pitanje. Biće bi možda suviše tvrditi da je takvo saučesništvo plod zavere, ali nonvencija, forma, tradicija, itd. se isključivo dekonstruise iz unutra. Dekonstrukcija tako postaje ponovo upisivanje, jer ne postoji »izvan« (osim u pozitivističkom smislu »izvan medijuma« – prekoracanje koje ponovo uvedi granicu). To jest, ne postoji način da se ne bude u polju kulturnih termina, jer su ovi termini unapred označeni.« (12)

Razlika između Pevznerove pozicije ili Garnijeeovog projekta (a mnogi slični projekti, zasnovani na različitim socijalističkim idejama, se mogu naći tokom narednih 20 godina) i Cumijevog parka La Vilet kao primera postmodernističke arhitekture i arhitektonskog projekta označava razliku između modernizma i posmodernizma. Ako je ovaj prvi bio »za mase«, čije je potrebe arhitekta pretpostavljanje, pri čemu je »funkcija« bila glavna parola, onda je sa kasnim modernizmom modernistička fraza »manje je više« počela da se menja u »manje je dosadno«. Ono što se desilo u posmodernizmu se najbolje ilustruje dekonstrukcijom: kao što Cumij kaže, značenje je funkcija interpretacije, što znači da značenje arhitekture nije fiksirano. Tako arhitektonski prostor može imati različite funkcije, on dozvoljava korisniku da kreira funkcije, da ih izmišlja i ne određuje unapred upotrebu više no što je potrebno.

[5] Odvelo bi nas suvišedaleko kada bismo ulazili u pitanje zašto, sa renesansom Kanta, koncept »uzvišenog« se ponovo uključuje u rasprave o umetničkim delima. Možemo samo sugerisati da je, zbog polstovetčevina lepog i uzvišenog koje se javlja već kod Šelinga, Helderlina (koga smo parafrasirali u naslovu ovog članka) i Hegela, ovaj termin protezan proti estetičkim raspravama sve do njegove ponovne aktualizacije u proteklim godinama. Treba takođe pomenuti, iako danas njegov trag najčešće vodi do Kanta ili se razmatra u kontekstu rasprava o njemu, da je studija o uzvišenom koju je napisao Edmund Berk [A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757] relevantnija od Kantove, koju je u svojim Beograchtungen uver das Gefüll des Schönen und Erhabenen nje sasvim dosledan. Ali možda je baš to razlog zašto njegova opažanja o uzvišenom nude stimulativnu osnovu za današnje rasprave.



TEKST – časopis za postmodernistička istraživanja



Postmodernizam je »ponovo otkrio« arhitektonski pristup baziran na »praktičnim« vrednostima, od kojih je najvažnija bila da se uzimaju u obzir neodredive potrebe korisnika. Estetika se ne izjednačuje sa funkcionalnim, kao u vremenu Internacionallnog Stila, a »čiste« forme koje je trebalo da budu funkcionalne i estetske i koje su vodile poreklo iz ideja zgrada za mase, pokazale su se nepraktičnim. Modernistička arhitektura, posebno ona koja izvire iz tradicije Bauhausa, je arhitektura potpuno povezana sa modernističkim projektom, ideološkim, političkim i filozofskim. Kao što je Tom Wulf duhovito pokazao, (13) u zgradama koje su prvenstveno sagradene za radnike oni skoro nikad nisu živeli, jer to nisu mogli sebi da priguštite. Buržoazija je bila ta koja ih je finansirala, koja je živila u njima i koja je donela slavu njihovim arhitektima. U ovom pogledu je postmodernističko otkriće otrežnujuće. Da citiramo Carlsa Dženksa, »velika snaga Post-Avanguardje je u tome što je prihvatala ono što njeni prethodnici nisu mogli sebi da priznaju; da je ona mali deo moćne srednje klase koja neumorno transformiše svet na načine koji su istovremeno destruktivni i konstruktivni. (...) Sve avangarde prošlosti su verovale da čovečanstvo ide negde, i da je njihov zadatak i radost da otkriju novu zemlju i da obezbede da ljudi u nju stignu na vreme; Post-Avanguarda veruje da čovečanstvo ide u više različitih pravaca odjednom, pri čemu su neki vredniji od drugih, i da je njihova dužnost da budu vodiči i kritičari.« (14)

Pre ne što nastavimo mogli bi biti korisno objasniti jednu stvar koja bi mogla biti problematična. Kada razmatramo postmodernizam imamo dve mogućnosti: ili da ga postavimo unutar modernizmu, kao što je učinio Jirgen Habermas, ili da ga posmatramo kao odvojeni i kvalitativno drugačiji period upravo definisan svojim prekidom sa modernizmom, na način Žan-Fransoa Liotara. Ova dilema još ni izdaleka nije rešena, i kao što ponekad vidimo, termin se koristi vrlo neprecizno i proizvoljno, uglavnom kao sinonim za savremene »neoklasističke« ili figurativne orientacije u umetnosti i književnosti. Termin je stekao široku popularnost kroz literaturu, vizuelne umetnosti i posebno arhitekturu, od kojih je ova poslednja bila u prvom planu i zbog Dženkovih napisa. Za njega postmodernistički pokreti su, u isto vreme, nastavak Modernizma i njegovog prevazilaženja. (15) Ali postmodernizam, bar u arhitekturi, iako možemo uočiti slične osobine i kod drugih umetnosti, se razlikuje od modernizma između osalog i po jednoj prethodno pomenutoj odluci. »Umetnost, ornament i simbolizam su bili neophodni arhitekturi jer oni pojačavaju njeno značenje, čine ga jasnjim i daju mu veći odjek. Sve kulture, izuzev Moderne, su vrednovala ove većne istine i smatrala su ih prirodnim.« (16)

Vidimo da se postmodernizam ovde definiše kao vrsta parodoks-a: on je u isto vreme deo modernizma i nešto drugo; on je period prelaska ka nečem još nepoznatom, koji se može pokazati, a ovo je realna pretpostavka, mnogo manje važnim ili jedinstvenim nego što je očekivano i smatrano pre same jedne ili dve decenije, kada su se ideje postmodernizma rodile. Pa ipak, nama izgleda da je postmodernizam osoben period i stil i da, u arhitekturi, postoji bitna razlika između »kasnog modernizma« i »postmodernizma«, od kojih ovaj drugi uključuje i osobine tipične za druge umetnosti – od vizualnih do književnosti. Stavište, vizuelne umetnosti, od slikarstva i dizajna do arhitekture, čine srž postmodernizma, dok je literatura služila kao paradigm modernizma dvadesetog veka.

Ne bismo želeli da sa ovom tezom idemo srušiše daleko i da tvrdimo da su literatura ili verbalno izražavanje uvek činili centralni deo modernističke umetnosti. Ali izgleda da ako razmatramo modernizam u okviru modernog, da je upravo kontekst »velikih priča« definisao duhovni i naučni prostor modernizma. Ova tvrdnja može izgledati sumnjava, jer zar nije, u celoj modernoj eri, vid glavno čulo? (17) Vid ovde igra bitnu ulogu, jer je on takođe jedan od načina na koji se formira predmet Tumačenja uloge vida, u ovom pogledu, idu od Kon-dijaka koji povezuje ulogu vida sa ulogom čula dodira, sve do takozvane »faze ogledala« u psihološkoj teoriji. Nasuprot tome, ovde ne govorimo o vidu, već o vizuelnosti, koja igra centralnu ulogu u postmodernističkoj umetnosti i kulturi. Ima nekoliko razloga za ovaj razvoj. Glavni razlog bi svakako bio razvoj i drugačije vrednovanje masovne kulture od šezdesetih našavamo, koje je sigurno zasnovano na vizuelnim umetnostima i vizuelnosti, od pop arta do muzičkih izvođenja i njihovih vizuelnih efekata. Drugi razlog je razvoj tehničkih sredstava. Ako su početkom veka ljudi bili fascinirani tekuciim naučnim otkricima, onda video, kompjuterska i komunikacijska tehnologija, i njihova pristupačnost, predstavljaju važan korak ka savremenoj umetnosti i kulturi. Treće, i sa filozofske strane najvažnije, gore-spomenuti »kraj velikih priča«, uključujući velike socijalne filozofije, filozofije istorije i većinu političkih ideologija modernističke ere (sa možda izuzetkom liberalizma), su zbog svog praktičnog društvenog neuspeha imali veliki uticaj na umetnost. Ono što je ovaj proces značio u arhitekturi je dobro opisao Isen: »Modernistička utopija očišena u graditeljskim programima Bauhausa, Misa, Gropiusa i Korbizjea, je deo herojskog pokušaja da se, posle Velikog Rata i Ruske Revolucije, ponovo izgradi ratom uništena Evropa na novi način, i da se izgradnja načini vitalnim delom planirane obnove društva. Novi Vek Prosvetnosti traži racionalan dizajn za jedno nacionalno društvo, ali nova racionalnost je bila prevučena utopijskim žarom koji ju je na kraju skrenuo nazad u mit – mit modernizacije. Bezobzirno poricanje prošlosti bilo je is-

to tako bitna komponenta modernog pokreta, kao i njegov poziv na modernizaciju kroz standardizaciju i racionalizaciju. Poznato je kako se modernistička utopija nasukala na sopstvenim unutrašnjim kontradikcijama i, još važnije, na politici i historiji. Gropius, Mis i drugi su bili osuđeni na progonstvo, Alberti Šper je zauzeo njihovo mesto u Nemačkoj. Posle 1945, modernistička arhitektura je uglavnom bila lišena društvene vizije i postajala je u sve većoj meri arhitektura moći reprezentacije. Pre nego vesnici i obećanja novog života, modernistički stambeni projekti su postali simbol otuđenja i dehumanizacije, sudbina koju su delili sa tekućom trakom, tim drugim za-stupnikom novog koji je dočekan sa ogromnim entuzijazmom u dvadesetim godinama medju Lenjinovim i medju Fordovim sledbenicima podjednakom.« (18)

Ali zašto bi kraj »velikih priča« i neuspeh modernističkih projekata imali za posledicu okretanje ka vizuelnosti i vizuelnim umetnostima? Mogli bismo dokazati da su se svi ovi procesi dešavali simultano, kao deo globalne transformacije, i da su izmedu ostalog imali zajedničku svest o potrebi jakе komunikacije sa publikom. Nasuprot avangardama, koje su često prezirale publiku, ili modernističkom stavu u kome je samo autorov izraz važan – pri čemu je publika morala da mu se »prilagodi« – postmodernizam uzima u obzir korisnika. Nije slučajnost da je Robert Venturi otkrio u komercijalnoj arhitekturi Las Vegas kulture vrednosti koje su dovele do postmodernističkog arhitektonskog **diktuma** o neophodnosti održavanja stalnog dijaloga sa korisnicima. Postmodernistička arhitektura naglašava vrednosti korisnika, kao i različite vrste arhitektonskog izraza. One uzima u obzir urbani kontekst i regionalne posebnosti koje se ne moraju podrediti isključivo kriterijumu efikasnosti, funkcionalizma i izraza tehnoloških dostignuća.

Na kraju, trebalo bi da napravimo odredene distinkcije u okviru samog modernizma u odnosu na postmodernizam. Kao što je ranije pomenuto, Peter Berens je jedan od prethodnika modernizma u arhitekturi, iako ne u onoj arhitekturi koju smatramo »modernističkom« za razliku od postmodernističke. Njegovo delo, kao i delo Plečnika i mnogih drugih, je zaista inspirisalo izvesne projekte koji se opisuju kao modernistički. Ali modernizam u arhitekturi kako ga danas razumemo, posebno u oponiciji postmodernizmu, je zapravo modernistička tradicija koja potiče od Korbizjea i posebno Bauhausa. Tako ispadaju da je posmodernistička kritika modernizma zapravo usmerena samo ka njegovom ekstremnom obliku, olijenom uglavnom u Internacionallnom Stilu, dok se druge orientacije, posebno one modernizma ranog dvadesetog veka, ponekad čak inkorporiraju u postmodernističku arhitekturu.

Svedoci smo sličnog fenomena u slikarstvu, gde se avantgardna umetnost dvadesetih »ponovo stvara«, ali ponovo stvara ne kao umetnički predmet već kao »umetnički kontekst«: dela avangarde se postavljaju u drugačije okruženje, »kopiraju« se i tako gube svoje predašnje značenje, pri tom dobijajući novo u kome njihova estetska funkcija, a ne njihova provokativna i umetnički ili društveno revolucionarna vrednost i novina, igra centralnu ulogu. U ovom smislu, ona zadržavaju samo jednu od svojih funkcija, koja se proširuje i odbacuje većinu ostalih.

Ovaj estetizovan element je drugi važan element postmodernizma, otud detalji, ornamenti, obnovljeni interes za simboličke elemente u umetnosti i arhitekturi i uključivanje Art Nouveau-a u postmodernizam.

Sličan slučaj je i sa odnosom postmodernističke umetnosti i prirode: ako se modernizam ponašao kao da priroda ne postoji, sa postmodernizmom i posmodernom vraća se svet o neophodnoj koegzistenciji sa prirodom.

Modernizam je izgubio sve pretenzije koje je možda nekad imao u odnosu na moderno. Nalazi se u poziciji ostarelog diktatora čija moć, uticaj i uverljivost su već podbacili, i koji je izgubio međunarodnu podršku. Modernizam lici na teturavog oligarha i u jednom drugom pogledu. On je uvek naginjanjem reinterpretaciji prošlosti iz sopstvene perspektive, čak i kada je to zahtevalo najsamovoljnije izvrtanje činjenica.« (19)

Romantizam je, s jedne strane, ustanovio okretanje ka unutra (posle čega je autor mogao uzeti sebe za osnovnu referentnu tačku i ocenjivati spoljašnju realnost samo utoliko ukoliko je ona simulacrum njega samog), a, s druge strane, ustanovio pravo (a ponekad i prokletstvo) autora da »menja svet«, tj. da bude politički i ideoški aktivan kroz umetnost. Romantizam je važan u literaturi i muzici, nešto manje u slikarstvu, i još manje u arhitekturi. U razvijenom modernizmu, diskurzivna ili teoretska osnova umetnosti je od najvećeg značaja. Ukratko, prisustvujemo vladavini jedne ideje. Sa postmodernizmom, ideja (»velika priča«) nestaje i vizuelne umetnosti dobijaju prvenstvo. U ovom pogledu – uzimajući u obzir dizajn, razne vizuelne komunikacije, kao i slikarstvo i instalacije – arhitektura, u smislu našeg »životnog prostora« i naše okoline (jer mi smo sve više urbana stvorenja) dobija na značaju. Usudili bismo se, dakle, da postavimo tezu da će, u posmodernim vremenima, arhitektura u svojim različitim formama postati najuniverzalnija ako ne i najvažnija umetnost. Ona će biti svakodnevna umetnost, umetnost u kojoj se živi, na kojoj, ispod koje i medju kojom se živi. U ovom pogledu, arhitektura postaje najistaknutija javna umetnost.

(6) Kajževni aspekt ovih procesa je analiziran u mnogim delima ruskih formalista.

(20) Tipično je za ovu situaciju da se nekoliko skica Anto-nija Sant'Elie koji je za života sagradio samo nekoliko nadgrobnih spomenika i groblja uzimaju kao jedno od polazišta modernističke arhitekture.

Sa engleskog:
Ana
Karakušević