

**Драгана Василски**

*Факултет за грађинијски менаџмент Универзитет Унион, Београд*

## УТИЦАЈ РАЗЛИЧИТИХ МОТИВАЦИЈА НА НАСТАНАК И РАЗВОЈ МИНИМАЛИЗМА У АРХИТЕКТУРИ

Ако пођемо од чињенице да је развој минимализма у архитектури почео од деведесетих година прошлог века, при чему занемарујемо појединачне случајеве пре овог периода, можемо да закључимо да већ двадесет година он представља тему за једну константну дискусију. Мада његово значење изгледа потпуно јасно, јер када се чује ово име до свести допире дефинитивна слика посебне врсте архитектуре, са друге стране, што више покушавате да га схватите, то субјекат све више измиче дефиницији. Протагонисти често употребљавају подељен дизајнерски речник за врло различите намене и разлоге. Ова разлика у мотивацији је један од принципијелних разлога зашто је толико проблематично да се употребљава термин минимализам у сваком контексту, сем када се појави у евидентно правом. Због тога, ако желимо да правилно употребимо термин у дискусији о архитектури, основно је да прво испитамо ове различите мотивације. Опште је прихваћен став да је један од пресудних утицаја на појаву минимализма у архитектури потекло из уметности. Основне одлике минимализма у архитектури, у његовој почетној, раној фази развоја, у тзв. „есенцијалном“ минимализму, биле су чишћење интровертног из архитектуре, као и редукција. Настала као критика потрошачког друштва, редукција је имала и своју дијаметралну супротност – сумњу у комерцијалне аспекте потрошње. Немачко-швајцарски архитекти су у својим радовима остварили објективност архитектуре или њену самопрезентацију, на најбољи начин. Без обзира на различите мотивације и утицаје који се могу сагледати у настанку и развоју минимализма, са сигурношћу можемо закључити да је остваривање јединства између архитектуре и њеног места, другим речима, суштина меморије у архитектури, представљало његову основну парадигму.

**Кључне речи:** минимализам, архитектура, интровертно, редукција, самопрезентација

### **Увод**

„Архитектура је стање духа, а не занат“, Ле Корбизије (Le Corbusier).

Према појединим приступима минимализам се посматра или као бастион против колапса од модерних вредности, или као бренд име за ново, или као симбол америчког тријумфа, или као континуитет европске традиције (Василски 2008а: 16). За неке то је позоришна бина дегенеративне уметности која је зависна од дизајна, моде и потрошача. По другима је потпуно супротно: минимализам је гаранција да су аутономија и историја уметности инкомпатибилне. Због тога минимализам не представља историјску појаву, већ је материјал за једну константну дискусију, поље на коме се одмерава снага између нових и старих уметничких вредности, између америчке и европске културе, између уметности и архитектуре (Jencks 1999: 15-16). Минимални сензибилитет тражи равнотежу између материјалног и духовног, између физичких квалитета и апстракције, између свакодневног и апсолутног. „Минимализам је једноставно изношење сложене мисли” - Доналд Џад (Donald Judd).

Минимализам је идеја чији основни концепт потиче од Мисове поставке да је живот тај који представља основну грађу архитектуре, из чега следи да свако одсуство у простору представља истовремено и празнину, коју испуњава догађај из живота. Чувен је Мисов мото „Мање је више“ („Less is more“), који је описивао естетски приступ наглашавања оквира конструкције, елиминацију унутрашњих зидова, усвајање отвореног плана, редукцију структуре на снажну али ипак транспарентну и елегантну кожу. Бекминстер Фулер (Buckminster Fuller) је усвојио сличну: „Учинити више са мање“ („Doing more with less“), али је његово разматрање више било оријентисано према технологији и инжењерству, него према естетици. Као начин размишљања, минимализам је покушај да се корача према будућности у складу са временом. Природа, простор, промена светлости, неизмерност неба, променљивост мора, топлота земље и човекових радњи, мисли и осећања поново откривају необично пространство и дубину. И исказују се кроз архитектуру. В. Серами (V. Cerami) пише: „Језик тишине није увек перфектно исказан говорним језиком. Уместо тога, језик је увек угушен, редукован, зато што се заснива на претходним културама које често тешко условљавају процес мисаоне кодификације... култура потискује мисли, безазлено.“ (Cerami 1998: 15).

Сам термин минималистичка архитектура је парадокс. Са једне стране значење изгледа потпуно јасно, јер када се чује ово име до свести допире дефинитивна слика посебне врсте архитектуре. Са друге стране, што више покушавате да га схватите, то субјекат све

више измиче дефиницији. Уместо јасно израженог концепта, суочени смо са житком масом која одбија сваки наш покушај да је обликујемо, зато што она стално мења облик како би одбила сваки покушај да буде дефинисана. Минимална архитектура је ултимативно све што се жели да буде. Општа медијска слика минимализма као једнолике и хомогене тенденције у архитектури прикрива чињеницу да протагонисти често, за врло различите намене и разлоге, употребљавају подељен дизајнерски речник (Zabalbeascoa, Marcos 2000: 36-44). Постоје аутори који свакако не припадају овом покрету, али чија поједина дела ту ипак припадају, на пример Доминик Перо (Dominique Pero). Са друге стране, постоје и они аутори чији је удео у формирању минимализма веома велики, као што су Херцог и де Мојрон (Herzog и deMeuron), а који су касније кренули сасвим другим путем (Василски 20086: 99-105). Ова разлика у мотивацији је један од принципијелних разлога зашто је толико проблематично да се термин минимализам употребљава у сваком контексту, сем када се појави у евидентно правом. Због тога, ако желимо да правилно употребимо термин у дискусији о архитектури, основно је да прво испитамо ове различите мотивације.

### **Настанак**

Архитектонска критика је произвела три главне хипотезе (Veltese 1996: 169), које се односе на настанак и појаву минимализма у области дизајна и архитектуре:

- Пронађена је нова грађа, од деведесетих година прошлог века, када се минимализам нашао у опозицији са формалистичком неумереношћу осамдесетих година, али ствараоци из овог периода се одричу свог сопственог доприноса (Luis Barragan и AD Fronzoni, на пример) да су направили нешто добро пре овог времена.

- Минимализам као последица опште економске кризе према којој дизајнерске компаније нуде нове моделе умерености, једноставности и прибраности који много више одговарају новој фази, али ове хипотезе су коначно такође подложне многим примедбама.

- Минимализам као периодични повратак или „константна појава у естетици, увек способна за алтернацију са естетиком орнамената и неумерености, у покрету који је такође условљен економским таласањем.“ Ова трећа хипотеза изгледа да ужива највећу општу сагласност међу критичарима, али и она се чини застарелом, због своје претеране узнемирености према потреби класификације и каталогизације.

Утицај уметности на појаву минимализма у архитектури је опште прихваћена ствар. „За термин минимализам, без обзира шта се под тим подразумева, сигурно је да им се корени налазе у минималној уметности, тј. предмету који може бити прецизно лоциран у историји уметности“ (Zumthor 1998: 24). Термин „минимализам“ се сада употребљава дескриптивно, да укаже на стил обележен извесним аскетизмом у уметности, архитектури и дизајну. Значење је проширено и као естетска идеја или тренд на друге аспекте нашег живота и обухвата неке карактеристике као што су једноставност, формална редукција, чистота линије и одсуство ручне израде ради давања предности индустријском процесу и материјалима. Било како било, захваљујући визуелним уметностима, о овом термину може да се говори на прецизан начин само на основу две базичне претпоставке: у оквиру историјског контекста који се базира на стилу - покрету у уметности (углавном скулптуре и дефиниције тродимензионалних комада из шездесетих година прошлог века) или као стил са друге стране апстракције, у коме је геометрија истакнути извор. Ако употребимо овај други приступ, минимализам се појавио у пракси са првим авангардним покретима, као на пример у супрематизму Казимира Маљевича (Kasimir Malevich), у групи Де Стијл (De Stijl), код Ел Лисицког (El Lissitzky), исто као и код апстрактних сликара конструктивизма Александра Родченка (Alexander Rodchenko) и Наума Габоа (Naum Gabo), затим Антона Певснера (Anton Pevsner), Владимира Татлина (Vladimir Tatlin) и Ђорџа Ватонгерлоа (George Vatongerloo), а може се пронаћи и код Пиета Мондриана (Piet Mondriana) и Јозефа Алберса (Josef Albers). Али, изван овог историјског контекста можемо наићи на познату реакцију да уметничку креацију неупотребљивих објеката треба одбацивати, и то код неких других уметника, као што су Доналд Џад (Donald Judd) или Тони Смит (Tony Smith). Она је усмерена на америчку индустријску продукцију у друштву, дефинисану естетском и физичком контролом великих компанија.

У делу „Аспекти минималне архитектуре“ (1994) један Баесеов ентеријер (Alberto Campo Baeza) приказан је поред илустрације Џадове Чинати фондације (Chinati Foundation) у Тексасу. Разлог за ово је компликованији, јер није заснован само на формалним сличностима, као што су велике димензије, употреба индустријских материјала и представљање продукта, већ и на упутству од стране уметника минимализма. У ствари, у периоду од 1980. до 1990. Џад је стално писао о архитектури. Мењао је постојеће објекте и прaviо скице за пројекте од којих су неки реализовани. Дизајнирао је

намештај који се производио у серијама. Његова позиција је била јасна, манифестовала се на изложбама, на пример инсталација „Stage Set“ коју је дизајнирао за аустријски музеј „Примењених уметности“ у Бечу 1991. Цадова позиција 1980. - тих морала је да одговара многим архитектима, нарочито европским, који су желели да се ослободе од стилских ограничења постмодерне архитектуре. Због тога је била добродошла свака претпоставка о односу између уметности минимализма и архитектуре. На пример, за овакав став често је цитирано виђење Смита (Tony Smith), који је у својој каријери као архитекта често био заговорник блискости између архитектуре и уметности минимализма.

Други оригинални приступ теми може се наћи у тенденцији Карла Андреа (Carl Andre), Дана Флавина (Dan Flavin) и Роберта Мориса (Robert Morris) да подстакну контраверзност, тако што дело уметника идентификују са објектом. Естетска позадина ове идеологије је легат Марсела Дишампа (Marcel Duchamp) „Припремљено“ (Ready-made), као и утицај Константина Бранкузија (Constantin Brancusi) у развоју скулптуре која стоји на граници разматрања као уметничког дела, са становишта традиционалног приступа. Ова тензија у минималистичком покрету између две струје, једне у контексту индустријске естетике, друге у алтернативи између процене објекта да ли је он уметност или не, одвела је америчку уметност шездесетих година до тачке непредвидивих теоретских и психолошких дискусија. У овом контексту, имамо уметнике у различитим земљама који су касније радили на разјашњавању питања о уметниковом односу са друштвом. У континенталном делу Европе то су били Јозеф Беис (Joseph Beuys), Ивес Клаин (Yves Klein) и Пиеро Манцони (Piero Manzoni), у Енглеској Антони Каро (Anthony Caro) и Вилијам Тамбул (William Tumbull), у Америци Елсворт Кели (Ellsworth Kelly), Френк Стела (Frank Stella) и Карл Андре (Carl Andre). За уметничког критичара Кенета Бекера (Kenneth Baker) најочљивија разлика између европских и америчких уметника лежи у чињеници да су први порушили конвенције о подржавању уметности од остатка реалности, тако што су бирали оне материјале који могу да прикажу метафоричну субјективност. Ово је случај са Беисом, који је креирао скулптуре у салу, филцу и гуми.



Сл.1. Доналд Џад: Инсталација, Музеј америчке уметности Витни, Њујорк, 1968. / Fig.1. View of installation, Whitney Museum of American Art, NY, 1968.

Сл.2. Роберт Морис: Шперплоча показује, Зелена галерија, Њујорк, 1970. / Fig.2. Robert Morris: Plywood Show, Green Gallery, NY, 1970.

Андре, Џад и Морис су одбијали било који вид метармофозе предмета како би досегли већу прецизност у својим уметничким радовима. То показују њихова дела, на пример: Доналд Џад - Инсталација, Музеј америчке уметности Витни, Њујорк, 1968. (Сл. 1.) и Роберт Морис - Шперплоча показује, Зелена галерија, Њујорк, 1970. (Сл. 2) (Marzona 2009: 17,23). Из америчке перспективе минимализам је виђен као реакциони период позициониран насупрот уобичајеног просперитета државе која има социјално осигурање за све грађане. То је питање које песник и филозоф Ралф Емерсон (Ralph Waldo Emerson) описује као колизију између државе као политичке демократије и амбиције капитализма који је генерисан у истом периоду. Овај период садржи фрустрирајућу идеју америчке једноставности, посматрану као национални идеал који треба досегнути

и модел понашања који треба пратити, као противтежу сувишном у материјализму, чија је главна особина индивидуализам. Трагање за естетским разјашњењем преко минимализма у уметничкој функцији и кроз уметнички предмет као још један објекат који треба да буде прихваћен као начин приказивања супротности и идеолошких аспеката, потиче из америчког друштва из његових сегмената као што су нпр. Шејкерси (Shakers). Минимализам, углавном развијен у Њујорку, брзо је пустио корење захваљујући процени о прагматизму у америчкој култури. Он је произашао из филозофије Чарлса Пирса (Charles Peirce) и Вилијема Џејмса (William James), одбране функционалних и упрошћених аспеката присутних у дизајну намештаја Шејкерса, научног реализма Томаса Ијкинса (Thomas Eakins), фотографије Паула Стренда (Paul Strand) и Валкера Ивенса (Walker Evans) и у поезији Вилијемса Карлоса (Williams Carlos) и Маријане Мур (Marianne Moore) (Collins Design 2004: 35-37).

## Развој

Чишћење интровертног из архитектуре је једна од основних одлика есенцијалног минимализма, тј. минимализма у његовој почетној фази. Есенцијални минимализам се често разликује квалитетом интроспекције (самопосматрања) и интроверзије (учаурености), он трансформише зграду у објекат са перфектном спољном формом и површинама, које не откривају ништа о конструкцији или функцији (Ruby, Sachs, Ursprung 2003: 16-26). Само неколико зграда из ове категорије кореспондира са спољним светом, преко своје делимичне или потпуне провидности. Генерално узевши, архитектонски објекти повлаче јасну линију између себе и свога, често хетерогеног окружења и представљају гледиште да “најмање је највише” („least is most“), што може бити схваћено на два начина. Са једне стране може бити схваћено као покушај да се на импозантан начин постигну уздржавање и ред, а са друге као критика архитектуре од стране окружења, које социјалне услове сматра за превасходно значајне. У исто време, нарочита елеганција стила се инверзно одражава у следећем: есенцијални минимализам обезбеђује, не без извесне ироније, одговарајућу архитектонску формулу за нарочито престижне поруџбине у домену јавног, пословног и приватног сектора.

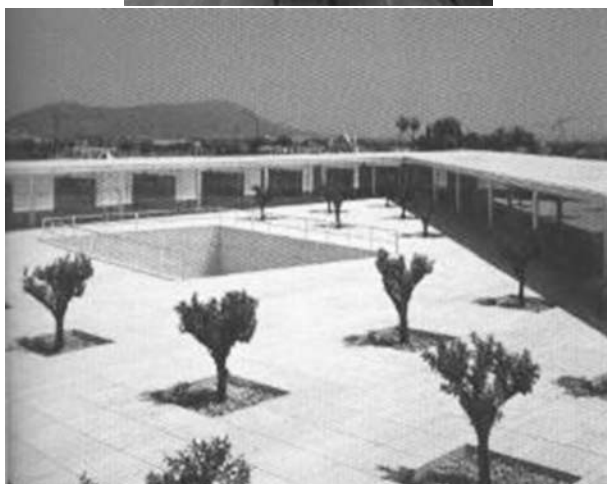
Интерес за чишћење савремене културе од хибрида и загађења представља константну реторичку тему есенцијалног минимализма. Дизајнер Масимо Вигнели (Massimo Vignelli) види у минимализму не стил већ „високо досегнуту реакцију на буку, визуелну

буку која ремети мир и свакодневницу“ нашег времена. Гледано са становишта јасности и чистоте, минимална архитектура није чист аскетизам, већ је део перцептуалне терапије који третира предмет уништен постмодернизмом. Минимална архитектура, према Маги Тои (Maggie Toy), дозвољава живљење у томе: „Ослободити се свакодневне гужве у животу и опустити се у тихом, елегантно једноставном окружењу, ослобођен стреса и гужве, што омогућава простор“ (Toy 1999: 23-26). Постоји нешто бизарно у овом терапеутском погледу и то треба објаснити, доследно, као једну од примарних карактеристика есенцијалног минимализма: спољно самоглагодавање објекта. Зграда готово херметички затворена споља има, гледано са овог терапеутског становишта, функцију нетакнутог заштитног плашта који нас штити од опасности из спољњег света. Ентеријер зграде постаје ванвременски у реалности и у њему се нуди последње уточиште изгубљеном редоследу ствари.

Пример у коме се приказује како је врста архитектонског реалног менаџмента примењена са канонском чистотом јесте Центар технолошких иновација Балеар (Centro Balear de Inovacion Tecnologica), Инка, Мајорка, Шпанија, 1999, (сл. 3). Уместо да земљиште за изградњу пословног простора препусти бездушној реалности пословног парка на Мајорки, Баесе (Alberto Campo Baeza) је троугаоно земљиште затворио, континуалним граничним зидом који је врло ефектно омогућио околини да нестане из видокруга. Канцеларије су лоциране у комплетно застакљеним павиљонима из којих се може гледати или у „тајну башту“ у центру дворишта или у континуални гранични зид. Свет споља постоји само ако се изоставе и башта и зид. Баеса третира архитектуру као чисто спољње место, унутрашњи свет није му интересантан, као ни питање како свет из спољашње средине разуме тај унутрашњи свет. Овакав ауторски став објашњава зашто се његови пројекти увек приказују без фотографија ентеријера (Bertoni 2002: 194-195).

Кућа Асума, Осака, 1975. (сл. 4) пример је елиминације спољњег света, што је близак мотив у урбанизму једнопородичних кућа Тадаа Анда из периода 1970. – 1980., у којима је он формулисао критику хетерогеног урбанизма јапанских градова. „Монотоност нашег окружења открива како је безосећајно предати се и уронити у њега.“ (Ando 1995: 126-132). За Анда једини могући начин сналажења у овом контексту јесте негирање окружења у потпуности. Његови погледи обликују бетонске зидове без прозора. Ови простори су, по правилу, осветљени изнутра, из спољњег простора који је интегрисан у кући. Простор је још увек климатски повезан





Сл. 3. Алберто Кампо Баесе: Центар технолошких иновација Балеар, Мајорка, Шпанија, 1999. / Fig. 3. Alberto Campo Baeza: Centro Balear de Inovacion Tecnologica, Majorca, Spain 1999.

Сл. 4. Тадао Андо: Кућа Асума, Осака, 1975. / Fig.4. Tadao Ando: Asuma House, Osaka, 1975.

са спољашњошћу, али је комплетно условљен простором ентерије-ра.

Према спољашности, Андове куће остварују ефекат сличан оном који креирају скулптуре минимализма. Погледи посматрача не налазе детаље који их могу одморити на глатким површинама објеката Доналда Џада, Роберта Мориса или Тонија Смита, и готово импулсивно завршавају истраживање ових креација тако што

настављају да лутају по галеријском простору. Исто тако и наш поглед почиње да клизи по досадним бетонским фасадама Андових градских кућа, уместо да се развија интересовање за структуре суседних објеката (Evergreen 2005: 036-041). Било како било, ово дијалектично активирање спољњег урбаног простора, узроковано градитељском апстракцијом, изгледа као случајни ефекат. Суштински, Андо прати класично јапанско отварање куће према пејсажу. Он то чини када год му је у контексту понуђен пејсаж одређеног квалитета, као на пример код Цркве на води (Church on the Water, Nakkaido, Japan, 1988). Када земљиште за изградњу не пружа тражени амбијентални квалитет, Андо затвара свој објекат од његовог окружења и однос према спољашности, компензује креирајући „имплантант“ спољна врата, као што је то учинио на Кући Асума.

Редукција као критика потрошачког друштва је следећа карактеристика у развоју есенцијалног минимализма. Сетимо се шта је рекао Еразмо Ротердамски: „Човек грешит кад мисли да је срећа у стварима, у ономе што нас окружава; она зависи од мишљења које имамо о тим стварима.“

Један од првих архитеката у свету који је примењивао редукцију је управо Тадао Андо, који је од глаткости свог бетона направио свој лични препознатљив знак, и то управо у раним 1980, тј. пре појаве архитектонског минимализма. Одбацивање савременог града, као и интерна емиграција у Андовој архитектури представља моралну критику касног капиталистичког друштва. Андо сагледава континуалну стимулацију жеља као озбиљну претњу објекту. „Када се једном жеља приближи перфекцији, она почиње да расте брже и стимулише и друге амбиције. Човек улази у бескрајни круг и постаје доминантан помоћу својих властитих жеља“, писао је Андо. Архитектура која се заснива на редукцији може да помогне људима да открију своје праве суштинске жеље. „Поједностављење кроз елиминацију свих површинских декорација, примена минималних симетричних композиција и ограничавање материјала представљају изазов савремене цивилизације.“ (Ando 1995: 224-226).

Овакав приступ има и Џон Поусон (John Pawson), чије је дело према многим – својеврсно отелотворење минимализма у архитектури (Stoquis 2006: 4-10). Његов рад је дефинисан хладном елеганцијом и контролисаним умањивањем. Он редукцију архитектуру сагледава као критичку корекцију западног потрошачког друштва. „Док у 19. веку удобно намештена кућа није имала више од неколико стотина предмета, ми се данас у нашим домовима гушимо од предмета.“ (Powson 1996: 10). У намери да разоткрије

скривени значај нашег постојања, Поусон се окреће моралном интегритету естетске редукције која је садржана у јапанској дефиницији „wabi“ (добровољно сиромаштво). Као архитектонске референце, Поусон цитира архитектуру Шејкера, религиозне заједнице која се заснива на Квекерима, са добровољним начином живота који је диригован од вере, кроз сексуалну апстиненцију, одбијање контакта са друштвом, као и забрану употребе декорације и орнамената. Следећа референца је архитектура Цистерцијанаца. Поусонов опис цистерцијанске архитектуре је такав да су орнамент и декорација виђени као луксуз који би могао да разори обожавање Бога (Powson 1996: 14).

Дијаметрална супротност – сумња у комерцијалне аспекте потрошње се манифестовала преко популарности термина „минимализам“ у архитектури у касним осамдесетим, захваљујући плодној сарадњи појединих модних креатора и архитеката, пре свега у Лондону и Њујорку. Тако је популаризација термина минимализам у знатној мери везана за промену у комерцијалној стратегији, која је почела када је неколико дизајнера одлучило да престане са класичним излагањем своје робе. Власници бутика су настојали да прикажу своје производе усвајајући изложбену традицију уметничких галерија. Оваква идентификација водила је томе да роба може да стекне ауру уметничког дела, наравно, асоцијација између производа и уметничког рада није била нова. Слике и скулптуре изложене у галерији су такође биле за продају. Бутици Келвина Клина (Calvin Klein), Џорџа Арманија (George Armani), Исеи Мијаке (Issey Miyake), Џил Сендера (Jill Sander), Доне Каран (Donna Karan) и Ботега Венете (Bottega Veneta) су изградили своју сопствену препознатљиву естетику, која је била заснована на једноставности, употреби беле боје, хладне светлости, великим просторима са неколико приказаних објеката и са минимумом намештаја. Архитекти, који су аутори ових бутика: Џон Поусон, Петер Марино (Peter Marino), Дејвид Чиперфилд (David Chipperfield), Стантон Вилијамс (Stanton Williams), Клаудио Силвестрин (Claudio Silvestrin), Михаел Габелини (Michael Gabellini), Франсоа де Менил (Francois de Menil), Данијел Ровен (Daniel Rowen), називали су себе минималистима. Они су често имали могућност да употребе комаде намештаја које је дизајнирао Доналд Џад, или да третирају осветљење тако да подсећа на Џејмса Турела (James Turrell). Неки од ових архитеката су се раније бавили дизајном галерија и њихов каснији однос са минималистичком скулптуром проистекао је из тог искуства. Било како било, догодила се транспозиција оба елемента и садржаја и

простора у коме се налази садржај. Бројни су разлози због којих су минималистички бутици замишљени као уметничке галерије. Сем галерије постоје и други типови простора, са намером да се предмети представе под најбољим условима.

У Бутику за Арманија, у Њујорку, 1995. (сл. 5) Петар Марино представља просторну конструкцију која делује истовремено и као контејнер и као представник нечега тако ефемерног, као што је мода. Марино је одлучио да се ухвати у коштац са овим почетним парадоксом, тако што је одабрао мање кинематографски, мање визуелни, мање хедонистички начин редукције, облик који мање говори о потрошњи и уместо тога више обавештава преко празнине и рефлексije. Много критикована због своје равнодушности и изгледа према окружењу у урбаном контексту, ова зграда је „бела кутија“ која се залаже против тамне позадине старих конструкција од цигле у свом окружењу. Ова тамна позадина, са патином насталом временом, претвара Маринов објекат у „идеални“ објекат, сјајни, апстрактни контејнер који је нетакнут од стране погрешног утицаја града.

Један други бутик је нешто раније скренуо пажњу јавности на свог аутора. Био је то Клајнов бутик у Медисон авенији (Calvin Klein Madison Avenue), Њујорк, 1996, (сл. 6) у једној од најпрестижнијих светских луксузних комерцијалних зона у Њујорку. Клајнова основна замисао била је да се формира простор у коме ће он изнети своје идеје, ставове и лични поглед на моду, а не само простор за продају производа. Његову личну идеју о лепоти и луксузу спровео је Џон Поусон, који је у истом духу објединио простор, намештај и осветљење и тако материјализовао Клајнов мото: „У Њујорку луксуз чине простор и светлост“.

За Поусоновог ранијег пословног партнера Клаудија Силвестрина, Цистерцијанска архитектура без орнамената такође формира један виши извор инспирације за његов рад, где захваљујући његовим властитим речима, главни интерес лежи у „сумњи у конвенционалне аспекте потрошње“. За потпуно разумевање и дубље сагледавање овог тврђења, мора се имати у виду да је од 1999. Силвестрин одговоран за Арманијеву „светску архитектонску слику“, тако што је дизајнирао бутике Ђорџо Армани („Giorgio Armani“) у 18 градова широм света (Vignelli, Bertoni 1999: 226).

Минимализам је полако улазио у јавни живот и на други начин. Канадски новинар Тајлер Бру (Tyler Brue), употребио је минимализам као атмосферу лајт мотива у своме магазину о стилу живљења „Зидне новине“ („Wallpaper“), основаног 1997. Дозволио је



сл. 5. Петар Марино: Бутик Армани, Њујорк, 1995. /Fig.5. Peter Marino: Giorgio Armani Boutique, New York, 1995.

сл. 6. Џон Поусон: Бутик Келвин Клајн Медисон Авенија, Њујорк, 1996. / Fig. 6. John Powson: Calvin Klein Madison Avenue Boutique, New York, 1996.

минималистичку презентацију робе, тако што је приказивао фотографије модела у тренду најновије дизајнерске моде у атмосфери у чијој је позадини била минималистичка архитектура, тако да је она често силазила са пасивне позадине и сама постајала производ, односно њен духовни значај је прерастао у свакодневни културни приказ, па је тако извршена транслација минимализма - из архитектонског стила у стил живљења.

Објективност архитектуре или њена самопрезентација најбоље се може сагледати у радовима немачко-швајцарских архитеката. Како би се оградиле од културног конфликта, они су развили радикалну редукцију која надмашује чак и Мисово схватање „мање је више“. Када год би Мис редуковао архитектонски омотач у циљу да

открије логику структуре, ови архитекти, који су традицију високо квалитетне швајцарске производње инкорпорирали у архитектуру, учинили су да структура потпуно нестане у ентеријеру затвореног блока. Зграда престаје да буде зграда, са намером да постане у потпуности објекат који не представља нити своју функцију нити конструкцију, већ само интелектуалну идеју о реду у коме се огледају хаотични услови окружења.

За архитектуру немачког говорног подручја у Швајцарској, која представља значајан сектор есенцијалног минимализма и њен однос према минималистичкој уметности, било је без сумње добродошло значење о сопственом позиционирању у ситуацији осамдесетих година у архитектури. Када се ради о стиливима ове епохе, знамо, доминантни су били постмодернизам и деконструктивизам, две тенденције од којих су се швајцарско-немачки минималисти, да поменемо само неке као сто су Динер и Динер (Diener и Diener), Гигон и Гујер (Gigon и Guyer), Мајли и Петер (Meili и Peter), потпуно дистанцирали. Еклектично узбуђење постмодернистичког стила им је било исто тако сумњиво као и формална комплексност и теоретска склоност ка деконструктивизму. Они су спречили концептуалне спољне препоруке архитектуре, тј. референтно према систему „страни“ у архитектури са интроспекциом базираном на „суштинским архитектонским“ вредностима. Уместо приступа архитектури користећи филозофске и лингвистичке процесе, или оне прилагођене из природних наука, као што је случај са Петером Ајзенманом (Peter Aisenmann), интелектуалним претходником деконструктивне архитектуре, швајцарски минималисти су били заинтересовани за нову „самопрезентацију“ архитектуре. Принцип редукције овде је сачуван у смислу „одбране истине и задовољства у посматрању антипропагандне форме под потпуно конфузним културним околностима“.

Следећа два примера, музеј и пријемни павиљон, представљају типичне минималистичке објекте. Музеј у Винтертуру, Швајцарска, 1993-95. (сл. 7), аутори Гигон и Гујер (Annette Gigon и Mike Guyer), може бити позициониран врло блиско са бројним принципима минималистичке уметности. Као привремени објекат, макар и теоретски, то је објекат чији је век трајања лимитиран, у значењу његове савремене појаве, или његов изглед као минималистичког уметничког дела разликује се знатно од старијих музејских објеката подигнутих од 1913. Овде је присутна и тема експанзије, која је тако важна у минималистичкој уметности. Пријемни павиљон на гробљу Зоргвилиед, у Амстелвену, у Холандији, 1995-98. (сл.

8), аутор Клаус ен Кан (Claus en Kaan), представља пажљиво позиционирани пример апстрактне архитектуре, који заједно са погребним холем из 1930. креира специјалан контекст. Једноставан бели објекат израста директно из земљишта покривеног гробовима, његов снажни кров оријентисан према старом објекту, дефинише нови спољни простор између две структуре. Намера аутора је била да створи „невидљиву архитектуру“, која може да се чита и као „метафора одсуства“ и чак у позитивној атмосфери може на неки начин да умирује осећања губитка.



Сл. 7. Гигон и Гујер: Музеј уметности у Винтертуру, Швајцарска, 1993-95.  
/ Fig.7. Annette Gigon & Mike Guyer: Winterthur Museum of Art, Winterthur, Switzerland, 1993-95.

Сл. 8. Клаус ен Кан: Пријемна зграда, Зоргвлиед гробље, Амстелвен, Холандија, 1995-98. / Fig.8. Claus en Kaan: Reception Pavilion Zorgvlied Cemetery, Amstelveen, The Netherlands, 1995-98.

## Суштина

Остваривање јединства између архитектуре и њеног места или суштина меморије у архитектури је једна од основних одлика минимализма. И као што је рекао Кенго Кума (приликом предавања у оквиру Салона архитектуре у Београду 2006.): „Архитектура је фасцинантна област ... специфичност локалитета ће постати норма у архитектури 21. века.“

Добитник Притцкерове награде 2009. године, Петер Цумтор (Peter Zumthor) је аутор који је често цитиран као главна фигура минимализма, мада он сам негира било какву везу са покретом. Његов успешни покушај да пружи конкретну форму, употребљавајући простор, волумен и површине, према апстрактним техничким захтевима савремене идеје једноставности је ултимативно заснован на осећању места, пре него на естетској формули. „За мене постоји лепа тишина о зградама коју повезујем с појмовима као што су опуштеност, саморазумљивост, трајање, присутност и интегритет, али и топлина и осетљивост, бити оним самим за себе, бити зградом, не приказивати нешто, него бити нешто.“ (Zumthor 1999: 30). Он често употребљава занатски приступ материјалу, како би удахнуо нови живот аури пролазности времена и региона. Веровање у концентрисану суштину архитектуре, која се јасно разликује од онога што није архитектура, лежи у основи рада Петера Цумтора:

„Ја верујем да архитектура данас треба да се рефлектује на одређеним пословима и могућностима који су искључиво и само њени. Архитектура није превозно средство или симбол за ствари које не припадају њеној суштини. У друштву које поздравља небитно, архитектура може да се одупире, спречавајући тако губитак форме и значења, кроз говор својим сопственим језиком.“ (Zumthor 1998: 22).

Цумтор заузима специјално место међу представницима такозваног „швајцарског минимализма“. Оно што је минималистичко у његовом делу је у крајњој линији израз темељне метафизичке културе о запамћеним местима или предметима. Он сваки свој објекат сагледава као један „омотач и позадину за живот који се одвија у и око њега.“ (Zumthor 1998: 22). Значење празнине коју ови објекти остварују лежи у начину на који они дозвољавају објекту да их квази - духовно сагледа:

„Наше опажајне способности расту тихо, без предрасуда и без присвајања. Оне се пробијају између знакова и симбола, оне су отворене, празне. То је као да можемо нешто да видимо, али не можемо на то да фокусирамо своју свест. Овде, у том перцепционом вакууму, мемо-



рија може покрити површину, меморија која изгледа као да је изашла из понора времена.“ (Zumthor 1998: 22).

За Цумторову меморију пресудан је услов остваривање јединства између архитектуре и њеног места:

„Ја сматрам да зграде које постану поступно прихватљиве у свом окружењу морају имати способност да су по укусу наших емоција и мишљења на различите начине. Али, како су наша осећања и разумевање укоренењени у прошлости, наша осећања у вези са објектом морају поштовати процес памћења.“ (Zumthor 1998: 22).

Материјал је један од пресудних катализатора у процесу памћења. На пример, у Стамбеном комплексу за старе особе, Масанс, Швајцарска (1993), Цумтор је врло свесно употребио материјале који су кориснике подсећали на њихов дом из ранијег живота у околним селима: лакирано дрво и туфа камен. Намера је била да ови материјали учине да се корисници осећају као да се поново налазе у својим кућама, које су само премештене на друго место. Идеју о употреби старе технике, чији је значај у досезању иновације кроз континуитет, Цумтор је остварио у кући Гугалин, сл. 9, где је наравно поново применио материјал из окружења – дрво.

У Термалној бањи, Валс, Швајцарска (1996), сл. 10, Цумтор је обложио подземна купатила гнајсом који је ископан у каменолому у планинама, удаљеном 1000 метара од локације. Идеја о примени природних ресурса је врло јасна: купатила су направљена од истог камена као и планина у коју су укопана и из које извире топла вода која се користи у базенима. За Цумтора, купатило је средство које може довести човека у контакт са есенцијалном сржи његовог постојања. У складу са својим ставовима, Цумтор цитира Мартина Хајдегера (Martin Heidegger) и каже

„да је филозоф дао назив “Bauen, Wohnen, Denken” једном есеју у којем образлаже шта значи када човек гради кућу и живи на специфичном месту. Изградња, становање, и размишљање су активности које иду заједно и које човек употребљава као начин да научи и да буде део света. Хајдегер је сматрао да наше мишљење, онолико апстрактно колико може да изгледа, стоји у чврстој вези са нашим искуством места. Ово има неке везе са чињеницом да човек постоји на месту, да од места на коме је он формира свој однос према свету - или једноставно, он живи у свету“ (Zumthor 1999: 122).

Тадао Андо је аутор објекта Болница за жене и децу Чидарта, у Бутвалу, Непал (1998), сл. 11. Испоштован је традиционално основни грађевински материјал у Непалу - опека, док је армирано бетонска носећа конструкција видљива само код стубова који



Сл. 9. Петер Цумтор: Кућа Гугалин у кантону Граубунден, Швајцарска, 1990-94. / Fig.9. Peter Zumthor: Gugalin House, Versam, Canton of Graubunden, Switzerland, 1990-94.

Сл. 10. Петер Цумтор: Термална бања, Валс, Швајцарска, 1996. / Fig. 10. Peter Zumthor: Thermal Bath, Vals, Canton of Graubunden, Switzerland, 1996.

премошћавају велике распоне. Тај бетон није препознатљиви Андоов бетон у естетском смислу, јер је аутор поштовао традицију (неварску архитектуру) и могућности средине (Василски 2009: 477-482).

Сличан пример је и Кућа Нојендорф на Мајорки, из 1989. Клаудија Силвестрина (Claudio Silvestrin), сл.12. Ова структура израста из земље на којој стоји: боја фасаде је направљена из локалног пигмента боје земље помешаног са кречом, локални камен покрива

поводе унутра и споља и тако формира тело објекта - непомичне столове, клупе и базен. Права, степенаста стаза дужине 110 метара води до куће. Свуда овде су природа и архитектура осмишљене тако да се међусобно преклапају и надопуњују.



Сл. 11. Тадао Андо: Болница за жене и децу Чидарта, Бутвал, Непал, 1998. / Fig.11. Tadao Ando: Chiddhartha Children and Women's Hospital, Butwal, Nepal, 1998.

Сл. 12. Клаудио Силвестрин: Кућа Нојендорф, Мајорка, Шпанија, 1989. / Fig.12. Claudio Silvestrin: Neuendorf House, Majorca, Spain, 1989.

И многи други примери показују да „минимализам открива невидљиво, ...све што лежи у дубини до које речи не могу стићи. Слушајући архитектуру и архитектуру места која се црпи равно из невидљиве мреже која постоји у стварности, али која још увек чека да буде извучена на светлост.“ (Carmagnola Pasca 1996: 29).

## **Минимализам код нас**

Минимализам у архитектури представља појаву која је карактеристична за естетски високо развијена друштва. Његов утицај у свету се шири и продире у све категорије архитектуре, у већој или мањој мери, некада јасно, некада само у назнакама.

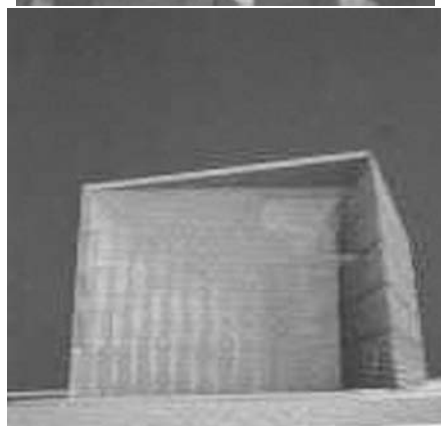
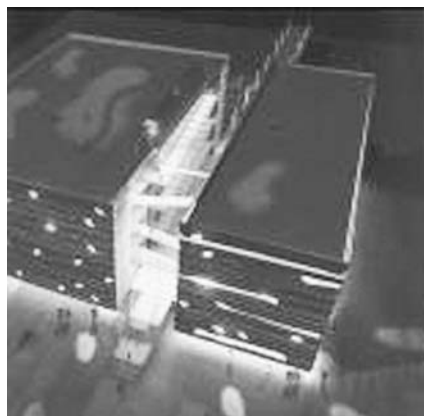
У Србији, минимализам није могуће пратити у развојном облику, мада је могуће о њему говорити у оквиру наше вернакуларне архитектуре (Стевовић, Василски 2009: 006-016). Јавља се само у траговима код појединих стваралаца, нпр. Стамбени блок на Дедињу (2003), аутори Јован Митровић и Дејан Миљковић. У односу на изведене објекте, минимализам је више заступљен у конкурсним радовима (нпр. Бранислав Митровић: Мачванска улица, Београд, 2007, сл. 13. и Мустафа Мусић: Хотел, Београд, 2007, сл. 14, (2008: 149-154). Архитекта Милан Максимовић је написао монографију о свом досадашњем стваралаштву у домену архитектуре и урбанизма (Максимовић 2007), у којој се његово опредељење за минимализам потврђује преко конкурсних радова: (нпр. Пословни центар у Бања Луци, 1999. и Хотел у Рајићевој улици у Београду 1998.). Заступљеност минимализма у конкурсним пројектима се можда може објаснити чињеницом да они омогућавају сагледавање идејних погледа и тенденција које су доминантне на светској архитектонској сцени.

Последњих година, у нашој средини, минимализам се све више појављује у ентеријеру (нпр. Зоран Абадић: Ентеријер породичне куће у Београду, сл. 15). На 30. салону архитектуре у Београду, 2008. године признање у категорији „Ентеријер“ додељено је Ђорђу Гецу, Даниели Станковић и Невени Стојовић за ноћни клуб „The Tube“ у Симиној улици 21 у Београду - за атмосферу и свеукупност дизајна (Василски 2008ц: 447-452). Сетимо се и ентеријера хотела „Самотлор“ у Нижњевартовску (1993-94), чији су аутори били Светислав Мартиновић и Богдан Славица (Малдини интернет).

Имајући у виду широке могућности уклапања оваквих објеката у животну средину, можемо се надати да нам у будућности предстоји афирмација минимализма, како бисмо направили корак напред. „Треба сањати и веровати да ће се снови остварити“ (Тадао Андо, Истанбул, 22. ВИА интернационални конгрес архитектуре).

## **Закључак**

„Следбеници Демокрита, најранијег минималисте, покушали су да изброје мноштво форми и да истакну креативност реконструишући



сл.13. Бранислав Митровић: Мачванска улица, Београд, 2007. (конкурсни пројекат). / Fig.13. Branislav Mitrović: Mačvanska street, Belgrade, 2007. (competition design).

сл.14. Мустафа Мусић: Хотел, Београд, 2007. (конкурсни пројекат). / Fig.14. Mustafa Musić: Hotel, Belgrade, 2007. (competition design).

свет који није никада постојао, изузев у мислима – користећи црну и белу. Али, постмодернизам изгледа да је заменио Демокрита, сиромаштво са елегантним Епикуровим сиромаштвом, производом презасићености мноштва. Присутно је трагање за празнином и разликама производа изобиља, проналажење једнакости ствари кроз слике.“ (Carmagnola, Pasca 1996: 29).

Минимални сензибилитет тражи равнотежу између материјалног и духовног, између физичких квалитета и апстракције, између свакодневног и апсолутног. Он оставља трагове у садашњости и гради нову будућност или, како би рекао Карл Андре (Carl Andre):



сл.15. Зоран Абадић: Ентеријер породичне куће, Београд, 2005. / Fig. 15.  
Zoran Abadić: Family house interior design, Belgrade, 2005.

сл.16. Ђорђе Геџ, Даниела Станковић и Невена Стојковић: Ноћни клуб  
„The Tube“ у Симиној улици 21 у Београду / Fig.16. Ђорђе Геџ, Даниела  
Stanković i Nevena Stojović: Night club „The Tube“ in Simina street no. 21,  
Belgrade, 2007.

„Уметност је оно што ми чинимо. Култура је оно што је нама учињено“ („ Art is what we do. Culture is what is done to us.“).

На исти начин као што су грчки храмови били лоцирани на простору „одсеченом“ на небу („temnere“, и одатле „templum“) од стране древног пророка, минималистичка архитектонска конструкција је супстанција празнине коју њена суштина чини видљивом и запамтљивом. Минимализам, то је начин размишљања, искуство које се стиче читавог живота – трагање за суштином и одбацивање свега сувишног. То је израз тежње да се кроз животни простор човека пронађу чистота, прозирност и хармонија једноставности самог живљења. Како “постоји савремена потреба за редом, једноставношћу и чистотом који појединачно долазе из историје, оних

примера суштинског за којим постоји нарастајућа ургентна потреба, и на који се може на неки начин бацити ново светло” (Василски 2010: 29-40), архитекта је тај, сетимо се речи Добровића, који као „стваралац нове просторно-временске уметности, као мајстор-режисер највећег домета“, постаје креатор самог живота (Добровић 1960: 10-11). Ако архитектуру формирамо истински добро, онда ће за узврат и она формирати нас. А минимализам у архитектури управо то омогућава.

## Референце

- Ando 1995: T. Ando, *Interior, Exterior*, in *Tadao Ando: Complete Works*, Francesco Dal Co, London.
- Bertoni 2002: F. Bertoni, *Minimalist architecture*, Birkhauser, Basel.
- Василски 2008а: Д. Василски, *Минимализам као цивилизацијска парадигма на почетку XXI века* „Архитектура и урбанизам“, 22 - 23, Београд, 14-24.
- Василски 2008б: Д. Василски, *Херцог и Де Мојрон и њихов ушћицај на развој минимализма у архитектури*, Изградња, 3-4, Београд, 99-104.
- Василски 2008ц: Д. Василски, *Простор као прошагонист - минимализам у ентеријеру*, Изградња, 10 - 11, Београд 447- 452.
- Василски 2009: Д. Василски, *Архитектура Нејала - Неварска архитектура као ехо Хималаја*, Изградња, 9-10, Београд, 477-482.
- Василски 2010: Д. Василски, *Једноставност у архитектури - од идеје у модерној архитектури до ђура минимализма данас*“, Изградња, 1-2, Београд, 29-40.
- Veltez 1996: A. Veltese, *Semplicita minimale nell'arte: fiume carsico o movimento specifico?*, in Carmagnola, F., Pasca, V. *Minimalismo*, Lupetti, Milano, 169.
- Vigneli, Bertoni 1999: M. Vignelli, F. Bertoni, *Claudio Sulvestrin*, Firenze, Octavo, 226.
- Добровић 1960: Н. Добровић, *Покренутошћ простора - Берџсонове „Динамичке схеме - Нова ликовна средина“*, Човјек и простор, 100, Загреб 10-11.
- Evrgrin 2005: Evergreen, *Minimalist Interiors*, Koeln, Taschen Gmbh.
- Zabalbesko, Markos 2000: A. Zabalbeascoa, R.J., Marcos, *Minimalisms*, Barcelona Karmagnola, Paska 1996: F. Carmagnola, V. Pasca, *Minimalismo*, Lupetti, Milano, 29.
- Kolins dizajn 2004: Collins Design, *Minimalism Design Source*, New York, Harper Collins Publishers.
- Krokis 2006: Croquis, *John Powson 1995-2005* Madrid, Croquis editorial.
- Максимовић 2007: М. Максимовић, *Архитектура и*, Архитектонски факултет, Београд.

- Малдини: *Стилилови и покретии у српској архитектури крајем XX и почетком XXI века*, <http://pulse.sm-art.info/category/arhitektura/> 05.04.2010.
- Marcona 2009: D. Marzona, *Minimal Art*, Koln, Taschen Pouson 1996: J. Powson, *Minimum*, Phaidon, London.
- Rabi, Saš, Arsprung 2003: I&A. Ruby, A. Sachs, Ph. Ursprung, *Minimal Architecture*, New York, Prestel.
- Serami 1998: V. Cerami, *C'era una volta il rumore del silenzio*, La Repubblica del. 24.11.1998.
- Стевовић, Василски 2009: С. Стевовић, Д. Василски, *Воденице као сјоменик културе и путоказ ка савременим решењима малих хидроелектрана*, Савремено градитељство, 1, Бања Лука, 006-016, [www.zibl.net](http://www.zibl.net).
- Toi 1999: M. Toy, *Editorial*, *Architectural Design*, 5/6.
- Tadao 1995: A. Tadao, *A Wedge in Circumstances*, in *Tadao Ando: Complete Works*, Francesco Dal Co, London.
- 2008: *30 салон архитектура*, каталог, Музеј примењене уметности, Београд.
- Cumtor 1999: P. Zumthor, *Architektur denken*, Birkhauser, Basel, 30.
- Cumtor 1998: P. Zumthor, *A Way of Looking at Things*, in: „a+u“, 02.1998, 22-24 Cumtor 1999: *Peter Zumthor Works, Buildings and Projects, 1979-1997*, Birkhauser, Basel.
- Dženks 1999: Ch. Jencks, *Open discusion* in *Architectural Design*, 69,5/6, May - June, London, 15-16.

**Dragana Vasilski**

## **INFLUENCE OF DIFFERENT MOTIVATION ON ORIGIN AND DEVELOPMENT OF MINIMALISM IN THE ARCHITECTURE**

Summary

If we start from the fact that the development of minimalism in architecture began in 90's of the last century, avoiding individual cases before this period, we can conclude that now for twenty years it is a constant theme for discussion. Although its meaning seems entirely clear, because when one hears this name he instantly gets a final picture of certain very special type of architecture. On the other hand, the more one tries to understand the subject the more elusive its definition. The protagonists often use split design vocabulary for very different purposes and reasons. This difference in motivation is one of the principal reasons why it is so problematic to use the term minimalism in any context except when it appears evident at a glance. Therefore, if we correctly want to use the term in a discussion on the subject of the architecture, the first and foremost task is to examine the different motivations.

It is widely accepted that one of the crucial influences on the emergence of minimalism in architecture came from the arts. The basic features of minimalism in architecture, in its early stages of development, the so-called "essential" minimalism, were cleaning introvert from architecture as well as reduction. Emerged as a critique of consumer society, the reduction has had its diametrically opposite - doubts about the commercial aspects of consumption. In their



work, German-Swiss architects, achieve objectivity or the self-presentation of architecture, on the best way. Regardless of the different motivations and influences that can be seen in the emergence and development of minimalism, we can certainly conclude that the realization of unity between architecture and its place, or the essence of memory in architecture constitute its basic paradigm.

*Прихваћено за штампу јуна 2010.*