



Silver Lotringer

TVRDOLINIJAŠI U VAVILONU

Delez i Gatari su identifikovali tri linije koje se ispoljavaju u svakoj situaciji kao na dlanu, tri vrste toka. Linije se ponekad međusobno prepliću, a ipak ostaju vidljive. Prva je *apstrakt-na* nefigurativna linija koja se još može sagledati kao mutacija, „jer se sastoji od isto toliko singularnosti koliko i tačaka prekida koje uprkos tome ne prekidaju liniju“.⁴ Ovo je dekodirana linija, ili linija bega, čisti deteritorijalizovani protok kapitala, *nesistematisovani* delirijum. Delirijum: skretanje s puta, odvajanje od brazde, odstupanje od prave linije, kretanje po transverzali koje prekoračuje logičke opozicije. Zatim, postoje druge dve linije, koje su više konkretnе ili reprezentativne, sastavljene od segmenata, neke gipke, druge tvrde, uz oslanjanje na binarne ili jedan-na-jedan veze.⁵

Rana eksperimentisanja situacionista koji besciljno lutaju kroz grad pripadaju apstraktnoj liniji. (To može da objasni činjenicu da su njihovi izveštaji sa terena bili veoma razočaravajući.) *Pogoni* (*derives*) su bili kolektivni poduhvati, otvoreni u ishodu, ali zamišljeni na takav način da obuhvate ili preciznije da donesu usput isto toliko pojedinačnih događaja koliko i stanica na svojim putanjama. Konstruisanje apstraktnih situacija, povezivanje malih mašina za dekodiranje na masovne nadkodirane tokove buržoaskog kapitala bila je igra, ali ona revolucionarna, sa namerom da se u *sadašnjosti* anticipiraju radost i sloboda za koje su očekivali da će ih revolucija uskoro uneti u njihove živote. Revolucija je tada još uvek bila koncept.

Deteritorijalizovani tokovi ne mogu biti shvaćeni kao takvi. Oni postaju utvrdivi jedino kada su zabeleženi kodom. Po Delezovim rečima svaka operacija kodiranja je *oduzeta* od tokova. Ovo oduzimanje simultano određuje dva pola, ulazni i izlazni. Ono je praćeno *odvajanjem* segmenta od koda, što dozvoljava da se tok definije u odnosu prema ovim polovima. Domet i konzistentnost segmenta variraju u skladu sa rastućim otporom ili opadajućom potražnjom.

Druga linija, gipka linija *oduzeta* od tokova u kodiranoj, binarnoj formi, bila je situacionistička kritika spektakla, koja je postepeno zamenila neka kreativnija mesta. Iako je kritika spektakla često izvođena i kolektivno, ona je ubrzano postala povlastica manje kaste pisara koje su organizovali Gi Debor i Raul Vanejgen. To je uključivalo dijalektičko poklapanje višestrukih formi i procesa označavanja koje je spektakl preuzeo, uz beskonačno upućivanje znaka na znak kroz proces sve većeg širenja kritičkog zračenja.

Treća, tvrda linija, očigledno je više paranoična i despotska u ishodu. Tako je lično Gi Debor tumačio svaki znak u skladu sa strogim kodom ponašanja, zadavao naredbe, naja-

⁴ Žil Delez i Feliks Gatari, *Rizom*, On the line, New York: Semiotext(e), 1983.

⁵ Isto.

vljivao isključenja i ekskomunikacije. Dok se nije našao praktično sam, poslednji od Žista – *Sen-Žist*.¹

Gipka linija može se pomešati sa onom tvrdom, čineći segmentarnost više krutom, a dihotomije nepomirljivim, zabranjujući svaku vrstu pokretljivosti.

To se upravo desilo ranih šezdesetih, kada su eksperimenti praktično prestali i kritika spektakla zauzela čitav prostor. Pretvorila se u opsiju, progon veštice, obrušavajući se na bliže i dalje neprijatelje – naročito one koji su bili blizu. Nije ni čudo što je opreznost preovladavala. Iskušenje i izdajstvo su kucali na vrata. Utopija nije bila nešto o čemu se može pregovarati. Za ostalo će se pobrinuti giljotina.

Počelo je još ranije, zapravo od samog začetka, sa isključenjem grupe italijanskih eksperimentalnih muzičara, 1958. Debor ih se odrekao zbog njihovog „idealističkog stava“ i „desničarske misli“. Druga isključenja sledila su iste godine: Ralf Ramni (Ralph Rumney), engleski član italijanskog odeljka, Hans Platšek (Hans Platschek), osnivač nemačkog odeljka i Valter Korun (Walter Korun) iz belgijskog odeljka. Većina razmirica ima veze sa tvrdom političkom linijom prema umetnosti Mišela Bernštajna i Gija Debora kao i sa njihovim odbijanjem da naprave bilo kakav sporazum sa postojećom kulturom: „Fundamentalno tradicionalna umetnost se ne može obnoviti samostalno, bez drugih neophodnih transformacija, kao i bez slobodne rekonstrukcije društva kao celine.“² Njihova pozicija se sukobila sa pozicijom arhitekata iz danskog odeljka predvođenog Asgerom Jornom i Konstantom, koji nisu imali nameru da odustanu od umetnosti, ne очekujući da se revolucija dogodi odmah. Umesto toga, oni su zagovarali kolektivni nekonkurentni odnos prema umetničkoj produkciji. (Jorn je pošteđen zbog razloga koji nisu bili toliko ideološki: njegove slike su omogućavale finansiranje pokreta čak i dugo nakon što se povukao, 1961. godine.)

Stepen osipanja je postao znatno intenzivniji u ranim šezdesetim, kada je Deborov autoritet postao sigurniji, a mogućnosti grupe ili onoga što je ostalo od nje drastično se suzili. Ivan Ščeglov, Deborov lični Artur Kravan, čovek koji je imao dalekosežan uticaj na njega svojim tekstom „Formula za Novi urbanizam“, isključen je zbog ludila, 1958. godine. Godinama kasnije, iz ustanove za mentalno obolele, Ščeglov je uzaludno molio Debora da zaustavi masakr: „Ova isključenja treba da prestanu“, pisao je. „Znam da nije lako: treba predvideti evolucije, suzdržati se od doživljavanja ljudi kao unapred osumnjičenih, ukratko, to bi bilo idealno. Ova isključivanja su deo situacionističke mitologije.“³ Ščeglov je i dalje bio uhvaćen u mistiku zbog koje je bio žrtvovan. Dvadeset pet godina nakon samog čina, marksistički filozof Anri Lefevr još uvek se osećao užasno što ga je Debor odbacio. Ništa ne može da se poredi sa nevinima koji se osećaju krivi kad god su optuženi, kao što su to moskovska suđenja izdašno demonstrirala u to vreme. Debor se javno odrekao Lefevra 1961. zbog toga što je ovaj pokrao nekoliko stranica o Pariskoj komuni o kojima su zajedno ras-

¹ Luj Antoan de Sent-Žist, poznatiji kao Sen-Žist (1767, Desiz – 1794, Pariz) bio je jedan od vođa Jakobinaca tokom Francuske revolucije, koji je podržavao i sprovodio Robespjerov revolucionarni teror. (*Prim. prev.*)

² SI #8, 1963.

³ SI #9, avgust 1964.

pravljali na jednoj od svojih pijanki u Navarensu, u Lefevrovoj kući na Pirinejima. Lefevr je besno, žestoko odbio optužbu. Uostalom, to je bilo paradoksalno, čak i skandalozno, uzimajući u obzir da su situacionisti glasno *zagovarali* plagiranje sopstvenog materijala. Mišel Bernštajn nazvao je to „regrutovanje isključivanjem“, ranom odlikom avangarde. To je učinilo situacioniste znatno privlačnijim. Svaki izbacivač dobro zna da zabrana ulaska u klub čini taj klub neodoljivim.

Debor je bio umetnik u politici, a ekskomunikacija je bila njegova monohromna slika, najpouzdaniji način koji je našao da bi prožeо osetljivost svoje publike. Na kraju je isključio sve – pa čak i samog sebe. Samoubistvena avangarda: „Gi je mislio da će se svet srušiti i da ćemo mi zavladati“, rekao je Aleksander Troki, koji je zauzvrat odstranjen kao i svi drugi. „Ali ne možeš zavladati svetom isključivanjem ljudi iz njega! ... On je bio kao Lenjin; on je bio apsolutist, koji je neprekidno izbacivao lude.“ [Marcus, 375, 387]. Taj stari staljinistički trik Andre Breton je naučio od Druge internacionale. Sjajan uzor za sleđenje za one koji teže da postanu kritičari kulture.

Jedini aktivni slikar koji nije bio odmah izbačen kroz Ibijeva vrata u podu bio je Pinjo Galicio (Giuseppe Pinot-Gallizio). Njegove industrijske slike – zapravo ručno rađene na ogromnim rolnama sa rudimentarnim „slikajućim mašinama“ – trebalo je da pokriju gradeve i autoputeve i iskorene umetnost u celini kroz inflaciju proizvoda. Rolne su se prodavale na metar, prodaja je išla toliko dobro da je to bilo prosto neprijatno. Galicio je konačno isključen 1960. zbog kolaboracije sa „ideološki neprihvatljivim“ snagama, baš kao i druga dvojica arhitekata, Alberts (Anton Alberts) i Udejans (Har Oudejans), optuženi da su umešali prste u izgradnju crkve.

Zanimljivo je, međutim, da je Galiciova glavna izložba u Parizu, „Antimaterijalna pećina“, 1959, na kojoj je sâm Debor sarađivao, zapravo vrlo živo evocirala delo Iva Klajna. Poput Klajna, i Galicio je imao mitski senzibilitet ujedinjen sa verom u modernu nauku, i njegova „pećina“, 145 metara industrijske slike koja obmotava celokupnu unutrašnjost galerije René Drouin neobično podseća na Klajnovu strategiju godinu dana pre, u „Praznini“ (kao i Armanov „Full-up“). Galicio je nazvao svoju izložbu „uterus sveta“, i organizovao je paradu modela, svih odevenih u isti oslikani materijal, baš kao što će Klajn godinu dana kasnije izvesti na scenu gole ženske modele prekrivene plavom bojom, u svom velikom „akcionoslikarskom spektaklu“. Štaviše, svrha Klajnovih „telo-otisaka“ bila je da se opiše pun krug, sve do anonimnih otisaka ruku na zidovima pećina, u viziji ponovo zadobijenog Raja koja je ponovo dobila svoj izlivak u tehnološkom svetu. Galicijova namera je bila da prožme posmatračevu osetljivost, ali za razliku od Klajnovog svedenog pristupa, njegov pristup je bio ekscesivan. Kao što je to objasnio Libero Andreotti „upotreba svetla, boja, ogledala, mirisa i zvukova, čiji bi intenzitet oscilovao u skladu sa kretanjima posmatrača takođe služe kao primer situacionističke brige za ‘integralnu konstrukciju okruženja u dinamičnoj relaciji sa eksperimentima u ponašanju’“⁴.

Godine 1961–62. desio se pravi preokret. Borba između „kulturnog“ i „političkog“ krila izbila je u prvi plan sa povlačenjem Jorna i isključenjem najaktivnijeg dela pokreta, „Spur“

⁴ Situacionisti: *Umetnost, politika, urbanizam*, Muzej savremene umetnosti, Barselona, str. 30.

grupe iz Minhenha. Sa druge strane, Raul Vanejgem, Lefevrov učenik, pridružio se pokretu 1961, pojačavajući purističku liniju koju su branili Debora i Bernštajn.⁵ Jorgen Naš i drugi članovi iz skandinavske grupe takođe su raskinuli vezu sa pariskim jezgrom oko pitanja „umetničke avangarde“ i osnovali, sa grupom „Spur“, Drugu situacionističku internacionalu.⁶ Spremna za borbu, situacionistička internacionala je denuncirala „kontrasituacionističku operaciju“ pokrenutu u različitim zemljama, vešto odbacivši tvrdnje „Našista“ da su isključeni od strane manjine. Svakako, odgovorili su Debora i njegovi prijatelji, „broj lažnih situacionista zvanično integrisanih u Internacionalu mogao bi postati većina... Stoga je došlo vreme da se odbaci karijeristička manjina pre nego što se umnoži kooptacijom. U ovom istorijskom trenutku kada je, u najgorim mogućim uslovima, postalo ključno ponovo osmisli kulturu i revolucionarni pokret od dna ka vrhu, Situacionistička internacionala bi jedino mogla biti *Zavera jednakih*, Glavna komanda koja „ne želi ljude pod svojom vlašću“. A onda su zaključili: „IS je posejala vетar i požnjeće oluju.“⁷ Oni su već uobrazili da su u poziciji proganjene sekte okružene paganim. *Ultraceve sekte*.

Oluja je zaista divljala i mogla se osetiti kroz mučninu i očajanje koji su prožimali analizu Raula Vanejgema. Rani hrišćani su verovatno iskusili nešto slično kada je obećanje dolazećeg Kraljevstva postalo još udaljenije, a oni se našli usamljeni u lavljoj jazbini. Lamentirajući nad uslovima savremenog života, kao i nad sopstvenim, Vanejgam nije čak ni smatrao te uslove življenjem već „preživljavanjem“: „Govoriti o životu danas“, pisao je 1963. godine, „jeste isto kao spominjati uže u kući obešenog. Kada jednom izgubimo ključ koji otvara našu volju za život, sva vrata vode ka grobu.“ Paradoksalno, nisu siromaštvo i beda to što ih je odvelo do ovog života punog agonije, već prizor onoga što je Žorž Perek nazvao: *Stvari (Les Choses)*: „Komfor i izobilje elemenata za preživljavanje guraju nas ka samoubistvu ili revoluciji.“ Nikada nije bilo ni trunke humora, niti pak slavljenja. Trebalo je da postoje razlozi za slavlje, umesto za žalovanje, budući da je jedna od vodećih inovacija situacionističkog načina razmišljanja u vezi sa marksističkom tradicijom, uostalom, bila njihova uverenost da će revolucija proisteći iz opšteg prosperiteta i tehnološkog napretka, a ne iz neumoljive pauperizacije radničke klase.

Vanejgenovo se učenje, od tog trenutka, sve više pretvaralo u propovedanje kao da je bilo dovoljno samo naslikati apokaliptičnu viziju današnjice kako bi se egzercirala prazna, ali svemoćna zavodljivost spektakla. Sam izgled za opstanak, žalio se on, „postao je nepodnošljiv. Ono čemu smo podvrgnuti jeste težina stvari u praznini. Reifikacija je upravo to: svako biće i svaka stvar padaju pod jednakim ubrzanjem, svako biće i svaka stvar nose svoje ravноправne vrednosti kao krune. Vladavina ekvivalencije ispunila je hrišćanski projekat (svaki stanovnik je bio jednak pred bogom), ali izvan hrišćanstva i preko božjeg leša... Svet reifikacije je svet lišen centra, kao novi gradovi, koji su njegov dekor... Kao što je bog bio referentna tačka unitarnog društva prošlosti, sada se sami pripremamo za unitarno

⁵ Uporediti u *Revolucija svakodnevnog života*. 1972. Left Bank Books, London, 1983.

⁶ Za sažeti pregled videti Stuart Houm, *Napad na kulturu*, Aporia Press, London, 1988.

⁷ SI #8, januar 1963.

društvo koje je, u konačnom ishodu, sopstvena centralna referentna tačka, osim što će, umesto da bude fiksna, pripadati 'pomičnom poretku budućnosti'.⁸

Bilo je nečega poput beskompromisnog verovanja Katara što se direktno ispoljilo u mentalitetu ugroženosti Situacionista. Katari, ili Albižani – ljudi iz Albija, grada u jugozapadnoj Francuskoj – dvanaestovekovna su sekta hrišćanskih jeretika koje je na kraju crkva uništila zbog njihove mračne manihejske teogonije. „Zašto se Sveti Augustin toliko nasilno borio protiv manihejaca?”, pitao je Vanejgem. „On se dokopao opasnosti mita koji nudi samo jedno rešenje, pobedu dobra nad zlom; on je bio svestan da takva mogućnost nosi rizik izazivanja sloma čitavog spektra mitoloških struktura i ponovo vraća u prvi plan protivrečnost između mitskog života i autentičnog života.“ Ovaj potpuno manihejski pogled je takođe ključan za situacioniste. Njihova istorija je bila istorija apsolutnog odbijanja sveda kakav jeste, počev od estetičkih formi i zaoštravajući ka radikalnoj osudi društva neopozivo iskvarenog apstrakcijom spektakla. Kao katari, oni su bili „izabrani“, oni koji su čekali trenutak neminovnog ukidanja sveta oskudice u svim njegovim oblicima. Njihova strategija se, takođe, oslanjala na uverenje da je stari svet u beznadežnoj zabludi, na putu skore propasti, što je ostavljalo prostor za „svesno i kolektivno zasnivanje nove civilizacije.“ Situacionisti su politički izgledali sve više beskompromisno kako su njihova politička uverenja postajala sve više teološka. Oni su na svoj način čeznuli za svetom očišćenim od đavolje simulacije i obnovljenim u bogolikoj autentičnosti.⁹

U isto vreme, vera u istorijsku misiju situacionizma postala je sve izraženija. Vanejgem je sada bio uveren da je njihova mala grupa u stanju da prevaziđe kako masovne partije (boljševizam) tako i inteligenciju (ničeanski projekt). „Antagonizam koji SI želi da obnovi“, pisao je u istom izdanju, „jeste onaj najstariji koji postoji. To je radikalni antagonizam koji će u konačnici da obuhvati sve ono što su buntovne ili izuzetne individue ostavile za sobom kroz istoriju.“ Vanejgemovo fanatično uverenje da će na kraju čitavo čovečanstvo prihvati ciljeve situacionista dalo je više težine krutom kolektivnom upozorenju koje su obznavili nekoliko godina pre toga: „Pre ili kasnije, situacionisti koje ste optužili da previše sude biće vaše sudije. Onda ćete videti šta će biti sa vama...“¹⁰

Arhilog

Istoricizacija situacionističkog pokreta zapravo je počela još pre svog zvaničnog početka, i to čak od strane tih istih situacionista. Mada su navodno proglašivali da neće ostaviti nikakvih tragova, gradeći kule na pesku, nasukane istorijom, oni su zapravo postavili temelje sopstvenih arhiva dve godine pre nastanka situacionističke internacionale. „Od samog početka Debor je imao tu ideju da bi arhive trebalo da ostanu. I oni su i ostavili za sobom izuzetne arhive“, primetio je Hubert Tonka, urednik pokreta za arhitekturu Utopija

⁸ SI #8, januar 1963.

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

¹⁰ SI #4, jun, 1960.

(Utopie). „Na kraju će situacionisti postati najpoznatiji pokret u kasnim pedesetim i šezdesetim.“ To se ipak već desilo. „Arhivsko pohranjivanje, rekonstrukcija i istorizacija slede.“¹¹ Prevratnička izložba iz 1989. godine u centru Pompidu, utrla je tome put, kroz izlaganje proizvoda. S obzirom na situacionističko potpuno odbijanje umetnosti kao čiste robne forme, interesovanje institucija se ubrzo, gotovo od samog početka, usmerilo ka jedinom „umetničkom“ polju kojim su se bavile: arhitekturi i urbanizmu, uz diskretno zanemarivanje svega ostalog.

Letristička internacionala, stvorena 1952. godine, bila je jedan od prvih kulturnih pokreta u Francuskoj koji je obraćao bilo kakvu pažnju na arhitekturu. Francuska levica tada nije htela da ima bilo šta sa tim, i nešto od tog protivljenja prenelo se na Deborov mali pokret. Pa ipak, upravo su se u biltenu *Potlač*, između 1955. i 1958. godine, prvi put pozabavili arhitekturom. Nijedan član letrističke internationale nije imao nikakvo praktično iskustvo kad je u pitanju arhitektura. Oni se nisu zanimali toliko za stvarno dizajniranje formi – kao što to čine arhitekte – niti za teoriju arhitekture, koliko za načine eksperimentisanja sa arhitekturom kao i modelima ponašanja. U tome su im prethodili Konstant i KOBRA grupa – KOBRA su inicijali za Kopenhagen, Brisel, Amsterdam – osnovana odmah posle Drugog svetskog rata da bi se našla alternativa „individualističkoj kulturi“. KOBRA je smatrala da problematično stanje moderne umetnosti mora zameniti *eksperimentalno stanje* u kome bi arhitektura imala ključnu ulogu. Za razliku od Pariza, Amsterdam su Nemci sravnili sa zemljom, a ovo uništenje je takođe otvorilo potpuno novi prostor mašt. KOBRA se na kraju stopila sa „Imagističkim Bauhausom“ Asgera Jorna i Galicija. Aktivan od 1955. godine, „Imagistički Bauhaus“ bio je reakcija protiv čisto „funkcionalističke“ ili utilitarističke interpretacije tradicije Bauhausa. Nova arhitektura, tvrdio je Jorn, isključivo je naglašavala strukturalne funkcije i ekonomična rešenja (nove materijale i tehnike, standardizaciju), u nameñri da predstavi ono što je Valter Gropius nazivao „novom prostornom vizijom“. Zajedno sa Letrističkom internacionalom, ove dve grupe su oformile „Situacionističku internacionalu“, 1957. godine.

U svom prvom proglašu, danski ogrank SI je naznačio da „primitivna koncepcija savremenog urbanizma kao organizovanja zgrada i prostora u skladu sa estetskim i utilitarnim principima, mora da se prevaziđe u korist koncepcije koja predviđa prebivanje (habitat) kao dekor za celokupnost života, kao kolektivne tvorevine.“ Konstant koji je čitao Marks, otkrio je veoma rano Lefevrove jeretičke spise o svakodnevnom životu i sa žarom je reagovao na Lefevrov san o proširenju Marksove inverzije hegelovske filozofije izvan oblasti ekonomije, na „više“ aktivnosti kao što su umetnost i kultura, „počevši od svakodnevnog života i vraćajući mu se preko uzlaznih i silaznih spiral na nebuh zasićenom prestižnim formama“.¹² Model koji je usvojio nema nikakve veze sa zvaničnom istorijom moderne arhitekture, kojom dominira Le Korbizije i pokret modernista. Tokom posete Galiciju, u Albi, Italiji, 1956. godine, Konstant je bio zapanjen romskim privremenim kampovima načinjenim od kutija i dasaka koje su za sobom ostavili trgovci, te je odlučio da za njih sagradi trajni

¹¹ Viz.Oktobar #79, zima 1997.

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

kamp na tom mestu. Tako je nastao projekat „Novi Vavilon“. Ovaj simbol dekadencije odnosno revolucije predložio je izgleda Debor – privremena naseobina, kolektivna i fluidna, konstantno preoblikovana: „nomadski kamp na planetarnoj razini“. Pol Virilio bi aerodrom video kao takvo mesto: „Današnji aerodrom je postao novi grad... najavljujući društvo budućnosti... glavni grad na kraju vremena.“¹³

„Novi Vavilon“ je zamišljen za društvo koje je dostiglo stepen utopije, lišeno materijalnih potreba – potpuno automatizovano, sa nula posto fizičkog rada – društvo koje se vratio čistom praktikovanju imaginacije. U ovom Edenskom društvu, svi bi bili slobodni da stvaraju sopstvene živote i da im daju oblik svojih želja. *Homo sapiens* je postao *homo faber* koji je postao *homo ludens*, svako se predao „igri, avanturi i pokretljivosti“ u najširem smislu. Ovaj nomadski život odnešivan u veštačkom, potpuno „konstruisanom“ okruženju, nije čak ni sačuvao elemente zajedničkog života. Ipak i dalje previše funkcionalni i ograničavajući, kao i sami gradovi, samim svojim nasleđem, ovi elementi se stapaju u novi vid fluidnog urbanog prostora koji je proširen na čitav svet, „strukturu koja se više ne sastoji od čvorista, kao u tradicionalnom staništu, već usvaja i kolektivne i individualne tragove pogrešaka: mrežu uzajamno povezanih jedinica koje formiraju lance koji mogu da se razvijaju i šire u svim pravcima“. Ulazeći u Lefevrov svet dijalektike kao krtica, Konstant je neočekivano otkrio potpuno novi model za svakodnevni život: rizom.

„Rizom“ ili „korov“ je fluidan, imantan i necentralan, on je ratna mašina podešena tako da razmontira dijalektičko mišljenje kao i bilo koju vrstu dualističke i hijerarhijske formacije. Konstantov „nomadski grad“, koji je postojao jedino kao arhitekturni nacrt, utopiski dijagram, ispostavio se programatskim u konceptualnom smislu: model za *nomadsku misao*.

„Misao nije poput drveta, a mozak nije ni ukorenjen niti je sastavljen od granjanja... U glavama mnogih ljudi se nalazi zasađeno drvo, ali sam mozak je više poput trave.“¹⁴ „Prostor Novog Vavilona“, pisao je Konstant, „ima sve karakteristike laverintskog prostora u kome pokreti nisu podređeni ograničenjima bilo koje prostorne ili vremenske organizacije. Oblik društvenog prostora Novog Vavilona predstavlja direktni izraz društvene nezavisnosti.“

Idea laverinta je direktno upućivala na situacionistički eksperiment sa *protočnošću* kroz buržoaski grad. To je bilo ono što je Lv Klajn nazvao „škola za osećajnost“. Nasuprot Klajnovom projektu, ova ideja nije uključivala koncentraciju energije, već prostornu dezorientaciju. A ipak, u oba slučaja postojala je uverenost da će igrive aktivnosti omogućiti kreativnosti da cveta onog trenutka kada se oslobođe društvene represije, funkcije i korisnosti.

Konstantov susret sa Deborom omogućio je da se dodatno razradi koncept *unitarnog urbanizma*, koji je Danski ogranač I. S. zamislio, 1958. godine, „kao složenu i stalnu aktivnost osmišljenu da bi se ponovo stvorilo ljudsko okruženje“ kroz praktikovanje kolektivne kreativnosti. Konstrukcija situacija kroz *protočnost*, „fluktuirajuće društvo bez bilo kakvog središta, u kome se kontakti jedino mogu održavati kroz intenzivnu telekomunikaciju“, bila je deo unitarnog urbanizma.

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

¹⁴ *On the Line*, *Ibid*, str. 34.

Već odmah 1959. godine, Debora i Konstant su počeli da se sukobljavaju oko pitanja utopije. Debora ju je video kao direktnu političku akciju – „birajući“, kako je rekao „između opisivanja Zlatnog doba i strogog perioda njegove pripreme.“ Pošto je bio arhitekta, a ne mistik, Konstant nije video razlog za odlaganje svog projekta. Naprotiv, on je odlučio da se posveti detaljnom opisivanju „Novog Vavilona“, „odmah i bez odlaganja“, i to je upravo i uradio u godinama koje slede pomoći arhitektturnih crteža, kolaža i foto-montaža, kojima je uporno poricao umetnički status. Amsterdamska deklaracija u aprilu 1959. godine, koju je uobličio Konstant, a Debora i I. S. škrto usvojili, ipak je bila nedvosmislena: „Uslovi za podizanje revolucije nisu još sazreli.“¹⁵ Zaključak je bio neizbežan.

Konstantov „Novi Vavilon“, objavljen 1960. godine, kada se povukao iz I. S., omogućio je unekoliko precizniji uvid u ono što je imao na umu kao arhitekt. Jedno je izvesno, Novi Vavilon je prigrlio modernu tehnologiju, slobodu od materijalnih uslovljenosti, što je bio neophodan preduslov za veću organizacionu kompleksnost i društvenu pokretljivost. Nasuprot funkcionalnim gradovima, gde su kolektivne službe integrисane u urbanu teksturu, ovi drugi su bili koncentrisani u potpuno automatizovane megacentre proizvodnje, pažljivo se držeći na odstojanju od prostora svakodnevnog života. Društvene pogodnosti, sa druge strane, pregrupisane su unutar tog prostora u autonomne jedinice, odnosno *sektore*, koji su sami bili grupisani po čvoristima koja su se činila nezavisnim izvana, ali su zapravo komunicirali iznutra. Ovo je omogućilo spor i neprekidan protok ljudi unutar svakog sektora i od jednog sektora do drugog. Što se tiče bržeg protoka, on je obezbeđen istovremeno i odozgo, na trajnim krovnim terasama sektora (avioni, helikopteri) i odozdo, u prizemlju, dok su sektori uglavnom podignuti na široko raspoređenim potpornim stubovima iznad puta. Prednost ovakvog planiranja, kako je to video Konstant, bila je u tome što je svaki nivo bio nezavisan, oslobađajući naredni nivo za prostor na otvorenom, „drugačiji veštački pejzaž koji naleže na onaj prirodnii“. Sektori su bili labavo povezani među sobom poput isprepletanog tkanja u žičanoj mreži; spoljašnji kolektivni servisi instalirani su u onim zonama koje su bile oslobođene od same konstrukcije.

U Novom Vavilonu, fleksibilnost unutrašnjih prostora dozvoljavala je višestruke varijacije u okruženju i ambijentu unutar limitiranog prostora. Kapacitet sektora da izmene oblike i umetničku namenu atmosfera – mogli su lako da se rastave i ponovo sastave – namenjen je podsticanju aktivnog učešća stanara. Pasivnost je bila glavni element spektakla. Neprekidna transformacija staništa, „lavirinta koji neprestano izumeva i potire sam sebe“, kao što je primetio Žan Fransoa Lyotard¹⁶ dodatno je onemogućila dugoročnu memoriju, gde uspevaju ustaljene navike, u korist kratkoročne memorije, anti-memorije, anti-genealogije, zaboravljanja kao procesa. U Konstantovom lavirintu niko nije mogao ponovo da pronađe sopstvene stope ili sliku koju je imao u glavi, a kamoli sopstveno poreklo, rasu, društvo ili civilizaciju. Nešto kasnije Konstant je prepoznao da je ovaj projekat bio pretežno provokacija. Ali šta je „teorija“ ako ne provokacija koja primorava stvarnost da odgovori istom merom?

¹⁵ SI #3, decembar 1959.

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

U strogo formalnim uslovima, Konstantov projekt je bio posebno impresivan. Kao trodimenzionalni „Urbanisme special“ (1960–62) Jona Fridmena, Konstantov „Novi Vavilon“ samo je pokrivaо istorijski grad još jednim slojem visećih struktura, ostavlјajući netaknutim taj brzoproždirući element o kome je bilo mnogo pregovora u to vreme: individualni saobraćaj. Ali fiksne forme nisu bile zaista cilj „unitarnih urbanista“, prevashodno zainteresovanih za napipavanje neiskorišćenog vitalizma i kreativnosti društvenog života. Konceptualno, oni su se odvajali od racionalističkog urbanizma sabirajući unutar jedinstvene megastrukture mnoštvo funkcija koje su do tog trenutka bile razdvajane.

Umesto da izoluju čovečanstvo u „zelene gradove“, ili da ga spakuju u pacovske kaveze, oni su se svesrdno trudili da projektuju u prostorne odnose haotičnu sliku novog društva budućnosti, pokretljivijeg i razigranijeg, nestalnog i anarhičnog, društva koje potvrđuje ovu preovlađujuću činjenicu vremena: dolazak veštačke, „konstruisane“ prirode.

Mladi arhitekti sa druge strane Kanala zapravo su činili ovo na znatno široj osnovi, neopterećeni bilo kakvim političkim, pedagoškim ili praktičnim razmatranjima. Nasuprot situacionistima, engleska grupa je bila „oskudna u teoriji a bogata u tehničkim radovima i zanatskim veštinama.“ Oni su se bavili dizajnom iz zadovoljstva, „iz čistog čeа“, znajući isuviše dobro da im nikada neće biti pružena šansa da pretoče neku od svojih ikonoklastičkih ideja na zemlji, u cement, ili gore, u orbitu. Nisu krili svoje oduševljenje za industrijski napredak prethodnog stoleća, za koji su ipak smatrali da još uvek nije do kraja ostvaren. Okupljeni oko magazina *Arhigram* (potiče od ARHitekturni teleGRAM), koji je pokrenut 1961. godine, arhitekte Peter Kuk, Denis Krompton, Dejvid Grini, Majkl Veb i Voren Čok, bili su baštinici britanskog liberalizma i pragmatične filozofije i smatrali su, ugledajući se na Lefevra, da postojeće mogućnosti nisu odgovarale stvarnim mogućnostima. Pošto su bili potpuno posvećeni racionalnosti i progresu, bili su ubeđeni da će tehnološko društvo omogućiti više slobode izbora i dozvoliti ljudima da igraju aktivnu ulogu u odlučivanju o svojim sopstvenim životima: „Danas je razumno da se zgrade posmatraju kao potrošački proizvodi“, pisali su, „a stvarno opravdanje potrošačkih proizvoda je u tome što su oni direktni izraz slobode izbora.“¹⁷ Ali potrebno je rešiti se neprihvatljivih ograničenja od prvog trenutka kako bi se omogućili promena i fleksibilnost u toku tog procesa.

Čini se da ne postoji direktna veza između *Arhigrama* i situacionista. U najboljem slučaju, situacionisti su možda sreli Smitsone, Alison i Pitera, u Engleskoj, koji su bili usko povezani sa *Arhigramom*. Ali ove dve grupe su se izgleda otprilike kretale u istom pravcu. U *Arhigramu3*, ideja da se gradovi posmatraju pre svega kao „skup događaja a tek potom kao skup zgrada“ vodila je takođe ka predstavi situacije kao načina da se stvori uistinu živ grad: „Situacija, događaji unutar raznih gradskih prostora, prolazni raštrkani svet ljudi, prolazno prisustvo automobila, itd., važni su, verovatno i važniji od izgrađene životne sredine. Od graditeljske demarkacije prostora. Situaciju mogu uzrokovati usamljeni pojedinac, grupe

¹⁷ *Archigram*, Boston: Birkhauser Verlag, 1991, str. 78. Ur. Peter Cook.

ili masa, njihova osobena svrha, zanimanje, kretanje ili usmerenje.¹⁸ Ovi naglasci na ponašanju i stavovima kao da su izvesno vreme nagoveštavali da mogu odvesti grupu preko granica konvencionalne arhitekture, kao što se već dogodilo situacionistima. Ali oni su konačno došli do toga na potpuno drugačiji način, kao arhitekte, prekoračujući same kategorije „kuće“ ili „grada“ kroz čudne naprave „Odela koja su dom.“

U svetu koji se menja, verovao je *Arhigram*, zgrade će takođe morati da se menjaju. Ali umesto da iskažu nepoverenje u ponavljanje i standardizaciju svojstvenim masovnoj proizvodnji u potrošački orijentisanom društvu, oni su se oslanjali na te mehanizme kako bi omogućili delove koji bi bili promenjivi i međusobno zamenjivi. *Arhigram* je zamislio *Uticnu kapsulu* (*A Plug-in Capsule*) za pokretnu traku nalik raketama *Saturn* koje su lansirane sa Zgrade za vertikalnu montažu u Svetmirskom centru Kenedi. Raketa: to je bila ta „hodajuća zgrada“ o kojoj su sanjali. Osećali su se delom tradicije koja je sezala sve do Le Korbizjeovih vizija novog sveta iz dvadesetih godina dvadesetog veka, preko prizora brodova i aviona, silosa i fabrika. Pravili su takođe i „mašine za stanovanje“, i to ne samo u prenesenom smislu. „Grad na priključak“ (*Plug-in City*, 1964) imao je zamenjive kućne elemente smeštene u betonsku megastrukturu, a uskoro su osmislili i „Šetajući grad“ (*Walking city*) koji je lutao okolo na gigantskim nogama. „Šta god da je trebalo da postane“, pisao je Piter Kuk, „ovaj grad neće postati smrtonosni proizvod matematičke gradnje“¹⁹

Ali ovi predmeti su postepeno postali preopterećeni. Uostalom, „Grad na priključak“ bio je samo rezervni grad, a kuće-kapsule samo rezervne kuće. Negde oko 1965. godine, počeli su da razvijaju hibride, „nekad mašine, nekad arhitekturu, katkad divlji rast ili električno kolo, a nekad i deo matematičke progresije ili uopšte neku potpunu nasumičnost“. „Mahuna za življenje“ (*The Living-Pod*) je nastala prva, s obzirom na to da je mogla biti okačena bilo gde. To ih je odvelo do nove vrste nomadizma u mobilnom svetu u kome će „potreba za kućom (u obliku starnog statičnog kontejnera) kao dela čovekove psihološke šminke, nestati“.²⁰ Kuća je postala jednostavni uređaj koji se može nositi, a grad mašina u koju se priključuje. „Pokretni dom“ (*The Drive-in Home*) predstavio je neku vrstu odevne kože koja je mogla da se smanjuje ili povećava u zavisnosti od veličine populacije koju sadrži. Jastučno vozilo (*The Cushicle*), dom koji se nosi na leđima – ta privremena mahuna, konačno je dezintegrisala kuću. Od tog trenutka, *Arhigram* se kretao u stanju metamorfoze, koje su definisali kao neprestano promenljivo, ali uvek postojeće okruženje, hibridne montaže koje su istovremeno bile i masovno proizvedene i privatni svetovi, „uvek živi, ali nikada isti“.

Uopšteni nomadizam vezivao se za svetski sistem lociranja, generišući „trenutna naseљa“ u susretanju ličnosti i okruženja: „Implikacije naizmeničnog grupisanja i pregrupisanja

¹⁸ *Arch*, op. cit., str. 16.

¹⁹ *Archigram* #4

²⁰ *Arch*, op. cit., str. 51–52.

upućuju da bi njegovo konačno odredište moglo biti grad-anarhija, odnosno da koncept „mesta“ postoji jedino u umu.“ Za razliku od situacionista, Arhigram se nikad nije suprotstavljaо sistemu iz pozicije spolja, u čekanju da dođe revolucija, već je menjao sistem iznutra koristeći tehnologiju koja je tada bila dostupna. Bila je to gipka linija koja je bežala tvrdoj liniji situacionista da bi se priključila Konstantovom Novom Vavilonu – ostvarenoj utopiji.

Pripadnici Arhigrama, papirnati arhitekti koji su smatrali arhitekturu zabavnom igrom, sa zgradama na priklučak koje hodaju, ispostavili su se kao strogi i opasni naslednici situacionista, njihovi nepobedivi protivnici.

(*Sn engleskog preveo Nikola Đoković*)