

Жељка Пјешивац

Нови Сад

ОЧИМА КАМЕРЕ: НУВЕЛОВ ИНСТИТУТ АРАПСКОГ СВЕТА У ПАРИЗУ

DOI 10.5937/kultura2485219P

УДК 72(443.611)»19»

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 01. 06. 2023.

Датум прихватања: 06. 05. 2024.

Сажетак: У овом истраживању бавили смо се концептуалним приступом традицији језиком архитектуре на примеру Института арапског света у Паризу Жана Нувела. Креирањем између теорије погледа, студија културе, родних студија, студија културног наслеђа, архитектуре и филма, у нашем истраживању износе се тврдње да Жан Нувел архитектуру Института арапског света заснива на концепту превођења кључних елемената традиционалне арапске архитектуре (машрабија, минарета, унутрашње дворишта, пролаза) на језик модерне архитектуре инспирисане филмском уметношћу. Превођење је представљено као метафорични и метонимијски процес којим се указује да је механизам уобичајеног знања о арапској цивилизацији кинематографске природе, односно да је знање о арапској цивилизацији у контексту дискурса о оријентализму (колонијализму), посредовано репрезентацијама, то јест, конструисано „очима“ Зайада. Кроз концепт превођења, Нувел уједно успоставља сличности и разлике између идеологија кайаилистичког Зайада и традиционалне Исламка, охрабрујући нову хладноратовску перцепцију која привилежује сарадњу и комуникацију између Француске, Европе и арапског света.

Кључне речи: машрабија, оријентализам, превођење, Нувелов Институт арапског света у Паризу

„Институт арапског света“ у Паризу Жана Нувела

Институт арапског света у Паризу један је од пројеката француског председника Франсоа Митерана (Francois Mitterand, 1916–1996) покренутих осамдесетих година у периоду завршетка Хладног рата. Институт су наручили представници деветнаест арапских држава у циљу неговања знања о арапској култури на Западу, односно, како Џон Билн (John Biln) наводи, ради промовисања „разумевања арапског света од стране Француске, [његовог] језика, цивилизације и динамичног развоја“¹. Мисија Института је да „охрабри културну разме-

1 Blin, J. (De)forming Self and Other: Toward an Ethics of Distance, in: *Postcolonial Space(s)*, eds. Nalbantoglu, G. B. and Wong, C. T. (1997), New York: Princeton Architectural Press, p. 28.

ну, комуникацију и сарадњу између Француске и арапског света, посебно на пољу науке и технологије² као и да одигра „активну улогу у развоју релација између Француске, Европе и арапског света“³. Институт је свечано отворен 1987. године. На идејном решењу пројекта Института радила је група архитеката⁴ и стручњака предвођена архитектом Жаном Нувелом (Jean Nouvelom), рођеним у Француској 1945. године.

Објекат се налази у Петом дистрикту (*arrondissement*) Париза познатом по Латинској четврти у којој су лоцирани бројни универзитети, факултети и престижне школе. Изграђен је на локацији на којој се спајају Булевар Сен-Жермен / *Boulevard Saint-Germain*/, Кеј Сен-Бернард / *Quai Sain-Bernard*/, Кеј Турнел / *Quai de la Torunelle*/, мост Сули / *Pont de Sully*/ преко реке Сене и Улица де Фосе Сен-Бернард / *Rue des Fosses Saint-Bernard*/, односно на локацији за коју могли бисмо рећи повезује традиционално урбано ткиво Париза, Фабург-Сен-Жермен / *Faubourg-Saint-Germain*/, острво Сите / *Île de la Cité*/ и савремени универзитетски комплекс пете четврти Париза. Програм објекта обухвата: библиотеку, документарни центар, музеј арапске уметности и цивилизације, галерију за излагање савремене арапске уметности и заната, аудиторијум, као и бројне канцеларије и просторије за састанке.⁵ У оквиру објекта налазе се такође и кафетерија, ресторан, простор за паркинг и друге помоћне функције.⁶ Објекат има укупно једанаест етажа изнад земље и три испод.

У визуелном контексту, објекат се састоји од две целине, два објекта, једног правоугаоне форме лоциране на југу и другог са закривљеном фасадом лоцираног на северу, који су одвојени уским пролазом са западне стране и повезани унутрашњим двориштем са источне стране. Архитектура овог објекта заснована је на концепту превођења неколико кључних елемената традиционалне, вернакуларне арапске архитектуре: (1) машрабија (*mashrabiya*), (2) минарета (3) унутрашњег дворишта и (4) уског пролаза.

Машрабије – дијафрајме камере

Јужна фасада правоугаоног објекта лоцираног на јужној страни је савремена експресија традиционалног елемента арапске вернакуларне архитектуре – машрабија, док је његова северна фасада буквално „огледало“ западне културе – стаклена зид-завеса емајлирана сликама париског градског пејзажа.⁷

2 Исто.

3 Исто.

4 Архитектонско решење *Института арапског света* је дело Жана Нувела, Гиберта Лезена (Gibert Lèzens), Пјера Сорје (Pierre Soria) и Архитектонског студија.

5 Nouvel, J. and Tonka, H. (1990) *Institut du Monde Arabe Une Architecture de Jean Nouvel, Gilbert Lezens, Pierre Soria, Architecture Studio*, Paris: Editions du Demi-Cerche, p. 58., in: Nalbantoglu, G. B. and Wong, C. T. (eds.), op. cit., p. 28.

6 Исто.

7 Nouvel, J., Arab World Institute, Arab World Institute (AWI) — Ateliers Jean Nouvel.

Машрабија (*mashrabiya*, *mushrabiya*, *mashraba moucharaby*⁸ или *mashrabiyya*⁹) је архитектонски елемент карактеристичан за традиционалну архитектуру у исламском свету и шире. Реч је о дрвеним решеткама којима су се прекривали прозори и балкони.¹⁰ Постоје две теорије које говоре о пореклу његовог имена: једна, чешће у употреби, која је изведена из арапске речи *shariba*¹¹ – у значењу пити, јер је простор коришћен за малу дрвену полицу (ограђену дрветом и смештену на прозору) на којој су се чували лонци са пијаћом водом и друга мање уобичајена теорија јесте да је име првобитно било *mashrafiya* – изведено из глагола *ashrafa*¹² у значењу – предвидети или посматрати.¹³ Током векова, име се полако мењало због промене звучача саме речи и утицаја других језика.¹⁴

Машрабија је позната под различитим називима (и варијантним архитектонским облицима) широм арапског света: у Јемену под називом *takhrima* (она која је испуњена рупама), у Тунису као *barmaqli*, у Ираку као *shanashil* (реферирајући на дрвене кутијасте параване ослоњене на конзоле са избоченим венцем), у Џеди као *rowshin* (који у својој најједноставнијој форми представља оквир са испуном од панела али без гравуре)¹⁵. Постоје и други термини којим се описују варијанте овог архитектонског елемента изван арапског света. У Турској су машрабије познате под називом *şahnişin*, у Грчкој као *sachnisi*¹⁶, а у Бугарској под називом *sacnaşi*¹⁷. На Малти оне су познате под сродним термином *muxrabija*.¹⁸ Слични елементи архитектуре су коришћени и у Јапану у форми ролетни, паравана или

8 Wher, H. (1976) *A Dictionary of Modern Written Arabic*, J. Milton Cowan (ed.), New York: Spoken Language Services, Inc., p. 462.

9 Видети: Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. (2003) The Ambiguous Veil: On Transparency, the Mashrabiyya, and Architecture, *Journal of Architectural Education*, May, Vol. 56, No. 4., London: Taylor and Francis, Ltd.

10 Petersen, A. (2002) *Dictionary of Islamic Architecture*, London – New York: Routledge, p. 177.

11 Видети: Wher, H. Варијатни термини за именицу пиће су: *sharba*, *shurba*, *sharab* али и *mashrab* (pl. *mashraba*) који има додатно значење – места за пиће или места за узимање пића. Видети: исто, стр. 462.

12 У речнику Wher, H. (op. cit.), *ashara* – има значење видети (p. 18), међутим у речнику Woodhead, D. R. and Beene, W. ((1967) *A Dictionary of Iraqi Arabic: Arabic-English*, Washington: Georgetown University Press, p. 240) *ashraf* има значење – посматрати, надзирати, надгледати.

13 Видети: Azzopardi, J. (2012) A Survey of the Maltese Muxrabijiet, *Vigilo*, No. 41, Valletta: Din l-Art Helwa, pp. 26–33.

14 Исто.

15 Oliver, P. (1999) *Dwelling: The House Across the World*, Austin: University of Texas Press, in: Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. op. cit., p. 20.

16 Видети: Marinov, T. (2017) The 'Balkan House': Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular Architecture in the Balkans, in: *Entangled Histories of the Balkans – Volume Four: Concepts, Approaches, and (Self-)Representations*, eds. Daskalov, R. et al. Leiden-Boston: Brill, p. 522.

17 Видети: Исто, p. 460.

18 Azzopardi, J. op. cit.

завеса направљених од хоризонталних летвица од украсног дрвета, бамбуса или другог природног материјала исплетених канапом, концем или другим материјалом под називом *sudare*¹⁹. Ови елементи под утицајем Шпаније и Маварске се могу пронаћи такође и у Јужној Америци. Модернисти попут Ле Корбизјеа (Le Corbusier, 1887–1965) били су одушевљени употребом *brise-soleil-a*, који је у суштини сличан машрабијама, али модификован због другачијих климатских услова и могли бисмо рећи преведен језиком модерне архитектуре.²⁰

Машрабије у арапском свету су традиционално играле две кључне улоге – да заштите жене од погледа мушкараца са једне стране и да климатизују простор са друге стране. Рупичаста форма омогућавала је продор ваздуха са једне стране и спречавање продирања прејаког сунца са друге. Такође, у овом простору често су се остављале тегле и посуде са водом које би испаравањем допринеле већој влажности и бољој климатизацији унутрашњег простора. Полупрозирни заслони играли су важну улогу у одржавању исламске религије, обичаја и уверења. Наиме, традиционално арапско друштво фиксирано је идејом скривања и чувања приватности.²¹ Јавно излагање нечијег гледишта је ограничено, кретање жена у неким моментима и деловима куће забрањено.²² Унутар ових ограничења развијени су различити механизми који омогућавају проређено/ограничено учешће жена у јавном животу и догађајима.²³ Ови механизми пронашли су бројне манифестације²⁴, међу којима су биле и машрабије, дрвени решеткасти застори/заслони. Као симболи сегрегације и искључења, ови елементи архитектуре омогућавали су женама да „у исто време посматрају/виде, а да притом не буду виђене“²⁵ од стране другог.²⁶ Ова логика је пронађена како у религиозним, тако и сакралним просторима, али у различитим облицима и формама. У џамијама на пример, „женска молитвена

19 Видети: Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. op. cit., p. 20.

20 Претпоставља се да је Ле Корбизје био под утицајем машрабија, имајући у виду да је током свог чувеног путовања за Истанбул 1911. године и касније за Северну Африку, почео да прославља суптилност турске и арапске вернакуларне архитектуре и употребу прозора са засторима (види: Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. op. cit., p. 20. Такође више о овој теми се може пронаћи у: Vogt, A. (1998) *Le Corbusier: The Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*, Cambridge – MA: The MIT Press.)

21 Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. op. cit., p. 17.

22 Исто.

23 Исто.

24 На нивоу социјалне конвенције, један од најприметнијих механизма контролисаног учешћа жена у јавном животу је био вео. Вео је служио као најприметнија кристализација транспарентности. Омогућавао је жени да учествује у јавном животу, али „на дистанци“. Мушкарци нису могли прићи и разговарати са женама које су носиле дуге огртаче и велове на лицу. У ствари, њихов вео учионио их је социјално невидљивим (види: исто, стр. 17)

25 Mahfouz, A. and Serageldin, I. (1990) *Women and Space in Muslim Societies*, in: *Expressions of Islam in Buildings*, ed. Powell, R. Singapore: Concept Media/The Aga Khan Award for Architecture, p. 86, in Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. op. cit., p. 17.

26 Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. op. cit., p. 17.

места нису само одвојена од мушких, него су смештена иза њих или на мезанин или са стране, где нису видљиве. Са ових локација, жена је могла да види мушкарце који су дошли у џамију (а да они њу не виде).²⁷ У резиденцијалној архитектури, прозори, лође и балкони са машрабијама омогућавали су жени да види спољашњи свет, а да у исто време не буде виђена.²⁸

У контексту *Инстѿиѿуѿѿа арайскоѿ свеѿѿа* Жана Нувела, машрабије се појављују у форми серије металних квадратних отвора налик на бленде/дијафрагме камере, распоређених у правилном геометријском растеру (мрежи) иза стакленог зида. Оне, дакле, овде нису израђене на традиционални начин од дрвета, већ од метала, подржавајући геометријске шаре (крugове, квадрате, звезде, шестоуглове), које често проналазимо на предметима исламске уметности, али на сасвим други начин.²⁹ Направљени од метала, ови отвори функционишу попут сочива камере – контролисани су фотоелектричним ћелијама, која их отварају или затварају услед реакције на спољашње сунчево осветљење. Када је напољу на пример сунчан дан, ови отвори или дијафрагме би се затворили, а када је тмуран дан, они би се отворили (на тридесетогодишњицу *Инстѿиѿуѿѿа арайскоѿ свеѿѿа* Нувелове дијафрагме су потпуно реновиране, јер једно време нису радиле. Данас, како се наводи, веома добро раде, али не више уз помоћ сензора – већ се отварају и затварају ручним путем.³⁰) Свеобухватни ефекат је сличан оном који производе традиционалне машрабије – са једне стране допуштају да посматрамо спољашњи приказ изнутра, а да не будемо виђени споља и са друге, омогућавају вентилацију, односно бољу климатизацију простора. Међутим, улога Нувелових дијафрагми иде много даље од ових традиционалних референци/улога машрабија. Преведене језиком нових медија, оне постају архитектонски корелатив статичној камери, попримајући улогу „кинематографског апаратуса“. Но, наспрам јужној фасади компонованој од металних дијафрагми, северна фасада је изведена у форми класичне зид-завесе емајлиране сликама париског градског пејзажа „попут процеса наношења хемикалија на фотографску плочу“³¹ – могли бисмо рећи као вид евокације негатива фотографије. О чему је овде реч?

Реч је о игри између транспарентног и непрозирног или полутранспарентног, статичног и покретног, продорног погледа и летимичног погледа/сагледавања слике света (око нас и у нама). Са северне стране имамо транспарентно стакло које елиминише сенку, и са јужне стакло прекривено делимично прозирним или у неким моментима (када се отвори дијафрагми затворе) непрозирним металним засторима. Код транспарентног стакла, подупрта челична структура постаје превише асертивна, док фасада компонована од металних дијафрагми раствара простор архитектуре и на изванредан начин настоји да га дематеријализује. Северна фасада

27 Исто.

28 Исто.

29 #MardiMusée | La visite architecturale - YouTube.

30 Видети: Исто.

31 Nouvel J., Arab World Institute, Arab World Institute (AWI) — Ateliers Jean Nouvel.

инспирирана је естетиком модерне архитектуре и уметности, а јужна естетиком импресионистичког сликарства. Прва привилегује, терминима Нормана Брајсона (Norman Bryson, 1949) чист, продоран поглед (*gaze*), док друга легитимичан, темпорализовани поглед (*glance*)³² – онај који задржава извесну свесност телесности ситуиране у квалитету погледа. Импресионисти су веровали да боје не би требало да буду помешане на палети уметника, него на ретини ока посматрача.³³ „Када су боје помешане на палети, постоји одузимајући процес – боје теже да постану црне. Што неко више меша пигменте у настојању да креира неку суптилну боју, она постаје тамнија и тежа. Импресионисти су настојали да ово избегну наношењем чистих боја директно на платна у распршеним тачкама. Помешане на ретини ока посматрача, ове тачке креирале би фине нијансе и сенке.“³⁴ Жан Нувел управо бира неутралне боје за ентеријер објекта (белу и сиву), како би се поигравао бојама и интензитетима, могли бисмо рећи тачкастог (поинтилистичког) осветљења на површини архитектуре и последично ангажовао телесну – тактилну димензију погледа. Бели ентеријери у Нувеловој архитектури као да постају (сликарско) платно на којем се мешају интензитети сунчеве светлости изазивајући у посматрачу различите перцепције и доживљаје простора. На овај начин свевидећа статична позиција посматрача бива разорена увођењем интеракције са окружењем, односно релативног карактера простора. Док северна фасада нуди апсолутност у карактеру (где би се под апсолутним мислило на непроменљивост), јужна нуди релативни карактер – онај чији изглед зависи од његове релације са субјектом и спољашњим контекстом. Први нуди могућност линеарног сагледавања призора, а други фрагментарно сагледавање и повезивање призора спољашњег окружења. Први нуди могућност сагледавања окружења у покрету (аналогно идеји покретне камере), а други, сагледавање окружења кроз фиксирани оквир заузимањем статичне позиције посматрача (аналогно идеји статичне камере).

Минарејџ – архитџекџонска џроменада

Други елемент арапске културе доминантан у архитектури *Инсџиџиуџи арапској свеџи* јесте *Кула од књиџе* – део библиотеке овог института који се налази у западном делу правоугаоног објекта. Кула се простире целом висином овог објекта и референца је на традиционални елемент арапске архитектуре – минарет који се налази у граду Самари, стотинак километара северно од Багдада.³⁵ Реч је о најстаријем спиралном пужоликом минарету изграђеном у 9. веку – купи која је висока 52 m и широка 33 m, окруженој спиралном спољашњом рампом. Нувел управо у *Кули од књиџе* репродукује идеју овог минарета³⁶, односно идеју кружног,

32 Видети: Bryson, N. (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven and London: Yale University Press.

33 Kuma, K. (2008) *Anti-Object: The Dissolution and Disintegration of Architecture*, trans. Hiroshi Watanabe, London: Architectural Association Publications, p. 99.

34 Исто, стр. 99–100.

35 #MardiMusée | La visite architecturale - YouTube.

36 Исто.

спиралног кретања уз помоћ рампе која нам омогућава да се попнемо на различите етажне библиотеке и до самог врха зграде. У овој кули чувају се књиге које припадају арапској култури.³⁷

Кула од књије није изведена на традиционални начин – вернакуларним језиком арапске архитектуре, већ је преведена на језик модерне архитектуре. Наиме, рампа ове куле евокација је беле спиралне рампе атријумског простора *Гујенхајмовој музеја (Guggenheim Museum)* у Њујорку, архитекте Френка Лојда Врајта (Frank Lloyd Wright, 1867–1959), односно Ле Корбизјеове идеје архитектонске променаде, прожете у овом случају још једним елементом инспирисаним модерном архитектуром Ле Корбизјеа – хоризонталним издуженим прозором. Наиме, док класични вертикални прозор (*la porte-fenêtre*) „репродукује импресију комплетног простора“, омогућавајући сагледавање на пример улице, зграде/баште и неба, хоризонтални издужени прозор (*la fenêtre en longueur*) умањује перцепцију стављајући акценат на пејзаж³⁸, у овом случају градски пејзаж. Оно што хоризонтални прозор сече из „пирамидалног призора“, у којем посматрач има доминирајућу улогу над спољашњим простором јесу трака неба и трака тла (који одражавају илузију перспективне дубине)³⁹, формализујући и чинећи хоризонт видљивим и тако дефинише сваки простор у терминима његове релације ка хоризонту. Док класични вертикални прозор истиче перспективно сагледавање простора постављајући посматрача у статичну, свевидећу, централну позицију, хоризонтални Корбизјеовски прозор усмерава поглед ка хоризонту и наводи нас на сагледавање простора кроз покрет, односно у покрету. Архитектонска променада *Куле од књије*, прожета хоризонталним издуженим прозором целом дужином архитектонски је корелат простору покретне камере нудећи секвенцијално одмотавање слика испред очију посматрача како се он постепено креће кроз структуру простора, паралелно губећи доминирајућу, свевидећу улогу над спољашњим простором. Дакле, не попут статичног погледа уоквиреног фиксном камером, хоризонтални прозор ове архитектонске променаде нуди оквир који позива на кретање и сагледавање спољашњег простора кроз покрет.

Но, на последњем спрату ове куле налази се просторија која се некада звала Соба за пушење, а данас Ротонда.⁴⁰ Данас, она је „свечана просторија која се користи посебно за време отварања изложби *Института арапској свети*а и која се наставља уједно на велику просторију – просторију *Високој свети*а у којој се традиционално састаје Управни одбор Института и који окупља руководство Института и амбасаде 22 земље Арапске лиге“.⁴¹ Ова просторија омогућава поглед на Париз скоро под углом од 360 степени. Практично са овог места, врха *Куле од књије*,

37 Исто.

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

39 Исто.

40 #MardiMusée | La visite architecturale - YouTube.

41 Исто.

пружа се поглед скоро у једној кружној путањи на четврт Париза на левој обали Сене Монпарнас/*Montparnasse*, Ајфелову кулу/*la Tour Eiffel*, модерну финансијску четврт Дефанс/*La Defense*, катедралу Нотр Дам/*Notre Dame* и Трг Бастиље/*Place de La Bastille* са десне стране Сене⁴², евоцирајући идеју панорамског сагледавања пејзажа – односно панорамске фотографије или панорамског призора филмске камере или идеју Дагерове (Louis Daguerre, 1787–1851) диораме.

Док смо код хоризонталног прозора рампе *Куле од књије* имали приказ који сече траку неба и траку земље и усмерава поглед ка хоризонту, Ротонда нуди панорамско сагледавање пејзажа. Панорама је фундаментално дефинисана као „мурал осликан на кружном простору око централне платформе на којој се налазе посматрачи и којима се нуди могућност да посматрају у свим правцима и виде сцену као да су усред ње“⁴³. Реч је о другачијој концепцији погледа која „хвата окружење под знаком ефемерних и замагљених сензација ухваћених субјектом у покрету“⁴⁴, односно о идеји која омогућава урањање у простор. Овде више не радимо са репрезентацијама ограниченим у датом формату попут ренесансног ракурса/перспективе, него са аутентичним „акумулатором сензација“⁴⁵. Другим речима, посматрач овде више није једноставно окренут према „позорници“, бивајући у вези са удаљеном и ограниченом сценом призора, него је сада зароњен у „халуцинаторни универзум“ који нуди висок степен реалности.⁴⁶ Посматрач се више не налази „испред“ већ унутар сценског призора, унутар дијегетског и сензорно визуелног простора. Посетилац Ротонде *Инсјийиуија арайској свети*, добија могућност да буде окружен сценом – приказом градског пејзажа Париза скоро под углом од 360 степени, односно да буде тотално уроњен у градски пејзаж окружујућег призора.

Унутрашње двориште – Бела кућија

Но, како би се спојиле ове две целине – објекат са фасадом окренутом на север према старом Паризу који симболизује Запад и објекат са фасадом окренутом на југ према модерном Паризу, који симболизује Оријент, Жан Нувел је направио неколико пасарела на 9, 8. и 4. спрату и још један занимљиви елемент инспирисан традиционалном арапском архитектуром, а то је унутрашње двориште окружено машрабијама.⁴⁷

Наиме, арапске куће биле су затворене према улици са једне стране, односно усмерене према унутрашњем дворишту са друге. Машрабије се нису налазиле само на прозорима, лођама и балконима усмереним према улици, већ и у унутрашњем делу објекта, односно према дворишту такође, задржавајући своју улогу одвајања простора намењеног мушкарцима од простора намењеног женама. Двориште

42 Исто.

43 Marzo, J. L., The Panorama, Microsoft Word - Panorama-english.doc (soymenos.net) , р. 1.

44 Исто, стр. 3.

45 Исто, стр. 6.

46 Исто, стр. 7.

47 Видети: #MardiMusée | La visite architecturale - YouTube.

је био јавни простор у коме су се често одвијали пословни састанци и као такав у традиционалном исламском свету припадао је мушкарцима, док су породични унутрашњи простори куће припадали женама.⁴⁸ Жена је тако могла да буде присутна у оквиру дворишта, али само на индиректан начин посредством машрабија. „Машрабије су [тако] омогућавале да жена посматра [мушки свет], али да не буде посматрана и да упозоре мушкарце на потенцијално присуство жена којима није било омогућено да буду виђене. [...] жена је могла да добије приступ мушком простору задржавајући норму родне сегрегације, [док са друге стране] нису постојали архитектонски елементи или неки други, који би дозволили мушкарцу да продре у женски простор.“⁴⁹ На овај начин су заправо удате жене биле заштићене од оних мушкараца са којима нису биле у родном сродству.⁵⁰ У контексту *Инстийиуџа арайској светиа*, унутрашње просторије са терасама које гледају ка дворишту прекривене су машрабијама, али изведене овде на другачији начин – језиком модерне архитектуре. У питању су једноставни квадрати од белог мермера, који нас помало подсећају на алабастер (врсту меког и прозачног белог мермера) који су Арапи врло радо користили у античком периоду.⁵¹ Унутрашње двориште, формирано од серије квадрата истих величина од белог мермера, које повремено служи као изложбени простор, евокација је *беле куџије/коцке* – западног концепта изложбеног простора – амблема алијенације уметности и уметника од друштва. *Бела куџија* – замишљена је као квадратни или правоугаони простор лишен прозора, зидова обојених у бело, у којем таваница постаје једини извор светлости.⁵² Она је „гето простор, једињење за преживљавање, протомузеј са директним усмерењем ка безвременом, сет услова, став, место лишено локације, рефлекс огољене зид-завесе, магична комора, концентрација мисли, можда и грешка.“⁵³ Како Мишко Шуваковић наводи: „Модел *беле коцке* није трансисторијски, трансгеографски и аполитички конструкт рада у безинтересном и аутономном свету уметности. Напротив, естетски идеалитет *беле коцке* је специфична макрополитичка и микрополитичка конструкција аутономије уметности, уметничког дела и излагања уметничког дела“⁵⁴ и изложбеног галеријског простора који је „својствен за друштво високог модернизма“. Односно, уметничка дела/изложбе се овде предстаљају и посматрају као неутралне и чисте, недодирнуте са временом и својим променама, тајновите, скривене од очију јавности, односно недодирнуте спољашњим дискурсима, а сам изложбени простор као идеализовани естетски простор за презентацију и комуникацију.

48 Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. op. cit., p. 21.

49 Исто.

50 Исто.

51 #MardiMusée | La visite architecturale - YouTube.

52 O'Doherty, B. (1999) *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica – San Francisco: The Lapis Press, p. 7.

53 Исто, стр. 80.

54 Šuvaković, M. (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 391.

Бели зидови унутрашњег дворишта, креирани серијом белих квадрата распоређених у правилној геометријској мрежи, скривају поглед посетилаца који се налазе унутар Института. Оно што се налази унутар њега, није могуће видети из унутрашњих просторија Института телом у покрету, већ заустављањем тела и прецизним усмеравањем ока између прореда квадрата.

Серија квадрата распоређених у правилној геометријској мрежи је евокација још једног елемента модерног доба – серијалног облика продукције каснокапиталистичког конзумерског друштва, омогућене између осталог појавом камере. Једина разлика међу белим квадратима од мермера је у интензитету осветљености њихових површина током дана (као и у интензитету осветљености „одсутне мреже“ у којој су ови квадрати распоређени). Реч је о бескрајној репетицији есенцијално идентичних објеката који конституишу фасаду унутрашњег дворишта, а која нас наводи да разлику доживимо као исто, односно реч је о артифицијелној креацији разлике. Контрадикција између разлике и репетиције је својствена серијалном облику продукције – облику који произлази, али није идентичан са масовном продукцијом робе: „Док масовна продукција ради да елиминише разлике, серијална продукција уводи ограничени опсег разлика у масовно продуктовани објекат.“⁵⁵ Како Жан Бодријар (Jean Baudrillard, 1929–2007) примећује у књизи *Системи објеката* (*Le Système des objets*, 1948), „ниједан објекат се не појављује на тржишту данас у једном типу, већ са опсегом строго маргиналних разлика – боје, додатака, детаља – које рекреирају илузију избора. Последице, оно што конзумирамо није објекат у својој материјалности, него у својој разлици – објекат као знак. Тако, разлика сама постаје објекат конзумације, а агенда серијалне продукције постаје очигледна: пажљива производња и контрола продукције разлика у [...] друштву.“⁵⁶ Сваки квадрат је овде огледало које рефлектује све друге и истовремено сваки је рефлексивност свих других. Док репетиција инаугурише бескрајну игру замена, класификација, преокрета и пронављања, ова игра суспендује било коју референцу изван саме серије, пажљиво се поигравајући са игром производње и контроле продукције разлика. Референца на серијалну продукцију присутна је и у игри са металним блендама/дијафрагмама распоређеним у регуларном геометријском растеру јужне фасаде.

Пролаз – иерсијективна насипрам илошности

Најзад, још један елемент арапске архитектуре који Жан Нувел уводи јесте пролаз имеђу два дела објекта који нам омогућава да са спољашње стране приступимо дворишту (уколико су врата овог пролаза отворена). У визуелном контексту, овај пролаз повезује средњовековну католичку цркву Нотр Дам – симбол хришћанства (али и града Париза и француске нације) и Меморијал жртвама депортације за време Другог светског рата (*Mémorial des Martyrs de la Déportation*, посвећен

55 Owens, C. (1992) *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, eds. S. Bryson et al., Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, p. 118.

56 Исто.

Јеврејима и лоциран иза Нотр Дама на Острву града/*Ile de la Cite*/).⁵⁷ Тако у једном потезу имамо истовремено везу на симболичком нивоу између хришћанства, јудаизма и ислама.⁵⁸ Посматрано из унутрашњег дворишта, са једне стране суочавамо се са погледом који истиче (ренесансну) перспективу и референцијално сагледавање пејзажа, и са друге, са усмереношћу погледа на беле плошне зидове лишене перспективе (перспективног сагледавања градског пејзажа) или терминима филма, суочавамо се са игром погледа у даљину и погледа (камере) из близине.

Нувелов Инстџиџуџи арайској светџа у Паризу: око камере – око Заџада

Игра између удаљеног погледа и погледа из близине, перспективног и плошног погледа; уоквирених погледа која нуде фрагментарно сагледавање призора и погледа лишеног оквира; сагледавања призора из статичне позиције и сагледавања призора кроз кретање тела; перспективног погледа усмереног ка хоризонту и погледа од 360 степени, те увођење металних покретних дијафрагми које ступају на место традиционалних статичних арапских геометријских отвора и архитектонске променаде са хоризонталним издуженим прозорима, референце су на кинематографско сагледавање и корак даље, кинематографско разумевање простора, окружења, односно света око нас и у нама.

Другим речима, оно што Нувел овде нуди није нека „истина“ о арапском свету (како то Билн уочава⁵⁹), већ чињеница да је знање (у овом случају) о арапском свету *кинематографске њприоде*, односно посредовано „репрезентацијама“, то јест конструисано очима Запада. Како Едвард Сад (Edward Said, 1935–2003) наводи: „Оријент, [...], који се појављује у оријентализму, [...] јесте систем репрезентација које су створили читави низови сила, захваљујући којима је Оријент ушао у западну науку, западну свест и касније, у западну империју.“⁶⁰ Објективна открића Оријента – дела бројних научника о Оријенту – условљена су чињеницом да су њихове истине, „као и све друге истине које се преносе језиком, отеловљене у језику, а истина језика је, како је Ниче рекао, ‘мобилна војска метафора, метонимија и антропоморфизама – укратко, збир људских односа, који су поетички и реторички увећани, транспоновани и улепшани и који, после дуготрајне употребе, изгледају људима чврсти, канонски и обавезни; истине су илузије за које је човек заборавио да су оно што су’⁶¹.“ Вредност Оријента у начелу је била дефинисана „европским појмовима, а посебно појмовима који су означавали да је баш Европа – европска наука, академске дисциплине, европско схватање и управа – заслужна што је Оријент претворен у оно што је био сада“.

57 #MardiMusée | La visite architecturale - YouTube.

58 Видети: Исто.

59 Biln, J. op. cit., pp. 25-37.

60 Said, E. (2003) *Orientalism*, 5th ed., London: Penguin Books, p. 203.

61 Nietzsche, F. On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense, in: *The Portable Nietzsche*, ed. and trans. Kaufmann, W. (1954), New York: Viking Press, pp. 46-47; in Said, E. op. cit., p. 203.

„Око камере“ Нувеловог архитектонског простора *Инстџиџуџа арайскої свеџа* у Паризу, метафора је за „око Запада“ или терминима Мишела Фукоа (Michel Foucault, 1926–1984) „апаратуса моћи“ који хвата, оријентише, детерминише, обликује, контролише или обезбеђује гестове, понашања, мишљења или дискурсе о арапском свету. Елементи традиционалне вернакуларне арапске архитектуре (пре свега: машрабије, минарет, унутрашње двориште и пролаз) преведени су дакле на примеру *Инстџиџуџа арайскої свеџа* језиком модерне архитектуре инспирисане уметношћу филма, прилагођене као „компоненте“ строго западног објекта, креирајући арапске референце као рефлексије Запада пре него као истине Истока.

Међутим, није реч овде само о дискурсу оријентализма, нити о једноставној игри међу бинарним паровима, посебно између Запада и Истока. Увођењем централног дворишта којим се повезују северна и јужна страна, Нувел уводи снажну паралелу између идеологија капиталистичког Запада и традиционалног Истока. Томас Меквилеј (Thomas McEvilley) наводи: „У потрази за значајем овог облика изложбе [*беле куџије*], морамо се окренути ка другим облицима комора које су биле конструисане на сличним принципима. Корене ове коморе вечног приказа треба пронаћи не толико у историји уметности колико у религији. [...] Египатске гробнице на пример, [...] биле су дизајниране да елиминишу свесност спољашњег света“⁶² и пролазност времена. У религиозном свету, чување тела фараона, односно „живота“ фараона кроз вечност обезбеђивало је очување државе за коју се он залагао. Слично, у реалном, неритуалном свету, конструисање „непроменљивог простора“ или простора у којем су ефекти промена скривени или прерушени, покушај је очувања стања непроменљивости (*status quo*) у терминима социјалних вредности или у уметничкој инстанци, уметничких вредности.

Слично у контексту Нувеловог *Инстџиџуџа арайскої свеџа* у Паризу, превођење арапског дворишта окруженог машрабијама кроз Нувелов концепт *беле куџије* чији су зидови обликовани серијом квадрата у правилном геометријском растеру, изгледа као подвлачење паралеле између (репресивних) идеологија капитализма Запада и традиционалне арапске културе Истока. Оба су била дизајнирана да елиминишу свесност спољашњег контекста и очувају илузију непроменљивости и вечног присуства. Међутим, Нувел иде корак даље и овде уводи снажан потез, источну страну куџије отвара пролазом који разара затворени концепт *беле куџије*, односно арапског дворишта окруженог машрабијама. Плошном погледу тако нуди нову перспективу (не ону која је усмерена ка небу), већ ка Паризу, односно катедрали Нотр Дам и Меморијалу жртвама депортације за време Другог светског рата, на симболички начин повезујући хришћанство, јудаизам и ислам, у чему се огледа политичко дејство, снага и моћ овог објекта.

Нувелов *Инстџиџуџ арайскої свеџа* у Паризу, парадигматски је пример пост-модерне архитектуре. Како је реч о замени једног означитеља (нпр. машрабија) другим (металним сензорним дијафрагмама или пак квадратним белим мермер-

⁶² McEvilley, T. (1999) Introduction, in: *Inside the White Cube—The Ideology of the Gallery Space*, O’Doherty, B. Santa Monica – San Francisco: The Lapis Press, p. 8.

ним засторима) – што је својствено метафори, те о постављању једног концепта уз други (нпр. фасаде од металних *машрабија*/дијафрагми наспрам стаклене зид-завесе) – што је својствено метонимији, превођење је овде виђено као метафорични и метонимијски процес. Процеси превођења засновани на метафори и метонимији овде немају за циљ само да укажу да је знање о арапском свету у контексту дискурса о оријентализму посредовано репрезентацијама, то јест конструисано очима Запада, већ у контексту постхладноратовског дискурса о новом хуманизму, да успоставе паралелу између идеологија капиталистичког Запада и традиционалног Истока, да увиде сличности и разлике ових идеологија и охрабре перспективу промовисања и јачања сарадње и комуникације између Француске, Европе и арапског света.

ЛИТЕРАТУРА:

- Azzopardi, J. (2012) *A Survey of the Maltese Muxrabijiet*, *Vigilo*, No. 41, Valletta: Din l-Art Helwa, pp. 26–33, 26. May 2024. https://dinlarthelwa.org/wp-content/uploads/2012/05/41_Final.pdf
- Blin, J. (1997) (De)forming Self and Other: Toward an Ethics of Distance, in: *Postcolonial Space(s)*, eds. Nalbantoglu, G. B. and Wong, C. T., New York: Princeton Architectural Press.
- Bryson, N. (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven and London: Yale University Press.
- Colomina, B. (1992) The Split Wall: Domestic Voyeurism, in: *Sexuality & Space*, ed. Colomina B., New York: Princeton Architectural Press.
- L'Institut du Monde Arabe, 10. February 2023. #MardiMusée | La visite architecturale - YouTube.
- Kenzari, B. and Elsheshtawy, Y. (2003) The Ambiguous Veil: On Transparency, the Mashrabiy`ya, and Architecture, *Journal of Architectural Education*, May, Vol. 56, No. 4., London: Taylor & Francis, Ltd.
- Kuma, K. (2008) *Anti-Object: The Dissolution and Disintegration of Architecture*, trans. Hiroshi Watanabe, London: Architectural Association Publications.
- Mahfouz, A. and Serageldin, I. (1990) Women and Space in Muslim Societies, in: *Expressions of Islam in Buildings*, ed. Powell R. Singapore: Concept Media/The Aga Khan Award for Architecture.
- Marinov, T. (2017) The „Balkan House“ Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular Architecture in the Balkans, in: *Entangled Histories of the Balkans Volume Four: Concepts, Approaches, and (Self-)Representations*, eds. Daskalov, R. et al. Leiden–Boston: Brill.
- Marzo, J. L. The Panorama, 10. April 2023. Microsoft Word - Panorama-english.doc (soymenos.net).

- McEvelley, T. (1999) Introduction, in: *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, O’Doherty, B. Santa Monica – San Francisco: The Lapis Press, p. 8.
- Nietzsche, F. On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense, in: *The Portable Nietzsche*, ed. and trans. Kaufmann, W. (1954), New York: Viking Press.
- Nouvel, J. Arab World Institute, 10. February 2023., Arab World Institute (AWI) — Ateliers Jean Nouvel.
- Nouvel, J. and Tonka, H. (1990) *Institut du Monde Arabe Une Architecture de Jean Nouvel, Gilbert Lezens, Pierre Soria, Architecture Studio*, Paris: Editions du Demi-Cerche.
- O’Doherty, B. (1999) *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica – San Francisco: The Lapis Press.
- Oliver, P. (1990) *Dwelling: The House across the World*, Austin: University of Texas Press.
- Owens, C. (1992) *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, eds. Bryson, S. et al., Berkeley–Los Angeles–Oxford: University of California Press.
- Petersen, A. (2002) *Dictionary of Islamic Architecture*, London – New York: Routledge.
- Said, E. (2003) *Orientalism*, 5th ed., London: Penguin Books.
- Švaković, M. (2006) *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Vogt, A. (1998) *Le Corbusier: The Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*, Cambridge – MA: The MIT Press.
- Wher, H. (1976) *A Dictionary of Modern Written Arabic*, ed. J. Milton Cowan, New York: Spoken Language Services, Inc.
- Woodhead, D. R. and Beene, W. (1967) *A Dictionary of Iraqi Arabic: Arabic-English*, Washington: Georgetown University Press.

Željka Pješivac

Novi Sad

THROUGH THE CAMERA EYE:
JEAN NOUVEL’S ARAB WORLD INSTITUTE IN PARIS

Abstract: The study explores a conceptual approach to tradition/cultural heritage using the language of architecture on the example of Jean Nouvel’s Arab World Institute in Paris. Moving between theory of perception and culture studies, gender studies, culture heritage studies, architecture and film, it is argued that Jean Nouvel bases the architecture of the Arab World Institute on the concept of translating key elements of the traditional, vernacular Arab architecture (mashrabiya, minaret, inner courtyard, passage) using the language of modern architecture inspired by film art. Here, translation is seen as a metaphorical and metonymic process, indicating that the mechanism of common knowledge about Arab civilization is cinematic in nature; that is, that the knowledge about Arab civilization in the context of discourse on Orienta-

lism (colonialism) is mediated by representations i.e. constructed through the “eyes“ of the West. Through the concept of translation, Nouvel simultaneously determines similarities and differences between the ideologies of the capitalist West and the traditional East, encouraging a new post-Cold War perspective that privileges cooperation and communication between France, Europe and the Arab world. In what way are the traditional elements of vernacular Arab architecture present in Nouvel’s architecture of the Arab World Institute? Why are they translated in the language of modern Western architecture? Why were film art elements used in the aesthetics of the architecture of this Institute? In what way is the parallel between East and West established, and what is the political effect of the aesthetics of the architecture of this Institute?

Key words: *mashrabiya, apparatus, Orientalism, translation, Jean Nouvel’s Arab World Institute*