

Članak je primljen: 20. decembar 2012.
Revidirana verzija: 5. januara 2013.
Prihvaćena verzija: 10. januara 2013.
UDC: 72.012 ; 72.071.1 Ajzenman P.

Željka Pješivac

studentkinja doktorskih studija

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu

pjesivac@neobee.net

Afektivna topologija: Maks Rajnhard kuća (1992) Pitera Ajzenmana

Apstrakt: Ovaj rad razmatra odnos između digitalno modelovane arhitekture i tela ispred i unutarne. Takva veza istražuje proizvodnju ili, bolje, afekciju haptičkog prostora u posmatračevom telu i, stoga, dislokaciju diskurzivne funkcije ljudskog subjekta i pogleda. Razvijajući ovu tezu kroz istorijski, komparativni i analitički metod, cilj ovog rada je da elaborira savremene kognicije afekta i afektacije (u eri digitalnih medija) i modifikacije telesne percepcije u interakciji sa digitalnom tehnologijom ispoljenom kroz arhitekturni dizajn. Početna tačka zasnovana je na filozofskim gledištima Anrija Bergsona, Feliksa Gatarija i Marka Hansena. Fokus se pomera sa poststrukturalističke semiologije i teorije teksta ka novoj fenomenologiji.

Ključne reči: afekt, afektacija, prevoj, glatki i prugasti prostor, efektivni i afektivni prostor, optički i haptički prostor;

Ka novoj fenomenologiji

Stojim ispred jednog arhitektonskog objekta u kome dominiraju neobično izlomljene i uvijene linije i površine. Pokušavam da ga sagledam i da shvatim njegovu formu i geometriju, pomerajući se čas na jednu, čas na drugu stranu, kružeći oko objekta sa izvesne udaljenosti uzaludno nastojeći da pronađem jedinstvenu paradigmu perceptualne apstrakcije. Ali, iznenada ovaj objekat počinje mene da posmatra i neobično umotava, krivi, lomi i savija moje telo. Kao da ove uvijene i neobično izlomljene linije odbijaju da uzvrate moj pogled, ili možda kao da egzistiraju u prostoru bez bilo koje konekcije sa prostorom koji nastanjujem, u prostoru iz koga one ne mogu da uzvrate pogled. Ali ipak, one posmatraju mene kao i ja njih. Iznenada udaljujem se od objekta koliko daleko mogu biti udaljena od njega. Ma koliko mirna nastojala da budem, osećam prostor oko mene kako počinje da se umotava, uvija, lomi i rotira, kao da je došlo neoklevajući iz fiksiranih koordinata svoje trodimenzionalne ekstenzije. Ubrzo postajem dezorijentisana, kako

ovo umotavanje prostora postaje mnogo intenzivnije. Ponovo izvijam, iskrivljujem telo, ili pre, osećam da telo samo sebe iskrivljuje. Čudan osećaj bivanja izlomljenim i nestalnim u prostoru u kome zid postaje projekcija poda a pod projekcija zida.

Rad o kome je reč, jeste „Maks Rajnhard kuća” (*Max Reinhardt House*, 1992) u Berlinu, arhitektonski projekat američkog arhitekta i teoretičara arhitekture Pitera Ajzenmana (Peter Eisenman), kao jedan od brojnih primera hiperpovršinske arhitekture u doba digitalnih medija. Da bi se kreirao ovakav objekat, odnosno prostor, bilo je neophodno digitalno, kompjuterski modelovati arhitekturu. Rezultat ovakvog modelovanja dobio je ulogu katalizacije perspektivne krize, konfrontirajući nas sa dezorijentisanim višeznačnostima digitalnog prostora, zapravo sa svetom totalno otuđenim od naših uobičajenih perceptualnih očekivanja i perceptualnih sposobnosti. Vodeća teza ovog rada jeste da Ajzenmanov projekat *Maks Rajnhard kuća* proizvodi afektivan prostor, odnosno afektaciju haptičnog prostora koja dislocira diskurzivnu funkciju humanističkog subjekta i posledično pogleda.

Razvijajući ovu tezu kroz istorijski, komparativni i analitički metod, rad ima za cilj da odgovori na nekoliko ključnih pitanja. Kako se menja poimanje afektacije u teoriji percepcije pojavom digitalne tehnologije? Kao se proces digitalnog modelovanja nastavlja u arhitektonskom produktu? Kakav odnos topološka arhitektura uspostavlja sa telom posmatrača? Kako se percepcija tela modifikuje u interakciji sa digitalnom tehnologijom manifestovanom kroz arhitektonski dizajn?

U teorijskom kontekstu rad se poziva na francuskog filozofa Anrija Bergsona (Henri Bergson), francuskog filozofa Žila Deleza (Gilles Deleuze), francuskog psihoanalitičara Feliksa Gatarija (Felix Guattari) i američkog filozofa Marka B. N. Hansena (Mark B. N. Hansen). U tom kontekstu istražuju se ključni pojmovi afekta, afektacije i afektivnosti; ‘prevoja’, te prugastog i glatkog, efektivnog i afektivnog i optičkog i haptičkog prostora. Hansenova filozofija biće ključna u razumevanju savremenih transformacija pojmova afekta i afektacije zasnovanih na Bergsonovoj utelovljenoj percepciji, dok će Delezo i Gatarijeva teorija biti značajna za razumevanje koncepta ‘prevoja’, te glatkog i prugastog prostora (vremenske slike). Rad tako kombinuje virtuelnost Delezove vremenske slike (izražene kroz dimenziju ‘prevoja’) i Hansenovo poimanje afektacije kao svojevrstne telesne modalnosti percepcije.

Hiperpovršinska arhitektura, neće se posmatrati kao dijalektički odnos između označitelja i označenog, već kao ‘mašina’ koja proizvodi flukseve. Pažnja se tako pomera sa poststrukturalističke semiologije i teorije teksta kao produkcije značenja među značenjima kulture, odnosno sa antiesencijalističkog poststrukturalističkog tekstualizma na sliku delujućeg događaja uključenog u rad ‘mašine’. Ovim se tako nudi teoretizacija dejstva naspram ponude i premeštanja i čitanja značenja: izloženost tela dejstvu naspram intelektualnog šifriranja i dešifrovanja javnih, tajnih, umetničkih ili bilo kojih drugih značenja.

Od vizuelnog ka afektivnom

Pojam afekta i njegove izvedenice afektacije, precizni su filozofski termini koji su pažljivo razvijani u filozofiji počevši od holandskog filozofa Baruha de Spinoze (Baruch de Spinoza), preko Anri Bergsona, Žila Deleza i Feliksa Gatarija, kanadskog filozofa Brajana Masumija (Brian Masumi) i konačno Marka Hansena.

Mark Hansen razvio je pojam afekta i afektacije, razvijajući dijalog sa radovima Anri Bergsona i Žila Deleza, a koji su naglasili ulogu afektivne, proprioceptivne i taktilne dimenzije iskustva u konstrukciji prostora i vizuelnih medija. U svojoj knjizi „Nova filozofija novih medija” (*New Philosophy for New Media*, 2004) Hansen se okreće skorašnjim razvojem u novim medijima i neuronaukama kako bi proizveo alternativu Delezovom čitanju afektivne slike i posledično potvrdio Bergsonovo razumevanje otelovljene percepcije (eng. *embodied perception*). Njegovo stanovište

dakle, polazi od Bergsonovog koncepta afektivnog prediskurzivnog tela kao aktivnog izvora značenja. Ali prvo da razjasnimo pojam afekta.

Koncept afekta treba razlikovati od koncepta emocije. „Emocija je afekat sa određenim specifičnim sadržajem (emocija tuge zbog smrti drage osobe, radosti zbog pobede na sportskom takmičenju itd.), afektacija je samo dejstvo ili efekat intenziteta koji ima nekakav učinak na posmatrača, slušaoca, čitaoca ili učesnika bez ukazivanja na posebni sadržaj emocije.“¹ Afektacija je tako intenzitet dejstva slike, objekta, tela, zvuka, glasa, teksta, a afekat je entitet, izraz, moć ili kvalitet lišen emocija, oseća i osećanja.

Pojam afektacije za Bergsona nerazdvojiv je od telesne percepcije. Kako Bergson navodi, afektacija je onaj deo ili aspekt unutrašnjeg tela koji mešamo sa slikom spoljašnjih tela, ona je ono što moramo prvo da izdvojimo iz percepcije da bi se našla čistota slike.² Afektacija nije tako iste vrste kao i percepcija. Dok je percepcija van tela, afektacija je ‘unutar’ tela. Dok se percepcija odbija od tela kao *centra indeterminacije* izloženog (virtuelnoj) akciji spoljašnjih uzoraka, afektacija apsorbuje nešto od ove akcije u telu (pretvarajući je u stvarnu akciju). Afektacija se zapravo nalazi između utisaka koje telo prima spolja i pokreta koje telo hoće da izvede. Ono je poziv na delanje u koje telo otkriva započete ali još neizvršene pokrete, indikaciju jedne više ili manje korisne odluke ali ne i prinudu koja isključuje izbor.³

Ovakvo razumevanje afektacije odvajava se od Delezovog, koji smešta afektaciju u okvir slike. Delez zapravo izmešta Bergsonov utelovljen koncept afektacije – afektacije kao konstitutivne telesne percepcije i nudi na tom mestu formalno razumevanje afektacije kao specifične permutacije pokretne slike. Afektacija kao fenomenološka modalnost telesnog života biva zamenjena afektacijom kao konkretnim tipom slike – afektivnom slikom. Afektacija za Deleza je modalnost percepcije koja ne uspeva da vodi u akciju i umesto toga vodi u ekspresiju (npr. krupni plan u filmu). Prikazujući i razumevajući afektaciju kao varijaciju percepcije, Delez fundamentalno transformiše Bergsona koji tretira afektaciju kao telesnu modalnost razlikujući je od percepcije.⁴

Redukujući afektaciju ka formalnom procesu tehničkog uokviravanja, Delez je afekat dakle locirao izvan subjekta, u svetu tehničkih asembliranih slika. Telo kod Deleza nije aktivni izvor uokviravanja spoljašnjih slika. Za razliku od Bergsona, koji spoljašnji svet opisuje univerzalnim fluksom slika, u kome je telo samo jedna slika među ostalim brojnim slikama i to specifična vrsta slike – *centar indeterminacije* (koja igra ulogu filtera birajući i izdvajajući one slike koje su predmet njegovog interesovanja), Delez pozicionira telo kao relativno pasivno, kao mesto tehničke inskripcije pokretnih slika. Sa jedne strane za Deleza, nalazi se dakle svet izvedbenih (eng. *performed*) slika, tehnički uokvirenih kao pokretne slike, a sa druge strane senzorno-motorni aparat individue koji je u pasivnoj korelaciji sa njma.

Međutim prema Hansenu, senzorno-motorna dimenzija tela obuhvata mnogo više od pasivnog korelata veze među slikama. Suprotstavljajući se Delezovom čitanju afekta slike, Hansen se postavlja na stranu Bergsonovog razumevanja utelovljenja. Umesto eliminacije aktivne uloge osetljivog tela u produkciji medijskih efekata, Hansen tvrdi da digitalni mediji povećavaju centralnost tela kao uramitelja (eng. *framer*) informacija: „kako mediji gube materijalnu specifičnost, telo zauzima sve više prominentniju funkciju selektivnog procesora u proizvodnji slika.“⁵

Dok tradicionalne funkcije ljudskog pogleda referiraju ka poziciji pasivnog, mirujućeg posmatrača u realnom optički percipiranom svetu, Hansen izmešta apstraktni osećaj pogleda

¹ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, 212.

² Anri Bergson, *Materija i memorija*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927, 47.

³ Ibid. 2.

⁴ Tim Lenoir, u: Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge–London, The MIT Press, 2004, xxi.

⁵ Mark Hansen..., op. cit. xxii.

(kao primarnog osećaja) na mesto unutrašnjeg osećaja dodira i *sopstvenog pokreta*. Pogled postaje haptičan u Hansenovim naporima da se relocira vizuelni osećaj stvaranja u telu. Hansen tako ističe primarnost afektivnog i introceptivnog senzornog procesa a koji generiše haptičku spacijalnost, unutarnje zasnovanu sliku tela nezavisnu od spoljašnjeg geometrijskog prostora. Naime, afektacija kod Hansena postaje afektivnost odnosno kapacitet tela, „sposobnost tela da iskusi sebe više od samog sebe i tako da razvije svoju senzorno-motornu moć, da kreira nepredvidivo, eksperimentalno i novo”⁶. Ono je kapacitet tela da iskusi svoj sopstveni intenzitet, svoje margine indeterminisanosti. Afektivnost za Hansena obuhvata moć tela, koja ne može biti asimilovana navikom viđenja, niti asocijalnom logikom a koja rukovodi percepcijom.

No, kakvu ulogu telo dobija u čulnom polju efekata ili bolje afekata digitalno modelovane arhitekture, koje aktivno telo uramljuje? Kako se odigrava složeni odnos događanja ili tačnije proticanja u kojem su uključeni dinamički aspekti digitalnog medija, procesi, nosioci procesa i organski sistemi reagovanja? Kako digitalno modelovana arhitektura deluje na čulno telo i dovodi do složene haptičke afektacije?

Arhitektura prevoja: Maks Rajnhard kuća Pitera Ajzenmana

Medijski centar *Maks Rajnhard kuća*, arhitekta i teoretičara arhitekture Pitera Ajzenmana, rani je primer arhitekture kao hiperpovršinske prostorne strukture. Objekat je planiran da bude izveden u Berlinu, na istaknutoj lokaciju – preseku dva istorijski veoma značajna puta (*Unter den Linden* i *Friedrichstrasse*). Na ovoj lokaciji nekada nalazilo se ekspresionističko pozorište Maksa Rajnharda (Max Reinhardt, pravog prezimena Goldmann), jednog od najmaštovitijih i najuticajnijih nemačkih reditelja rane dekade dvadesetog veka. U težnji da se uhvati Rajnhardova energija i vizija usmerena ka realizaciji ideje *totalnog pozorišta*, Ajzenman je osmislio neobičnu prizmatičnu formu višespratnog objekta reprezentujući ujedno poseban, savremeni svet, konstantnih promena i mnogostrukih gledišta.

Naime, sam oblik ovog višespratnog objekta u formi je elipsoidne petlje modelovane od površina koje se presecaju, lome, iskrivljuju, uvijaju. Ova dijalektička igra počinje od osnove objekta i nastavlja se duž cele strukture nudeći neobičnu i nesvakidašnju geometriju, odnosno neobične odnose linija i površina. Sama forma generisana je uz pomoć tri iterativne operacije izvedene na konceptu Mebijusove trake (*Möbius strip*), a koja počinje ispod nivoa terena.⁷ U prvoj iteraciji, planovi su generisani od ekstenzija vektora i triangulacija površina. Prva triangulacija omogućava razvoj površinskog dela za oblaganje same inicijalne forme i izvođenje rešetkaste strukture vertikalne i bočne potpore. Druga iteracija prekreće *traku*, izvodi sličnu operaciju utiskujući ove površine na inicijalnu formu. Treći korak umotava velike javne površine između (rešetkaste) mreže i spratnih platoa već umotane strukture. Trostrukom iterativnom operacijom Ajzenman gradi kontinualnu ali uvijenu i izvijenu, anamorfno distorziranu hiperpovršinsku strukturu.

Ključan koncept na kome Ajzenman zasniva ovu arhitekturu, jeste Delezov koncept *prevoja* (fr. *le pli*, eng. *the fold*). Ovaj koncept (blizak konceptu Mebijusove trake koja nudi neprekinuti kontinuitet između spoljašnjosti i unutrašnjosti, odnosno eksterijera i enterijera), raskida sa klasičnim koncepcijama prostora baziranim na Euklidovoj (Euclid, 300 BC) geometriji. Naime, uvijeni prostor artikuliše novu relaciju između vertikalnog i horizontalnog, figure i osnove, unutrašnjeg i spoljašnjeg, sadašnjeg i prošlog, poričući uokviravanje (eng. *framing*) prostora (ar-

⁶ Ibid. 7.

⁷ Cf. Tina di Carlo, u: Guy Nordenson, Terence Riley (eds.), *Tall Buildings*, New York, The Museum of Modern Art, 2005, 42.

tikulisane klasičnom tradicionalnom percepcijom) u korist temporalne modulacije. *Prevoj* tako više ne privileguje planimetrijsku projekciju, već postavlja varijabilnu krivinu.

Naime, *prevoj* se ne posmatra samo kao tehnički uređaj već kao *ontologija postajanja*, multiplaciteta, diferencijacija koji zadržava svoj kontinuitet. Kao kontinualni lavirint, *prevoj* nije linija koja se rastvara u neke nezavisne tačke, već pre podseća na deo papira podeljen na beskonačne *prevoje* ili odvojene i uvezane pokrete.⁸ *Prevoj* je uvek uvijen unutar *prevoja*. Nije reč o jednoj metričnoj ili dimenzionalnoj promeni, nego o promeni koja funkcioniše kroz razvoj i razlike. Uvijanje-izvijanje, ne znači jednostavno tenziju-opuštanje, kontrakciju-širenje, nego zavijanje-razvijanje, umotavanje-odmotavanje, involuciju-evoluciju.⁹ Uvijanje naime znači, uvođenje drugog koncepta prostora i vremena, unutar konvencionalno zamišljenih prostornih granica pejzaža.¹⁰ Prostornost kao *postajanje*, bez definisanih konačnih granica unutar kompleksnih repeticija, preispituje odnos figure i osnove. *Prevoj* ne odvaja figuru od osnove, poput Le Korbizijeovih (Le Corbusier) slobodnostojećih stubova, odnosno ekscesivnih formi modernizma u arhitekturi, gde je lokalno okruženje odvojeno od objekta u ime funkcionalizma i seta aistorijskih principa, niti nostalglično ponavlja istorijske mreže (eng. *grid*) i istorijske forme u cilju postizanja bezopasnog kontinuiteta između spoljašnjosti i unutrašnjosti i reprodukovanja uspešnih relacija iz prošlosti poput postmodernih formi u arhitekturi. Naprotiv, *prevoj* uspostavlja kontinualni i reverzibilni dijalog između figure i osnove, prilagođavajući se konstantnim promenama konteksta, temporalnim promenama aktuelnih formi i kompleksnim relacijama među formama. Uvijanje-izvijanje, umotavanje-odmotavanje, odvija se preko linija, kreirajući tako neizvesnost među granicama, na mesto definisanim graničnim separacijama. Reč je o dislociranju dijalektičke igre figure i osnove i animiranju onoga što Delez i Gatar nazivaju *glatkim* pre nego *prugastim* prostorom.¹¹

U prugastom prostoru linije i trajektorije podređene su tačkama, dok u glatkom prostoru tačke su podređene linijama tj. trajektorijama. Postoje dakle zaustavna mesta i trajektorije u jednom i u drugom prostoru, ali u glatkom prostoru interval je bitniji, interval je supstanca. U glatkom prostoru linija je vektor, direkcija a ne dimenzija ili metrička determinacija. Drugim rečima, dok u prugastom prostoru forme organizuju stvari, u glatkom prostoru materijali signaliziraju snage i služe kao njihovi simptomi, glatki prostor je stoga usmereni prostor ispunjen otvorenim intervalima, a prugasti prostor je merljiv prostor ispunjen zatvorenim intervalima. U prugastom prostoru površina se zatvara i raspoređuje prema određenim intervalima, dok u glatkom prostoru površina se raspoređuje prema učestanosti i u pravcu nekog prelaza. U prugastom prostoru dominira *logos* dok u glatkom prostoru dominira *nomos*.

Ukoliko se pozovemo na Hansena, mogli bismo reći da je prugasti prostor efektivan prostor dok je glatki prostor afektivan prostor. Efektivan prostor racionalan je prostor koji funkcioniše prema raspoznatljivoj logici. Efektivan prostor negiran je binarnim logičkim procesima, poput sudara/ne-sudara. U efektivnom prostoru, akcije su usmerene od unutra ka spolja, u njemu je subjekat u mogućnosti da se adaptira delujući unutar prostora. Rezultujuća interakcija unutar efektivnog prostora je ekstenzivna, zainteresovana za uslove kvantiteta nad kvalitetom. Afektivan prostor sa druge strane ne funkcioniše prema poznatoj ili predvidljivoj logici. On može biti shvaćen tek u ekcesu svojih efektivnih uslova. On ne nudi ekstenzivni, spoljašnji odgovor ka prostoru, već indukuje afekat u unutarnjem prostoru subjekta. Subjekt se logički ne adaptira prema afektivnom prostoru, već se pre kvalitativno menja i adaptira prostorom.

⁸ Gilles Deleuze, *The Fold – Leibniz and the Baroque: The Pleats of Matter*, London, The Athlone Press, 1993, 6.

⁹ Ibid. 8.

¹⁰ John Rajchman, *Constructions*, Cambridge–London, The MIT Press, 1998, 12.

¹¹ Ovi termini razrađeni su u knjizi Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1987, 474–500.

Ili korak dalje, efektivan prostor ili prugasti prostor evocira optički prostor (priziva optički pogled), dok glatki ili afektivan prostor evocira prostor taktilnih ili bolje haptičkih kvaliteta (priziva haptički pogled). Optički prostor, prostor je Euklidove geometrije, dok je haptički prostor, prostor Rimanove (Bernhard Riemann) geometrije. Drugim rečima, haptičko je čisto intenzivno i bez geometrijskih koordinata, odnosno principa svojih metričkih relacija. Haptički prostor je onaj prostor u kome je afektivnost oslobođena percepcije, prostor koji se ne prihvata vizuelno već jedino oseća telom. U pitanju je prostor koji priziva telesnu unutrašnju intuiciju locirajući senzorno-motornu reakciju u samom telu.

Afektacija haptičkog prostora

Digitalno modelovanje arhitekture, naime transformiše prostorne koordinate na način da ih čini fundamentalno diskontinualnim sa prostorom uobičajene fenomenološke percepcije. Distorzija obdaruje rad sa osećajem nasilne disjunkcije, koja se suprotstavlja posmatraču kao punktualni šok. Kako prolazimo kroz šok, sve brže i snažnije počinjemo da osećamo da slika arhitekture nije iste realnosti u kojoj se nalazimo i da ne postoji uobičajena veza između nje i nas. Sugerišući radikalnu nepovezanost između Ajzenmanovog prostora i našeg (euklidovskog) prostora, ovakva površina formira inverziju: pre nego što učini autonomnim afektaciju u perfektno ograničenoj receptivnoj površini, ona svojom distorzijom utiče na taj način tako što katalizuje afektivnu reakciju u posmatraču.

Mogli bismo reći, da je reč o svojevrsnom obliku distorzije – anamorfne distorzije Ajzenmanovog objekta, odnosno o novoj vrsti anamorfne slike, koja beleži naše isključenje iz prostora koji ovaj objekat nastanjuje. Drugim rečima, Ajzenmanove topografije konfrontiraju nas sa prostornom problematikom koju ne možemo u potpunosti da rešimo tradicionalnim perspektivnim putem. Perspektivna distorzija može biti shvatljiva jedino neobičnom logikom (koju Ajzenman naziva *ur-logikom*) i topologijom kompjuterske tehnologije.

Naše iskustvo ovog neobično uvijenog, izvijenog i umotanog objekta ne završava se frustracijom našeg tradicionalnog optičkog režima. Ono nas pomera u domen afektivnog telesnog odgovora: kako objekat postaje projekcija slike, zid postaje projekcija poda, uspostavljajući oscilaciju ili nivelaciju distinkcije između figure i osnove čime rad priziva telesnu intuiciju kompjuterski procesuirane forme. Iskustvo ove arhitekture ide preko afektivne analogije proizvedene našim telom. Njegov sadržaj je uvijeni prostor unutrašnjosti tela. Ako zamenimo telo za misao, vrlo lako možemo da uvidimo kako Ajzenmanov objekat situira posmatrača između mašinskog prostora slike i normalnog geometrijskog prostora vizuelne percepcije. Mi ne doživljavamo liku u prostoru između nje i našeg oka (kao u normalnoj geometrijskoj perspektivi), mi smo smešteni u prostoru slike (iako u nemogućnosti da uđemo u nju) pri čemu, naše vizuelne sposobnosti postaju beskorisne. Mi stoga doživljavamo pomeraj ka alternativnim oblicima percepcije ukorenjenim u našoj telesnoj sposobnosti propriocepcije.

Zaključak

Ajzenmanov projekat *Maks Rajnhard kuća*, rani je primer novomedijske umetnosti, ali ne samo zato što sumira elemente digitalne tehnologije. Pre njegova egzemplarnost proizlazi iz njegovog uspeha da angažuje kapacitete koji pripadaju digitalnoj slici, ili bolje procesu digitalne modulacije, a to je sposobnost da izazove virtuelnost samog tela, odnosno telesnu prostornost koja nije u korelaciji sa spoljašnjim geometrijskim, uobičajeno-percipiranim prostorom. Ono što Ajzenmanov rad nudi nije direktno razumevanje nekog neobičnog prostora, nego telesno razumevanje radikalno stranog formalnog polja kompjutera. Prezentujući nam umotane elemente

izlomljenog, anti-humanističkog topološkog domena, Ajzenmanov arhitektonski objekat provocira afektivni odgovor – telesno oprostora vanje ili produkciju prostora unutar tela, dislocirajući na taj način diskurzivnu funkciju humanističkog subjekta i posledično, pogleda. Reč je o dislokaciji ljudskog iskustva iz vizuelnog registra percepcije ka telesnom registru afektivnosti u kome pogled gubeći svoju pre-dominatnost postaje pokretač ne-vizuelnih haptičkih razumevanja.

Literatura:

- Bergson, Anri, *Materija i memorija*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles, *The Fold – Leibniz and the Baroque*, London, The Athlone Press, 1993.
- Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge–London, The MIT Press, 2004.
- Nordenson, Guy, Riley, Terence, (eds.), *Tall Buildings*, New York, The Museum of Modern Art, 2005.
- Rajchman, John, *Constructions*, Cambridge–London, The MIT Press, 1998.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.

The Affective Topology: Max Reinhardt House (1992) by Peter Eisenman

Summary: This paper reconsiders the relation between digitally modeled architecture and a body in front of it or in it. Such a relationship investigates production or better affection of haptic space in a viewer's body, and thus dislocation of the discursive function of the human subject and vision. Developing this thesis through historical, comparative and analytical method, the objective of this paper is to elaborate contemporary cognitions of affect and affectation (in the era of digital media) and modifications of a body perception in interaction with digital technology manifested through architectural design. The starting point is based on the philosophical views of Henri Bergson, Gilles Deleuze, Felix Guattari and Mark Hansen. Attention is moving from poststructuralistic semiology and theory of text toward a new phenomenology.

Keywords: affect, affection, affectivity, the fold, smooth and striated space, effective and affective space, optic and haptic space;