

ТВРДОЛИНИЈАШИ У ВАВИЛОНУ

Делез и Гатари су идентификовали три линије које се испољавају у свакој ситуацији као на длану, три врсте тока. Линије се понекад међусобно преплићу, а ипак остају видљиве. Прва је *ајсџракџина* нефигуративна линија која се још може сагледати као мутација, „јер се састоји од исто толико сингуларности колико и тачака прекида које упркос томе не прекидају линију“.⁴ Ово је декодирана линија, или линија бега, чисти детериторијализовани проток капитала, *несисџемаџизовани* делиријум. Делиријум: скретање с пута, одвајање од бразде, одступање од праве линије, кретање по трансверзали које прекорачује логичке опозиције. Затим, постоје друге две линије, које су више конкретне или репрезентативне, састављене од сегмената, неке гипке, друге тврде, уз ослањање на бинарне или један-на-један везе.⁵

Рана експериментисања ситуациониста који бесциљно лутају кроз град припадају апстрактној линији. (То може да објасни чињеницу да су њихови извештаји са терена били веома разочаравајући.) *Појони* (*derives*) су били колективни подухвати, отворени у исходу, али замишљени на такав начин да обухвате или прецизније да донесу успут исто толико појединачних догађаја колико и станица на својим путањима. Конструисање апстрактних ситуација, повезивање малих машина за декодирање на масовне надкодиране токове буржоаског капитала била је игра, али она револуционарна, са намером да се у *садашњости* антиципирају радост и слобода за које су очекивали да ће их револуција ускоро унети у њихове животе. Револуција је тада још увек била концепт.

Детериторијализовани токови не могу бити схваћени као такви. Они постају утврдиви једино када су забележени кодом. По Делезовим речима свака операција кодирања је *одузета* од токова. Ово одузимање симултано одређује два пола, улазни и излазни. Оно је праћено *одвајањем* сегмента од кода, што дозвољава да се ток дефинише у односу према овим половима. Домент и конзистентност сегмента варирају у складу са растућим отпором или опадајућом потражњом.

Друга линија, гипка линија одузета од токова у кодираној, бинарној форми, била је ситуационистичка критика спектакла, која је постепено заменила нека креативнија места. Иако је критика спектакла често извођена и колективно, она је убрзо постала повластица мање касте писара које су организовали Ги Дебор и Раул Ванејген. То је укључивало дијалектичко поклапање вишеструких форми и процеса означавања које је спектакл преузео, уз бесконачно упућивање знака на знак кроз процес све већег ширења критичког зрачења.

⁴ Жил Делез и Феликс Гатари, *Ризом*, On the line, New York: Semiotext(e), 1983.

⁵ Исто.

Трећа, тврда линија, очигледно је више параноична и деспотска у исходу. Тако је лично Ги Дебор тумачио сваки знак у складу са строгим кодом понашања, задавао наредбе, најављивао искључења и екскомуникације. Док се није нашао практично сам, последњи од Жиста – *Сен-Жист*.¹

Гипка линија може се помешати са оном тврђом, чинећи сегментарност више крутом, а дихотомије непомирљивим, забрањујући сваку врсту покретљивости.

То се управо десило раних шездесетих, када су експерименти практично престали и критика спектакла заузела читав простор. Претворила се у опсесију, прогон вештица, обрушавајући се на ближе и даље непријатеље – нарочито оне који су били близу. Није ни чудо што је опрезност преовладала. Искушење и издајство су куцали на врата. Утопија није била нешто о чему се може преговарати. За остало ће се побринути гиљотина.

Почело је још раније, заправо од самог зачетка, са искључењем групе италијанских експерименталних музичара, 1958. Дебор их се одрекао због њиховог „идеалистичког става“ и „десничарске мисли“. Друга искључења следила су исте године: Ралф Рамни (Ralph Rumney), енглески члан италијанског одељка, Ханс Платшек (Hans Platschek), оснивач немачког одељка и Валтер Корун (Walter Korun) из белгијског одељка. Већина размирица има везе са тврдом политичком линијом према уметности Мишела Бернштајна и Гија Дебора као и са њиховим одбијањем да направе било какав споразум са постојећом културом: „Фундаментално традиционална уметност се не може обновити самостално, без других неопходних трансформација, као и без слободне реконструкције друштва као целине.“² Њихова позиција се сукобила са позицијом архитеката из данског одељка предвођеног Асгером Јорном и Константом, који нису имали намеру да одустану од уметности, не очекујући да се револуција догоди одмах. Уместо тога, они су заговарали колективни неконкурентни однос према уметничкој продукцији. (Јорн је поштеђен због разлога који нису били толико идеолошки: његове слике су омогућавале финансирање покрета чак и дуго након што се повукао, 1961. године.)

Степен осипања је постао знатно интензивнији у раним шездесетим, када је Деборов ауторитет постао сигурнији, а могућности групе или онога што је остало од ње драстично се сузили. Иван Шчеглов, Деборов лични Артур Краван, човек који је имао далекосежан утицај на њега својим текстом „Формула за Нови урбанизам“, искључен је због лудила, 1958. године. Годинама касније, из установе за ментално оболеле, Шчеглов је узалудно молио Дебора да заустави масакр: „Ова искључења *ћреба* да престану“, писао је. „Знам да није лако: треба предвидети еволуције, суздржати се од доживљавања људи као унапред осумњичених, укратко, то би било идеално. Ова искључивања су део ситуационистичке митологије.“³ Шчеглов је и даље био ухваћен у мистику због које је био жртвован. Двадесет пет година након самог чина, марксистички филозоф Анри Лефевр још увек се осећао ужасно што га је Дебор одбацио. Ништа не може да се пореди са невинима који се осећају криви кад год су оптужени, као што су то московска

¹ Луј Антоан де Сент-Жист, познатији као Сен-Жист (1767, Десиз – 1794, Париз) био је један од вођа Јакобинаца током Француске револуције, који је подржавао и спроводио Робеспјеров револуционарни терор. (*Прим. њрев.*)

² SI #8, 1963.

³ SI #9, август 1964.

суђења издашно демонстрирала у то време. Дебор се јавно одрекао Лефевра 1961. због тога што је овај покрао неколико страница о Париској комуни о којима су заједно расправљали на једној од својих пијанки у Наваренсу, у Лефевровој кући на Пиринијима. Лефевр је бесно, жестоко одбио оптужбу. Уосталом, то је било парадоксално, чак и скандалозно, узимајући у обзир да су ситуационисти гласно *зајоварали* плагирање сопственог материјала. Мишел Бернштајн назвао је то „регрутовање искључивањем“, раном одликом авангарде. То је учинило ситуационисте знатно привлачнијим. Сваки избацивач добро зна да забрана уласка у клуб чини тај клуб неодољивим.

Дебор је био уметник у политици, а екскомуникација је била његова монохромна слика, најпоузданији начин који је нашао да би прожео осетљивост своје публике. На крају је искључио све – па чак и самог себе. Самоубиствена авангарда: „Ги је мислио да ће се свет срушити и да ћемо ми завладати“, рекао је Александер Троки, који је заузврат одстрањен као и сви други. „Али не можеш завладати светом искључивањем људи из њега! ... Он је био као Лењин; он је био апсолутист, који је непрекидно избацивао људе.“ [Marcus, 375, 387]. Тај стари стаљинистички трик Андре Бретон је научио од Друге интернационале. Сјајан узор за слеђење за оне који теже да постану критичари културе.

Једини активни сликар који није био одмах избачен кроз Ибијева врата у поду био је Пињо Галицио (Giuseppe Pinot-Gallizio). Његове индустријске слике – заправо ручно рађене на огромним ролнама са рудиментарним „сликајућим машинама“ – требало је да покрију градове и аутопутеве и искорене уметност у целини кроз инфлацију производа. Ролне су се продавале на метар, продаја је ишла толико добро да је то било просто непријатно. Галицио је коначно искључен 1960. због колаборације са „идеолошки неприхватљивим“ снагама, баш као и друга двојица архитеката, Албертс (Anton Alberts) и Удејанс (Har Oudejans), оптужени да су умешали прсте у изградњу цркве.

Занимљиво је, међутим, да је Галициова главна изложба у Паризу, „Антиматеријална пећина“, 1959, на којој је сâм Дебор сарађивао, заправо врло живо евоцирала дело Ива Клајна. Попут Клајна, и Галицио је имао митски сензибилитет уједињен са вером у модерну науку, и његова „пећина“, 145 метара индустријске слике која обмотава целокупну унутрашњост галерије Рене Дроуин необично подсећа на Клајнову стратегију годину дана пре, у „Празници“ (као и Арманов „Full-up“). Галицио је назвао своју изложбу „утерус света“, и организовао је параду модела, свих одевених у исти осликани материјал, баш као што ће Клајн годину дана касније извести на сцену голе женске моделе прекривене плавом бојом, у свом великом „акционо-сликарском спектаклу“. Штавише, сврха Клајнових „тело-отисака“ била је да се опише пун круг, све до анонимних отисака руку на зидовима пећина, у визији поново задобијеног Раја која је поново добила свој изливак у технолошком свету. Галицијова намера је била да прожме посматрачеву осетљивост, али за разлику од Клајновог сведеног приступа, његов приступ је био ексцесиван. Као што је то објаснио Либеро Андреоти „употреба светла, боја, огледала, мириса и звукова, чији би интензитет осциловао у складу са кретањима посматрача такође служе као пример ситуационистичке бриге за ‘интегралну конструкцију окружења у динамичној релацији са експериментима у понашању’“⁴

⁴ Ситуационисти: *Умешносѝ, ѿолиѝика, урбанизам*, Музеј савремене уметности, Барселона, стр. 30.

убрзањем, свако биће и свака ствар носе своје равноправне вредности као круне. Владавина еквиваленције испунила је хришћански пројекат (сваки становник је био једнак пред богом), али изван хришћанства и преко божјег леша... Свет реификације је свет лишен центра, као нови градови, који су његов декор... Као што је бог био референтна тачка унитарног друштва прошлости, сада се сами припремамо за унитарно друштво које је, у коначном исходу, сопствена централна референтна тачка, осим што ће, уместо да буде фиксна, припадати 'помичном поретку будућности'.⁸

Било је нечега попут бескомпромисног веровања Катара што се директно испољило у менталитету угрожености Ситуациониста. Катари, или Албижани – људи из Албија, града у југозападној Француској – дванаестовековна су секта хришћанских јеретика које је на крају црква уништила због њихове мрачне манихејске теогоније. „Зашто се Свети Аугустин толико насилно борио против манихејаца?“, питао је Ванејгем. „Он се докопао опасности мита који нуди само једно решење, победу добра над злим; он је био свестан да таква могућност носи ризик изазивања слома читавог спектра митолошких структура и поново враћа у први план противречност између митског живота и аутентичног живота.“ Овај потпуно манихејски поглед је такође кључан за ситуационисте. Њихова историја је била историја апсолутног одбијања света какав јесте, почев од естетичких форми и заоштравајући ка радикалној осуди друштва неопозиво исквареног апстракцијом спектакла. Као катари, они су били „изабрани“, они који су чекали тренутак неминовног укидања света оскудице у свим његовим облицима. Њихова стратегија се, такође, ослањала на уверење да је стари свет у безнадежној заблуди, на путу скоре пропасти, што је остављало простор за „свесно и колективно заснивање нове цивилизације.“ Ситуационисти су политички изгледали све више бескомпромисно како су њихова политичка уверења постајала све више теолошка. Они су на свој начин чезнули за светом очишћеним од ђавоље симулације и обновљеним у боголикој аутентичности.⁹

У исто време, вера у историјску мисију ситуационизма постала је све израженија. Ванејгем је сада био уверен да је њихова мала група у стању да превазиђе како масовне партије (бољшевизам) тако и интелигенцију (ничеански пројект). „Антагонизам који СИ жели да обнови“, писао је у истом издању, „јесте онај најстарији који постоји. То је радикалан антагонизам који ће у коначници да обухвати све оно што су бунтовне или изузетне индивидуе оставиле за собом кроз историју.“ Ванејгемово фанатично уверење да ће на крају читаво човечанство прихватити циљеве ситуациониста дало је више тежине крутом колективном упозорењу које су обзанили неколико година пре тога: „Пре или касније, ситуационисти које сте оптужили да превише суде биће ваше судије. Онда ћете видети шта ће бити са вама...“¹⁰

⁸ SI #8, јануар 1963.

⁹ Видети Greil Marcus, *Lipstick Traces*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1989, стр. 400–403, 434–435.

¹⁰ SI #4, јун, 1960.

Архилог

Историцизација ситуационистичког покрета заправо је почела још пре свог званичног почетка, и то чак од стране тих истих ситуациониста. Мада су наводно прокламовали да неће оставити никаквих трагова, градећи куле на песку, насукане историјом, они су заправо поставили темеље сопствених архива две године *пре* настанка ситуационистичке интернационале. „Од самог почетка Дебор је имао ту идеју да би архиве требало да остану. И они су и оставили за собом изузетне архиве“, приметио је Хуберт Тонка, уредник покрета за архитектуру Утопија (Utopie). „На крају ће ситуационисти постати најпознатији покрет у касним педесетим и шездесетим.“¹¹ Превратничка изложба из 1989. године у центру Помпиду, утрла је томе пут, кроз излагање производа. С обзиром на ситуационистичко потпуно одбијање уметности као чисте робне форме, интересовање институција се убрзо, готово од самог почетка, усмерило ка једином „уметничком“ пољу којим су се бавиле: архитектури и урбанизму, уз дискретно занемаривање свега осталог.

Летристичка интернационала, створена 1952. године, била је један од првих културних покрета у Француској који је обраћао било какву пажњу на архитектуру. Француска левица тада није хтела да има било шта са тим, и нешто од тог противљења пренело се на Деборов мали покрет. Па ипак, управо су се у билтену *Пошлач*, између 1955. и 1958. године, први пут позабавили архитектуром. Ниједан члан летристичке интернационале није имао никакво практично искуство кад је у питању архитектура. Они се нису занимали толико за стварно дизајнирање форми – као што то чине архитекте – нити за теорију архитектуре, колико за начине експериментисања са архитектуром као и моделима понашања. У томе су им претходили Констант и КОБРА група – КОБРА су иницијали за Копенхаген, Брисел, Амстердам – основана одмах после Другог светског рата да би се нашла алтернатива „индивидуалистичкој култури“. КОБРА је сматрала да проблематично стање модерне уметности мора заменити *експериментално сћање* у коме би архитектура имала кључну улогу. За разлику од Париза, Амстердам су Немци сравнили са земљом, а ово уништење је такође отворило потпуно нови простор машти. КОБРА се на крају стопила са „Имагистичким Баухаусом“ Асгера Јорна и Галиција. Активан од 1955. године, „Имагистички Баухаус“ био је реакција против чисто „функционалистичке“ или утилитаристичке интерпретације традиције Баухауса. Нова архитектура, тврдио је Јорн, искључиво је наглашавала структуралне функције и економична решења (нове материјале и технике, стандардизацију), у намери да представи оно што је Валтер Гропиус називао „новом просторном визијом“. Заједно са Летристичком интернационалом, ове две групе су оформиле „Ситуационистичку интернационалу“, 1957. године.

У свом првом прогласу, дански огранак СИ је назначио да „примитивна концепција савременог урбанизма као организовања зграда и простора у складу са естетским и утилитарним принципима, мора да се превазиђе у корист концепције која предвиђа

¹¹ Виз.Октобар #79, зима 1997.

пребивање (хабитат) као декор за целокупност живота, као колективне творевине.“ Констант који је читао Маркса, открио је веома рано Лефеврове јеретичке списе о свакодневном животу и са жаром је реаговао на Лефевров сан о проширењу Марксове инверзије хегеловске филозофије изван области економије, на „више“ активности као што су уметност и култура, „почевши од свакодневног живота и враћајући му се преко узлазних и силазних спирала на небу засићеном престижним формама“.12 Модел који је усвојио нема никакве везе са званичном историјом модерне архитектуре, којом доминира Ле Корбизје и покрет модерниста. Током посете Галицију, у Алби, Италији, 1956. године, Констант је био запањен ромским привременим камповима начињеним од кутија и дасака које су за собом оставили трговци, те је одлучио да за њих сагради трајни камп на том месту. Тако је настао пројекат „Нови Вавилон“. Овај симбол декаденције односно револуције предложио је изгледа Дебор – привремена насеобина, колективна и флуидна, константно преобликована: „номадски камп на планетарној разини“. Пол Вирилио би аеродром видео као такво место: „Данашњи аеродром је постао нови град... најављујући друштво будућности... главни град на крају времена.“13

„Нови Вавилон“ је замишљен за друштво које је достигло степен утопије, лишено материјалних потреба – потпуно аутоматизовано, са нула посто физичког рада – друштво које се вратило чистом практиковању имагинације. У овом Еденском друштву, сви би били слободни да стварају сопствене животе и да им дају облик својих жеља. *Homo sapiens* је постао *homo faber* који је постао *homo ludens*, свако се предао „игри, авантури и покретљивости“ у најширем смислу. Овај номадски живот однегован у вештачком, потпуно „конструисаном“ окружењу, није чак ни сачувао елементе заједничког живота. Ипак и даље превише функционални и ограничавајући, као и сами градови, самим својим наслеђем, ови елементи се стапају у нови вид флуидног урбаног простора који је проширен на читав свет, „структуру која се више не састоји од чворишта, као у традиционалном станишту, већ усваја и колективне и индивидуалне трагове погрешака: мрежу узајамно повезаних јединица које формирају ланце који могу да се развијају и шире у свим правцима“. Улазећи у Лефевров свет дијалектике као кртица, Констант је неочекивано открио потпуно нови модел за свакодневни живот: ризом.

„Ризом“ или „коров“ је флуидан, иманентан и нецентралан, он је ратна машина подешена тако да размонтира дијалектичко мишљење као и било коју врсту дуалистичке и хијерархијске формације. Константов „номадски град“, који је постојао једино као архитектурни нацрт, утопијски дијаграм, испоставио се програматским у концептуалном смислу: модел за *номадску мисао*.

„Мисао није попут дрвета, а мозак није ни укоренењен нити је састављен од грађања... У главама многих људи се налази засађено дрво, али сам мозак је више попут траве.“14 „Простор *Новой Вавилона*“, писао је Констант, „има све карактеристике лавинског простора у коме покрети нису подређени ограничењима било које просторне

¹² Cf. Jean-Clarence Lambert, Constant: *les trois espaces*, Paris: Ed. Cercle d'Art, 1992.

¹³ Paul Virilio/Sylvere Lotringer, *Pure War*, New York: Semiotext(e), 1963, стр. 64–65.

¹⁴ *On the Line*, *Ibid*, стр. 34.

или временске организације. Облик друштвеног простора Новог Вавилона представља директни израз друштвене независности.“

Идеја лавиринта је директно упућивала на ситуационистички експеримент са *ĭрошочношћу* кроз буржоаски град. То је било оно што је Ив Клајн назвао „школа за осећајност“. Насупрот Клајновом пројекту, ова идеја није укључивала концентracију енергије, већ просторну дезоријентацију. А ипак, у оба случаја постојала је увереност да ће игриве активности омогућити креативности да цвета оног тренутка када се ослободе друштвене репресије, функције и корисности.

Константов сусрет са Дебором омогућио је да се додатно разради концепт *унишарној урбанизма*, који је Дански огранак И. С. замислио, 1958. године, „као сложену и сталну активност осмишљену да би се поново створило људско окружење“ кроз практиковање колективне креативности. Конструкција ситуација кроз *ĭрошочностĭ*, „флукутирајуће друштво без било каквог сидришта, у коме се контакти једино могу одржавати кроз интензивну телекомуникацију“, била је део унитарног урбанизма.

Већ одмах 1959. године, Дебор и Констант су почели да се сукобљавају око питања утопије. Дебор ју је видео као директну политичку акцију – „бирајући“, како је рекао „између описивања Златног доба и строгог периода његове припреме.“ Пошто је био архитекта, а не мистик, Констант није видео разлог за одлагање свог пројекта. Напротив, он је одлучио да се посвети детаљном описивању „Новог Вавилона“, „одмах и без одлагања“, и то је управо и урадио у годинама које следе помоћу архитектурних цртежа, колажа и фото-монтажа, којима је упорно порицао уметнички статус. Амстердамска декларација у априлу 1959. године, коју је уобличио Констант, а Дебор и И. С. шкрто усвојили, ипак је била недвосмислена: „Услови за подизање револуције нису још сазрели.“¹⁵ Закључак је био неизбежан.

Константов „Нови Вавилон“, објављен 1960. године, када се повукао из И. С., омогућио је унеколико прецизнији увид у оно што је имао на уму као архитект. Једно је извесно, Нови Вавилон је пригрлио модерну технологију, слободу од материјалних условљености, што је био неопходан предуслов за већу организациону комплексност и друштвену покретљивост. Насупрот функционалним градовима, где су колективне службе интегрисане у урбану текстуру, ови други су били концентрисани у потпуно аутоматизоване мегацентре производње, пажљиво се држећи на одстојању од простора свакодневног живота. Друштвене погодности, са друге стране, прегруписане су унутар тог простора у аутономне јединице, односно *секѿоре*, који су сами били груписани по чвориштима која су се чинила независним извана, али су заправо комуницирали изнутра. Ово је омогућило спор и непрекидан проток људи унутар сваког сектора и од једног сектора до другог. Што се тиче бржег протока, он је обезбеђен истовремено и одозго, на трајним кровним терасима сектора (авиони, хеликоптери) и одоздо, у приземљу, док су сектори углавном подигнути на широко распоређеним потпорним стубовима изнад пута. Предност оваквог планирања, како је то видео Констант, била је у томе што је сваки ниво био независан, ослобађајући наредни ниво за простор на отвореном, „другачији вештачки пејзаж који належа на онај природни“.

¹⁵ SI #3, децембар 1959.

Сектори су били лабаво повезани међу собом попут испреплетаног ткања у жичаној мрежи; спољашњи колективни сервис инсталирани су у оним зонама које су биле ослобођене од саме конструкције.

У Новом Вавилону, флексибилност унутрашњих простора дозвољавала је вишеструке варијације у окружењу и амбијенту унутар лимитираног простора. Капацитет сектора да измене облике и уметничку намену атмосфера – могли су лако да се раставе и поново саставе – намењен је подстицању активног учешћа станара. Пасивност је била главни елемент спектакла. Непрекидна трансформација станишта, „лабиринта који непрестано изумева и потире сам себе“, као што је примето Жан Франсоа Лиотар¹⁶ додатно је онемогућила дугорочну меморију, где успевају устаљене навике, у корист краткорочне меморије, анти-меморије, анти-генеалогije, заборављања као процеса. У Константовом лабиринту нико није могао поново да пронађе сопствене стопе или слику коју је имао у глави, а камоли сопствено порекло, расу, друштво или цивилизацију. Нешто касније Констант је препознао да је овај пројекат био претежно провокација. Али шта је „теорија“ ако не провокација која приморава стварност да одговори истом мером?

У строго формалним условима, Константов пројект је био посебно импресиван. Као тродимензионални „Urbanisme special“ (1960–62) Јона Фридмена, Константов „Нови Вавилон“ само је покривао историјски град још једним слојем висећих структура, остављајући нетакнутим тај брзопрождирући елемент о коме је било много преговора у то време: индивидуални саобраћај. Али фиксне форме нису биле заиста циљ „унитарних урбаниста“, превасходно заинтересованих за напипавање неискоришћеног витализма и креативности друштвеног живота. Концептуално, они су се одвајали од рационалистичког урбанизма сабирајући унутар јединствене мегаструктуре мноштво функција које су до тог тренутка биле раздвајане.

Уместо да изолују човечанство у „зелене градове“, или да га спакују у пацовске кавезе, они су се свесрдно трудили да пројектују у просторне односе хаотичну слику новог друштва будућности, покретљивијег и разигранијег, несталног и анархичног, друштва које потврђује ову преовлађујућу чињеницу времена: долазак вештачке, „конструисане“ природе.

Млади архитекти са друге стране Канала заправо су чинили ово на знатно широј основи, неоптерећени било каквим политичким, педагошким или практичним разматрањима. Насупрот ситуационистима, енглеска група је била „оскудна у теорији а богата у техничким радовима и занатским вештинама.“ Они су се бавили дизајном из задовољства, „из чистог ђефа“, знајући исувише добро да им никада неће бити пружена шанса да преточе неку од својих иконокластичких идеја на земљи, у цемент, или горе, у орбиту. Нису крили своје одушевљење за индустријски напредак претходног столећа, за који су ипак сматрали да још увек није до краја остварен. Окупљени око магазина *Архирам* (потиче од АРХИтектурални телеГРАМ), који је покренут 1961. године, архитекте Петер Кук, Денис Кромптон, Дејвид Грини, Мајкл Веб и Ворен Чок, били су баштинници британског либерализма и прагматичне филозофије и сматрали

¹⁶ Jean-Francois Lyotard, *Libidinal Economy*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1973, стр. 37.

су, угледајући се на Лефевра, да постојеће могућности нису одговарале стварним могућностима. Пошто су били потпуно посвећени рационалности и прогресу, били су убеђени да ће технолошко друштво омогућити више слободе избора и дозволити људима да играју активну улогу у одлучивању о својим сопственим животима: „Данас је разумно да се зграде посматрају као потрошачки производи“, писали су, „а стварно оправдање потрошачких производа је у томе што су они директни израз слободе избора.“¹⁷ Али потребно је решити се неприхватљивих ограничења од првог тренутка како би се омогућили промена и флексибилност у току тог процеса.

Чини се да не постоји директна веза између *Архирама* и ситуациониста. У најбољем случају, ситуационисти су можда срели Смитсоне, Алисон и Питера, у Енглеској, који су били уско повезани са *Архирамом*. Али ове две групе су се изгледа отприлике кретале у истом правцу. У *Архираму3*, идеја да се градови посматрају пре свега као „скуп догађаја а тек потом као скуп зграда“ водила је такође ка представи ситуације као начина да се створи уистину жив град: „Ситуација, догађаји унутар разних градских простора, пролазни раштркани свет људи, пролазно присуство аутомобила, итд., важни су, вероватно и важнији од изграђене животне средине. Од градитељске демаркације простора. Ситуацију могу узроковати усамљени појединац, групе или маса, њихова особена сврха, занимање, кретање или усмерење.“¹⁸ Ови нагласци на понашање и ставовима као да су извесно време наговештавали да могу одвести групу преко граница конвенционалне архитектуре, као што се већ догодило ситуационистима. Али они су коначно дошли до тога на потпуно другачији начин, као архитекте, прекорачујући саме категорије „куће“ или „града“ кроз чудне направе „Одела која су дом.“

У свету који се мења, веровао је *Архирам*, зграде ће такође морати да се мењају. Али уместо да искажу неповерење у понављање и стандардизацију својственим масовној производњи у потрошачки оријентисаном друштву, они су се ослањали на те механизме како би омогућили делове који би били променљиви и међусобно замењиви. *Архирам* је замислио *Ушичну капсулу* (*A Plug-in Capsule*) за покретну траку налик ракетама *Сашурн* које су лансиране са Зграде за вертикалну монтажу у Свемирском центру Кенеди. Ракета: то је била та „ходајућа зграда“ о којој су сањали. Осећали су се делом традиције која је сезала све до Ле Корбизјеових визија новог света из двадесетих година двадесетог века, преко призора бродова и авиона, силоса и фабрика. Правили су такође и „машине за становање“, и то не само у пренесеном смислу. „Град на прикључак“ (*Plug-in City*, 1964) имао је замењиве кућне елементе смештене у бетонску мегаструктуру, а ускоро су осмислили и „Шетајући град“ (*Walking city*) који је лутао околу на гигантским ногама. „Шта год да је требало да постане“, писао је Питер Кук, „овај град неће постати смртоносни производ математичке градње“.¹⁹

Али ови предмети су постепено постали преоптерећени. Уосталом, „Град на прикључак“ био је само резервни град, а куће-капсуле само резервне куће. Негде око 1965. године, почели су да развијају хибриде, „некад машине, некад архитектуру, каткад

¹⁷ *Archigram*, Boston: Birkhauser Verlag, 1991, стр. 78. Ур. Peter Cook.

¹⁸ *Arch*, op. cit., стр. 16.

¹⁹ *Archigram* #4

дивљи раст или електрично коло, а некад и део математичке прогресије или уопште неку потпуну насумичност“. „Махуна за живљење“ (*The Living-Pod*) је настала прва, с обзиром на то да је могла бити окачена било где. То их је одвело до нове врсте номадизма у мобилном свету у коме ће „потреба за кућом (у облику сталног статичног контејнера) као дела човекове психолошке шминке, нестати“.²⁰ Кућа је постала једноставни уређај који се може носити, а град машина у коју се прикључује. „Покретни дом“ (*The Drive-in Home*) представио је неку врсту одевне коже која је могла да се смањује или повећава у зависности од величине популације коју садржи. Јастучно возило (*The Cushicle*), дом који се носи на леђима – та привремена махуна, коначно је дезинтегрисала кућу. Од тог тренутка, *Архирам* се кретао у стању метаморфозе, које су дефинисали као непрестано променљиво, али увек постојеће окружење, хибридне монтаже које су истовремено биле и масовно произведене и приватни светови, „увек живи, али никада исти“.

Уопштени номадизам везивао се за светски систем лоцирања, генеришући „тренутна насеља“ у сусретању личности и окружења: „Импликације наизменичног груписања и прегруписања упућују да би његово коначно одредиште могло бити град-анархија, односно да концепт „места“ постоји једино у уму.“ За разлику од ситуациониста, Архиграм се никад није супротстављао систему из позиције споља, у чекању да дође револуција, већ је мењао систем изнутра користећи технологију која је тада била доступна. Била је то гипка линија која је бежала тврдој линији ситуациониста да би се прикључила Константовом Новом Вавилону – оствареној утопији.

Припадници Архиграма, папирнати архитекти који су сматрали архитектуру забавном игром, са зградама на прикључак које ходају, испоставили су се као строги и опасни наследници ситуациониста, њихови непобедиви противници.

(С енглеској превео **Никола Ђоковић**)

²⁰ *Arch*, op. cit., стр. 51–52.