

Danijela M. Dimković¹
*Filološko-umetnički fakultet
Univerzitet u Kragujevcu
Teorija umetnosti i medija
Univerzitet umetnosti u Beogradu*

VIZUELIZACIJA POLITIKE POSREDSTVOM ARHITEKTURE SPEKTAKLA

U ovom radu tretira se pitanje uticaja politike, društvene moći i kapitala u okvirima arhitektonske prakse, zasnovane na transformaciji prirode u veštački svet kulture, proizvodnje i potrošnje. Zatim potvrđivanje društvene i političke moći putem pojma i fenomena spektakla. Politika i spektakl vizuelizovani unutar specifičnih društvenih, kulturalnih ili umetničkih konteksta. Objekti ekološke arhitekture sagledani kao materijalizacija spektakla analizirani su na primeru arhitektonsko-urbanističkog projekta „Gardens by the Bay” u Singapuru, arhitekta Vilkinsona Ejera (Wilkinson Eyer), sagledani kroz prizmu potrošačke populacije u kontekstu društvene produkcije u doba tehnestetike. Osnovna teza rada zasniva se na realizaciji arhitektonskog objekta i njegovog usklađivanja sa životnom sredinom, odnosima sa prirodom, ekološkim i zakonitostima veštačkog sveta kulture, virtuelnog i sajber prostora. Utvrđivanja i lociranja moći posredstvom reprezentacije arhitektonskog objekta koji obezbeđuje uspostavljanje identifikacije pripadnosti, vrednosti, stavova i oblika prepoznavanja unutar jednog političkog, društvenog ili kulturalnog poretka.

Ključne reči: arhitektura, ekološka arhitektura, politika, spektakl

1. *Arhitektura, politika i spektakl*

1.1. *Odnos arhitekture i politike*

Korišćenje arhitekture u političke svrhe egzistira od najstarijih institucija vlasti. Od Vitruvija do danas, vlada uverenje da građevine, neposredno kontaktiraju sa publikom, izražavajući, osim umetničkih preokupacija, određena politička opredeljenja. U odnosu na druge umetnosti, arhitektura ostvaruje najveći i najneposredniji uticaj na čoveka. Arhitektonski objekti, pored izražavanja stavova ljudi koji su ih napravili i onih za koje su sagrađeni, aktivno oblikuju ljudsko mišljenje. Zapravo, neku pojedinačnu stvar možemo razumeti tek ako je stavimo u širi kontekst, u ovom slučaju arhitektonski objekat smeštamo u arhitekturu grada. Prateći uporedo razvoj političke ekonomije i grada kao otelotvorenja moći, možemo reći da je istorija arhitekture isto što i arhitektura vladajuće klase. Teoretičari marksističke orijentacije su ukazivali na socijalno, političko i klasno značenje određenih arhitektonskih sklopova,

¹ d.dimkovic@gmail.com

shvatajući ih kao kondezovane slike postojeće društvene stvarnosti (Kadijević 1998: 54). Zvanična državna ili kontrolisana arhitektura, uvek je, u većoj ili manjoj meri, reprezentovala važeće društveno ustrojstvo.

U modernoj epohi određenu vrstu propagandističke arhitekture su „legalizovali” francuski teoretičari osamnaestog veka, proklamujući načelo da arhitektura deluje na posmatrača kao da mu se obraća, odnosno da ona govori („Architecture parlante”). Postavljene su osnove programa retoričke arhitekture koja komunicira ne samo sa kulturnom i političkom elitom, već i sa najširim slojevima stanovništva. Taj proces evoluirao je u epohi masovne kulture druge polovine devetnaestog veka, a institucionalno i instrumentalno kulminirao u zemljama totalitarnog uređenja u periodu između dva svetska rata (Kadijević 1998: 65). U nacističkoj Nemačkoj težilo se arhitekturi saglasnoj ideološkim ciljevima države, nesamostalnoj i propagandističkoj, uprošćenoj i šablonski reproduktivnoj. Graditeljstvo je moralo da odražava sliku hiljadugodišnjeg Rajha, da otelotvorava njegovu veličinu i snagu. Stvorena je arhitektura dualističkog sadržaja, deklarativno okrenuta savremenosti i budućnosti, a formalno i strukturalno bazirana na principima prošlosti. Novi klasicizam u hipertrofiranom obliku, potenciran je i zbog pragmatičnog demagoškog stava da oslanjanje na antička grčko-rimska dela izjednačava umetnost Trećeg rajha sa vremenom nemačkog paganstva, izvornom epohom konstituisanja germanske nacije (Kadijević 1998: 82). Upotreba arhitekture u političke i demagoške svrhe je veština stara gotovo koliko i ona sama. Zavisnost arhitekture i arhitekata od centara političke i finansijske moći, ukusa investitora i opšteg kulturnog konteksta u pojedinom istorijskom trenutku i društvu uticao je da proboj novih ideja i vizija bude sporiji nego u drugim umetničkim disciplinama. Pod totalitarnim režimima zaboravljena su mnoga njena značenja, dok su druga bila funkcionalizovana. Težnja režima da gradi oblike koji će reprezentovati političku ideologiju uzrokovala je rigidan odnos prema drugačijem, sputavala razvoj individualnog nazora i slobodnih ideja, određujući granice prostora u kome se umetnost pa i arhitektura mogu izražavati.

Problematika i odnos politike iz ugla nove kritičke teorije može se sagledati i u radu Žaka Ransijera (Jacques Ranciere), zasnovanom uglavnom na razmatranju odnosa politike i estetike. Ransijer tvrdi da „nelagoda” i ogorčenje u savremenoj estetici potiču od dve vrste odnosa: s jedne strane, od skandala umetnosti koja je, kao svoje forme i na svoje mesto, prihvatila svakojake potrošne objekte i slike profanog života; a sa druge strane, od preterane i vizionarske estetičke revolucije, koja bi da forme umetnosti rastoči u forme novog života (Ransijer 2004: 13–15). Ransijer svoju teoriju gradi na pretpostavci da su estetika i politika u osnovi sinonimne. Zapravo, želi da kaže da estetiku ne treba razumeti kao sredstvo kojim određena ideologija sprovodi svoje političke borbe, nego kao neposredan teren političke borbe. Dok, po rečima Borisa Grojsa (Boris Groys), umetnost tj. estetika današnjice nije suma konkretnih stvari, već topologija simboličkih prostora u koji su integrisani kako tradicionalni umetnički predmeti tako i simboli konkretnog istorijskog društva, kulture i politike. Drugim rečima, umetnost današnjice radi sa izmeštenim trago-

vima kulture. Grojsov pristup tako pripada tezi „o umetnosti u doba kulture”, jer tradicionalne pristupe istorije umetnosti zamenjuje terminima vizuelnih studija i kulturalne arheologije. Tačnije, ovde možemo govoriti o nadolazećoj epohi u kojoj je neophodno da se čovek suoči sa posledicama kapitalističke ideologije pomoću koje se konstruiše ekološka arhitektura spektakla, veštačka realnost naspram direktnog iskustva, poznavanja i življenja u prirodi. Ovakvim arhitektonskim kompleksima realizuju se prostori bez organske povezanosti, bez mogućnosti identifikacije korisnika sa samim objektom, a vidljiv je izostanak i društvene relacije kao i veza između ovih činioca.

Mnogi režimi su koristili umetnost u propagandne svrhe, svesno koristeći umetnost u oblikovanju svesti široke populacije. Samim tim politika je sastavni deo estetike kao što je svaki vid umetnosti politizovan, što dovodi do neizbežne povezanosti ova dva pojma. U ovakvom uzajamnom odnosu politike i estetike umetnik je u obavezi da prezentuje sadržaje, predmete, narrative i prostore koji predstavljaju vizuelizaciju političke moći i kapitala. Žak Ransijer u tekstu *Emancipovani Gledalac*, ukazuje na problematiku gledaoca koji je smešten u centar rasprave odnosa umetnosti i politike. „Biti gledalac je loša stvar iz dva razloga. Pre svega, gledati je suprotno od znati. Gledalac se nalazi naspram neke pojave, ne poznajući njen proces proizvodnje niti stvarnosti koja stoji iza nje. Drugo, posmatranje je suprotno delovanju. Gledalac ostaje nepokretan na svom mestu, pasivan. Biti gledalac znači istovremeno biti razdvojen od sposobnosti saznanja i od mogućnosti delovanja” (Ransijer, 2010). Zapravo, određena umetnička dela obezbeđuju narativni koncept dovoljno poznat širokoj publici i omogućavaju lako iščitavanje, dok sa druge strane veliki broj dela zahteva aktivno angažovanje gledaoca i rad na razumevanju prezentovane estetike.

1.2. Ekološka arhitektura i spektakl

U arhitektonskoj praksi možemo razlikovati tri različita koncepta ekološke umetnosti: (1) kasni modernistički koncept ekološke umetnosti utemeljen na neokonstruktivističkim kibernetičkim eksperimentima; (2) postavangardni koncept ekološke umetnosti utemeljen na kritici modernističkog projekta transformacije prirode u veštački svet kulture, proizvodnje i potrošnje; (3) postmodernistički tehnoestetički rad s virtuelnim ili sajber prostorima (Švaković 2011: 271). Ekologija kao nauka bavi se životnim procesima, transformacijama energije i utilitarnom organizacijom makroambijenta prirode. Povezivanjem prirode i ambijentalnih situacija sa veštačkim tehnološkim sistemima dovodi se do stvaranja utopijskog i kibernetičkog okruženja. Neokonstruktivisti smatraju da je spoj prirodnog i veštačkog u dinamički sistem umetničkog dela zapravo krajnji domet estetske sinteze cikličnih i razvojnih prirodnih procesa života, umetnosti i kulture, uspostavljajući povratne sprege između prirodnog procesa i veštačkog ambijenta. Postavangardni ekološki koncept se javlja kao kritika modernističkog projekta transformacije prirode u veštački svet kulture, proizvodnje i potrošnje. Tokom 70-ih godina dolazi do osnivanja ekoloških pokreta čija se ideologija temelji na zaštiti životne sredine,

suzbijanju tehnološke ekspanzije i uspostavljanju njihovog uzajamnog sklada. Ekološki pokret se vodi idejom povratka prirodi, religijskom i mitskom skladu prirode i čoveka, kao i kritikom kapitalizma i potrošačkog društva. Postmodernistički tehnostetički koncept je možda najadekvatniji za sagledavanje arhitekture *zelenog kompleksa* u Singapuru, kao konkretnog uzorka i produkta industrijske visoke tehnologije i timskog rada umetnika i tehničara. Tehnostetički koncept se zasniva na uverenju da je celokupna priroda uvedena u kibernetički i veštački prostor kao ekološki ambijentalni sistem koji svet preobražava u scenu ili predstavu spektakla. Ekološka arhitektura u ovom kontekstu predstavlja ospoljavanje, prezentovanje i vizuelizaciju društvene moći, identiteta i kapitala, odnosno kada u jednom društvu neki njegov segment ili celina društvenog života postane čulno prepoznatljiva, vidi se, čuje se, može se dotaći, ona kao takva reprezentuje spektakl.

Spektaklom se naziva ospoljavanje ili prezentovanje, odnosno pokaznost ili vizuelizacija društvene moći, identiteta ili kapitala (Šuvaković 2010: 485). Spektakl se može objasniti kao čulno predočivi i opaženi događaj u kome akumulacije ekonomske i/ili političke moći, odnosno samog života, postaju čulno prezentovane u organizaciji i izvođenju javnog i privatnog, radnog i slobodnog, vremena življenja građana u kapitalističkim društvima (Šuvaković 2010: 485). U kapitalističkom i potrošačkom društvu današnjice, svaki segment, od proizvodnje preko razmene do potrošnje, ekonomije, obrazovanja, trgovine, izložbe, arhitekture, filma, televizije, postaje spektakl. Konzument se suočava sa potrošnjom kao poželjnim oblikom identifikacije, koju ne prepoznaje i ne vidi kao društvenu, ekonomsku ili političku, već kao estetsku. Ovakva vrsta identifikacije ne predstavlja samo puko uspostavljanje identiteta sa imaginarnim uzorkom već se doživljava *veštačkog* sveta posredstvom države i institucija nude, sa dozom zavoda kao *nova priroda*. U ovakvom odnosu dolazimo do već pomenute problematike odnosa gledaoca i dela. Gledalac je angažovan ne samo u pravcu promišljanja već i njegove imaginacije i fantazije. Posmatrač se dopušta veliki nivo slobode da sam odluči na koji će način dalje integrisati priču. Ransijer smatra da je gledalac pod uticajem i fascinacijom spektakla izgubio moć kritičkog rasuđivanja. „Gledaoca treba otrgnuti od zatupljivanja svojstvenog blentavcu fasciniranog pojavom i obuzetog empatijom koja ga tera da se identifikuje sa licima na sceni. Njemu ćemo dakle prikazati spektakl čudnog, neobičnog, enigmu, čiji će smisao sam da istražuje. Time ćemo ga naterati da iz statusa pasivnog posmatrača pređe u status anketara ili naučnog eksperimentatora koji zapaža fenomene i traga za njihovim uzrocima. Ili ćemo mu ponuditi dilemu za primer, sličnu onoj koju pred sebe stavljaju ljudi uključeni u odluku akcije. Time ćemo doprineti izoštravanju njegovog vlastitog smisla za procenu razloga, rasprava i krajnjeg izbora” (Ransijer 2010: 15).

Prema Bodrijaru (Jean Baudrillard), prikazivanje i proizvodnja fikcije putem jezika, semiologije ili medija na mestu i u trenutku očekivanja pojavnosti realne situacije predstavlja pojam simulacije, dok je simulakrum predstava proizvedena simulacijom (Šuvaković 2011: 95). Bodrijarova teorija polazi od teze o otuđenosti, trijumfu i totalitarnosti društva spektakla. Simulakrum obeležava potpuno osamostaljivanje znakova u odnosu na stvarnost, označite-

lja u odnosu na označeno, stvarajući svet kopija bez originala i realnost stvarniju od stvarne (Bodrijar 2008: 23). Arhitektonsko-urbanistički kompleks u Singapuru, Gardens by the Bay, arhitekta Vilkinsona Ejera je zapravo savršen model za analizu svih vrsta isprepletenih simulakruma. Arhitektura iluzija i fantazma predstavljena kao uzrok poslovnog uspeha. Prostor projektovan za regeneraciju imaginarnog, arhitektura u službi fabrike za obradu otpada, reciklaže i život nove nadstvarne civilizacije. Ovakvim arhitektonskim sklopom dodajemo još jednu dimenziju dekonstruktivističkoj arhitekturi. Dekonstruktivističko arhitektonsko delo se ukazuje kao otvorena višemedijska intertekstualna proizvodnja potencionalnog životnog sveta kao složene mape nekonzistentnih i decentriranih fragmenata, citata, uzoraka ili simulakruma (Švaković 2011: 96). Arhitektura dekonstruktivizma zasniva se na brisanju granica između arhitektonskog i skulptorskog. Uvođenjem ekologije u proces izvođenja dekonstruktivističkog arhitektonskog dela kao rezultat dobijamo veštački organizam, *kiborg*. Kiborg je veštački regulisan sistem uspostavljen između biološkog organizma i elektronsko-mehaničkog sistema. Granica između mašine i organizma je relativizovana, spoj biološkog i elektronskog je zapravo spoj u fizičkom i virtuelnom prostoru. U svojoj postmodernističkoj teoriji kibernetike Bodrijar govori o prostoru regulisanom između kompjutera i biološkog sistema, virtuelnom prostoru (cyber space). Ta teorija je estetička, a kibernetički sistemi posmatrani su kao mediji masovne kulture.

2. VIZUELIZACIJA ARHITEKTURE SPEKTAKLA

2.1. Gardens by the Bay

Arhitektonski kompleks *Gardens by the Bay* slobodno možemo nazvati sajber prostorom, realizovanom biološko-elektronskom kiborg arhitekturom kao fenomenom spektakla. Ovaj reprezentativni kompleks predstavlja spektakl kao biotehnologiju, arhitektonsku mašinu kao oprostoreni identitet novog kapitalističkog društva spektakla. Vodeći projekti *ekološke arhitekture*, u poslednjih par decenija realizovani su u tehnološki najrazvijenijim zemljama Dalekog istoka. Japan, Makao, Tajland, Kina, Južna Koreja, Singapur, predstavljaju vodeće sile u razvoju i inovacijama svetske privrede. Zvaničnici grada Singapura su 2006. godine raspisali internacionalni konkurs za uređenje velike zelene površine blizu veštačkog jezera, na obali grada. U jezero se ulivaju i dve reke: Singapurska i reka Kaplang. Jedan od glavnih projektantskih zahteva u konkursu je bio prečišćavanje i akumuliranje slatke vode za stanovništvo, na što prirodniji način i sa što većom samoodrživošću. Naravno, ideja vodilja i jedna od najbitnijih je bila korišćenje parka kao važne turističke atrakcije. Kapital i moć zahtevaju svoj izgled, ako je moguće što spektakularniji. Arhitekta Vilkinson Ejer svojim projektom obezbeđuje vizuelizaciju takvog zahteva, koji će omogućiti prezentovanje društvene i političke moći i pokretljivosti kapitala. Realizovan je urbanistički projekat u službi instrumenta kulturalne industrije koja je sastavni deo svakodnevnog života lokalnog stanovništva i turista. Zamišljen kao mesto spiritualne relaksacije i vraćanja mentalnog mira

i harmonije, park je podeljen u nekoliko edukativnih celina koje se međusobno prožimaju. Delovi parka su dizajnirani kao posebne atrakcije u koje je sublimirana međusobna održivost i interaktivnost. U ovu grupu spada veštačko *super drveće* visoko 25–50 metara. Na vrhovima simuliranih krošnji postavljene su solarne ploče koje akumuliraju i skladište sunčevu energiju da bi je po potrebi distribuirale za potrebe parka. Kolektori za kišnicu skupljaju vodu, u čeličnom ramu super drveća posađeno je različito bilje, a u celom parku preko 162.900 vrsta bilja. Kompjuterskim programom obezbeđeni su brojni svetlosni, audio i vizuelni efekti a visećim mostom je drveće međusobno povezano. Ovaj imaginarni svet i mnoštvo prisutnih mehanizama magnetski privlači masu u već pripremljen scenario kretanja. Neverovatno je koliko analiza ovakvog projekta upućuje na Bodrijarovu ideološku analizu Diznilenda, gde ideološka osnova služi kao pokriće jednoj simulaciji treće vrste. Ne radi se više o nekoj lažnoj predstavi stvarnosti (ideologiji), radi se o prikrivanju da stvarno nije stvarno, dakle, o spasavanju principa stvarnosti (Bodrijar 1991: 85). „Ljudi se više ne gledaju, ali za to postoje instituti. Više se ne dodiruju, ali postoji kontaktoterapija. Više ne hodaju, ali se bave trčanjem, *džogingom* itd. Svugde se prerađuju, obnavljaju izgubljene funkcije, ili izgubljeno telo, ili izgubljena društvenost, ili izgubljeni ukus za jelo. Ponovo se izmišlja oskudica, askeza, nestala divlja prirodnost: natural food, health food, yoga” (Bodrijar 1991: 84–86). Ono o čemu Bodrijar govori jeste da tržišna ekonomija a ne priroda dovodi do nestašice i mentalne katastrofe. Posredstvom ekologije, energetske krize i kritike kapitala, manifestacijom arhitektonskog objekta omogućeni su demonstracija i potvrđivanje političke moći. Rem Koolhaas (Rem Koolhaas) u svom eseju *Generički grad* (Generic City) govori o nadolazećoj epohi u kojoj čovek počinje da se suočava sa posledicama kapitalističke ideologije konstruisanja veštačke realnosti naspram direktnog iskustva i mita življenja u prirodi. Reč je o prostorima bez organske povezanosti u kojima nema mogućnosti identifikacije niti društvene relacije a ni njihove međusobne veze. U gradu spektakla telo je pasivni korisnik a ne protagonista.

Frederik Džejmson (Frederic Jameson) takođe razmatra problematiku menjanja gradskog prostora. Džejmson tvrdi da mi kao realizatori tog novog prostora ne idemo u korak sa ovom novom evolucijom. Zapravo mi ne posedujemo perceptivni aparat koji bi nam omogućio da pratimo ovaj novi hiperprostor. Kompleks u Singapuru predstavlja totalitarni prostor koji nije deo grada već njegov ekvivalent. Sastavni deo kompleksa su dve staklene bašte napravljene u vidu kupola bez ijednog potpornog stuba, popularno nazvane „Flover dome” i „Cloud forest”. *Cvetna bašta* je osmišljena kao zbirka biljaka aridnih staništa kao što su Mediteran, Jugozapadna Australija, Južna Afrika. *Šuma oblaka* je sušta suprotnost, u njoj je prikazan dijapazon vlažnih ekosistema, počevši od tropskih staništa pa sve do vegetacije prisutne na visini od 2000 metara nadmorske visine. Sve to je smešteno na spratnoj konstrukciji visine 35 metara sa koje se kaskadno spušta staza za pešačenje. Spratovi su tako postavljeni da se šetnjom po stazi mogu obići svi *biotoli* (spratovi) od najnižih do najviših. Kako bi se upotpunio ovaj spektakularni prizor, sa vrha konstruktivnog sklopa ponire vodopad do samog dna koji ujedno i obezbe-

đuje pogodne vlažne uslove za biljne vrste u ovom stakleniku. „Vrt nasleđa” (*Heritage garden*) je poseban deo parka u kome su posađene sve autohtone biljne vrste ostrva Singapur. Tematika ovog kompleksa je zamišljena kao edukativna celina o povezanosti flore ostrva i svih triju etničkih grupa koje čine stanovništvo Singapura: malezijska, kineska i indijska. Da li bi ovakva tematska konstrukcija trebalo da predstavlja jedan istorijski narativ ili identifikaciju subjekta sa sopstvenim tradicionalnim i nacionalnim vrednostima? Za razumevanje ovakve narativne strukturalne predstave nije dovoljno poznavanje njenog izgleda i predstavljene scene, već je potrebno poznavati spoljašnje tradicionalno-istorijske reference koje bi dale smisao ovom narativnom toku. Ili bi se ovakav način vizuelizacije mogao nazvati simulacijom koja je citatna i kolažno montirana simulacija oblika prikazivanja naracije. Ovakva naracija je dekonstrukcija klasičnih narativnih modela. Predstavljen je jedan haotični skup, tekstualni kolaž tragova subjektivnog i civilizacijskog sećanja. Na ovakav način živimo u svetu koji čudno liči na svoj original, stvari su u njemu zamenjene po sopstvenom scenariju. Zapravo ovakvim simuliranim ambijentom vraćanja tradicionalnih narativa dobijamo još jednu obmanu kao da se ništa nije dogodilo i uživamo u retrospektivnoj halucinaciji. Ukoliko je subjekat zaista izgubio svoju aktivnu sposobnost da se višestruko širi kroz vreme i da svoju prošlost i budućnost organizuje u koherentno iskustvo, zaista je teško uočiti na koji način njegovo stvaranje može rezultirati ičim drugim osim „gomilom fragmenata” i praksom čije su glavne odlike heterogenost i fragmentarnost (Džejmson 2008: 507–508).

2.2. Zaključna razmatranja

Razmatranje problematike spektakla može predstavljati vid rasprave oblika vidljivosti, tj. predočivosti za čulo unutar specifičnog društvenog, kulturalnog ili umetničkog konteksta. Po Gi Deboru (Guy Debord), *spektakl* je u kapitalističkom društvu *kapital* u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika. Odnos umetnosti, politike i spektakla ne možemo više posmatrati kao nezavisne celine u kontekstu arhitektonske prakse, već kao kompleksno povezane pojmove. Politika u kontekstu arhitekture i arhitekture spektakla je vid dela koje se odnosi na orijentaciju, pozicioniranje u društvu i ka njegovoj strukturi i distribuciji moći. Frederik Džejmson naglašava da mi sami zapravo ne možemo da ispratimo napredak evolucije. Konstantna promena objekta ne znači da je ekvivalentno povezana sa promenom subjekta. Pretpostavlja se da je ovakav način realizacije arhitektonskog kompleksa u Singapuru nametnut iz težnje za totalnim prostorom, kompletnim svetom unutar sebe, minijaturnim gradom. Ovakav projekat nije u suštini ni osmišljen kao deo koji pripada gradskom jezgru, već kao njegov ekvivalent i zamena. Kako bi se čovek prilagodio ovakvoj arhitekturi bilo bi neophodno prihvatanje i svodenje života na niz funkcija po unapred određenoj racionalnoj šemi. Posetilac je više nego zbunjen doživljajem kompletnog prostora, nepostojanjem volumena niti bilo kog oblika koji bi mu se mogao pripisati. Ipak ta praznina u potpunosti je ispunjena kretanjem i neprekidnom aktivnošću. U većini slučajeva publika biva uskraćena za

prepoznavanje i pravilno kontekstualizovanje određenih istorijskih citata, što dovodi do potpune konfuzije u percepciji posmatrača ili konzumenta, koji su prinuđeni da ih sami protumače. Možemo se složiti sa pretpostavkama Frederika Džejmsona da postojanje ovakvog hiperprostora uspešno prevazilazi mogućnosti čovekovog tela da sebi pronađe mesto i da na osnovu te spoznaje odredi svoj položaj u spoljnjem svetu. Jelena Đorđević u svojoj knjizi *Post-kultura* takođe definiše odnose arhitekture, umetnosti i društva u dobu posle moderne. „Postoje tri moguća značenja koja se vezuju za pojam postmodernog. Prvo se odnosi na stanje u kulturi, u najširem smislu te reči, način mišljenja, navike, društvene, ekonomske i kulturne promene, koje su se dogodile u ‘postindustrijskoj eri’ ili ‘društva rizika’. Ovo značenje se odnosi na novu ‘megakulturu’ – istorijsku etapu zapadne civilizacije, zasnovanu na kritici i prevladavanju značenja, vrednosti, smisla i načina života modernog društva, i obeležava se pojmom postmoderne. Drugo značenje postmodernizma tiče se umetničke promene i refleksije o tim promenama. Treća mogućnost interpretacije ovog pojma dovodi se u vezu sa filozofskim promišljanjem postmodernog stanja” (Đorđević 2009: 196).

Možemo izvesti zaključak da se savremena arhitektura, zasnovana na ekotehnici, oslanja na tehnologiju koja omogućava beskrajne transformacije energije, regulaciju i kontrolu prirode ili veštačke sredine. Posledice supermodernog doba, u simboličkom, istorijskom i relacionom smislu dovode do destrukcije staništa koje postaje manje bitno u odnosu na značaj protoka ljudi, ideja, kapitala i medija. Ekotehnika se, po rečima Šuvakovića, sagledava kao oblik političke delatnosti preuređenja sveta, koji nije više prirodni ali ni transcendentni poredak, nego nestabilni, otvoreni, otuđeni i veštački poredak utvrđen tehnološkim zahtevima preobražaja i premeštanja vrednosti. Ovakav preuređeni „svet” zasniva se na planetarnoj tehnologiji i svetskoj ekonomiji koja omogućava ekspanzivnu proizvodnju i potrošnju. Arhitektonski eko-projekti baziraju se na zahtevima za očuvanjem prirodne sredine i nekontrolisanom potrošnjom prirodnog okruženja. Dolazi do istovremenog sučeljavanja dve ideološke suprotnosti na istom projektu: ekološkog idealizma i ekološke hipokrizije prirode kao objekta ljudske potrošnje. Arhitektura kao najdruštvenija umetnost mora da nađe način opštenja sa ljudima. Iz tog razloga neophodno je pronaći arhitektonski stil i skup konvencija koje su ustaljene, fleksibilne i dobro poznate. Potrebna nam je arhitektura koja će pokušati da spoji poznate istorijske artefakte i narative, prirodu i njene postulate sa potpunim učešćem novih tehnologija kao i odanosti tradicionalnoj kulturi. Po rečima Čarlsa Dženksa, kompleksnost i hibridnost ovakve arhitekture je teško postići jer ona zahteva mnogo više od estetike i tehnologije.

Lista referenci

- Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad.
- Debor 1999: G. Debord, *Društvo spektakla i Komentari društva spektakla*, Arkzin, Zagreb.
- Đorđević 2008: J. Đorđević, *Studije kulture, zbornik*, Službeni glasnik, Beograd.
- Đorđević 2009: J. Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd.
- Grojs 2006: B. Grojs, *Učiniti stvar vidljivim – strategije suvremene umjetnosti*, Muzeji savremene umjetnosti, Zagreb.
- Kadijević 1999: A. Kadijević, *Ideološke i estetske osnove uspona evropske monumentalne arhitekture u četvrtoj deceniji dvadesetog veka*, Istorijski časopis XLV–XLVI, Beograd.
- Kolhas 1995: R. Kolhas, *The Generic City*, Office for Metropolitan, New York.
- Ransijer 2010: Ž. Ransijer, *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd.
- Ransijer 2004: J. Rancière, *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*, London, Continuum.
- Džejmson 2008: F. Džejmson, „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma”, *Studije kulture – zbornik*, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd.
- Dženks 2000: Č. Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd.
- Šuvaković 2010: M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Orion art, Beograd.
- Šuvaković 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik*, Orion art, Beograd.

Danijela M. Dimković**VISUALIZATION OF POLITICS THROUGH ARCHITECTURAL SPECTACLE****Summary**

This article considers the question of the influence of politics, social power and capital in terms of architectural practice based on the transformation of nature into an artificial world of culture, production and consumption. Social and political power are confirmed through the phenomenon of spectacle. Politics and spectacle are visualized within specific social, cultural or artistic context. Objects of ecological architecture seen as the materialization of spectacle are analysed on the example of architectural and urban project “Gardens by the Bay” in Singapore by the architect Eyer Wilkinson. The project is viewed through the prism of consumer population and in the context of social production in the era of techno-aesthetics. The main thesis is based on the realization of architectural structure and its harmonization with the environment, relationships with nature, environmental laws and laws of the artificial world of culture, virtual and cyberspace. The paper identifies and locates power through representation of the architectural structure, which provides establishment of the identification of origin, values, attitudes and forms of recognition within a political, social or cultural order.

Keywords: architecture, ecological architecture, politics, spectacle

Примљен 13. август 2016. године
Прихваћен 1. децембар 2016. године