
САВРЕМЕНИ ЈЕЗИЧКИ ПРОБЛЕМИ АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА И ЊЕГОВО СВОЈСТВО ДИЈАГРАМА*

УДК 72.011.1

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.14>

Прегледни рад

Анђелка Бнин-Бнински

Архитектонски факултет, Универзитет у
Београду

Сажетак

Приказано истраживање се у домену теорије и филозофије бави савременим језичким проблемима архитектонског цртежа и питањима која се тичу његових комуникацијских својстава. Архитектонски цртеж притом сматрамо комплексним медијем који располаже вишеструком комуникацијском улогом – између идеје и њене формулације у раду архитекте и између архитекте и других актера у процесима интерпретације, анализе, архивирања и изградње. Испитивање спроводимо узимајући у обзир дијаграм, не као засебну врсту цртежа већ као једно од основних својстава архитектонског цртежа које превазилази разлике у промени парадигме са ручне израде на дигитални цртеж. Узимајући у обзир историјске перспективе, у односу на савремени тренутак предлажемо

* Овај чланак је написан у оквиру пројекта ТР36034: „Истраживање и систематизација стамбене изградње у Србији у контексту глобализације и европских интеграција у циљу унапређења квалитета и стандарда становања”, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

аспекте анализе који кроз питања језика и дијаграма постављају континуитет у медију архитектонског цртежа и мотивишу теме етике и политике цртања у архитектури. Филозофско-теоријски корпус истраживања заснива се на разматањима линије (Дерида), слике и цртежа (Барт) и концепта преводљивости (Бенјамин, Бенјамин). Утемељења у савременим архитектонским теоријама изграђена су на тезама о актуелним улогама архитектонског цртежа, о проблемима превођења (Еванс) и различитим аспектима дијаграма (Видлер). Ослањајући се на историјске, интерпретативне и компаративне анализе овај рад предлаже студију која у први план истиче процесе преводљивости и резултира у домену вишезначности архитектонског цртежа и њене манифестације у перформансама дијаграма као стратегије превођења.

Кључне речи: архитектонски цртеж, дијаграм, медиј, цртеж као језик, семиотика цртежа, превођење, вишезначност, (не)одређеност

1. ЦРТЕЖ КАО ЈЕЗИК

Развој цртежа као основног носиоца информације о архитектонској идеји, архитекта и теоретичар Александер Ортенберг (Alexander Ortenberg) разматра у околностима настанка професионалног појма архитектонског пројекта.¹ Он налази да је професионални архитектонски пројекат настао током прве половине деветнаестог века у Француској и да је узроковао радикалне промене у архитектонској графици. Према аутору, нови приступ архитектонском цртежу укључио је следеће карактеристике:

¹ Alexander Ortenberg, "The project of architecture and the tools of its construction: The shifts and delays in the history of drawing media and equipment", in: *Re: Building: 98th ACSA Annual Meeting* (eds. Bruce Goodwin, Judith Kinnard), ACSA Press, Washington DC, 2010.

1. „Цртежи које су припремили архитекти покривају све аспекте конструкције грађевине.
2. Цртежи се развијају – и презентују – почевши од оних који покривају општу информацију о целом објекту, следећи за онима који показују мање одељке и детаље о њима. Систем унакрсних референци повезује појединачне цртеже.
3. Цртежи описују облик грађевине и њених делова, количину и димензије њених елемената и однос детаља према целини. Писани текстови, као што су спецификације и многе писане белешке на цртежима, резервисани су за опис физичког састава грађевинских материјала и производа, њихових брендова, захтева о њиховим перформансама и усклађености са различитим прописима”.²

Он подвлачи значај треће карактеристике са тежиштем на текстуалне делове цртаног приказа. Наиме, иако је петнаести век означен широм употребом папира у архитектонском пројектовању, како Ортенберг тврди, осим појединачних цртачких примера, све до друге половине осамнаестог века архитекти нису имали поверење у способности градитеља да прочитају њихове цртеже. Архитекте су се обраћале градитељима кроз текстуалне описе „спецификације” о величинама, облицима и квантитету, начину градње и сл. Како аутор појашњава, радни цртежи тог периода, иако су постојали, били су пратећи део текстуалних спецификација. Цртеж је као аутономно дело архитектуре почео да постоји тек крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, када је посебна пажња усмерена на развој графичких и визуелних квалитета и документарни аспект. Ова ситуација приказује интензивне културолошке и технолошке тензије које је требало савладати до усавршавања концепта папирног цртежа као најадекватнијег носиоца информације у архитектонској професији. Осим тога, Ортенбергов приказ омогућава разумевање даљег развоја цртежа и његових различитих улога у оквиру архитектонске професије.³

2 Исто, стр. 669.

3 Анђелка Бнин-Бнински, *Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора*, Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, Београд,

1.1. СЕМИОТИЧКА РАЗМАТРАЊА ЦРТЕЖА

Блискост цртежа и парадигме језика је неминовна с обзиром на комуникацијска својства архитектонског цртежа која доприносе формулацији и преношењу идеје о простору. Када француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida) пореди цртеж са језиком, он напомиње паралелу између линије у цртежу и речи у вербалном изражавању.⁴ Дерида сматра линију есенцијалном за све просторне односе у цртежу, фундаменталним носиоцем информације који је „невидљив”. Из ове аналогije, он реч у језику приказује као неупадљиву и неприметну, која садржи саму суштину израза и поруке: „искуство речи”, као и искуство линије доприносе „искуству слепила”.⁵ Дакле, у разматрању система, где је реч комплементарна линији а цртање језику, линија и цртеж се узимају као они који означавају идеју о простору. У односу на семиолошке конструкције система значења које су блиске структуралистичкој теорији испитујемо филозофску анализу француског аутора Ролана Барта (Roland Barthes), филозофа, семиолога и књижевног критичара. Једна од основних карактеристика Бартовог приступа огледа се у критичкој анализи семиолошког ланца *знак-означитељ-означено* која отвара поље постструктуралистичке теорије. Семиотика цртежа у Бартовој анализи припада семиотици слике.⁶ Аутор истиче да у семиотичкој теорији однос слике и језика није једноставан: или важи претпоставка да је слика лишена значења, те је према томе буквална и банална у односу на језик, или, са друге стране, истиче слику испред језика а њихово поистовећивање сматра угрожавањем богатства значења слике. Он сматра да је изнад свега „слика на одређени начин граница значења, она омогућава разматрање истинске онтологије процеса означавања”⁷ и, према томе, настоји да истражи где почиње и где се завршава значење у слици и шта је оно што остаје изван значења.

Како Барт тврди, полисемија је важна карактеристика слике, јер је одликују „плутајући ланци” означитеља

2018.

4 Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, Franciscopolis, Le Havre, 2013.

5 Исто, стр. 17.

6 Roland Barthes, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977.

7 Исто, стр. 32.

остављајући читаоцу избор да неке изабере, а друге занемари. Међутим, он наглашава да је управо полисемија слике и отворени избор оно што уноси несигурност и нелагодност приликом читања: питање значења друштво доживљава као дисфункцију коју приписује или трагичној или поетичној игри. Управо у лингвистичкој поруци (као једној од многих које слика садржи) аутор види примену једне од бројних техника којима друштво тежи да поправи плутајући ланац означитеља на начин који се супротставља терору неизвесних знакова⁸. Лингвистичка порука коју слика садржи припада „усидреним” (*anchorage*) порукама које ограничавају и контролишу значење слике. Наспрам „усидрења” Барт поставља функцију „пренесене” (*relay*) поруке и истиче да у тексту који има вредност пренесене поруке информација „скупље кошта” те је потребно учење система језика као учење дигиталног кода. Аутор преузима концепт кода из дигиталне културе и сматра га носиоцем информације за систем језика. Инсистирајући на значају разлике између конотативне и денотативне поруке, он појашњава денотативну карактеристику као дословну информацију која није формирана дисконтинуираним знаковима и правилима трансформације и сматра да је једино фотографија слика која је у стању да прикаже овакву врсту утопијске радикалне објективности.

С обзиром на могућност фотографије да буде без кода, Барт истиче специфичну семиотичку карактеристику цртежа, да чак и у случају денотације остаје кодиран. Он сматра да кодирана природа цртежа може бити разматрана на три нивоа, а појашњава је кроз паралелу са фотографским приказом. Први ниво анализе подразумева кодирање у цртежу као сет правила која се користе у цртању (као пример наводи перспективни приказ). Други ниво узима сам рад на цртежу као кодирање које одмах захтева одређено раздвајање између важног и неважног, где фотографија, иако бира тему, угао и кадар, не приказује целовиту, објективну слику (уколико је без додатних ефеката), а цртеж не репродукује све или чак приказује веома мало у односу на тему која је у фокусу. За трећи ниво разматрања кодиране природе цртежа аутор у први план истиче чињеницу да је за цртање, као и за друге технике кодирања, неопходно

8 Исто, стр. 39.

учење, „шегртовање”.⁹ Девијација семиотичке структуре цртежа у Бартовој анализи је пренесена и даље до њеног односа са конотативном поруком. Наиме, „кодирање дословног, припрема и омогућава конотацију с обзиром да истовремено успоставља одређени дисконтинуитет у слици: ’извршење’ цртежа по себи конституише конотацију. Али истовремено, док цртеж приказује своје кодирање, однос између две поруке [конотативне и денотативне] је дубоко преиначен: то није више веза између природе и културе (као са фотографијом), већ између две културе; ’етика’ цртежа није иста као код фотографије”.¹⁰

1.2. ТЕХНОЛОГИЈЕ ПРЕВОЂЕЊА ЦРТЕЖА

Имајући у виду вишеслојне фазе и бројне процесе које укључује рад у архитектури, архитектонске информације и њихово преношење из једне у другу фазу рада и од једне до друге особе неизоставно укључује вештине интерпретације и превођења. У анализама односа између цртежа и језика теоретичар архитектуре Робин Еванс (Robin Evans) подсећа да је у латинском корену глагола *to translate* на енглеском језику садржано значење глагола „пренети”, односно (транслацијом) померити.¹¹ На српском језику глагол „превести” се понекад користи уз прилошку одредбу „преко” те према томе „превести преко” подразумева померање особе из једног у други разграничени простор, преласком преко препреке која разграничава. Еванс указује да аналогно покрету транслације, на путу преласка, односно преношења са једног на друго место, „ствари могу постати искривљене, поломљене или изгубљене”.¹² Док је аутор у истраживању ове теме усредсређен на могућности превођења из цртежа у грађевину, о поступку превођења можемо говорити у различитим деловима процеса – између два цртежа који припадају различитим фазама или различитим темама истог рада, преко мерења и превођења

9 „Шегртовање” је нарочито важна семиолошка карактеристика код зачетника структуралистичке лингвистике Фердинанда Сосира (Ferdinand de Saussure).

10 Barthes, *Image Music Text*, нав. дело, стр. 43.

11 Robin Evans, “Translations from drawing to building”, in: *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (ed. Robin Evans), MIT Press, Cambridge, 1997, стр. 154.

12 Исто, стр. 154.

грађевине у цртеж, до даљих превођења цртежа или грађевина у текстуалне, фотографске и друге документе посредством различитих медија.

Еванс је проблематизовао вишеструку позицију цртежа фокусирајући се на сложеност релације цртеж-грађевина као кључан преводилачки процес. Он сматра да препознавање снаге цртежа као медија неочекивано резултира признавањем различитости цртежа и ствари која је репрезентована, пре него сличности. Еванс напомиње да ова ситуација није парадоксална и дисоцијативна као што можда изгледа и истиче ризик да цртеж може бити и прецењен, нарочито ако је фокус на његовој различитости од грађевине. Ако се узима за дело по себи, одвојено од грађевине као његовог очигледног и подразумеваног предмета рада, моћ цртежа је оспорена и релативизирана. Говорећи о цртежу као медију, Еванс дискутује његове специфичне алате за комуникацију. Узимајући у обзир тенденцију у архитектонској теорији и теорији културе ка аналогiji између архитектуре и језика, он тврди да је од великог значаја чињеница да архитектура може бити слична, односно блиска језику а да не буде језик. Он наглашава да потпуно поистовећивање архитектуре и језика „угрожава нашу способност да видимо без језика који води наше очи”.¹³ Без намере да потпуно раздвоји језик од архитектуре, он заправо сматра да језик – као доминантна посредничка категорија и моћно средство комуникације – може да надгласа и истовремено да поједностави визуелност архитектуре. Међутим, уколико би настојали да изолујемо архитектуру од различитих веза и утицаја да би осигурали њену самосталност, према Евансу то не би било могуће, јер је архитектонски цртеж за архитектуру, чак и у условима њене квази аутономије, непревазиђен и неисцрпан комуникант. Дакле, сложена позиција коју архитектонски цртеж има у оквиру професије и његов поливалентни однос са грађевином, садржан је у његовој ивичности и нестабилности у својству главног трансмитера: између архитекте и његове идеје, између архитекте и градитеља, између грађевине и алата њене анализе.

13 Исто, стр. 155.

1.3. ВИШЕЗНАЧНОСТ И ПРЕВОДЉИВОСТ ЦРТЕЖА

Еванс настоји да одржи блискост са језиком и језичким методама, што поступак превођења доводи у први план према проблему односа између цртежа и грађевине. Он испитује сложености и нестабилности цртежа као медија, јер сматра да његово измештено деловање укључује полемику финалности архитектонског дела. Цртеж је према грађевини апстрактан и као такав је подложен различитим деформацијама у процесу информисања градње објекта. Аустралијски филозоф Ендрју Бенџамин (Andrew Benjamin) тврди да је поступак превођења тесно повезан са концептом вишезначности и да је прихаватње вишезначности и њено признавање већ проблематично по себи.¹⁴ Он појашњава да исказ који садржи вишезначност у тражењу њеног разрешења прибегава семантичкој вишезначности и занемарује игру између утврђивања вишезначности и тежње за њеним решењем у превођењу. Ипак, аутор истиче прагматичну, функционалну страну превода где разрешење вишезначности треба разумети као „одређивање онога што је иницијално неодређено”¹⁵ и посебно проблематизује ову тему у области цртежа.¹⁶ Саму срж превода он види у односу преводиоца према проблему вишезначности: „Једном када се вишезначност може премештати тако да она делује, или тачније је већ само деловање везе између неодређеног и одређеног, где је последње [одређено] наравно коначност, онда неодређено постаје онтолошко стање које захтева разрешење. Веза између њих има структуру одлуке. Јасан пример овог покрета је чин превода”.¹⁷ Одлука преводиоца о којој Бенџамин расправља јесте управо она коју је Барт назвао избором у решавању „плутајућих ланаца” значења. Иако оспорава поистовећивање вишезначности и семантике, Бенџамин ипак сматра да је семантика кључан чинилац у овом процесу.¹⁸ У контексту нашег

14 Andrew Benjamin, “Translation and ambiguity: Towards a reformulation”, *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation*, AALITRA, Melbourne, 5/2012, стр. 39.

15 Исто, стр. 40.

16 Andrew Benjamin, “The preliminary: Notes on the force of drawing”. *The Journal of Architecture*, Routledge, London, 19(4)/2014, стр. 470–482.

17 Исто, стр. 40.

18 Наиме, у основи покрета од неодређеног ка одређеном, чиста семантика није присутна ни у превођењу ни у вишезначности. Игра између оригиналности, вишезначности и тежње за њеним разрешењем у поступку превођења изгледа по својој природи потпуно семантичка,

истраживања о превођењу цртежа, преношење информација из једног у други цртеж, односно из цртежа у грађевину резултира неминовним свођењем оригиналне информације, али и њено отварање за наредна превођења и будуће неодређености. Оно што је анализа показала као кључно за овај поступак јесте преводилачки рад на задржавању и истицању примарних својстава оригиналне информације.

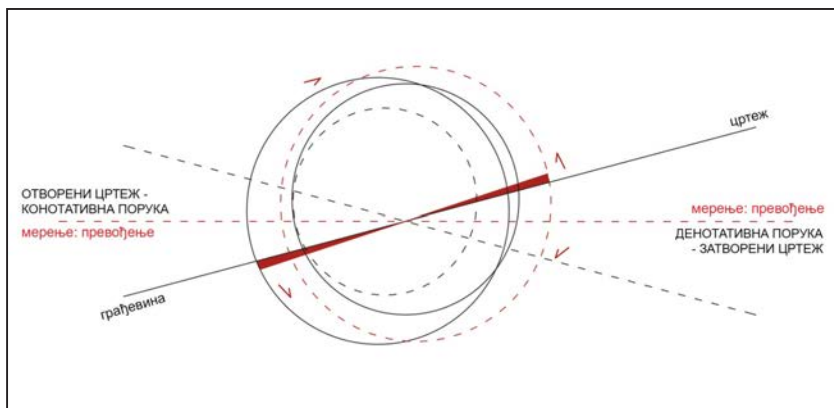
Ослањајући се на рад немачког филозофа и критичара уметности Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), Бенџамин тврди да је за очување есенције, као фундамента основне информације (које нема за циљ субституцију или еквиваленцију) неопходно направити „пројекат превођења” који разматра својства „преводљивости”. Проблематична тензија у односу између вишезначности и превођења је између коначности семантике која поједностављује и у себи затвара круг значења и „пројекта превођења” који инсистира на важности потенцијала превођења и вишезначности. Бенџамин сматра да је Бенјаминов концепт „преводљивости” (*Übersetzbarkeit*) управо онај који проблематичну тензију доводи у нераскидив динамичан однос који кроз „пројекат превођења” може бити задржан. Бенџамин под преводљивошћу сматра „суштински квалитет одређених дела, што не значи да је за је сам рад неопходно да буде преведен; то значи да пре свега да се посебан значај, инхерентан за оригинал, манифестује у његовој преводљивости”.¹⁹ На овај начин преводљивост утврђујемо као својство цртежа које није само по себи везано за чин превођења, већ за специфични квалитет садржан у потенцијалу самог цртежа. Постављање фокуса у превођењу на могућност, као потенцијал за превођење омогућава удаљавање концепције превода или „пројекта превођења” од конотација субституције или еквиваленције.²⁰ [Табла 1]

међутим, она је знатно комплекснија од тога. Бенџамин присуство семантике појашњава у два става: 1) Семантичку вишезначност треба узети симптоматично, као постефекат оригиналног стања. 2) Разрешење вишезначности коме превод тежи треба почети семантиком, јер она подразумева рад са симптомом. Исто, стр. 40.

19 Walter Benjamin, “The Task of the Translator,” in: *Walter Benjamin Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, (eds. Michael W. Jennings, Marcus Bullock), Harvard University Press, London, 2002, стр. 254.

20 Benjamin, “Translation and ambiguity: Towards a reformulation”, нав. дело, стр.42.

Табла 1: Односи цртежа и грађевине према језичким својствима преводљивости и вишезначности цртежа (2017), А. Бнин-Бнински.



Извор: Анђелка Бнин-Бнински, *Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора*, Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2018.

2.0 ЦРТЕЖ И ДИЈАГРАМ

Међу цртачким модалитетима у филозофским радовима највише је коришћен дијаграм (што се нарочито односи на период двадесетог века), било да је реч о студијама које се тичу директно визуелних уметности или визуелизације филозофских идеја.²¹ Дијаграм је врста цртежа погодна за коришћење у различитим дисциплинама, што у великој мери одређује његову примарну улогу као носиоца информација и репрезентације њиховог односа или система. Наместо испитивања дијаграма као засебне врсте цртежа, у контексту испитивања језичких проблема, разматрамо дијаграм као специфично својство архитектонског цртежа. У том смислу издвајамо есеј „Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation” у коме британски

21 За савремену теорију и филозофију архитектуре нарочито су значајне студије дијаграма француског филозофа Жила Делеза (Gilles Deleuze, 1925–1995). Његова истраживања подразумевају дискусију о позицији дијаграма у процесу стварања, што се углавном односи на теорију уметности и нарочито сликарства.

историчар и критичар архитектуре Ентони Видлер (Anthony Vidler) развија дискурс о дијаграму као посебном аспекту цртежа који кроз савремене архитектонске праксе гради континуитет са наслеђем модерене.²² Он наглашава да су ове праксе различите у разним, готово свим доменима њиховог деловања, али истовремено као заједничку карактеристику уочава употребу дијаграма и коришћење рачунарских метода за концепцију и реализацију архитектонских пројеката. „Уместо носталгичног враћања у историјске преседане, често упуштене у 'ренесансну хуманистичку реторику', ови нови 'блобови', 'топографије' и 'касни модернизми' проналазе свој полемички став у одлучујућем приступу и њиховом начину дизајна и репрезентације у дигиталним технологијама”.²³ У односу на разлике у појединачним праксама, коришћење дијаграма заузима широк опсег „од дијаграматичне карикатуре до теоријског дискурса, од модернистичког оживљавања до дигиталног експеримента”.²⁴

У Видлеровој анализи, која кроз хронолошку призму разматра домене коришћења дијаграма, могу се уочити три основна истраживачка правца: архитектура дијаграма, дијаграм као основни алат и дигитални дијаграм. Основни правци истраживања у овој анализи даље су испитани кроз променљиви однос струке према апстракцији и пратећим трендовима. Тако је дијаграм кроз историју архитектонског цртежа формиран као:

1. Поједностављена представа архитектонског цртежа која је фокусирана на одређене аспекте грађевине (конструкцију, функционалну организацију, кретање...);
2. Саставни метод архитектонског цртежа који осим свих потребних информација о простору и његовој материјализацији садржи и дијаграматске линије које појашњавају пројекат;

22 Овом приликом аутор наглашава архитектонске праксе које су обележиле последње деценије двадестог века као што су: Грег Лин (Greg Lynn), МВРДВ (MVRDV), Рем Колхас (Rem Koolhaas), Питер Ајзенман (Peter Eisenman), Френк Гери (Frank Gehry), Бен ван Беркел (Ben van Berkel), Сежима (Sejima). Anthony Vidler, "Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation", *Representations*, UC Press, Orlando, 72/2000, стр. 1–20.

23 Исто, стр. 2.

24 Исто, стр. 2.

3. Апстраховани архитектонски цртеж – дијаграм који тежи да се повеже са апстрактним концептом грађевине;
4. Дијаграм који превазилази архитектонски цртеж као слику објекта и изједначава се са грађевином.

Видлер приказује дијаграм као метод архитектонског цртежа који је настао крајем осамнаестог века у виду апстрахованог цртежа лишеног сувишних детаља и описа. У тенденцијама које су биле својствене архитектонском раду при удаљавању од ренесансе ка периоду просветитељства, Жан Никола Луј Диран (Jean-Nicolas-Louis Durand), архитекта и професор у политехничкој школи *École Polytechnique* у Паризу, започео је израду архитектонских цртежа заснованих на систему линија, тачака и површина. Дираново истраживање је мотивисао и подржао математичар Гаспар Монж (Gaspard Monge), који је учествовао у оснивању ове политехничке школе и кроз рад у дескриптивној и аналитичкој геометрији настојао да успостави и стандардизује архитектонски цртеж. Како Видлер појашњава, овај цртеж је тежио једноставности и економичности, а био је разумљив и наручиоцима пројекта и градитељима.²⁵ Концепција цртежа у периоду модерне приближила се апстрактном изразу. Преко геометризације грађевине, цртеж је постао дијаграм близак кодираном језику који је намењен искључиво архитектонском и уметничком разумевању. Овакав цртеж, у домену апстракције настојао је да што верније прикаже грађевину: „Транспарентност, бесконачност, неефикасност, лиминалност и експанзивне екстензије постничеанског субјекта захтевале су што је мање могуће граничних стања; што је тања линија, зид је невидљивији. Кратко и економично, цртеж архитектонског пројекта (*épure*) редуковао је пројекат на његове суштине; описивао је основну организацију зграде кратко и у условима који су изгледали као да одговарју научном амбијенту времена; у неком смислу је био пројекат, то је била истовремено тачна и аналитичка репрезентација односа и формалне аналогije за саму грађену структуру”²⁶

25 Исто, стр. 9.

26 Исто, стр. 12.

Развој кодираног језика архитектуре у цртежу, са непретком технологије, резултирао је дигиталним техникама које су замаглиле границе између цртежа као слике и реалитета изграђене структуре. Савремени однос између цртежа и дијаграма Видлер објашњава везом између дигиталних технологија архитектонске концепције и индустрије грађења, која је толико директна да дијаграм добијен на овај начин надилази репрезентацију и постаје еквивалент реланости. Ово се нарочито односи на мапирање бројних података, као почетних и крајњих информација, укључених у процес пројектовања. Разматрајући информатичку продукцију дијаграма који се приближава реалности, Видлер закључује да „дигитални цртеж није ништа друго него мапирање тродимензионалних или четвородимензионалних односа у дводимензионалне, више као инжењерска спецификација него апстракција [...] потенцијална отвореност скице, нацртане линије у свим њеним суптилностима, сведена је на танке линије и свеобухватну површину. Изгледа онда, да је нови приступ естетици морао бити преобликован у односу на такав цртеж, који би узимао у обзир променљиве дефиниције стварног, слике и објекта јер је подложен бесконачним морфијама и изобличењима анимације”.²⁷

Видлерова студија показује да је дијаграм заправо модалитет архитектонског цртежа који окупља и омогућава његове различите промене у односима цртежа, пројекта, грађевине и контекстуалних одредница епохе. Међутим, теоретичар архитектуре Роберт Сомол (Robert Somol) сматра да је у другој половини двадестог века дијаграм почео да превазилази својство модалитета архитектонског цртежа и постао је самостално средство графичког израза.²⁸ Више од тога, Сомол сматра да је у савременој пракси архитектуре дијаграм надвладао основни архитектонски цртеж и постао доминантни алат рада и средство комуникације. Комплементарно Видлеровим закључцима, Сомол сматра да „нису све скорашње употребе дијаграма подједнако

27 Исто, стр. 12.

28 Robert E. Somol, “Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture”, *Risco: Revista de Pesquisa Em Arquitetura e Urbanismo*, IAU-USP, Sao Paulo, 5(1)/2007, стр. 168.

’дијаграмске’”.²⁹ У многострукости дијаграмског израза аутор препознаје потенцијал за промишљање логике која одступа од свођења на репетитивност парадигме и програма, као основних механизма дијаграматичности.

3.0 КА ДИЈАГРАМУ КАО ПРОЈЕКАТУ ПРЕВОЋЕЊА

У анализама језичких карактеристика архитектонског цртежа према савременом контексту архитектонске професије, видели смо да су проблеми језика присутни од самих почетака медија архитектонског цртежа. Осим тога студије засноване у доменима филозофије и теорије цртежа, показале су да је архитектонски цртеж специфичан начин формулације информација и њихове комуникације, у многоме различит од других визуелних израза. Ослањајући се на преглед развоја архитектонског цртежа као медија код Ортенберга, показали смо да је цртеж до деветнаестог века праћен помоћним средствима комуникације – текстуалним спецификацијама или сталним присуством архитекте на градилишту. Од деветнаестог века цртеж као медиј добија своју аутономију и започиње усложњавање, мењање, као и различите улоге у раду архитекте – од формулације идеје, преко реализације изграђеног објекта, до теоријских студија и просторних анализа.

Основе релације између цртежа и језика засновали смо на Деридиној аналогiji између цртања и писања. Ову аналогiju у даљем истраживању смо дискутовали у два основна правца: кроз Бартову призму семиотике слике и кроз Евансова разматрања о превођењу архитектонског цртежа. Бартове студије указале су на различитост цртежа од других врста слика и поставиле фокус на кодирану поруку у архитектонском цртежу. Он тврди да је у кодирању пресудна разлика јер доприноси посебном, „етичком” заплету између конотативне и денотативне поруке у систему означавања. Из угла архитектонске теорије, Еванс наглашава разлике између цртежа и изграђеног објекта и тврди да је неопходан опрез у свакој аналогiji између архитектуре и језика. Док сматра да је ова аналогija неопходна и неизбежна, он подвлачи да је архитектура блиска језику, али се не може са њим поистоветити, те је потребно сваку анализу градити

²⁹ Исто, стр. 169.

на комплексности овог односа. Оба правца истраживања из различитих позиција разматрања односа језика и архитектуре, кроз компаративне студије у први план су истакла проблеме вишезначности и неодређености архитектонског цртежа и указала на потенцијал у пољу испитивања процеса превођења.

Фокус на процесу превођења у домену резултата истраживања савремених језичких проблема архитектонског цртежа примарно је истакао питања одговорности архитекте-преводиоца и питања специфичних својстава цртежа. Дискусију улога архитекте и архитектонског рада покренули смо у Бартовим образложењима кодиране поруке саржане у цртежу. Барт је указао на значај технике кодирања кроз појам „шегртовања” и поставио крајњи акценат на етици цртежа као сложенем односу између култура цртања и нацртаног, кодираног садржаја. Приликом даље анализе, политике рада у цртежу акцензоване су кроз Евансову проблематизацију превођења и његово инсистирање на есенцијалној блискости између цртежа и изграђеног простора упркос њиховим разликама. Веза између нацртаног и изграђеног оспорава независност цртежа и задржава дебату у пољу етичких уместо естетичких проблема архитектонског рада који је одвојен од праксе. Осим тога, кроз даље студије процеса превођења увидели смо да је Бенцамин у анализама Бенјаминовог рада о превођењу поставио тежиште на улози преводиоца. Бенцамин посебно наглашава проблем потребе за задржавањем вишезначности и неодређености, са једне стране, а неопходно свођење и поједностављивање превођеног садржаја, са друге. Према овим проблемима истраживања у цртежу, анализа је показала да дијаграм можемо разматрати као дијаграмско својство цртежа и у њему направљати о питањима језика.

Видлерове студије су нам омогућиле да померимо тежиште са студија дијаграма као одређене врсте цртежа која се примењује у многим дисциплинама, на дијаграм као својство садржано у архитектонском цртежу. У историјској перспективи, аутор разликује више односа између архитектонског цртежа и дијаграма (архитектура дијаграма, дијаграм као основни алат и дигитални дијаграм), у којима својство дијаграма осцилира на скали од еквиваленције са цртежом пројекта до помоћних, пратећих линија и допунских појашњења цртежа. Према

приоритету који смо поставили у процес превођења, уместо закључка предлажемо перспективу за разматрање аналогije између дијаграма и Бенцаминовог „пројекта превођења”. Ако узмемо у обзир Сомолову тезу да није сваки цртеж подједнако дијаграмски, дијаграмско у цртежу можемо сматрати његовим својством преводљивости (према Бенјамину). Постављена аналогija предлаже две појмовне релације преводљивост – дијаграмско својство и пројекат превођења – дијаграм. Бенцаминова теорија је показала да је уз предуслов својства преводљивости могуће је поставити „пројект превођења” који избегава потпуно свођење, еквиваленцију или субституцију превођеног садржаја. У Видлеровој анализи видели смо да се рад у дијаграму односи на истицање посебних одлика и перформанси простора као и на њихову фокусирану, усмерену комуникацију у односу на целину пројекта и многострукост његових аспеката. Према томе, истраживачка перспектива коју отварамо овом студијом подразумева дијаграм као фокус и издвајање одређених карактеристика простора, пројектантских тема, односно технологија пројектовања и извођења објеката. Последица овог својства цртежа (односно засебног цртежа који прати пројекат) јесте истицање сложености и неодређености архитектонског цртежа и пројекта у целини. Дакле, приказаним анализама предлажемо једну од могућих позиција истраживања у домену језичких проблема архитектуре и специфично архитектонског цртежа: дијаграмско својство које подразумева квалитет преводљивости цртежа и дијаграм који је пројекат, односно стратегија превођења у језику архитектонског цртежа.

ЛИТЕРАТУРА

Бнин-Бнински Анђелка, *Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора*, Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2018.

Barthes Roland, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977.

- Benjamin Andrew, "Translation and ambiguity: Towards a reformulation", *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation*, AALITRA, Melbourne, 5/2012, стр. 39-46.
- Benjamin Andrew, "The preliminary: Notes on the force of drawing", *The Journal of Architecture*, Routledge, London, 19(4)/2014, стр. 470-482.
- Benjamin Walter, "The Task of the Translator," *Walter Benjamin Selected Writings, Volume 1:1913-1926*, (eds. Michael W. Jennings, Marcus Bullock), Harvard University Press, London, 2002, стр. 253-263.
- Derrida Jacques, *À dessein, le dessin*, Franciscopolis, Le Havre, 2013.
- Evans Robin, "Translations from drawing to building", *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (ed. Robin Evans), MIT Press, Cambridge, 1997, стр. 153-193.
- Ortenberg Alexander, "The project of architecture and the tools of its construction: The shifts and delays in the history of drawing media and equipment", *Re: Building: 98th ACSA Annual Meeting* (eds. Bruce Goodwin, Judith Kinnard), ACSA Press, Washington DC, 2010, стр. 668-677.
- Vidler Anthony, "Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation", *Representations*, UC Press, Orlando, 72/2000, стр. 1-20.
- Robert E. Somol, "Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture", *Risco: Revista de Pesquisa Em Arquitetura e Urbanismo*, IAU-USP, Sao Paulo, 5(1)/2007, стр. 168-178.

Anđelka Bnin-Bninski

CONTEMPORARY LANGUAGE PROBLEMS
OF ARCHITECTURAL DRAWING AND ITS
DIAGRAMMATIC PERFORMANCES

Resume

Architectural drawing is a complex medium that has multiple communication roles – between the idea and its formulation in the architect’s work and between the architect and other participants in the processes of interpretation, analysis, archiving and construction. In the field of theory, philosophy and graphical analysis, this research approaches contemporary language problems of architectural drawing and questions concerning its communication qualities. We highlight the diagram, not as a particular type of drawing, but as one of the basic performances of the architectural drawing that goes beyond the differences in the paradigm shift from hand-produced to digital drawing. Taking into account the historical perspectives, in relation to the contemporary moment we propose research aspects that place continuity in the architectural drawing medium and motivate subjects of drawing ethics and drawing politics in architecture. The philosophical and theoretical research corpus is based on the discourse of the line (Jacques Derrida), the image and drawing (Roland Barthes) and the concept of *translatability* (Walter Benjamin, Andrew Benjamin). Foundations in contemporary architectural theories have been built on the current roles of architectural drawing, translation problems in architecture (Robin Evans) and various aspects of the diagram (Antony Vidler).

Analyzing the linguistic characteristic in the current professional context, we have found that the problems of language are present from the very beginning of the architectural drawing medium. We have

founded the examination of drawing and language on Derrida's analogy between drawing and writing and discussed this analogy in two principal directions: through Bart's prism of the image semiotics and through Evans's consideration of the translation in architecture. In the domain of the research results, the focus on the translation process has primarily highlighted the questions of the architect-translator responsibility and the issues of the specific drawing performances. Vidler's studies have allowed us to shift the focus from the diagram as a certain type of drawing applied in many disciplines, to the diagram as a performance contained in the architectural drawing.

Following the priority that we put into the translation process, in the place of conclusion we propose a perspective towards the analogy between the diagram and A. Benjamin's "project of translation". We have set the analogy in two conceptual relations: *translatability* – diagrammatic performances and the "project of translation" – diagram. A. Benjamin's theory has shown that with the prerequisite of W. Benjamin's *translatability* it is possible to set up a "project of translation" that avoids total reduction, equivalence or substitution of translated content, but it preserves the notions of uncertainty and potentiality. Relying on historical, interpretive and comparative analysis, this paper proposes a study which emphasizes the translation processes and it results in the domain of the ambiguity of architectural drawing. It provides a research platform for ambiguity examining in the diagrammatic performances and the diagram as the project of translation and translation strategy in architecture.

Keywords: architectural drawing, diagram, medium, drawing as a language, drawing semiotics, translation, ambiguity, (un)certainty

* Овај рад је примљен 28.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.