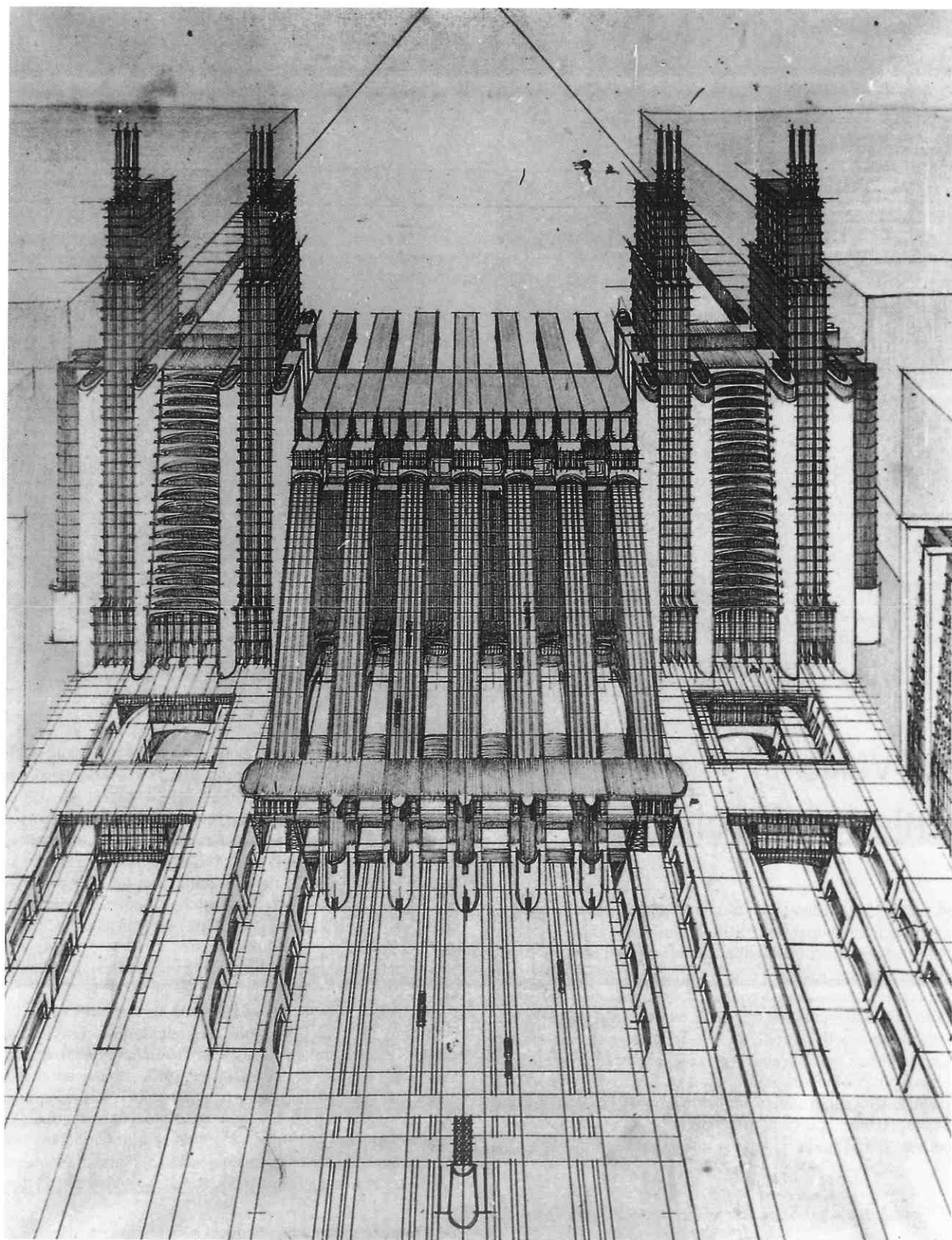
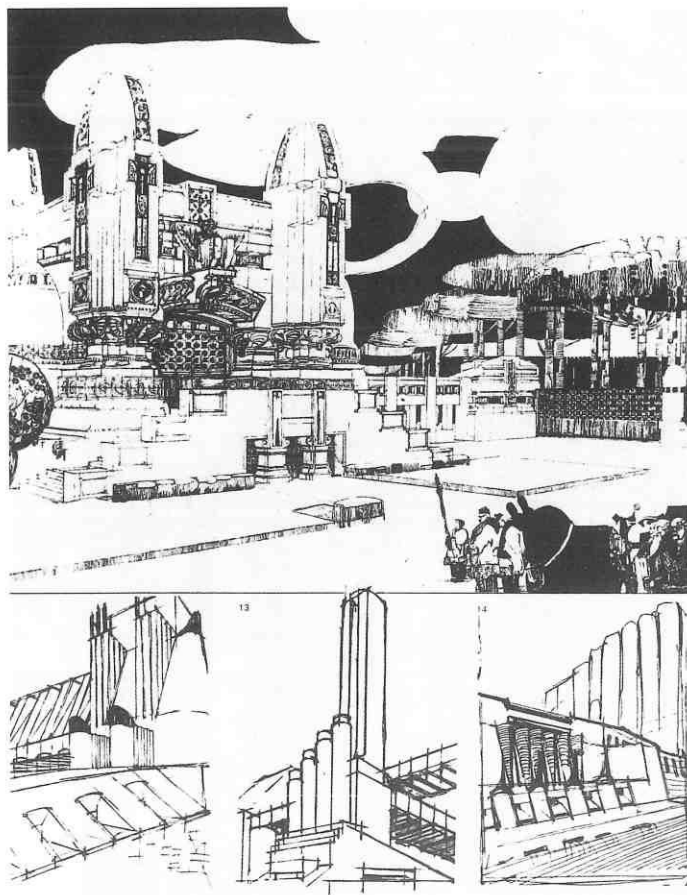


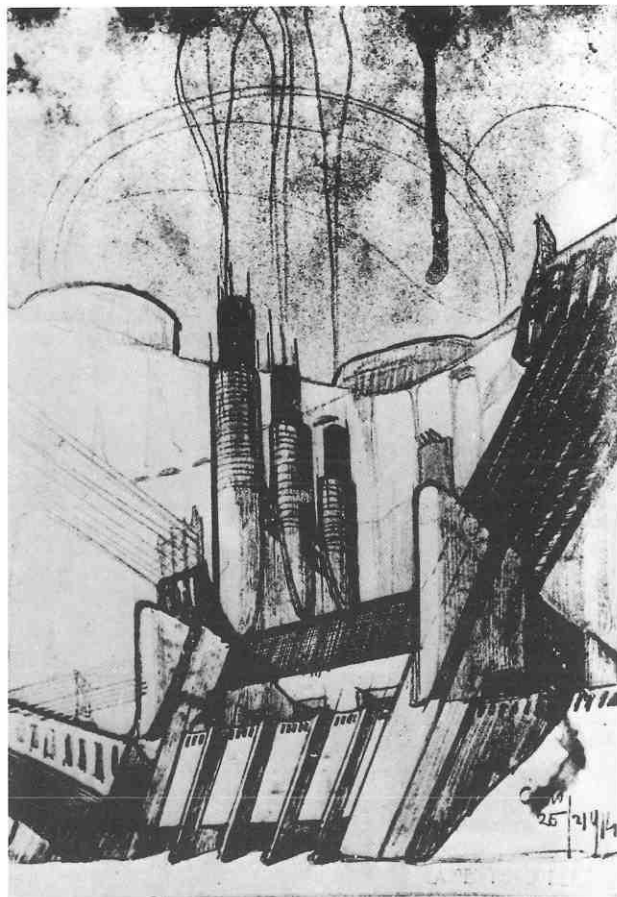


Antonio Sant'Elia:
Groblje u Monzi i skica za električne centrale, 1912.

110



Antonio Sant'Elia:
Električna centrala, 1914.



Fedža Vukić Čežnja i zadovoljstvo

Prostori žudnje, kaže jednostavno Bernard Tschumi, misleći na jedinstven i pomalo bizaran događaj iz 1913. godine. Te je zime Valerie de Saint-Point javno izvela svoj »Manifest žudnje«, jedini futuristički manifest ispisan ženskom rukom. Tom je žudnjom označeno i nešto šire područje čežnje, upravo čežnje gotovo erotički izražene i usmjerene budućnosti. Ili onome što bi ona trebalo da bude. Energetski naboj svakog manifesta kao »oblika ortodoksije« nalazi se u odnosu uspostavljenom između pisca i neke idealne projekcije.¹ Kao iskazi iz današnje (ovdje i sad) pozicije o obrisima stvari koje će doći, o oblicima koji tek treba da budu stvoreni, manifesti su djelotvorni čak i u domenu takve oblikovne egzaktnosti kakva je arhitektura. Te su obrise Sant'Elia i Boccioni vidjeli vrlo jasno, njihova je čežnja provedena kroz možda

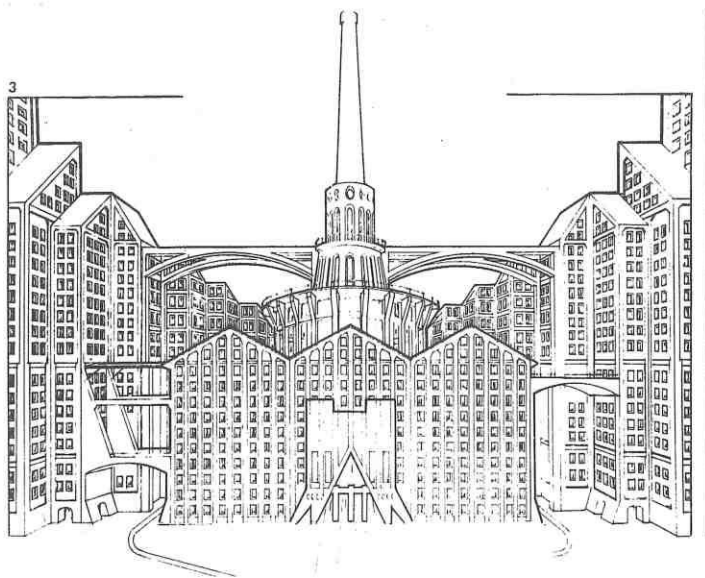
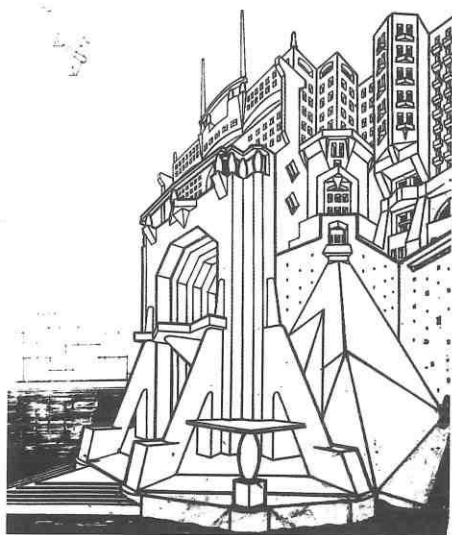
najneobičniju modernističku literaturu, kroz oblike koncepta koji je utjecao na generacije kasnijih arhitekata. Njihovi manifesti, kao »stanje duha prije nego formalne ili tehničke metode«, paradigmatički su modernistički projekt koji u tijeku svih ovih godina doživljava svoju »sudbinu«. Danas, osamdeset godina poslije prvoga futurističkog manifesta, očitavamo oscilacije na skali napetosti moderne kulture kao svojevrsnu realizaciju te čežnje, ostvarenje futurističkog sna o budućnosti postavljenoj na tehnološke i znanstvene osnove. Sant'Elia i društvo upirali su poglede k nama (i dalje), pa se stoga i pitamo: što su i kakve su te realizacije?

Već na početku paradoks: Sant'Elia je jedan od najutjecajnijih arhitekata 20. stoljeća, bez ijednoga izvedenog projekta. Izuzmemo li, naravno, spomenik u Comu, koji su metodom interpretacije izvela 1933. godine braća Terragni. Što je onda »diskretni šarm« futurističke utopije? U općoj slici talijanske i evropske arhitekture početka stoljeća pozicija Sant'Elije, koji djelovanje započinje 1912. godine, na graničnim je područjima secesijskog totalnog oblikovanja i vagnerovski primjenjivog dekora: njegovi rani (groblje u Monzi iz 1912) i kasni projekti (groblje brigade »Arezzo« iz 1916) svjedoče da su iskustva bečkih arhitekata bitan parametar pri zamišljanju objekata kojih funkcija zahtijeva određenu dozu reprezentativnosti.² Sve između toga, između tih dvaju pro-

¹ Bernard Tschumi, Episodes of Geometry and Lust, Architectural Design 51, 1981, str. 26.

²

Detaljni podaci o Sant'Eliji s iscrpnom bibliografijom mogu se naći u Umbro



jekata, jest legenda. U te četiri godine odvio se zvjezdani put čežnje koja je definitivno zadovoljenje stekla na bojnopolju: 1916. godine Sant'Elia konačno stapa umjetnost i život, projektirajući posljednje spomen-groblje i za sebe. Iste je godine nestao i Boccioni. Značenje je dvaju Marinettijevih ratnika u cjelokupnom futurističkom pokretu eminentno: upravo su oni svojim tekstovima (Boccioni i konkretnom plastičkim ostvarenjima) izrazili bit opsesivne čežnje kao vruću viziju jedne drukčije arhitekture i oblikovanja. Nekoliko desetaka konjskih snaga u limu ondašnjih fiata čine se smiješni u usporedbi s nekoliko stotina u savršeni ergonomskim oblicima današnjeg ferrarija. Utoliko su futuristički snovi dalekosežni, jer i tih nekoliko stotina doživljavamo kao praktičnu realizaciju čežnje nastale za upravljačem onih nekoliko desetaka. Uostalom, Sant'Elia je zaslužio ratne medalje kao dobrovoljac-biciklist (»ciclista-futurista«), što njegovu »pedalirajuću mehaničku« poziciju čini plemenitim snom o elektronskoj budućnosti.

Realizacije zamisli dvaju proroka, kojima je rana smrt definitivno podarila auru kult-figura, unutar samog pokreta vrlo su raznolike. Boccioni je se slikarstvo kasnijih godina uglavnom maniristički replicira, a njegov »stato d'animo« biva prepoznat i kao »pittura metafisica«. Također, Marinettijevim prihvaćanjem ideoloških načela tridesetih godina pojava tzv. »aeropittura« upotpunila je formaliziranje izvornih plastičkih principa izloženih u tehničkim manifestima slikarstva i kiparstva. Ideološka travestija futurizma bitno se odrazila na oblikovnom planu i što se tiče arhitekture. Već projekti Virgilija Marchija s početka dvadesetih godina svode ideju potrebe građenja »kuće i grada u našem materijalnom i duhovnom vlasništvu«³ na ponešto modernizirane neogotičke oblike. Uopće, situacija u talijanskoj arhitekturi dvadesetih i tridesetih godina daje razloga tvrdnji da vrlo malo ili ništa od Sant'Elijinih ideja (crteža/projekata) prepoznajemo u djelima arhitekata toga

vremena. Na kulturnu scenu stupaju drukčiji idejni koncepti i ideološke pretpostavke, pa se tako 1931. godine u Manifestu racionalističke arhitekture kaže da »arhitekti moraju odgovoriti kvalitetama muževnosti, snage i ponosa u Revoluciji«.⁴ To je bitno različito od stava da »problem futurističke arhitekture mora biti riješen... ojačanjem znanstvenim i tehnološkim iskustvom«; osim toga, ortogonalno i pravolinijsko planiranje građevina (geometrizam kao izraz racionalnosti) Sant'Elia je odbacio u korist dinamizma kosih i eliptičnih linija. Talijanski racionalizam dao je izuzetne arhitekte, kao što su Terragni ili Matte-Truco, ali i herojski historicizam koji je razmijenio monumentalnost futurističke čežnje za pojednostavnjene pastije u službi ideologije. »U njihovim je rukama ta ekspresivna i sintetička umjetnost postala isprazna stilistička vježba, ponovno prežvakavanje loše probavljenih formula koje tradicionalnu kutiju od kamena i opeke prerusavaju u modernu građevinu«, pisao je Sant'Elia 1914. godine, kao da je predvidio situaciju nekih dvadeset godina kasnije.

Pa ako već u konkretnoj praksi ne uočavamo realizaciju čežnje, koji je značaj Manifesta futurističke arhitekture u periodu »prve mašinske ere«, dakle u razdoblju do sredine pedesetih godina, tj. kakvu su budućnost futurizmu donijeli teorija i oblikovanje modernizma uopće, budući da Banham tvrdi da su »izvedeni između futurističkog dinamizma i akademske tradicije«?⁵ Reklo bi se da je zaista riječ o stanju duha i doticajima teorija, a tek zatim o praktičnim provedbama. Arhitektura Sant'Elije prvenstveno je koncept par excellence modernističke vjere u tehnologiju i znanost kao osnova budućeg građenja. Osmatrkajući »Manifesta« proglašava »nestalnost i pokretljivost kao glavne odlike futurističke arhitekture«. Stoga će »građevine trajati kraće od nas. Svaka će generacija izgraditi svoje gradove«. Relativizacija prostora i vre-

4

Iz četvrte točke Manifesta racionalističke arhitekture, preneseno iz: Bruno Zevi, *The Rise and Fall of Italian Rationalism*, *Architectural Design* 51, 1981, str. 43.

5

Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, *Architectural Press*, 1960, str. 12.

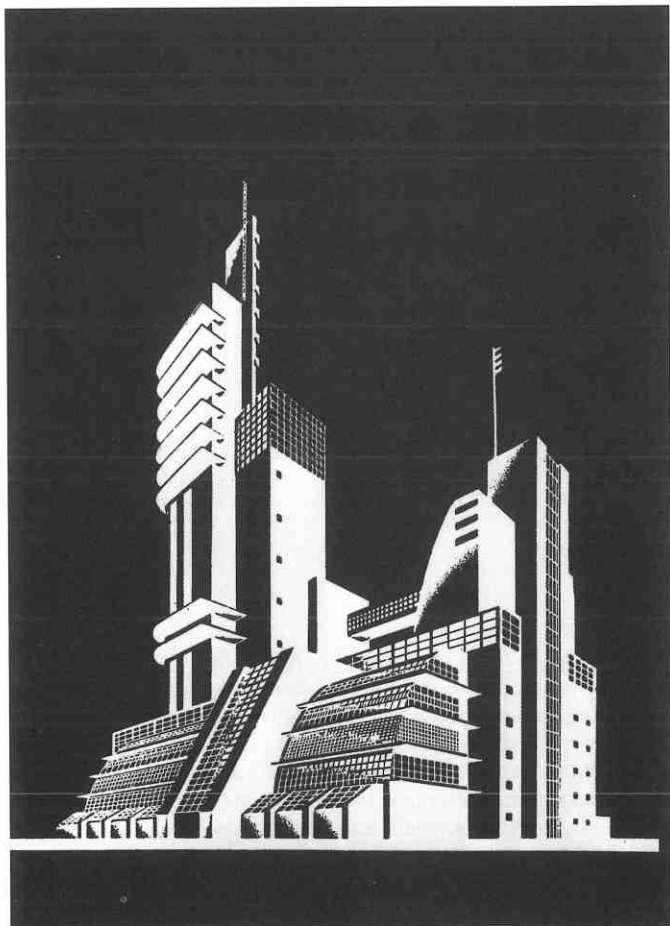
Apollonio (ed.), *Documents of 20th Century Art: the Futurist Manifestoes*, Vikong, New York 1973.

3

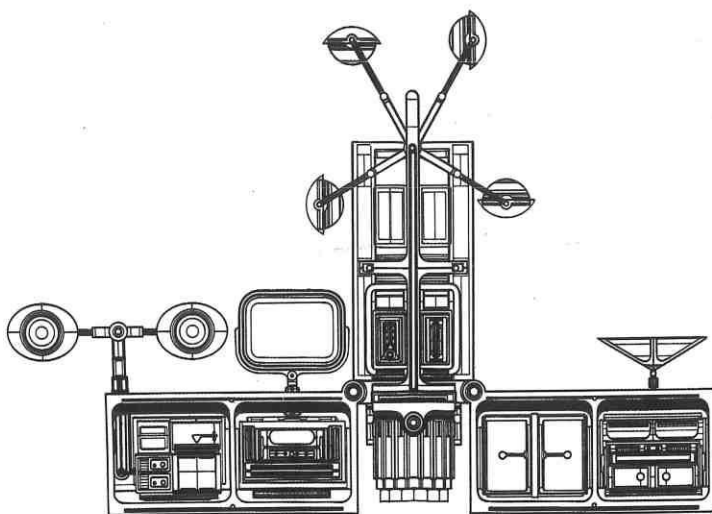
Antonio Sant'Elia, *Manifest futurističke arhitekture*, Lacerba, Milano, 11. IV 1914. Svi daljnji citati u tekstu, osim ako nije posebno naznačeno, iz tog su Manifesta.

Jakov Černikov:
Arhitektonska fantazija, 1933.

112



Umberto Boccioni:
Naslovnica časopisa »Avanti della domenica«, 1905.



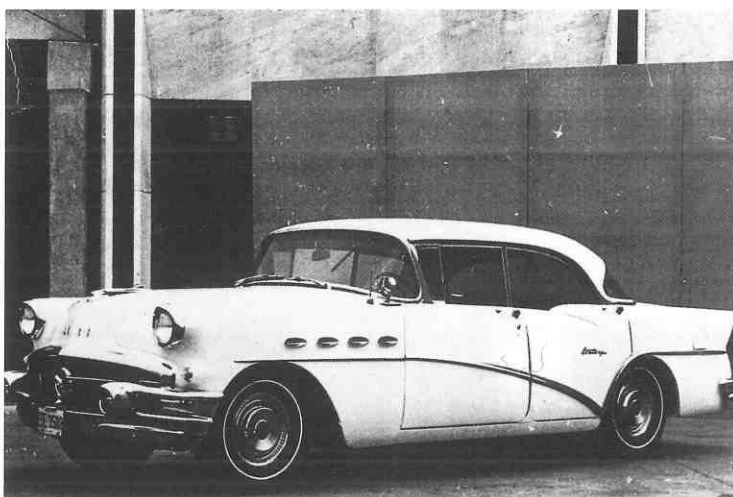
Françoise Dallegret:
Visokotehnoški blok uređaja kao osnova kuće, 1965.

mena postavljena je na izraziti znanstveno-tehnološki razvoj, a postignuta automobilom kao najzgušnutijim simbolom. Fleksibilnost građenja kao zahtjev buduće arhitekture očita je na nekoliko mjesta u »Manifestu«, i to je bitna točka razlikovanja prema, također modernističkoj, težnji »vječnim« oblicima platonske trajnosti koje Banham luči kao »akademska tradiciju«, a prepoznaje u djelovanju Adolfa Loosa, kasnoj fazi Bauhauusa ili onome što je poznato kao Internacionalni stil. S jedne strane, dakle, monumentalnost i vječnost, s druge prilagodljivost i temporalnost kao bitne komponente modernističkog građevnog i oblikovnog koncepta.

Dapače, Banham će istaći tri teme od prvorazredne važnosti za razvoj modernog oblikovanja, a koje uvodi futurizam: »suprotstavljanje ručnom radu, demokratska nemonumentalna arhitektura i električna centrala kao apoteoza tehnologije«. ⁶ To su magistralne dionice modernističkog svjetonazora koje su bliske i onoj modernoj »akademske« težnji vječnosti. Sant'Elia proklamira 1914. godine da »svoju inspiraciju moramo naći u mehaničkom svijetu koji smo stvorili, i naša arhitektura mora biti njegov najljepši izraz«. Nešto kasnije, Walter Gropius u »Idee und Aufbau« kaže: »... želimo arhitekturu prilagođenu našem svijetu mašina, radio-prijemnika i brzih automobila«. Čak i: »Poučavanje zanata ima svrhu pripreme oblikovanja za masovnu upotre-

6

Banham, FMA, str. 123.



bu.«⁷ Dakle, mehanički oblikovana priroda podloga je arhitektonskom oblikovanju, no u konkretnom primjeru Bauhauša na njoj nastaju strogi oblici »platonskog« lica modernizma, tj. sredstava i metode ostvarenja sinteze umjetničke i industrijske proizvodnje.

Virgilio Marchi objavio je 1923. godine knjižicu »Architettura futurista«, u kojoj nalazimo projekte slične onovremenim zamislima ekspresionista Otta Bartninga, poznatijeg po tome što je 1930. godine, skupa s Gropiusom i drugima, realizirao kvart Siemensstadt u Berlinu. Osim toga, druga proklamacija »Manifesta« ističe da »arhitektura nije suhoparna kombinacija praktičnosti i korisnosti, već umjetnost, dakle sinteza, ekspresija«, čime je upravljena anticipirajuća misao kasnijem antifunkcionalističkom raspoloženju Nestora moderne arhitekture, primjerice Le Corbusiera. Modernizam je doista kompleksna pojava, i čini se da tek različite komponente uzete zajedno otkrivaju svu čudesnost poleta te jedinstvene utopije. Marchijevi projekti podsjećaju i na scenografiju Langova filma »Metropolis« (1926), kojim je već tada izražena sumnja u modernistički san – pod sjajnim pokrovom tehnološkog velegrada kriju se beskrajni hodnici postrojenja (sjetimo se, to je prva mašinska era) koja odražavaju »podzemnici«. Fatum, posredovan robotiziranom femme-fatale, počiva na nekontroliranoj i podivljaloj tehnologiji. Je li to Langova vizija druge mašinske ere – jer beskrajno obrtanje mehanike, znamo, dovodi samo do trošenja materijala? Megastrukture rane faze modernističkog sna postavljene su na mehaničke osnove vjere u beskrajni napredak. Sant'Elia, možda i zbog nedostatka konkretne izvedbe, nadmašuje tu fazu ostajući bitnim uporištem i za kasnije generacije arhitekata elektronske ere. Njegova čežnja odvija se kroz točke teorije čije realizacije ponovo iskazuju različite aspekte modernizma: vječnost i prilagodljivost, produkcija i reprodukcija, elitizam i masovnost, racionalnost i iracionalnost u eri uskomešanih kulturnih promjena izazvanih naglim razvojem znanosti i tehnologije.

Tek godinu poslije dovršenja Langova filma Buckminster Fuller oblikuje prvu »Dymaxion« kuću, paradigmatički primjer svrsishodnog staništa grupiranog oko tehničkih servisa/uređaja. Bila je to možda prva totalna realizacija »kuće koja će trajati kraće od nas«, ujedno i najava promjena što tek nadolaze.

Banham definira »prvu mašinsku eru« kao doba »energije iz izvora i svodenja strojeva na ljudsku mjeru«; istodobno u razvoju »kućne elektronike i sintetičke kemije« otkriva »drugu mašinsku eru«.⁸ Potkraj pedesetih godina, kada to piše, prepoznaje simbole – prve u automobilu, druge u televizoru – tvrdeći da »domaćica danas raspolaže s više konjskih snaga nego industrijski radnik s početka stoljeća«. Upravo Banham, koji je prvi od teoretičara arhitekture ukazao na značenje Sant'Elije i »Manifesta«, ponajbolje objašnjava različita lica i razvoj modernističkog koncepta. Znanstveno djelo »povjesničara budućnosti« temeljito prikazuje doba visokog modernizma / drugu mašinsku eru kao definitivnu realizaciju mnogih futurističkih proklamacija. U razdoblju od sredine pedesetih pa do kraja šezdesetih godina Banham je bio svjedokom ostvarenja futurističke čežnje za »fleksibilnosti«, istodobnih s arhitekturom »kasnog modernizma« – kompleksnost modernističkog projekta nastavlja se i u tom periodu. Vrijeme izraženog tehnološkog optimizma logično je u svoje osnove inkorporiralo i nekadašnju, ali još vrlo živu, čežnju za »dinamičnom arhitektonskom svijesću«.

Notorna futuristička »estetika stroja« tek je u poslijeratnom periodu, koji Lockwood naziva »novim modernim dobom«,⁹ zadobila puni smisao u naglašenim tehničkim poboljšanjima strojeva i uređaja uopće, ali i u bezbrižnom konzumerstvu. U »drugoj mašinskoj eri«, dakle u razdoblju uvođenja elektronike u kulturu, futuristički je koncept doveden do raznovrsnih realizacija – teorija i praksa eksperimentalne arhitekture i oblikovanja naglašava upravo neke postavke »Manifesta«, a praksa svakodnevnog života jest življenje futurizma. Ostvarenje Marinettijeve objave »pripreme mehaničkog čovjeka izmjenjivih dijelova«¹⁰ bilo je

8
FMA, str. 10.

9
Dean P. Lockwood, Is it Time to recognize a New »Modern Age«, Journal of the History of Ideas, Temple University Philadelphia, IV, 1943, str. 64. Navedeni članak, kojega je autor povjesničar medicine, pripada malobrojnim koji su još tada pokušali nagovijestiti dolazak nove, danas bismo rekli postindustrijske, ere. Zanimljivo je da je to vrijeme prve generacije računala s elektronskim cijevima, dakle doba velikih promjena.

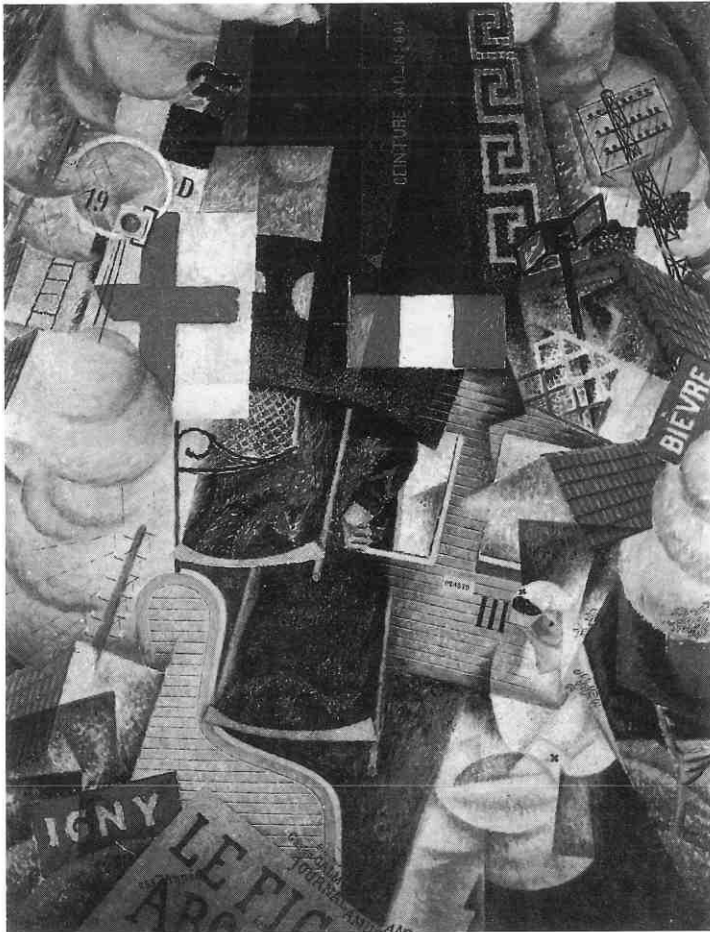
10
F. T. Marinetti, Manifesto tecnico della letteratura futurista, prema Maurizio Calvesi, Le due avanguardie, Laterza, Bari 1971, str. 154.

7
Prema Banham, FMA, str. 281/282.

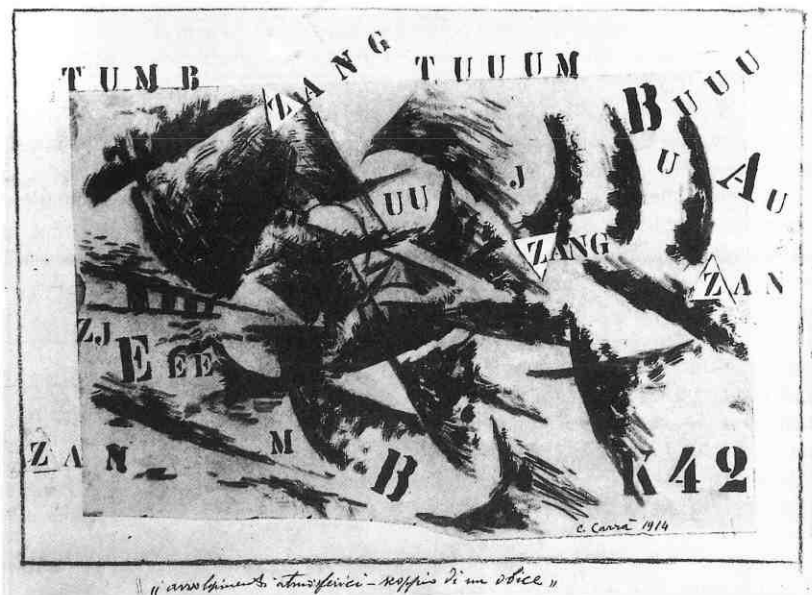
Gino Severini:
Bolnički vlak, ulje na platnu, 1915.

114

Fortunato Depero:
Belli plastici, ulje na platnu, 1918.



Carlo Carà:
Atmosferski vrtlog, crtež i kolaž na papiru, 1914.



nadohvat ruke, a činilo se da »mi, duhovno i materijalno artificijelni«, inspiraciju zaista više nećemo tražiti u prirodnim elementima već u oblikovanoj »drugoj prirodi«. Ta nova stvarnost pokazala se kroz kompleksnu mrežu informacijskih posrednika, a realizirala u njihovoj masovnoj upotrebi. Televizijska se tehnika u razdoblju visokog modernizma / druge mašinske ere usavršava, da bi na početku šezdesetih godina, putem satelitskih prijenosa, konačno postala globalno sredstvo saopćavanja. To je vrijeme kada i McLuhan uviđa da je »stroj pretvorio prirodu u umjetničko djelo«.¹¹

Buckminster Fuller nastavlja svoju aktivnost razvijajući potpuno »Dymaxion« sistem i tako ostvarujući futuristički ideal »napora da se slobodno i hrabro usklade čovjek i njegova okolica«. Ovaj put učinjeno je to dinamično i maksimalno efikasno (»dynamic plus maximum efficiency« = Dymaxion). Fullerov odgovor na zahtjeve okolice i potreba ljudi zasnivao se na uznapredovalim tehnološkim osnovama, jer »u naš su život ušli elementi o kojima stari nisu mogli ni sanjati«. Ti su elementi postavljeni kao gotova rješenja za probleme stanovanja, praktično i što jeftinije. Guru fleksibilne arhitekture bio je duboko uvjeren da tehnologija može promijeniti svijet i ponuditi rješenja za sve političke krize – šezdesetih godina pretekao je prevrednovanje konvencionalnih pristupa arhitekturi i oblikovanju buđenjem »svjetske oblikovne revolucije«.¹² Time je Fuller ultimativni visoki modernist, jedan od onih čije je stavove bitno relativizirala energetska kriza sedamdesetih godina. No, njegov je koncept arhitekture odigrao presudnu ulogu u prenošenju futurističkih snova mladim generacijama koje su u »drugoj mašinskoj eri« nastupale s još radikalnijih pozicija.

Šezdesete godine, po tezama Nigela Whiteleya, prolaze u znaku vrhunca modernističke vjere u beskrajni napredak. Ujedno je to i početak procesa pretvorbe modernizma u modu, miješanja elitnog umjetničkog koncepta/svjetonazora i difuzne upotrebe kulturnih dobara.¹³ Vrijeme »pop-oblikovanja«, kao masovne reprodukcije mnogih modernističkih snova, ipak započinje još pedesetih godina. Razdoblje »ranog popa« (od 1952. do 1960) obilježeno je industrijskim poletom i izraženim konzumerstvom u tadašnjem društvu obilja koje afirmira novu »uzmi-pa-baci« estetiku. To je i vrijeme naleta rock'n' roll glazbe i prvih dugosvirajućih (long play) gramofonskih ploča. Nova industrijska i estetska praksa bila je praćena adekvatnim teorijsko-kritičkim eksplikacijama: 1955. u časopisu »Architectural Review« pojavljuje se Banhamov antologijski članak »The Machine Aesthetic«. Osnovna teza: modernisti »prve mašinske ere« koristili su se strojem simbolički, a ne tehnološki. Primjer: automobil adler iz 1931. godine, design Walter Gropius, u kojem Banham ponovo otkriva stroge »platonske« oblike pod kojima se nalazi tek jedna tehnološka inovacija – sjedala što se spuštaju.¹⁴ Slično tvrdi i za Le Corbusierove usporedbe automobila i

TEATRO DAL VERME
Martedì 21 Aprile 1914 Ore 21

**GRAN CONCERTO
FUTURISTA
D'INTONARUMORI**

Precederà
un discorso di MARINETTI

Esecuzione
delle 3 spirali di rumori intonati
composte e dirette da
LUIGI RUSSOLO
inventore dell'Arte dei Rumori:

1. Risveglio di una città.
2. Si pranza sulla terrazza del Kursaal.
3. Convegno d'aeroplani e d'automobili.

Orchestra di 18 intonarumori

3 rombatori	1 gorgogliatore
2 crepitatori	3 ululatori
2 ecopiatori	1 sordulatore
3 stropicciatori	1 sibillatore
1 ronzatore	

Questi nuovissimi strumenti elettrici
furono inventati e costruiti
da **LUIGI RUSSOLO e UGO PIATTI**

Invitiamo il pubblico milanese ad ascoltare serenamente, senza ostilità preconcetta, questo Concerto d'Intonarumori (nuova volontà acustica armoniosa, non cacofonica) di cui gli è riservata la primizia.

ORGANIZZAZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Carlo Carrà, 61-MILANO



klasične arhitekture, budući da su ti automobili maloserijski i ručno rađeni. Suprotno, dakle tehnološki utemeljeno, oblikovno stajalište pronalazi u aerodinamičnom (streamlining) američkom oblikovanju tridesetih godina. Industrijski proizvodi poput lokomotive, automobila, aviona, telefona, pa čak i oštrila za olovke, izražavali su i tehničkim ustrojstvom i oblikom pukotine prve mašinske ere: simboličko shvaćanje stroja napušteno je u korist tehnoloških poboljšanja, a moderni aerodinamičan oblik u poslijeratnom je periodu doživio punu realizaciju u sezonskim »stilističkim« promjenama kao svojevrsna manija. Prvotni »sandučast« oblik aviona iz rane faze modernizma zamijenjen je kapljičastim i pticolikim glatkim oblicima koji se zadržavaju i u drugoj

grad 1985, str.15–23) u kojem predlaže tri faze modernog industrijalizma. U njegovoj drugoj fazi, koja »priznaje racionalno ili naučno obeležje mehaničkih procesa« i »tvrdi da lepota ne postoji izvan racionalnog«, mogli bismo prepoznati Banhamovu »prvu mašinsku eru«. Dapače, u trećoj fazi, koja znači »prevazilaženje mehanicističkog racionalizma« i »pukog i neograničenog formalnog ponavljanja«, naziremo »drugu mašinsku eru« i sve mijene vezane uz elektroniziranje industrijskih i općekulturnih procesa. Argan uočava pojavu nove »kategorije« – »tehničara lišenih klasnih obeležja i tradicije«, a to je možda ona grupacija koja je uz pomoć računala, po McLuhanu, »izjednačila proces učenja s procesom zaradivanja za život«, dakle grupacija koja je danas glavni potrošač kulture.

11

Marschall McLuhan, *Understanding Media, the Extensions of Man*, McGraw Hill, New York, 1964, str. 8, prev. Poznavanje opštila, Prosveta, Beograd 1971, str. 30.

12

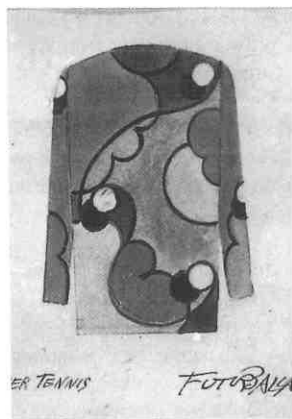
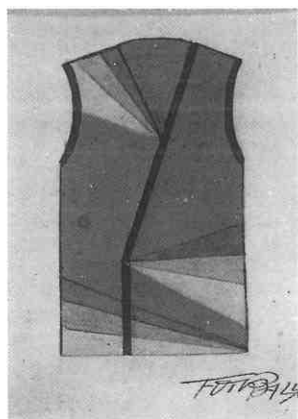
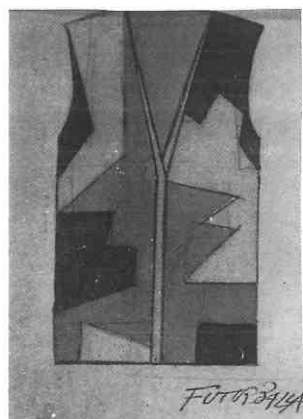
Prema Nigel Whiteley, *Pop Design – From Modernism to Mod*, Design Council, London 1987, str. 132.

13

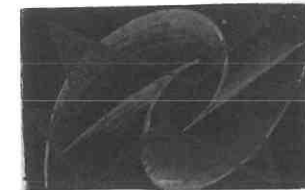
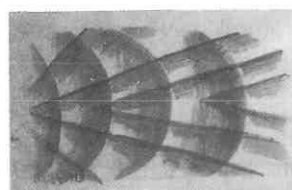
Vidjeti u Whiteley, str. 53–66, 219–229.

14

Reyner Banham, *The Machine Aesthetic*, *Architectural Review*, April 1955, pretiskano u *Design by Choice*, Academy Editions, London 1981, str. 44–47. Zanimljivo je da G. C. Argan piše iste godine svoj tekst o industrijskom dizajnu (objavljen kasnije u *Progetto e destino*, preveden u *Dizajn i kultura*, SIC, Beo-



Giacomo Balla:
Motivi, skice i izvedbe za »antineutralnu odjeću«, 1913/14.



mašinskoj eri. Banham ne povezuje eksplicitno streamlining s futurizmom, ali članak započinje naglaskom na poetskoj poziciji Marinettijeve glorifikacije brzine/automobila, razlikujući je od onovremenog arhitektonskog shvaćanja stroja. Aerodinamično oblikovanja doživljava maniristički vrhunac pedesetih godina, a ne zaboravimo da je to i zenit klasične holivudske filmske industrije. Whiteleyev »rani pop« znači, dakle, etabliranje kulture industrije, modnog stylinga, reprodukcije, masovne upotrebe i potrošne estetike. Prva faza poslijeratnog visokog modernizma (= prva faza druge mašinske ere po Banhamu) otvara prostor nešto drukčijim vrijednostima od onih koje su zagovarali puristi modernističke misli dvadesetih i tridesetih godina. »Druga mašinska era«, snažnim zamahom industrijske tehnologije, priprema mijeinu modernizma u modu, približavajući masovnoj tržišnoj upotrebi izvorno elitni koncept ručne izrade; ukratko – ideal produkcije nudi se kao praksa reprodukcije. Futuristička poetska pozicija »čovjeka na ko-

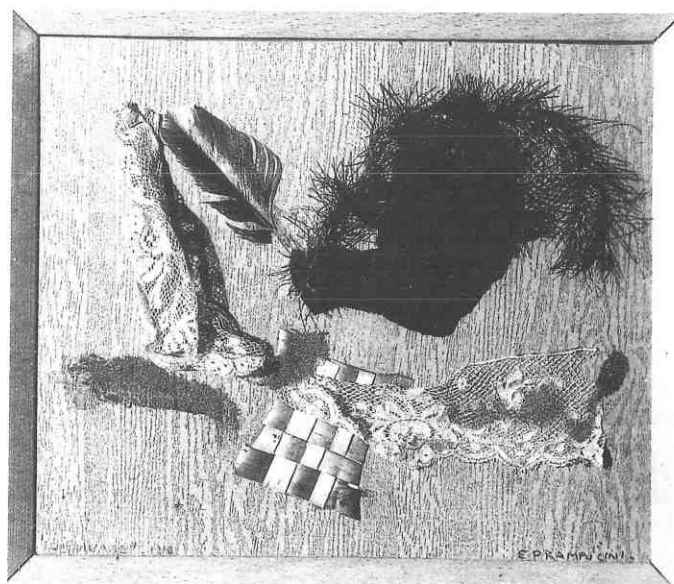
tačima« postaje stvarnost oblikovanja. Futuristička čežnja simbolizirana »automobilom ljepšim od Nike sa Samotrake« opredmećena je konkretnim »vozilima čežnje«, kako ih naziva Banham.¹⁵ Automobili, čiji je oblik simbolizirao nadolazeću »svemirsku eru«, zaista su imali određen »futuristički« karakter – Boccionijev dinamizam i Sant'Eljino inzistiranje na zakrivljenim linijama donekle se mogu dovesti u vezu s onim što je sezonski oblik tih vozila imao konotirati kod potencijalnih kupaca. Utopijski koncept, jednostavno rečeno, prezentiran je kao fantazam sistema vrijednosti, a vizija kao statusni simbol. Pri tom je vrlo važnu ulogu imao »kućni stil«, tj. »image« tvrtke koji se definirao agresivnim reklamnim kampanjama, gotovo futurističkog karaktera. Sime-

15
U Vehicles of Desire, Art 1, IX, 1955, str. 3.



trični i vječni oblici ranog modernizma zamijenjeni su za nestalne oblike i »gadgets« industrijskog stylinga, arhitektonska estetika monumentalnog za estetiku efemernog. Novo poimanje oblikovanja u posebnoj je vezi s upotrebom sintetičkih materijala i razvojem elektronike: pedesete godine definitivno uvode plastične mase i računare u praksu svakodnevnog života. Prikladna je zvučna kulisa tim događajima bila pop-glazba, kao svojevrсна komercijalna realizacija »Umijeća buke« Luigija Russola. Ukratko, druga je mašinska era »obogatila naš senzibilitet ukusom za lakoću, praktično, efemerno i brzinu«, stvarajući konkretne uvjete za ostvarenja Saint'Elijine čežnje.

Karakter tih godina kondenzirano je sažet u djelovanju »Nezavisne grupe« britanskih arhitekata i umjetnika (A. i P. Smithson, R. Hamilton, E. Paolozzi), ali i teoretičara (L. Alloway, J. McHale). Osim večernjih debata glavno je područje zajedničkog nastupanja grupe bio niz programatskih izložbi, koje su u obliku manifestnih ambijenata bile organizirane: 1953. *Parallel of Life and Art*; 1955. *Man, Machine and Motion*, i 1956. *This is Tomorrow*. Već je iz naslova očita bliskost futurističkoj »estetici stroja i pokreta« i opsesivnim projekcijama budućnosti. U predgovoru jednog od kataloga Banham naglašava da nova verzija čovjeka i stroja izaziva »sve herojsko i strašno... ne samo na nebu, već u svakoj ulici gdje se momci magično združuju s motorkotačima, a njihovo lice šiba vjetar i stiše strast kojoj ne znamo ime«. ¹⁶ Futuristička je čežnja ovdje u konačnoj poziciji stvarnosti. Poseban su interes članovi grupe ulagali u potrošne predmete svakodnevne upotrebe, u



¹⁶
Katalog izložbe *Man, Machine and Motion*, ICA, London 1955.

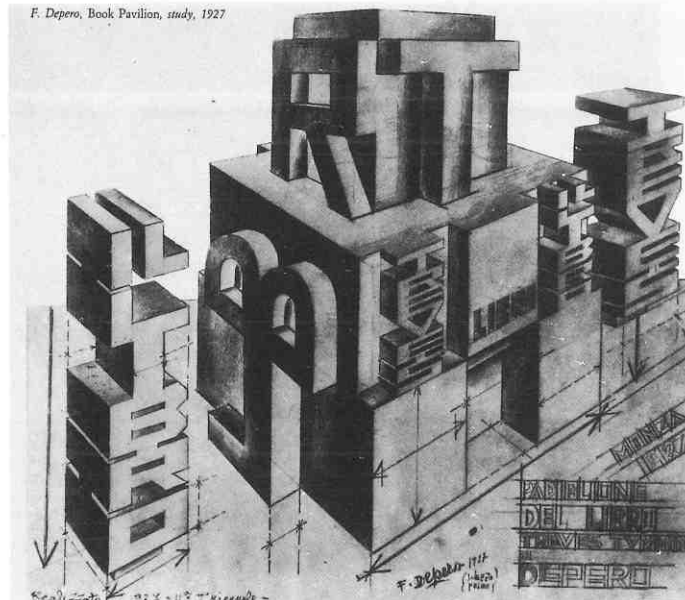
Enrico Prampolini:
Beguinage, 1914.



popularnu »imagerie« industrijskog društva, što je kao tvorbeni element naročito utjecalo na radove Hamiltona i Paolozzija. Kao što je Boccioni preporučao upotrebu novih i nepikturalnih materijala »koje su nam dale znanost i mehanika«, tako su ti materijali i upotrebljavani: gotovi, »nađeni« i prefabricirani u nove kolažne cjeline. Kao što opaža Maurizio Calvesi, futuristički je plasticizam (afirmacija neumjetničkih materijala) našao specifičnu primjenu u pop-artu, s proširenjem interesa na popularne vizualije i masovne komunikacije uopće.¹⁷ Mijena predstavljache slike, tj. prikazivanje već postojećih slikovnih cjelina, novost je druge mašinske ere, ali je možemo shvatiti i kao kontinuitet realizacije Boccionijevih tehničkih manifesta. Njegova je čežnja jasno usmjerena elektronici koja, primijenjena na sredstva saopćavanja, artikulira praksu pop-arta i snažan zamah teorije informacija šezdesetih godina.

»Druga mašinska era« praktično se realizira u nizu karakteristika, od kojih neke (globalizacija svijeta istovremenom minijaturizacijom informacijskih posrednika, slika svijeta kao svijet u slici, kultura industrijske proizvodnje) već ukazuju na kraj druge i početak današnje treće mašinske ere. Pop-slikarstvo očituje gubitak neposrednog doživljaja svijeta i uobličavanje suvremene slike kao referentnog kontejnera podataka o svijetu; kultura industrije pretvara se u industriju kulture. »Globalno selo« praktično je ostvareno minijaturizacijom sredstava saopća-

F. Depero, Book Pavilion, study, 1927



vanja tj. usavršavanjem tehnologije vodljivih elemenata. Jednostavno: ako je prva mašinska era simbolički doživjela radio-aparat s elektronskim cijevima, druga je praktično upotrijebila tranzistor. Prevođenjem modernizma iz avangardističke »konspiracije« u svakidašnju praksu uvedena je i treća mašinska era – vrijeme današnje.

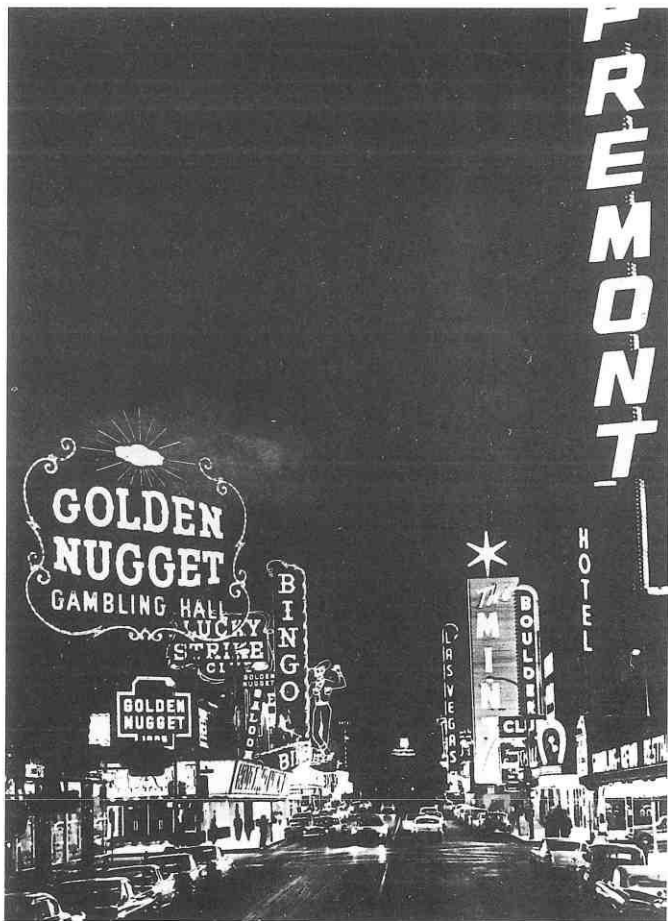
No, ostanimo načas u pedesetim i šezdesetim godinama, kada pojedini arhitektonski koncepti zastupaju fleksibilnost i visok stupanj prilagodljivosti okolišu. Projekti »Grad utikač« i »Grad kompjuter« grupe »Archigram« potpuno zanemaruju ortogonalno planiranje i bilo kakvu reprezentativnost: preostao je samo tehnički servis koji opslužuje. U takvoj »nefigurativnoj arhitekturi«¹⁸ možemo prepoznati čežnju za arhitekturom koja će »trajati kraće od nas« i koja će se »dogoditi zbog dubokih promjena čovjekove okolice... kao što su otkrića prirodnih zakona, usavršavanje mehaničkih sredstava i racionalna i znanstvena upotreba materijala«. Isto su tako projekti poput »Palače radosti« Cedrica Pricea ili »Centra grijeha« Michaela Webba, kao najistaknutiji primjeri eksperimentalne arhitekture visokog modernizma, upozorili da zaista nismo »ljudi katedrale, palača, skupština...«, ali ni »velikih hotela, željezničkih stanica, beskrajnih auto-putova, kolosalnih luka, pokrivenih tržnica...«. Od futurističkog je sna preostalo samo olbikovanje za budućnost, tj. ono što Banham naziva »dobro prilagođenom okolicom«. Nova elektronska tehnologija, koja je za Sant'Eliju bila tek predmetom čežnje, postala je stvarnost i operativno sredstvo arhitekata »druge mašinske ere«. Ako je »Manifest« proglasio arhitekturu »koja će biti ekstremno ružna u svojoj mehanicističkoj jednostavnosti«, eksperimenti u razdoblju »visokog popa«¹⁹ polagali su »ružnoću« na elektronsku jednostavnost, slično Fullerovim zamislima. Arhitektonske utopije šezdesetih godina počivaju, dakle, na bitno drukčijim osnovama od izvornih futurističkih načela mehaničkog doba. Mehanizirani hardware prve i

18

Prema nomenklaturi u: Krešimir Rogina, Pop-arh, ka efemerizaciji monumentalnog, u pripremi za Čovjeka i prostor br. 1/1989.

19

Prema Whiteleyu, u periodu od 1960. do 1968. godine.



dobrog dijela druge mašinske ere zamijenjen je hardware-software interakcijama današnje, treće mašinske ere. Toposi futurističke čežnje time nisu obezvrijeđeni, već kompleksno nadograđeni: u osnovi riječ je o jednakoj fascinaciji vremenom i okolicom; o komplementarnoj težnji stvaranju prilagodljive životne sredine, pa makar negiranjem svih tradicionalnih odrednica arhitekture.

Kao i svako utopijsko mišljenje, tako je i Sant'Elijino gradotvorno, a takvo je i Venturijevo kada, u tipičnoj pop-maniri, kaže da je »66 ulica gotovo u redu«. ²⁰ Kompleksnost i protivvrječnost građevinskih jedinica definira se tek u urbanim cjelinama, pri čemu je i informativni sustav značajan element suvremenog grada. Jer, kako kaže Argan: »Grad više nije povijesna tvorevina (sistem vrijednosti, već sistem informacije) novosti kojim se manipulira prema trenutnoj prilici.« ²¹ Shvatio je to još Fortunato Depero: od njegove »tipografske arhitekture« do elektronskih gigantografija Las Vegasa odvija se tehnološki proces ekvivalentan mijeni modernizma, tj. ono što Banham naziva »trijumfom softwarea«. Naime, ako je Deperov projekt iskazao stajalište praga ma-

krosvemira, ikonografija suvremenog grada iskazuje stajalište praga mikro-svemira – eksplozija mehaničke repetitivnosti zamijenjena je implozijom elektronske sintetičnosti. Je li to »Novi grad« iz »Manifesta«? Svojedobne polemike oko razlika i autorstva »Manifesta« i »Messaggia« ²² govore nama, djeci treće mašinske ere, o simboličnoj činjenici da Sant'Elia u »Messaggiu« redovito upotrebljava riječ »moderno«, što se u »Manifestu« pretvorilo u »futurističko«. Dakle, Sant'Elia, makar ga shvatili i kao duh / princip futurizma, za nas je nosilac modernističke čežnje, one koje smo plod i mi danas u vrijeme aktualiziranoga povijesnog mišljenja, ali i konstantne upitanosti nad onim što donosi budućnost.

Godine 1972, po Whiteleyu kraj faze »kasnog popa«, ²³ nastaje projekt centra »Georges Pompidou« Piana i Rogersa, dovršen 1977. Deset godina prije prikazan je po prvi put kult-film »Barbarella«, koji Banham drži simboličnom točkom »trijumfa softwarea«. U nekim ambijentima svemirskog broda, obloženim krznom, Jane Fonda putuje kozmičkim prostranstvima i susreće neobične ljude. U jednoj sceni biva mučena »strojem neumjerenosti«, napravom koja ubija užitkom. Popularni »Beaubourg« paradigmatika je građevina koja sažima utopijske čežnje futurista i eksperimentatora visokog modernizma: savršeni stroj za kulturni užitak. Prostori zadovoljstva postindustrijske / elektronske ere dobrim su dijelom realizacija snova industrijske / mehaničke ere – od svojedobne modernističke čežnje do današnjih užitaka mode vrti se film suvremene kulture: od koncepta žudnje do institucije konkretnog zadovoljstva.

22

Rasprave o tom problemu rasute su po nizu više ili manje dostupnih časopisa, ali se uglavnom svode na zaključak da su Boccioni i Marinetti imali glavnu riječ pri definiranju teksta »Manifesta« koji je potpisao Sant'Elia. Vidjeti navedene članke u točki 1 prijevoda »Manifesta«.

23

A to je razdoblje od 1968. do 1972. godine, dakle kraj druge i početak treće mašinske ere po Banhamu.

20

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, 1966, prev. Građevinska knjiga Beograd, str. 219.

21

G. C. Argan, *Dva stadijuma kritike, Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, str. 220.