



NON
A LA BUREAUCRATIE

LEACH,

NEIL

Arhitektura modne piste



LEACH, NEIL

Arhitektura modne piste

Ako estetizacija izaziva oblik anestezizacije, učinci će biti osobito naglašeni u kulturi koja je već postala vrlo estetizirana. Društvo preplavljeno slikama iskusit će posljedično smanjenje društvene i političke osjetljivosti, s obzirom da intoksikacija slikom vodi do smanjivanja kritičke svijesti. Zasićenje slikom će stoga dovesti do nekritičkog prihvatanja slike. Zasićenje, intoksikacija, zadovoljstvo. Taj će proces ponoviti samog sebe, budući da zadovoljstvo dopušta daljnju zasićenost. Intoksikacija estetike stvara estetiku intoksikacije. Blue Lagoon, Tequila Sunrise, Black Lady. Kultura koktela, opojna opsesija s narkoticima slike, sa stalno opadajućim smislom za kritičku svijest. Estetizacija vodi do anestezizacije koja vodi do daljnje anestezizacije u vrtoglavoj spirali čiji je jedini očiti prekid u potpunom kolapsu sustava pod vlastitom intoksikacijom. Ta ovisnost o slici obilježava kasno kapitalističko društvo.

Francuski umjetnik i kritičar Guy Debord bio je jedan od prvih koji su primijetili i obratili pažnju na ovu nadolazeću opsesiju slikom. Debord je ocijenio kako je do 1960-ih slika zamijenila stvarnost. Dok je Baudrillard proširio tezu do našeg sadašnjeg trenutka, primjetivši da smo ušli u kulturu potpune simulacije, Debord je s naročitom lucidnošću obuhvatio rani razvoj ovog procesa.

U 1967. Debord je izdao svoje utjecajno djelo, *La Société du spectacle*, poslije prevedeno na hrvatski kao *Društvo spektakla*. Knjiga je oblik teoretskog manifesta Situacionističke internacionale, revolucionarne grupe umjetnika i intelektualaca osnovane 1957.⁰¹ U njoj nudi prikaz i dalekovidnu kritiku kasnog kapitalizma, gdje sve trenutno biva pretvoreno u slike i proizvode. Mnogo prije no što se medijsko društvo u potpunosti razvilo, mnogo prije nego što su se ustalile reklame i mnoga zagovaranja potrošačke kulture, Debord je prepoznao simptome društva potpuno zaokupljenog slikom. Zaista, uloga slike u suvremenom životu toliko je dominantna da je društvo samo postalo spektakl. U *Društvu spektakla* Debord komentira kako kapitalistički okvir predstavlja društvo u terminima površnih, potrošnih slika. Na samom početku, Debord bilježi: 'Cijeli život društava u kojima prevladavaju moderni uvjeti proizvodnje prezentira se kao neizmijerna akumulacija *spektakala*. Sve što je nekad bilo izravno življeno postalo je samo reprezentacija'.⁰²

- 01 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris: Buchet-Chastel, 1967, i Paris: Editions Champ Libre, 1971. engleski prijevodi: *The Society of the Spectacle*, Detroit: Black and Red, 1977, i Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994. Bilo bi pogrešno predstaviti situacioniste kao koherentnu grupu. Uz ostale srodne grupe, oni su obuhvaćali labavi skup pojedinaca koji se nisu obvezivali na jedan, unitarni pogled. Grupa se konstantno razvijala i Guy Debord nije nužno predstavljao stavove svih članova. Zaista, do 1961. Debord je uspio izbaciti gotovo svih sedamdeset i nešto početnih članova.
- 02 Debord, *Društvo spektakla*, pr. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, str. 12.
- 03 Sadie Plant, *That Most Radical Gesture*, London: Routledge, 1993, str. 1.
- 04 Plant, *That Most Radical Gesture*, str. 38.
- 05 Plant, str. 86.
- 06 Vaneigem, 'Basic Banalities', u: Ken Knabb ur. i pr, *Situationist International Anthology*, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981, str. 125, citirano u Plant, str. 86.
- 07 Plant, str. 57.

Debord ovu tezu očito preuzima od Karla Marxa, koji je prepoznao otuđenje radnika od sredstava proizvodnje, također i od Waltera Benjamina, koji je razradio sličnu tezu analizirajući kult robe u kapitalizmu. Ali, dočim je otuđenost za Marxa i Benjamina bila otuđenost radnika od njihovih proizvoda, za Deborda se otuđenost današnjice sastoji u otuđenju čovjeka od samog sebe. U 'društvu spektakla' stvarnost je postala toliko zamagljena akumulacijom slika – 'spektakala' – da je se više ne može izravno iskusiti. Kasni kapitalizam izrodio je društvo otuđenih pojedinaca koji su u potpunosti izgubili osjećaj za izvorno ontološko iskustvo.

Ovo stanje, kako je primijetila Sadie Plant, ima ozbiljne posljedice: 'Situacionisti su tvrdili da se otuđenje, fundamentalno za klasno društvo i kapitalističku proizvodnju, proširilo u sva područja društvenog života, znanja i kulture s posljedicom da su ljudi odvojeni i otuđeni ne samo od dobara koje proizvode i troše, nego i od vlastitih iskustava, emocija, kreativnosti i žudnji. Ljudi su promatrači vlastitih života, a čak su i najosobnije geste iskušene posredno.'⁰³

I upravo se u kontekstu društva obilja, društva prepravljenoj potrošnim proizvodima razvilo to stanje. Bit suvremenog marketinga je u tome da uvjeri potrošača da proizvod nije tek koristan, već i potreban. Taj je mit potrošnje hranio otuđenje u društvu spektakla: 'ako je moderno društvo spektakl, moderni pojedinci su gledatelji: promatrači zavedeni sjajem reprezentacija vlastitih života, uhvaćeni u posredovanosti slika, znakova i proizvoda...'⁰⁴

U ovom svijetu Kodak kamera, Paris Match časopisa, ljudi se mogu percipirati samo kao da su uhvaćeni na celuloid ili prikazani na blještavim stranicama magazina. To je svijet izgleda, gonjen medijima, potrošni svijet oglašavanja koje ti prodaju sliku tebe samog. 'I ti možeš izgledati ovako.' To je svijet salona ljepote, modnih pista, obojene kose i lažnih trepavica, kozmetički svijet koji re-presentira stvarnost i diktira ukus. To je ponad svega svijet oglasnog plakata, jer plakat najartikuliranije obuhvaća moć potrošne slike. Plakat ne prodaje samo proizvod, već i životni stil. Ta situacija prijeti da učini pojedinca nemoćnim jer tržište počinje diktirati što je dopušteno. Nadalje, takva 'iskustva' mogu u suštini biti samo sekundarna. Čovjek se treba prilagoditi i obvezati na predodređen model. Mogućnost bilo kakvog aktivnog sudjelovanja u konstrukciji živog svijeta je izbrisana.

Ali viđenje situacionista nije bilo potpuno pesimistično; oni su prepoznali unutarnji otpor u društvu spektakla. Kao što Sadie Plant komentira, 'Subjektivnost koja proizvodi i konzumira, i sama biva proizvedena i konzumirana spektaklom; ona je već zaposlena pljačkajući ga. Ne konzumira pasivno niti proizvodi poslušno, kako spektakl navodno namjerava: ona sabotira, krađe, igra se u supermarketima i spava na pokretnoj traci.'⁰⁵ Situacionisti upoznati s ovom tendencijom stoga su razvili različite strategije borbe protiv spektakla. Njihova kritika bila je na razini estetizacije svijeta, njihove strategije otpora jednako su posuđivale od nje. Umjetnički radovi, stripovi i oglasi lažirani su i subvertirani kroz strategije poput *détournementa*, koje su ih uspješno ponovno zauzele izokrećući im perspektive. Takve strategije zasnivale su se na ideji da je najučinkovitiji način suprotstavljanja spektaklu taj da ga se potkopa iznutra, koristeći njegovu unutarnju logiku, tako da se poveća svijest o problemu. Raoul Vaneigem definirao je zadatak na sljedeći način: 'Spontano djelovanje koje možemo vidjeti svuda kako se oblikuje protiv moći i njegovog spektakla mora biti upozoreno na sve prepreke na njegovom putu i mora pronaći taktiku koja uzima u obzir snagu neprijatelja i njegova sredstva oporavka. Ta taktika koju ćemo popularizirati naziva se *détournement*.'⁰⁶

Za situacioniste i njima srodne skupine, arhitektura je tvorila značajan dio njihove kritike suvremenog društva. Bili su jako kritični u pogledu apstrahirane racionalnosti velikog dijela modernističke arhitekture, a članovi poput Asgera Jorna sudjelovali su u 'International Movement for an Imaginist Bauhaus', koja je nudila alternativnu viziju estetskom izražavanju. Taj pokret postao je jedan od izdanaka Situacionističke internacionale. Središnja tema u situacionističkoj misli postao je 'urbanistički urbanizam', koji je sagledavao grad holistički kao kombinaciju umjetničkog potencijala inženjerskih resursa. Grad je, nadalje, uvjetovao svakodnevni život. Dok su se mnogi umjetnici i 'revolucionari' propustili dovoljno angažirati oko izgrađenog okoliša, situacionisti su ga vidjeli kao značajan čimbenik u određivanju mogućnosti proživljenog iskustva. Prepoznali su da se 'emocije, žudnje i iskustva' razlikuju 's obzirom na arhitekturu prostora i uređenje boja, zvukova, tekstura i svijetla s kojim je stvorena.'⁰⁷



08 Andreotti, str. 14.

09 Ivan Čeglov, 'Formulary for a New Urbanism' u: Ken Knabb ur. i pr, *Situationist International Anthology*, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981, str. 3.

10 Čeglov, str. 4.

11 Za ovo vidi Libero Andreotti, Xavier Costa, ur, *Situationists: Art, Politics, Urbanism*, Barcelona: Actar, 1996.

12 Jacques Derrida usporedio je crvene gradnje Tschumijevog projekta Parc de La Villette s kockom. U mutaciji vlastite forme i različitih aktivnosti na koje pozivaju, građevine se poigravaju 'značenjem značenja'. Vidi Jacques Derrida, 'Point de Folie — maintenant l'architecture' u Leach ur., *Rethinking Architecture*, str. 324-335.

13 Debord, 'Theory of the *Dérive*,' *Internationale Situationiste 2*, prosinac 1958, i *Situationist International Anthology*, str. 2.

Zbog toga su tražili da arhitektura raspiruje maštu i omogućuje bogatija ontološka iskustva – 'trenutke života konkretno i namjerno življene.'⁰⁸ Ivan Čeglov skicirao je novu viziju grada. U svojim 'Pravilima novog urbanizma' opisuje dinamičnu, osjetljivu arhitekturu, koja nadilazi banalne oblike današnjice. Čeglov poziva na 'sobe koje će poticati na snove jače od bilo koje droge, kuće u kojima će biti nemoguće ne zaljubiti se.'⁰⁹ Predvidio je grad s predjelima kao što su Bizarna četvrt, Sretna četvrt, Plemenita i Tragična četvrt, Grešna četvrt, itd.¹⁰

Situacionisti su privlačili širok spektar simpatizera iz svijeta arhitekture. Među njima značajan je bio nizozemski arhitekt Constant, čiji je projekt Novi Babilon, iako ga pokret nije u cijelosti prihvatio, ostao najiscrpnijim pokušajem da se situacionističke ideje provedu u arhitektonske forme.¹¹ U projektu Constant se bavi temama poput 'dezorijentacije' i 'dinamičnog prostora'. Želeći izbjegnuti ograničenja statičnih prostora utilitarnih društava, on promovira koncept 'dinamičnog labirinta', pojam koji prihvaća da oslobođenje ponašanja zahtijeva labirintski prostor, ali koji dopušta da taj prostor neprestano bude podložan modifikaciji, prema 'ludičkoj' mašti. Odrazi tih ideja mogu se naći u arhitekturi događaja Bernarda Tschumija i drugih.¹²

Grad je postao ključno mjesto njihovih istraživanja u psihogeografiji, istraživanja usmjerena uspostavi novih načina nastanjanja grada. Centralni koncept bio je *dérive*, ili 'lutanje', tehnika ponovnog zaposjedanja grada kao ontološkog iskustva. Možda više zadužen nadrealističkim eksperimentima u automatizmu – predavanje sebe ugodama grada – nego što bi to situacionisti htjeli priznati, *dérive* se sastojao od prakse istraživanja grada u kojoj 'jedna ili više osoba tijekom određenog perioda napuštaju svoje uobičajene motive kretanja i akcija, svoje odnose, svoj posao i dokolicu i dopuštaju si da budu privučeni atrakcijama terena i otkrićima na koja nalete.'¹³ Međutim, za razliku od nadrealista, situacionisti se nisu jednostavno prepustili nesvjesnim željama. Dok je *dérive* bio neplaniran – situacionisti su koristili strategije poput upotrebe karte jednog područja za navigaciju kroz drugo, kao mehanizam podrivanja 'plana' – pretežni cilj bio je *svjesno* izazvati hegemoniju kapitalističkih odnosa svojstava u gradu. Kroz *dérive* pokušali su se suprotstaviti dominantnoj percepciji grada kao mreži nekretnina i istražiti njegov potencijal kao mjesta proživljenog iskustva.





Članovi Situacionističke internacionale u kinu

- 14 Ken Knabb ur., 'The Beginning of an Era', *Situationist International Anthology*, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981, str. 227.
- 15 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966.
- 16 *Ibid.*, str. 104
- 17 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1988, str. 6.
- 18 *Ibid.*

Situacionisti su u središte stavili koncept 'situacije', aktivnog prostorno-vremenskog događaja proživljenog iskustva, oslobođenog okova 'spektakla'. 'Situacija' je stoga bila način suprotstavljanja postvorenoj egzistenciji implicitnoj u društvu spektakla. Utoliko je 'situacija' dijelila nešto s 'momentom' kojeg je uveo Henri Lefebvre, intenzivnom euforičnom senzacijom koja izmiče i pojavljuje se kao točka raskida i otkriva cjelovitost mogućnosti svakodnevnog egzistencije. Ali tamo gdje je Lefebvreov 'moment' ostao ponešto pasivan i vremenski, 'situacija' je sačinjavala oblik aktivne, prostorno-vremenske angažiranosti. Upravo je grad formirao mjesto ultimativne 'situacije', ustanaka svibnja '68. u Parizu. Iako treba biti oprezan da se situacionistima ne pripíše previše utjecaja u ovom izvanrednom slijedu događaja, njihov doprinos podizanju svjesnosti i odgajanju duha otpora – naročito kroz situacionizmom nadahnuti *enragés* pokret – ne smije biti podcijenjen. Demonstracije su počele sa studentima koji su podigli barikade na ulicama Latinske četvrti Pariza. Ustanak je privukao simpatizere i eskalirao bacanjem kamenja i Molotovljevih koktela te uništavanjem policijskih vozila. Ubrzo se proširio na divlje štrajkove u tvornicama i radnim mjestima duž zemlje, što je kulminiralo u općem štrajku koji je cijelu zemlju doveo do zastoja. Svibanj '68. pokazao se najvećom 'situacijom' od svih, bio je to spontani ustanak stanovništva koje poziva na revoluciju svakodnevice, ustanak koji je praktički srušio de Gaullovu vladu i otkrio duboki nemir zbog stanja suvremenog društva: 'Ono što se u proljeću 1968. osvijestilo, nije bilo ništa drugo doli ono što je spavalo u noći 'spektakularnog društva', čiji su spektakli pokazivali smo vječnu pozitivnu fasadu.'¹⁴

Uspoređeni sa silinom i polemičkom prirodom situacionističkih radova, ostale estetske geste tog perioda izgledale su donekle kompromitirano, uhvaćene u nekritičku domenu kapitalističkih vrijednosti. To nigdje nije očitije nego u nekim navodno 'radikalnim' teorijama promoviranim unutar arhitektonskih krugova tog vremena.

Arhitektura spektakla

Možda je ironično to što je Debord objavio svoju knjigu godinu dana nakon što je Robert Venturi izdao *Kompleksnost i kontradikciju u arhitekturi*.¹⁵ Dok Debord vrijeđa površni svijet potrošne slike, Venturi ga pri-

hvaća i zapravo ga slavi. Dok Debord vidi svijet potrošne slike kao izvor suvremenog otuđenja u društvu, Venturi ga vidi kao izvor inspiracije za arhitekturu.

Venturi predstavlja sliku 'Main Streeta' (Glavna ulica) i suprotstavlja je jednoj od zgrada Thomasa Jeffersona u Richmondu za Sveučilište Virginije. U svojoj knjizi *God's Own Junkyard* (Božje smetlište), Peter Blake je kritizirao kaos prve u kontrastu s urednošću druge. Venturi to osporava. Kad je riječ o formalnoj kompoziciji, Main Street je 'gotovo u redu'.¹⁶ Međutim, Venturi ignorira problem sadržaja; kao da zaboravlja činjenicu da promovira slavljenje potrošačkog društva. Ono što je diktiralo mnoge oglasne plakate bili su osnovi komercijalni – stoga i potrošački – interesi. Plakati, oglasne ograde, neonski znaci itd. – upravo amblemi društva spektakla koje su Debord i ostali napadali – za Venturiju postaju model kojeg valja slijediti u arhitekturi. Venturiju bismo mogli oprostiti prividno nekritičko slavljenje potrošačkog društva kao zastranjenje, ekscentrično arhitektonsko gledište, da nije par godina kasnije zajedno s Denise Scott Brown i Stevenom Izenourom komercijalnoj ulici posvetio ne jednu ilustraciju, već čitavu knjigu. U 'Učeci od Las Vegasa' oni veličaju oglašivačku površinu najslavnijeg svjetskog kockarskog grada u pustinji Nevade.

Odmah ističu, naravno, da se ne bave komercijalnim aktivnostima Las Vegasa. 'Ovdje ne ispituje mo vrijednosti Las Vegasa...Moralnost komercijalnog oglašavanja, kockarskih interesa i natjecateljskog instinkta ovdje nije problem...ovo je studija metode, ne sadržaja'.¹⁷ Ne zanima ih sadržaj, već samo kako analizom forme doći do metode, kao da razdvajanje forme i sadržaja nije problematično. Ne radi se o tome da autori podržavaju aktivnosti u Las Vegasu. Za njih to 'uopće nisu problemi', makar vjeruju da bi trebali biti dio arhitektovo 'šireg sintetičnog zadatka'. Oni vide svoj rad kao apstraktnu studiju forme 'u izolaciji', što je za njih 'respektabilna znanstvena i humanistička djelatnost', dokle god su ostali problemi 'resintetizirani u dizajnu'.¹⁸ No u njihovom apstraktnom baratanju formom i odbijanju da se bave kontekstom Las Vegasa pojavljuju se pravi problemi knjige. Dekontekstualizirajući forme Las Vegasa, oni ih desamentiziraju i postavljaju uzorak koji će ih, kao što ćemo vidjeti, progoniti u njihovom radu. Naime, kad netko posegne za argumentom 'forme radi forme', pri čemu je forma apstrahirana od drugih

19 Denise Scott Brown, 'Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture,' u Ellen Perry Berkeley (ur.), *Architecture: A Place for Women*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1989, str. 237-246.

20 U prerađenom izdanju, kao što Denise Scott Brown ističe, tekst je 'de-sexed' i arhitekt se više ne spominje kao 'on'. *Ibid.*, str. 15.

problema, nije lako 'resintetizirati' te probleme u formu u konačnom dizajnu.

Princip estetizacije je taj koji dopušta Venturiju, Scott-Brown i Izenouru da ostanu neosjetljivi na sociopolitičko pitanje u srcu Las Vegasa. On im omogućava da anestetiziraju Las Vegas i prihvate pristup koji je sažet u njihovom veličanju oglašavanja. U *Učeci od Las Vegasa* oni promoviraju arhitekturu oglašavanja. Oglasna površina postaje ultimativna ikona predstavljena kroz knjigu.

Na naslovnoj stranici prikazuju oglas kraj ceste s istaknutim logom, 'Tan Hawaiian with Tanya' (postignite havajski ten s Tanyom). Što možemo vidjeti u slici kojoj su autori dali takvo počasno mjesto? Na neposrednoj razini ova slika podržava kulturu slike. Izravno se obvezuje na društvo spektakla, društvo u kojem su pojedinci otuđeni od svoje biti i umjesto toga zavedeni blještavim reprezentacijama vlastitih života. To je svijet Barbike, mode i dobrog izgleda, kultura salona ljepote. Tanya, ultimativna preplanula ikona SAD-a šezdesetih, prodaje se putem plakata. 'Kupite ovaj proizvod i vi ćete također izgledati poput Tanye.'

No, povrh toga, slika otkriva rastvaranje značenja u samom oglašavanju. Fetišizacija slike stvara nekritičko prihvaćanje slike. Djeluje unutar esteciziranog područja gdje važna politička i društvena pitanja nisu dotaknuta. Puni značaj Venturijeva, Scott-Brownova i Izenourova uzdizanja oglasne površine počinje se nazirati. Preplanula bikini figura koristi se u svrhu promoviiranja losiona za sunčanje, na plakatu koji napadno eksploatira žensku seksualnost.

Možda je preočito primijetiti da reklame iskorištavaju žene. Kapitalizam je izrodio društvo koje idolizira proizvod. Ta kultura proizvoda dovela je do *kulta* proizvoda, s obzirom da se u robu ulaže aura seksualne draži. Ne radi se samo o tome da su proizvodi postali seksualizirani. Sâm seks je postao proizveden, a to nigdje nije očitije nego u sferi oglašavanja. Makar su i muškarci uključeni u reklamiranje, žene su te koje su osobito rizične. U kulturi kasnog kapitalizma kojom dominira patrijarhat, žene će češće biti iskorištavane silama komodifikacije, a u oglašavanju je ta eksploatacija najočitija. Žene se ne tretira kao žene, već kao potrošne slike žena, kao ukrasni, seksualno nabijeni pribor kojim se može prodati proizvod. Ovo nije uzdizanje kvaliteta že-

na kao ontoloških bića, već cinično iskorištavanje žena kao oglasnih, potrošnih slika.

Međutim, autori djela *Učeci od Las Vegasa* ne nude nikakav komentar na ovo važno etičko pitanje. Slaveći prikazivanje žene kao potrošne slike, oni efektivno potpomažu ovu eksploataciju i prebivaju u području nekritičkog i površnog. To je još više ironično, uzevši u obzir objavljeni tekst Denise Scott-Brown u kojem kritizira patrijarhalni zvjezdani sustav u arhitekturi¹⁹ i osviješteno predstavljanje rodno neosjetljivih jezika u kasnijim izdanjima *Učeci od Las Vegasa*.²⁰

Venturijevo, Scott-Brownovo i Izenourovo veličanje slike nalazi arhitektonski izraz u njihovim kasnijim radovima. Tu možemo naići na iste principe. U Sainsbury krilu, njihovom produžetku londonske Nacionalne galerije, čelični nosači koji opkoračuju glavno stepenište na prvi pogled čine se strukturalnim dijelovima koji podržavaju krov. Poblježe ispitivanje, međutim, otkriva da služe samo kao primijenjeni ukras. Nosači vise sa stropa i ne nose ni vlastiti teret, a kamoli teret krova. Oni ritam poprimaju od okomitih stupova nenosivog staklenog zida koji gleda prema glavnoj zgradi Nacionalne galerije. To nosače tjera da ispadnu iz linije s otvorima za prozor na suprotnom zidu, tako da su povremeno iznad otvora. Ovaj detalj samo pojačava ornamentalni karakter nosača, budući da zakoni strukturalnog inženjeringa diktiraju da nosači težine nikada ne smiju biti postavljeni iznad otvora za prozor.

Jednom izvađeni iz originalnog konteksta, lišeni funkcije koja im je davala značenje, nosači su rekodirani kao ne-strukturalni 'ukras'. Otkriva se cijeli problem estetizacije. Ovdje je važna slika i ništa drugo osim nje. Nosači su postali stilističke naprave. Oni upravo u svojoj 'rekontekstualizaciji' kao ukrasi otkrivaju probleme sadržane u apstraktnom baratanju formom iz *Učeci od Las Vegasa*. Dok autori inzistiraju da je njihova apstraktna studija forme 'u izolaciji' prihvatljiva ako se svi ostali čimbenici 'resintetiziraju' u dizajnu, očito je da to nije tako lako jednom kad su same forme dekontekstualizirane. Ako je kontekst ono što formi daje značenje, onda 'resintetizirati' tu formu znači dati joj različito značenje.

Isti princip može se primijeniti na eksterijer. Površina zgrade tretirana je kao ukrasni kameni furnir, koji je doslovno omotan oko fasade, s malo obzira prema rasporedu interijera. Ritam složenih pilastera glavne zgrade je sažet, dok je red obojanih 'egipatskih' stupova

- 21 Venturi, Scott Brown, Izenour, *Learning from Las Vegas*, str. 3.
- 22 Le Corbusier je, naravno, svoj rad suprotstavio revoluciji. 'Architecture ou Révolution', pisao je Le Corbusier 1922. 'Pitanje građevine je ono koje leži u korijenu društvenih nemira danas; arhitektura ili revolucija.' (Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Frederick Etchells (pr.), London: Butterworth Architecture, 1989, str. 269. 'Architecture ou Révolution' trebao je biti originalni naslov *Vers Une Architecture*.) Može se tvrditi da je Le Corbusier govorio o izbjegavanju političke 'revolucije' ne zbog protivljenja konceptu revolucije kao takvom, već zato jer je u arhitekturi prepoznao mogućnost 'revolucije' ponad one političke. Kao što je Fredric Jameson primijetio, 'vidio je konstrukciju i uspostavu novih prostora kao najrevolucionarniji akt, onaj koji će 'zamijeniti' usku političku revoluciju pukog hvatanja moći.' (Fredric Jameson, 'Architecture and the Critique of Ideology', Joan Ockman (ur.), *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1985, str. 71.)

uzduž razine prizemlja. Cijela zgrada postaje metež stilova koji se sukobljavaju, grčki pomiješan s egipatskim, viktorijanska estetika s suvremenim vanjskim zidovima. Redovi, nosači i ostali arhitektonski elementi dekontekstualizirani su i desemantizirani. Poput Tanye, lišeni su prvotnog značenja i rekodirani kao puke dekoracije. Duh Las Vegasa, čini se, krišom se ušuljao u Venturijeve, Scott-Brown i Izenourove radove.

Estetika revolucije

Knjiga *Učeci od Las Vegasa* često je shvaćena kao plodonosna kritika naslijeđenih arhitektonskih vrijednosti. Smatra se da na navodno radikalna način ispituje osnove arhitektonske kompozicije. Poruka je dovoljno direktna. Arhitekti ne smiju više nekritički slijediti apstraktne akademske teorije kompozicije. Umjesto toga trebaju učiti od same Glavne ulice.

Ostaje otvoreno pitanje u kojoj je mjeri ta kritika 'radikalna'. Unutar arhitektonske kulture pitanje 'radikalnosti' često je prezentirano kao politička pozicija. Pretpostavka da arhitektura ima važnu društvenu i političku misiju često je zamijenjena pitanjem dizajna. Često se smatra da 'dobar dizajn' ima značajan društveni i politički učinak. Nadalje, ono što se smatra 'radikalnim' u domeni arhitekture, također se smatra 'radikalnim' iz socio-političke perspektive. Venturi, Scott-Brown i Izenour čak tvrde da je njihov rad 'revolucionaran' utoliko koliko je 'za arhitekta učenje od postojećeg krajolika način na koji on biva revolucionarnim'.²¹

Što, dakle, autori *Učeci od Las Vegasa* misle kad tvrde da je njihov rad 'revolucionaran'? Posve je jasno da je Le Corbusier upotrebljavao pojam 'revolucionarno' – koliko god pogrešno – u izvornom društvenom i političkom smislu, dok ga Venturi, Scott-Brown i Izenour koriste ga u estetskom smislu.²² 'Revolucija' postaje politički termin preuzet od estetike, ali termin koji se još oslanja na originalno značenje kako bi imao određeni autoritet. Termin je postao estetiziran. Takve taktike očevidne su u kulturi kasnog kapitalizma. Uistinu, snaga kapitalizma je u tome što vrlo uspješno preuzima političke termine i iskorištava ih na polju tržišta. To je najočitije u svijetu oglašavanja. U jednom takvom primjeru, žena koja izgleda kao Ruskinja drži ruke u 'revolucionarnoj' pozi i 'zahtijeva svoje pravo' na mobilni telefon. U drugom, adaptacija slavne slike Eugenea Delacroixa 'Sloboda predvodi narod' prikazuje revolucionarku

odjevenu u visoku modu. 'Sloboda, odjeća za umrijeti', kaže natpis. Sloboda je ovdje pretvorena u neki reakcionaran libertinski ideal, ali još važnije, preuzeta je od društva spektakla kao marketinški slogan.

Stoga trebamo biti sumnjičavi prema arhitektonskim teoretičarima koji tvrde da su 'revolucionarni'. Takve tvrdnje odnose se samo na razinu estetike. Ne samo da preuzimaju terminologiju iz političkog područja, već je i estetiziraju. Taj problem proširuje se i na 'radikalnu' sliku koju mnogi arhitekti žele prezentirati. Umjesto da budu 'radikalni' u istinskom smislu, arhitekti su prečesto zadovoljni sa stanjem ekonomskog i političkog *statusa quo*. Spram svake tvrdnje o slobodi djelovanja stoga treba biti podozriv. Postoji opasnost u brkanju radikalne estetike s radikalnom politikom i prekrivanja estetičkog s političkim (a to je, smatram, zamka u koju arhitektura vrlo često upada). Međutim, estetika u osnovi nije odvojena od politike. Radikalna estetika zapravo može maskirati i čak promovirati reakcionarnu politiku, ne *unatoč* fasadi radikalizma, već upravo *zbog* te fasade, fasade pukog *estetskog* radikalizma.

'Revoluciju' koju nam predlažu autori *Učeci od Las Vegasa* možemo prosuđivati na pozadini polemičkog djela Raoula Vaneigemova, 'The Revolution in Everyday Life' (Revolucija svakodnevnog života). Vaneigem shvaća da je 'revolucija' fundamentalno pitanje *praxisa* – ne proizvod estetske kontemplacije, već aktivnog sudjelovanja – dok se može misliti da su situacionisti bili suviše optimistični u svojoj nadi da promijene društvo, prepoznali su da politika može biti izražena jedino političkom akcijom. Prava 'revolucija' ne događa se u umjetničkoj galeriji, već na ulicama i hodnicima vlade. Vaneigemova 'revolucija' je pokušaj da se prekorači otuđenje implicitno prisutno u potrošnim relacijama društva spektakla. U usporedbi s tim, 'revolucija' Venturija, Scott-Brown i Izenoura pokazuje se samodostatnom estetskom gestom koja – umjesto da podriva dominantnu kulturu – služi samo tome da je potvrdi.

Uz dopuštenje autora preuzeto iz Neal Leach, *The Anaesthetics of Architecture*, MIT, 1999. s engleskog preveo David Tarandek

119

17. veljače 1968. Održava se na berlinskom Slobodnom sveučilištu prvi masovni međunarodni skup studentskih pokreta. Alain Krivine (tada dvadeset sedmogodišnji francuski trockist) reći će u intervjuu 2002. da su francuzi došli u Berlin učiti.

LEACH, NEIL
Arhitektura modne piste

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2008.