

Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1547194P

УДК 72.01

72.071.1 Ајзенман П.

оригиналан научни рад

ПОСТАЈАЊЕ ОБЈЕКТА ПОЉЕМ: ПИТЕР АЈЗЕНМАНОВ ГАЛИСИЈСКИ ГРАД КУЛТУРЕ

Сажетак: *Студија се бави разумевањем Делезовог концепта постајања у контексту релација између објекта и поља, кроз Питер Ајзенманов архитектонски пројекат Галисијски град културе. Лоцирајући студију у оквирима онтологије и феноменологије простора, теорије текста и културалне анализе, водећа хипотеза рада јесте да Ајзенманов пројекат Галисијски град културе врши трансгресију језика модернистичке архитектуре замагљујући дистинкције између објекта и поља. Другим речима, Ајзенманова фигуративна форма Галисијског града културе ухваћена је у акту постајања пољем (тектоничном експресијом али и ширим социјалним и културалним контекстом). Развијајући хипотезу кроз историјски, компаративни и теоријско-аналитички метод, водећи циљ студије јесте разумевање архитектуре не као чисто уметничког објекта, ситуације или догађаја, већ као рада који настаје у густој мрежи окружујућих текстова друштва, пејзажа и културе, који од те мреже није изузет већ настајући усред ње њом одређен али и за њу одређујући. У теоријском контексту студија се позива на истраживања: Жила Делеза, Феликса Гатарџија, Колина Роуа, Ле Корбизијеа Жана Лиотара, Розалинде Краус, Жоржа Батаја и Хоми Бабе.*

Кључне речи: *објекат, поље, постајање, постајање-пољем, Ајзенманових пет тачака, Галисијски град културе*

*Ајзенман и трансгресија језика модернистичке
архитектуре*

Један од кључних архитеката, међу многим утицајним архитектима (попут Леона Батиста Албертија/Leon Battista Alberti 1400-1471/, Андреа Паладија/ Andrea Palladio 1508-1580/, Колина Роуа/ Colin Rowe 1920-1999/, Ђузепеа Теранија/Giuseppe Terragni 1904-1943/, Себастијана Серлија/ Sebastiano Serlio 1475-1554/, Винћенце Скамоџија/ Vincenzo Scamozzi 1548-1616/, Лудвига Миса ван дер Роа/Ludwig Mies van der Rohe 1886-1969/ и других), који су извршили значајан утицај на архитектонску мисао и праксу архитекте Питера Ајзенмана/Peter Eisenman, 1932 -/, јесте архитекта Ле Корбизије/Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1887-1965/. Ле Корбизијеових пет тачака у архитектури постала су основа за трансгресивни језик Ајзенманове архитектуре.

Пет тачака које је Ле Корбизије формулисао 1926. године су: (1) *pilotis* – слободностојећи стубови који подижу масу објекта од основе (*ground*); (2) слободан план – постигнут одвајањем носећих стубова од зидова који деле простор; (3) слободна фасада – као последица слободног плана у вертикалном плану; (4) дуги хоризонтални прозор и коначно (5) кровна башта, која обнавља област основе наткривене објектом. Ових пет тачака постављени су у нови контекст у Ајзенмановој архитектури, градећи знатно другачији језик архитектуре.

(1), (3) Игру између слободностојећих стубова и вертикалних слободностојећих зидова Ајзенман замењује игром примарно са хоризонталним површинама. Другим речима, доминантну вертикалну организацију простора, Ајзенман замењује хоризонталном организацијом простора. Слободностојећи стуб, у појединим Ајзенмановим пројектима (попут Векснер уметничког центра/Wexner Center for Arts/) бива замењен „висећим стубом” који преузима улогу „индекса одсуства свог претходног присуства”¹.

(2) Слободан план – дводимензионалну картезијанску мрежу, Ајзенман замењује *n*-то димензионалном мрежом или боље површином третираном као самим простором. Наиме, са концепта дводимензионалне површине схваћене као места на којем се нешто налази и који служи као матрица за

1 Престон Скот Кохен / Preston Scott Cohen, 1961 -/, предавање посвећено „Улози генеологије у раду Питера Ајзенмана” и одржано на међународној научној конференцији посвећеној дискусији са Питером Ајзенманом (*ISSUES? Concerning the Project of Peter Eisenman. Discussions with Peter Eisenman Conference*), 11-12 новембар 2013, Београд.

равномерно парцелисање и уређивање хомогеног поља, рационалног простора, Ајзенман прелази на разумевање површине као простора кроз који се пролази.² Другим речима, са концепта картезијанске мреже, схваћене као аконтекстуалног, атемпоралног места, Ајзенман прелази на разумевање мреже као контекстуалног, културално зависног и за културу одређујућег простора. Мрежа која је некада парцелисала површину преузимајући инструменталну и структуралну улогу у архитектури, бива сада уткана у шири концепт поља (топографију терена код „Галисијског града културе”/ *The Galician City of Culture*/ на пример, али и његов шири социјални и културални контекст).

Наиме, природа мреже коју Ајзенман у својим пројектима ангажује (попут „Векснер центра”, „Баште изгубљених отисака”/ *The Garden of Lost Footsteps*, „Галисијског града културе” и других), радикално се удаљује од традиционалне употребе мреже у архитектури. Мрежа у класичној традицији, генерално је била употребљавана за две комплементарне сврхе: за одређивање композиције, плана и распореда елемената архитектуре у простору – инструментална мрежа, и за манифестацију структуре у моделованом или реалном простору – структурална мрежа.³ Модернизам није знатно променио овај дуализам: инструментална мрежа постала је много присутнија увођењем масовне продукције архитектонских елемената, а структурална мрежа бива откривена као интегрални део апстрактне „суштине” архитектуре. Дупли статус репрезентације мреже је и даље остао. Генерално, две врсте мреже су биле виртуелно синоними у пракси, постајући, речима Розалинде Краус/Rosalind Krauss, 1941-/, посредници између неопходног „координатног система за мапирање реалног” и „степеница ка Универзалном”. „Било физички или метафизички инструментална, модернистичка мрежа је била коришћена прецизно због овог дуализма и, што је битније, због имплициране кореспонденције мреже

2 Идеја површине као простора, револуционарно је откриће коју је на пољу математике дао Фридрих Гаус /Carl Friedrich Gauss, 1777-1855/. Открићем да је могуће студирати површину без референце ка ‘глобално утканом простору’, фокусирањем на бескрајно малу тачку на површини, Гаус је ослободио површину од „уписаности у виши глобални простор” – картезијански систем, односно од уписаности у *априорни* контекст, фиксни и непроменљиви идентитет, односно *априорни* смисао и значење. (Погледати: Пјешивац, Ж. (2013) *Не/изрециви простор: пред-текстуални, текстуални и пост-текстуални концепти простора у теорији уметности и медија*, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 31)

3 Vidler, A. (1994) *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unholy*, London – Cambridge: The MIT Press, p. 141

и есенцијалне архитектонике.”⁴ У Ајзенмановом раду, међутим мрежа, не сигнализује ни једну од ових конотација. Везана нити за инструментални разлог, нити за трансцендентални ред света, Ајзенманова мрежа стоји као немилосрдна демонстрација конфликта у мапирању реалног, одбијајући дефинитивно било коју есенцијалистичку поруку. Мрежа у његовом раду лебди између бесконачног и ограниченог, међу мноштвом значења, одбијајући постојање једног доминантног наратива.

(4) Хоризонтални прозор Ле Корбизијеа у Ајзенмановој интерпретацији бива задржан попримајући нешто другачију улогу. Наиме, док вертикални прозор (*la porte fenetre*) „репродукује импресију комплетног простора”, дозвољавајући сагледавање на пример улице, баште и неба, хоризонтални прозор (*la fenetre en longueur*) умањује перцепцију стављајући акценат на пејзаж.⁵ Оно што хоризонтални прозор сече из „пирамидалног призора”, призора у коме посматрач има доминирајућу улогу над спољашњим простором, јесте трака неба и трака тла који одржавају илузију перспективне дубине.⁶ Међутим док хоризонтални прозор Ле Корбизијеа поставља пејзаж у оквир (*framing*), Ајзенманов приступ, односно привилеговање хоризонталне организације простора (на пример код „Галисијског града културе”), одвешће нас ка замагљивању дистинкција између архитектуре и пејзажа, архитектуре и пејзажне архитектуре, архитектуре и града. Штавише, техникама извијања, увијања, савијања, Ајзенман ће нас удаљити од оптичких концепција простора.

(5) Најзад, кровна башта, којом Ле Корбизијеу раван кров претвара у функционални простор надомештавајући недостатак зелене површине са основе терена наткривене објектом, Ајзенман, у појединим пројектима, интерпретира у „тектоничну експресију” форме. Наиме, поигравајући се вешто са топографијом терена (на пример код „Галисијског града културе”), Ајзенман брише границе између крова и терена.

Разумевањем пре свега површине као n-то димензионалног простора, Ајзенман доводи у питање јасне границе између тектоничне експресије и фигуративне форме и шире између објекта (*figure*) и поља (*ground*). Наиме, у језику Колина Роуа и других теоретичара, историчара, критичара архитектуре и архитеката инспирисаних Гешталт психологијом и

4 Исто.

5 Colomina, B. *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, in: *Sexuality & Space*, ed. Colomina, B. (1992) New York: Princeton Architectural Press, p. 112

6 Исто.

формалистичком теоријом, објекат (*figure*) и поље, основа, терен (*ground*) су схваћени као тродимензионални објекат и неизграђени простор околу објекта, односно као маса и празнина, пуно и празно, изграђено и неизграђено, јавно и приватно, уређено и неуређено, планирано и непланирано, центар и периферија.⁷ Међутим у Ајзенмановом језику архитектуре, објекат (*figure*) и поље (*ground*) нису схваћени као бинарни пар чији чланови се налазе у опозицији, већ као два концепта која се узајамно прожимају, преплићу, увијају, извијају, поновно увијају, градећи својеврстан вид концепта „трећег простора”. Другим речима, објекат/фигура код Ајзенмана није схваћена као демаркирани објекат, већ као моменат интензитета, као ефекат који се појављује из самог поља, из самог урбаног ткива (и шире, социјалног и културалног контекста). Ајзенманова архитектура успоставља се тако не као аутономна пракса, већ као пракса која настаје у густој мрежи окружујућих текстова друштва, пејзажа и културе, која од те мреже није изузета, већ настајући усред ње њом одређена али и за њу одређујућа. Управо архитектонски пројекат „Галисијски град културе” групе архитеката предвођених Питером Ајзенманом, парадигматски је пример архитектуре која замагљује јасне границе између објекта и поља, градећи архитектуру као моменат интензитета који се појављује из самог поља, односно пример архитектонског објекта ухваћеног у акту *постајања пољем*.

Ајзенманов Галисијски град културе

„Галисијски град културе”, нови је културни центар пројектован 1999. године за главни град Галисије (Galicia) – Сантијаго де Компостела (Santiago de Compostela) у северозападној Шпанији. Пројекат обухвата шест објеката, замисљених као три пара: Музеј Галисије и Интернационални центар уметности као први пар, Центар за музику и извођачке уметности и Централни административни објекат као други пар, библиотека Галисије и Галисијски архив као трећи пар.⁸ Парови су међусобно испреплетени градећи поље

7 Погледати: Rowe, C. and Koetter, F. (1984) *Collage City*, Basel-Boston-Stuttgart: Birkhäuser Verlag, p. 73-122.

8 Anonim, „The City of Culture/Eisenman Architects”, <http://www.archdaily.com/?p=141238>. Собзиром да је пројекат премашио свој првобитни буџет у знатној, скоро дуплој мери, марта 2013. године донета је одлука да Центар за музику и извођачке уметности и Интернационални центар уметности, неће бити изведени. (Anonim, *Case todos de acordo na paralización definitiva dos dous edificios pendentes do Gaiás*, <http://www.galiciahoxe.com/hemeroteca-web/gh/case-todos-acordo-na-paralizacion-definitiva-dos-dous-edificios-pendientes-do-gaias/idEdicion-2013-03-27/idNoticia-798366/>)

потенцијалности мноштво културалних разлика, смисла и значења.

Концепт дизајна заснован је на суперимпозицији неколико планова: (1) форме љуштуре шкољке⁹ Св. Цејмса (симбола града и уједно традиционалног знака ходочашћа и религије), (2) модернистичке картезијанске мреже, (3) Друидик светих линија – стаза праисторијских култура (које су водиле ходочаснике из Француске у Сантијаго¹⁰)¹¹, (4) уличног плана средњовековног града и (5) топографске мапе саме локације – пре свега постојећих планина, кроз коју су сви наведени планови уобличени. Преклапајући наведене дијаграме, уз помоћ компјутера, топографски план планина дисторзира претходне равни градећи својеврстан вид тектоничне форме која је како биомиметична у једном погледу, тако и културална и непредвидива у другом. Наиме, суперимпозицијом различитих планова Ајзенман генерише тополошку површину која поновно позиционира старо и ново у новој комбинацији. Искуство, на пример, уских улица није искуство средњовековног града, нечег старог, нити нечег модерног, већ нечег другог, нечег између.¹² Другим речима, техникама суперимпозиције и мапирања, Ајзенманов „Галисијски град културе” појављује се као искривљена површина која није нити фигура (фигуративни објекат) нити поље, основа, терен (*ground*), односно урбано ткиво, већ *постајање фигуре, односно објекта пољем*. Како ово можемо разумети?

*Постајање објекта пољем:
Галисијски град културе*

Поигравајући се са дисторзираним, увијеним и извијеним хоризонталним плановима, (1) емпиријском погледу –

9 Постоје бројна тумачења значења „шкољке” у контексту културе Галисије. Једно од њих јесте, да шкољка репрезентује крај Пута ходочасника, сусрет са Учитељем и „спасењем”. (Anonim, *Heading to the Holy City*, <http://www.santiagoturismo.com/historia/anos-santos-cidade-santa>)

10 Eisenman, P. in: Jencks, C. (2005) *The Iconic Building*, New York: Rizzoli, p. 164.

11 *Француски пут* један је од *Путева Св. Цејмса* – који током више од хиљаду година води ходочаснике до светилишта апостола Св. Цејмса Великог. Његова гробница је откривена једне ноћи 813. године, на светом брду – Либредон (Libredón), захваљујући светлости која је долазила од звезда. Ово место постало је камен темељац катедрале и самог града Сантијаго де Компостела – који од тада па надаље привлачи путнике из свих крајева Европе. Током свете године, више стотина хиљада ходочасника широм Европе полази на пут стазама Св. Цејмса – путевима спасења, усмерених ка катедрали града Сантијаго де Компостела. (Anonim, *What is the Way*; <http://www.santiagoturismo.com/que-e-o-camino-de-santiago>)

12 Eisenman, P. in: Jencks, C., op. cit. p. 165.

објекту, ограниченом јасним контурама, те (2) формалним условима самог погледа на којима чиста форма функционише као принцип координације, јединства и структуре, Ајзенман супротставља, терминима Жана Лиотара/Jean- Francois Lyotard, 1924-1998/, трећи поредак фигуре – матрикс, који функционише изван дохвата видљивог употребом другачије логике, оне изван погледа, или пак алогике. Реч је о грађењу концепта простора који се налази изван разумљивог и који је у радикалном прелому са правилима опозиције. Ово је тајна фигуралног (пре него фигуративног) простора: тајна која се везује за „трансгресију конститутивних интервала дискурса и трансгресију конститутивне дистанце репрезентације”.¹³ Наиме, наспрам Албертијевом простору ренесансне перспективе и простору репрезентације, Ајзенман нуди фигурални простор, „невидљив простор матрикса”, простор интензитета, афекта и афектација. Другим речима, наспрам доминантном оптичком простору, Ајзенман нуди хаптички простор, простор који се осећа телом пре него погледом. Наиме, оптички простор дефинисан је захтевима погледа усмереног ка удаљеним дистанцама, односно константном оријентацијом, непроменљивим дистанцама и конституцијом централне перспективе. Хаптички простор испуњен је пак дисторзираним варијацијама. У хаптичком простору, објекти, репери и споне су у константној варијацији. Субјекат није у могућности да сагледа овај простор са дистанце. Он није никада испред њега, колико у њему.¹⁴ Како су оријентације Ајзенмановог простора променљиве, зависне од преокупације/обузетости, не постоји визуелни модел за тачку референције који би их учинио разумљивим и ујединио у инерцијалну класу приписиву непокретном спољашњем посматрачу. Управо супротно, простор „Галисијског града културе” везан је за безбројне посматраче, који могу бити класификовани пре као номади него као стабилни сведитељи субјекти, задржавајући тактилне или боље хаптичке релације са њим.

Терминима Жоржа Батаја/Georges Bataille, 1897-1962/, реч је о својеврсном виду грађења архитектонске *informe*, пре него форме, односно формираног. Међутим, како оно што је архитектонска форма може бити читано као *informe*? Како оно што је форма може бити истовремено трансгресија и обрнуто, како оно што је девијација, одступање, одмотавање може бити у исто време форма? *Informe* не треба разумети

13 Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*, London - Cambridge: The MIT Press, p. 221.

14 Deleuze, G. and Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus*, Minneapolis – London: University of Minnesota Press, p. 493.

као опозит форми нити форму мислити као опозит материји.¹⁵ То 'versus' увек води ка креирању бинарности, одвајању света у парове опозиција. *Informe* треба схватити као оно што сама форма креира, као логику која делује против себе, а опет унутар себе, као форму која продукује хетерологику.¹⁶ *Informe* није тако опозит форми, већ могућност која ради у срцу форме, како би је еродирала изнутра. Реч је о концептуалној материји која размрскава означитељске границе.¹⁷ Реч је о другачијим играма, правилима и структури, структури која дестабилизује саму игру, односно о погрешним играма, али оним која делују унутар система. Трансгресивна форма није тако форма која осликава неки покрет или преступ, или пак која поставља реалност у преступ, већ која „хвата” сам преступ.

Наиме, наспрам: (1) модернистичким приступима према фигуративној форми – објекту и пољу који ослобађају како објекат тако и поље – основу, креирајући дисконтинуитет међу њима, односно који одвајају објекат од свог традиционалног, локалног окружења у име функционализма и сета аисторијских естетских принципа, те (2) постмодерним формама заснованим на мимезису историјских форми и носталгичном понављању историјских мрежа у циљу постизања безбедног континуитета са прошлошћу и репродуковања успешних релација са прошлошћу, Ајзенман користи праксу умотавања (*folding*) преко и дуж линија како би креирао неизвесност међу границама на место дефинисаним граничним сепарацијама. Изолација објекта од основе (првенствено постигнута картезијанским слободностојећим стубовима – *pilotis*) је нападнута, јер становници објекта остају одвојени од поља – основе терена – који постаје огољен. Такође, постмодерно „контекстуално” решење је нападнуто због површног размишљања, бивајући ограничено на сет историјских структура припојених новим развојним правцима.¹⁸ Реч је о површном концепту јер захтев за континуитет у структурама не успева да узме у обзир истинске вредности историјских форми и историјских планова.¹⁹ У ствари, контекстуални развој пати од истог проблема изолације као и модернистички план, упркос његовој вештачкој историчности јер не успева да узме у обзир пун ранг усло-

15 Погледати: Krauss, R., op. cit, p. 166.

16 Исто, стр. 167.

17 Исто, стр. 157.

18 Williams, J. (2000) *Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture*, Pli 9, p. 205, http://www.plijournal.com/files/williams_pli_9.pdf

19 Исто.

ва која воде ка успесима и вредностима ранијег развоја.²⁰ Његова носталгија и кичасти сентиментализам нису у могућности да узму у обзир вишеструке реалности савременог живота.²¹ Наиме, нецентрирано превојно (*folding*) кретање, кретање изван фокуса и измештање изазивају традиционалне дистинкције између објекта и поља, прошлости и садашњости, откривајући онтологију *постајања* пре него онтологију *бивања*.

Постајање, како Делез и Гатари наводе, није кореспонденција између релација.²² Бити је оно од подсећања, имитације, или на ивици, идентификације. Постати (*to become*) није пак нити прогресија, нити регресија дуж серија. Постајање није еволуција, барем не еволуција путем наслеђа.²³ Оно не иде од нечега мање диференцираног ка нечему више диференцираном. Оно је пре свега вид „инволуције”, под условом да се овај термин не брка са регресијом.²⁴ Постајање је наиме инволуционо, инволуција је креативна. Регресија значи „померити се у правцу нечега мање диференцираног”²⁵. А инволвирати јесте „формирати блок који трчи преко својих сопствених линија међу терминима у игри и међу приписивим релацијама”²⁶. Изнад свега, постајање се не дешава у имагинацији, чак и када имагинација достиже највиши космички или динамички ниво, као код Јунга/Carl Jung 1875-1961/ или Башлара/Gaston Bachelard 1884-1962/.²⁷ Постајање је перфектно реално. Али која реалност је овде у питању? Оно што је реално јесте само постајање, блок постајања.²⁸ Постајање наиме индицира покрет, емитовање делића међу покретима и паузама, а које припада истовремено и кретању и стази. Реч је о својеврсном виду неоеволуционизма у којем се покрет не дешава примарно путем наслеђа, него такође са трансверзалном комуникацијом међу хетерогеним елементима. Другим речима, постајање се односи на континуалну продукцију разлике иманентне унутар конституције догађаја.²⁹ Постајање је чист покрет евидентан у променама међу посебним догађајима. Није реч дакле о репрезентаци-

20 Исто.

21 Исто.

22 Deleuze, G. and Guattari, F., op. cit, p. 238.

23 Исто.

24 Исто.

25 Исто, стр. 238-239.

26 Исто, стр. 239.

27 Исто, стр. 238.

28 Исто.

29 Stagoll, C. Becoming, in: *The Deleuze Dictionary*, ed. Parr, A. (2005) Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 21.

ји фазе између два стања, или два термина, или стања кроз која нешто мора проћи на свом путу до другог стања. Пре него продукт, финални или међувремени, постајање указује на прави динамизам промене, ситуиран дакле између хетерогених елемената, која не тежи ка неком посебном циљу или финалном стању.

Конечно, у контексту теорије културе, постајање може бити читано и као трансцендирање контекста, историјских услова и различитих култура из којих се феномени појављују. Оно што недостаје универзалистичком дискурсу модернизма јесте експлозија вечно Новог у процесу постајања. Перципирати прошли феномен у постајању, јесте перципирати виртуелни потенцијал у њему наспрам перципирања вечних и непроменљивих суштина. Динамика постајања коју нуди Ајзенман, може бити тако разумљива као „процес у којем било који дати мултиплицитет се мења како шири своје конекције”, а што јесте и оно што треба да буде „Град културе”, град мултиплицитета, поље потенцијалности мноштва смисла и значења.

Није реч о указивању на простор културне разноликости, већ, терминима Хоми Бабе/Номі К. Bhabha, 1949 -/ о указивању на простор културне разлике.³⁰ Наиме, интерпретирајући Друидик линије, традиционалне путеве ходочасника који полазе овим стазама/путевима током свете године из различитих крајева света, усмерени ка једном једином циљу – Сантијаго де Компостели, те поигравајући се са постојећим формама терена, средњовековним, модернистичким и савременим контекстима, могли бисмо рећи да Ајзенман гради простор симултане егзистенције различитих култура, од којих ни једна нема приоритет у односу на другу. Привилегујући хоризонталну наспрам вертикалну организацију простора, синхронијске пре него дијахронијске концепције простора, могли бисмо рећи да Ајзенман гради простор „Галисијског града културе” као својеврстан вид „трећег простора”, као простор у којем доминантни дискурси/наративи/контексти бивају ухваћени у акту постајања минорним. Ајзенманов простор културне разлике не треба тако схватити као слободну игру поларитета и плуралитета у хомогеном празном времену и простору, већ као игру дисјунктивних темпоралности, дисјунктивних идентитета, култура и просторности која се доводе у инкомпатибилну комуникацију.

30 Погледати: Баба, Х. (2004) *Смештање културе*, Београд: Београдски круг.

Закључак

Заснивајући концепт архитектуре „Галисијског града културе” на критици бинарних парова модернистичког дискурса, пре свега објекта-поља опозиције, Ајзенман говори да архитектура за њега није аутономна пракса независна од природног окружења, те културалног и социјалног контекста, већ управо културом, друштвом, пејзажем одређена али и за културу, друштво, пејзаж одређујући пракса. Техникама суперимпозиције, јукстапозиције, мапирања и увијања различитих историјских контекста, планова и оквира, Ајзенман замагљује дистинкције између фигуративне форме и тектоничне експресије, између фигуре/објекта и урбаног ткива (тополошког, географског, социјалног, културалног, дискурзивног окружења) градећи својеврстан вид „трећег простора”. Архитектура је за Ајзенмана постала урбана, а град архитектура (у смислу извијања, увијања, савијања). Архитектура постаје тако акт овладавања простора из унутрашњости града, града „без објекта”. „Галисијски град културе” није тако хомогени, универзални атемпорални град, град вечних и непроменљивих суштина, идентитета и идеологија, већ управо град културне разлике, град симултане егзистенције различитости и другости (у којем доминантни наративи/идентитети/дискурси бивају ухваћени у акту постајања минорним), односно поље мултиплицитета, поље потенцијалности мноштва смисла и значења. Реч је дакле о узнемиравању универзалног аутономног система модернистичког дискурса архитектуре, у којем архитектонски објекат бива ухваћен у акту *постајања пољем*, односно ширим социјалним и културалним контекстом схваћеним као „простор разлике”.

ЛИТЕРАТУРА:

Баба, Х. (2004) *Смештање културе*, Београд: Београдски круг.

Jencks, C. (2005) *Iconic Building*, New York: Rizzoli.

Case todos de acordo na paralización definitiva dos dous edificios pendentes do Gaiás”, 4 April 2015, <http://www.galiciahoxe.com/hemeroteca-web/gh/case-todos-acordo-na-paralizacion-definitiva-dos-dous-edificios-pendientes-do-gaias/idEdicion-2013-03-27/idNoticia-798366/>

The City of Culture / Eisenman Architects, 08 June 2011, 04 April 2015, <http://www.archdaily.com/?p=141238>.

Cohen, P. S. (2013) Предавање посвећено „Улози генеологије у раду Питера Ајзенмана” и одржано на међународној конференцији посвећеној дискусији са Питером Ајзенманом (*ISSUES? Concerning the Project of Peter Eisenman. Discussions with Peter Eisenman Conference*), 11 - 12 Новембар 2013, Београд.

Colomina, B. (ed.) (1992) *Sexuality & Space*, New York: Princeton Architectural Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus*, Minneapolis – London: University of Minnesota Press.

Heading to the Holy City, 18 March 2015, <http://www.santiagoturismo.com/historia/anos-santos-cidade-santa>

Morris, K. (1972) *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, Vol. 3, New York: Oxford University Press.

Koh, A. (2015) *Preston Scott Cohen, Classic Distortion*, 18 March 2015, <http://cargocollective.com/InfamousLines/Preston-Scott-Cohen>

Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*, London – Cambridge: The MIT Press.

Parr, A. (ed.) (2005) *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Пјешивац, Ж. (2013) *Не/изрециви простор: пред-текстуални, текстуални и пост-текстуални концепти простора у теорији уметности и медија*, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Београд.

Rowe, C. and Koetter, F. (1984) *Collage City*, Basel-Boston-Stuttgart: Birkhäuser Verlag.

Vidler, A. (1994) *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, London – Cambridge: The MIT Press.

What is the Way, 18 March 2015. <http://www.santiagoturismo.com/que-e-o-camino-de-santiago>

Williams, J. Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture, 10 October 2014, http://www.plijournal.com/files/williams_pli_9.pdf

Željka Pješivac
Novi Sad

BECOMING-GROUND OF A FIGURE: PETER
EISENMAN'S *THE GALICIAN CITY OF CULTURE*

Abstract

This study is about understanding of the Deleuze's concept of becoming in the context of figure-ground relations, through Peter Eisenman's architectural project „The Galician City of Culture“ built in Santiago de Compostela (Spain). Locating the study within the frames of ontology and phenomenology of space, theory of text and cultural analysis, the main hypothesis of this paper is that Eisenman's project „The Galician City of Culture“ performs transgression of the language of modernist architecture, blurring the boundaries between figure and ground. In other words, Eisenman's figurative form of „The Galician City of Culture“ is caught up in the act of becoming-ground (of a tectonic expression, but also of a broader social and cultural context). Developing this hypothesis through historical, comparative, theoretical and analytical method, the main aim of this study is understanding the architectural practice not as a mere art object, situation or an event, but as a work that is formed in the dense network of surrounding texts of society, landscape and culture, which is not exempted from these networks but occurring in the midst of them, determined by them and also determinative for them. In what way does Eisenman's architecture perform the transgression of the language of modernist architecture? How can that, which is an architectural form, at the same time be understood as transgression and vice versa, how can that, which is deviation, derogation, unfolding, at the same time be the form? How can we understand the concept of a figure becoming-ground in the context of the Eisenman's concrete example of architecture? These are the key questions of this study. In theoretical context, the study is based on the investigations of Gilles Deleuze, Felix Guattari, Colin Rowe, Le Corbusier, Jean Lyotard, Rosalind Krauss, Georges Bataille and Homi Bhabha.

Key words: *figure, ground, becoming, becoming-ground, Eisenman's five points, the Galician City of Culture*