

II-2002

vjenceslav richter

# sinturbanizam

mladost

zagreb, 1964

Russ 40281



angažiranoj omladini



**I am to build a house of ice  
Because it is more liquid**

15. II 1945. Kurt Schwitters

(MY HOUSE, poema

iz arhiva Dr. Charlotte Weidler)



## **Kazalo**

Umjesto uvoda

### **I Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe**

1. Slika
  - a) napuštanje dosadašnjih formata
  - b) odstupanje od ravne plohe
2. Prostorna slika
  - a) Prva tema — prostorni ugao
  - b) Druga tema — čeona ploha
  - c) Treća tema — četiri plohe
  - d) Četvrta tema — pet ploha
3. Plastika
  - a) Određenje pojma
  - b) Plošna plastika
  - c) Plastika — prostor
  - d) Plastika kao prostorna mjera
  - e) Polihromirana plastika
  - f) Plastika uporabne funkcije
4. Predmeti industrijskog oblikovanja

### **II Sinturbanizam — urbanizam sinteze**

1. Cikurat — osnovna ćelija sinturbanizma
2. Sintak — u potrazi za zanemarenim danom
3. Dosadašnja istraživanja problema likovne sinteze u svjetlu sinturbanizma





Ovaj je tekst pisan u tri maha u ukupnom vremenskom intervalu od deset godina.

Prvi dio, koji seže do poglavlja »Predmeti industrijskog oblikovanja«, pisan je u godini 1954, u vrijeme kada su još bile aktuelne diskusije koje su članovi EXAT-a 51 vodili u klubu sveučilišnih nastavnika, te je inspiriran potrebom da se iz improviziranih istupa, uvjetovanih karakterom takvih diskusija, uđe u sistematičnije razmatranje materije koja je obećavala mogućnost izlaza iz tadašnjih dilema.

Nastavak teksta, koji sadrži sasvim kratak uvod citiranog poglavlja, pisan je 19. II 1956. i isti dan prekinut iz razloga kojih se danas više ne sjećam. Vjerojatno ovaj napis ne bi nikada ugledao svjetlo dana ni poprimio svoj konačan oblik da nije bilo simpozija na temu sinteze likovnih umjetnosti koji je održan u jesen 1963. u Beogradu na kojem sam istupio sa sasvim kratkim referatom. Simpozij je pored posvemašnje dezorijentacije velikog broja učesnika ipak pokazao da za ovu problematiku vlada interes vrijedan napora da se ovaj tekst dovrši i objavi.

Naravno, bilo je teško uhvatiti kontakt s mislima od prije deset godina, utoliko više što su moje ideje o likovnoj sintezi prerasle okvire likovnog i zahvatile čitavo područje života.

Ipak, mišljenja sam da veza postoji, štaviše, da je ona neizbježiva i da je dobro što tekst nije završen u jednom dahu, jer je vrijeme utjecalo na proces sazrijevanja.

Fundamentalne misli odoljele su vremenu od jednog decenija, a to je u ovako dinamičnoj materiji, kao što je umjetnost, već gotovo zadovoljavajuće.

Punom sviješću, da bi popustiti jakoj želji da se ovaj tekst pročisti i perfekcionira značilo isto što i odgoditi ga na potpuno neizvjesno vrijeme, predajem ga u štampu ovako nedotjerana.

autor



**I Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe**



Arhitektura, plastika i slikarstvo — danas još u većini tri potpuno osamostaljene likovne discipline, svaka posebno i samostalno u svome razvoju, stigle su do onog stupnja kretanja, kada se međusobno stapanje u jedinstvo može ostvariti, štaviše, kada to jedinstvo, likovna sinteza, postaje uvjetom njihovog progresivnog kretanja.

Proces razdvajanja ovih triju likovnih komponenata kao i društveno-historijske uzroke koji su to razdvajanje prouzročili, nećemo ovdje razmatrati budući da su oni u nizu rasprava i umjetničko-historijskim djelima konstatirani i objašnjeni. Ovdje nećemo niti ulaziti u raspravu kako je to rastavljanje djelovalo na pojedinu granu ovih likovnih disciplina, i na umjetnost kao cjelinu, već ćemo ove činjenice uzeti kao takve i promatrati koja su sredstva u svakoj od ovih grana stvorena, a koja bismo mogli ocijeniti kao zajednička, prema tome kao projekciju zajedničkog društvenog medija na specifični plan vlastitog ograničenja, — koji društveni medij, jer je konačno zajednički spoznat, omogućava i nalaže prekoračenje tog specifikuma.

Ova postavka, koja ukazuje na vezu društvenog medija i umjetničkog izraza, nije nova i ona sama po sebi ništa ne objašnjava. Pogotovo tvrdnja, da se taj društveni medij očituje danas u sve tri discipline, ne izdvaja današnju situaciju od svih minulih situacija. Ono što današnju situaciju izdvaja iz prošlih historijskih situacija jeste osobitost u kojoj se društveno kretanje danas nalazi.

Socijalizam kao pitanje dana — ne smije se shvatiti kao isključivo praktično pitanje, koje se bazira na snazi progresivnih partija i praktičnoj mogućnosti zauzimanja vlasti, već kao pitanje uređenja svijeta historijski postavljeno na dnevni red razvitkom proizvodnih snaga.

Za nas nije interesantno dublje ulaziti u taj predmet. Dovoljno je uočiti ga u tom smislu, da se pitanje socijalizma, kao korjenite društvene promjene razrješavanja klasnog društva, pojavljuje zaista kao historijsko pitanje, koje u biti ne može biti vezano na pojedine ličnosti, koje ne prestaje prestantkom pojedinaca ni partija, koje se čak ne skida s dnevnog reda izobličavanjem prakse u pojedinim zemljama kao ni preventivnim naporima u pojedinim kapitalističkim zemljama. Za nas je ovo ovdje važno kao dio opće promjene naše slike o svijetu, pa i o društvu, koju smo u stanju sagledati upravo napretkom našeg saznanja na svim područjima ljudske djelatnosti. To osvještavanje naše o svijetu, društvu i nama, izgrađivanje našeg saznanja o svakoj disciplini u kojoj djelujemo, neminovan je i neophodan proces koji nije poštedio ni jednu oblast ljudskog djelovanja.

On nije počeo svagdje istovremeno, ali se fundamentalno saznanje o povezanosti svakog dijela sa cjelinom epidemiološki širilo i zahvatilo svako zaostalo područje.

Spomenuli smo naše tri discipline kao predmet našeg razmišljanja, prema tome nas interesira pitanje kakva su fundamentalna sagledanja u svakoj od njih, postavljena posebno i samostalno, mogla otkriti međusobnu vezu koju smatramo osnovnim preduvjetom prognožiranja jedne nove likovne sinteze.

Prije nego pređemo na ovo razmatranje, treba da upozorimo da se u procesu ovog kretanja iz kompleksa likovnog, koji su do tada organski pokri-

vale arhitektura, plastika i slikarstvo, najprije izdvaja arhitektura dok se slikarstvo i kiparstvo posredno razdvajaju činjenicom što su ostali bez prostora koji ih je do tada povezivao. To im je do sada tako reći jedina zajednička komponenta.

Poznat je put koji je arhitektura prošla od odbacivanja akademizma do današnjeg stanja. No za našu hipotezu je bitno da je do toga osvještanja došlo pod pritiskom racionalnog mišljenja, izazvanog društveno-tehničkim napretkom. Pa iako se proizvodnja kuća u usporedbi sa nivoom na kojem se nalazi industrijska proizvodnja ostale robe nalazi na niskom stupnju, njen progres, njeno kretanje u uskoj je uzročnoj vezi sa razvitkom industrije.

Da li samo industrije? Ona je na industrijsku proizvodnju vezana samo materijalno-tehničkom stranom. No njen osnovni smisao jeste mnogo šireg i dubljeg karaktera. Sređivanje i organiziranje novih materijala moglo bi se izvršiti na niz načina, no savremeni prostorni izraz je materijalizacija upravo naših najeminentnijih duhovnih ideala koji se očituju u jednom novom redu i novim odnosima otkrivenim u svijetu oko nas i u nama. Sagledavanje nove suštine stvari u našem materijalnom i duhovnom mediju izraženo je u najboljim ostvarenjima savremenog prostornog izraza.

No, taj prostorni izraz ostvaren je, što je logično i neminovno u ovoj fazi analize i pročišćenja, isključivo arhitektonskim sredstvima. Što to znači? Sa stanovišta sinteze, kako će ona u daljnjem tekstu biti obrazložena, teško bi bilo nabrojiti isključiva sredstva jedne od naših triju disciplina. (Jer, konstrukcija, iako je neki smatraju isključivo arhitektonsko-tehničkim elementom, istovremeno je prostorni, plastični, i, kroz boju, fakturu i teksturu, slikarski element.) Radi praktične jasnoće konstatirajmo da je taj savremeni prostorni izraz ostvarivan i ostvaren isključivo po arhitektu bez strukturalnog učešća slikara i kipara.

Ne samo to. U otkrivanju svog specifičnog smisla, arhitektura, a pod autoritetom tehničkog progressa, u svojoj revolucionarnoj biti izlazi iz domene akademija, dakle, »umjetnosti« upravo kao revolucionarni pokreti slikarstva i kiparstva uključuje se u kompleks tehničke inženjerije. Kako je u praksi bila sve više nadahnjivana mogućnostima i oslobađanjem, koje joj je omogućavao tehnički napredak, tako je i u svom kompleksu odgoja kadrova ušla u tehnički fakultet. To naravno nije svagdje tako. Bar nije svagdje samo tako. U akademijama ostaju i dalje arhitektonski odsjeci no ti su za arhitektonsko kretanje mrtvi. Pa i to vrijedi samo za većinu. Ovdje se ne bi naročito smjelo zaboraviti BAUHAUS koji je odigrao odlučujuću ulogu u formiranju savremenog likovnog izraza.

No iako je BAUHAUS vođen sa sviješću suštinskog jedinstva svih vidova likovne djelatnosti, logika razvoja u tadašnjoj pionirskoj fazi isključivala je mogućnost da se već tada priđe slijevanju dotada tek principijelno postavljenih temelja pojedinih grana.

I tako arhitektura, svedena na samu sebe, polako ali neminovno priprema teren za plastiku prostora i elemenata (detaila) i za strukturalno učešće boje u prostoru.

U međuvremenu slikarstvo, oslobođeno »služenja« prostoru, našlo je svoj prostor i svoj svijet. Ne može se reći da u epohi svog osamostaljenja slikarstvo i plastika nisu imali svoja velika razdoblja. Pod osamostaljenim slikarstvom razumijevamo štafelajno slikarstvo i analogno tome ateliersku plastiku, oboje rađeno za anonimnog potrošača i za anonimni prostor. Jasno je da pristup ovakvog slikarstva karakterizira i ona djela za koja je autor i unaprijed znao naručitelja i prostor u koji će njegovo djelo doći. Jer onog momenta kada se slika iscrpljuje unutar okvira ili kad skulptura još jedino računa sa postamentom, i kada računaju samo na taj odnos, najpo-

željniji im je smještaj u galerijama i na izložbama. Izložbe slika i plastike u gotovo svim slučajevima, sa stanovišta sinteze i živog svakodnevnog kontakta čovjeka i umjetnine, predstavljaju najveći nonsens. One su, međutim, postale običaj i potreba današnjeg čovjeka. Što to znači?

Znači da je naš kontakt s umjetnošću postao relativno rijetkom i naročitom zgodom. Znači još nešto. Znači da smo kompleks likovne umjetnosti prestali smatrati našom svakodnevnom potrebom, da nismo u tom kontaktu odrasli, da smo naše umjetničko »obrazovanje« stekli pohadanjem muzeja, galerija i čitanjem knjiga i gledanjem reprodukcija u njima, da smo umjetnost i njenu povijest učili kao predmet u školi, koji se mora znati, ali u kojem se ne živi. Što su naši domovi? Škole, dvorane? Ne znamo, ali sigurno umjetnost nisu, jer nisu u udžbenicima historije umjetnosti, jer takvo nešto postoji u muzejima, jer znamo da je umjetnost u prvom redu skupa i rijetka. Grčka vaza, crnačka posuda, meksikanski čilim, starogermanski nož i kopčica mogli su biti umjetnost, jer su historijski i geografski daleko, jer su rijetkost i jer su skupi i obrađeni u knjigama. A mi? Mi imamo našu suvremenu umjetnost pohranjenu u galerijama i muzejima. Štaviše, mi poznajemo ogroman kompleks historijskog zbivanja na području umjetnosti praktički prostorno i vremenski neograničen.

A naši prostori? To je krov nad glavom. Sigurno je da danas imamo procentualno više slikara i kipara i arhitekata nego što su imale minule epohe. I proizvodnja, recimo čak i stvaralaštvo, veće je i intenzivnije, pa ipak kakvi su ambijenti u kojima živimo?

Na ovo se pitanje može lakonski odgovoriti činjenicom likovne dezorijentacije i niskog kulturnog standarda, no i ono i nije postavljeno zbog toga što bi nam taj odgovor bio nepoznat, već zbog toga što se i slike i plastika proizvode, što se proizvode i kuće i domovi, što se proizvodi i namještaj i konačno čitav inventar čovjeku potrebnih stvari i predmeta, a ipak svi ti predmeti nisu sastavni dijelovi jedne harmonične sinteze osnovne likovne misli našeg vremena. Životni standard, promatran kroz kupovnu moć građana i kroz odgovarajući robni fond, još sam po sebi ne rješava ni rubne probleme naše problematike.

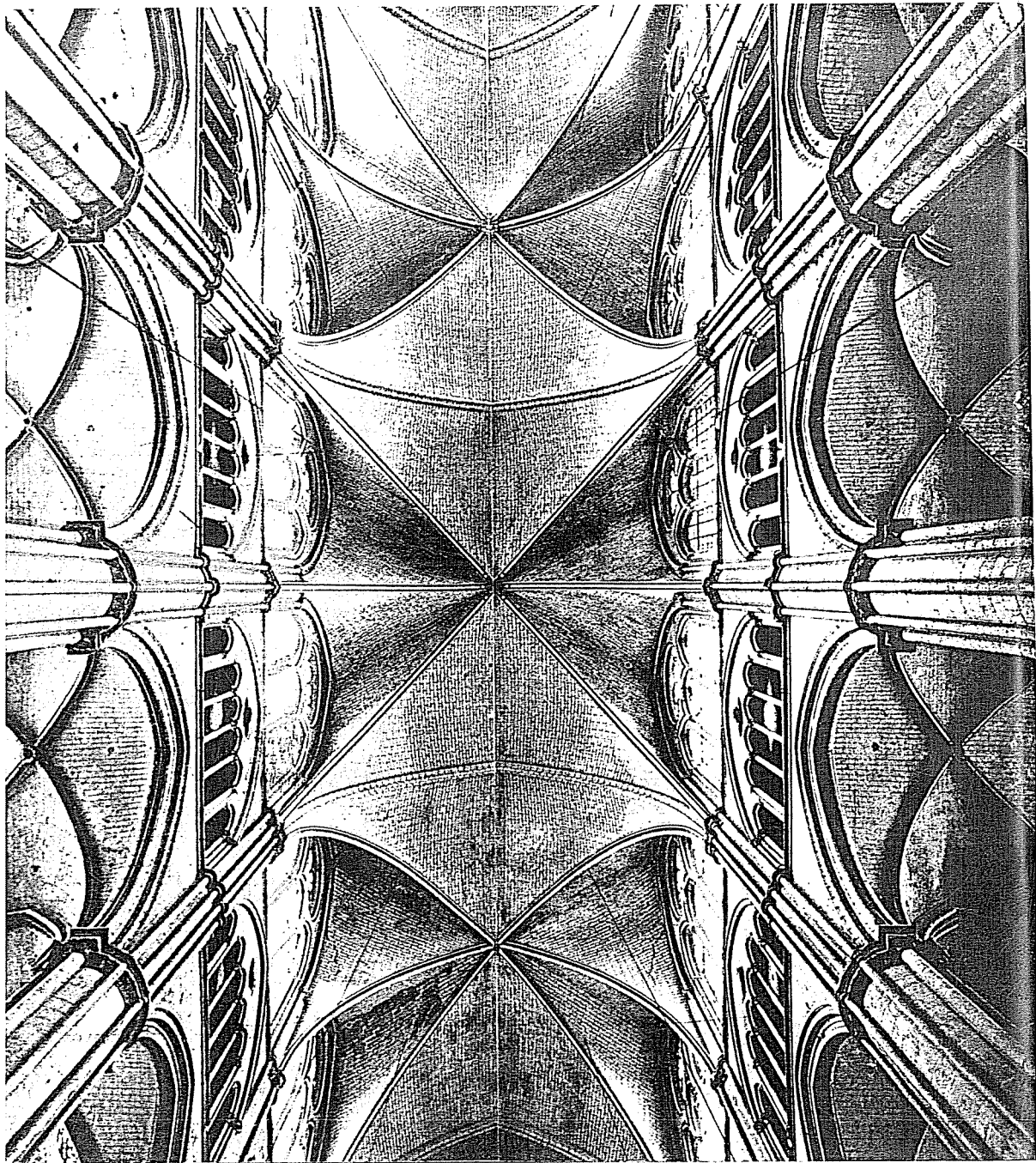
Ne radi se o nomenklaturi naših potreba samoj po sebi — već o konceptu tih potreba, o njihovom smislu organski vezanom za naš materijalni i duhovni rast.

Tek na takvome stupnju počinju problemi likovne sinteze kao organskog dijela sinteznog pogleda na svijet. Konsekvenca jednog takvog pitanja jeste, da se razrješavanjem granica područja arhitekture, štafelajnog slikarstva i atelierske plastike gube njihovi obrisi djelokruga rada i da se jednoj općoj likovnoj djelatnosti otvara čitav naš život u svoj svojoj kompleksnosti i svom svome bogatstvu.

Pojam primijenjene umjetnosti nespojiv je s idejom likovne sinteze upravo zato, jer se više ništa ne primjenjuje, već se sve strukturalno oblikuje.

Ovdje je pojam primijenjene umjetnosti spomenut tek uzgred, jer razrješavanjem postojećih granica između arhitekture, slikarstva i plastike automatski se rješava i izmišljeni kompleks »primijenjene«. Razrješavanjem diobe postojećih likovnih disciplinskih dioba razrješava se i podvojenost umjetnost-život.

Pogledajmo gotsku katedralu. Tek zbog toga da bi nam vizija bila sigurnija. Da su tada graditelji, klesari i slikari, putem zajedničkog društvenog naloga i, što je danas uočljivije, preko zajedničkog djela i zajedničkog likovnog pristupa bili čvrsto povezani, teško će netko poreći. Samo djelo, katedrala, govori kako je ta veza bila ostvarena. Prostor je u punom smislu riječi plastički oblikovan. Niti jedan element prostornog definiranja nije



1. Interieur katedrale, Bourges  
Potpuno jedinstvo cjeline i detalja



mrtav ni likovno prazan. Konstrukcija, iako složena, čista i logična, izdigla se u tolikoj mjeri iznad tehničke funkcije, da se doživljava kao prostorna plastika. Tamo pak gdje plastika konstrukcije prelazi u figuralnu plastiku i jedno je i drugo skoro jednako udaljeno od onog našeg današnjeg smisla konstrukcije kao inženjerskog pomagala i skulpture kao atelierske kiparske robe. Slikarstvo, to su prozori. Kakav je njihov format? To je format arhitektonsko plastične strukture. Boja? To je svjetlo propušteno kroz raznobojna stakla. Linija? To je olovo što spaja pojedina staklena polja. I šta još? Opet svjetlo. Kakvo? Raznobojno, propušteno kroz ta stakla, svjetlo koje na varijabilan način polihromira prostor i njegove plastične modulatore.

Namještaj i inventar? Nedjeljiv sastavni likovni dio prostora. I, konačno, ono što je bilo i na početku — gotski čovjek sa svojim shvaćanjem kao duhovni subjekt i sa svojom pojavom i nošnjom kao plastički mobilni inventar, zvuk orgulja, pa čak i forma instrumenta nedjeljivi su elementi cjeline. Ovdje su spomenute krupne riječi. Format i naglašavanje drugačijeg osnovnog smisla slike, arhitekture i plastike. U kojem vidu? U pretpostavci sinteznog postupka ne radi se više o slikarstvu, arhitekturi i plastici kao takvima, već o predmetu koji se oblikuje. Predmet — to je sve! I u hijerarhičnom smislu i u smislu neograničenosti djelokruga rada likovnog umjetnika. Predmet je i arhitektura i slika i plastika.

Ovakva razmišljanja, naravno, nisu moguća bez prethodne analize mogućnosti koje se otkrivaju u svakoj od ovih disciplina.

Da je arhitektura predmet koji znači i predstavlja sama sebe, nije potrebno posebno dokazivati. Predmet kao svaki drugi, samo po neki put nešto velik, neuobičajen da ga takvim smatramo, no ovdje uzimamo ovaj termin zato da bismo ga mogli svesti na zajednički nazivnik s djelima slikarstva i plastike.

Arhitektura je, dakle, predmet za stanovanje u najčešćem obliku, odnosno predmet u kojem se odvijaju svi procesi koji služe potrebama čovjeka. Ne pretendira se na tačnost definicije budući da je pojam područja arhitekture dovoljno poznat i jasan, već to spominjemo da uvedemo u upotrebu termin koji pokazuje kako arhitektura nema nikakvo simbolično značenje, ona nema zadatak da nešto prikazuje osim samu sebe, ona ima da služi onoj svrsi kojoj je namijenjena, ona je po tome, dakle, predmet kao svaki drugi upotrebnii predmet.

Međutim, ako sada hoćemo da izjednačimo ovu osobinu arhitekture sa slikom ili plastikom, naići ćemo na ozbiljne poteškoće. Što je slika i kakva slika? Što ona nije i kakva slika to nije?

Sve slike koje nešto prikazuju nisu predmet u onom smislu kako smo to pokušali pokazati za arhitekturu. One su predmet tek u onom najdoslovnijem smislu po tome što se sastoje iz boje i podloge, po tome što se materijalno od nečega sastoje. Onako kako je arhitektura kamen, opeka, drvo, žbuka itd. U suštinskoj biti takve su slike prikazi onog što je autor htio da prikaže. One su iluzija, vizija, priča.

Plastika — isto je tako tek predmet po svojoj materijalnoj biti, bronca, kamen, glina. Suštinski, to su biste, portreti, aktovi, konji.

Prema tome ako predmetnost arhitekture hoćemo da postavimo kao bazu na kojoj se mogu naći i sjediniti ove tri discipline, prisiljeni smo tražiti unutar slikarstva i plastike takve likovne pokrete, koji otvaraju i slikarstvu i plastici putove ka predmetnosti same njihove biti, putove koji ih konkretiziraju.

Ne prejudicirajući ih kao jedine, jer će o tome odlučivati tek buduća ostvarenja, pronalazimo upravo na spomenutoj bazi rezonancu na predmetnost

arhitekture upravo u nonobjektivnom, nonfigurativnom, apstraktnom, konkretnom metodu slikarstva i plastike. Odakle ti termini? Najjednostavnija i najdirektnija objašnjenja nalazimo u tome, što nonobjektivno i nonfigurativno slikarstvo i plastika napuštaju prikazivanje figura i objekta, apstraktno, zato što se služi apstraktnim izražajnim sredstvima, formama koje nisu slike nečega uzetog iz naše okoline i posredstvom kojih se ne dočarava nikakav predmet i najzad konkretno zbog toga što takva »slika« i takva »plastika«, prestajući biti prikaz nečega, postaje konkretnim likovnim realitetom identičnim samom sebi — dakle predmet baš toliko koliko i arhitektura.

Praktičan ili duhovan? — Baš toliko koliko i mauzolej i prodajni kiosk, likovno riješen zid u tom mauzoleju i likovno rješenje tekstilnog desena. Pa i to je samo predestinaciona komponenta po namjeni, dok je daleko odlučnija i presudnija komponenta uspješnosti rješenja.

Preiaskom od iluzionističko duhovnih tendencija na konkretno predmetne vrijednosti, još se ne prejudicira niti kvalitet, a prema tome niti intenzitet likovno energetske snage djelovanja, kao ni mogućnost vizuelnog komuniciranja — umjetnik-motrilac.

Ova rasprava nema pretenzija ni zadatak jedne umjetničko-historijske analize likovnih pokreta već zadatak da sa stanovišta hipoteze mogućnosti likovne sinteze ispituje prvenstveno njihove odnose i da ulazi u materiju pojedinih disciplina samo utoliko ukoliko to zahtijeva sam predmet.

Prema tome nećemo ulaziti u međusobno valoriziranje pojedinih smjerova niti zauzimati stanovišta za i protiv, smatrat ćemo ih kao ravnopravne i uspoređivati ih samo sa stanovišta mogućnosti stapanja sa savremenom arhitekturom.

Zašto sa savremenom arhitekturom?

Upravo zato, što je pojam savremene arhitekture daleko jedinstveniji od, recimo, pojma savremenog slikarstva ili pojma savremene plastike. I dalje, kad počne djelo sinteze kao nove prakse, ukoliko se nismo prevarili, mijenjat će se i sadašnji pojam savremenog prostora skoro isto toliko koliko i pojmovi jednog odabranog kompleksa iz danas složenog pojma savremenog slikarstva i savremene plastike.

Savremena arhitektura je danas neosporna činjenica i pored te činjenice mi ne poznajemo druge činjenice ili smjerove koji bi se mogli smatrati ravnopravnim savremenim partnerom. Ne radi se, dakle, o hijerarhičnosti: prostor, slika, plastika, jer novo u kompleksu likovnog sa stanovišta povezanosti dijela i cjeline, što je na početku već istaknuto, može početi ma na kom mjestu, već u tome što je pojam današnjeg i savremenog u arhitekturi neosporan i prema tome ga je najlakše odrediti. Kad bismo krenuli obrnutim putem, došli bismo tek na kraju do rezultata, pošto bismo ispitali sve mogućnosti. Još jedna činjenica nas odvraća od toga da počnemo drugdje, recimo u slikarstvu. Međusobna netrpeljivost slikarskih pravaca danas se ispoljava u međusobnom opovrgavanju pripadanja našem prostoru, pod čime se misli nacionalnost i obrnuto, opovrgavanje pripadanja našem vremenu, pod čim se misli progresivnost. Na području arhitekture, iako ima tu i tamo sličnih međusobnih prigovora, ipak je svima jasno da arhitektura pod normalnim političkim prilikama, tj. kada nije dirigirana, ne može a da ne bude izraz svog vremena i prilika u tom vremenu. Možda je ova istina u velikoj mjeri relativna, no mi ovdje i tražimo upravo relativno najfiksnije i najodređenije stanje.

Postavlja se pitanje ima li smisla pokušati definirati savremenu arhitekturu kako su je, sa više ili manje uspjeha, definirali pojedini autori kao rezultat društveno-tehničkog progressa s unutarnjom podjelom doprinosa pojedinih

arhitekata kao nosioca savremene arhitektonske misli. To je već učinjeno, više ili manje uspješno, ali ne definitivno, zbog toga, što proces nastajanja i razvitka savremene arhitekture ni izdaleka još nije završen.

U svakom slučaju ovdje nam nije svrha da svojim riječima ponavljamo ovaj proces i njegove globalne i samostalne rezultate. Nama je interesantno da konstatiramo što se dogodilo u savremenoj arhitekturi i što se dogodilo njenom pojavom unutar likovnog kompleksa te daje mogućnost faktičnog a ne deklarativnog ili organizacionog jedinstva njegovih komponenata.

U području arhitekture tokom dvadesetog stoljeća dogodilo se mnogo. Ništa manje nego čitav preobražaj, kvalitativan skok. I opet nećemo obuhvatiti čitav kompleks budući da takav način razmatranja krije u sebi opasnost da se potpuno zadovoljimo poznatim materijalnim uzrocima tih promjena i da opet likovni momenat ostavimo nekako na kraju, tek toliko da bude spomenut. Teškoća je u tome da je likovno upravo onaj problem koji pretresamo.

Što se, dakle, dogodilo u području shvaćanja, ili, bolje reći, osjećanju prostora i u osjećanju arhitektonskog plastičnog tijela?

Ovdje je arhitektura raščlanjena na dva osnovna pojma: na prostor u urbanističkom smislu, prostor omeđen građevnim tijelom arhitekture, vegetacijom, tlom i nebeskim svodom — i prostor interieurski, prostor omeđen punim ili perforiranim ploham građevnog tijela.

U arhitekturi se sa stanovišta likovne sinteze dogodilo upravo to da se stvar može postaviti kao *prostor*, dakle kao skupni pojam, kao pojam koji uključuje simultano sve komponente koje se oko motrioca nalaze i na nj djeluju. No prostor je bio oduvijek prisutan, prema tome on sam po sebi ne predstavlja novum, koliko činjenica da je u savremenoj umjetnosti, koja teži sintezi, prostor postao umjetničkim programom.

Osjećaj za prostornost, za njegov integritet kao i za njegovu raščlambu, za prostorno oblikovanje, za njegovu modelaciju i za njegovu oplemenjivanje postao je onaj faktor koji je morao razviti osjećaj za cjelinu kroz koju i unutar koje tek svaki sastavni dio i detalj može da dođe do svog pravog značenja.

Ne postavlja se, dakle, više stara dilema hijerarhije: arhitektura, plastika, slika, jer u takvim dilemama svaka od triju čuva i zadržava svoju samostalnost. One tri mogu da budu podvrgnute više ili manje jednoj između sebe, ali je to uvijek društvo više ili manje veselo i sretno, društvo triju individua . . . . *A d i t i v n o p r i s u s t v o*.

U sintezi nema ni arhitekture ni plastike ni slikarstva u klasičnom smislu. Postoji motrilac kao subjekt i jedinstveni likovni svijet, *prostor*, u kome se sve nalazi, kreće, miruje, živi. Ako smo u cjelovitom svijetu dio jedne likovne sinteze, sve je arhitektura, sve je plastika, sve je slika, uključujući i motrioca kao motoričko-plastički i kao psihološki element.

Znamo, ako smo se odlijepili od figurativnog, da nam ploha može tvoriti prostor i plastiku i sliku.

Znamo, ako smo se osamostalili od vizionarstva, da nam plastično tijelo može stvoriti i prostor i sliku.

Također nam je poznat slučaj kada se arhitektura manifestira kao plošni element ili kao plastika.

Gdje je razlika ako smo se oslobodili kipa nečega, slike nečega ili stilske arhitekture?

Nebitnost te razlike pokazuje na kako efemernim pozicijama stoje protivnici apstraktne umjetnosti kao i njeni fanatični apologeti.

Razloga ovih suprotnosti nema dotle dok postoji apstraktno slikarstvo, apstraktno kiparstvo i arhitektura ova ili ona. Svejedno, jer ni jedno opredjeljenje ne predodređuje visinu dometa.

Međutim, ako se hoće govoriti o eksperimentu ili o mogućnosti sinteze, put ka njoj vodi neminovno preko apstraktne umjetnosti, preko apstraktnog izraza. Čini se da je to moguće upravo zato što je apstraktna slika i skulptura u izvjesnom smislu prestala, svaka posebno, biti ono što je bila figurativna slika ili skulptura, te se u tome otkrivaju mogućnosti stvaranja kako međusobnih organskih ansambala tako i ansambala s arhitekturom. Preostaje samo da se potpuniye izađe iz okvira klasične podjele. Termin je već pronađen: plastične umjetnosti, a autori plastičari (plasticien).

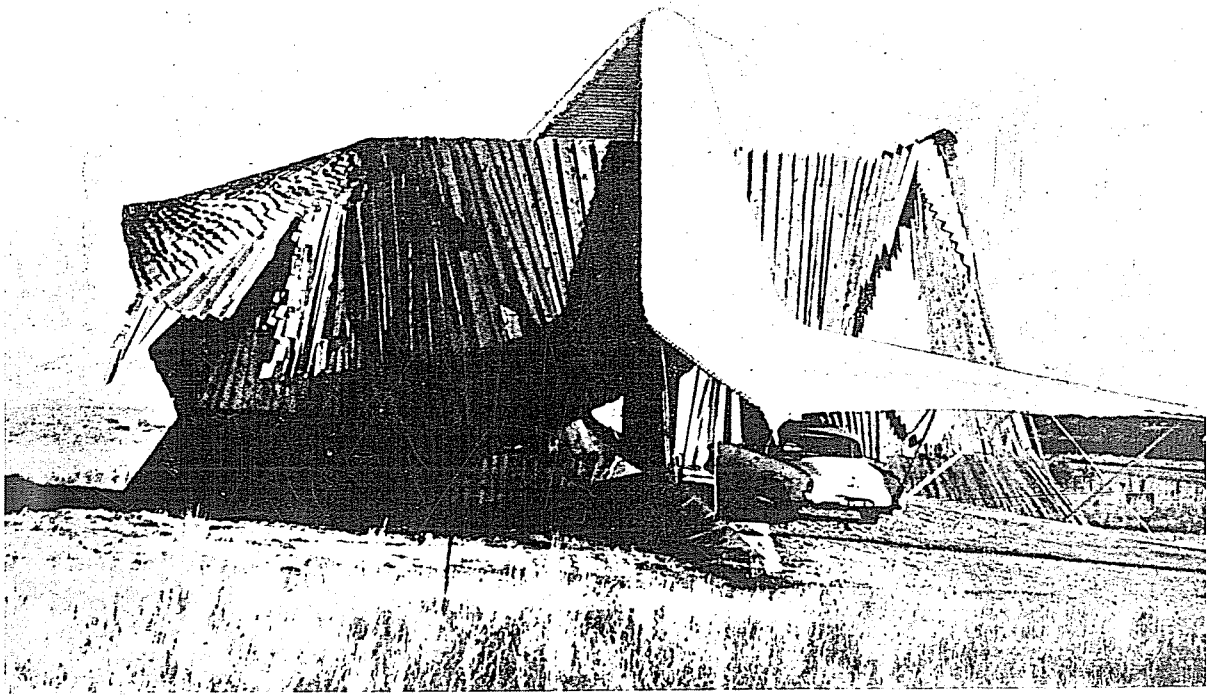
Pa ipak, niti Harward, niti Caracas, niti kuća Andréa Bloca nisu dale primjer izlaženja iz tih okvira. Sve je to još uvijek aditivna prisutnost, samo što slika nije obješena već naslikana na zidu i što je apstraktna kao i prostor. Skulpture su još uvijek na postamentima donesene u ovaj prostor iz ateliera. Da bi slika mogla postati arhitekturom, ona mora postati realnim predmetom. To znači da je ona zid, drvo, kamen, metal sa svojom prirodnom ili umjetnom bojom, no istovremeno ona kao arhitektonski element mora se moći prostri u svakom formatu, zatvorenom, otvorenom, perforiranom, zavitom i prelomljenom, ona može imati izbočine, superpozicije i udubljenja. Tada će se ona suštinski malo razlikovati od skulpture, upravo toliko koliko se današnja skulptura razlikuje od sintetske budući da se često čuva prostornih i pikturalnih prisustava.

Obadvije se u tom novom stupnju razlikuju od arhitektonske još jedino svojim proizvoljnim dimenzijama koje su posljedica odsustva praktične svrhe. Onog momenta kad mi takvoj slici ili takvoj plastici postavimo zahtjev da se u njima mora moći stanovati, živjeti, raditi i pohranjivati inventar, tada će se postaviti, u toj do sada od praktičkog života neopterećenoj slici, pitanje konstrukcije, tehnike i ekonomike — eto nam arhitekture. S druge strane dovoljno je spomenuti jedan primjer koji problem kuće tretira potpuno slobodno i nezavisno od svega što se do sada time moglo smatrati. To je Herb Greenova kuća u Oklahomi. Za razliku od vile »A Rajada« koja je sva u forsiranom traženju da od elemenata arhitekture načini »nešto umjetničko« a da u stvari ne postiže ništa jedinstveno i cjelovito. Ta je vila još razjedinjenija no sve do sada »normalne« vile iz područja adicionog prisustva. Ona se nalazi na liniji »primijenjene primjene«.

Herb Green ide potpuno drugim putem. Forma proizlazi iz odabiranja i primjene materijala. Oblikovanje prostora samo po sebi daje konstrukciju kroz slobodno vođenje površine svojih osebujnih ljski daskama.

Ta kuća izaziva u prvi mah šok, ali iz tog šoka dolazi na red dublja pažnja koja svršava neminovno priznavanjem jedne disciplinirane i istovremeno slobodne kreacije jedinstveno skromnim, gotovo nikakvim sredstvima. Ovo oslobođenje od arhitekture i njenih nomenklaturnih standarda, stvarajući čist i neopterećen prostorni volumen na način koji potpuno odgovara izražajnim sredstvima, predstavlja svojevrstan i vrijedan pažnje prekoračaj ustaljenih pojmova s kojima baratamo i kojih smo na kraju krajeva robovi. Naravno, to više nije niti arhitektura u klasičnom smislu. Pa ipak do ovog rezultata može se dedukcijom doći ako bismo arhitekturi u širem okviru postavili isti zahtjev da se oslobodi starih i ukočenih nomenklatura svojih standarda. Da prevladava stupanj čiste utilitarnosti, i robovanja uvriježenim konstruktivnim sistemima. Ako pogledamo što je do danas u tom smislu učinjeno, možemo biti zadovoljni, jer je pojam kuće kao nešto fiksno i utvrđeno doveden ozbiljno u pitanje.

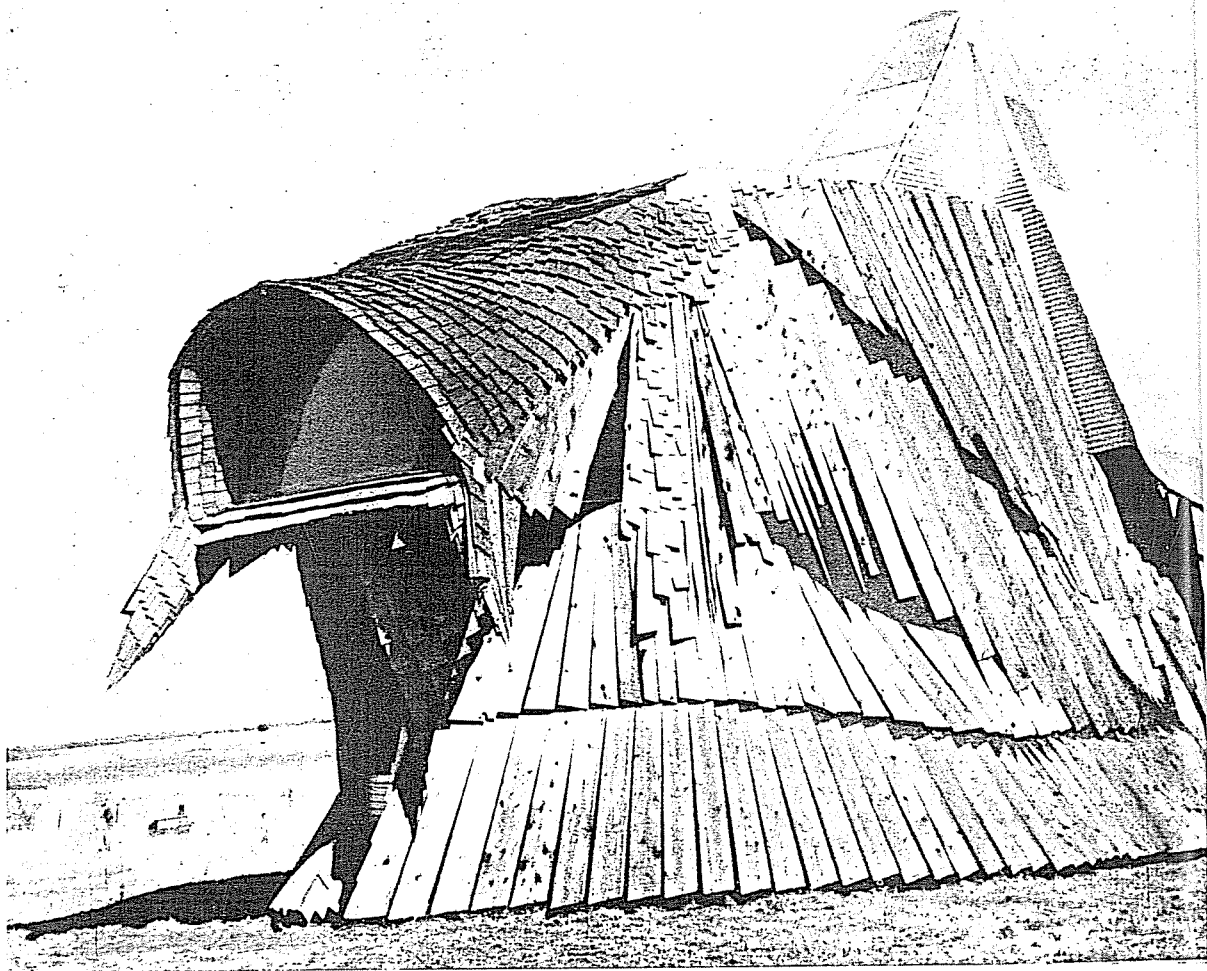
Ako želimo da nam, dakle, svaki arhitektonski element postane likovnim motivom, da dakle u građevnom tijelu dobijemo plastiku, ili konveksnu sliku, ako od neogраниčenih mogućnosti konstrukcije kreiramo tetive te pla-



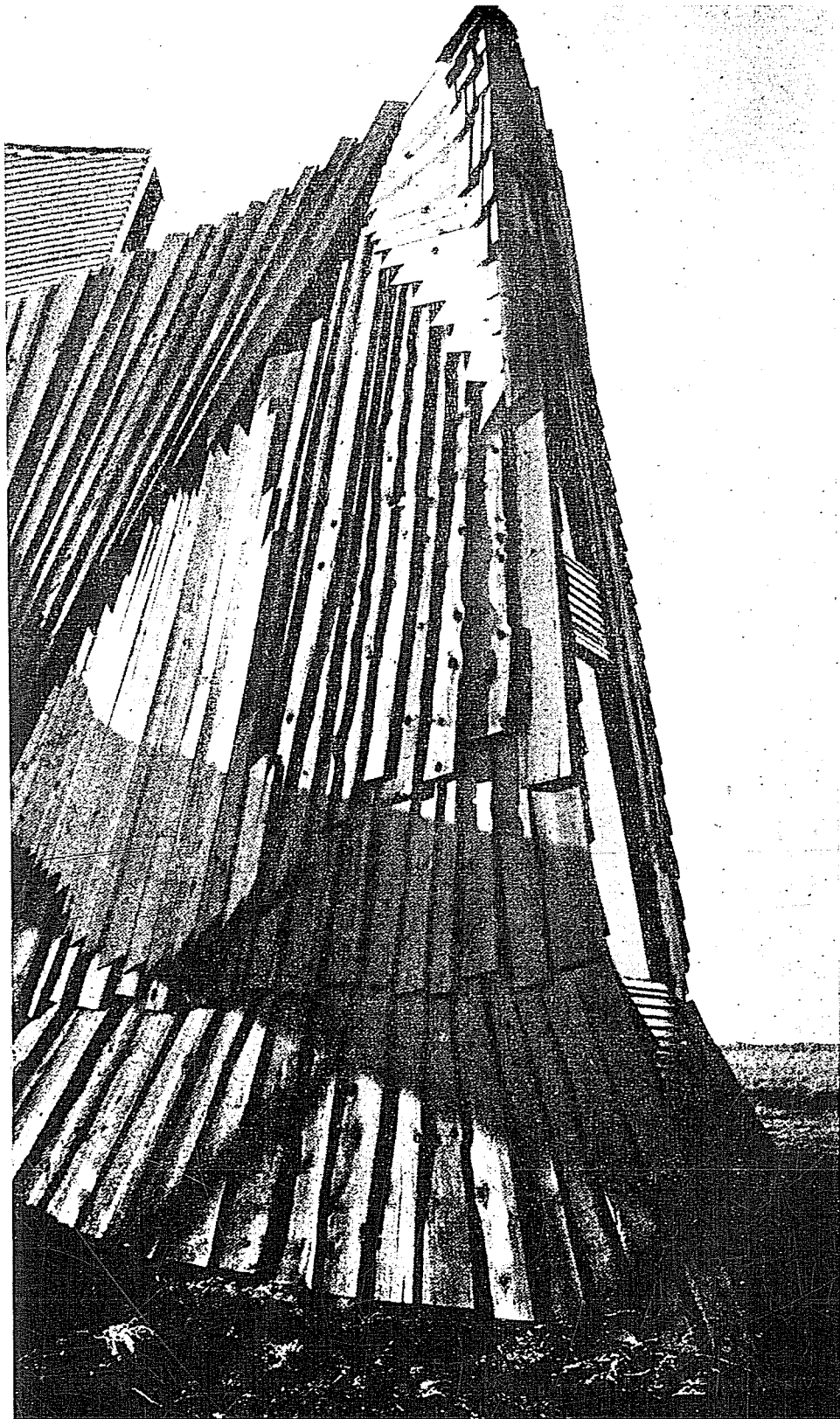
2. Herb Greene

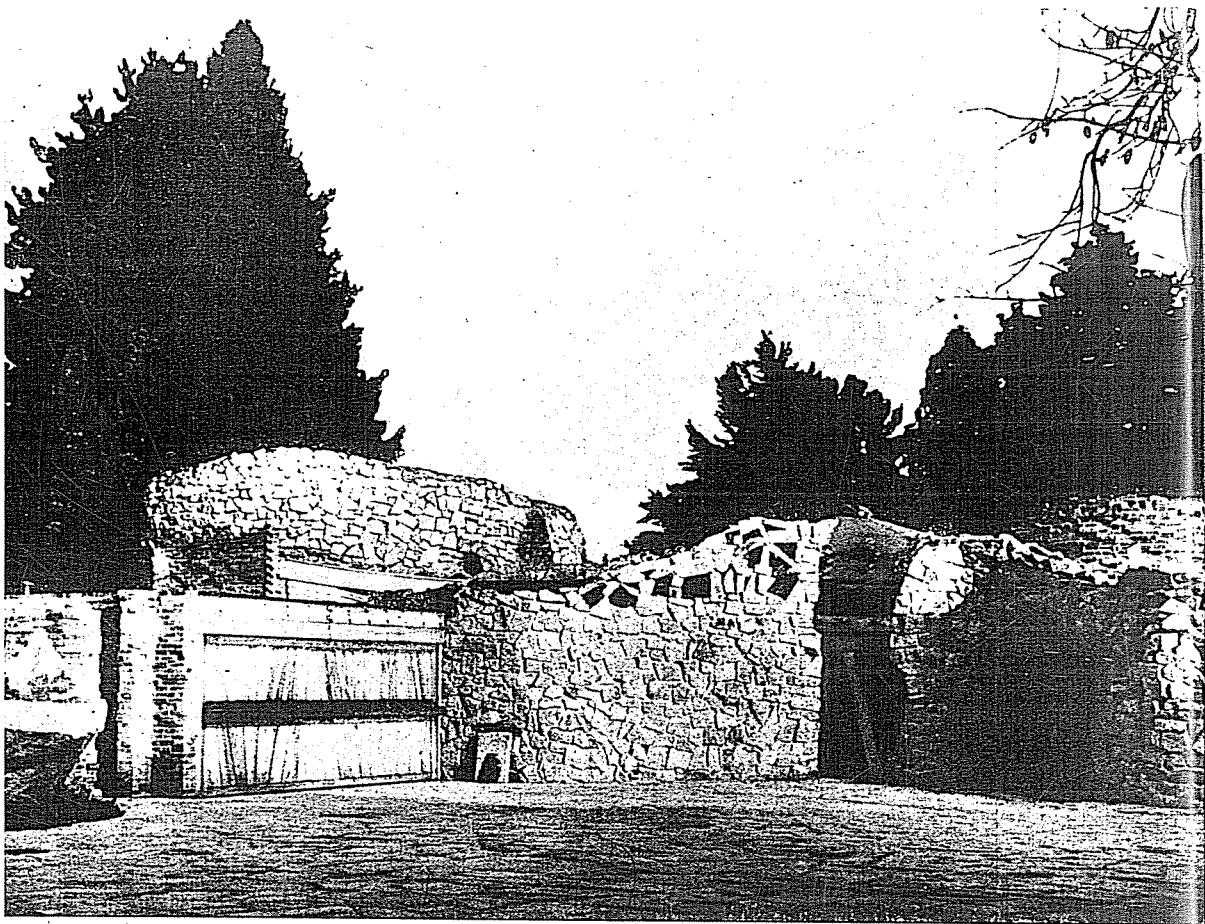
Kuća u Oklahomi — USA

Jedinstvo prostora, konstrukcije, sredstava i izraza.



2. Herb Greene  
Kuća u Oklahomi — USA



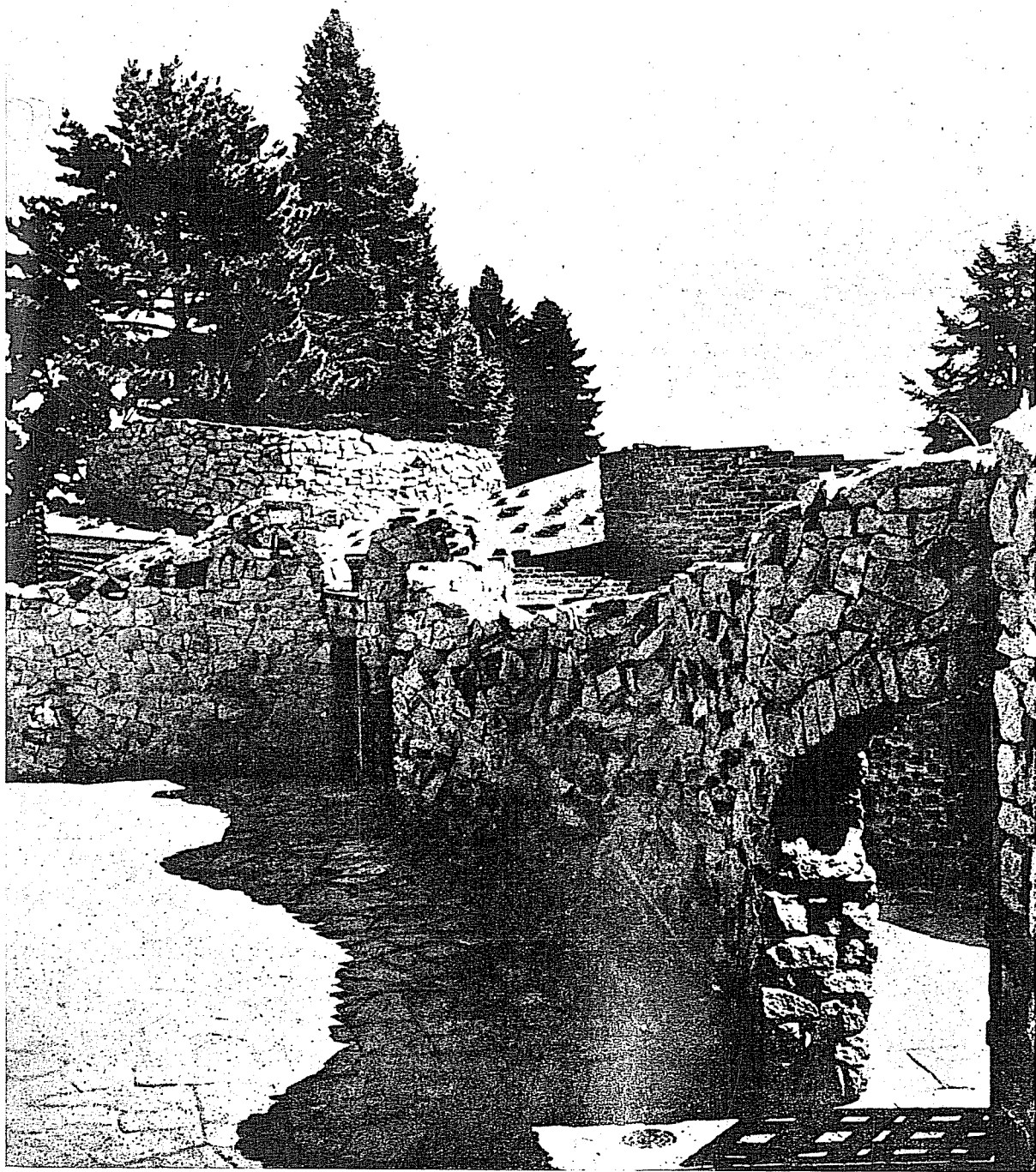


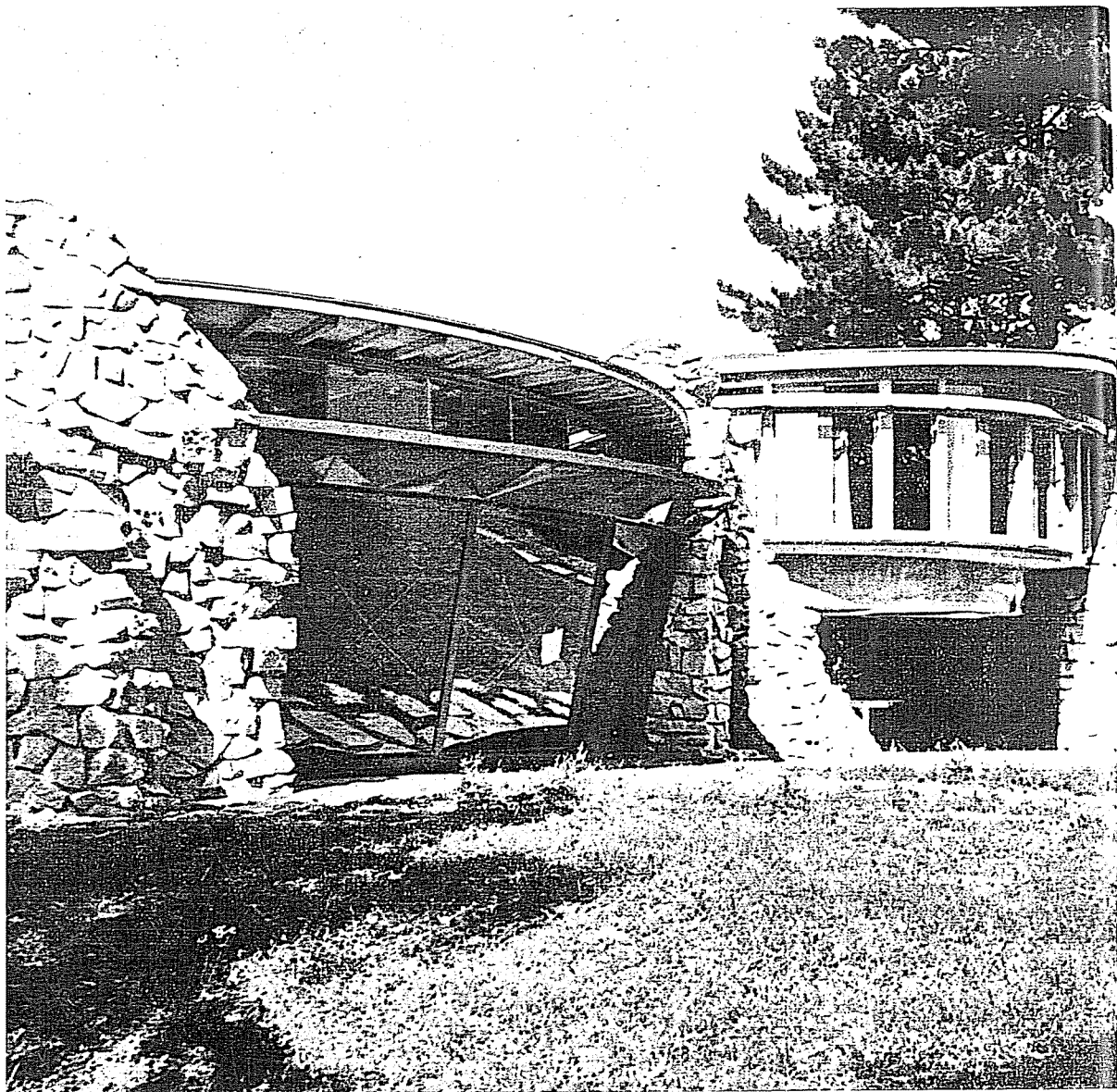
3. Robert Frei, Christian Hunziker, Henri Presset

Vila »A Rajada«, Gland, Švicarska

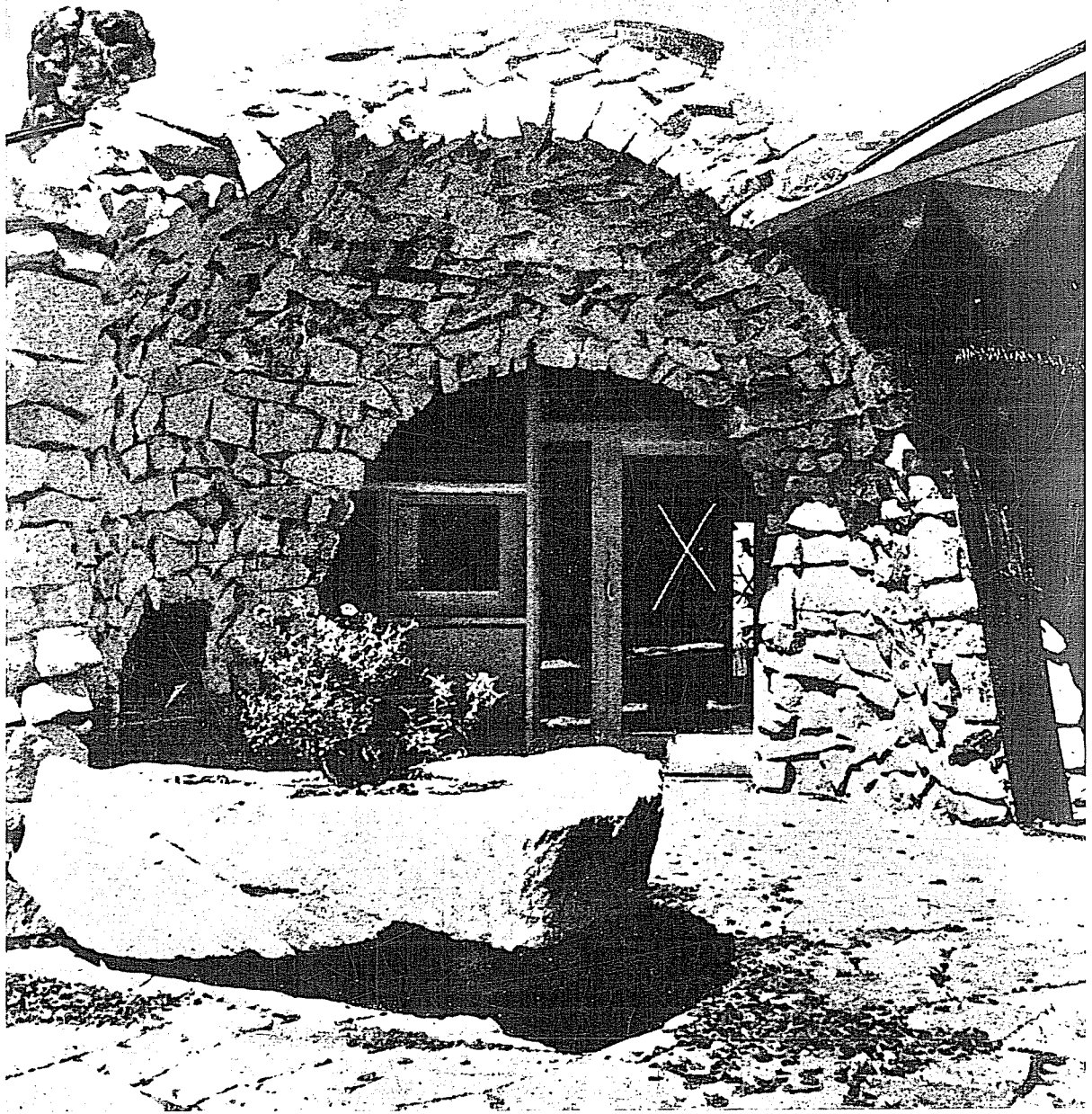
Primjer forsirane preobrazbe arhitektonskih elemenata u zbir »Plastika« i »Stika«







3. Robert Frei, Christian Hunziker, Henri Presset  
Vila »A Rajada«, Gland, Švicarska



stike, ako unutarnji prostor shvatimo kao konkavnu sliku ili plastiku i ako nam svaki element mobiliara djeluje kao plastika, ako znamo igrati s fiksnim i mobilnim elementima, tada smo od današnjeg pojma arhitekture stvorili ono što smo maloprije izveli iz pojma slike i pojma plastike.

Naravno, stvari se kompliciraju stvarajući u prostoru slike i arhitekturu. Superpostirani elementi tokom kretanja motrioca mijenjaju svoj položaj, kako međusobno, tako i prema pozadini. Harmonija mora, prema tome, biti postignuta u četvrtoj dimenziji kao i u drugoj i trećoj.

Pored toga treba računati na kut vidnog polja ne samo u tlocrtnom smislu već i u vertikalnom. Dalje, treba računati s čovjekovim vizuelnim pamćenjem i mogućnošću da čitav prostor u kojem se nalazi, doživi. Svakako da se ovako složenom cilju mora približavati metodički. Stopu po stopu. Prvo treba prevladati strah pred nenaviklim i potražiti one realizacije koje već sada znače prve korake u tom cilju.

Treba imati na umu da je likovna sinteza viša forma jedinstva — i djelovanja raznorodnih elemenata, gdje pod diktatom osnovnog smisla tog jedinstva nastupaju promjene u osnovnim svojstvima do tada samostalnih elemenata.

Prema tome ćemo saglasno ovoj definiciji i ranijoj dedukciji metodički promatrati mogućnosti ovih transformacija:

## 1 SLIKA

### a) Napuštanje dosadašnjih formata.

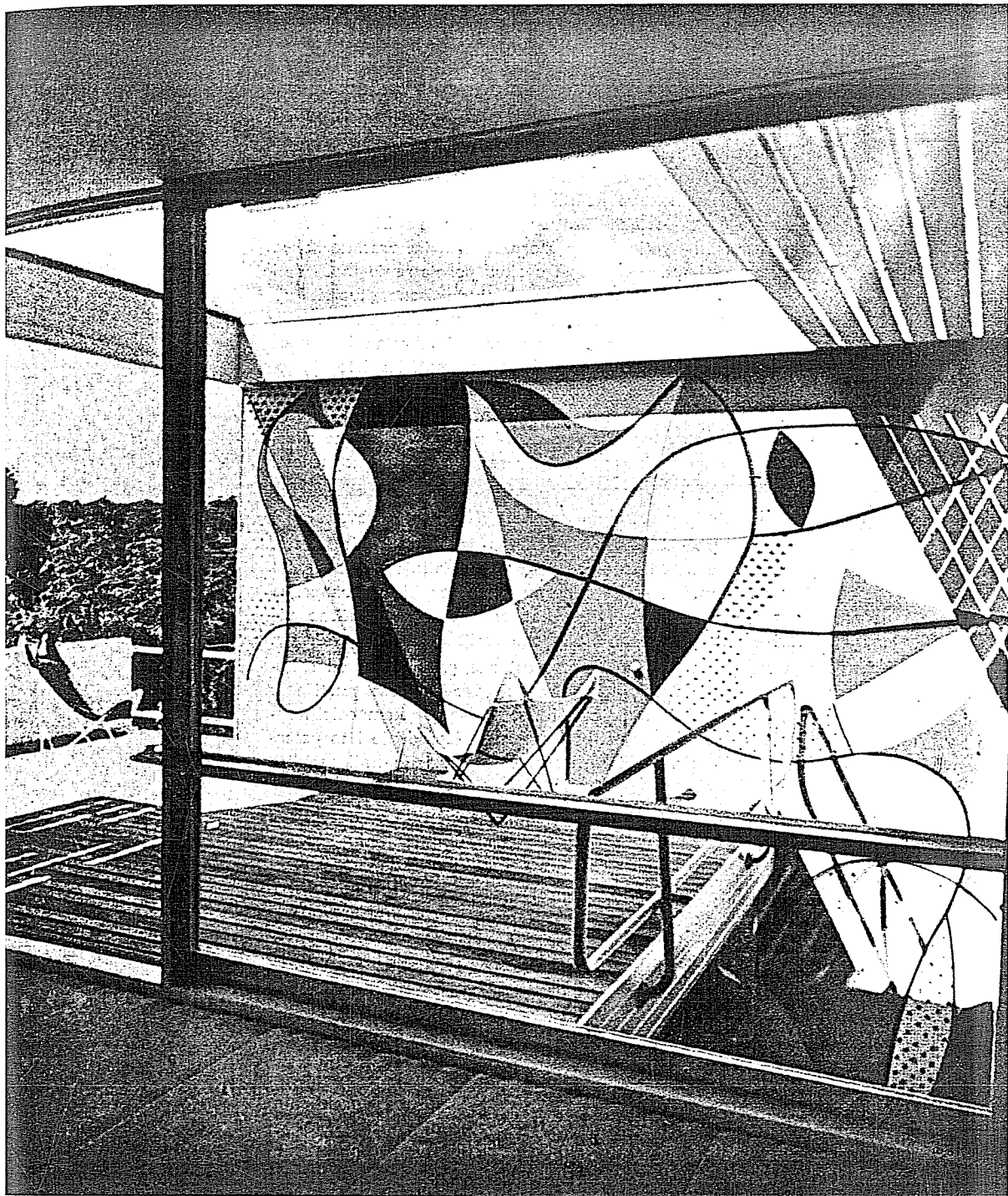
Ovdje ćemo se opet morati pozvati na razliku između slike-iluzije i slike identične samoj sebi, dakle slike-predmeta. Prva je prozor u naslikani svijet, odnosno iluziju tog svijeta, te kao isječak iz te iluzionističke stvarnosti zadržava format tog isječka, najčešće pravokutnike i kvadrate kao najzgodnije oblike, okvire unutar kojih se odigrava scena, prizor koji ta slika prikazuje. Napuštanjem takvog stava u slikarstvu identifikacijom slike sa samom sobom stvaraju se potencijalne mogućnosti slobodnog odnosa prema bilo kakvom formatu, jer format više nije okvir, format postaje također identičan sa slikom — predmetom, on postaje silhueta, plašt, volumen predmeta odnosno prostora.

Naravno, ovdje ima evolutivnih gradacija počevši od klasičnog tipa formata na dalje.

Početak ćemo s najjednostavnijim primjerima u praksi koji već odstupaju od formata, a unutar su ravne plohe.

Za ovo naše razmatranje nije od prvenstvene važnosti visina likovne kvalitete već fenomen kao takav i kao moguća perspektiva.

Ovaj primjer pokazuje mnogo toga bez obzira na kvalitet same slike, jer je ovdje slika u punom smislu dio prostora i njegov sudjelujući faktor. Posmatrana iz dnevnog boravka kako je na ovoj fotografiji i snimljena, ona drži i ispunjava taj otvoreni prostor, daje mu humaniziranu notu, notu interieura vis à vis lijevog otvorenog polja i polja otvorenog neba, te se tako, uključivši i pod unutar formata prozora, ukazuje s ovim amorfnim elementima prirode kao neke od Max Ernstovih kompozicija. S druge strane već ova slika računa s varijabilnim superpozicijama plastično-prostorno-grafičkih elemenata A—A stolaca i varijablom sjene koja se kreće kao kompozicioni element slike.



4. Harry Seidler  
Kuća kraj Sidneyja, Australija

Ono što nas na ovom mjestu posebno zanima jeste njen format. Format ove slike jeste u obliku okrenutog slova L, jer se desna strana slike spušta u prizemlje i tako povezuje ovaj perforirani prostor u oba kata. Klasični je format dakle napušten. Još se uvijek krećemo u domeni jedne plohe, ali korak je učinjen. Prestaje na ovom primjeru da se analizira razlog zašto je autor slikom negirao vrata koja se unutar oslikane plohe nalaze. Sama slobodno vođena kompozicija teško da je mogla naći neki impuls u pravokutnom formatu vratiju, no to nije ovdje ni tako važno. Interesantno je na ovom mjestu do kraja domisliti sve konsekvence koje jedna ravna ploha pruža onim momentom kada postane identična sebi. Moglo bi se ovakav identitet zamisliti i perforiran vratima ili prozorom, onakvim vratima kakva smo naučeni da vidimo — i s druge strane, ovakvo posmatranje može dati impuls, varirati i modelirati te naše klasične standardizirane otvore. Pojmovi kao prozor i vrata mogu dakle da se mijenjaju u smislu kompozicije slike — predmeta u kojem se nalaze. Konačno, ovaj konkretan L format može se posmatrati i kao od pravokutnika odrezan format. Na istoj je logičnoj liniji i mogućnost izrezivanja dijelova unutar plohe. Treba samo taj slučaj predvidjeti i dobro ga riješiti, tako da eventualna praznina unutar slike bude komponirano »ništa«, odnosno pauza ili mjesto varijabilne slike. Iz ovih razmatranja na samom primjeru Seidlera razabiru se tri mogućnosti na liniji razvoja slika-prostor.

- 1) odstupanje od zatvorenih neutralnih formata (kvadrat, pravokutnik)
- 2) perforacija unutar određenog formata (mogućnost tretiranja vrata, prozora i drugih otvora kao likovni element — u daljnjoj rješavajućoj fazi komponirano »nešto udubljeno odnosno izbočeno« ili kao unaprijed komponirano »ništa« (prazno) i treće kao rezervirano »određeno varijabilno ali varijabilno predviđeno«, odnosno varijabilno nepredviđeno).
- 3) superpozicija nečeg plastičnog, plošnog, prostorno grafičkog pred sliku-plohu i opet međusobno fiksnog time da se varijabilnost postiže u četvrtoj dimenziji kretanjem motrioca, ili već u samoj kompoziciji zamišljena međusobna varijabilnost slike i predmeta ispred nje i to potencijalna i kinetička već u samom mehanizmu kompozicije koji regulira varijabilnost tog odnosa.

Kod ove zadnje alternative iz tačke 3) potencijalna varijabilnost dozvoljava aktivno učešće samog subjekta prostora (motrioca) u mijenjanju ugođaja predmeta i slike dok sam — od autora smišljen — kinetički odnos slike i predmeta zadržava svoju određenu varijabilnu relaciju koja se opet obogaćuje eventualnim, odnosno neizbježivim kretanjem motrioca. Naravno da autor može i tu da se uplete, te da to motriočevo kretanje predviđa i usmjeruje. Kod tih alternativa i opet treba zapaziti da je u slobodi kretanja motrioca izražena mogućnost da motrilac sam odabere svojim kretanjem određene pozicije — teme — te tako aktivno, svojim odabiranjem, sudjeluje u doživljaju što može da bude u jednom daljnjem aspektu poželjno. Uslijed neiscrpnog broja svih mogućih kombinacija i pozicija, neminovna je raznolikost doživljajne mogućnosti pojedinih pozicija u kojima se subjekt nalazi u jednom momentu svojeg kretanja, te će biti nužno praktičnim funkcijama, koje određeni prostor u sebi rješava, sudjelovati u takvoj slici-prostoru u tom smislu da najpovoljnije pozicije budu i praktičnim funkcijama (jelo, odmor, rad itd.) favorizirane.

S druge strane upravo neiscrpnost varijabilnost takvog prostora zadržava likovni interes subjekta aktivnim.

(Obješena slika na zidu bez obzira na njenu apsolutnu likovnu vrijednost nakon izvjesnog vremena bude »apsolvirana« i skinuta s polja našeg interesa, jer je lišena relacija s našim kretanjem).

## b) Odstupanje od ravne plohe.

1 tlocrtno zakrivljena ploha.

O eksperimentu u Caracasu kao cjelini govorit će se na drugom mjestu. Iz ovog kompleksa izabran je navedeni primjer, jer nam omogućuje da se metodički obrade daljne mogućnosti kretanja slika-prostor.

Tlocrtna linija ove vertikalne plohe, koja se prema svome tlocrtu u svakoj njegovoj tački odnosi vertikalno, vodi od ravne linije na konveks, zatim konkav, da opet završi konveksom.

Važno je ovdje konstatirati da »realistička« slika u pravilu može trpjeti ravnu plohu i u izvanrednim slučajevima konkav, no u tome je slučaju položaj motrioca određen ne samo sa osi već i udaljenošću (fokus) jer se inače dojam iskrivljuje. Konveks takva slika uopće ne podnosi.

U ovome slučaju (Léger) imamo na jednom panou sva tri slučaja k tome još u klasičnom formatu (pravokutnik), koji je slobodnim vođenjem tlocrtno linije to prestao biti pa je od neutralnog formata postao aktivnim prostornim modulatorom, bez obzira na nezgrapno rješenje samog nošenja te plohe sa četverouglastnim predimenzioniranim stupovima.

Koje su konsekvence takvog zahvata?

Ako ovaj slučaj posmatramo bez obzira na konkretno Légerovo rješenje, samo u odnosu slika — motrilac, uočiti ćemo prvo neravnomjeran odnos pojedinih partija slike prema motriocu. Ta se neravnomjernost očituje u slučaju ako se motrilac nalazi u dovoljnoj blizini slike u detalju i to tako da će mu se uvijek izvjesne partije slike skraćivati i to u smislu horizontalnih dimenzija slike. Variranjem pozicija motrioca taj se odnos mijenja. U ovom, dakle, slučaju dolazimo do slične varijabilnosti same slike sadržane na plohi kakvu smo zapazili u prethodnoj tački izazvanom superpozicijama elemenata pred sliku. Ovdje je zakrivljenjima u tlocrtu slike izazvan sličan odnos, jer su od zamišljene ravnine na taj način izvjesne partije došle ispred te zamišljene ravnine, a neke iza.

Ako motrilac ovakvu sliku gleda iz veće udaljenosti tako da je vidi cijelu u formatu, konstatirat će da se prvobitni pravokutnik izgubio i da je od neutralnog formata postao na svoj način karakterističan format koji se na svoj način i aktivnije odnosi sam kao takav prema svojoj okolini.

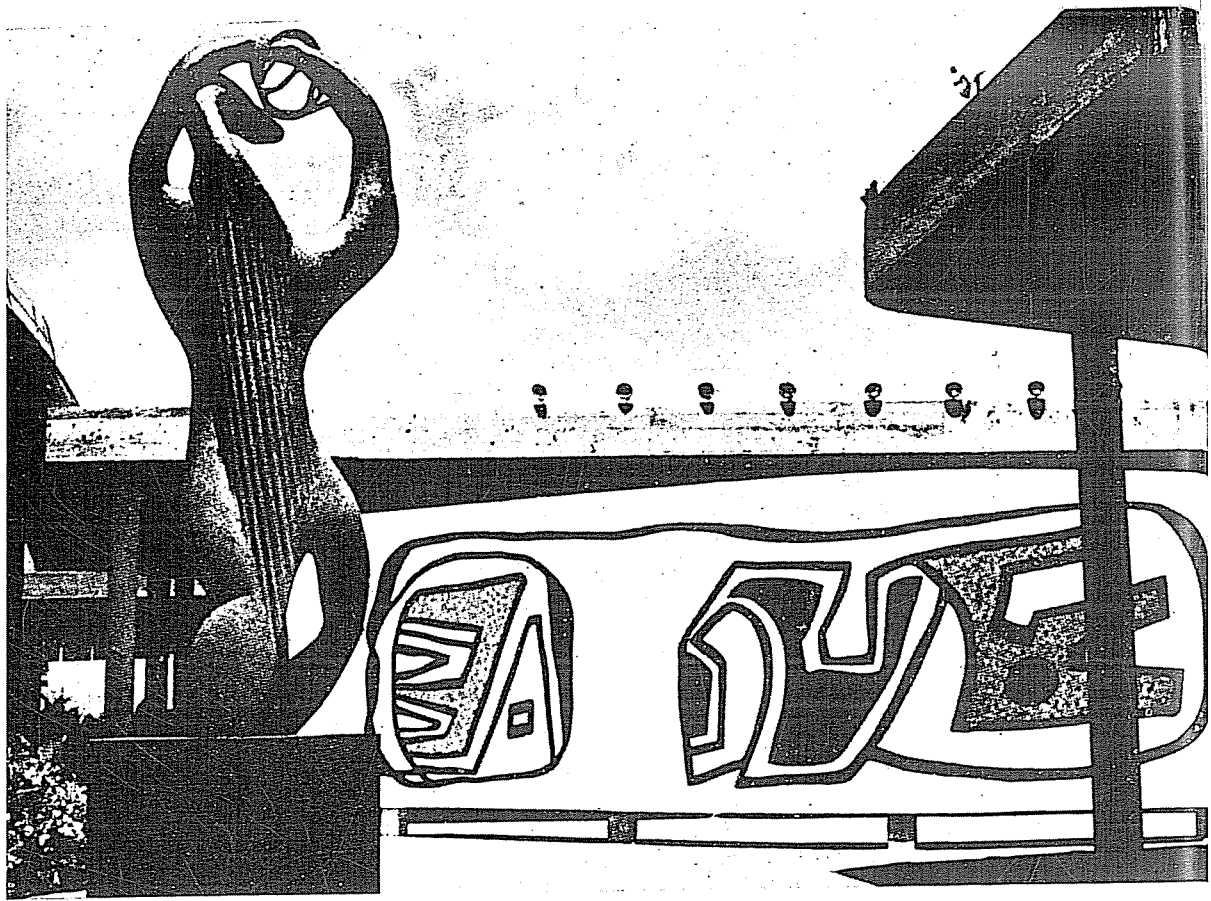
Daljnje konsekvence unutar same slike sastojale bi se u raznolikosti horizontalne gustoće slike izazvane onim što je već rečeno, dalje, mogućnost ravne linije samo u vertikalnom smjeru i samo jedan slučaj horizontalne ravne linije i to u visini oka motrioca.

Sa stanovišta ovih konstatacija onaj koji rješava takvu sliku može ili da iskorištava upravo te mogućnosti i da se koristi tim potencijalnim varijabilnostima, ili da te mogućnosti izbjegava velikim formama neobrađenih oblika jakih i rijetko postavljenih u formatu, te nadalje da izbjegava duže ravne linije.

Prvi bi se odnos mogao nazvati pozitivnim odnosom prema formatu, jer koristi njegove osobine i s njima postiže varijabilne efekte, dok bi se drugi morao nazvati negativnim budući da upotrebljava analizu ovih osobina koje su u biti nove kao likovni temat, da bi izbjegao poremećaje jedne u biti klasične, konstantne, stabilne kompozicije.

Navedeni primjer rječitno govori da je Léger odabrao ovaj drugi odnos.

Treba da se još spomene i neravnomjernost upada svjetla, što za sobom povlači i nemogućnost jednoličnosti određene boje na mjestima gdje se tlocrtna linija zakrivljuje. Dakle, sve spomenute pojave su to uočljivije što je odstupanje od ravnine naglije i jače, tj. što su radijusi zakrivljenosti manji.



5. Fernand Léger

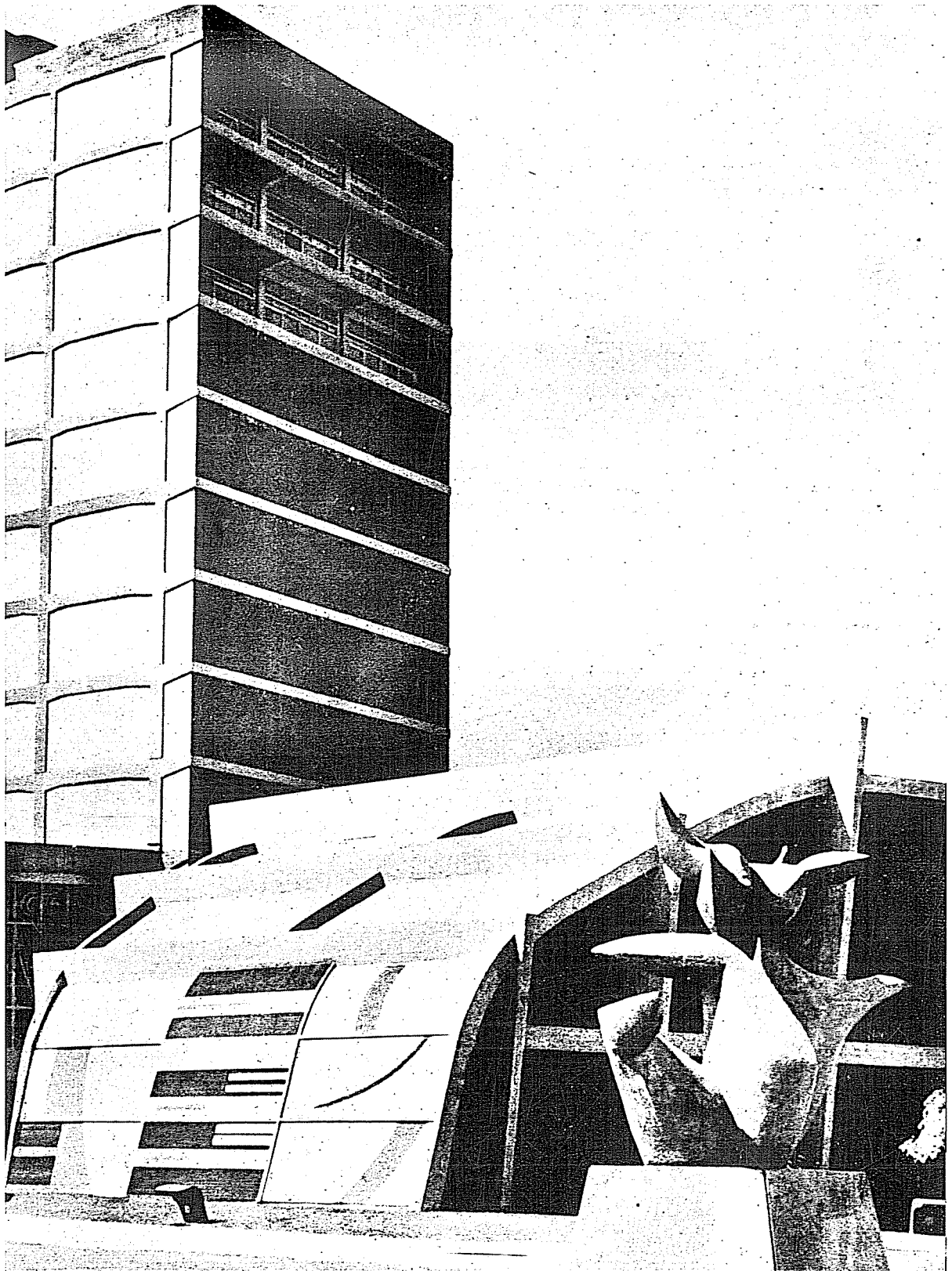
Zid u Sveučilišnom gradu u Caracasu, Venezuela  
Tlocrtna linija ovog zida nalik je slovu S

6. Mateo Manaure

Zid biblioteke u Sveučilišnom gradu u Caracasu, Venezuela







U kojoj mjeri neravnopravnosti gledanja nastaju i kod ravnih ploha, tj. o fenomenima fiziološke perspektive bit će govora kasnije.

## 2 nacrtno zakrivljena ploha

Sigurno je da isti fenomeni vrijede i onda kada ploha nastaje translacijom horizontalnog pravca tako da ploha dobivena tom translacijom odstupa od vertikale, pa ipak doživljaj motrioca u ovom slučaju ima neke specifičnosti. Prvo, što se kao specifično može konstatirati, jeste činjenica da se čovjek većim dijelom kreće u horizontalnom smjeru, te će promjene visine i ovakve plohe biti u pravilu manje i rjeđe. U slučaju horizontalne baze kretanja motrioca, promjene će se kretati u vidu približavanja i udaljevanja plohi, te će se na taj način pojačati ili ublažavati oni varijabiliteti koje smo promatrali u prethodnoj tački.

Dalje, ako i postoji mogućnost mijenjanja visine, ona će ipak biti omogućena i ograničena bilo razlikama u terenu bilo stepeništima ili dizalima i sl. U svakom slučaju te su mogućnosti rjeđe, zatim već sam akt mijenjanja visine okupira pažnju motrioca i time smanjuje mogućnost slobodnog predavanja doživljavanja.

Kada bismo pretpostavili da smo slobodu kretanja u smislu vertikalnih promjena izravnali s onom na ravnom terenu, ni onda odnos prema plohi koju promatramo u ovom poglavlju ne bi bio identičan uslijed razmaknutosti naših očiju u horizontalnom smislu koja rezultira trigonometrijskim automatizmom u horizontalnom smjeru (binokularno gledanje). Pored toga evolucija čovjeka stavljala je na njega zahtjev da svoje sposobnosti zapažanja jače razvije u jednom horizontalnom sloju (do kuta od 27 stupnjeva) nego iznad tog sloja.

Sam navedeni primjer kao konkretno likovno rješenje ne provocira neku naročitu analizu. Prvo, ta je zakrivljena ploha u rastućem konveksitetu od motrioca, dakle, u pojačanom otklonu te je u toj mjeri dio jedne arhitektonske konstrukcije da se možda i nije trebala tretirati kao paneau, bez obzira što se u svojoj diobi nekako prilagođuje tipu konstrukcije, nije jasno zašto prestaje kod prvog konstruktivnog horizontalnog rebra.

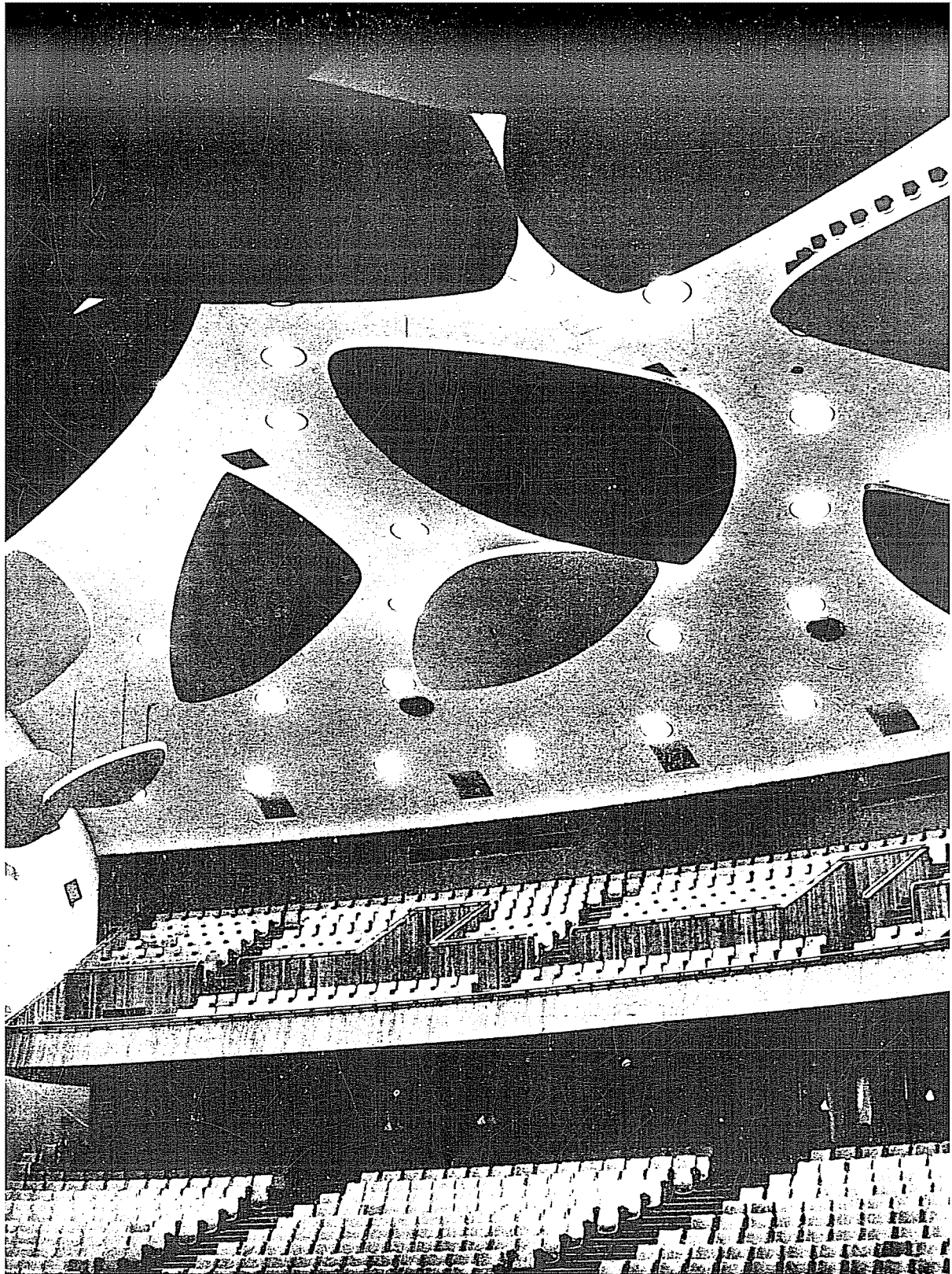
## 3 Sferična ploha

Ovdje se čini da u početku treba lučiti tri tipična slučaja, i to sferičnu plohu u arhitekturi i u plastici te konačno u primijenjenoj umjetnosti ako bismo dozvolili da prije izvoda operiramo sa zastarjelim pojmovima odnosno terminima. U primijenjenoj umjetnosti nam najviše primjera daje keramika i staklo. Ova podjela učinjena je zato da objasni zašto u toj mjeri oskudijevamo na primjerima ovakve vrste.

Arhitektonska sferična ploha je u prvome redu konstruktivni problem te on rijetko otkriva slobodnu sferičnu plohu, osim ljuske. Dalje, većina sferičnih ploha predstavlja strop koji savremena arhitektura rijetko tretira kao element slikarskog zahvata i, treće, sferična je ploha u toj mjeri snažan doživljaj da sama djeluje kao likovni element prvog reda, kao plastika koju bismo željeli vidjeti голу, bez problematičnog likovnog zahvata koji bi mogao eventualno pomutiti jasnoću plastične misli jedne takve plohe.

Najčešća arhitektonska sferična ploha tretira konstrukciju koja nosi kao likovni plastični element. U ovom slučaju je u pravilu teško naći konceptualni kontakt sa savremenom umjetnošću budući da mnogi razlozi građenja govore u prilog konstruktivno-ornamentalnom rješavanju takvih ploha. Da li će se tu naći u dogledno vrijeme neko rješenje, teško je reći, no ukoliko se bude išlo za tim da se sferična arhitektonska ploha saobrazi s općim likovnim

7. Aleksandar Calder  
Strop velikog auditorija u  
Sveučilišnom gradu u Ca-  
racasu, Venezuela  
Zadatak akustike riješen  
superpozicijom plastičnih  
elemenata. Istovremenost  
dvaju konkavnih oblika



sinteznim kompleksom, konstrukcija će morati voditi računa i o zakonima plastične kompozicije. Iz istih razloga građenja od sferičnih ploha dominiraju plohe koje su dijelovi kugle ili sličnih tijela. Slobodne sferične forme konstruiraju se tamo gdje funkcija to nalaže. Razlozi akustike i slično. O vizuelnim osobinama sferičnih ploha teško je govoriti općenito budući da je svaka neki specijalni slučaj, od kojih je unutrašnjost kugle tipična po tome da se sva nalazi pod autoritetom jedne tačke zenita koja dominira čitavom plohom.

Inače razabiremo kao dva osnovna pola sferični konkav i sferični konveks koji u najčešćem slučaju predstavljaju unutarnju i vanjsku stranu jedne te iste plohe. Teoretski, naravno, možemo zamišljati neiscrpan broj kombinacija čemu je posvećen velik dio opusa Moholy Nagya, vidimo ih isto tako kao bitan element plastike.

Sasvim je sigurno da ovo nisu nove konstatacije, jer se čitav svijet, ne samo plastika, sastoji iz konkav, konveksa, no ova nam pojava služi u prvom redu kao karika u metodičkom lancu izučavanja vizuelnih svojstava objekta, kako bismo mogli u arhitekturi konkretno, gotovo tautološki istaknuti i odrediti njihov identitet.

Primjer predstavlja sferičnu, akustičnu formu plohe perforiranu rasvjetnim tijelima i otvorima za ventilaciju. Rješenje same plohe u likovnom smislu djeluje ornamentalno te kao takvo nije od interesa.

Međutim, ispred te plohe s obzirom na naše oko pojavljuje se prostorna kompozicija lebdećih ploha, slobodnih zatvorenih oblika u karakteru srodnih, ali ne jednakih, variranih veličina, vjerojatno i boja. Prvobitna ploha shvaćena je kao pozadina.

Praktična funkcija — motiv ostao je kao i kod plohe-pozadine isti: akustika. No, likovna mu je funkcija stvaranje igre mijenjanjem međusobnih odnosa položaja obješenih ploha s obzirom na naš kut gledanja.

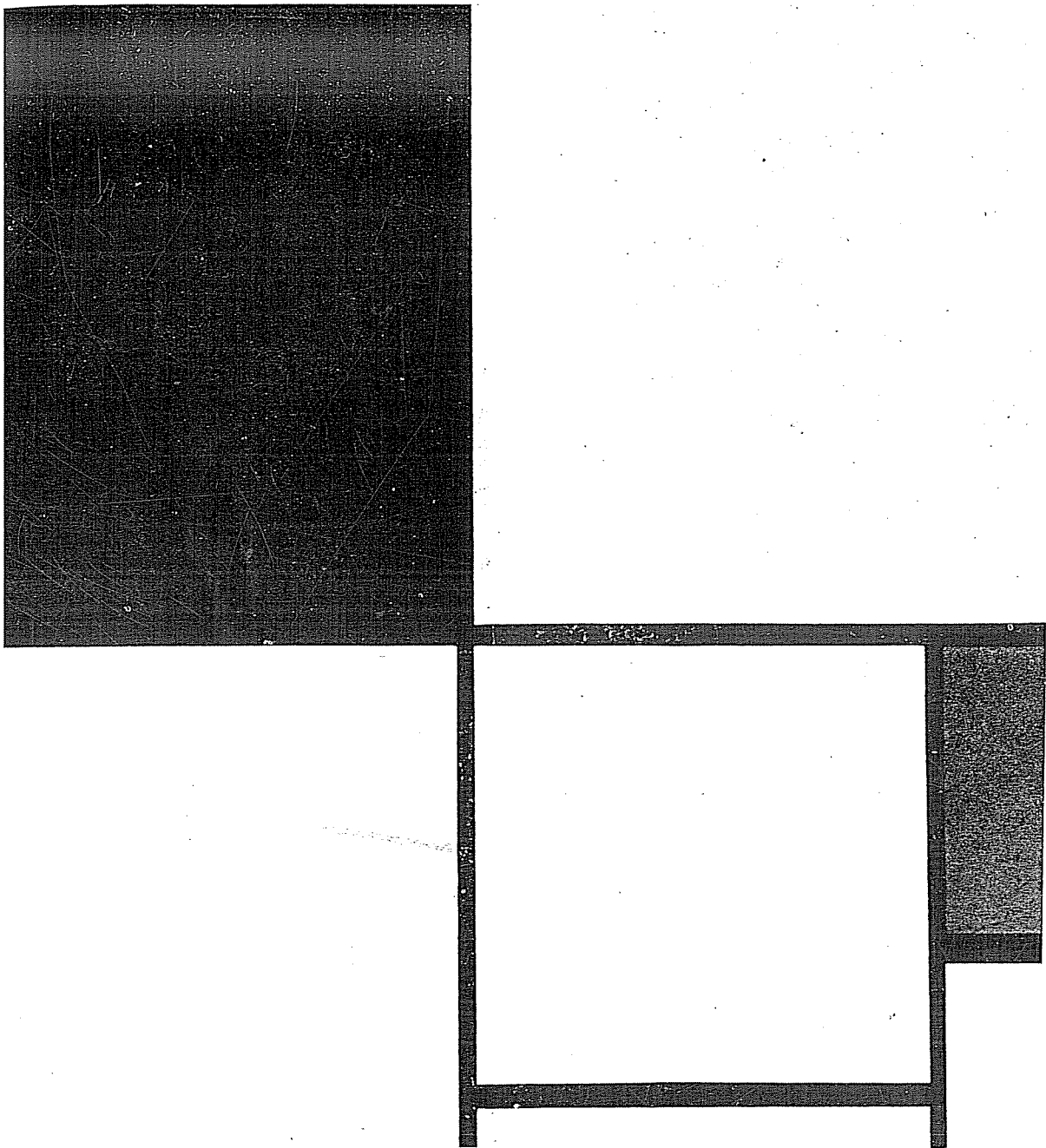
Sa stanovišta našeg razmatranja primjer je interesantan, jer pokazuje kako i strop može postati likovnim programom prostornog karaktera te kako i sferična ploha (u ovom slučaju superpozicijama) može postati slobodni likovni doživljaj. I opet nije važno da li je konkretno rješenje najsretnije i da li je položaj kamere najzgodnije odabran, što konačno u jednom integralnom doživljaju ne igra ulogu, jer se doživljuje ukupno djelovanje, a ne posebni detalj. (U ovom slučaju se pod detaljem ne razumije samo materijalni dio pojedine cjeline, već detalj vremena unutar putanje našeg kretanja.)

Pored toga je interesantno da je ovdje čitava ploha-prostor riješena plastičnim superponiranim elementima, a da je konačno djelovanje istovetno prostornoj slici.

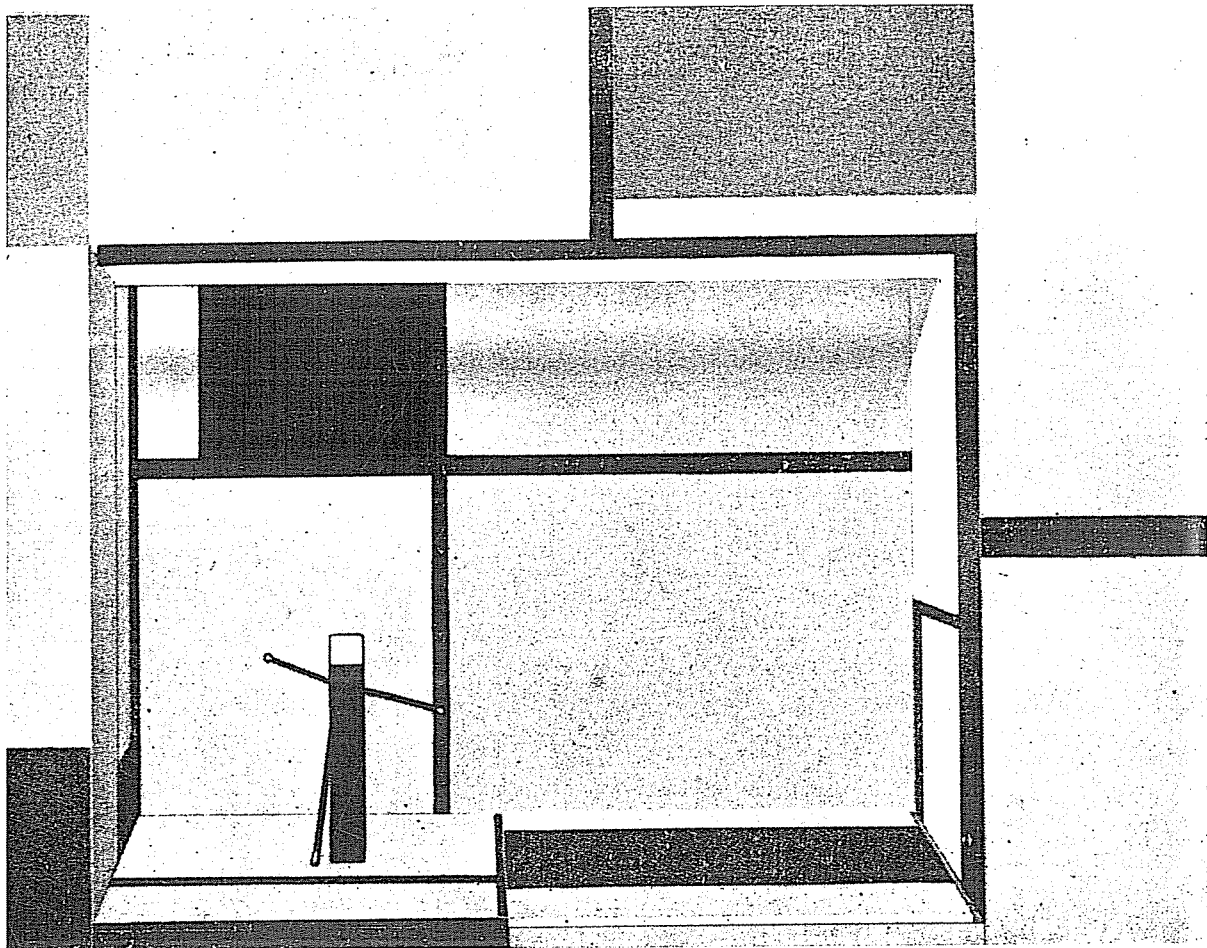
Karakteristično je za ovaj način analize da se motrilac pojavljuje kao aktivan faktor u odnosu na plošni plastični, prostorni fenomen, te se tako i sam fenomen probudio i oživio.

U ovom procesu stapanja objekta i motrioca slika npr. ne postoji kao takva, kao zaleđena činjenica prethodnog autorova doživljaja, koja poznaje samo frontalni odnos vizure, već je ostvaren živi varijabilni odnos ispunjen čitavim duševnim i materijalnim životom motrioca kao posljedica dokidanja granica između triju klasičnih likovnih disciplina.

Naravno, historija ovakve likovne sintetske umjetnosti iziskivala bi sasvim drugačiju tehniku dokumentacije. Možda bi to bio trodimenzionalni kolorirani film, svakako knjige, revije i reprodukcije postaju u onoj mjeri nedovoljne u kojoj mjeri u novom likovnom kompleksu igra ulogu varijabilni odnos motrilac — likovni medij.



3. Piet Mondrian  
Kompozicija A, 1932



9. Piet Mondrian

Scena za »L'Ephémère est éternel, 1926

Može se ovdje pojaviti pitanje — nisu li ovi odnosi tek površinski, štaviše, površinsko-motorički u poredbi sa psihološkim odnosom koji postiže na primjer slikarstvo svojom sadržajnošću vis à vis motrioca?

Međutim, nas ova i ovakva usporedba ne može interesirati, jer ako od ove metode očekujemo nešto kvalitativno novo, onda nas ono interesira i uzbuđuje kao takvo, a novo i jeste zbog toga što je drugačije od onog što smo do sada imali i od čega smo kao od polazne tačke krenuli dalje.

Važno je da se to novo razvije i da unutar sebe stvori vrijednosti toliko velike kako ih ljudi već mogu stvoriti. Ako se to postigne, otpast će pitanja ovakve vrste kao što je danas nemoguće pitanje da li je renesansa veća umjetnost od baroka ili od crnačke umjetnosti.

#### 4 Lomljena ploha

Ovo poglavlje već samim svojim postojanjem objašnjava i nagovještuje čitav niz mogućnosti koje potvrđuju našu osnovnu misao, a to je — realna mogućnost da se prijeđe granica dosadašnjih jasnih područja slikarstva plastike i arhitekture, ovo poglavlje, ovo pitanje dovodi u sumnju jasnoću dosadašnje podjele, i svodi sve na jedan bitan ishodišni fenomen — fenomen vizuelnog. No, počnimo s poznatim likovnim materijalom, materijalom apstraktnog slikarstva. Ako dokažemo da se ma i jedna apstraktna slika na jednom mjestu može prelomiti, a da se kompoziciono ne uništi, hipoteza je dokazana.

Mislim da niz kompozicija Pieta Mondriana omogućuje dokaz ove tvrdnje. Kod toga treba imati u vidu da se odnosi koji čine bit Mondrijanovog opusa, u slučaju da se koja njegova slika na mjestu gdje je dijeli crna vertikalna lomi u devedeset stupnjeva, u izvjesnom smislu mijenjaju, te tako ostavljaju mjesta sumnji da bi se i Mondrianov opus protivio ovakvom maltretiranju. Na ovakvu rezervu moguć je odgovor jedino eksperimentom kod kojeg bi se moralo uzeti u obzir vizuelne posebnosti koje iz ovog zahvata proizlaze. Te se posebnosti ipak sastoje samo iz varijabilne gustoće dviju ploha koje se sastaju pod kutom od devedeset stupnjeva, dakle u ovom se slučaju radi o lomljenju plohe oko vertikalnog pravca, a ta se varijabilnost očituje u mijenjanju položaja oka prema tim ploham, odnosno prema toj lomljenoj plohi. Kakve bi dakle konsekvence iz ovih posebnosti mogle da proizađu? Prva je konsekvencija u veličinskom odnosu jednog dijela spram drugog. Taj se veličinski odnos mijenja na uštrb one plohe koja prema našem oku kosije stoji, te se sve njene horizontalne dužine smanjuju. Crtež, podjela, kompozicija ovakve plohe zgušćivanjem horizontalnih dimenzija prima sve vertikalniji karakter koji se našim kretanjem zgušćuje do one krajnje tačke gdje se sam dio plohe ne pretvori u pravac. U ovom momentu mi smo ostali samo sa preostalim dijelom slike koji u ovom slučaju mora biti u ravnoteži.

Naravno da se to isto dešava i sa drugim dijelom kada se naše kretanje odvija u drugom pravcu.

Što iz toga proizlazi?

Prvo, da svaki dio za sebe mora djelovati kao cjelina i to gotova cjelina koja može da sa svoje odgovarajuće strane trpi, tolerira, podnosi, pa čak i traži susjedstvo svojeg drugog dijela, ne druge slike, koji ima funkciju okomitog položaja na tretirani dio. Ako dakle lomljenu sliku nazovemo A, lijevi dio  $a^1$ , a desni dio  $a^2$ , onda nam u prvom redu  $a^1$  mora sam za sebe egzistirati,  $a^2$  isto tako. Dalje pod pretpostavkom da se moje oko nalazi u okomitom položaju prema  $a^1$ , time da mi je  $a^2$  pao u projekciju pravca, počinje translacija oka (očiju) prema lijevoj strani, tada mi se počinje otkrivati  $a^2$  najprije kao sasvim zgusnut u vertikalnom smislu, a daljnjim

pomicanjem ulijevo ta se zgusnutost ublažuje i dimenzije se povećavaju. Učešće  $a^2$  postaje sve jače. Svakako, motrilac može da dođe u položaj kada je djelovanje egzaktnih veličina obaju dijelova ekvivalentno. To je jedna od triju karakterističnih pozicija koje čovjek u gledanju jedne takve lomljene slike može lako da osjeti i prepozna.

U optimalnom slučaju sva tri položaja moraju biti u ravnoteži time da svaki od njih predstavlja poseban doživljaj. U tom se slučaju može očekivati da će i međupozicije biti harmoničan doživljaj. Naravno, i tu će biti vrednijih i manje vrijednih pozicija, ali to ne može oboriti tezu već samo naglašava enormno edukativno značenje takvog artefakta za motrioce, jer je stavljen u poziciju da se vlastitim odabiranjem opredjeljuje i na taj način izjašnjava i kultivira.

Daljnja konsekvencija je različit upad svjetla kao pravilo, dok je istovetnost osvijetljenja obaju dijelova slike izniman slučaj. Što sve iz toga može da proizađe, teško je na prvi mah sagledati, no odmah se na prethodnu misao nadovezuje intenzitet sudjelovanja pojedinog dijela, jer se količina učešća pojedinog dijela ne mjeri samo pozicijom spram kuta gledanja i iz toga proizašlim dimenzijama već i intenzitetom refleksije koja je vezana na intenzitet svjetla i na vrstu boja koje u pojedinom dijelu sudjeluju.

Naročito delikatno pitanje predstavlja refleks boja jednog dijela slike na drugi. To je potpuno nov problem, svojstven prostornoj slici. Do sada je zapažen samo u arhitekturi od kada se pojedini zidovi bojadišu različitim bojama. Do sada se u slikarstvu koje je tretiralo samo jednu ravnu plohu taj problem nije postavljao.

Daljnja konsekvencija ovog likovnog zahvata odnosi se na poziciju našeg oka s obzirom na realnu perspektivu, koja se u tom realnom prostoru očituje (jer ta je slika svojim lomljenjem stvorila prostor), odigrava. To znači da će se sve horizontale provučene kroz čitavu sliku lomiti u mjestu lomljenja plohe osim one koja prolazi kroz horizont. Međutim, sam brid lomljenja pruža izvjestan mamac da se grafičkim sredstvima ovaj fenomen naglasi i stvori izvjesna prostorna atmosfera.

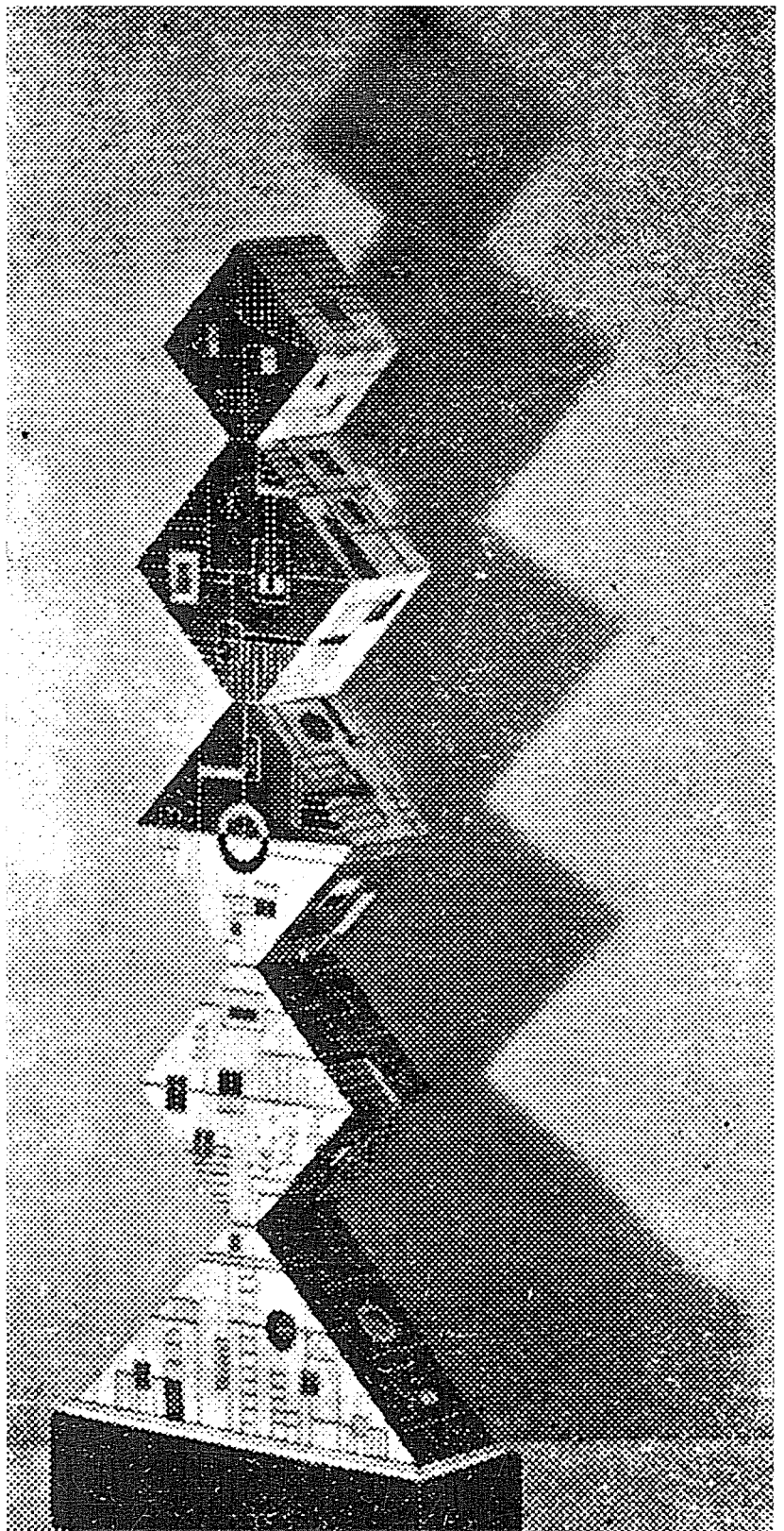
Kao što vidimo, ove konsekvence kompliciraju zadatak likovnog radnika kao što se i sam likovni fenomen, bolje reći vizuelni ili još tačnije matematski fenomen komplicira kada se iz linearne jednadžbe prelazi u kvadratičnu, kubnu ili još dalje u regije matematski višeg stepena.

Pa i tu se ne bi moglo reći da se sam likovno-kreativni problem komplicira u istom stepenu kao što se vizuelni fenomen obogaćuje, jer je likovna problematika ista u linearnom mediju kao i u višedimenzionalnom, komplicirala se možda samo tehnika likovne metode koja mora da sve nove momente ima u vidu.

Primjer pokazuje plastiku koja je upravo bazirana na principu lomljene plohe. Četiri kubusa redaju se u vertikali na dijagonalnoj aksi na početnoj trokutnoj prizmi. Sa strane (slika nam pokazuje lijevu stranu) omeđuje plastiku lomljena ploha koja se 17 puta lomi pod pravim kutom izmjenično konkavno i konveksno. Naravno da broj ovih lomljenja krije u sebi opasnost da ne pogodi našu problematiku, odnosno da je dovede do apsurdna, odnosno do ornamenta ukoliko ovakvim pitanjem ne zloupotrebjavamo Spacalovu skulpturu. No ovdje se ne radi o ocjeni konkretne skulpture već o promatranju pojave međusobno okomitih ploha jedne skulpture. Vidimo da je lom plohe moguć i dozvoljiv.

Kod ovog ipak treba uzeti u obzir izvjesnu ogradu, a to je da promatrani primjer ima određenu likovnu ideju kako to već sam naziv plastike govori, pa i taj ritam nije dat u punoj apstrakciji već sadrži u sebi mnogo elemenata koji asociraju na skup kuća u dijagonalnom nizu.





Ta ograda će utoliko biti jasnija ako se sjetimo metode koja je nagoviještena u prethodnom tekstu, a to jeste princip da slika, plastika, prostor izraze same sebe. U ovom slučaju je upravo ta okomitost jednog dijela slike (plastike, prostora) na drugi osnovni likovni program i osnovna likovna senzacija ako se suštinski ulazi u taj naš problem. Da se razumijemo: mi ne oslikavamo pojedine partije i pojedine za slikare rezervirane plohe, već bojom i crtežom otkrivamo unutarnju bit konkretne likovne situacije stvari i predmeta koji je materija našeg likovnog bavljenja.

Naravno da takav likovni program zahtijeva odgovarajuća likovna sredstva, kao i nova izučavanja reakcije boja, formi i crteža na ovakve zahtjeve i ovakvu tematiku. Ne može se, dakle, misliti da se preko noći dođe do sinteze budući da su počeci na vidiku, budući da vrijeme već postavlja sintezu na dnevni red. Ne poriče se ovdje ogromno značenje pojedinih integratorskih ličnosti, ali se čini uvjerljivim da je njihova pojava moguća tek pošto se sav taj i takav pionirski i sitan posao obavi.

Spomenuta je gore tema okomitost plohe na plohu. Ovaj termin, ova tema uzeta je u naročit obzir zbog toga što je taj položaj nešto što izaziva u motriocu naročit osjećaj aktiviteta jednog elementa prema drugom. Čini se da je okomit položaj pravca na pravac, pravca na plohu, plohe na plohu naročit položaj koji je odabran kroz čovjekovu historiju kao najjemenitnije aktivan položaj koji čovjek naročito jasno osjeća i koji zapravo ostaje u čovjeku kao baza sviju sistema koji imaju korijena u našim fizio-biološkim osobinama.

Zbog toga ćemo okomitost jače osjećati nego paralelizam. Prema tome u ovom lancu promatranja možemo razmotriti i slučaj dviju razmaknutih međusobno okomitih ploha.

Ovdje se postavlja jedno novo pitanje pod autoritetom čitavog ovog razmatranja: kakva je mogućnost djelovanja jedne plohe na drugu ako su one razmaknute? Prvo što je ovdje nužno odmah naglasiti jeste da one moraju međusobno kao plohe imati neki određeni odnos koji omogućuje takvo međusobno djelovanje, međusobnu primarnu aktivnost. Pod primarnom aktivnošću ovdje razumijevamo aktivitet ostvaren isključivo položajem i formatom plohe. Daljnji aktivitet postiže se daljnjim likovnim sredstvima. Kako smo već prije determinirali okomiti položaj kao položaj potpuno određen i jasan, položaj koji već sam kao takav ima naročiti značaj, to je time već uspostavljen onaj odnos, onaj aktivitet koji je nužan da se međusobno djelovanje osigura ukoliko se daljnje likovno rješavanje razvija na tim pretpostavkama.

Razmaknute plohe ovakvog međusobnog odnosa možemo tretirati kao jednu cjelinu kod koje će jedan dio na drugi djelovati i prema tome se odnositi i prema motriocu.

Sve ostale konsekvence možemo prenijeti iz prethodnog slučaja kontinuiranih međusobno okomitih ploha. Ovdje bi još trebalo definirati razliku. Razlika se, naravno, iscrpljuje u razmaku iz kojeg lako mogu proizaći i druge razlike: veličine međusobnog visinskog položaja i konačno veličine razmaka.

Svakako da se u tom razmaku sastoji sama razlika u punom smislu koja može taj slučaj osamostaliti do potpuno novog problema, koji može biti toliko raznolik da mu se u okviru ove rasprave uopće ne može prići.

Metodički nam je neobično važno utvrditi da pojedini elementi likovnih zahvata međusobno djeluju, te da im je djelovanje u određenim međusobnim odnosima jače odnosno slabije kada od tih određenih odnosa odstupa.

Bez ovog saznanja mi ne bismo mogli prići problemu likovnog objedinjavanja prostora. Kada ne bismo osjećali da dvije plohe, koje su paralelne, plohe, koje su nama kao motriocu sa svake strane, simultano na nas i na sebe međusobno djeluju, mi bismo bili osuđeni da svaku plohu posebno rješavamo.

## 2. PROSTORNA SLIKA

Problem konkavne prostorne slike i jeste ključni problem, cilj kojemu nas vodi čitava ova rasprava. Prostor determinirati likovnim sredstvima, zadatak je danas isto toliko interesantan za arhitekta, slikara i skulptora, budući da je svaka disciplina prešla granice koje su je sputavale da se izdigne iznad i izvan »svog« područja. U pogledu postavljanja problema, čini se, najjasniji je bio »De Stijl« preko čijih postavki i ostvarenja ni danas se ne može olako prijeći. Kao kreator umjetnik najveći je bez sumnje P. Mondrian čije djelo stoji veliko samo za sebe i kao baza svakog nastojanja u cilju jedne likovne sinteze. Pa ipak, jer se Mondrian za čitavog života zadržao pretežno na plohi (ravnoj) kao na epruveti svojih prostornih pokusa (za buduće prostorne pokuse), to ćemo se morati pozabaviti navedenim primjerom budući da on daje prilike da se neke stvari uoče i ispitaju.

U ovom interieuru-prostoru, prostornoj slici, koja se sastoji isključivo iz međusobno okomitih i paralelnih ploha riješen je naš problem također isključivo samo pravokutnim plohami na plohami. Raznolikost sivocrnog intenziteta na fotografiji otkriva da su plohe bojadisane, a s obzirom na postavke De Stijla može se pretpostaviti da su upotrijebljene elementarne boje: žuta, crvena i plava, pored crne i bijele.

Upravo je nevjerovatno koliko je djelovanje jasnih principa. Tu se s teoretske tačke gledišta tako reći ne može više ništa bitno nova reći ni izmisliti. Preostaje možda metodička razrada osnovnih principa i njihove popularizacije budući da se danas prečesto zaboravlja jasan stav i jasna ideja jednog pristupa ka likovnom kompleksu kao osnovnom jedinstvu kao ishodišnom principu i kao konačnom cilju.

Pa ipak ovo konkretno rješenje djeluje (prema fotografskoj slici, prije kao razbijanje prostora nego kao njegovo dizanje) na višu (likovnu) potenciju. Ono, dakle, iako kao methodska jedinica potreban član kontinuelnog tretiranja problematike, ipak kao konkretno rješenje daje prije negaciju same postavke nego kao podsticaj za daljnji rad. To i takvi rezultati obeshrabrili su možda članove De Stijla osim P. Mondriana, čije životno djelo danas omogućava i sugerira nastavak na tome području, a ujedno i ostvaruje kontinuitet rada i razvoja na rješavanju ovog pitanja. Danas kada je i arhitektura sama kao takva kao jedinstvo konstrukcije i prostora izašla iz domene svoje uže specijalnosti, kada se apstraktno slikarstvo i plastika probila u širokom planu na sve domene likovnog djelovanja, kada industrija u širokom planu koristi ovu metodu za rješavanje izraza svih predmeta koji nas okružuju, mi se možemo jačim snagama okrenuti ovom problemu čije vrijeme fermentacije je isteklo te se pitanje sinteze sve više probija u prvi plan kao diktat vremena.

Kod prostorne slike, slično svakoj dosadašnjoj problematici, postavlja se pitanje odnosa skupnog dojma i detalja.

Specifična je možda ipak ovdje upravo činjenica da je prostorna slika kubni pojam, dakle, i matematski uzeto pojam višeg ranga koji se elementom čovjekovog kretanja u njoj diže na rang četvrte dimenzije. Prema tome će se

postaviti pitanje kako se dobiva integralni dojam prostorne slike u kojoj se mi sami nalazimo.

Ako radi uočavanja srži problema uzmemo prostornu sliku kao najobičniji šuplji paralelepiped, u koji ulazimo kroz vrata (vidljivi su nam dijelovi prostora kroz format vratiju), tada nam se proširuje mogućnost gledanja prostorne slike do mogućnosti našeg vidnog polja i ta mogućnost nam ostaje kroz čitavo naše bavljenje u tome prostoru.

Ta je mogućnost ipak varijabilno limitirana u odnosu na količinu sagledanja slike što ovisi od distance očiju prema pojedinim ploham koje sačinjavaju ovu prostornu sliku. Ta raznolikost količine i dijelova koji u jednom momentu prodiru kao detalji u naše oko, ipak ima nekoliko tipičnih pozicija-tema koje nam mogu u radu poslužiti kao korektivi. Drugi pol ovog doživljaja jeste kretanje. Ovdje se, dakle, sukobljuje parcijalni doživljaj koji je fiksiran na pojedine tačke našeg mirovanja te se dâ odrediti tipičnim pozicijama i potpuna slika koja se doživljava tokom našeg kretanja koja se dakle doživljava sukcesivno, gdje je sukcesivitet karakteriziran uvijek jednim dijelom prezentnog vizuelnog aktivnog doživljaja onog elementa koji je pred našim očima i onog dijela slike koji je upravo jednak ostatku koji je oslabljen za razliku intenziteta koja proizlazi iz opadanja svježine utisaka kada oni od prezentnog procesa gledanja prelaze u likovno pamćenje. Naravno, to je opadanje proporcionalno s vremenom koje nas dijeli od procesa gledanja. Prema tome u momentu dok se krećemo i razgledamo takvu sliku bit će aktivitet doživljaja onog dijela koji gledamo i onog kojeg pamtimo približno jednak, te se upravo na toj činjenici i zasnivaju napori i potreba za prostornom slikom.

Drugi je pol kada se motrilac dugo vremena zadržava na jednom mjestu, kada se, dakle, razlika između aktivnog gledanja i memorativnog ostatka slike povećava do te mjere da detalj pred nama dobiva vid samostalnog likovnog rješenja.

Iz ovog proizlazi da je nužno u prostornoj slici uzeti u obzir pored cjeline i svaki detalj odnosno tipične pozicije koje motrilac zauzima tokom života u određenom prostoru.

Prostorna slika, kakvu je vidimo kod razgledavanja, kretanjem poprima svoj realni format, format paralelepipeda.

Detalji prostorne slike, kako ih vidimo kada mirujemo, poprimaju format našeg vidnog polja. Taj format odgovara elipsi čija je duža os paralelna sa spojnicom naših očiju.

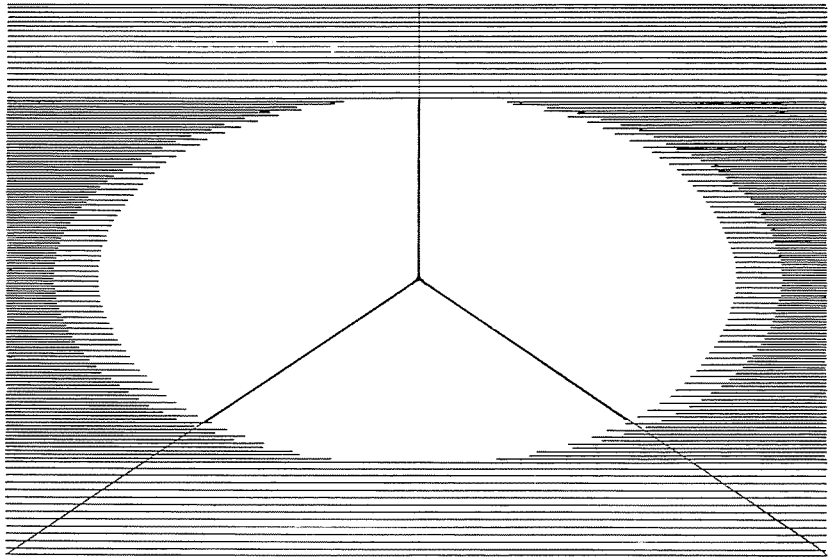
Daljnja karakteristika ovog formata je da on nije objektivni format, tj. format objekta koji gledamo već subjektivni format tj. format našeg načina gledanja, te se prema tome ne svršava oštrim rubovima već prijelazom od jasnog viđenja do prestajanja ovog fenomena.

U svakom slučaju kada se nalazimo u prostornoj slici ako je kao takvu hoćemo vidjeti i doživjeti, prisiljeni smo računati s ovim svojstvom.

Razlike koje iz ovog proizlaze posljedica su uvođenja motrioca u aktivni proces doživljavanja.

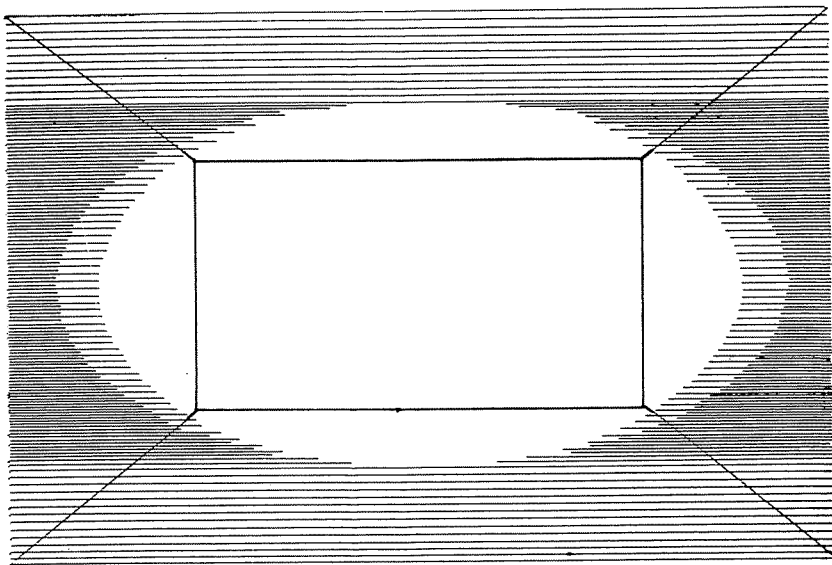
Preostaje nam još možda da odredimo sistematiku tema koje kao takve dolaze kao tipični korektivi u rješavanju i doživljavanju jedne jednostavne prostorne slike.

U »temama« se radi samo o detaljima koji sačinjavaju prostornu sliku. Tema je prema tome u ovom dijelu našeg razmatranja statički pojam kao strukturalni i opozitni dio našeg dinamičkog primanja cijele slike.



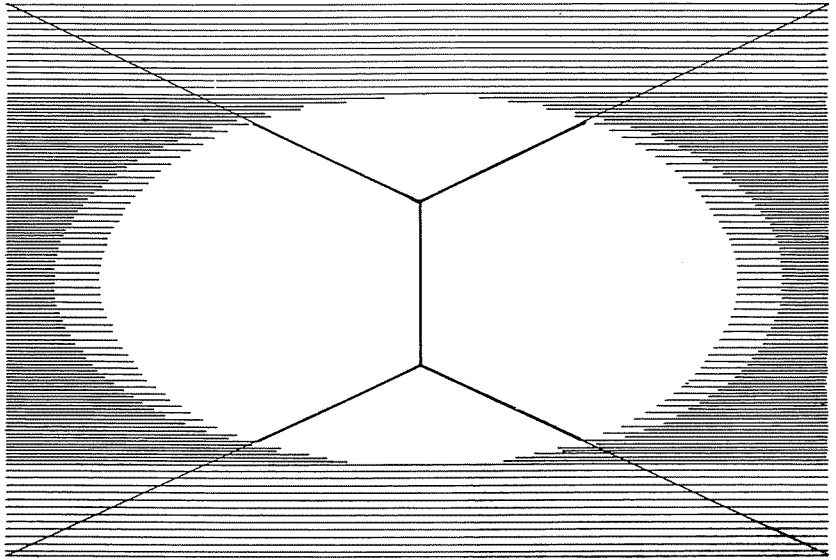
**a) Prva tema:**

prostorni ugao je najmanji detalj koji možemo vidjeti kada se zagledamo u bilo koji kut prostorije u kojoj se nalazimo, prema tome će ih u jednom paraleloipedu biti osam. U četiri će slučaja biti pored vertikalnih ploha treća ploha dio poda, a u preostale četiri dio stropa. Iz toga proizlazi da se vertikalne plohe ponavljaju ukoliko nije njihov gornji ili donji dio različit. Obje jednostavne istine nacrtne geometrije poprimaju karakter sasvim zadovoljavajuće kompliciranosti kad se od deskriptive prijeđe na likovno rješavanje. Daljnje vizuelne osobine ove teme proizlaze iz samog načina našeg gledanja koje se u ovom slučaju očituje u tome da su plohe poda i stropa u nekoj mjeri u podređenom položaju, jer se vertikalne plohe nalaze u daleko vjerojatnijoj poziciji da budu paralelno s našim čelom.



**b) Druga tema:**

čeo na ploha kao sama dolazi samo onda kada smo joj toliko blizu da nama pokraj nje i gornja i donja ploha praktički kao likovna sudjelujuća pratnja ne dolazi u obzir. Njene osobine proizlaze iz takve mogućnosti koja je suponirana, a to je da bude dovoljno malena da je možemo sagledati i dovoljno blizu da nam pokrajnje plohe ne padnu u vidno polje. Može se uzeti u obzir da i taj slučaj izdvajanja jednog geometrijskog elementa postane opravdan.



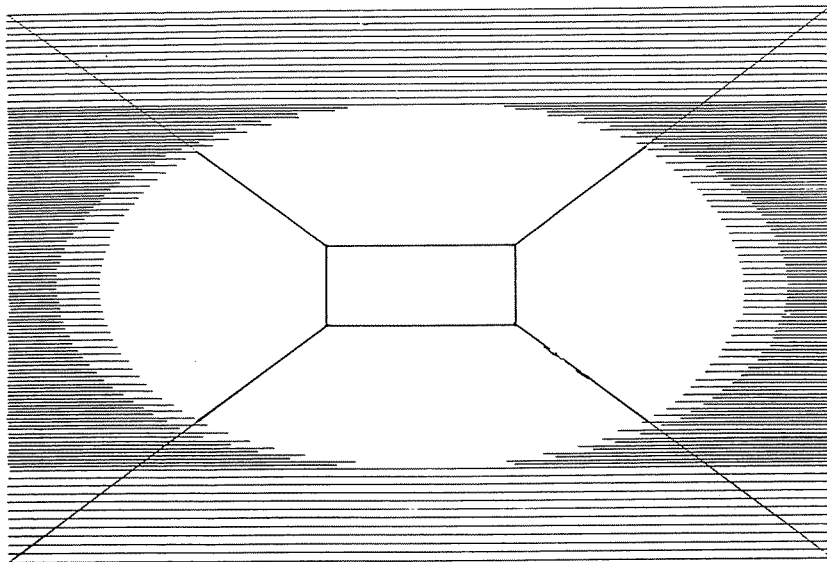
**c) Treća tema:**

četiri plohe se doživljavaju kada nasuprot jednog vertikalnog brida šupljeg paralelopipeda stojimo toliko daleko da nam u vidno polje pada dio poda i stropa i opet toliko blizu da nam u vidno polje ne padaju preostale dvije plohe.

Vizuelne osobine ove teme se tako reći podudaraju s prvom temom, tim obogaćenjem, da pored izoliranih dijelova prve teme još stropna ploha djeluje na podnu po zakonu paralelnih elemenata.

Kao daljnja osobina ove teme jeste raznolikost intenziteta svjetla koje se može u ovom slučaju uzeti kao pravilo.

Dalje, dojam prostora, u kome se nalazimo, u ovom slučaju je potpun.



d) **Četvrta tema:**

pet ploha je najpotpuniji mogući detalj koji možemo doživjeti kada se nalazimo u šupljem paralelepipedu, najpotpuniji je kada se tjemenu nalazimo naslonjeni na plohu koju moramo memorirati. Budući da nam je uvijek jedna ploha izvan vidnog polja, imamo u našem jednostavnom slučaju u jednoj sobi šest tipičnih tema ove vrste, pa i one variraju uvijek prema tome da li smo prema jednoj od gledanih ploha, tj. onoj koju vidimo čitavu, okrenuti tako da nam je čelo paralelno s njome ili ne.



Osnovna vizuelna osobina ove teme sa svim njenim varijacijama jeste da smo kadri vidjeti samo jednu plohu u jednom momentu čitavu (kod treće teme možemo vidjeti dvije) ostale osjećamo kao čitave, jer zane-marujemo koliko momenat svijesti, navike, pamćenja, djeluje u upot-punjavanju doživljaja, tim više što momenat prijelaza iz jasnog viđenja u neviđenje nije određen, i dalje što se mi u normalnom ponašanju ne držimo nepomično kako u odnosu na glavu tako ni u odnosu na oči.

Pri ovoj sistematici ne smijemo zaboraviti da čovjek ipak uvijek doživljava prostor kao cjelinu, prema tome se spomenute teme moraju zaista shvatiti kao metodički korektivi, kao pomoćna čvorna mjesta u radnom procesu kao i u promatranju fenomena doživljavanja prostora.

Pitanje koje bi se moglo ovdje postaviti jeste da li motrilac, i pod pretpostavkom da doživljava prostor kao cjelinu, doživljava ujedno i prostor kao likovnu prostornu sliku.

Tu nam se nameće da analiziramo u kojoj mjeri bi ovakav prostor-slika odstupao od dosadašnjih prostora.

Prije svega, svaki prostor je slika. Razlika je samo u tome što kod dosadašnjih prostora ta slika nastaje kao nusprodukt mnogih drugih kriterija, te je sama cjelina kao likovni program, kako ga mi ovdje tretiramo, prepuštena automatskom rezultatu drugih kriterija ili prostom mnoštvu pojedinih parcijalnih rješenja. Kao takva ona i ne traži onakvu likovnu pažnju cijelog smisla prostora odnosno prostornog smisla, koji se može roditi samo kao rezultat jednog uspjelog umjetničkog htijenja i umjetničke potencije.

Iz ove postavke i proizlazi nužna konsekvencija da za uspjelu prostornu sliku, da bi ova mogla biti doživljaj, mora biti moguće taj doživljaj slijediti i izvan vidnog polja uzetog kao izoliran momenat našeg kretanja.

No, ovaj doživljaj prostora ne iscrpljuje se sumom gledanog i memoriranog. Prostor se osjeća kao materija koja se mjeri distancama u sva tri međusobno okomita smjera.

Iz toga slijedi nužnost da plohe koje dijele naš prostor od vanjskog ne smiju biti neutralne, jer neutralno određenje smanjuje intenzitet doživljaja prostornog određenja. Apstraktna metoda upravo i traži takav izraz koji definira određenje same površine plohe. Kad ona u tome ne uspije, teško je reći da je uspjela kao slika, no kod same apstraktne slike-slike to nije ni izdaleka tako opasno kao kod apstraktne slike koja omeđuje prostor, budući da u tom slučaju naš prostor nije tautološki određen, on nije identičan samom sebi, te se slika ne poklapa s materijom koju predstavlja kao strukturalni izraz i dio prostora.

Tu se nalazimo na čvorištu ove problematike. Kako da se likovnim sredstvima, slobodnim, kažimo tako, slikarskim sredstvima, poklopimo s osnovnom prostornom idejom kao činjenicom s kojom smo identični, samo viši za čitav likovni (umjetnički) stupanj?

Možda je upravo u tome razlog zašto navedeni primjer van Doesburga nije uspio da se stopi s prostorom, već ga je potpuno suštinski demantirao.

Znači, sinteza u vidu prostorne slike ne postiže se samim prelaženjem iz jednog formata u drugi, dakle, proširenjem teritorija slike od dosadašnjeg na susjedne, već je to prelaženje samo vanjski najlakše uočljivi oblik jednog daleko zamršenijeg pitanja, a to je pitanje identiteta objekta. Prelaženje preko dosadašnjih domena je u najvećem procentu tek negacija dosadašnjeg slikarskog tretiranja. Ono samo onemogućuje realističko i iluzionističko slikarstvo da slijedi ovaj put te ga tako eliminiira već u prvom koraku. Međutim, da ne bi istovremeno i sebe likvidiralo, potrebno je prodrijeti u bit problematike prostornog izraza i pronaći odgovarajuća sredstva koja

će se poklopiti sa smislom postojećeg tretiranog prostora. Naravno, nikome ne pada na pamet da pronalazi neke recepte koji bi otkrivali tajnu ovakvog prostornog rješavanja. To bi upravo značilo negiranje umjetničkog stvaralaštva i svelo čitavu problematiku na sterilni šematizam.

Pa ipak je potrebno mnogo toga početi raščišćavati da bi se uočila distinkcija prema dosadašnjem shvaćanju likovnog kompleksa proizašlom iz razdvojenosti njegovih disciplina.

Prije svega treba razraditi pojam identiteta slike s prostorom. Mi smo do sada prihvatili identitet slike (apstraktne) sa samom sobom. Taj identitet proizlazi iz njenog negativnog stava prema iluzionističkom slikarstvu, te se u odnosu na to slikarstvo ono od njega razlikuje po tome što ništa ne prikazuje osim samu sebe te je prema tome sebi identična.

Preostaje da se ispita koje bitne promjene nastaju kada takva slika čini zatvoreni prostor, kao u našem primjeru paralelopipeda. Prije svega to ne smije biti prostor koji je ožbukani i oslikani. Jer ako prihvatimo takvo stanovište, onda nećemo nikada moći uspostaviti nikakav kriterij koji će nam služiti kao korektiv, već ćemo biti prepušteni samovolji slikarâ koji će doći kao ljudi koji samostalno rade na nekoj određenoj podlozi, skoro slično neutralno razapetom platnu na koje treba da dođe slika, ali koja time nije nikako određena.

Ovdje zamućuje pogled činjenica da se prostori grade potpuno neovisno od toga da li će kasnije postati od njih prostorna umjetnička slika ili ne, te sam postupak koji treba da to od nje učini dolazi poslije izgrađenog prostora kao dodatak bez kojeg se komotno može biti, štaviše, bez kojeg je možda i bolje biti barem tako dugo dok se na djelu ne pokaže da je tako bolje i da to znači stvarno otkrivanje osnovnog smisla prostora bez kojeg taj prostor nije potpun.

Sigurno je da se bez sinteznog zahvata u jednom prostoru može živjeti bez smetnji, ali to i nije agitacija za takav zahvat, već jednostavna konstatacija da do prostorne umjetničke slike ne može doći ako se ona svjesno ne kreira.

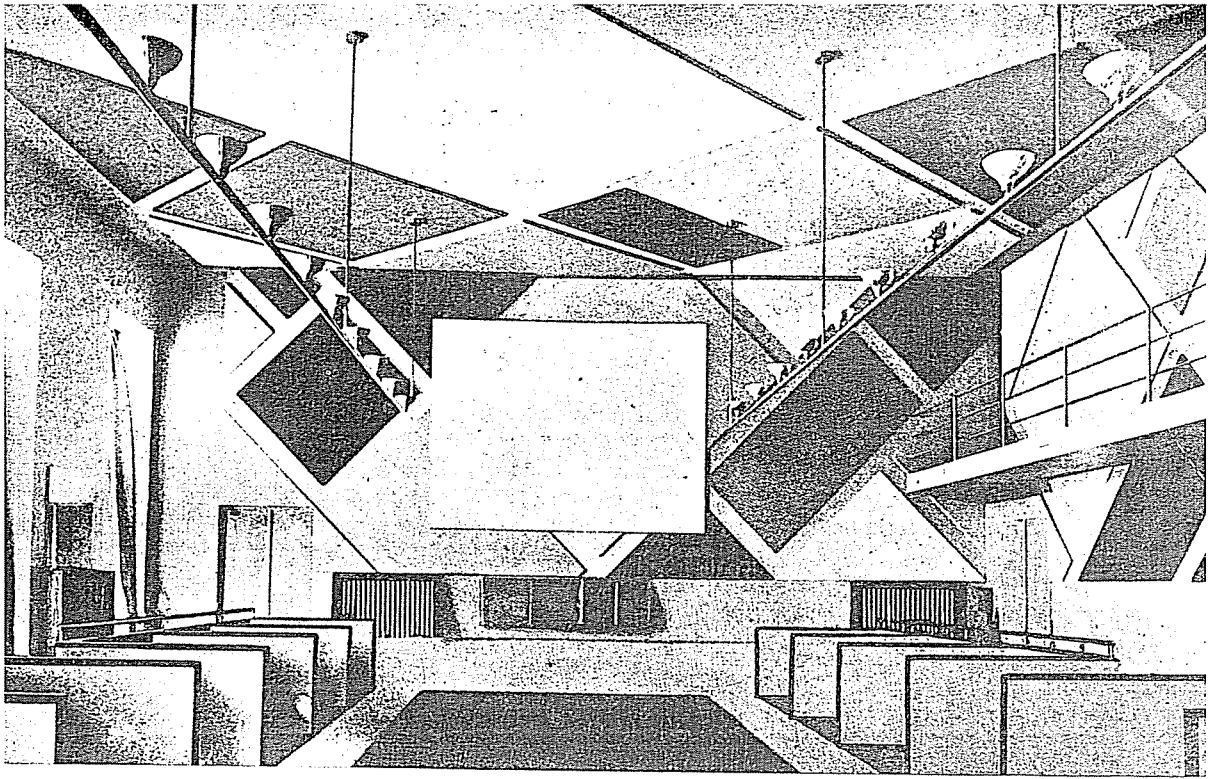
Kreacija pak prostora kao prostorne slike treba da bude jedinstven proces koji je u smislu identičan osnovnoj njegovoj materijalnoj biti (deskriptivnim osobinama i vizuelnim osobinama kao i osobinama koje izlaze iz njegovih proporcija, međusobnih odnosa tih proporcija kao i iz apsolutnih veličina [distanca] tih elemenata) time da se te veličine uzimaju relativno u odnosu na veličinu čovjeka — pri čemu treba imati u vidu da se na istu funkcionalnu bazu može dići neizmjereno mnogo tome prostoru kao bazi identičnih likovnih rješenja.

Time bi bio principijelno postavljen funkcionalni odnos likovne kreacije prema ostaloj funkcionalnoj bazi koja je u nizu arhitektonskih djela naširoko tretirana.

Bilo bi nemoguće, naime, prihvatiti besmisleni dogmu da dva prostora jednake funkcije, orijentacije, jednakih dimenzija zahtijevaju identična likovna rješenja. Budući da se ovdje likovni identitet ne uzima kao prosta linearna uslovljenost, već uslovljenost koja je određena jednim pojmovnim intervalom navedenim u prethodnom razlaganju, koji dozvoljava beskonačno mnogo pravilnih rješenja. Važno je da jedno rješenje početo pod nekom osnovnom likovnom pretpostavkom bude do kraja konsekventno provedeno.

No, ovo su ipak tako općenite postavke koje kao da bi se mogle sažeti u preporuku »treba dobro slikati« odnosno raditi, što ne daje baš nikakvo ukazivanje na jednu određenu metodu.

Da bi se izbjegao ovaj prigovor, treba prići stvari bliže. Prije svega do sada smo ovdje govorili o onom jedino ispravnom slučaju kada se smatra da je



11. Theo van Doesburg  
Dancingrestaurant »L'Aubette«  
Strasbourg

arhitektonsko-tehnička baza identična sa samim smislom likovne ideje. Ovo se naglašava zbog toga što će često biti slučaj da likovna intervencija kao posebna faza preuzme zadatak adaptacije arhitektonsko-tehničke baze time da nadopuni ili mijenja osnovni smisao baze (preuski, previsoki, preniski itd. prostor). Interesantno je i razumljivo kod toga to, da je snaga likovnog zahvata provjerena upravo na ovakvim zadacima gdje se sam likovni zahvat svojim opozitnim djelovanjem prema prostornoj bazi emancipirao i na taj način omogućio studij svojeg specifičnog djelovanja.

Već je unaprijed spomenuto da se od prostorne slike traži i očekuje (i opet u onom prvom, sretnom slučaju, kada je prostor uzet kao pozitivna tema) da pojača svijest i doživljaj o tome prostoru. Od neutralnog prostora obojenog jednom bojom već je prvi najjednostavniji korak raznobojno bojadisanje zidnih ploha. Pri ovome moramo biti svjesni da će takav zahvat samo u izuzetnim slučajevima djelovati kao prostorna slika u užem smislu, jer u dimenzijama koje su uobičajene u arhitekturi rijetko će nam u vidno polje pasti takav odnos elemenata koji bi prosto svojim bojama djelovali kao prostorna slika. Iako raznobojni, prema tome diferencirani, zidne plohe su još uvijek preblizu svojoj praktično tehničkoj funkciji, a da bi kod nas izazvale dojam prostorne slike, za razliku od takvog broja elemenata koji u jednoj plohi može da zadovolji kriterije sredstava slike.

Činjenica da se danas u većini slučajeva odustaje od ovakve polihromije prostora, u biti ništa ne mijenja na suštini ovakvog metodskog razmatranja. Rekli smo, naime, da u pojmu sinteze uključujemo odstupanje svakog pojma (elementa, discipline) od svojih osnovnih svojstava i poprimanje novih. Prema tome, očekujemo i od elemenata arhitekture, da se odvoje od osnovnih, elementarnih, primarnih svojstava, te da se izdignu na viši stepen. Ako hoćemo ispuniti postavljeni zadatak, morat ćemo reći toliko malo i općenito, da ne zadremo u domenu samog likovnog rješavanja i opet toliko puno, da to ipak bude jasan uvid u tipološke mogućnosti jedne metode. Bit će dovoljno općenito rečeno ako likovno rješavanje arhitektonskih ploha nazovemo diobom, raščlanjivanjem.

Čini se da je moguće likovnom diobom pojedinih nijemih ploha dati im život i prostornu mjeru. Dalje, ako je ta dioba provedena na bazi osnovnog prostornog modula, oživjet će i sam prostor i postati likovnim organizmom. Ovdje je potrebno konstatirati da i puna, neraščlanjena ploha može biti isto tako punovažan konstituiraajući element prostora.

Dioba je, čini se, ovdje ključ koji konsekventno proveden daje doživljaj cjeline. Sjetimo se Mondrianovih dioba ploha. Te su diobe identične plohama koje dijele dešifracije misterija njihovih formata, otkrivanje njihovih najeminentnijih bitnosti.

Rektangularna dioba rektangularnog prostora daje njegov najeminentniji osnovni smisao kao likovni program.

Teško je »slobodnim« slikarima shvatiti to kao ozbiljno bavljenje. Toliko je velik mogao biti samo Mondrian. A jer je to zaista velik zadatak, on izgleda suviše lak pa čak i riješen. Zaista, djelo Mondriana izgleda na prvi pogled kao Kolumbovo jaje, duhovito, ali dovoljno da se jednom dogodi. No, pri ovakvom stanju ako ga pretpostavimo da postoji, može da oživi sličan odnos između zakonitosti sintezne prostorne slike i postojećih apstraktnih slikara kao što je odnos koji se postavlja oko pitanja hijerarhije između »realističkih« slikara i arhitekata koji im osiguravaju društvenu narudžbu. Ovakva pitanja redovito se rješavaju rezultatom »splendid isoleichen« tj. arhitekt osigurava određenu plohu za slikarsku dionicu koja od tada ipak uza sve ograde postaje autonomno područje slikara.

To je slučaj i s univerzitetom u Harwardu, kao i s univerzitetskim gradom u Caracasu.

Ova opasnost nagoni nas da još jednom upotpunimo determinaciju identiteta prostorne slike s prostorno tehničkom sirovinom. Možda već sama formulacija »sirovina« donekle razrješava ovu opasnost. Da bude likovni izraz identičan prostornoj bazi, ne znači da on ujedno nije bitno različit od baze kao polazne tačke. On, dakle, tu bazu bitno mijenja, time što je od proste tehničke, materijalne činjenice, diže u njenom datom smislu, na nivo umjetničke činjenice sa svim atributima koji ovoj činjenici pripadaju. U čemu je dakle razlika?

Razlika se sastoji upravo u umjetničkom doprinosu koji nije dodatak već zahvat kvalitetne promjene, koji proizlazi iz suštine razlike prirodne ili tehničke činjenice vis à vis umjetničkim činjenicama.

U čemu je istovetnost?

Istovetnost jeste u tome što je u tome zahvatu umjetničkim sredstvima izražena identična misao data racionalnim tehničkim sredstvima uslovljenim funkcijom prostora i odgovarajućim sredstvima građenja.

Da se izbjegne nesporazum, prostorna slika može nastati i u rukama arhitekta umjetnika, kao što može izostatati ako na njoj rade svi mogući specijalisti. Isto tako nikako naš termin »slika« ne znači da se prostorna slika ostvaruje isključivo potezima kista preko zidova.

Sama početna postavka mijenjanja osnovnih svojstava pojedinih likovnih disciplina zaoštruje i pitanje odnosa dosadašnjih profesija prema novim zadacima. Termin »plastičar« dovoljno je jasan odgovor na ovo pitanje.

Da se ne bi ipak ovo pojmovno određivanje razlike između tehničko racionalnih prostornih činjenica i onih kod kojih je likovni atribut u njima već sadržan, shvatilo kao dva u svojoj osnovi različita rada i odvojene faze, potrebno je još jednom ponoviti da je prostorna slika kao element ostvarene sinteze — takvo djelo plošnih plastičnih i prostornih vrijednosti realiziranih u jedinstvu koje dokida njihova prvobitna svojstva samostalnih likovnih disciplina za volju jedinstva djela.

To znači, ne slika u prostoru, ni plastika u prostoru i ne prostor oslikan slikama i oplemenjen plastikom, već objekat stvaran procesom integracije ab anitio, operirajući plošnim, plastičnim i prostornim vrijednostima u idejno monolitne i praktično svrsishodne predmete — djela.

### 3 PLASTIKA

#### a) Određenje pojma

Određenje pojma svake od dosadašnjih likovnih disciplina ići će svakako za tim da upravo ove djelatnosti (specijalnosti) ukine kao razgraničena područja i da se svede samo na bitne specifičnosti tehnike rada.

Budući da smo daleko za sobom ostavili dilemu figurativne i nefigurativne plastike, ostaje da nekako označimo razloge zašto možemo da stvaramo pojmove kao plošna (slikarska) plastika, konveksna plastika-plastika, konkavna plastika-arhitektura.

No, ti bi razlozi i onako bili samo ponavljanje unaprijed postavljenih premisa. Ostaje dakle da termin konveksna plastika-plastika označimo kao najtipičniji za naš pojam plastičnog zahvata i rada, popraćen jasnom svijješću da njegove granice ni prema plohi-slici ni prema arhitekturi ne postoje. Iz ove postavke slijedi da će uvijek ona disciplina koju se uzme u ovakvoj

sistematici prvu u razmatranje, biti najiscrpnije obrađena prema drugima koje slijede, budući da su ona područja gdje se one poklapaju već u prvoj disciplini obrađena.

## **b) Plošna plastika**

Područje ove kreativne djelatnosti poklapa se u potpunosti s područjem slike. Odstupanja počinju od izražajnih sredstava, jer tamo gdje slikarski zahvat na plohi djeluje bojom, plohom, linijom, plastički zahvat na plohi djeluje plastičnim zahvatom na samoj plohi u vidu ostvarenja trodimenzionalnih odstupanja od prvobitne plohe. Udubine i izbočine na plohi u potpuno istom području djelovanja razlikuje ova dva bitno srodna i bitno različita rada. Naravno da plastici nije zabranjeno da se posluži bojom. Samo je to onda bojadisanje njenih izbočina odnosno njenih udubljenja. Isto tako nije zabranjeno slici da neke svoje elemente plastički istakne, samo je to onda plastičko naglašavanje izvjesnih slikarskih elemenata.

Kretanje savremene umjetnosti ne obazire se na stare termine i podjele. Danas već imamo ostvarenja koja je teško svrstati u klasične rubrike plastika-slika.

U ovom primjeru teško bismo se odlučili kojoj disciplini je bliži, plastici ili slici. Iako ne upotrebljava boju kao izražajno sredstvo, sva ostaje u plohi, pa ipak i ta ploha ne ostaje sama za sebe, upravo tamo gdje je nema, dakle njeni postojeći dijelovi djeluju kao aktivni element koji zamjenjuje boju i konačno, element koji omogućuje sudjelovanje prostora koji se nalazi iza same perforirane plohe. Likovni koncept je tipičan za Vasarelyja, on je plošan, pa ipak sâm način izabranog izražajnog sredstva otkriva nove mogućnosti, koje možda iznenađuju i samog autora, jer u realnom doživljavanju ovog zahvata sigurno stražnja ploha ne djeluje uvijek tako jednolično tamno kao na citiranoj fotografiji. Pa čak pita se što se doživljava kada se ovaj element gleda s tamnije strane, te se prostor, koji se vidi kroz rupturu, vidi kao svjetlosno aktivniji?

Da nastalo namjerno »ništa« ne bi potpuno negiralo plohu, ostavljene su vertikalne žice, koje prvo u slučaju da je stražnja ploha, prostor, taman, poprima funkciju grafike, dok u obrnutom slučaju, pored ovoga, funkciju prvog plana, kroz koji se vidi i formatizira slika prostora iza njih.

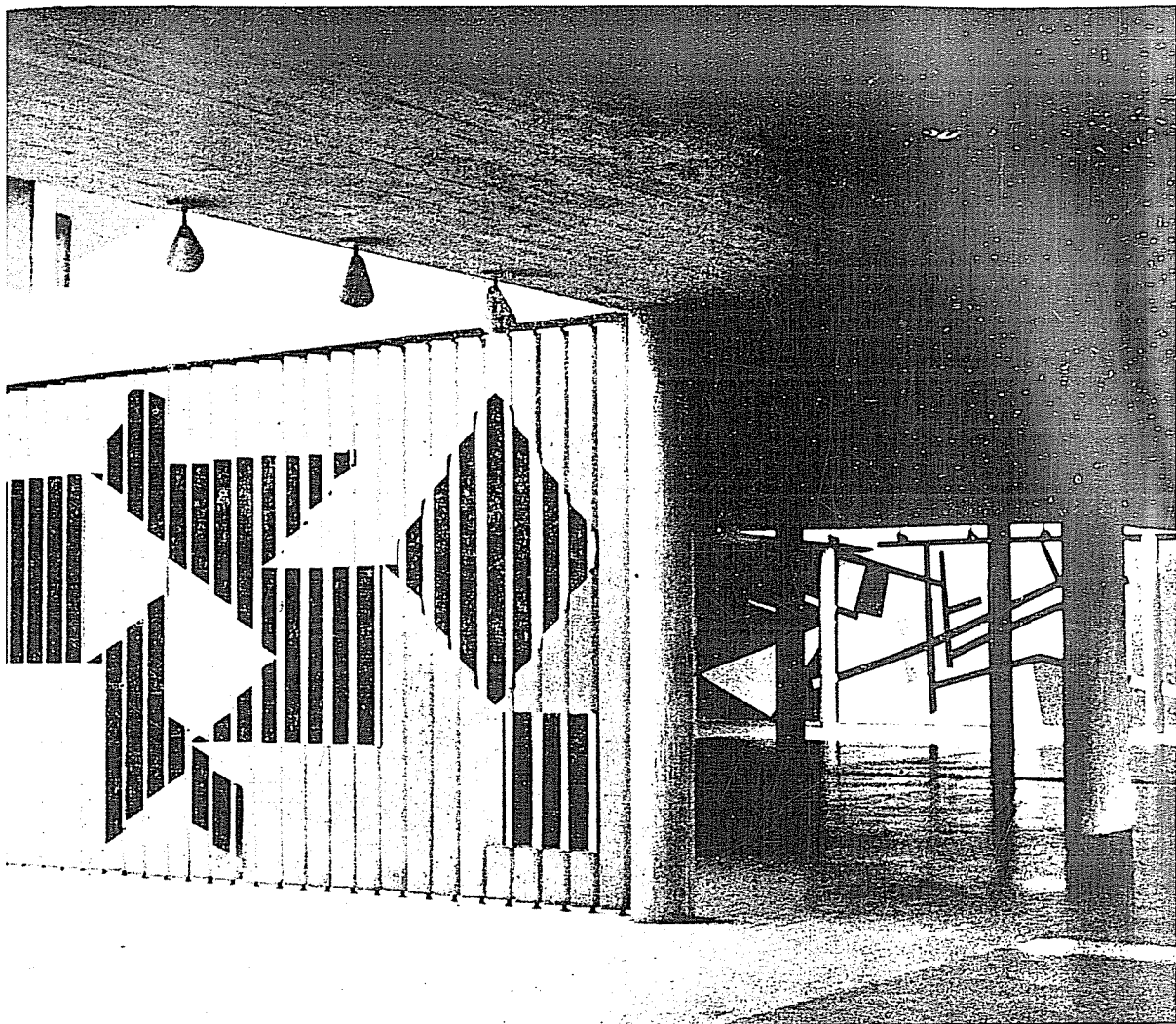
Vidimo, dakle, da se momentom kada se iz izoliranih zadataka štafelajnog slikarstva i atelijske plastike prijeđe na prostorne zadatke i kada se operira materijalima koji kao takvi dolaze u arhitekturi i tehnicima, da oštre razlike između pojedinih disciplina nestaju.

Možda ovaj primjer nije najsretnije riješio tehnička pitanja rubova same rupturu no to može da bude samo dojam koji daje fotografija; za samu bit nije to toliko ni važno, štaviše, ono može da bude samo znak da su ova nastojanja u eksperimentalnoj fazi.

Svojim propuštanjem realnog prostora kroz sebe, svojim računom na varijabilno, svojom arhitektonskom organičnošću, svojom uvjerljivom funkcionalnošću — ovo je možda najpozitivniji detalj caracaskog eksperimenta.

Da li je to plastika ili slika, nas ne interesira. Nas zadovoljava činjenica da se ovo pitanje može s opravdanjem postaviti.

Pa ipak, ako ovdje sa stanovišta sinteze kao stanja mijenjanja osnovnih svojstava elemenata vršimo analizu mogućnosti poklapanja jedne discipline s drugom, onda pored plastike, kada se ona ne razlikuje od slike, moramo analizirati i slučaj kada ona postaje prostor ili determinator prostora.



12. Victor Vasarely

Rupture Spatio-Dynamique (Prostorno dinamički prostor) iz aluminijskog lima  
— hal dvorane za komorne koncerte u Sveučilišnom gradu u Caracasu, Venezuela

### c) Plastika — prostor

Kod ovog primjera treba najprije prevladati strah od prigovora da to nije plastika već nešto drugo, recimo konstrukcija, geometrijska mreža, kristalinična struktura i slično. Ipak, ne upuštajući se u pedantno metodičko objašnjavanje (dokazivanje) mi možemo priznati da je ovaj objekt sve ovo što smo naveli kao prigovor, pa čak i arhitektura, ali svedena na jedan eminentno plastički smisao. Svedena ili podignuta? — svejedno. Nema više hijerarhije. Iako i drugih niz primjera može pokazati kako se plastika ne žaca prostora koji u sebi stvara, uzet je baš ovaj primjer, jer on pokazuje upravo takav prostor u kojem bi se tako reći moglo stanovati. I »Continuità« Maxa Billa operira prostorom, ali je taj daleko više surogat nego u ovom primjeru. Ovdje je prostor uzet kao umjetnički program time da bude definiran minimalnim plastičkim sredstvima. Mi osjećamo taj prostorni kubus kao nešto materijalno, transparentno, u toj mjeri da mu se vidi i osjeća njegova unutarnja struktura iz koje je čitav i izgrađen.

Ovaj primjer je toliko blizu arhitekturi da bismo ga mogli nazvati arhitekturom bez praktične funkcije, ili možda arhitekturom čiji subjekt nije čovjek. Ploče koje nosi, za nas ovdje nisu interesantne kao nosioci natpisa. One i njihova dionica ovdje pokazuju kako se može ovakvoj skulpturi prići tako da realne plohe djeluju kao plastični element, da mogu biti nosioci boje ili slike ili strukturâ da budu dio slike, i s druge strane da zatvaraju prostor. Dalje da im zatvaranje prostora u jednoj složenijoj kompoziciji bude isključiv zadatak ili da budu nosioci ili protagonisti prostorne slike kao takve.

### d) Plastika kao prostorna mjera

Iako ovaj naslov vrijedi tako reći za sve plastike koje stoje u izvjesnoj relaciji s prostorom u kojem se nalaze, Calderovi »Mobiles« predstavljaju otkrivanje, diranje i osjećanje prostora kao materije. Kada se nalazimo u jednom čistom zatvorenom prostoru, mi ga osjećamo preko saznanja distanca elemenata koji ga ograničuju i na taj način determiniraju. Mi znamo da izrezana kocka zraka, omeđena zidovima unutar kojih se mi nalazimo, predstavlja taj prostor. Mi taj prostor tako i osjećamo. Osjećamo ga kao određeni format prostornih dimenzija. Calderova skulptura predstavlja naše produžene pipce koji nam nadomješčuju male dimenzije naših ruku. Labilnost njegovih visećih elemenata koji se nalaze u stanju senzibilnog labiliteta (ne fizikalnog) osjetljiviji su na najmanje strujanje zraka, te materije iz koje je sazdan prostor naše atmosfere.

Gledajući takav »mobile« obješen u prostoru iznad naše glave, mi sami postajemo veći, dobivamo mjeru prostora u kojem se nalazimo, postajemo senzibilni za tu finu materiju prema kojoj smo pod normalnim uslovima kao u mirnoj materiji tako reći neosjetljivi.

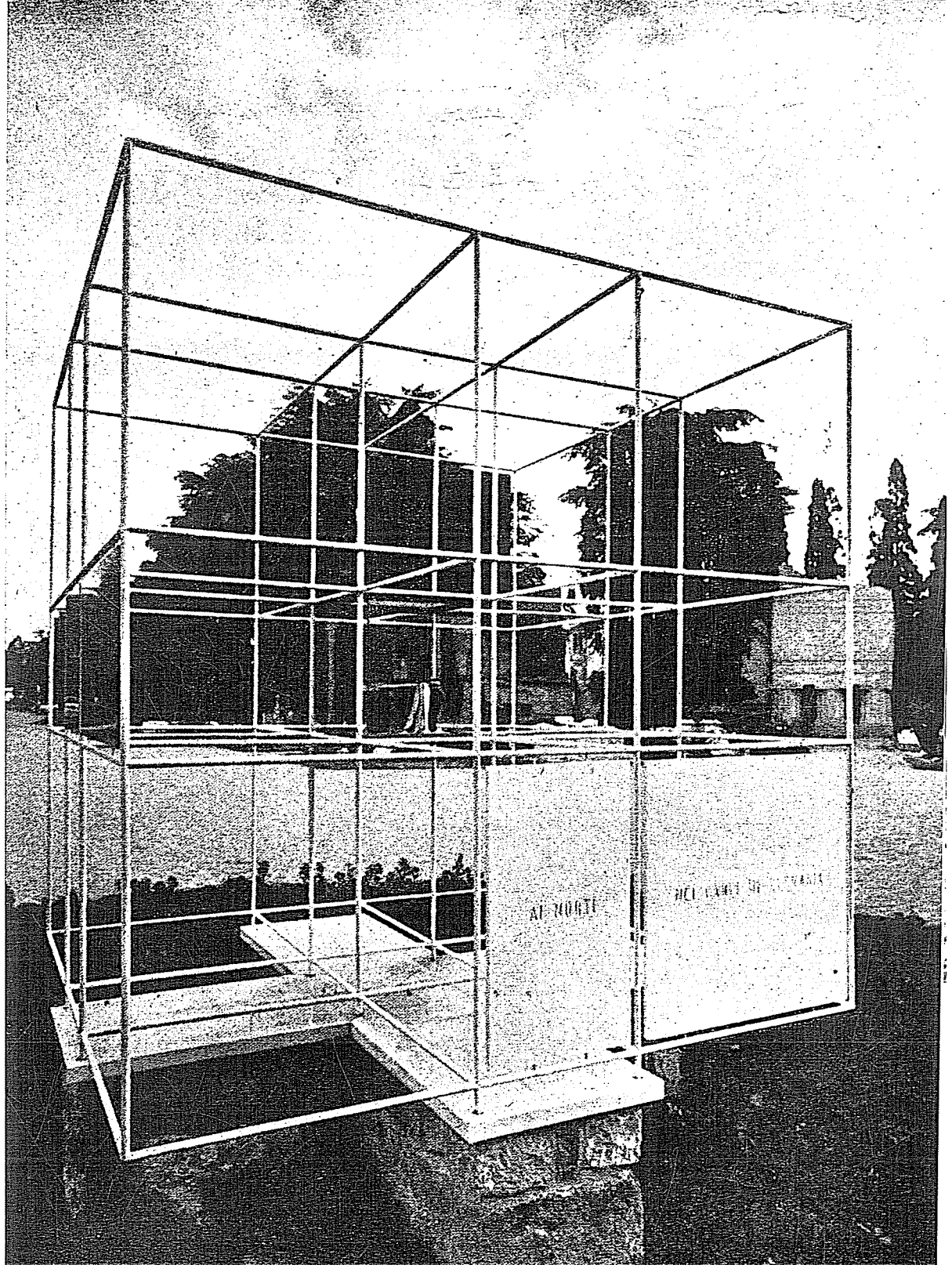
Ovdje smo dotakli jedno potpuno novo područje koje je moglo nastati samo kao posljedica diktata vremena koje svim senzibilnim i kreativnim duhovima neminovno nameće da na taj diktat odgovore i tako da svatko na svome području stvara svoju dionicu koja uvijek predstavlja pojedinačni obol velikom zadatku vremena — likovnoj sintezi.

### e) Polihromirana plastika

Ova je kategorija skulpture možda najmanje nova. Ona je zapravo nešto što je našim svim skulptorima poznato, ali nešto čega se civilizirani čovjek odrekao. Pa ipak ima nešto novo što treba da se naglasi i što opravdava ovaj naslov, pogotovo kad se ima na umu svrha ove rasprave. Ne očekujemo od boje u plastici ono što je plastika historijskih epoha ako se ono svodilo na

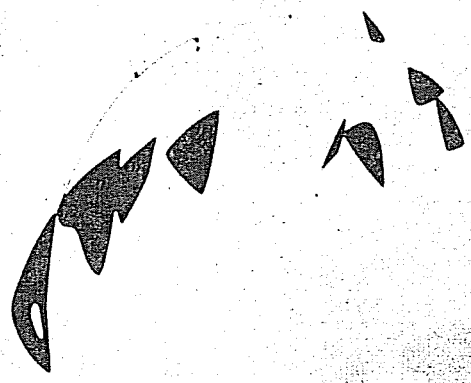
13. Belgiojoso, Peresutti,  
Rogers  
Ratni spomenik, Milano,  
Italija, 1946

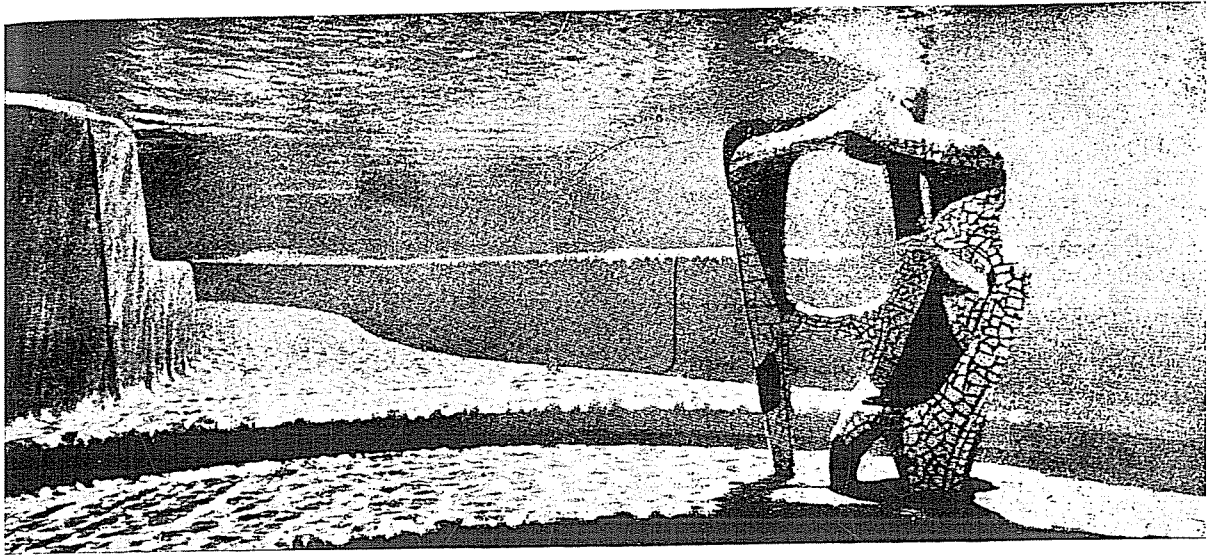




AL-1001

DEI CARTE DI ...





15. Antonia Tomasini  
Polihromna keramička skulptura

▲ 14. Aleksandar Calder  
Mobil

realističko ili simboličko označavanje pojedinih dijelova ili društvenih konvencija ugovorenih simbola. Od boje u plastici očekujemo da sudjeluje u modulaciji plastičnog volumena, plastičnog prostora. Navedeni primjer vrlo jasno pokazuje kako boja može da aktivno učestvuje u modulaciji volumena. U razigranoj formi skulpture, koja u sebi još sadržava prostor, boja nastavlja misao plastike svojim sredstvima i, ako se zamislimo, vidjet ćemo da bi ta skulptura bila tvrda i možda dosadna bez intervencije boje, a s druge strane da bi skulptura ispala smiješna i razbijena da je uzela na sebe da volumenom postigne ono što ovdje boja tumači.

Razumije se da »realisti« svoje ljudske figure ne bojadišu. Oni ne žele doslovce prenijeti boju i dessein tekstila na kamen, boju kose ili očiju. Oni žele da skulptura bude iz kamena. Prema tome neka bude i dalje kamen. Ima izvjesnog iživljavanja u »lijepim patinama« starosti koje daju brončanoj ili gipsanoj skulpturi izgled kao da su hiljadama godina ležale u zemlji. Diskutabilna traženja.

Ipak naše vrijeme ima pravo na svoje skulpture koje će biti nove i koje će izgledati kao da su sada načinjene.

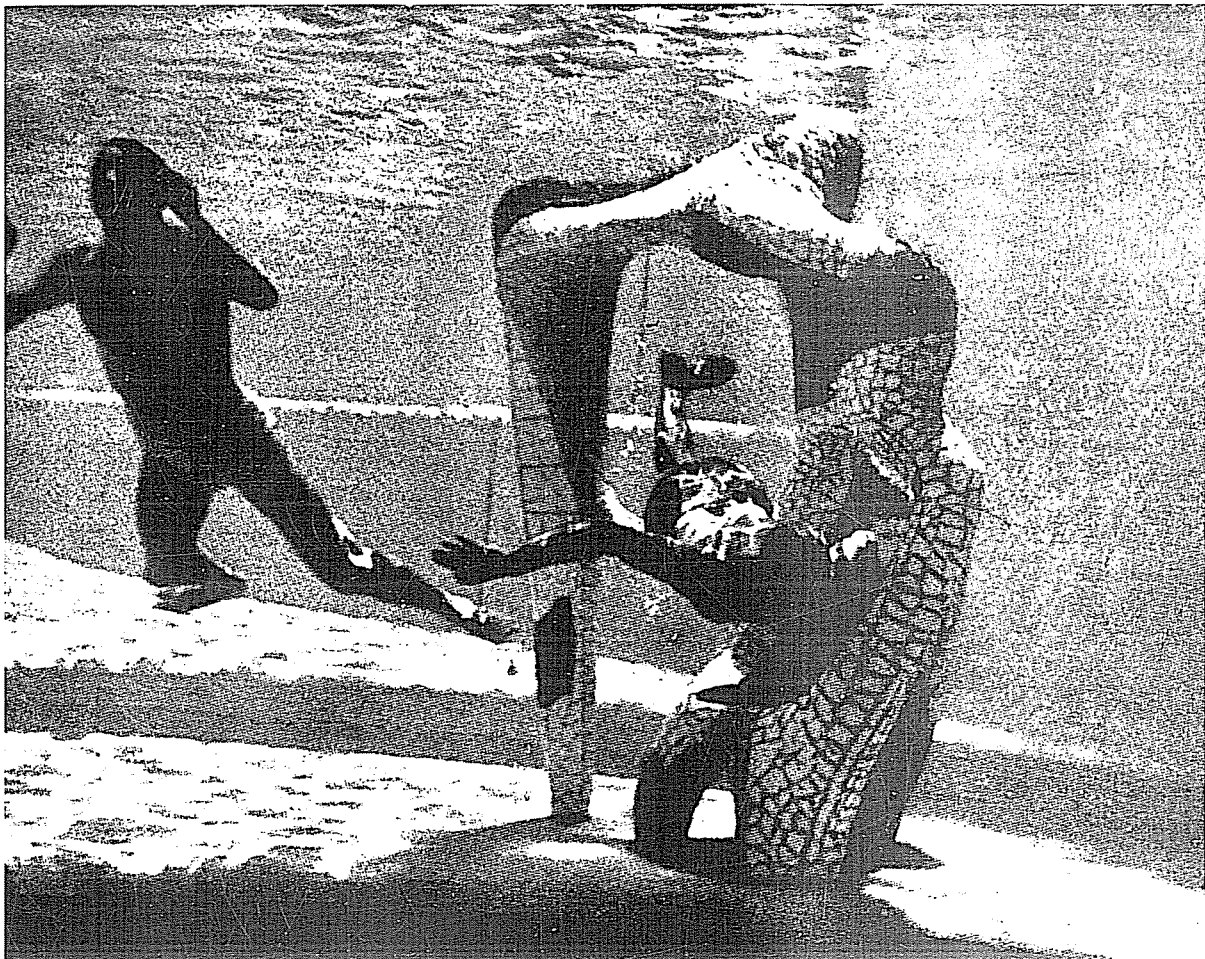
Takva bi trebala da bude skulptura ova koju smo spomenuli. Da izaziva veselje i radost ljudi kupača i da bude takva da bi svi žalili kada bi na njoj opazili znakove starenja ili oštećenja.

#### f) Plastika uporabne funkcije

Onim momentom kada smo sravnili arhitekturu sa slikom i plastikom, komponenta praktične funkcije prestala je biti međaš koji razdvaja umjetnost čistu i primijenjenu. »Viši« smisao u našem vremenu uvjetovan je »praktičnim« smislom i obrnuto. Pa ipak mi ćemo u ovom poglavlju vidjeti izvjesne primjere gdje je praktična funkcija u toj mjeri u prvom planu da ćemo navikom našeg mišljenja i odnosa prema takvim predmetima teško od prvog pogleda razabrati njegov »viši« smisao. Teško ćemo u njemu razabrati plastiku. Iako ova rasprava ima zadatak da izbriše umjetnu podjelu praktičnog života i svijeta umjetnosti, potrebno je ukazati na kretanje ova dva pojma do pojave potpunog poklapanja. Posebno je pitanje u kojoj je mjeri takav predmet zadržao svoje prvobitne funkcije i u kolikoj mjeri ove izgubio momentom izjednačenja s pojmom plastike.

Unaprijed možemo naglasiti da tek onaj primjer možemo smatrati s ovog stanovišta uspjelim koji je sačuvao potpuno korektan i suveren odnos prema funkciji prevladavši je na takav način da se u svojoj kompozicionoj slobodi izjednačio sa slobodom »čiste« plastike bez obzira na to koliko je ovakva sloboda moguća i u kojoj mjeri se ona identificira s pojmom umjetničke discipline. Kao i drugdje tako i ovdje pojam discipline i slobode može kao suprotnost da dođe do izražaja samo u onim slučajevima gdje je sloboda shvaćena kao kategorija izvan zakona. Tada disciplina, koja upravo znači okvir tih zakona, djeluje kao prisilan obruč koji se bori protiv »slobodnog« izlijetanja i probijanja tih »nametnutih« okvira. No i disciplina u mnogo slučajeva može da se izvrgne u svoju suprotnost ako je eksperiment dogma koja sa samom unutarnjom zakonitošću materije nema organske veze. Međutim, ako se sloboda shvati kao otkrivanje unutarnje nužnosti pojedine materije koju tretiramo, tada će se ona po samoj logici stvari kretati unutar tih datih okvira, tada će se neminovno poklopiti s pojmom discipline kao izraza nužnih okvira tih zakonitosti.

Ako prihvatimo takvo stanovište, tada ćemo se lako kretati prostorima i »kompetencijama« slikarstva, plastike, arhitekture, dakle prostorima čitave likovnosti i ne samo likovnosti, ne osjetivši da smo tokom tog kretanja prešli neke suštinske granice.



15. Antonia Tomasini  
Polihromna keramička skulptura

Upravo je zato moguće da se uporabni predmeti, a posebno mobilijar, koji nam u prostornoj slici neminovno dolazi kao trodimenzionalni, konveksni, odnosno konveks-konkavni element, posmatra kao plastika.

Da se mobilijar unutar okvira koji mu posve opravdano funkcija, konstrukcija, materijal, ekonomija i način obrade i proizvodnje postavljaju, slobodno kreće, govori nam nevjerovatna raznolikost stvaralačke produkcije koja je ipak sva unutar određenih zakonitosti koje proizlaze iz navedenih primjera. Iako raznolikost tipova proizlazi iz uvijek drugačijeg odnosa pojedinih kriterija koji su uzeti kao hijerarhički red važnosti, te prema tome i kao polazne tačke prilaza problemu, ipak su u svim uspješnim primjerima, svi kriteriji u svojem minimumu zadovoljeni. Posebno je pitanje koji je kriterij kod kojeg zadatka uzet kao plastički program.

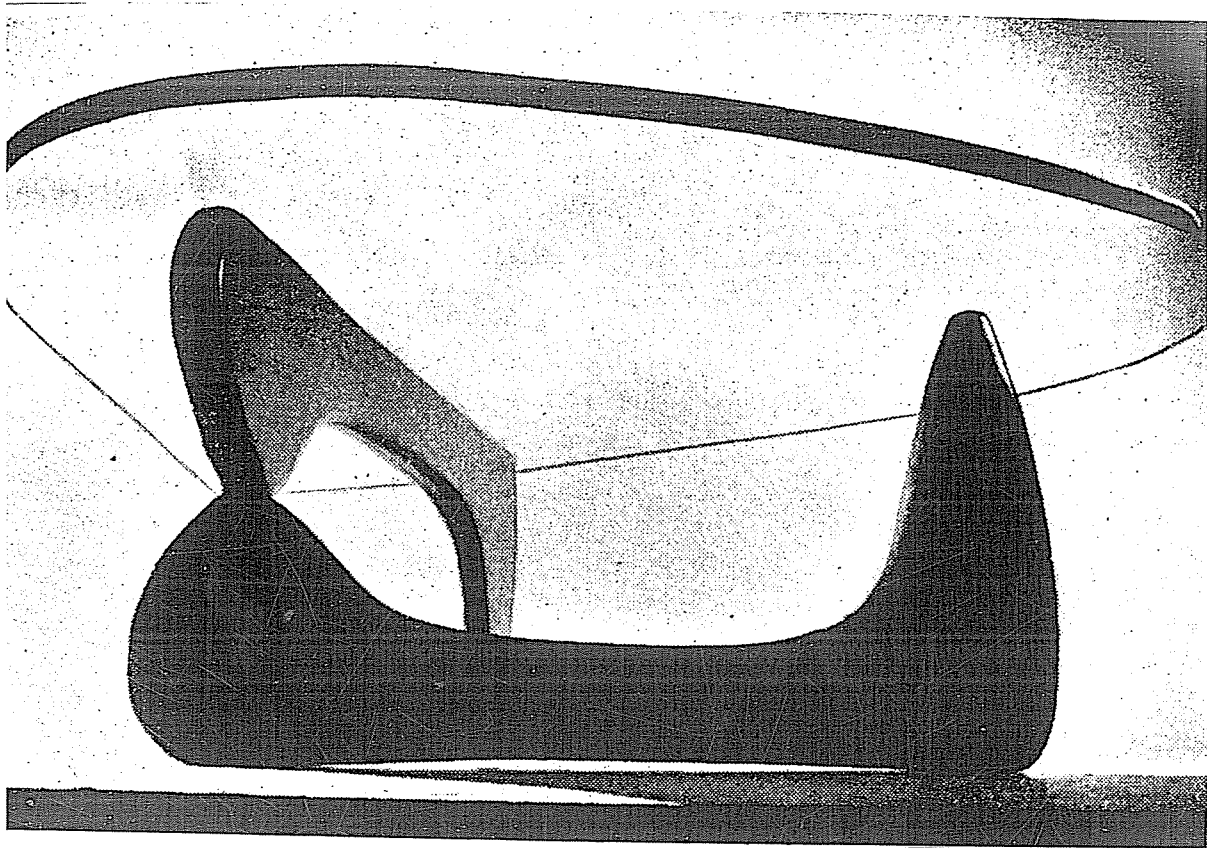
Kada bismo željeli, mi bismo mogli uzeti vanredno bogatstvo produkcije stolaca, te ih tipološki svrstati po tome kako je koji uzeo odnos prema spomenutim kriterijima.

Ekstremni primjer, koji budi sablasti XIX stoljeća u novoj apstraktnoj varijanti, jeste stol Isamu Noguchija. Da budemo jasni: opasnost se sastoji u asocijaciji recidive onog stanja u devetnaestom vijeku kada se pokušstvo animaliziralo kao i svi mogući uporabni predmeti time da se figurativna plastika aplicirala tako da tumači funkciju nošenja, držanja ili bilo kakvog ukrašavanja. Sjetimo se kreveta i stolova na lavljim nogama, vazâ i satova svjetiljaka koje su nošene i držane od manjih ili većih ljudskih ili životinjskih figura.

Vjerojatno je da su i tadašnji kreatori vjerovali da na taj način razrješavaju odnos uporabnog predmeta kao niže vrste umjetničkog interesa time da ga blagonaklono obogaćuju figuralnom interpretacijom.

Pita se sada što se dešava kada noge od stola zamijenimo apstraktnom plastikom. I dalje, da li je ovo pitanje za ovaj konkretan slučaj na mjestu. Sigurno je da apstraktna plastika, budući da nije vezana ni na jedan u prirodi egzistirajući model, predmet, nije izvrgnuta toj opasnosti, koju je izazvala težnja da se figurativnom plastičkom intervencijom napune naši stanovi, da se neposredno događanje, koje se dešava u konkretnom predmetu, »objasni«, »protomači« putem figura koje interpretiraju odnosni događaj i na taj ga način »humaniziraju«. Plastika (apstraktna) kadra je da ne operira asocijativnim sredstvima i analogijama, već je kadra da direktno postane istovjetna sa smislom i suštinom predmeta koji od slučaja do slučaja rješava. Istina je da Noguchijev stol vrlo malo liči na dosadašnje stolove. Daleko je bliži njegov dio ispod staklene ploče apstraktnoj »čistoj« skulpturi koja naoko pukim slučajem, ili izuzetno sretnim sticajem okolnosti, može da posluži i tome da se na nju stavi staklena ploča, te prema tome da bude i stol. Problem se sastoji u tome da se analizira da li je ta apstraktna plastika ujedno zgodna da posluži i kao stol ili je taj stol riješen tako da djeluje kao »slobodna«, naravno, apstraktna plastika.

Vrlo brzo ćemo, promatrajući ovaj predmet, ustanoviti da je u toj plastici vrlo jasno izražen princip stabilne ravnoteže kako prema podnoj tako i prema staklenoj plohi na bazi determinacije plohe putem ravne linije i tačke. Poznato je da ovi elementi potpuno određuju ravninu. Ova dva plastička elementa, koja imaju upravo ovu ideju kao umjetnički program, očišćuju stol kao obrtnički tradicionalni proizvod od svih tradicijom prenašenih »kako se to pravi« i postavlja ga na principijelnu razinu ravne horizontalne plohe na podnoj plohi koja je isto tako horizontalna i ravna. Stvarno ravna ili samo zamišljena kao ravna? U tome se i očituje principijelnost ovog plastičkog rješenja. Ono vodi računa o neravnostima poda, ali



16. Isamu Noguchi  
Stol

ga ne naglašava kao rješenje sa tri noge. To je mirno stabilno rješenje kako ga traži funkcija ovog predmeta, riješeno takvim umjetničkim plastičkim sredstvima koja u sebi u potpunosti involviraju sav kompleks praktičnih funkcija i prevladano na nivo identičan neutilitarnoj plastici.

Na ovaj smo način, ako se ova analiza usvoji, pokazali da je moguće iz kompleksa mobiliara, koji nastojanjem niza mladih kreativnih duhova izlazi iz domene tradicionalnog kompleksa obrtničke djelatnosti i postaje jednim od najživljih područja likovnog, plastičnog života, našli put koji vodi zajedničkom cilju bez obzira s područja koje discipline krenuli.

Jezik formi postaje sve više jasan. Potrebno je da on pripada našoj epohi, već time je osigurano da bude shvaćen i prepoznat. U tom području, gdje forme plastičkim jezikom govore o praktičkim stvarima, bit je u tome kakvim je načinom taj sadržaj donesen da bi se moglo ocijeniti da li je to peozija ili obični govor o rješenju jedne praktičke funkcije.

Ako je on donesen na umjetnički način, pjevat će u zajedničkom orkestru prostorne sintezne slike svoju ravnopravnu orkestralnu dionicu.

AA. S t o l a c. Teško je reći mjesto djelovanja modernih arhitekata gdje se nije rasprostro ovaj stolac. On je osvojio tako reći cijeli svijet. Danas se ubraja u red neprikosnovanih standarda.

Slično kao stol Noguchijev, i ovaj stolac prekida potpuno sa svakom tradicijom dotadašnjih stolaca. Povodljiva ploha tekstila, koja poprima formu tijela koje na njoj leži, nataknuta na onim mjestima na čvrste konstruktivne tačke gdje to ne smeta tijelu. Velika mogućnost mijenjanja položaja tijela, lakoća skidanja tekstilne navlake, mijenjanje boje, lakoća čišćenja. Sve su to praktične odlike ovog rješenja. Međutim, ono što je pored svega ovog djelovalo na rasprostranjenje ovog djela, jeste njegovo prevladavanje praktične funkcije na stepen slobodne plastike čija je pripadnost savremenom likovnom kompleksu tolika da ga svaki savremeni prostor podnosi i traži. Harmoničan odnos tvrdih mjesta plastične tekstilne plohe sa cijelom formom plohe, prožimanje prostorno grafičkih linija metalne konstrukcije, sam sistem konstrukcije u materijalu, boji, funkciji i smislu diferenciran od plohe, a ujedno s njome funkcionalno i kontrapunktno vezan i srođen, nevjerovatna konstruktivna jednostavnost metalnog dijela uz bogatu varijabilnost različitih aspekata, nenametljiva, tako reći skrivena simetrija (inače skoro stalni pratilac stolaca u prvom planu) sve to čini ovaj objekt ravnim savremenoj plastici.

Likovni elementi svedeni na bitan minimum kao postupak usvojen i od savremene umjetnosti.

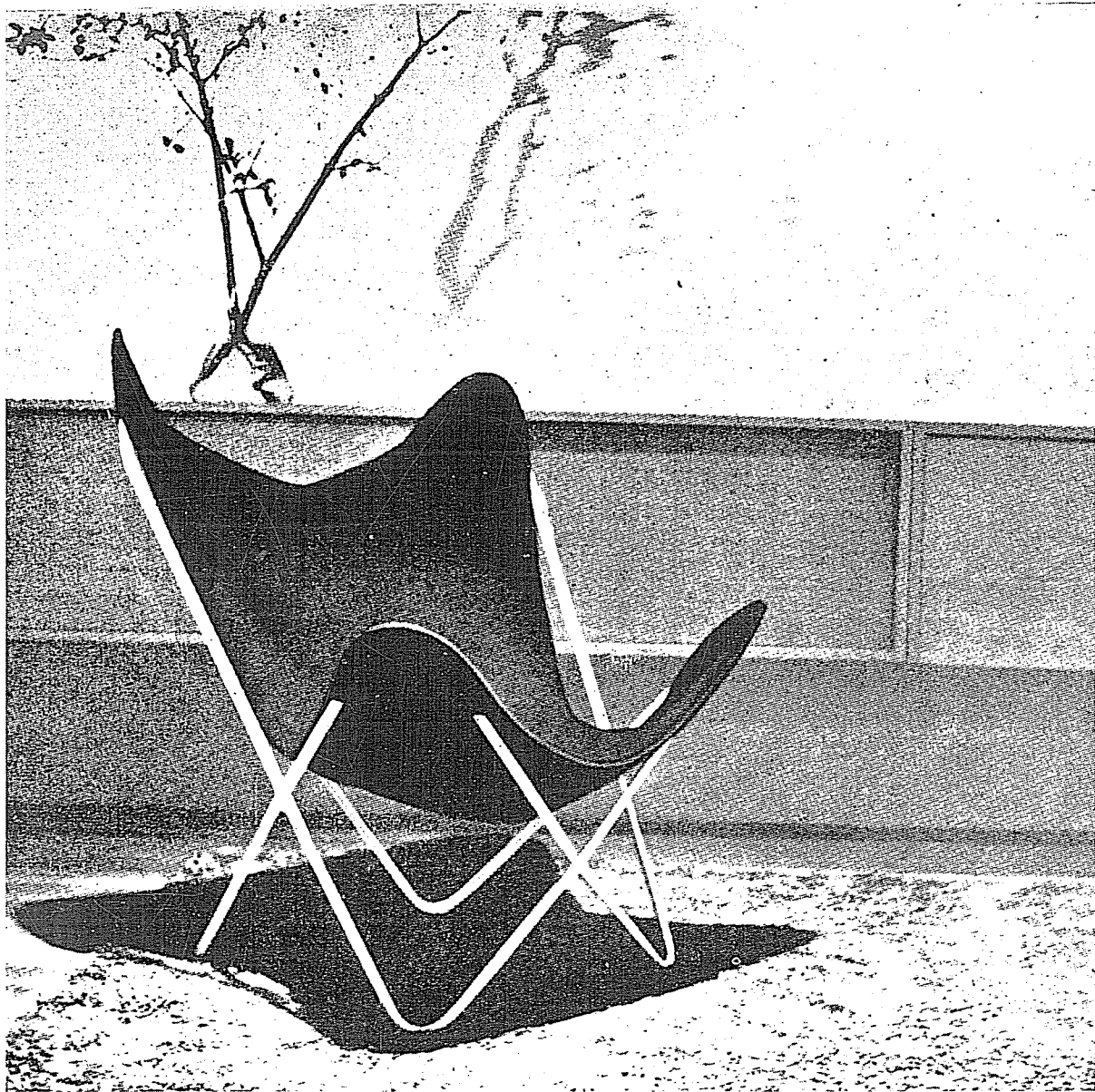
Nije namjera ovog osvrta da umjetnost sistematizira i da načini neke vrste inventuru savremenih likovnih rekvizita, ali ovdje se može kazati da se AA stolac u prvom redu doživljava kao igra plohe, boje i linije. Osnovni elementi savremenog slikarstva, preneseni u treću dimenziju, u svijet plastike, ili ako uzmemo u obzir i četvrtu dimenziju, u svijet prostora. Kod toga ne smijemo ispustiti iz vida da je objekt zapravo običan predmet svakidašnje praktične potrošnje. Običan stolac.

Kad se laik prvi put sretne s ovim stolcem, nije sasvim siguran što je to. Čini mu se samo da bi se na to »nešto« moglo sasvim dobro i sjesti, samo mu nije jasno zašto od toga nije načinjen »pravi« stolac.

Svuda se, gdje se god radikalno napustila tradicija, susrećemo s ovakvim pitanjima i s ovakvom zbunjenošću.

Pa ipak, i ovo je s t o l a c isto tako kao što je i plastika. Praktična funkcija se u toj mjeri poklopila sa zakonitošću slobodne plastičke kompozicije, budući da je očišćena svega što nije bitno, te je tako postalo moguće da se tretira i kao slobodni likovni problem.





17. Bonet, Kurchan, Ferrari  
»AA« Metalni stolac

Kod stolaca se postavlja jedan problem, koji izlazi iz funkcije, a koji do-  
vodi nekako u prvi plan izvjesnu suprotnost funkcije s pojmom slobodne  
plastične kompozicije. To je pretpostavka simetrične građe čovjeka koji  
sjedi na stolcu, te kome prema deklariranom shvaćanju velike većine treba  
osigurati identičan položaj lijeve i desne strane tijela. Ta pretpostavka ima  
za posljedicu da su gotovo svi stolci također simetrični, te se kao takvi,  
ako se to shvati kao nužnost, izdvajaju iz domene slobodne plastike.

Na ovu činjenicu, odnosno na ovakva mišljenja može se dvojako odgovoriti:  
Prvo, čovjek nije nikada u toj mjeri simetričan kao što su to stolci, drugo,  
položaj njegova tijela je vrlo rijetko simetričan, te tolerira stolce koji bi  
bili asimetrični, time da se i onako stolci diferenciraju, po funkcijama te  
bi se princip ravnopravnosti raznih položaja tijela mogao riješiti većim  
brojem stolaca.

Treće, simetrična građa stolaca uzeta kao isključivi, izolirani diktat djeluje  
možda u izvjesnoj mjeri sputavajuće s obzirom na simetriju, ali kada se  
uzme u prostoru u aktivnom odnosu prema drugim stolcima ili prema dru-  
gim objektima mobilijara, ta vezanost u likovnom smislu potpuno iščezava.  
Varijabilnost našeg položaja, dimenzije i broj predmeta u svakom našem  
momentanom položaju isključuje osjećaj analogan onome kada se nalazimo  
pred arhitektonskim objektom simetrične kompozicije.

Osjećaj simetrije ovdje nije primarno vizuelne prirode već intelektualne  
spoznaje.

Četvrto, simetrična priroda čovjekove građe i njegovih funkcija još ne mora  
rezultirati simetričnim rješenjem stolca. Ako se oslobodimo opsesije pona-  
vljanja lijevog odnosno desnog rješenja, te ako pođemo u rješavanju isto-  
vetnih funkcija različitim varijantama za desnu i lijevu stranu, mi ćemo  
odmah vidjeti da je to moguće i da su rezultati sasvim različiti od onih  
koje smo do sada vidjeli.

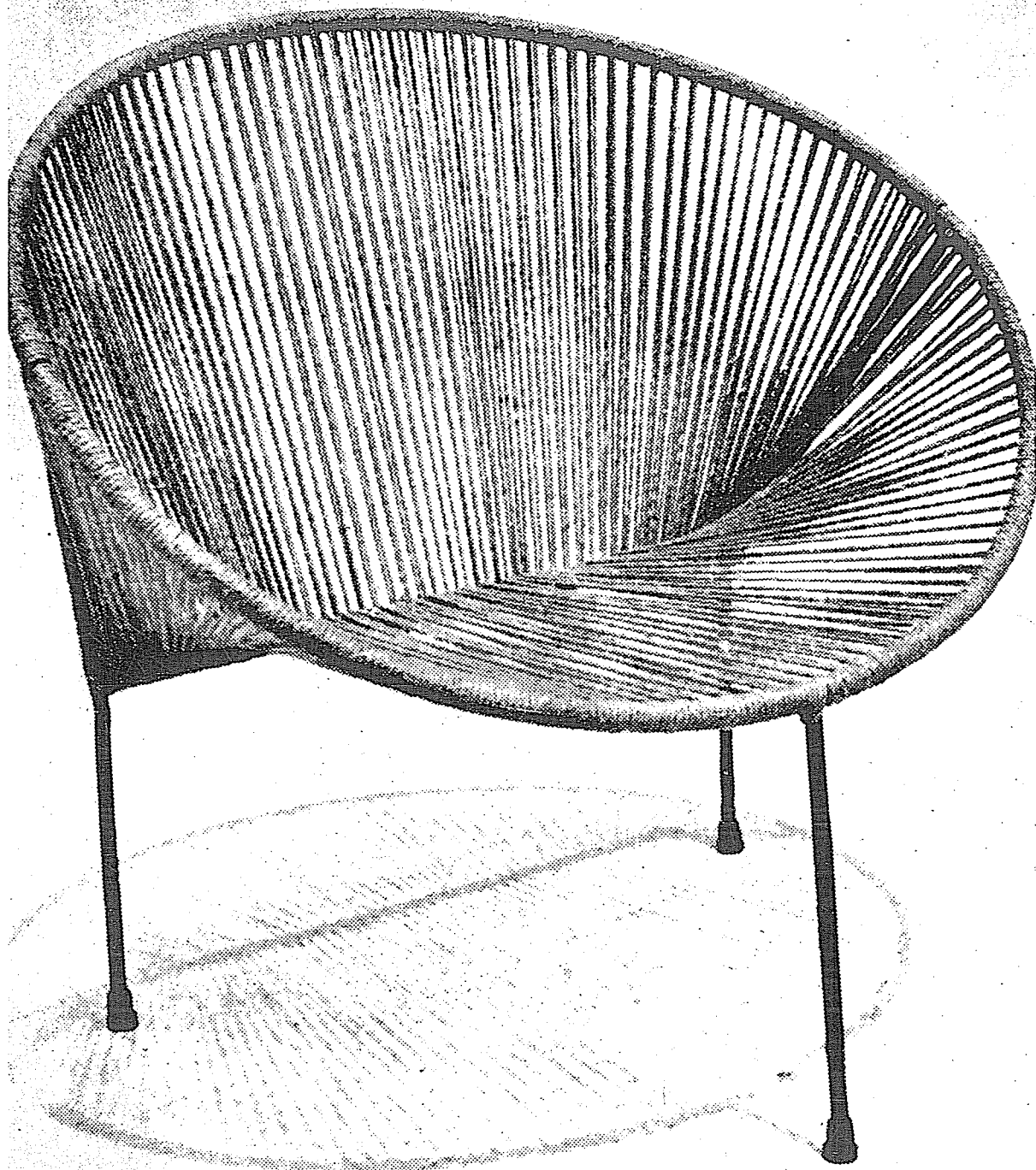
U ovom slijedu razmišljanja istovetna lijeva i desna funkcija treba da bude  
riješena sa dva srodna, ali različita zahvata tako da se ostvari samostalni  
unutarnji život dviju prostornih ploha koji se očituje u njihovom aktivnom  
međusobnom odnosu. Ovime smo dotakli jedno pitanje koje se kod stolca  
pojavljuje, a to je, da li stolac, dok je prazan, mora doslovce i z r a ž a v a t i  
otisak n e p r i s u t n o g čovjeka? Jasno je da zadovoljenje funkcije zahti-  
jeva da stolac prihvati čovjeka tako da ostvari optimalni osjećaj ugone kod  
čovjeka koji na njemu sjedi, ali to još ne znači da se stvari u tome iscrpljuju  
i da ta funkcija mora da ostane u stolcu izražena i onda kada čovjek na  
njemu ne sjedi.

Koja je funkcija stolca kada se na njemu ne sjedi?

Ako hoćemo konzekventno prosljeđivati našom analizom, doći ćemo do za-  
ključka da treba stolac, kada se na njemu ne sjedi, da vrši funkciju slo-  
bodnog plastičkog doživljaja.

Navedeni primjer otkriva takav samostalni život stolca koji nije u vječitom  
stanju očekivanja kada čovjek na njemu ne sjedi. On je, dakle dignut na ste-  
pen samostalnog plastičkog događaja sve dotle dok u njega ne sjedne čovjek.  
Što se onda u tome času dešava? On ne obavezuje na simetrično držanje  
tijela. On se dakle lakše saživljava sa životom individue koja na njemu sjedi.  
Različitost formi punih ploha rezultirala bi i različitošću konstruktivnih  
zahvata prema tim ploham. Konstruktivni odgovori na međusobni položaj  
punih ploha, na njihove formalne osobine, na njihove zahtjeve za konstant-  
nošću međusobnog položaja, sa zahtjevom za stabilnošću, izazvale bi slo-  
bodnu interpretaciju konstruktivnog rješenja.

Pripadnost ovog plastičkog objekta savremenom likovnom konceptu ili bliže,  
njegovom smislu sjedinjenja plastičnih umjetnosti je očita.



18. Roberto Mango  
Stolac



19. Eero Saarinen  
Naslonjaci

Nužno je spomenuti da vrijednost ovakvog rješenja onog momenta nestaje kada se osjeti ili manifestira raznorodnost i nepomirljivost plastičkog i praktično-funkcionalnog zahtjeva. Praktično-funkcionalni zahtjev jeste i ostaje jedino što se ovdje mora riješiti bez ikakvog dodatka, te plastika može da bude jedino rezultat tog rješenja no bez i jedne suviše čestice koja bi išla na račun »plastike« ili na račun pomirenja »niže« i »više« funkcije. Onog momenta, kada samo malo prekoračimo ovaj princip, izgubit ćemo se u kaljuži »ukrašavanja«. Zapanjujuće je kako jedna matematska prostorna funkcija građena na dva elementarna pojma, na krugu i dijelu pravca uz određeni položaj i dimenzije može služiti sjedenju čovjeka. Namjerno smo ovdje uzeli ovaj redoslijed promatranja, jer je ovo u promatranom slučaju primarno vidljivo. Dogma o redoslijedu kriterija ovdje gubi svoje čvrsto tlo. Simultano djelovanje svih faktora u aktu stvaranja dozvoljava i objašnjava ovakvo slobodno stvaranje.

Postoje ovdje i leđa, i sjedalica i noge, ali to je ipak u prvome redu matematski teorem koji je plastički vizualiziran. Ako je problem jasan, ako su nam u svijesti i podsvijesti svi kriteriji pedagoških metodičara, kao dijela savremenog obrazovanja i uz određenu umjetničku radoznalost, možemo spremni očekivati ovakva iznenađenja.

Konačno, zašto ne bismo sjedili i na matematičkom teoremu, ako nam služi kao »pravi« stolac i prije svega ako on predstavlja plastičku kreaciju i plastički doživljaj.

Uostalom, ovo nije zadatak da se opravda ovaj stolac već da se ukaže kako u ovom slučaju njegov plastički grafizam izlazi iz užeg pojma funkcije i ulazi u sferu slobodne plastike, plastike ako hoćemo potpuno apstraktne, a da ni u kom slučaju ne negira sav onaj kompleks zahtjeva koje ljudsko tijelo od jednog takvog predmeta traži.

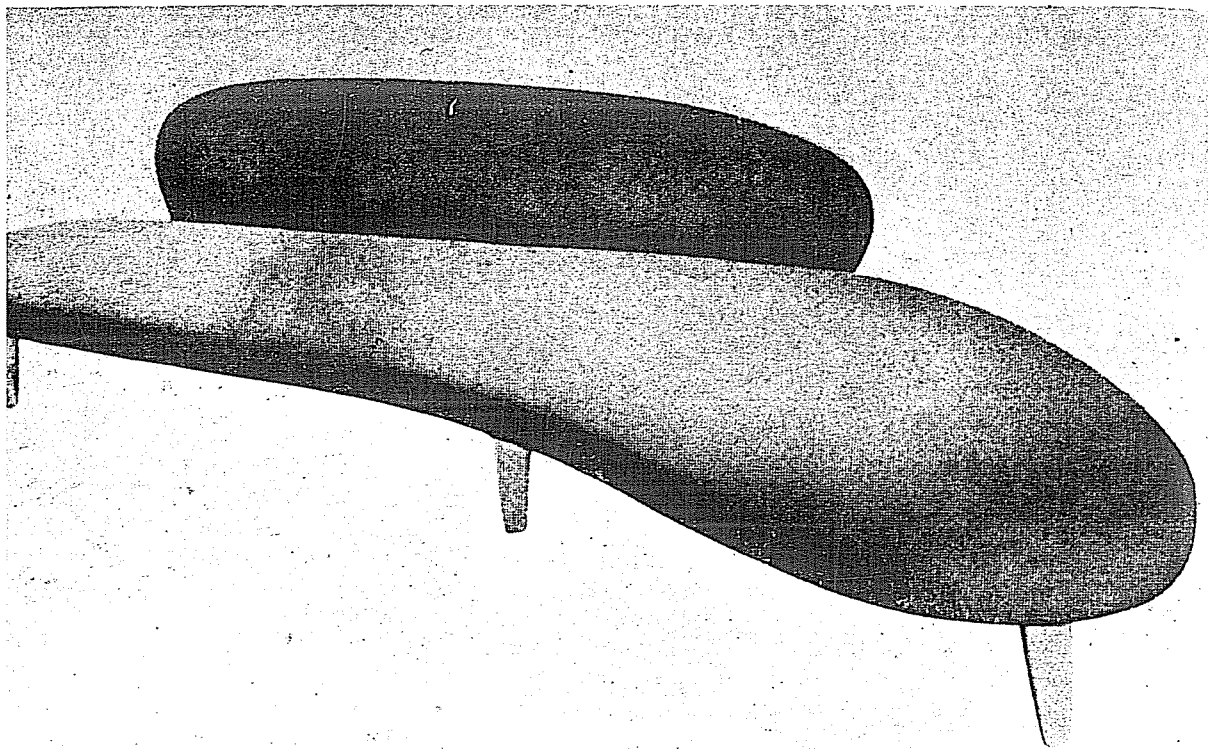
Za razliku od dosadašnjih primjera stolaca, koji su svoju plastičnost bazirali na konveksitetu anatomije čovjeka, te su tretirali problem kao problem konkavne plohe koja dočekuje tijelo koje na nju sjeda, Saarinen operira suvereno svim bogatstvom plastičnog registra. Taj je stolac potpuno gotov sam u sebi, on je ljuska sa jezgrom kada čovjeka u njemu nema. Finoća forme, finoća prijelaza konkava u konveks, ujednačenost i harmonija oblika, igra svjetla i sjene, izjednačava ga s Arpovom skulpturom. Ovo nije negativ čovjekova tijela već individuum koji se u živom odnosu sa čovjekom sjedinjuje. On nije nepomičan kao Eamesove plastične kade koje svojom tvrdoćom zastrašuju, već ležeran i mek, a uz to potpuno određen. Tri potpuno samostalna elementa omogućuju diferencijacije u boji, ukoliko nas podudarnost sa skulpturom ne prestraši upotrebe boje.

### Sjedalica

Ovaj primjer predstavlja daljnji prilog tezi prožimanja utilitarne i čiste plastike. To više tako reći nema imena, osim sasvim općenito: sjedalica, time da sama identifikacija ovog plastičnog predmeta s terminom sjedalice znači njegovo istovremeno proširenje.

Isamu Noguchi se kao i u već navedenom primjeru nalazi na granici opasnog. Kako je mali korak do samovolje! Ukoliko se plastička, skulpturalna sloboda smatra samovoljom. Ipak ovaj nam primjer s pravom nameće ovakvo pitanje, jer nije uspio razriješiti kompleks plastične slobode s nužnošću funkcije. Noge ne slijede ovu slobodu i predstavljaju rudiment jednog vrlo, vrlo strogog stolarskog zahvata.

Moglo bi se pomisliti kao da su dva autora radila na ovoj plastici. Skulptor i stolar, pri čemu stolar nije razumio skulptora.



20. Isamu Noguchi  
Sjedalica

Ogromno područje industrial designa neće nam poslužiti kao dokazni materijal u svome detalju, jer je bez tradicije i prema tome dijete ovog stoljeća, te se kao cjelina uklapa u kompleks jedinstvene umjetničke plastične sinteze. Mi prema tome nećemo moći pokazivati pojedine primjere gdje je neki industrijski proizvod napustio tradiciju i postao nešto što odudara od ustaljenog pojma o njemu.

Naravno, napuštanje tradicije u industrijskoj proizvodnji, predstavlja u neku ruku tradiciju industrijskog napretka. Napuštanje postojećeg stupnja tehničkog dostignuća tako reći svakodnevnim revolucioniranjem industrijskog proizvoda postulat je koji vlada industrijom kao cjelinom. To je revolucioniranje u biti pretežno tehničkog karaktera.

Mi bismo bili u stanju navesti niz primjera gdje je u izvjesnim razvojnim fazama pojedinog artikla upravo forma onaj element koji bilježi promjene dok tehnički nivo stagnira. Ipak, to je mijenjanje često samo mijenjanje likovne interpretacije jednog te istog objekta čvrsto vezane na njegovu tehničko-funkcionalnu bit.

Govoreći o promjenama koje možemo pratiti na polju industrijskog oblikovanja, moramo imati na umu da je svaka bitna promjena uvijek posljedica nekog pronalaska koji poboljšava kvalitetu proizvoda ili predstavlja posve novi tehnički species.

Usljed neustaljenosti pojedinih pojmova u industriji, razvoj pojedinih speciesa ili pojava novih ne izaziva misao o napuštanju tradicije, o otuđenju od sama sebe i o neraspoznavanju novog rezultata od svog izvornog početka. Svijet uporabnih predmeta širokogrudan je prema novim članovima, jer se i stari pomlađuju i obnavljaju. Čovjek, potrošač, shvaća ih takvima kakvi jesu, njihov realizam je neprikosnoven, opipljiv i iskren. Oni zastupaju sami sebe i kao takvi nude se čovjeku na pomoć u njegovom putu kroz život. Čini se da nije uporabivost ona osobina koja izdvaja svijet industrijskih proizvoda od onih umjetničkih vrsta djelatnosti koje smo do sada pretežno promatrali. Konačno mi danas možemo i moramo govoriti o upotrebljivosti ili funkciji slike tim više što smo sliku izjednačili s arhitekturom dajući joj kategoriju prostorne slike. Našim razmatranjima graničnih područja kao i prijelazom na konkretne vrijednosti svakog pojedinog likovnog ostvarenja, svako umjetničko djelo postaje predmetom identičnim samome sebi.

Razlika bi prema tome između kompleksa industrijske proizvodnje i one ostalih likovnih djelatnosti bila u tome što industrijska proizvodnja predstavlja *standard*, te je zbog toga i multiplicirana do granica potražnje i to anonimne, dok je sav onaj kompleks koji smo do sada promatrali, unikatni rad uvijek novih i specifičnih slučajeva.

Njihov opći karakter ne očituje se u multipliciranom broju već u općim principima i utjecaju na razvoj tih principa.

Industrijski proizvod za razliku od ovog unikatnog ne poznaje određeni prostor ili prostor-sliku, već kao standard pripada svakom prostoru našeg vremena, ukoliko on po svojoj biti zaista pripada vremenu u kojem datumski nastaje.

Ta pripadnost industrijskog proizvoda svojem vremenu i u tom vremenu stvaranim prostorima daje industrijskim proizvodima poseban karakter i naročite mogućnosti. Sveobuhvatnost velikog broja i savremeni način statističkog mišljenja leže u korijenu industrijske proizvodnje uopće, pa je prema tome i područje oblikovanja u industriji njima određeno.

Od principa — robe za svakog čovjeka, kreiranog na bazi kalkulacije male procentualne zarade orijentirane na što veći broj plasiranih proizvoda

— vrlo se brzo prešlo i na pretenziju ovakvog sveobuhvatnog načina umjetničkog djelovanja. Istraživanja i napori na tom području tako su privlačivi da se za volju ovakvog stava i djelovanja odbacuje i termin umjetnost i umjetnik.

Termini metode i način djelovanja prevazilaze uskoću klasičnih pojmova umjetnosti i njene terminologije, te se u prvi plan stavlja istraživanje kao metoda stalnog proširivanja područja interesa i otkrića, a od rezultata istraživanja njihova multiplikatornost u cilju proširenja tih rezultata na što veći broj korisnika.

To je neminovno s razloga što se klasična sredstva komunikacija u obliku publikacija pokazuju potpuno nedostatna u prikazivanju ovih objekata — prostor, materijal, pokret, sljedovi itd. — a djelovanje originala na izložbama je daleko premaleno za potrebe jednog suštinski novog likovnog pokreta, koji kroz činjenicu da je suštinski nov i orijentiran na senzibilizaciju nove slike o svijetu, koja se svakodnevno proširuje, mijenja i udaljuje od klasičnih predodžaba, te se neminovnost takvog multiplificiranja pokazuje u svojoj ošttrini.

Riječ je o pokretu Nove tendencije koji u materiji našeg razmatranja ima posebno značenje te je neophodno potreban pokušaj da ga se поблиže odredi iako on traje kao internacionalni pokret tek dvije godine, ako se prva kolektivna izložba Nove tendencije — Zagreb 1961, može smatrati njegovim početkom.

U odnosu na našu problematiku djela sinteze, orijentacija i rezultati ovog pokreta imaju mnogostruko značenje iako se autori mnogo za tu problematiku ne interesiraju što proizlazi i iz profesionalnog porijekla većine članova. Jedno od vrlo čestih nastojanja i rezultata članova NT jeste istraživanje plohe s namjerom da joj se bilo vizuelnim plošnim, bilo plastičnim elementima da treća dimenzija u slojevima različite dubine, a zatim putem različitih metoda mijenjanja ovih elemenata — četvrta dimenzija.

Kao što se vidi, startne pozicije ovih napora nalaze se iza krajnjih rezultata naprijed iznesenog postupka kojem je bio cilj da razriješi granice triju klasičnih likovnih disciplina.

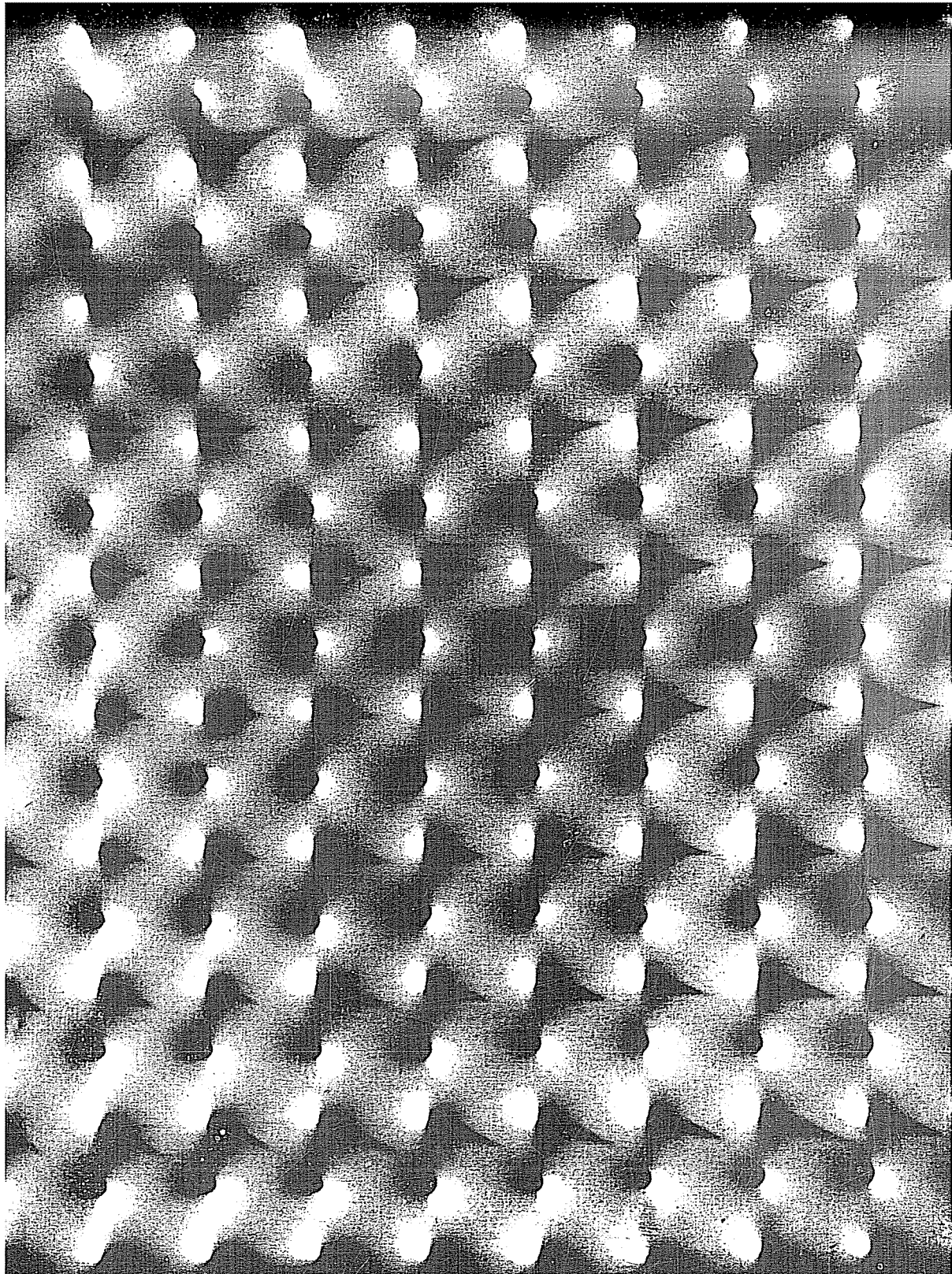
Treća dimenzija plohe nije postizana iluzijom perspektive, već konkretnim optičkim sredstvima — putem titraja svjetla koji dubinski u oku razdvaja pojedine plošne elemente — ova se slojevitost plohe postiže i posredstvom plastičnog — realnog raslojavanja u različite dubine.

Rezultatima ovih ispitivanja dobili smo, naravno, nove elemente za formiranje arhitektonskih prostora sa sasvim novim vrijednostima, koje u velikoj mjeri senzibiliziraju naše saznanje o beskonačnoj razrijeđenosti materije i time izvjesnu neodređenost i nestabilnost naših prostornih određenja. Na ovaj način rezultati ovih ispitivanja poprimaju u arhitekturi vrijednost novih struktura i novih materijala.

Odjedanput se na mjesto određenog registra tradicionalnih i novih — ali ograničenih brojem materijala koji su se bilo u prirodnom ili prerađenom obliku pojavljivali na tržištu — pojavio revolucionarni proboj u beskonačno, u mogućnost potpunog identificiranja prostora s elementima koji ga određuju — iz ograničenja određene nužnosti u mogućnost slobodnog izražavanja i interpretacije.

Plošnim i prostornim strukturama, stabilnim i nestabilnim objektivno, a nestabilnim ako se ukalkulira kretanje svjetla i našeg oka, stvaranih bilo grafičkim bilo reljefnim ili plastičnim sredstvima — statičkim ili kinetičkim zahvatima — naši postojeći materijali kao i oni koji će se još proizvesti, dobivaju jednu novu dimenziju, jedno novo optičko, taktilno i prostorno svojstvo koje danas u standardnoj komercijalnoj nomenklaturi nemaju.





U svjetlu ovih mogućnosti i do sada granična područja arhitekture posmatrana kao razrješavanje klasičnog pojma kuće i zgrade dobivaju nove impulse.

Treba da se uoči da su dosadašnja preliivanja proučavanih likovnih disciplina tretirana gotovo morfološki bez studiranja sredstava i metode kojom su ostvarivana. Sve je ovo granično pretapanje bilo moguće s tradicionalnim sredstvima pojedine umjetničke grane.

Sada, međutim, na pragu smo principijelno novih kvaliteta. Već sada, ako se početni rezultati istraživanja shvate kao početna likovna sredstva za stvaranje novih sinteznih tvorevina u mjerilima i namjerama koje su do sada zauzimali slikarstvo-plastika, arhitektura i urbanizam. Gubljenje samostalnosti klasičnih disciplina zamislivo je samo na bazi pretapanja jednih u druge, što je, međutim, moguće samo na osnovu onih likovnih ideja i metoda koje su gradile sveobuhvatne okvire.

Uspostavljanjem kontinuiteta između

monohromije i polihromije	plastičnog i prostornog
plošnog i plastičnog	statičnog i dinamičnog

na mjestu dosadašnjih, gotovo antagonističkih izoliranosti, stvaraju se principijelni uslovi jednog slobodnijeg i potpunijeg likovnog stvaranja.

Građenje nove plastičnosti počiva na novom širem i uzbudljivijem shvaćanju i sagledanju realnosti, potpuno neopterećenom dosadašnjim likovnim nomenklaturnim kategorijama, otkrivajući u domeni vidljivog i senzibilnog savremene alikvotne likovne vrijednosti.

Paralelno s raspadanjem klasičnog pojma slike, plastike i kuće može se pratiti rađanje novih likovnih pojava bez pravog imena i bez prave nove kategorizacije.

Pored uvođenja treće dimenzije u tzv. slikarstvo, kao i polihromije i prostora u skulpturu, te polihromije i plastičnosti u arhitekturu, obogaćujući sve ove grane elementom pokreta, brzine i transformacije, čitavo je područje plastičnosti postalo idejno jedinstveno i pristupačno svakome likovnom stvaraocu, zahtijevajući od njega istovremeno i šira znanja o zanatu i svijetu, kao i dublju smislenost vlastite likovne proizvodnje.

Manifestacije Novih tendencija u tako radikalnoj mjeri proširuju sredstva likovnog izražavanja, da se već gotovo može govoriti o likovnoj inženjeriji, čime se djelovanje dotadašnjih slikara i skulptora po tehnici rada približilo arhitektima, inženjerima, električarima, elektroničarima i strojarima.

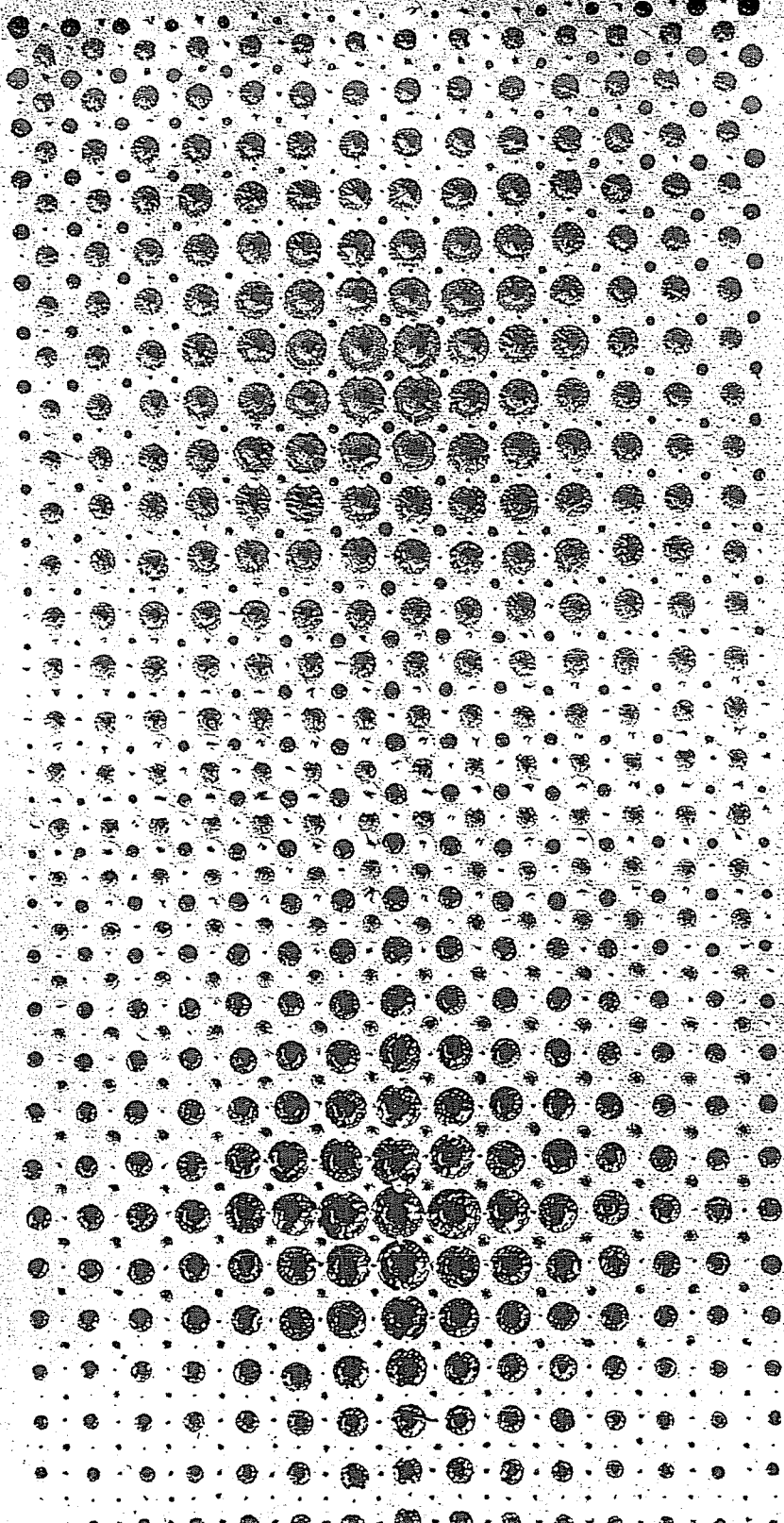
Otkrivanje nove optike putem titraja pokreta i brzine — stvaranje ponovljenih i neponovljenih tokova kretanja i transformacija, kao vizualizacije unutarnje biti života materije, stvaraju se osnove, na kojima se može graditi grandiozna slika našeg savremenog kolektivnog života.

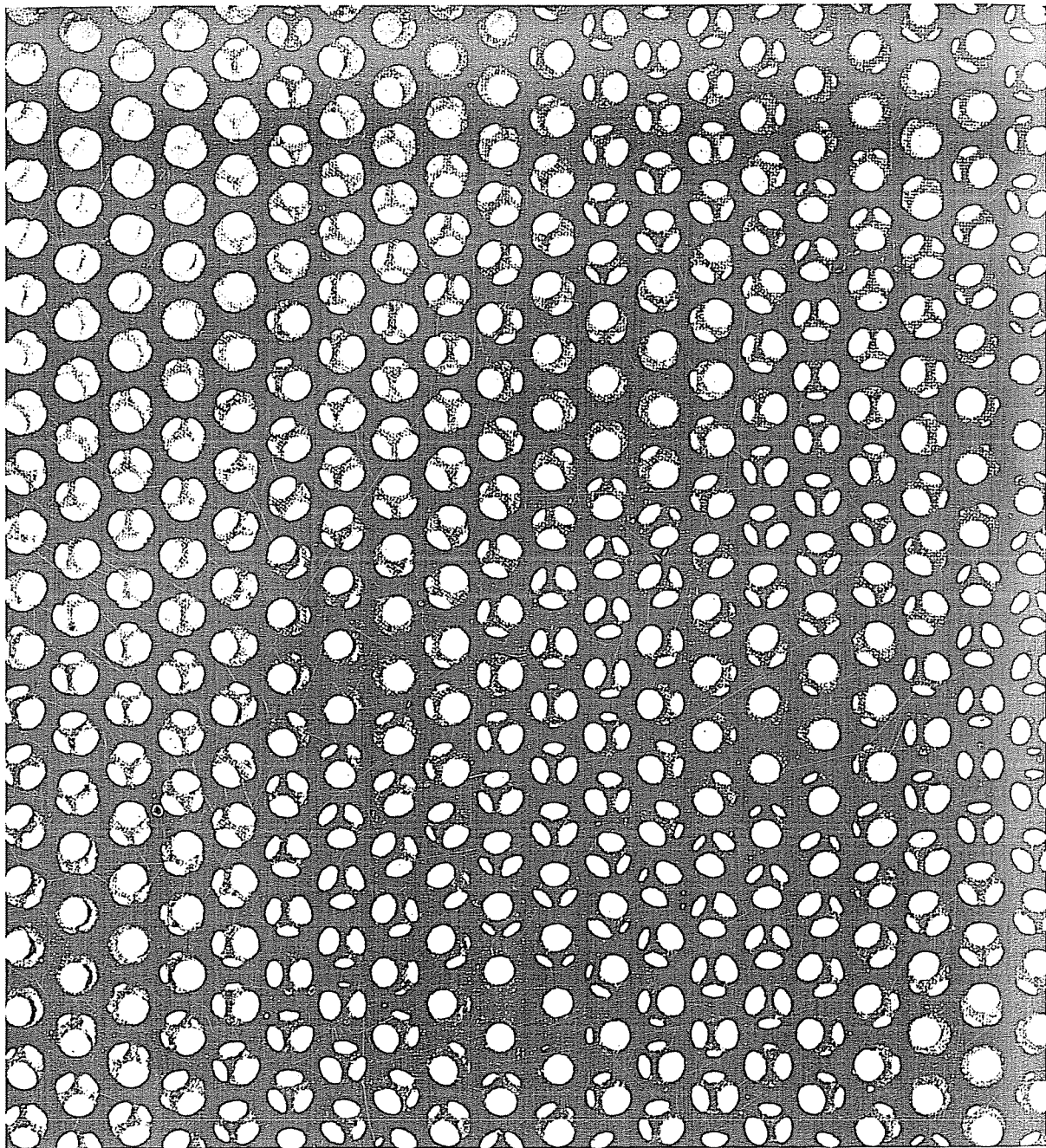
Na tim osnovama, koje u sebi involviraju i statička i arhaična likovna sredstva, ali kroz jedno savremeno revolucionarno prevaziđeno široko gledanje, moguća su likovna sintezna ostvarenja u razmjerima od pojedinih predmeta namijenjenih pojedinačnoj likovnoj potrošnji do novog uređenja života kroz nove urbanističke koncepte.

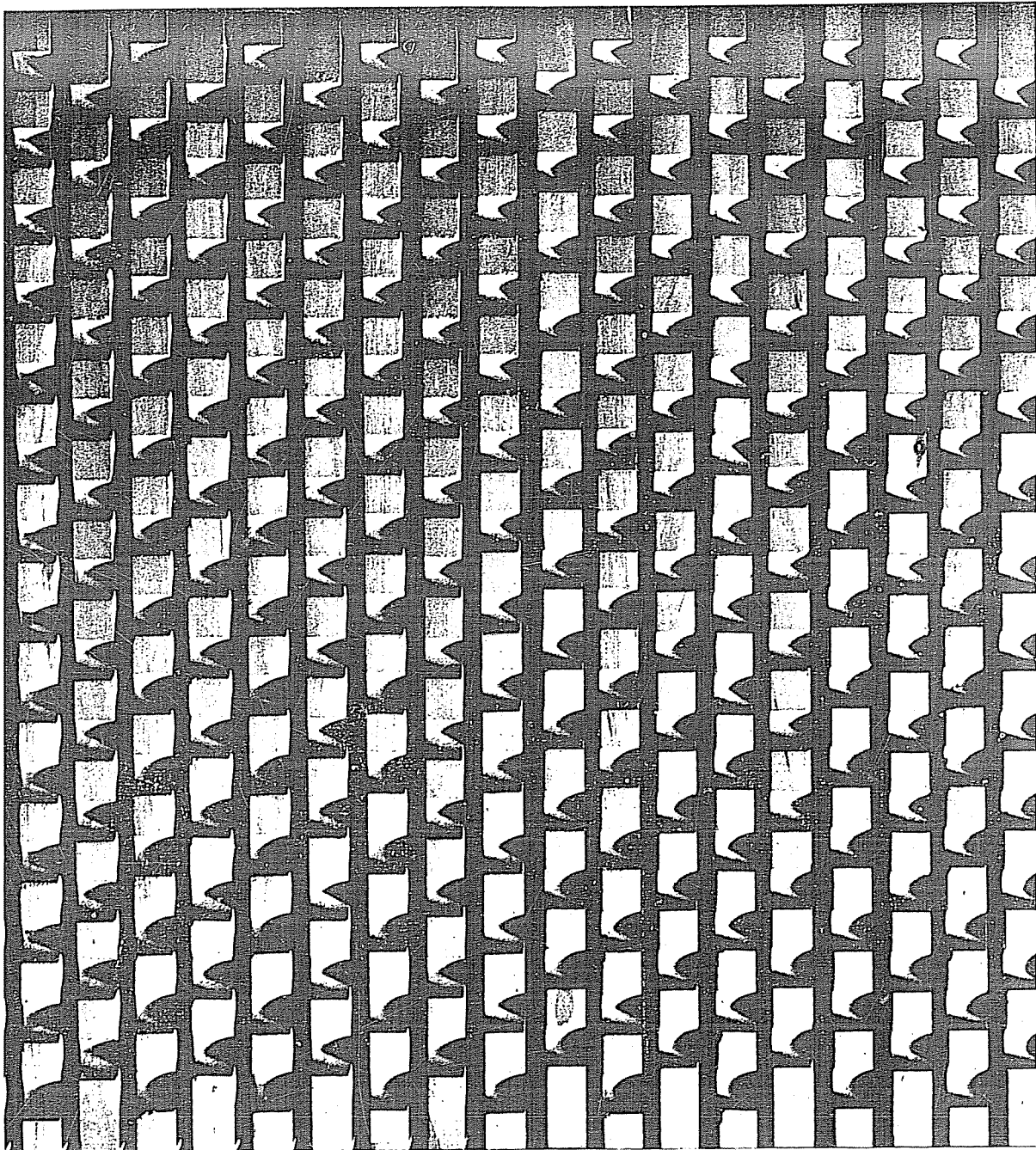
Da je ta likovna inženjerija područje na kojem se prevladava prividna suptnost

čovjek — materija

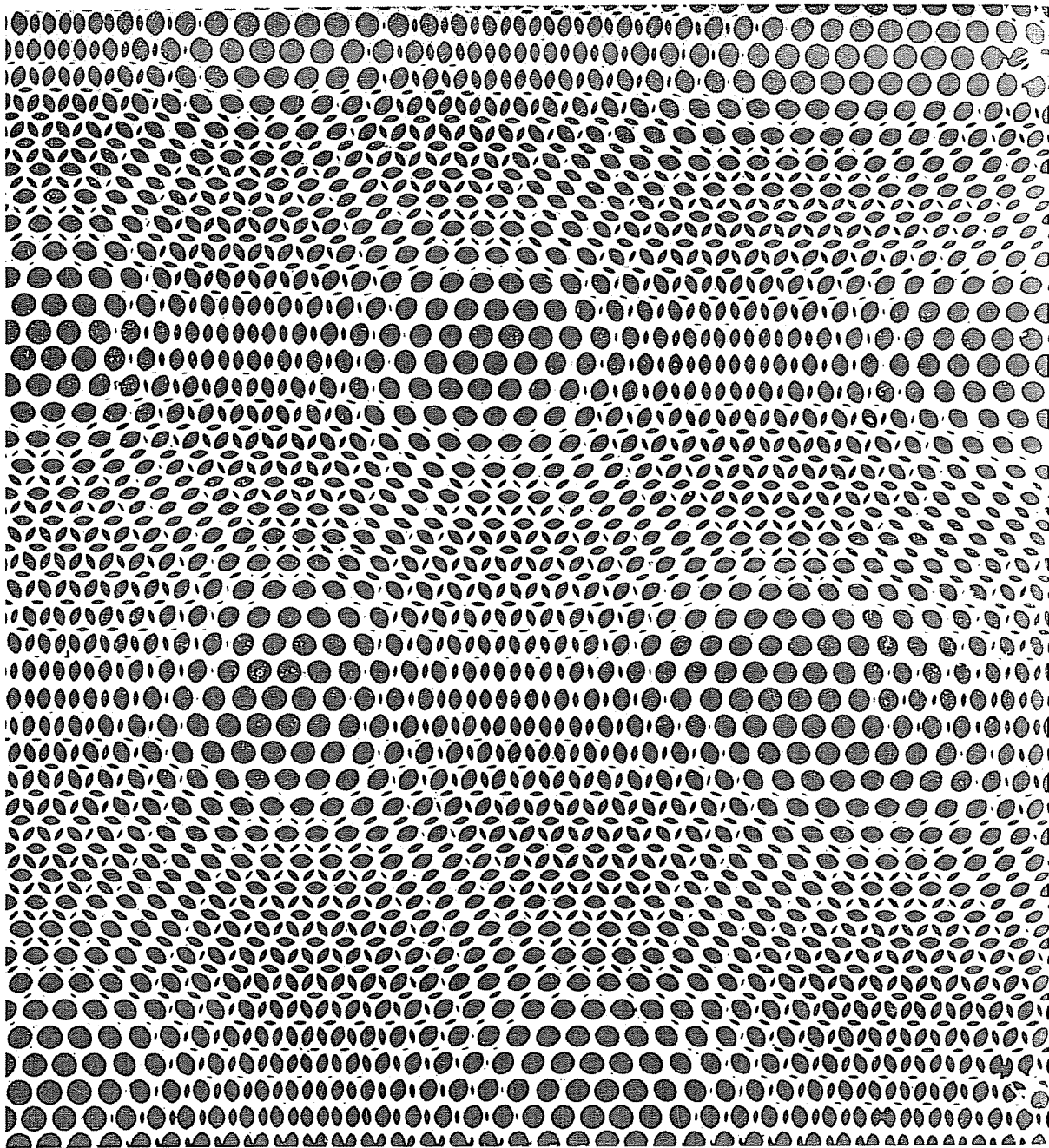
kao prošireni i revolucionarni pojam savremenog humanizma, koji se ne može iscrpiti narcisoidnim reproduciranjem ljudskog lika, proizlazi samo po sebi. Ovo, naravno, može da zvuči kao zanosna fraza ili utopija, ali ako se поближе pogledaju počeci ovih radova, nastojanja i saznanja, brzo će se shvatiti sva ozbiljnost i dramatičnost situacije.





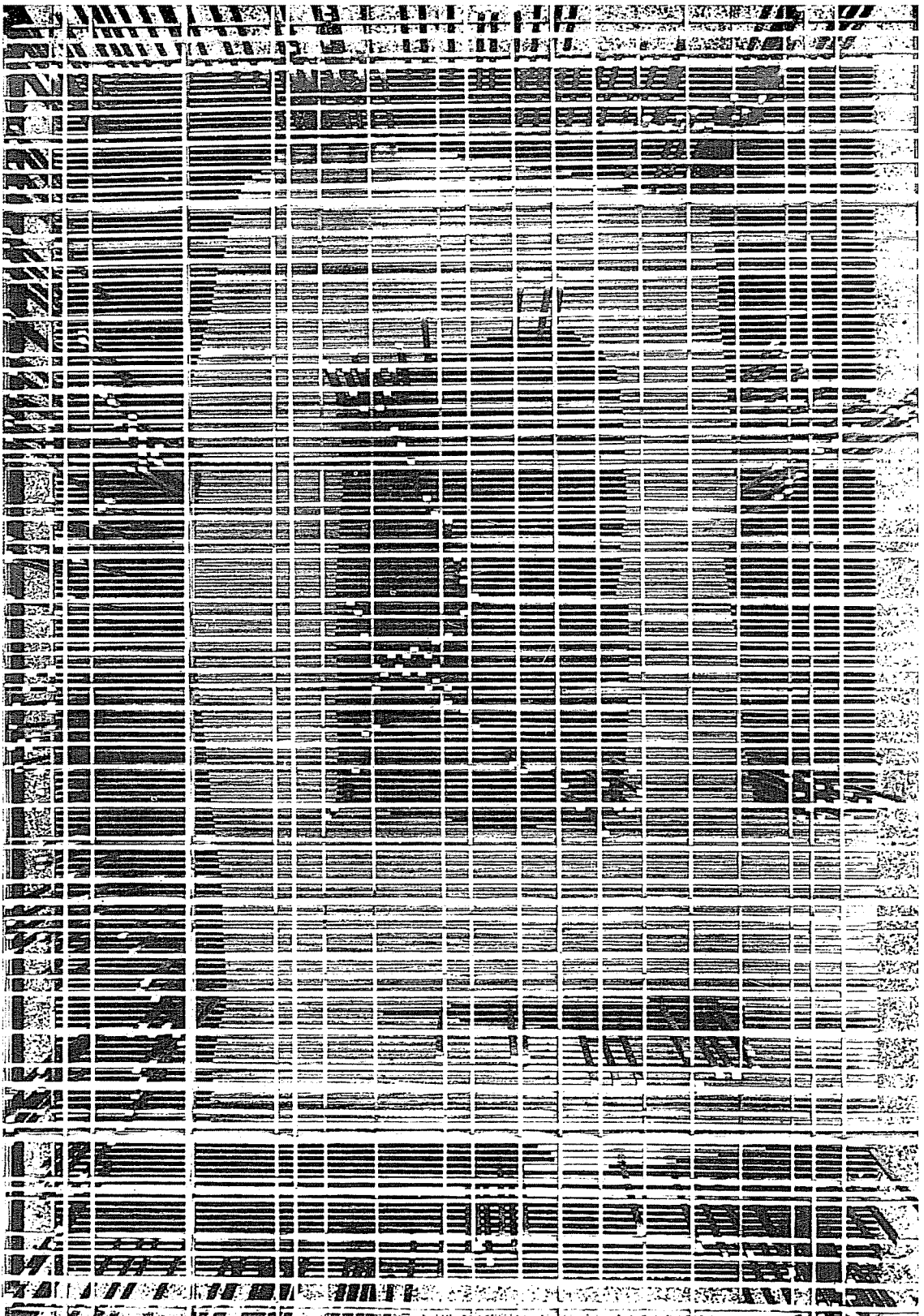


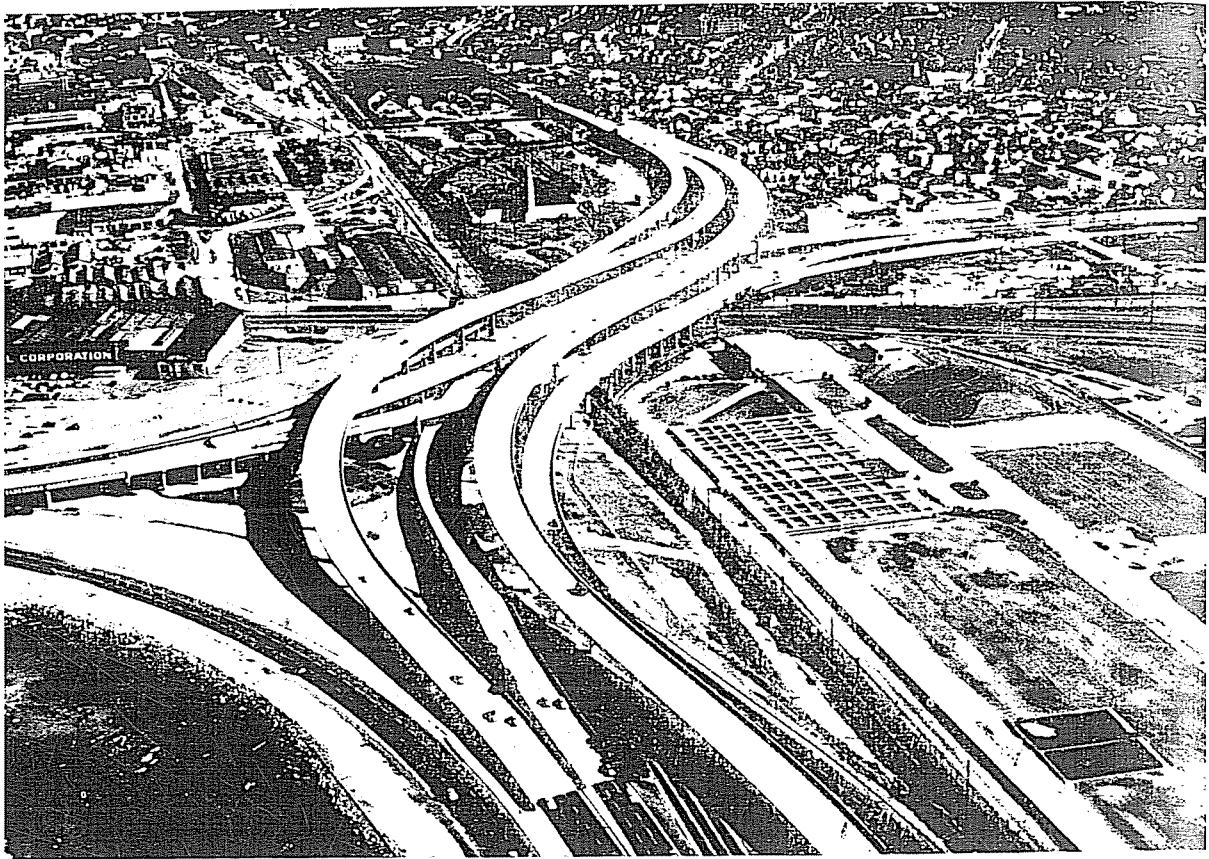
24. Ivan Pícej  
Površina XXIII 1962



25. Walter Zehring  
Bez naslova 1963

26. Vjenceslav Richter  
Maketa Jugoslavenskog paviljona na XIII triennalu u Milanu 1964





27. Auto-put u Oaklandu, Kalifornija  
Hipertrofija saobraćajnih arterija u tkivu grada.



## II Sinturbanizam (sintezni urbanizam)



Svako predskazivanje budućnosti je u biti zabluda, zato što je nemoguće da se ona i približno tačno predvidi. Kada se takvo predviđanje sukobi sa stvarno življenim vremenskim periodom, ono je drugačije, redovito punije, normalnije, pomirljivije, zrelije itd.

Međutim, predviđanja ipak često služe kao poluga za svladavanje zapreka koje inercija života postavlja na putu bržeg, inteligentnijeg korištenja postojećih mogućnosti.

A takve se mogućnosti, čini se, upravo u ovim časovima pojavljuju.

Ove se takvima čine po objektivnim karakteristikama historijskog momenta. Realizacija te budućnosti, koja je već počela, ovisi od subjektivnih snaga koje drže materijalne i političke ključeve današnjice u svojim rukama. U biti naoko neznan početak; struktura — kretanje i vrijeme — kad postanu fundamentalnim likovnim sredstvom, odjednom prestanu da budu ono što se do sada shvaćalo samo likovnim i odjednom postanu sposobni da krenu u svakidašnjicu savremenog čovjeka.

Savremeni kozmonautski čovjek — osvajač novih dijametara — senzibiliziranih sfera, prešavši sve do sada praktički dostupne prostorne granice, odjednom je od oduševljenja prešao u nestrpljenje. Kad će već jednom stupiti svojom nogom na nebesko tijelo koje nije naša Zemlja. Toliko smo već u tome, da nam se čini da zakašnjavamo — u tolikoj se mjeri s proširenjem prostora vrijeme počelo skraćivati.

U naporima za produženjem trajanja životnog vijeka čovjeka sve brzine postaju odjednom male, sva kretanja predugotrajna — jednaka po karakteru, gubitku vremena.

Ma koliko se napora poduzima, apsolutna granica produženja života čovjeka prepolagano se produžuje i rezultati su premaleni.

Preostaje racionalno koristiti ono danas raspoloživo vrijeme ljudskog života svrsishodnijim, efikasnijim postupcima u svim manifestacijama, svođenjem gubitka na minimum. Pokazuje se sve više da dizanje standarda vrlo često veže vrijeme dnevnog, odnosno tjednog ciklusa. Činjenica je da i najbogatiji ljudi nemaju vremena. Urbani život, kakav on jeste, a u tome ga ni savremeni urbanisti ne poboljšavaju — u sebi sadrži gotovo nerješive proturječnosti.

Pitanje transporta i prometa sve više postaje glavnom brigom urbanista, jer se ni proširenjem ulica ne smanjuje količina izgubljenog vremena potrebnog za obavljanje kompleksnih životnih funkcija savremenog čovjeka.

Corbusierovski urbanizam — pored povećanja gustoće stanovništva na jedinicu površine, ipak predstavlja analitički urbanizam sa izrazito odijeljenim funkcijama grada na zone stanovanja i rada i druge, te ni kroz te kategorije ne rješava pitanje gubitka vremena.

Postojeća palijativna praktična rješenja pojedinih metropola samo su nojevsko skrivanje glave u pijesak u cilju odlaganja sukoba ovih suprotnosti i produženje nekakvog statusa koji je još kako-tako moguć.

Svi gradovi zakrčeni su automobilima, za koje je nemoguće naći mjesta u blizini stanovanja, te su više na teret no na korist vlasnika. U ovome naoko nerješivom problemu ipak postoje jednostavna praktična rješenja s najdalekosežnijim filozofskim posljedicama.

Ona se sastoji u slijedećim principima:

- 1) smanjiti nepotreban saobraćaj na minimum — što se postiže jedinstvom mjesta stanovanja, rada i snabdijevanja u jednom objektu za cca 10.000 ljudi s efikasnim internim vezama,
- 2) automobilu osigurati garažni prostor i saobraćajnice, (kalkulacija 1 automobil za tri osobe),
- 3) graditi urbanističke objekte takvih dimenzija da jedinica stana ili etaže postane relativno infinitezimalno mala, što omogućuje slobodno oblikovanje,
- 4) objekte koji ostaju van ove sheme, situaciono smjestiti tako da budu ravnopravno dostupni stanovnicima cikurata,
- 5) svim objektima jednog grada osigurati ravnopravno oblikovanu i funkcionalnu kvalitetu kao osnovni princip jednog socijalističkog društva.

## 1. CIKURAT — osnovna ćelija sinturbanizma

Princip je ovog objekta efikasna organizacija života jednog relativno značajnog broja ljudi. U ovim razmatranjima radi se o približnoj jedinici od 10.000 ljudi. Broj treba fiksirati na takvu veličinu da ona bude ekonomski takvog potencijala da sama po svojoj proizvodnji i radu bude ekonomski značajna snaga i prema tome razlogom gradnje, standarda i opremljenosti objekta.

Njihov život u visokom procentu odvija se ovdje, jer zgrada rješava sve ono što takav mali grad može da ima na najekonomičniji i najsvrsishodniji način. Pod efikasnošću života u takvoj jedinici zamišlja se, u prvom redu, većina životnih funkcija »pod jednim krovom« s najkraćim komunikacionim vezama. Ovakva životna orijentacija — kada čitavo društvo postane zainteresirano za smanjenje vremenskih gubitaka ne samo u procesu rada (proizvodnost rada) nego i u svim životnim detaljima pojedinaca i zajednice — kreće se neminovno u širokim dimenzijama ka organiziranoj životnoj sintezi. Socijalizam-komunizam je sigurno ono društveno kretanje koje tražeći harmoničan odnos između pojedinca i kolektiva postaje zainteresirano za čovjeka kao integralno biološko i društveno biće. Za njegov život u cjelini, dakle i za njegovo vrijeme — što nije ništa drugo do taj život izražen u svome trajanju.

Ako se, dakle, borimo protiv rata i bolesti kao najvećih zala, koji ugrožavaju opstanak života, isto smo tako odgovorni za vremenske gubitke koji u današnjem urbanizmu epidemijski zahvaćaju svakog građanina i nasilno mu svaki dan oduzimaju dragocjene sate vlastitog trajanja pretvarajući ga u vremenski otpad.

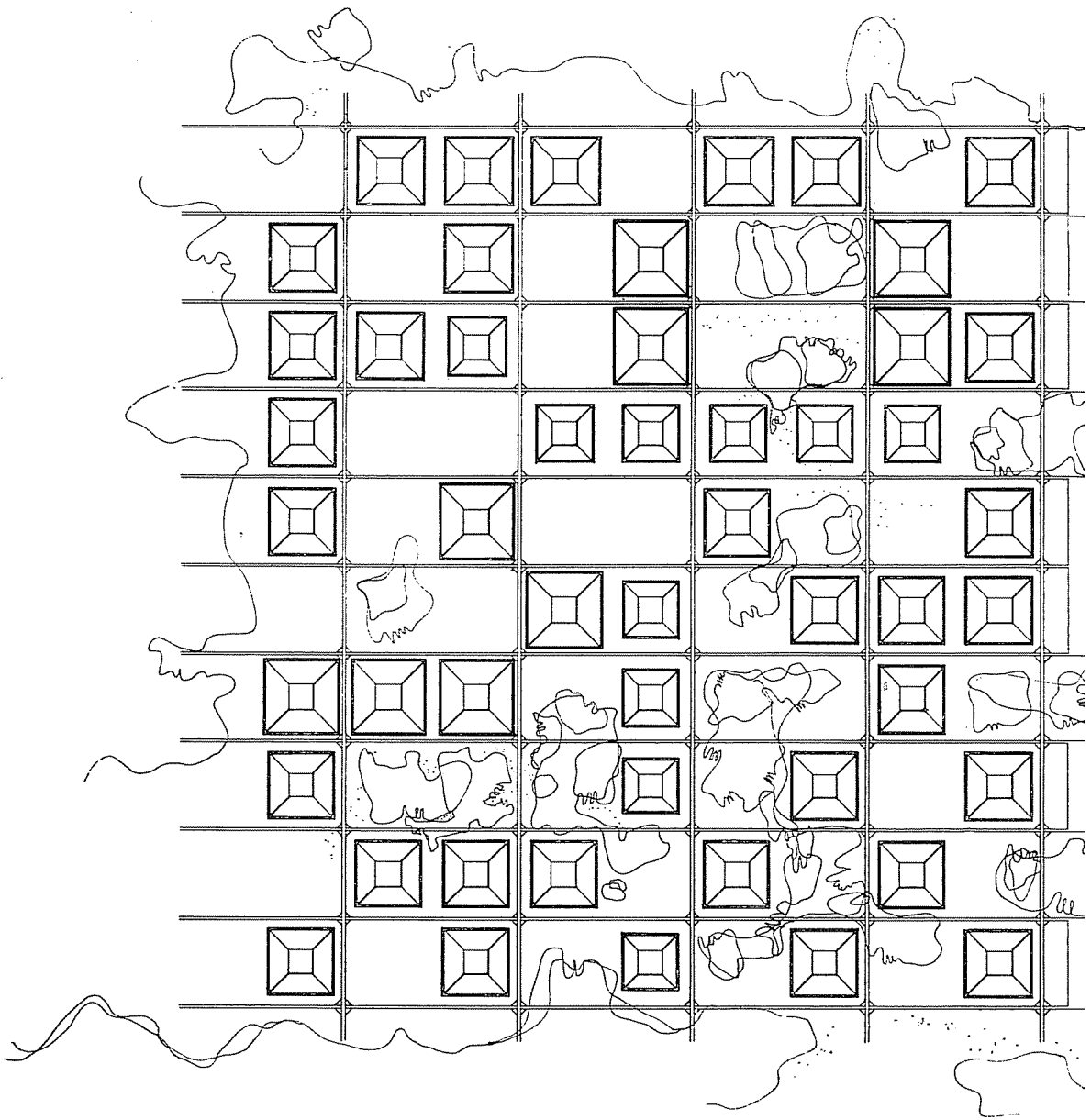
Sinteza likovnih umjetnosti, ukoliko ovaj termin i preživi ovaj kvalitativni skok, ne može se ostvarivati u uslovima svjetske dezintegracije i dominantnog analitičkog načina mišljenja.

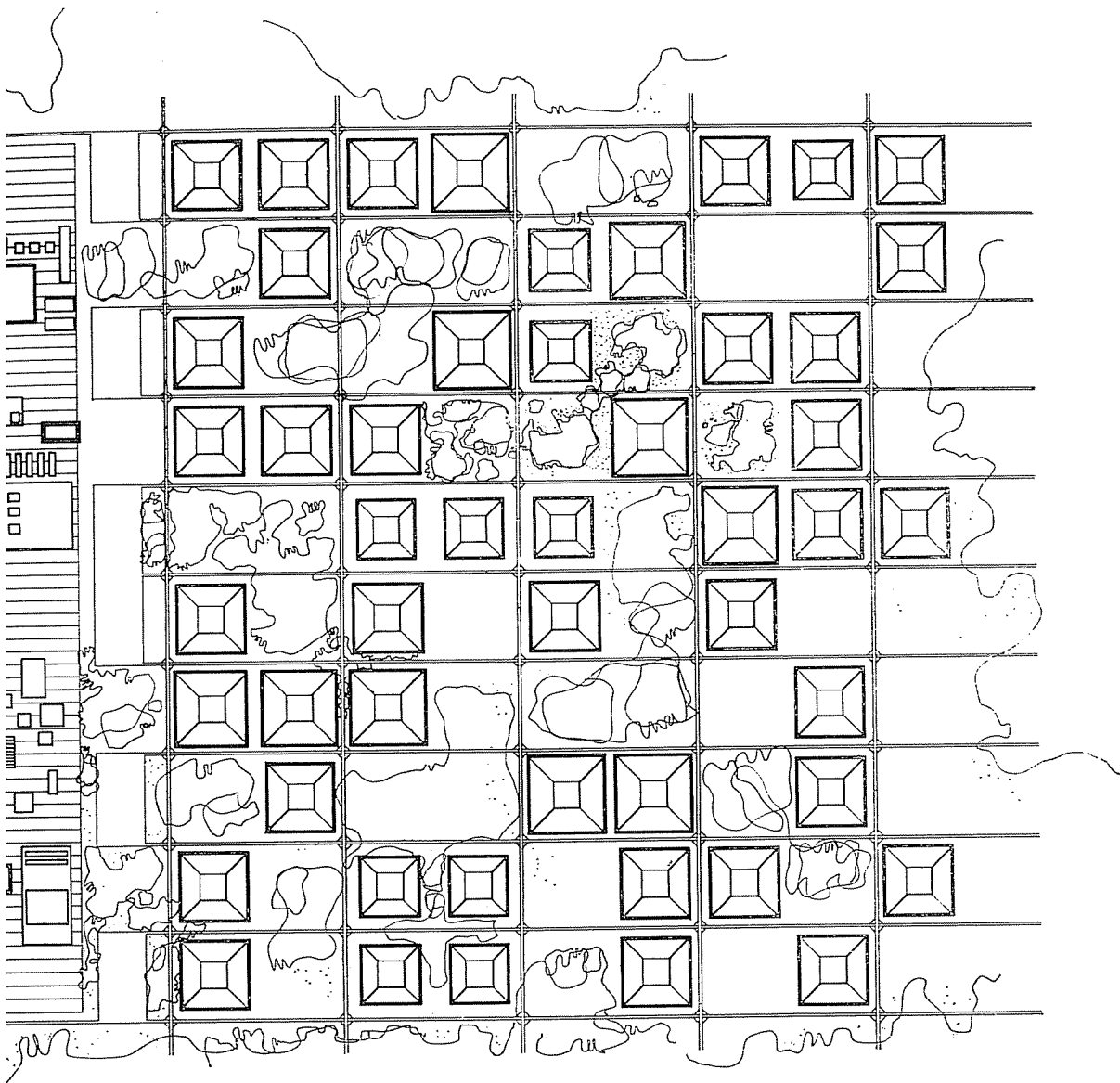
Ona traži isto takav širi društveni medij i filozofsku orijentaciju shvaćanja svijeta kao cjeline i u toj cjelini shvaćanjem i obuhvaćanjem većih ili manjih prostornih i vremenskih kompleksa kao cjeline, kao predmet integracije i kao program sinteze.

Uvođenjem pojma sintezne cjeline kao principa života koji se odnosi na jedan urbanistički kompleks, mi ga istovremeno tretiramo i sa stanovišta vremenskog određenja — nastajanja i trajanja.

I ovdje je problem vremenskih gubitaka vanredno važan i osjetljiv. Želi se imati efikasne prostorne cjeline. To znači da oni moraju kroz duže i za duže (odgovarajuće) vrijeme biti određeni i gotovi.







PLAN sinturbanističkog grada za 1,000.000 ljudi.

U sredini nalazi se centar grada sa svim za grad zajedničkim objektima. Lijevo i desno nalazi se sistem cikurata za 8.000, 10.000 i 12.000 ljudi što omogućuje elastičnost izgradnje i slobodu ritmičkog komponiranja gradskog tkiva. Zelene površine vezane su uz svaki objekt i uz svaki prizemni trg.

Ovaj se grad sastoji — pored centra — od 100 objekata.





Rast i trajanje današnjih gradova potpuno odgovara njihovom nesinteznom karakteru. Gradi se na stotinama gradilišta i gotovo nema završenih i in-taktnih cjelina. Ljudi gotovo i ne stanuju definitivno već žive u provizorijima, ako se kao prostor shvati šire urbanističko područje.

U sinturbanističkim cjelinama postoji u pravilu malo gradilišta — to ovisi o postotku širenja pojedinog grada. No, ako bi se uzeo postotak porasta stanovništva sa 2.5%, tada bi na grad od 400.000 došlo jedno gradilište cikurat od 10.000 ljudi.

To se gradilište prostire na efektivnoj površini  $300 \times 300$  m, dakle na manje od jedne devetine kvadratnog kilometra, a sve je ostalo čisto i definitivno. Tamo se već efikasno i definitivno živi. Naravno, i u cikurata (onim gotovim) život nije statičan. Citavo jezgro kao prostorno saće, vezano na produkciju, rad i rekreaciju elastično je, ali se tamo dobrim pripremama mogu izvoditi promjene tako reći preko noći. Znači, bez beskonačnih procesa građenja, koje i nije ništa drugo već čekanje dok ono ne svrši, jer građenje nije sebi svrha — efikasnim remodelacijama unutarnjih prostora cikurata prati se pulsacija života čiji je nedjeljivi sastavni dio promjena, a ne čekanje na tu promjenu.

Unutar cikurata sve životne funkcije kolektivno odvijaju se pred očima svakog njegovog pripadnika — građanina. Od ranog djetinjstva ljudi vide i uče te funkcije kao dio cjeline kolektivnog organizma, te se tako i stvaraju osjećaj kolektivne pripadnosti i odgovornosti. Istovremeno se razvija mogućnost samoupravljanja kao stvarna i opipljiva politička funkcija. Dezintegrirani urbanizam sa svojim analitičkim inventarizmom briše zornu sliku organizacije grada kao organiziranog društvenog bića, koja poprima sve više nesagledivi i nesuvisli karakter.

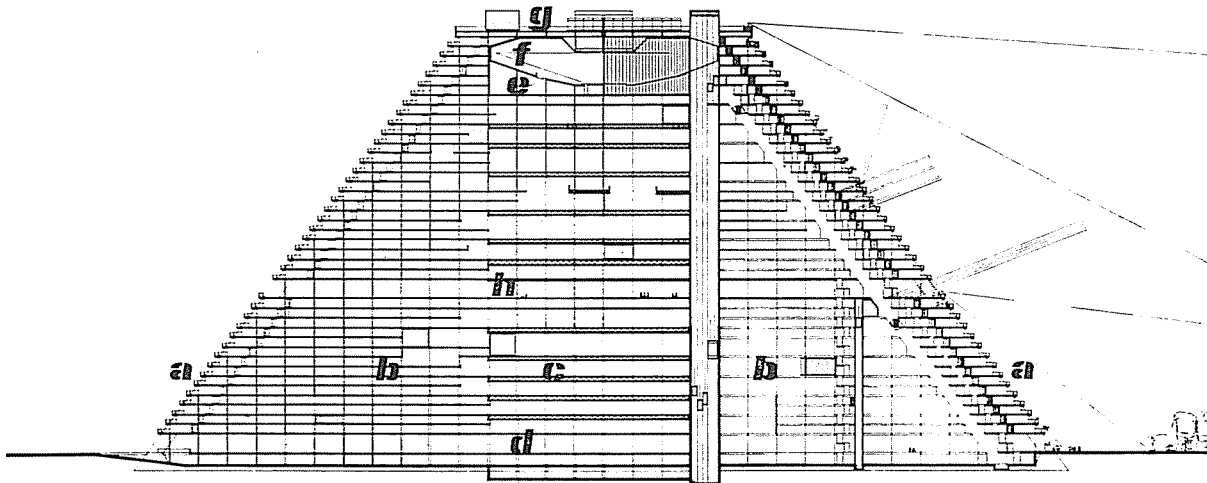
Veze i odnosi u sadašnjem gradu su više pravni, ekonomski, apstraktni. Kao instrument političkog upravljanja u cikuratu postoji i dvorana — asambleja za 6.000 ljudi, mjesto sastanka gdje se vrše sve odluke plebiscitarno-referendumske. Tu nema odlaganja i gubljenja vremena — sve se stvari vrlo brzo mogu najpunovažnije rješavati.

Osim toga kategorija »moje kuće« unutar dosadašnjeg urbanizma prešla je okvir bilo kojeg mogućeg zastranjenja kao posljedica relativne društvene izoliranosti i zapuštenosti. Svi konflikti koji su mogući u domeni »stanarstva«, jer se radi o relativno malim jedinicama, ovdje u sinturbanizmu prerastaju u kategoriju koja ih zakonom velikog broja dokida kao privatne, personalizirane i individualizirane jedinice.

Ako se cikurat shvati i kao kombinatska ekonomska jedinica, tada, a kroz efikasnost kao programski i građevni princip, i proizvodnost rada postaje problemom kojim se svi građani cikurativa bave — jer u krajnjoj liniji život i standard cikurata od toga ovisi.

Problem smještavanja proizvodnje u utrobu cikurata jeste u velikoj mjeri nov u odnosu na suvremeni urbanizam. Fabrike su uvijek smještene u određene regije grada i na taj se način nekako vodila higijeničnost grada. S kakvim je rezultatima ovo provođeno, trebale bi dati nalaz analize atmosfere suvremenih gradova. Da se radi o tragičnom procentu zagađenja, jedva je potrebno upozoriti.

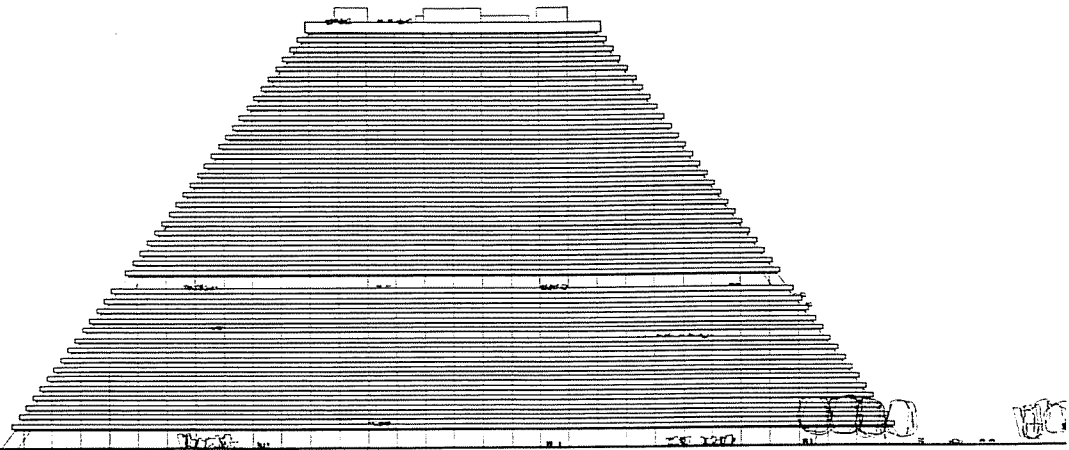
Nije, dakle, zoniranje industrije na određena područja efikasna mjera za spasavanje zdrave gradske atmosfere, već treba pronalaziti druge mjere koje će moći da uspostave odgovoran odnos prema ovome problemu. Jedan je od načina sa kojim se već danas operira filtriranje otpadaka, odnosno njihovo odvođenje u centralna mjesta filtracije, što je pri cikuratnoj koncentraciji pogona i naselja zamislivo i moguće do te mjere da ono postane samostalna, privredna djelatnost.



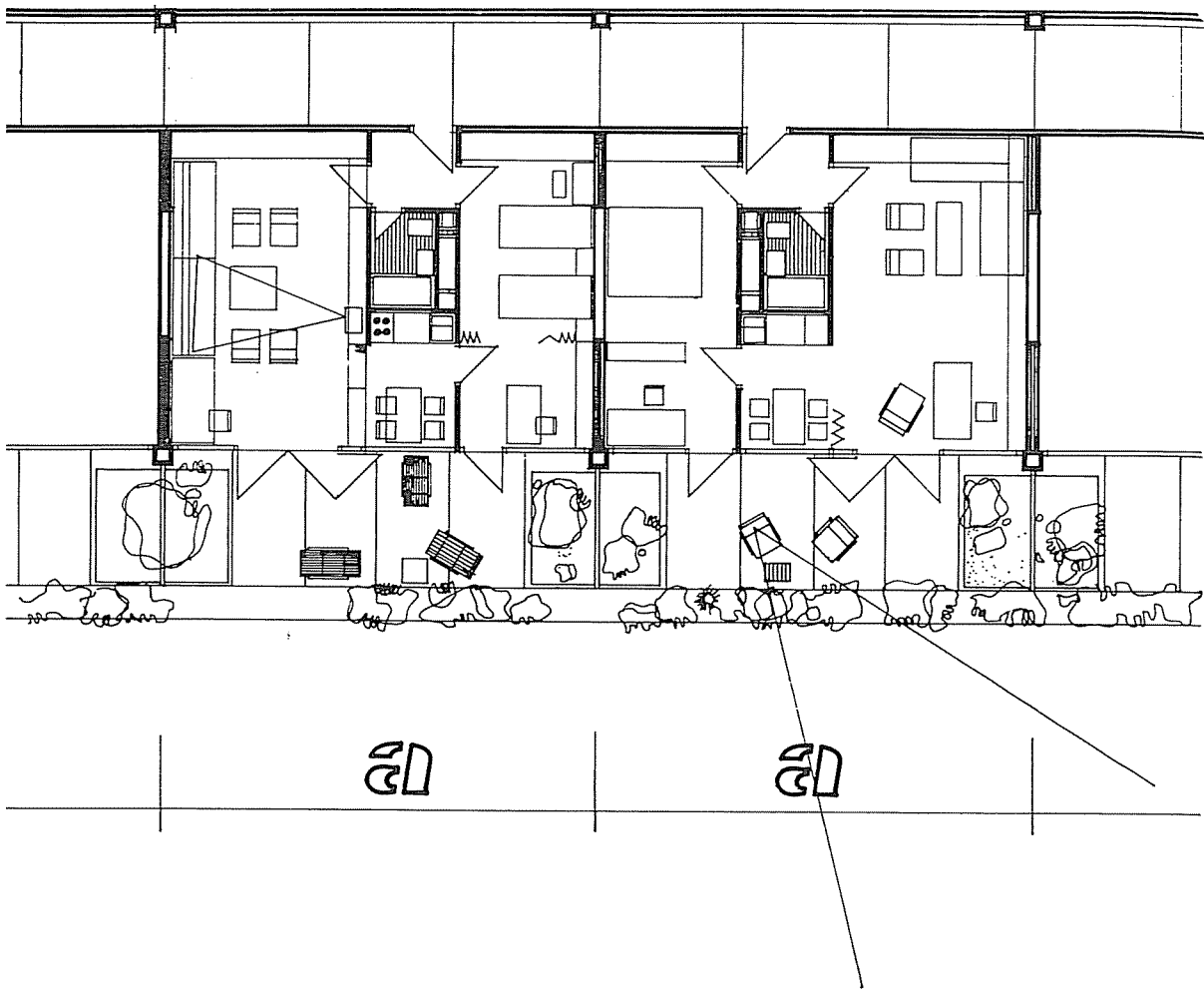
## 28. Presjek cikurata

osnovne jedinice sinturbanističkog naselja

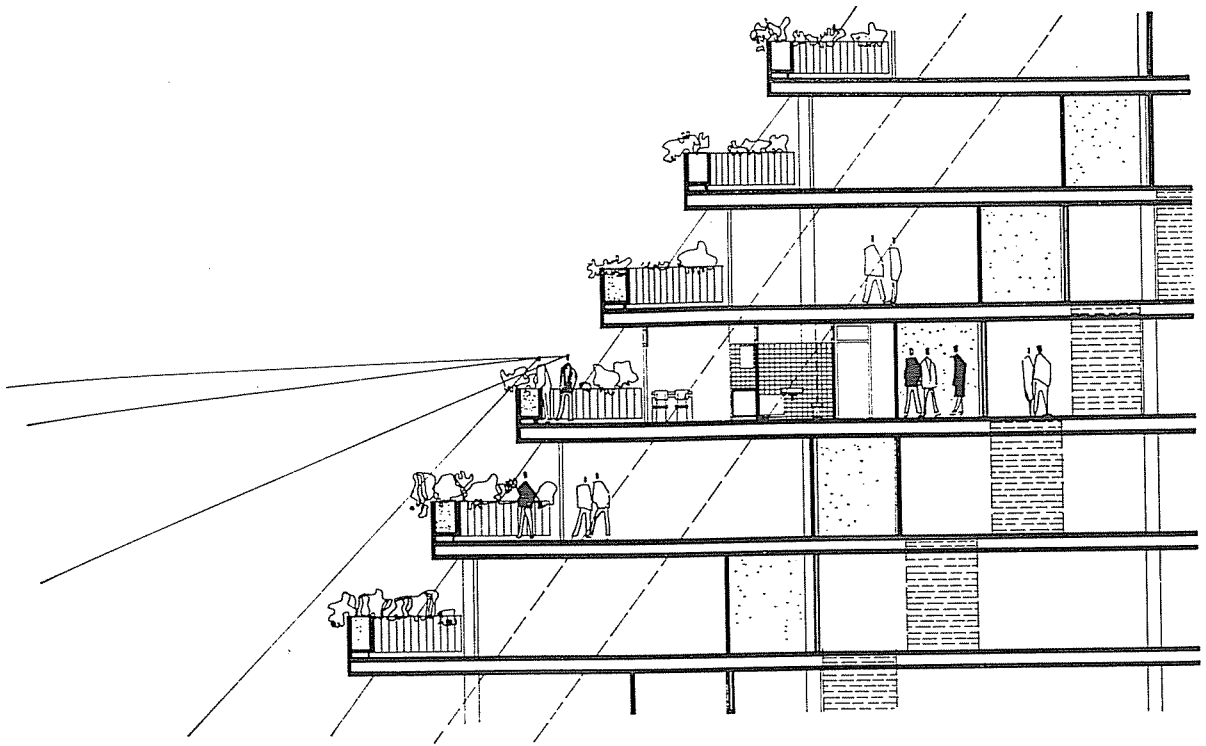
- a) periferna opna u kojoj su s juga, zapada i istoka smješteni stanovi za 10.000 ljudi — sjeverna strana je zamišljena kao uprava i administracija čitavog cikurata uključujući i niz ustanova, vezanih na život ovog objekta;
- b) privredna i društvena djelatnost te servisi;
- c) industrija;
- d) prizemlje riješeno kao gradski trg — sa trgovinama, restoranima, kavanama, kinima itd.  
ispod prizemlja u suterenu garaža za 3.000 vozila, sa kompletnim servisima;
- e) vestibul i foaje ispod velike dvorane;
- f) dvorana za 6.000 ljudi koja se može dijeliti na dva dijela;
- g) terasa;
- h) unutarnja terasa, promenade i trg na petnaestom katu.



29. Šematski prikaz fasade objekta u kojem se vidi približavanje infinitezimalnog odnosa jedinice kata naprama volumenu objekta, čitavo je prizemlje prohodno kao veliki gradski trg vel. 270 x 270 metara, a u gradskom tkivu sinturbanističkih naselja ovakvi se trгови prostiru čitavim prizemnim dijelom grada. Sva površina fasada je niz terasa sa jednom velikom u petnaestom katu i terasom na vrhu objekta iznad velike dvorane.

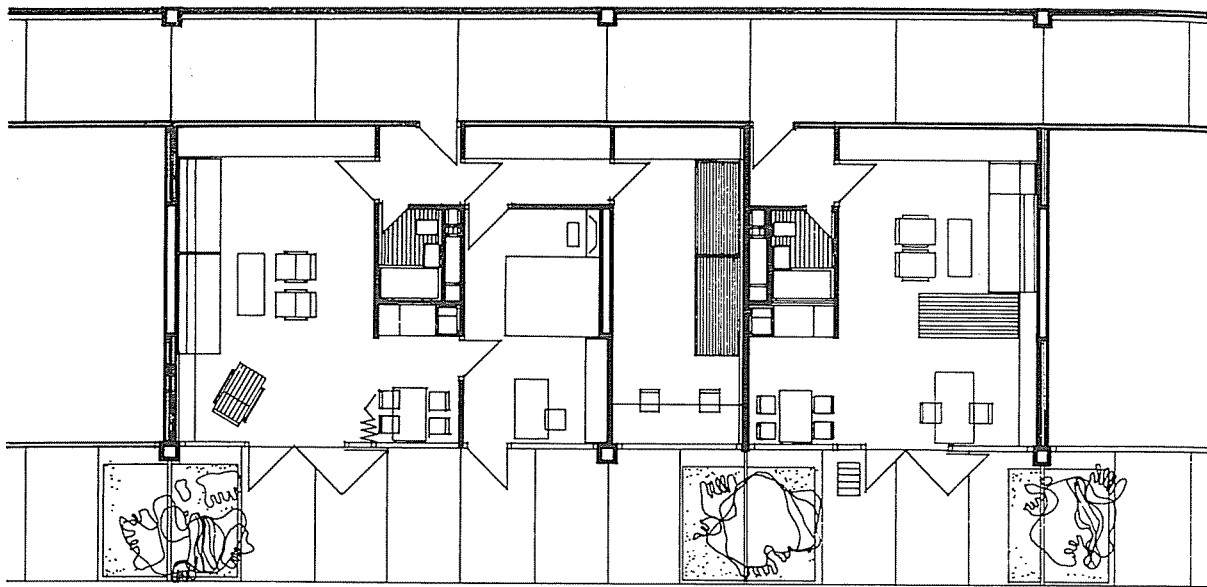


30. Dvije varijante stana unutar jednakog raspona. Stan je dimensioniran na 4 ležaja iako je zamislivo bezbroj drugih rješenja. Ovdje je prikazan karakter stana sa terasom uz čitavu dužinu stana. Prema potrebi i mogućnosti zakupljuju se različite dužinske dimenzije stana.



cl

31. Presjek kroz perifernu stambenu opnu. Stanari se nižu stepenasto sa polunatkri-venim terasama što pruža mogućnost zaštite od sunca i kiše. Zelenilo pred terasama njegovalo bi se obavezno putem centralnog servisa. Koridori se nižu također stepenasto tako da je provedena konzekventna izolacija po katovima. Liftovi koji vežu stambene etaže tekü koso kao uspinjače.



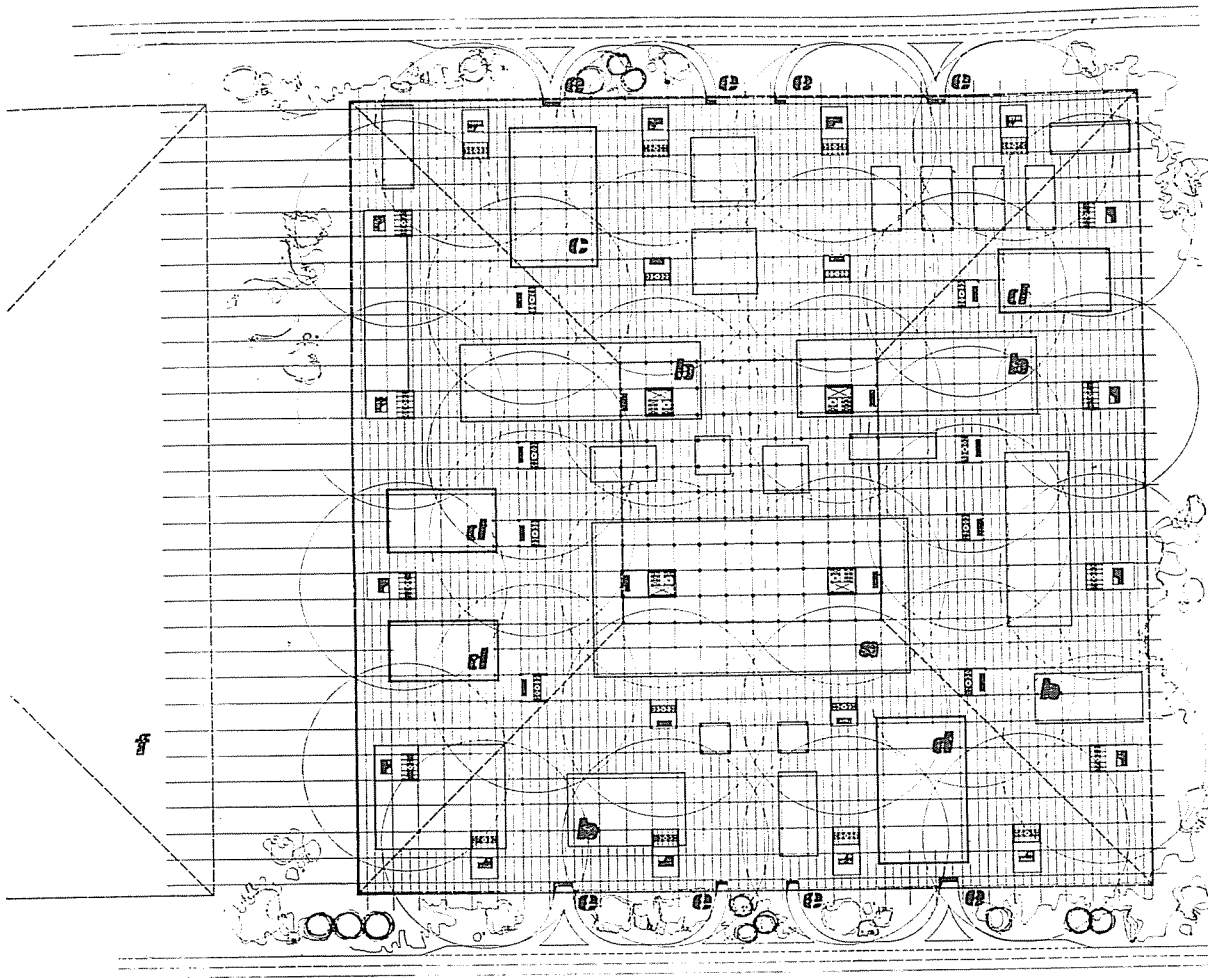
b)

c)

32. Šema stanova sa različitim površinama.

b) šesterokrevetni stan i c) dvokrevetni stan. Vidljivo je da je elastičnost ovakvog koridorskog sistema velika, te se prilagođuje odnosu broja stanovnika, prema površinama namijenjenim radu unutar cikurata — onako kako teče progres automatije.

Handwritten notes and a diagram showing a curved arrow pointing from the text area towards the right side of the page.



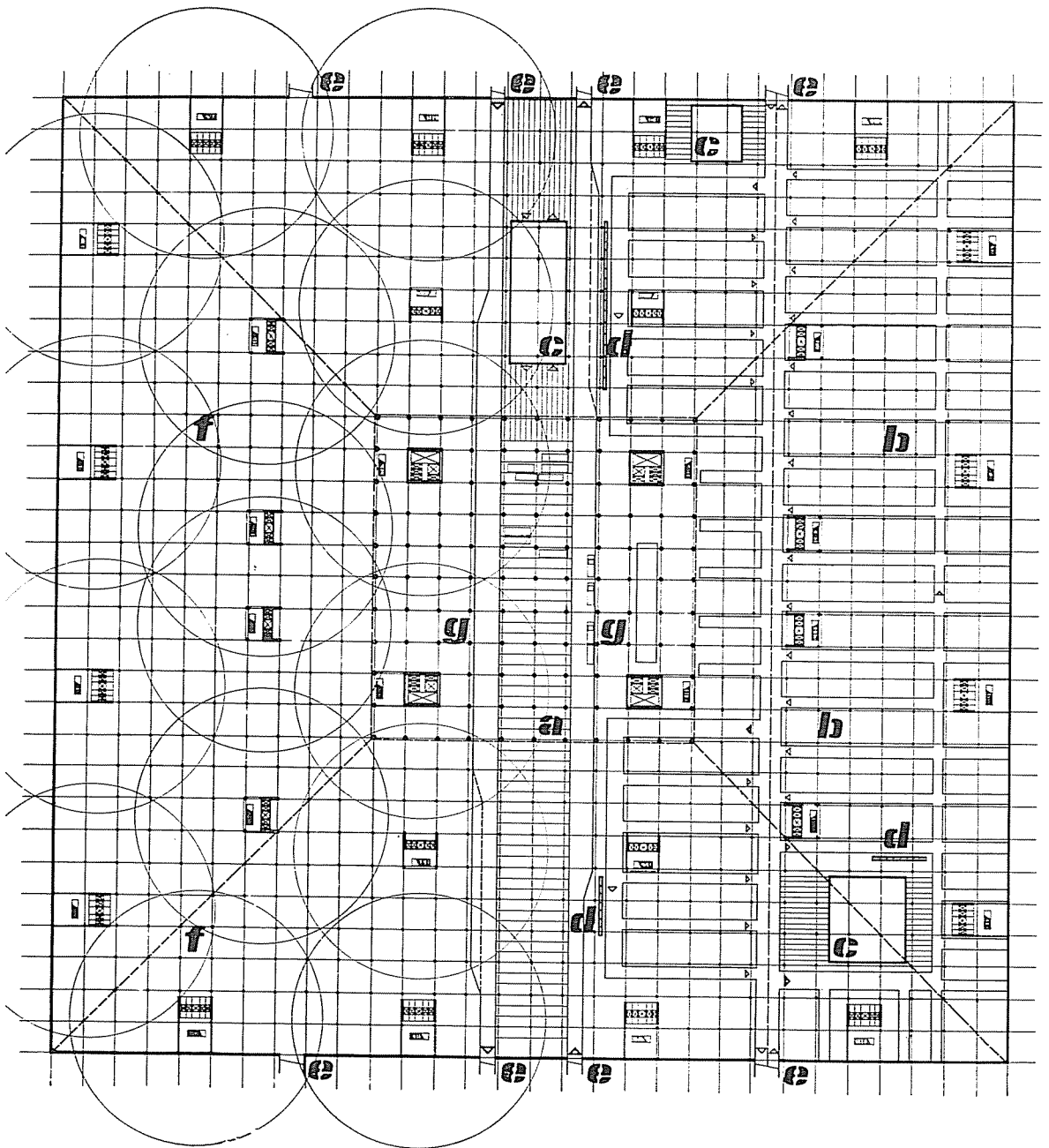
33. Prizemlje — trg. U sinturbanističkom naselju čitav prizemni dio je natkriveni klimatizirani trg koji se nalazi u svakome cikuratu, te tako čini čitavo gradsko prizemlje prohodnim.

Sema pokazuje mogućnost smještaja velikog broja pogona koji građanima pružaju ljeti i zimi iste uslove. U šemi su prikazane vertikalne veze kao sistem ravnomjerno raspoređen kako bi se izbjeglo gubijenje vremena.

Konstruktivni raster disponiran je na 9 m koji je povećan samo u perifernim dijelovima disponiranim za dvorane::

- a) trgovina
- b) restorani
- c) dvorana za izložbe
- d) kino-dvorana
- e) ulazi u suteren (za kola)
- f) susjedni objekat.

Dimenzije trga 270 x 270 m.

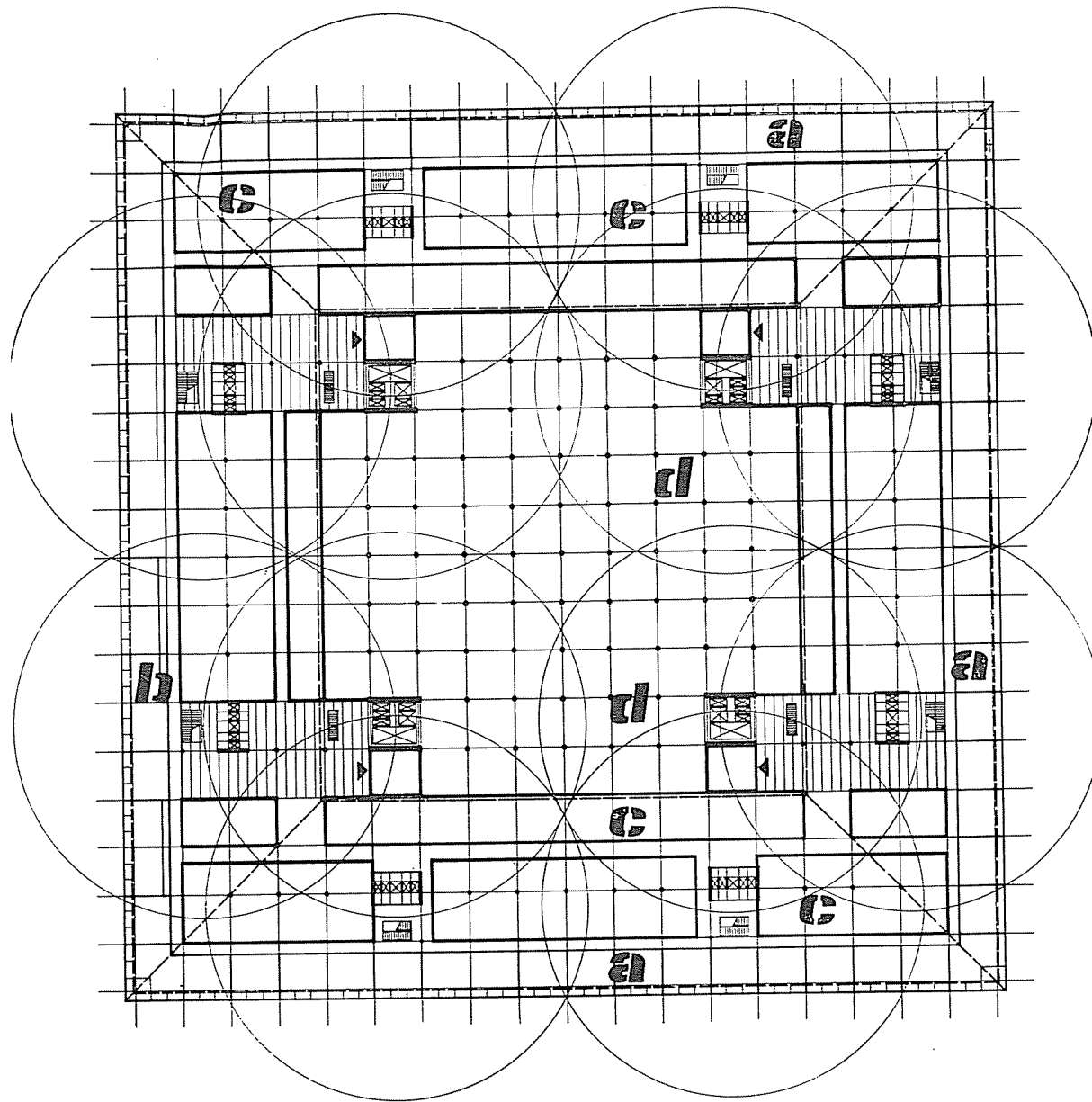


34. Suterren je riješen kao garaža za cca 3.000 vozila sa mrežom servisa:

- a) teretna vozila
- b) osobna vozila
- c) radionice
- d) pumpe, ukoliko ne bi došle pred objekat, što ovisi o stepenu osiguranja
- e) ulazi u garažu
- f) šema rasporeda transporta sa etažama industrije s velikim liftovima.

Ovaj sistem zahtijeva studiju brzog odvijanja prometa unutar područja garaže kao i automatski sistem obavještanja o slobodnim mjestima za parkiranje. Veliki dio parkirališta je stalan, te pripada stanarima objekta.

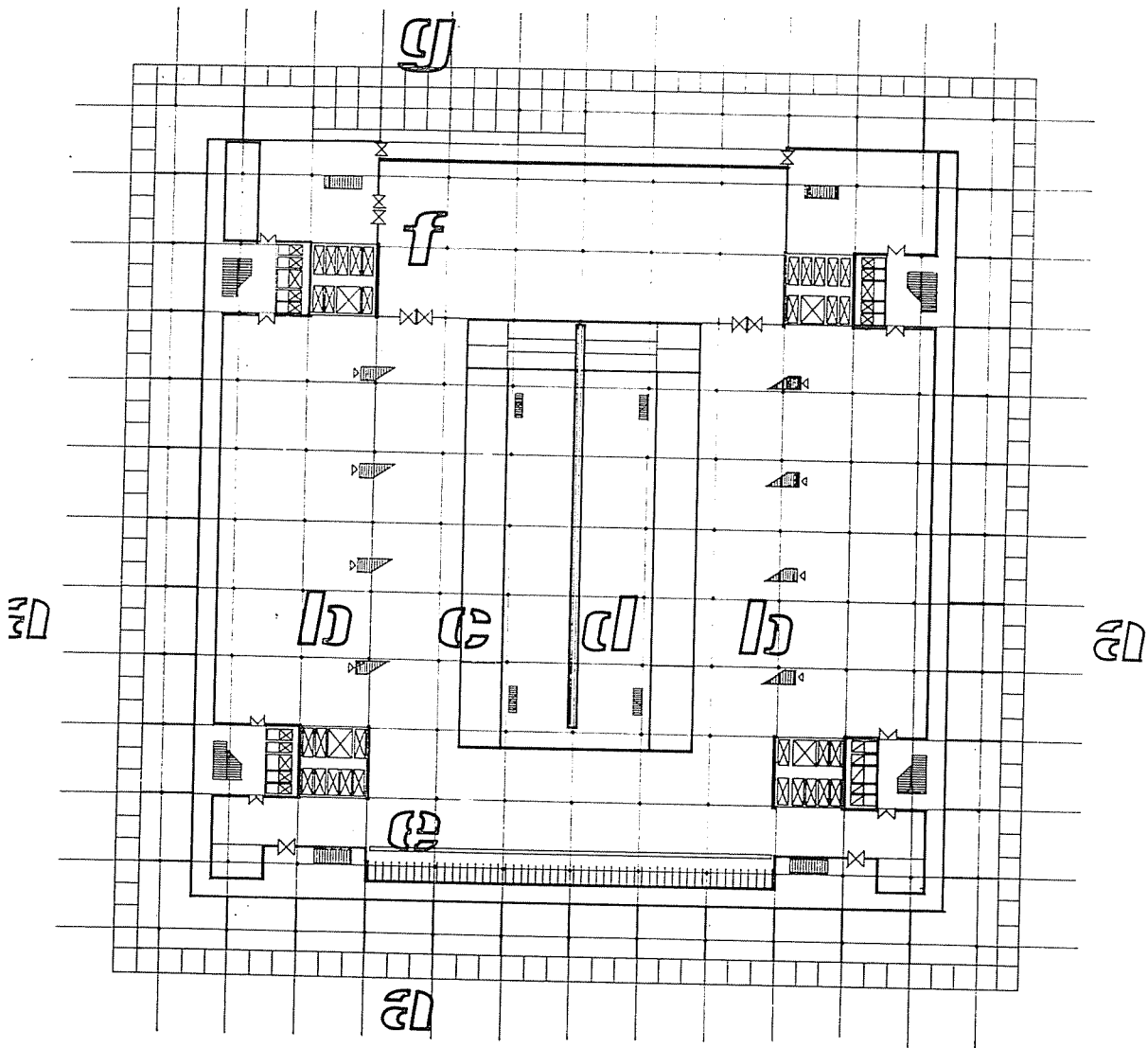




35. Tlocrt jedne od tipičnih etaža:

- a) stanovi
- b) administracija
- c) zanati
- d) industrija.

Sema prikazuje samo generalnu dispoziciju, s tim da se riješe na zadovoljavajući način svi oni problemi koji iz ovakve pretpostavke proizlaze.



36. Šema sprata ispod velike dvorane:

- a) stanovi
- b) foajei (vestibul)
- c) bifei
- d) garderobe za izvođače
- e) garderobe za posjetioce
- f) mala dvorana 50 x 20 m.
- g) administracija.

Ovi veliki prostori mogu da se elastično transformiraju po potrebi namjene.

Velika dvorana nije posebno rješavana, ali bi trebala da bude rješenje svih potreba ovog broja ljudi u odnosu na skupne manifestacije bez obzira na njihovu vrstu.

Problem gradske buke, koja nastaje uslijed saobraćaja, a u ovom konkretnom slučaju i od rada strojeva i mašina, treba rješavati svim raspoloživim sredstvima jednog organiziranog i sistematskog procesa ispitivanja. No, i pored toga, sigurno će biti takvih proizvodnih postrojenja, koja se neće moći smjestiti u okvire predviđenih cikurata, no tada će se moći o ovim iznimnim kategorijama donositi odgovarajuća rješenja sa stanovišta općih principa elastične efikasnosti — koji su prethodno bili izneseni.

Sinturbanizam nije nešto što preko noći rješava sto posto sve probleme efikasnosti života, ali on je dovoljno jasan i uvjerljiv okvir koji postavljen jednom u četiri dimenzije kao princip, postaje programom takve preorijentacije života u najširim razmjerima, da će samo one društvene strukture moći da odgovore ovome diktatu vremena koje će život kolektiva i jedinke moći rješavati kao integralnu zadaću.

Prihvatanjem sinturbanizma rješavaju se mnogi do sada nerješivi problemi, no jasno je da se njime rađaju novi, problemi novog kvaliteta života čija startna osnova počinje tamo gdje problemi klasičnog urbanizma prestaju. Problem — u momentu kad društvo prihvati sinturbanizam — kao princip nastaje u procesu prelazanja iz postojećeg načina na sinturbanistički način života.

Jer, dok je Corbusierov urbanistički zahvat bio zapravo higijensko, saobraćajno, likovna korektura postojećeg načina života, život u sinturbanističkoj jedinici se bitno mijenja s obzirom na odnos prema efikasnosti upotrebe vremena.

Život u postojećim gradovima ili gradskim kompleksima postaje u toj mjeri nepraktičan, rascjepkan kafkiziran, da je neophodno misliti na ove disproporcije koje će u momentima prihvatanja sinturbanističkih principa nestati. Određene namjenske readaptacije postojećih urbanističkih aglomeracija morat će se reorganizirati u smislu približavanja sinturbanističkim principima. Jednom, kad se nešto pokaže kao bolje, za organizirano čovječanstvo nije nikada bilo ni skupo ni preteško da se u punoj mjeri angažira na mijenjanju dotrajalog i neprihvatljivog.

Onako kako će se povisiti frekvencija života, tako će se mijenjati i određene životne kategorije ovisne o tim promjenama.

Problem urbanističkog i arhitektonskog oblikovanja i stvaralaštva pokazuje se u sasvim novim aspektima.

Prvenstveno — broj objekata (urbanističko-arhitektonskih, sinturbanističkih) smanjuje se na minimum.

Pretpostavimo samo da će jednomilijunski grad imati cca 100 cikuratnih — sinturbanističkih objekata kao osnovnu potku, a ostalo treba da budu momenti posebne plastične vrijednosti, budući da su objekti zajednički čitavome gradu.

To su sve, naravno, velike forme koje se mogu rješavati kao sintezna cjelina. U momentu kada osnovna prostorna stambena ili radna jedinica — odnosno visina etaže, u odnosu na čitav sinturbanistički volumen postane praktički infinitezimalno malena, sloboda oblikovanja velike forme je praktički potpuna — slijedeći osnovne zakonitosti, u ovoj postavci sadržane.

Mali broj velikih, kompleksno sadržanih formi, moguće je osmisliti, sinhronizirati i oblikovati tako da praktično svi međusobni prostorno-plastični odnosi rezultiraju kao harmonična sinteza, mnogostruko uslovljena cjelina. Tek pod uslovom sagledivog broja pozicija i odnosa moguć je kompleksni sintezno-plastični zahvat, praktički neograničen i neizoliran i nesveden samo na određene vizure.

Plastična sintezna kiima ovdje se ukazuje u svojem jedino mogućem uslovu — tj. kao konstitucionalni element jednog šireg, društvenijeg sinteznog kretanja. Dakle, kao dio općeg društvenog diktata, a ne kao rezultat epruvetskog atelierskog ispitivanja koje puca i razbija se pri prvome dodiru sa heterogeniziranom društvenom, pa prema tome i urbanističko-arhitektonskom stvarnošću.

Problem je, naime, cjelokupnog studijskog rada na likovnoj sintezi nepomirljivi sraz jednog homogenog sinteznog koncepta sa heterogenošću postojećeg životnog pejzaža.

Sinteza je u prvome redu jedan svjestan čin harmonizacije svih elemenata koji ulaze u sferu života putem vizuelnih, auditivnih, taktilnih i drugih fenomena. Kako se svakim pomakom motrioca međusobnih, pa i malobrojnih i jednostavnih elemenata, odnosi stalno mijenjaju u gotvo faktorijelskoj progresiji, to se i problemi cvakve harmonizacije nevjerovatno brzo umnogostručuju pri svakom dodatnom elementu o kojem se mora voditi računa. Zbog toga se u dosadašnjim pokušajima ostvarivanja likovne sinteze i nastojalo uvijek pri ovakvim pokušajima uzeti čitav jedan kompleks koji se može uzeti kao od postojeće situacije izuzeti prostorni isječak unutar kojeg se nastoji harmonizirati elemente koji se unutar tog kompleksa nužno nalaze. To je potpuno nemoguće učiniti u momentu kada u vidno polje ulaze sveukupne heterogenosti postojećeg urbanog medija.

Moguće je, međutim, postupiti tako u sinturbanističkim zahvatima — kada se nastupa s velikim, a malobrojnim formama koje od početka određuju veliki konstituirajući ritam i mjerila. S velikim dominantama moguće je stvoriti plastični koordinantni sistem koji postaje osnovnim likovnim uslovom unutar kojeg se prosječna likovna senzibilnost snalazi, orijentira i relativno slobodno kreće. Istovremeno s ovim dominantama stvaraju se i likovni standardi s velikobrojčanom repeticijom kao konstitucionalnim elementom naše industrijske civilizacije.

Prema tome i sinteza, kako je može ostvariti sinturbanizam, ima svoje metode koje se podudaraju s hodom naše civilizacije koje u osnovi odstupaju od epruvetskih metoda jedino mogućih u dosadašnjoj situaciji.

Prije svega to je izbor i fiksiranje dominantnih plastičnih elemenata plus sistem standarda i kategorizacije.

Plastični sistem je neminovna baza svakog urbanizma pa prema tome i sinturbanizma s tom razlikom što ga on može kroz mali broj velikih formi konstruirati i održati.

A održati ga može zato što se osim posebnih objekata čitav grad sastoji od varijanata ili multiplikacije gotovo istih elemenata. Ovaj se plastični sistem potvrđuje i negira razlikama unutar istoga. Kroz bogatstvo raznolikosti koje su prisustvom i uslovljenošću sistema, unutar kojeg se nalaze, uočljive, izmjenjive i ocjenjive.

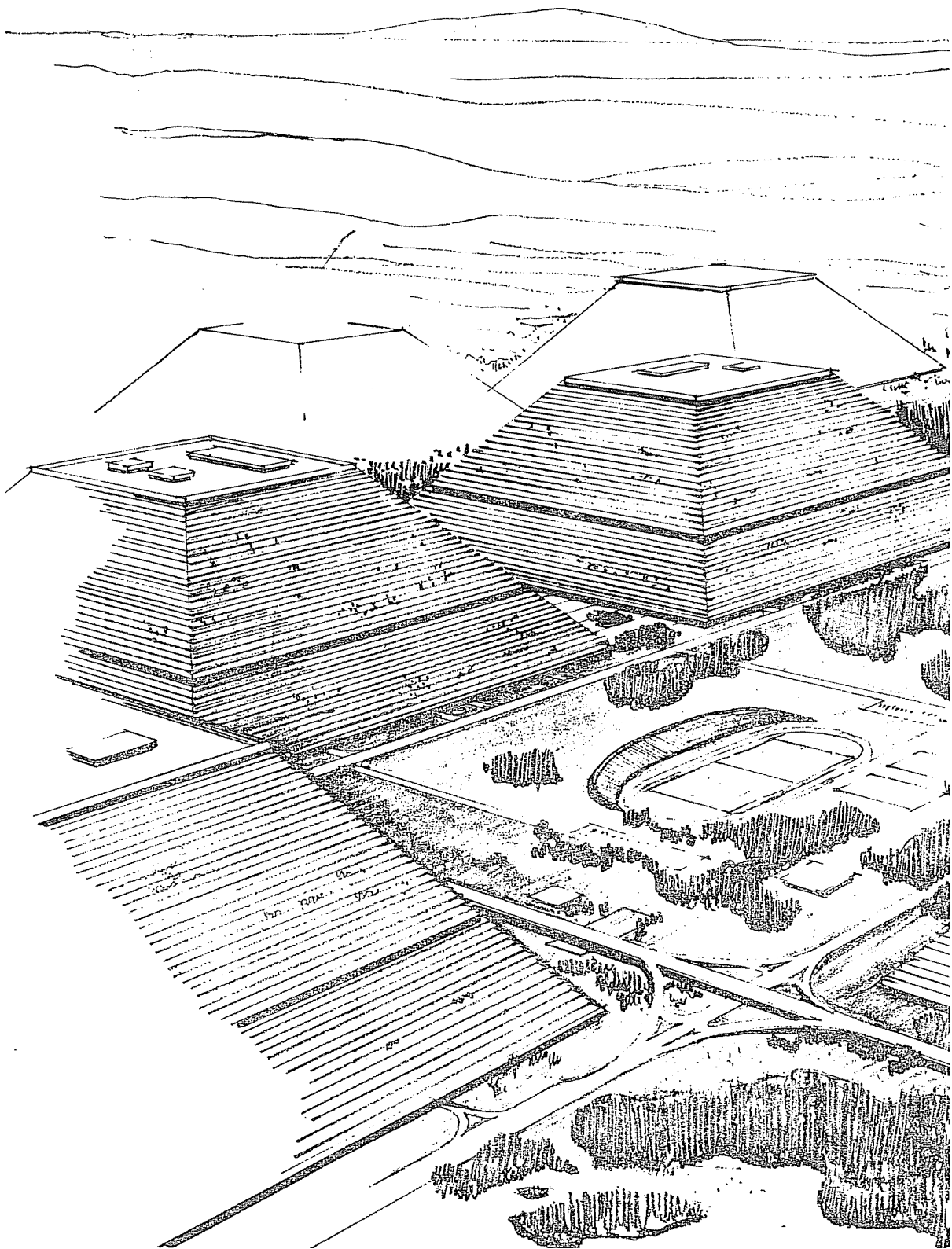
Time se prevladava odsustvo sistema u sadašnjim heterogenim urbanističkim aglomeracijama i šturost jednoličnosti unutar novo-projektiranih urbanističkih zahvata.

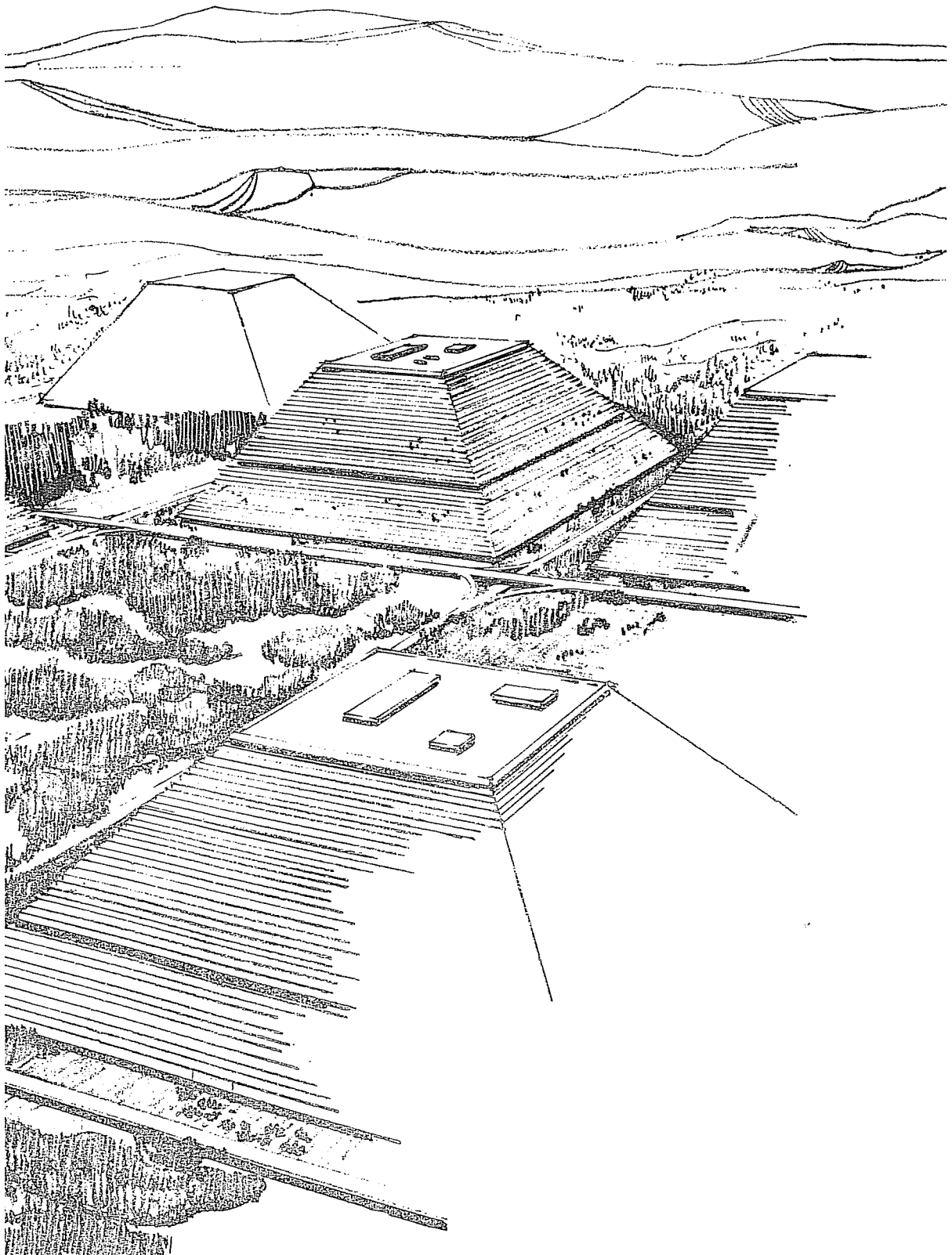
Sve likovne sintezne urbane namjere u sinturbanizmu su provedive, jer su sagledive, sračunjive i kroz to savladive.

Elementi kroz standardizaciju, u kategorizaciju svedeni na broj s kojim se i u faktorijelskim množidbenim odnosima može operirati i dovesti ih likovno-sinteznim ciljevima.

Unutar tih velikih ritmova dugog daha, određenih sinturbanističkim mjerilima, u unutrašnjostima tih organizama bukti najintenzivniji stvarni, a time i stvarno-likovni život pcdložan manjim mjerilima i većem broju elemenata.







PERSPEKTIVA jednog intercikurativnog prostora.

Stadion je ovoj skici plasiran zbog toga, da bi se osjetilo mjerilo cikuratskog grada.

Iz ovog crteža vidi se da je u cikuratskom načinu građenja moguć intiman spoj autentične prirode sa visokom urbanizacijom.



U unutrašnjosti u tim elastičnim kotlovima ostaje sve ono na što je vezana čovjekova intima, sa svim ugođajima bez čega bi čovjek, kako je sazdan, bio osiromašen, pust i opkraden. Bez čega bi bio onakav kakav. ne želi, niti može da bude i kakvog ga niti sinturbanizam nema namjere učiniti.

Iz ovog se razabire, da se ne ide za utopističkim ciljevima, za radikalnim mijenjanjem čovjekove prirode, već se samo želi pružiti čovjeku onaj društveni, organizacioni i tehnički servis kakav je normalno prihvatljiv.

Urbanističke intime mediteranskih gradova moguće su potpuno u unutrašnjostima ovih mravinjaka — time da su im, posredstvom klimatizacije, i klimatski uslovi uvijek zagarantirani.

Teško je, gotovo nemoguće predvidjeti sve one kvalitete kao i sve one probleme i slabosti koje će ovakvi arhitektonski mikroorganizmi u praksi pokazati. Oni će u prvome redu izazvati reakciju vezanu na sve one pojmove i navike, koje on svojim postavkama negira ili razrješava. Od pojma kuće — one faktične u kojoj se stanuje — pa do sna o vlastitoj kućici. Zatim strah pred akumulacijom mnoštva ljudi na jednom mjestu, ako se cikurat može tako nazvati. Nadalje, ljudi skloni klaustrofobiji gledat će sa strahom da se ne nađu zarobljeni u ovome mnoštvu prostora iz kojih neće moći da iziđu na polje.

Bit će, naravno, i skepse u mogućnost organizacionih mogućnosti rješavanja svih onih mnogobrojnih tokova koje koncentriran skup od 10.000 ljudi zahtijeva.

Pozivat će se ljudi i stručnjaci na veoma ozbiljne teškoće da se ispravno funkcionalno riješi najjednostavniji stambeni objekat, te se sa dosta uvjerljivim argumentima ušančivati iza tih jednostavnih i faktičnih teškoća.

Bit će i straha pred zamašitošću pothvata i pred rizikom koji on sa sobom povlači. Bit će, naravno, i kritike, koja će sa stanovišta prihvatanja ovog koncepta ukazivati na nedostatke projekta u cilju njegova poboljšanja, kao i one kritike koja će apriori odbacivati ovaj koncept kao neprihvatljiv, nehuman i odvratan.

Bit će i ljudi koji će formu prikraćene piramide pedantno trpati natrag u one historijske epohe i civilizacije koje su je upotrebljavale iz drugih razloga i za druge svrhe — te će ih proglašavati historicističkim romantizmom ili još nečim gorim.

Bit će i ljudi koji će cikurat direktno politički napadati kao atak na slobodu čovjeka, za koju su date tolike žrtve.

Bit će i skeptika one vrste, koji će, ne ulazeći u diskusiju, izjavljivati da ne bi željeli živjeti u takvim zgradama i takvim gradovima.

Sve je ovo razumljivo i neizbježno. Gotovo neminovna sudbina vezana za svaki novum koji zadire u uhodani tok života i stubokom ga mijenja.

## 2 SINTAK — u potrazi za zanemarenim (izgubljenim) danom

Sintak je dan — efektivni radni, stvaralački ili badavadžijski dan koji nam na stepenu današnje produktivnosti pripada, a koji protiv svoje volje gubimo u anarhičnoj urbanističkoj neorganiziranosti.

On nema određeno vrijeme trajanja, ali je jednak vremenskim gubicima kojih smo svakodnevno žrtve. On pripada u prvome redu onim milijunima ljudi koji svakodnevno putuju na radno mjesto i natrag. To vrijeme počinje od pet minuta do dva sata u svakom smjeru, i više. On, nadalje, traje u svim dnevnim gubicima čekanja na male i velike stvari koje dnevno

obavljamo, on traje i u svim onim dugoročnim čekanjima na stvari, mogućnosti i rješenja — do kojih bismo prirodno morali odmah i automatski dolaziti, a ne dolazimo jer se nikakav efikasni društveni servis za njih ne brine. Ako prosječno po čovjeku računamo te gubitke vrlo blago na jedan sat po danu, na tjedan dana je to čitavi efektivni radni dan — što u toku godine iznosi pedeset dva efektivna dana.

A to nije manje od sedmine godine ili u sedamdeset godina života deset godina čekanja. Ovo je, naravno, statistički dobivena dimenzija.

Dimenzija bez sumnje zastrašujuća i poražavajuća. No bez obzira na statistiku, ovdje je na mjestu tvrdnja da čovječanstvo neće, ne želi i ne može putovati na posao i s posla, te čekati razne stvari deset godina u toku normalnog svog životnog trajanja.

Pošast, koja nam na taj način smanjuje život i njegovu efikasnu vrijednost, gora je od raka. Gerontologija neće moći nikada učiniti to što je kadar učiniti smišljeni i dosljedni sinturbanizam za izgubljeni dan u tjednu — s i n t a k.

Pri ovome treba moći duboko udahnuti, sagledati tendence savremenih gradova. Pri svim mašinama za pravljenje vremena — na principu uštede vremena za određenu radnu operaciju, gubici vremena u normalnom obavljanju života rastu u nedogled bez obzira na sva ova pomagala. Apsurd brzine elektronskih mozgova i dezorganizacija gradova i života građana u njemu više ne trpi odlaganja.

Motorizacijom zabrtvljeni gradovi ne pružaju nikakve perspektive, a oni sa predimenzioniranim gradskim rastojanjima još manje; i jedno i drugo su samo dva razna vida iste i nedvosmislene pljačke vremena — opkradanja života.

Sintak je odgovor na sve sumnje i zamjerke predloženog zahvata ne kao nada u eliksir života i ne kao izum koji rješava sam po sebi današnje nevolje, već kao rezultat sintetskog mišljenja koji nas upućuje na kolektivnu susretljivost i konvergenciju — bez koje nema mobilizacije sakrivenih rezervi vremena, kao stvarne dragocjene i nenadomjestive zalihe našeg biološkog i društvenog trajanja.

Sintak je sinonim za sintezna kretanja i sintezni način shvaćanja i mišljenja. Proveden u najširim okvirima — on liči na temeljitu, široku komasaciju i arondaciju vremena.

Jednom usvojen kao način uređenja života, jedino moguć u socijalizmu, postaje polugom smišljenosti svih društvenih aktivnosti. On je sazdan od sinhronosti i kompleksnosti akcija, saobraćaja i ponašanja.

Kao takav istovremeno i nužan i dovoljan uvjet i likovne sinteze, ali tada ne više kao posebne kategorije već kao sintezni i nedjeljivi dio čitavog našeg homogeniziranog života.

Zašto sintak i sinturbanizam svrstavamo u kategoriju socijalističkog, odnosno komunističkog društva?

Prije svega zato što je kapitalizam, opterećen individualističkim i analitičkim načinom mišljenja, na području arhitekture i urbanizma rekao svoje, a da nije razriješio osnovne probleme života ljudi kao cjeline, a nije ih riješio, jer cjelina životnog pejzaža prelazi okvire kapitalističke sistematike.

Brazilijska je kao krajnji domet jednog progresivnog kapitalističkog urbanizma dala dokaza divnih pojedinačnih ostvarenja koja nose možda atribut genijalnosti, ali cjelina je ostala više-manje uspjela katalogizacija međusobno indiferentnih urbanih funkcija jednog naprosto teritorijalnog kolektiva: U kapitalizmu ne mogu nastati sinturbanističke cjeline, jer ne mogu postojati sinturbanistički društveni, pa prema tome ni arhitektonski zadaci.

Normalno je da je vrijeme konsolidacije i početnog rasta socijalizma preuzelo i preuzima one tekovine arhitekture i urbanizma stvorene unutar kapitalizma koji su mu se činili prihvatljivima s određenim modelitetima primjene. No jasno je da se historijski zadaci građenja jednog novog društvenog kvaliteta ne mogu strpati u okvire prethodnih društvenih formacija, pa ni u one najprogresivnije.

Na bliskim je već vidicima vrijeme lomljenja i pucanja svih onih bitnih arhitektonsko-urbanističkih, pa i ostalih kategorija koje po sili inercije, iako bez novih tokova, u socijalizmima još uvijek traju. Društvena zajednica — životna zajednica — kao najfundamentalniji i najkompleksniji pojam i kategorija mora naći u socijalističkom tkivu svoje dominantno mjesto. Ona je integralni izraz svih do sada analitički slojevito tretiranih zajednica od onih ekonomskih, stručnih, stambenih, kulturnih itd, itd.

Veličina sinturbanističke jedinice ovisna je od veličine onog broja ljudi koji po svojoj aktivnosti mogu da izdržavaju i održavaju svu kompleksnost jednog takvog organizma.

Ako je pokretač jednog takvog građevnog pothvata razlog cjelovitog i integralnog ljudskog i društvenog interesa, on se i u svojim sastavnim elementima mora kao dio tog sinteznog interesa potvrđivati.

Takav bi se integralni interes mogao raščlaniti na:

- 1) ekonomske
  - 2) organizacione razloge
  - 3) ideološke
- 1) Ekonomski razlozi obuhvaćaju
    - financijske
    - tehničke
    - produkcione
  - 2) Organizacioni razlozi obuhvaćaju
    - ekonomiju vremena
    - transport i veze
    - integraciju životnih funkcija
  - 3) Ideološki razlozi obuhvaćaju
    - svijest o kolektivu
    - upravljanje cjelokupnim kompleksom funkcija
    - poz. fil. odnos prema životu
    - umjetnički izraz novih društvenih sadržaja (sinteza)

U okvir ovog napisa ne ulaze statističke i advokatske metode obrane sinturbanističkih koncepcija utoliko prije što su one već na prvi pogled evidentne. One se kroz provjeravanje svih ovih navedenih kriterija potvrđuju i čuvaju od eventualnih utopističkih zastranjenja.

Pokret sinturbanizma počiva na jedinstvu racionalnih i emotivnih poriva ka sveopćoj postupnoj modernizaciji sveukupnog našeg života.

Isticanje samo pojedinih razloga ovog urbanističkog preokreta bilo bi vraćanje na pozicije analitičke rascjepkanosti u načinu mišljenja i djelovanja. Prema tome u polemici s protivnicima ovog prijedloga treba imati na umu sveukupni razlog — uređenje života ljudi u skokovima od po deset hiljada.

Biljezi tog historijskog hoda premašit će svojim plastičnim djelovanjem sve što se do danas u postupcima građenja gradova događalo, i prvi cikurat značit će definitivnu prekretnicu u nova mjerila i u nove životne kvalitete.

Već sâm pogled na disperziranu zbrku i organsku romantiku historijskih gradova u odnosu na sigurni, mirni hod sistema cikurata govori jasnim jezikom jednog novog mjerila i jednog novog kompleksnog načina građenja.

Dosadašnja probijanja mjerila, koja su se zbivala u postojećim gradskim tkivima pojavom nebodera ili drugih objekata većeg mjerila, još su uvijek i u tome novome mjerilu dio postojećeg sistema, time da postojeće suprotnosti i nerješive probleme sredine u kojima izrastaju dovode do granice apsurdna. Cikurati su međutim nešto drugo. Bazirani na unutarnjoj autarhiji svakodnevnih potreba, oni ne zaoštravaju postojeće apsurdne, već pokazuju put njihovog rješavanja.

Poslije ciklusa radnog vremena ili prije njega, okoliš cikurata ostaje nepromijenjen. Nikakvih zagušenja prometa oko cikurata, nikakvih problema te vrste — sve se događa u unutrašnjosti koja je sračunjiva i rješiva do stepena zadovoljavajuće efikasnosti.

Automobili, koji iz garažnih prostora izlaze u vrijeme van radnih ciklusa, nisu određeni nekim konvulzivnim ritmovima, već prirodnim raznolikostima pojedinačnih impulsa — o čijoj se provedivosti u okolnostima dobrih komunikacija svaki interesent vrlo jednostavno može obavijestiti.

Ovakav način života promijenit će i strukturu naših potreba. Niz stvari, danas neophodnih, postat će nepotrebne, ili će se upotrebljavati sasvim drugačijim intenzitetom.

Zamisliva je, naime, konstantna temperatura unutar čitavog cikurata. To znači da se kroz čitavo vrijeme bivanja unutar ovog grada živi u optimalnim klimatskim prilikama, komotno i praktično, što će isključiti iz života čovjeka nepovoljne hladne i nepovoljne tople periode kroz sve vrijeme dok on to želi. To će se, naravno, odraziti i na načinu odijevanja i na načinu ponašanja. Pojam potrebe automobila definirat će se drugačije, on logično postaje nešto drugo no što je danas — sredstvo kojem se prednosti zadržavaju, a negativnosti umanjuju na minimum.

Pitanju unutarnjeg transporta, fizičkog prometa i elektrokomunikacija trebaće posvetiti naročitu pažnju.

Na problemu veza i transporta neophodno je vezana orijentacija i razgrađenost sistema svih komunikacionih i sadržinskih elemenata. Cikurat zahtijeva neophodno jedan relativno ustaljeni sistem strukture namjene svojih prostora, jer bez toga svi naponi, zbog kojih se oni grade, ostaju izgubljeni trajanjem potrebnim oko orijentacije.

U ovome organizmu, koji je sav, osim površinskog omotača namijenjenog stanovanju, vezan vertikalnim i horizontalnim tunelima, bez određenog sistema namjene po etažama i diobe unutar kvadratne mreže u tlocrtu, nemoguća je bilo kakva orijentacija.

Ovakav sistem zahtijeva istovetnost u čitavom jednom gradu, te se uči istovremeno sa poznavanjem grada, što je sasvim normalno. Jasno je, teško je danas misliti o nekim krutim sistemima, ali jedno stoji i pada zajedno sa cikuratom: sistem, efikasnost orijentacije i efikasnost veza. Bez ovoga pada sistem kao neuspjeh, neefikasan i nepotreban.

Sistem — koji cikurat svojom egzistencijom u svojem, u odnosu na dosadašnje kategorije, makrokozmičkom mjerilu sugerira, imat će veliko katalitičko djelovanje na sve manifestacije ličnog života, jer jedna navika veže druge i kroz opće integratorske tendencije proširuje se na rad, sistem mišljenja, ponašanja i što je najvažnije na organizaciju vremena.

Progres građana jednog cikurata naprama stihijnosti života dosadašnjih urbanih organizama bit će vrijedan pažnje.

Čovjek je vanredno adaptibilno biće i živeći u jednom sistematičnom progresivno orijentiranom svijetu prilagođuje se tome kao postojećoj okolini, uzimajući učešće u ritmu kretanja kolektiva, ispoljujući u tome kretanju svoje osobne sposobnosti i snage.

Osjećajući potencijalnu mogućnost kolektivne pažnje jednog zamašnog broja ljudi, on prirodno zauzima prema tome određeni odnos. Iz iskustva znamo da prisustvo jedne takve koncentracije ljudi može postati naročiti stimulator za mobilizaciju unutarnjih potencijalnih snaga jedne ličnosti.

Bilo bi krivo prešućivati i sve probleme koje ova ista koncentracija izaziva, no za ovo će sam život, kad se jednom ljudi nađu u takvom cikuratomnom ambijentu, tražiti i pronalaziti odgovarajuća rješenja.

### 3 DOSADAŠNJA ISTRAŽIVANJA PROBLEMA LIKOVNE SINTEZE U SVJETLU SINTURBANIZMA

Kao u svakom kvalitativnom skoku unutar kretanja bilo koje discipline ljudske djelatnosti, nova mjerila, nastala probom novog kvaliteta, mijenjaju niz dotadašnjih mišljenja, zasada i vjerovanja.

Metoda promatranja mogućnosti sinteze likovne umjetnosti, kako smo je tretirali u prvome dijelu ovog teksta, proizašla je iz neslaganja sa polovičnim ili pogrešno zasnovanim postupcima koji se često javljaju.

Štaviše i najafirmiraniji umjetnički časopisi, kojima su na čelu veoma poznata imena, suviše često, bez ikakve dublje analize, reklo bi se ad hoc, publiciraju najobičnije aranžmane pod naslovom likovne sinteze.

Likovna sinteza, onako kako je ovdje tretirana, osniva se na jedinstvu velikih gotovo proklamatorskih ciljeva i malih gotovo pedanterijski sitnih stvari i metodičkih postupaka. Jedno bez drugoga ne ide, i, naravno, ovaj misaoni prostor, koji omeđuju veliki ciljevi i male metodičke stvari, sav je pun problema koje treba rješavati, s jedne strane uprt u veliku budućnost i s druge strane nagnut nad naoko sitne zagonetke i mučnu metodiku bez koje se ipak ni jedan ozbiljni posao ne može obaviti.

Metodologija iznesena u ovome tekstu, proizašla iz nezadovoljstva postavljenih i ustaljenih ograničenja, kao i nezadovoljstva nad rasparčanošću kao eminentnim stanjem duha današnjeg angažiranog intelektualca, u konceptu jedne moguće životne sinteze i kompaktnosti kako je vidi i gradi sinturbanizam, vidi svoju punu realizaciju i svoje razrješenje.

U jednom sinteznom načinu života i mišljenja ona je kao logična situacijska posljedica neizbježna — i u onim parcijalnim ostvarenjima, koja će se pojavljivati kao dio cjeline. Istom zakonitošću, kojom se danas uz sva verbalna nastojanja centrifugalni karakter umjetnosti rađa nezadrživom progresijom, konstituiranjem sinturbanističke prakse stvorit će se hranilište jednom kompaktnijem centripetalnom, homogenom smjeru našeg načina života, mišljenja i osjećanja. Tu je šansa radikalnog socijalističkog zaokreta u novo i progresivno.

U ovoj eri tek dimenzija vremena iz laboratorija fizičara, matematičara i statističara ulazi kao ravnopravan partner prostoru u svakodnevni život i fokus svakodnevne pažnje. Ovu dimenziju — kao element koji svakome životnom aktu i fenomenu daje svoj neizbježivi biljeg trajanja, promašaja i efikasnosti — treba usvojiti i u najširim okvirima senzibilizirati.

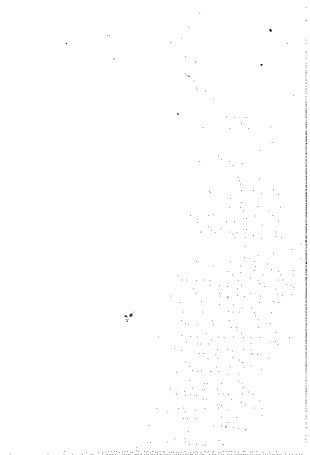
Bez ove dimenzije nemoguće je promatrati i mjeriti efikasnost bilo koje pojedinačne ili kolektivne aktivnosti. Ona je u području produktivnosti i transporta ušla u svijet svakodnevnog računanja.

Potrebno je tu efikasnost, kao što je to već toliko puta spomenuto, unijeti i u ocjenu društvenog života u njegovoj cjelini.

Ovo u toliko više što to odgovara osnovnim naporima čitave naše društvene zajednice.



## Popis reprodukcija







## Popis reprodukcija

### Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe

1. Interieur katedrale, Bourges, str. 18
2. Herb Greene, str. 23, 24, 25
3. Robert Frei, Christian Hunziker, Henri Presset, str. 26, 27, 28, 29
4. Harry Seidler, str. 31
5. Fernand Léger, str. 34
6. Mateo Manaure, str. 35
7. Aleksandar Calder, str. 37
8. Piet Mondrian, str. 39
9. Piet Mondrian, str. 40
10. Lojze Spacal, str. 43
11. Theo van Doesburg, str. 53
12. Victor Vasarely, str. 57
13. Belgioso Peresutti, str. 59
14. Aleksandar Calder, str. 60
15. Antonia Tomasini, str. 61, 63
16. Isamu Noguchi, str. 65
17. Bonet, Kurchan, Ferrari, str. 67
18. Roberto Mango, str. 69
19. Eero Saarinen, str. 70
20. Isamu Noguchi, str. 72
21. Enrico Castelani, str. 75
22. Almir Mavignier, str. 77
23. Joël Stein, str. 78
24. Ivan Picelj, str. 79
25. Walter Zehringner, str. 80
26. Vjenceslav Richter, str. 81
27. Auto-put u Oaklandu, str. 82

### Sinturbanizam

Plan sinturbanističkog grada, prilog

28. Presjek cikurata, str. 88
29. Sematski prikaz fasade objekta, str. 89
30. Dvije varijante stana unutar jednakog raspona, str. 90
31. Presjek kroz perifernu stambenu opnu, str. 91
32. Šema stanova sa različitim površinama, str. 92
33. Prizemlje-trg, str. 93
34. Suterengaraže, str. 94
35. Tlocrt jedne od tipičnih etaža, str. 95
36. Šema sprata ispod velike dvorane, str. 96  
Perspektiva jednog intercikurativnog prostora, prilog

