

DOI 10.51558/2490-3647.2025.10.1.343

UDK 72.01:7.01:130.2(100)"20"

Primljeno: 10. 02. 2025.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Asja Mandić

RUŠEVINA – MOTIV REFLEKSIJE I INSPIRACIJE KROZ VRIJEME

Rad se bavi ruševinom kao fenomenom koji je obilježio dvadesetprvo stoljeće referirajući se na pojmove „ruinofilija“ i Ruinenlust koji najbolje osvjetljavaju savremenu fascinaciju ruševinama. U novijim teorijskim razmatranjima one se ne posmatraju samo kao materijalni ostaci prošlih civilizacija, već i kao snažni simboli propadanja, nestalnosti i unutrašnjih kontradikcija savremenog društva. Nostalgija prema autentičnim ostacima prošlosti i materijalnosti koju utjelovljuju, postaje paradigmatična pojava u vremenu prelaza iz industrijskog u digitalno doba, čime ruševine dobivaju višeznačnu ulogu – postaju složeni simboli propadanja, tranzicije i transformacije, što reflektira dublje društvene, političke i kulturne procese koji oblikuju naše vrijeme. Međutim, motiv ruševina prisutan je u umjetnosti, književnosti i filozofiji već stotinama godina. S obzirom na njihov značaj u zapadnoj tradiciji, rad istražuje historiografske aspekte ovog fenomena, analizirajući kako su ruševine percipirane kroz različite epohe, od renesanse do 20. stoljeća, kada dolazi do prekida s historijskim kontinuitetom u arhitekturi. Od izvora inspiracije u umjetnosti 15. stoljeća, preko centralnog motiva u estetiци pitoresknog, do ruševina kao prostora za kritičku refleksiju o modernosti i o pitanjima postojanja u savremenom društvu, u radu se razmatra njihov estetski i simbolički značaj kroz vrijeme.

Ključne riječi: arhitektura; kultura sjećanja; modernost; nostalgija; opsolentnost; ruinofilija; ruševina; umjetnost

UVOD

Fascinacija ruševinama, historijskim, arhitektonskim i umjetničkim vrijednostima materijalnih ostataka prošlosti, kao i idejom propadanja, prolaznosti vremena i života i konceptom napuštenog, odbačenog, neupotrebljivog ili opsolentnog, javlja se u različitim naučnim i umjetničkim disciplinama početkom 21. stoljeća. Taj povratak izvorima prošlosti, autentičnim ostacima nekih ranijih epoha, društvenih sistema, vrijednosti, može se posmatrati i kao jedan vid evokacije izgubljene prošlosti, nostalgije za stabilnošću u odnosu na vrijeme obilježeno destrukcijom, ratovima, recesijom, negativnim posljedicama neoliberalnog kapitalizma, što je rezultiralo i propadanjem industrijskih postrojenja na Zapadu, kao i u zemljama tranzicije gdje je opsolentnost postala sveprisutna promjenom društveno-političkog sistema i prelaskom na tržišnu ekonomiju. Osim toga, nestalnost, nestabilnost, diskontinuitet, leksika kojom bi se mogao iskazati život u savremenom dobu upravo opisuje ruševinu, koja utjelovljuje ideju propadanja, raspadanja. U tom smislu, razumljivo je da su i savremena teorijska promišljanja, kao i književnost i umjetnost koja u ruševini nalaze inspiraciju, nastala kao odgovor na jedno takvo stanje života i svijeta.

„Živimo sada, iako bismo mogli reći da smo oduvijek živjeli, u vremenu propadanja,“ napisao je Brian Dillon (2011: 10) u uvodu knjige *Ruins* osvrćući se na pojavu velikog broja slika katastrofa, destrukcije i raspadanja koje su obilježile prvu deceniju dvadesetprvog stoljeća. Njegova opservacija, iako napisana u kontekstu globalnih dešavanja, popularne kulture i rada vizuelnih umjetnika, najviše se odnosi na rušenje World Trade Centra u New Yorku, 11. septembra 2001. godine. Ovaj događaj, koji je pokrenuo ratove u Afganistanu i Iraku, otvorio je jedno novo poglavlje u historiji ratovanja, gdje su napadi na urbanu i arhitektonsku materijalnost, postali ključnim strategijama u savremenim geopolitičkim sukobima (Ibid). Vrijeme rušilačkih pohoda nastavilo se i narednih decenija, a naročito je kulminiralo sistematskim uništavanjem Gaze, svodenjem palestinskih gradova na ruševine u pravom smislu te riječi, te činjenicom da je takva brutalna agresija na urbane centre i civile, na gradove i infrastrukturu kao „legitimne mete“, opravdavana vojnim ciljevima. U kontekstu recentnijih geopolitičkih sukoba, ne samo u Gazi, već i u Ukrajini, Libanu, Siriji i drugim ratom pogođenim područjima, možemo govoriti o eksploziji slika ili jednom vidu prezasićenosti medijskog prostora prizorima razaranja, pri čemu su ruševine postale gotovo neizbježan dio svakodnevice. Možda je tolika količina nasilja i destrukcije, zabilježena u vidu statične ili pokretne slike što je masovno distribuirana, gotovo neutralizirala i dehumanizirala tragediju, ruševine

svela na površne i apstraktne prizore što nestaju u nizu medijskog sadržaja. Ali pitanje je i na koji način je savremeni interes za ruševine povezan sa ovim dešavanjima, da li je to možda fascinacija ruinama nastalim ljudskim faktorom, odnosno destrukcijom kao činom, što ima veze s idejom da je destruktivnost svojstvena čovjekovoj prirodi? Ili je ruševina više simbolički prostor, prostor refleksije o historiji, o nestajanju tradicije i tradicionalnih vrijednosti, mjesto gdje se uslijed dinamike digitalnog i tehnologiziranog društva savremeni subjekt konfrontira s krizom sebe.

Međutim fascinacija ruševinama nije samo fenomen savremenog doba, jer ideja historijskog kontinuiteta, stabilnosti, i postojanosti, utjelovljena u prisustvu arhitektonskih spomenika dominantna je karakteristika zapadne tradicije od renesanse pa sve do dvadesetog stoljeća, kada će u arhitektonskom smislu doći do prekida s vremenskim i historijskim kontinuitetom. Bilo da su predmet istraživanja historijskog znanja i inspiracije, estetskog užitka ili kritike, ruševine su oduvijek imale mjesto u historiji zapadne civilizacije.

1. OD IZVORA INSPIRACIJE I ZNANJA DO CENTRALNOG MOTIVA U ESTETICI PITORESKNOG

Interes za ostatke ranijih civilizacija nalazimo još stoljećima unazad, od vremena kada su za renesansnog čovjeka antičke ruševine bile izvor istraživanja, kada su natpisi na grčkim i rimskim spomenicima služili kao repozitorij pisanog znanja, a fragmenti statua, stubova, zabata, keramike i uopće antičke umjetnosti i arhitekture kao inspiracija umjetnicima i arhitektima. Iako u vrijeme renesanse ti ostaci staroga carstva podsjećaju na njegovu moć i veličinu, u antičkim spomenicima, navodi Alois Riegl (2006), otkrivala se spomenička vrijednost koja je i umjetnička i historijska. Tako, od sredine 15. stoljeća ruševine se pojavljuju u prizorima Kristovog rođenja u djelima umjetnika poput Filippa Lippija, Sandra Botticellija i Domenica Ghirlandaia (Zucker 1961) i uopće temama vezanim za ovaj događaj, što nalazimo ne samo u slikarstvu velikana italijanske renesanse, već i u radovima umjetnika na sjeveru Evrope, poput Rogera van der Weydena i Huga van der Goesa, gdje se ruine javljaju u scenama poklonstva mudraca ili kraljeva. Pored Botticellijevog, među najpoznatijim djelima koja tematiziraju ovu scenu ističu se i ona Leonarda da Vincija i Albrehta Dürera, gdje u pozadini ključnog trenutka u hrišćanskoj vjeri nalazimo ruševine. U prizorima vezanim za rođenje Isusa one s jedne strane sugerišu bijedu i siromaštvo, odnosno kršćansko učenje o poniznosti, skromnosti, jednostavnosti, a s druge propast

starog svijeta i početak novog, jer „nude simbolički kontekst, označavajući pad i propast civilizacija koje su prethodile rođenju kršćanstva“ (Johns 2021).

Dok u renesansi ruševina predstavlja više jedan simboličan motiv, u baroku ona sama po sebi postaje legitimna tema, u radovima umjetnika kao što je Salvator Rosa (Zucker 1961). Kao motiv u slikarstvu 17. stoljeća ruševina je u tehničkom smislu umjetnicima olakšavala da izvedu jake kontraste između svjetla i sjene (*chiaroscuro*), ali isto tako slikovnom prizoru davala jednu autentičnu dozu dramatičnosti pa čak i teatralnosti, koja se, pogotovo u italijanskom slikarstvu, pojavila kao reakcija i odgovor na izazove protestantske reformacije. U poređenju s renesansom, taj kontrast između ruševnog objekta i prikaza ljudi u biblijskim ili mitološkim scenama postaje ne samo očigledniji, već se ruševina gotovo izdvaja kao jedan od dominantnih motiva, što je posebno prisutno u klasičnom baroku, pejzažnom slikarstvu Nicolasa Poussina i Claudea Lorrainea. Klasične ruševine sada su sve manje vezane za označitelje prekida, katastrofe, destrukcije i gubitka; one više učestvuju u kreiranju prizora u kojima se javlja osjećaj balansa, reda i jasnoće.¹

Ruševina ne samo kao element u pejzažu već kao simbol umjetničke kreacije u 18. stoljeću preplavila je evropsku umjetnost, književnost, arhitekturu, a posebno je zanimljiva u kontekstu dizajna vrtova ili parkova. Artificijelne ruševine pojavljuju se u engleskim, francuskim i njemačkim parkovima, a nekada su se kombinirale i sa stvarnim, antičkim ruševinama kao što je to bilo u Engleskoj, kada je početkom 19. stoljeća u kraljevskom parku Windsor u neposrednoj blizini jezera Virginia Water arhitekt kralja Georga IV Jeffry Wyattville od fragmenata dovučenih s rimskog lokaliteta Leptis Magna napravio „Augustov hram“ (Zucker 1961). Vještačke ruševine bile su vrlo popularan element u vrtovima aristokracije, čest „dekor“ u projektovanju engleskog (pejzažnog) vrta od sredine 18. do početka 19. stoljeća. Fragmenti antičkih spomenika, ruine srednjevjekovnih dvoraca, crkava, pažljivo projektirani i postavljeni u prirodni krajolik, služili su kao simbol statusa, političke moći, ali i sofisticiranosti engleskoga plemstva. Tako projekti Williama Kenta, najpoznatijeg arhitekta pejzažnog vrta, obiluju hramovima, ruševinama, spiljama, mostovima (David 2016), odnosno spojem prirodnog i vještačkog pri čemu ovi elementi nisu bili samo dekorativni, već su imali i simboličko značenje. U odnosu između prirode, kao nečeg što je spontano, nekontrolisano i nepredvidivo, i ljudske kreacije ruševine su stvarale gotovo scenski efekt za meditaciju o prolaznosti života, o smrti i uopće o ljudskom postojanju. U takvom ambijentu, skrojenom za prizivanje

¹ O tome govori Andrew Hui (2021) u kontekstu Poussinovog rada.

prošlosti, buđenja osjećaja nostalgije i melankolije imale su ne samo simboličku, već i estetsku funkciju.

Ideja da estetski kvalitet postoji u odnosu lijepog, uzvišenog i nesavršenog i netaknutog vezan je za koncept pitoresknog koji je formulisan u estetsku kategoriju u Velikoj Britaniji upravo u kontekstu pejzažnog slikarstva i dizajna engleskih parkova i vrtova. Definirano kao „ono što je prikladno za slikovni prikaz“ u tekstovima engleskog umjetnika Williama Gilpina,² pitoreskno je fenomen koji je obilježio drugu polovinu 18. i početak 19. stoljeća. Kao reakcija na klasicizam odmicalo se od harmonije, simetrije i pravilnosti, te se bavilo odnosom prirode i arhitekture koji vrednuje ljepotu u nesavršenosti, asimetriji i nepravilnosti. Ovaj pristup podrazumijevao je pronalaženje ljepote u divljim krajolicima, spontanim, neurednim, oslobođenim strogo definiranih pravila, jer pravilnost vrijeda slikovni prizor, objašnjava Gilpin (1792). Da bi se postigla pitoreskna ljepota, on smatra da je potrebno „pretvoriti glatke arhitektonske objekte u grube ruševine, ...travnjak u razoreno zemljište, posaditi hrapave hrastove umjesto cvjetnih grmova, prekinuti rubove staze, dati joj izgled nejednake ceste, obilježiti je tragovima točkova i razbacanim kamenicama“ (Ibid, 7-8). U postizanju, divljeg, grubog, nedovršenog ili estetskog ideala nesavršenosti ruševine su imale poseban kvalitet.

2. KULT RUŠEVINE U UMJETNOSTI: NJEGOV VRHUNAC, OPADANJE I OBNOVA

Rastući interes za ruševine ili kult ruševina u 18. stoljeću sinhron je sa otkrićima Herkulaneja i Pompeja,³ kada se povećava interes za arheološka istraživanja, ali i kada takozvani Grand Tour, odnosno veliki obilazak dostiže svoj vrhunac. Taj pojačan interes za upoznavanje klasične kulture i civilizacije kroz turneju po evropskim lokalitetima najviše je bio usmjeren na prostor Italije, na kulturno-historijsko naslijeđe Rimskoga carstva i renesanse. Znatno broj umjetničkih djela koja su uvijekovječila poglede na Pompeje, od kojih je desetak samo Piranesijevih crteža Pompeja i Herkulaneja, svjedoči ne samo o potrebi umjetnika da zabilježe nova arheološka otkrića, već i posjetilaca koji su željeli ponijeti komadić prošlosti sa sobom. Umjetničko djelo kao suvenir i memorabilija s putovanja, a za umjetnike značajan izvor prihoda, također predstavlja pozadinu za razumijevanje zašto ruševine postaju

² Prema Walteru Hippleu (1988) William Gilpin je taj koji je prvi definirao pitoreskno.

³ Gradovi uništeni erupcijom vulkana Vezuva koji su otkriveni 1738. godine.

sveprisutan motiv u opusima umjetnika tog vremena⁴ i to posebno u mediju crteža i grafike. Piranesijevi grafički listovi s prizorima rimskih ruševina pod nazivom *Rimske starine*,⁵ a pogotovo njegove *Vedute Rima*, toliko su oblikovale europske predstave o Rimu da je Goethe, koji je Rim upoznao putem Piranesijevih grafika (većinom bakropisa), bio pomalo razočaran prvim susretom sa stvarnim gradom.⁶ Piranesijev savremenik i ljubitelj njegovih radova, francuski slikar i grafičar Hubert Robert, bio je sinonim za umjetnost ruševina.⁷ U njegovim radovima rimske ruševine se pojavljuju u romantičnim, idealiziranim krajolicima. Po povratku iz Rima Robert izlaže na pariškom Salonu 1767. godine, a njegove slike ruina antičke arhitekture, stvarnih i izmišljenih prizora, toliko su dojmile francuskog filozofa Denisa Diderota da ih je detaljno analizirao u svom osvrtu na Salon koji je naslovio „‘Poetika’ ruševina“:

„Oh, kakve lijepe i uzvišene ruševine! Kako čvrste, a u isto vrijeme kakva lakoća, sigurnost, lakoća poteza kistom! Kakav učinak! Kakva veličina! Kakva plemenitost!...Ideje koje ruševine bude u meni su važne. Sve je uništeno, sve nestaje, sve prolazi. Ostaje samo svijet. Vrijeme je sve što ostaje“ (Diderot 2011: 95-96).

Diderot govori o ruševinama kao umjetničkom žanru koji ima svoju poeziju, što ne pretpostavlja samo divljenje prema ljepoti antičkih spomenika, njihovoj autentičnosti i bezvremenosti. Ruševine su za njega nositelji dubljih značenja, i filozofskih i emocionalnih, te služe kao predmet kontemplacije, ne samo estetskog užitka. U tom kontekstu možemo govoriti o poetskom oživljavanju ruševine kao simbola, kao metafore prolaznosti, krhkosti života i neizbježnosti smrti, ali i o ruševinama kao odrazu dualnosti postojanja. Jer one, istovremeno i snažne i krhke, čvrste i nestabilne, uzvišene i lijepe, veličanstvene i plemenite, predstavljaju i uništenje i ljepotu, propadanje i neizbježnu transformaciju.

Motivi ruševina, njihova simbolička snaga, prožimaju i umjetnost 19. stoljeća, posebno slikarstvo romantizma, djela autora kao što su William Turner, John Constable ili Caspar David Fridrich u čijim pejzažima često dominiraju ruševine srednjovjekovne arhitekture, među kojima su i ostaci gotičkih samostana. Iako u fragmentima, ruinirani, predstavljaju propast, gubitak, nestajanje, oni također

⁴ Kao motiv, ruševine su svoje mjesto našle u opusu venecijanskih umjetnika kao što su Canaletto i Francesco Guardi.

⁵ *Le Antichità Romane*, objavljene 1756-57. godine, sadrže četiri toma Piranesijevih radova.

⁶ Wendy Thompson (2003) "Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)" https://www.metmuseum.org/toah/hd/pira/hd_pira.htm (pristup 15. 12. 2024)

⁷ Robert Ginsberg tvrdi da je u smrtnom listu Hubert Robert naveden kao "Robert des Ruines" (Ginsberg 2004: 236).

označavaju i trajnost prošlih vremena, te komuniciraju o onome što je bilo, što je nestalo, ali i što ostaje i nosi potencijal za obnovu. U odnosu na društveno-politička dešavanja toga doba, odnosno vrijeme napoleonskih i post-napoleonskih ratova i francuske dominacije nad kontinentalnom Evropom, prisustvo gotičke arhitekture, njena monumentalnost, impozantnost i uzvišenost reflektira i umjetnikovu potrebu da oživi i valorizira vlastitu kulturnu i duhovnu baštinu. Obnova gotike u Engleskoj, Francuskoj i Njemačkoj može se promatrati kroz prizmu buđenja i oblikovanja nacionalne svijesti, patriotizma i izgradnje nacionalnog identiteta. Takva tendencija slikama je davala i jedan nacionalistički ton, što nalazimo u djelima Caspara Davida Friedricha, u kojima ovaj slikar oživljava zlatno doba njemačke prošlosti.⁸

Simbolično značenje ruševina, ideje vječnosti, besmrtnosti i veličine posebno su prisutni u 19. stoljeću. Ruševine su tada funkcionirale kao simboli slave proteklih civilizacija i njihovog trajnog utjecaja. Engleski arhitekt John Soane koristio je upravo tu simboliku kada je dao da se njegov monumentalni objekat *The Bank of England* u tehnici akvarela predstavi kao ruševina, demoliranih krovova i zidova, i prezentira na izložbi (Abramson 2016). Time on nije želio istaći prolaznost, kako navodi Daniel Abramson, već vlastitu težnju da objekat dostigne besmrtnost, i veličinu kakvu je imalo Rimsko carstvo (Ibid).

Možemo reći da je kult ruševina ili „kult melankoličnog kolapsa i pitoresknog raspadanja“ (Dillon 2012), koji je obilježilo ne samo 18. već i dobrim dijelom 19. stoljeće, simptomatičan i za vrijeme kada društvo počinje ubrzano da se razvija i mijenja, kada je povratak prirodi i ostacima velike i slavne prošlosti bio i jedan oblik bijega odnosno reakcije na urbanizaciju, urbanu transformaciju i industrijalizaciju. Romantiziranje ruševina, pronalazak estetskog ideala u materijalnosti ruiniranog i odbačenog, može se razumjeti i kao nostalgija prema prošlosti, pokušaj da se očuva tradicija u vremenu rapidnih promjena i potraži mir i spokoj u pitoresknim vrtovima i prizorima.

Međutim, umjetnici će se ubrzo okrenuti vrijednostima industrijskog, tehnološkog doba i tražiti forme prikladne vremenu, te umjesto tradicije, njenih ostataka i historijskih stilova, inspiraciju naći u novim materijalima, mašinama, industrijskim procesima i tehnologiji ili onome što je označavalo napredak i progres. I u umjetnosti i arhitekturi ići će se ka većoj čistoći izraza, formama koje su svrsishodne, utilitarne

⁸ Zanimljivo je da će se nekih stotinu godina kasnije nacionalsocijalisti vratiti ne samo na Friedricha u potrazi za autentičnom njemačkom umjetnošću, već izgraditi čitav jedan stil koji njeguje vrijednost ruševina. Albert Speer, Hitlerov vodeći projektant, smatrao je da arhitektonski objekti treba da se grade tako da budu monumentalni, po uzoru na rimske, da bi, poput rimskih građevina, trajali hiljadama godina i služili kao simbol nacističke moći, čak i kada postanu ruševinama.

i funkcionalne. U likovnoj umjetnosti to je značilo kretati se ka sferi čiste likovnosti, autonomije i samokritike (Greenberg 1960), dok će arhitekti inspiraciju tražiti u masovnoj proizvodnji, racionalizaciji i standardizaciji, ključnim faktorima u razvoju moderne industrijske proizvodnje s početka 20. stoljeća. Estetika mašine obilježila je prvu četvrtinu stoljeća, a motiv ruševine će se povremeno javiti nakon Prvog svjetskog rata, u opusu autora kao što su Giorgio de Chirico ili protagonista nadrealizma – Salvadora Dalija, René Magritta, Maxa Ernsta. Tek u drugoj polovici stoljeća, u vremenu preoblikovanom Drugim svjetskim ratom s jedne strane i potrošačkim društvom s druge, umjetnici će se zainteresirati za koncept odbačenog, zastarjelog, za propadanje i materijalno i metaforičko, što je analogno ruševini, odnosno nečemu što je izgubivši funkcionalnost i relevantnost, prepušteno propadanju i zaboravu.

Kao motiv ruševine su obilježile poslijeratnu kulturu iz potrebe da se tematizira destrukcija, kriza, sukobljavanje s prošlošću, pogotovo u Njemačkoj gdje se javlja i pitanje kolektivne krivice, ali uglavnom u književnosti i filmu (fenomen *Trümmerliteratur* i *Trümmerfilm*), dok direktno suočavanje s posljedicama katastrofalne destrukcije u vizuelnoj umjetnosti uglavnom izostaje. Za razliku od francuske, njemačke i italijanske književnosti, u umjetnosti se, tvrdi Benjamin Buchloch, dešava represija historijskog iskustva. Naime, on smatra da je umjetnička poslijeratna praksa, preciznije ona između 1958. i 1968. godine, koju naziva neoavangardnom, „dio većeg projekta socijalne modernizacije i amnezije“ (Buchloch 2003: 260). Međutim, odgovor umjetnika na novo stanje koje je uspostavio potrošački kapitalizam, na negativne posljedice koje je imao na društvo i na okoliš, javit će se kroz upotrebu odbačenog materijala, podizanje otpatka na nivo umjetnosti, što je Lawrence Alloway okarakterizirao kao *junk aesthetics* (estetika smeća). Izvor *junk* kulture, navodi Alloway je politika planiranog zastarijevanja, što je rezultiralo gomilanjem odbačenog materijala u gradovima (Vidjeti Dezeuze 2006). Također, u odnosu na affluentno društvo, 1960-ih godina pronalazi se analogija između „‘odbačenog (suvišnog) bogatstva’ i ‘odbačenih (suvišnih) ljudi’ isključenih iz društva“ (Ibidem, 52). Estetika smeća je proizašla kao logičan odgovor umjetnika koji su nastojali uvesti umjetnost u životnu praksu, suočiti se s problemima čovjeka i njegove egzistencije u potrošačkom kapitalizmu. U njihovim radovima otpaci, nagomilani, nabacani ili „estetizirani“, komuniciraju kao kritika savremenog društva ili „društva spektakla“, kako ga je okarakterizirao Guy Debord (1999). Istovremeno oni funkcioniraju i kao metafora za one koji egzistiraju na rubu društvene ljestvice.

Ruševina će se vratiti kao motiv u slikarstvu u radovima njemačkih umjetnika kao

što su Gerhard Richter i Anselm Kiefer ili će se pojaviti kroz fragmente, krhotine klasicizma na platnima Sigmara Polkea, odnosno u djelima autora koji su se suočavali s problemima poslijeratne Njemačke, ruiniranih gradova i pitanjem kolektivne krivice. Ili će svoje mjesto naći u neo-ekspresionizmu i postmodernističkoj apropiaciji, gdje se pri preuzimanju nekog ranijeg stila ili motiva zadese i fragmenti historijskih, često antičkih spomenika. Međutim, u savremenoj umjetnosti, ruševine će zauzeti značajnije mjesto tek u radovima koji su kontekstualni ili *site-specific*, odnosno onim koji se referiraju na fizičke, socijalne i ekonomske aspekte lokacije, što je najviše prisutno u umjetnosti instalacije, performansa i videoumjetnosti. Tada će napuštene tvornice, željezničke stanice, stambeni blokovi i drugi objekti, koji su usljed katastrofa, ratova ili društveno-političkih i ekonomskih tranzicija postali ruševine, bilo doslovne ili simboličke, biti predmetima istraživanja i inspiracije.

3. VRIJEME NESTALNOSTI I NESTABILNOSTI: RUŠEVINA KAO PROSTOR ZA REFLEKSIJU O MODERNOSTI

Moderno industrijsko doba okarakterizirano ubrzanim tehnološkim napretkom, dinamičnim društvenim promjenama, nestalnošću i nestabilnošću uvodi nove vrijednosti i promišljanja u kontekstu ruševine. U odnosu na stalnost i trajnost, te koncept vremena koje je ranije bilo shvaćeno kao nešto što sporo teče i omogućava dugoročnu stabilnost, tehnološko doba donosi jedno novo stanje, koje je u eseju „Slikar modernog života“ (1863) Charles Baudelaire opisao kao „efemerno, neuhvatljivo i kontigentno“ (Baudelaire 1964: 13). U određenju nove uloge umjetnika, Baudelaireovo viđenje modernosti, kao nečeg što izmiče, što prolazi u promjenjivom urbanom krajoliku, najbolje opisuje duh vremena, pogotovo godine koje dolaze.

Početak 20. stoljeća obilježile su i promjene u koncepciji arhitektonskog vremena, navodi historičar arhitekture Daniel Abramson (2016), koje se odnose na udaljavanje od koncepta što je prioritet davao trajnosti i postepenim promjenama. Orijentirano na prolaznost, na neprestane promjene, inovacije, efikasnost, dakle na vrijednosti koje diktira kapitalizam, industrijsko doba donijelo je koncept opsolentnosti, odnosno zastarijevanja kao jednu od glavnih poluga za povećanje proizvodnje i potrošnje. Sada, umjesto da se na ruševine gleda kao na mjesta koja evociraju trajnost i besmrtnost, one su postale simbolima zastarjelosti, nefunkcionalnosti, zapuštenosti

i napuštenosti, ali istovremeno i podsticaj za kritički osvrt na modernost i modernizaciju.

Možemo reći da u ovom periodu ruševina preuzima dualnu ulogu, djelujući kao simbol propadanja starog svijeta, koji je zamijenjen novim, modernim i progresivnim, dok istovremeno postaje prostor za kritičku refleksiju, za meditaciju o životu, o ljudskoj sudbini. Stoga je Simmelov romantični povratak ruševinama vjerovatno izvjestan oblik autorovog bijega od problema metropole i krize modernog urbanog čovjeka, koji se u društvu gdje prevladava bezličnost i anonimnost grčevito bori da „očuva autonomiju i individualnost“ (Simmel 2008: 280). Nekoliko godina nakon svog seminalnog eseja „Metropolis i duhovni život“ (1903), Simmel u eseju „Ruševina“ (1911) razmišlja o prolaznosti vremena, propadanju ljudskih dostignuća i povratku prirodi. Ruševina označava neizbježnost propadanja; u njoj priroda obuzima ljudske artefakte, potpuno ih osvaja u čemu Simmel vidi tragičnu ljepotu:

„Arhitektura je jedina umjetnost u kojoj velika borba između volje duha i nužnosti prirode dolazi do stvarnog mira: ona u kojoj duša u svom uspinjanju i priroda u svojoj gravitaciji nalaze ravnotežu... Ova jedinstvena ravnoteža – između mehaničke, inertne materije koja pasivno odolijeva pritisku i duhovnog principa koji se uspinje – ipak se ruši u trenutku kada zgrada propadne. Jer to znači ništa drugo nego da prirodni zakoni počinju postajati gospodari nad djelom čovjeka: ravnoteža između prirode i duha, koju je zgrada manifestovala, pomjera se u korist prirode. Ova promjena postaje kosmička tragedija koja ...čini svaku ruinu objektom prožetim našom nostalgijom.“ (Simmel 1958: 379)

U dvadesetom stoljeću motiv ruševine stvorio je prostor za filozofska promišljanja o postojanju, ali i za refleksiju o različitim pitanjima koja se tiču društva, kulture, politike. Ruševine, kao tragovi prošlosti, postaju stimulans za evokaciju zaboravljene prošlosti; one otkrivaju historiju koja nije „zapisana u znakovima prolaznosti“ – prošlost koja se „ne izražava kao proces vječnog života, koliko kao proces nezadržive propasti“, kako je zapisao Walter Benjamin u *Porijeklu njemačke žalobne igre* (1989: 139). U ovom filozofskom spisu o baroknoj drami ruševina zauzima poseban simbolički prostor: „Alegorijska fiziognomija prirode-povijesti, koja je u žalobnoj igri postavljena na pozornicu, u stvarnosti je prisutna kao ruina. ... Alegorije su u carstvu misli što ruine u carstvu stvari“ (Ibid.). Upravo je motiv ruševine Benjaminu omogućio da dekonstruira historijski mit o vječitom progresu, jer je historiju predstavio kao skupinu fragmenata, ostataka koji se ne mogu sklopiti u neprekinuti niz. Koncept fragmentirane historije pune prekida, katastrofa i ostataka, što se opire homogenom historijskom kontinuitetu i dekonstruira linearni narativ u kome niz

događaja teče u pravcu progresa, kulminirao je u liku anđela sa slike Paula Kleea pod nazivom „Angelus Novus“ iz 1920. godine. Benjamin taj slikovni prikaz koristi kao metaforu za svoj kritički osvrt na historiju, jer je, kako navodi, anđeo uhvaćen u trenutku u kojem kao da je užasnut pred historijom koja mu se gomila kao hrpa ruševina: „Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Lice je okrenuto prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge“ (Benjamin 1974: 83). U tom smislu, anđeo koji gleda unazad poziva na novi odnos prema prošlosti u kome su ruševine i katastrofe prošlih vremena prisutne u sadašnjosti, u kome stupaju u dijalog, ali u smislu dijalektičkog odnosa, punog napetosti, konflikata i potencijala za kritičko preispitivanje.

Ruševina je tako otvorila prostor i za kritiku modernizacije i kapitalističke potrošnje, prostor za kritičku refleksiju i razočarenja u obećanja modernosti, što je vrhunac dostiglo u Benjaminovom nedovršenom djelu *Passagenwerk* (Projekat pasaži), fragmentarnim spisima o Parizu objedinjenim oko motiva pasaža. Ti pasaži ili prolazi kroz čitave blokove zgrada koji su se gradili u trećoj i četvrtoj deceniji 19. stoljeća ne predstavljaju samo napredak i tehnološki razvoj inovativnom upotrebom „stakla ispred svog vremena“ i „preuranjenog čelika“ već su oni za Benjamina „grad za sebe, svijet u malom“ (Benjamin 2003: 873), ali svijet koji nestaje, propada, koji se transformira. Jer ta nekada „čvorišta trgovine luksuznom robom“ gdje su se nizale „najelegantnije prodavnice“ (Ibid.) u njegovo vrijeme postaju prostori tranzicije, propadanja i transformacije.

Možemo reći da te oronule, propale i prazne trgovine i galerije pariških pasaža funkcionišu kao alegorije modernosti, što je zanimljivo u kontekstu opsolentnosti ili gubitka korisnosti, koncepta koji je ključan za razumijevanje modernog potrošačkog društva. U arhitekturi dvadesetog stoljeća, opsolentnost se javlja u napetosti s idejom održivosti (Abramson 2016), u tom jednom dijalektičkom odnosu koji je utjelovljen u samoj ruševini. Jer ruševina je materijalizacija opsolentnosti s jedne, ali i održivosti s druge strane, ona utjelovljuje tu napetost, govori o prolaznosti, zastarjelosti, ali i o ideji održivosti, prisustvu tragova prošlosti.

Međutim, enormna destrukcija i ljudskih života i urbanog tkiva tokom Drugog svjetskog rata vratila je ruševine u sferu protoromantičarskih promišljanja. Tako Rose Maculay u svojoj knjizi *The Pleasure of Ruins* (1953), koju piše pod dojmom ratnih razaranja, navodi da uživanje u ruševinama (*Ruinenlust*) „mora biti na distanci, ublaženo umjetnošću, od strane Piranesija, Salvatora Rose, Poussina ... Roberta, Jamesa Prydea, Johna Pipera, pjesnika ruševina, ili stoljećima vremena“ (Maculay

1966: 454). Nove ruševine, navodi, nisu privlačne, u njima nema ljepote, ili estetike propadanja sve dok ne dobiju „vremensku patinu starosti, pravu hrđu“, dok ih ne obavije bršljan i ne nastani životinjski svijet (Ibid. 453). Njena knjiga predstavlja značajan doprinos estetici ruševina, a motiv ruševine će, svojom ljepotom, značajem i simbolikom, ubrzo postati predmetom istraživanja Paula Zuckera u kontekstu likovnih umjetnosti. Međutim, *Ruinenlust* je ipak fenomen 21. stoljeća, jer tada znatan broj autora u ruševinama pronalazi inspiraciju.

4. ZANIMANJE ZA RUŠEVINE U 21. STOLJEĆU

Prve dvije decenije novog milenija obilježio je niz studija koji se bave ruševinama, fizičkim ili metaforičkim ostacima prošlosti ili ruševinom kao simbolom, konceptom i procesom. Ambivalentna, složena i otvorena za različite interpretacije, ruševina je savremenim teoretičarima otvorila diskurzivni prostor za različita čitanja, kroz različite discipline, bilo da su posrijedi meditacije o pitanjima postojanja, o „nostalgiji za modernošću“ (Huyssen 2006: 7), o potrebi za autentičnim estetskim iskustvom u vremenu u kome se gubi materijalnost, ili o novoj kulturi prezervacije i restauracije u kontekstu industrije baštine, bolje reći, turizma, gdje u procesima prenamjene i zaštite ruševine dobivaju novo ruho. Pronalazimo ih kao čest motiv u analizama raznih kulturnih, društvenih, političkih i ekonomskih fenomena i procesa – kada se govori o krah u društveno-političkih sistema, režima i ideologija ili destruktivnom uticaju neoliberalnog kapitalizma i globalizacije na kulturu, društvo i okoliš.

Dakle, ruševine nisu samo trag prošlih vremena, one su i manifestacije nesigurnosti, nestabilnosti i neprestanih promjena u savremenom društvu. Postaju prostori za kritičku refleksiju, introspekciju, ali i za bijeg u neko drugo iskustvo. U tom smislu, povratak estetskom doživljaju ruševina, koji su 1980-ih godina proučavale Rose Macaulay i Florence Hetzler, dobiva novu dimenziju. U *Aesthetics of Ruins* (2005), obimnoj studiji o ruinama, Robert Ginsberg se vraća ruševini kao ruševini, kao stvarnom predmetu koji se doživljava u svom „sirovom“ obliku i analizira je kao materiju, formu, funkciju, simbol, „estetski nesklad“, te ruševinu kao mjesto. Ovo se može povezati s tezama Florence Hetzler, koja je u ljepoti ruševina našla „jednu novu kategoriju bića“, sugerirajući da je za pravi estetski doživljaj ruševine potrebno distancirati se od njenog historijskog konteksta i funkcije (Hecler 1980).

Sinhrono s Ginsbergovom studijom pitanjem estetskog pozabaviti će se Dylan

Trigg u *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason* (2006) i Tim Edensor, ali ne u smislu klasičnih ruševina. Ovi autori koncept ljepote razmatraju u ruševinama modernosti, u nostalgičnom odnosu prema ruinama što su nastale procesima dezindustrijalizacije ili rapidnih promjena koje diktira neoliberalni kapitalizam. Dok kod Trigga (2006: XXVII) ruševina „utjelovljuje izazov pojmu racionalnog napretka“, i predstavlja prostor za filozofsko-fenomenološka promišljanja o prostoru, memoriji i nostalgiji. Tim Edensor u ruševini modernosti pronalazi evokativnu i gotovo emancipatornu dimenziju. Kroz analize napuštenih, zapuštenih i propalih industrijskih postrojenja, koje je predočio u knjizi *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality* (2005) u ruševinama engleskih fabrika pronalazi niz vrijednosti i značenja. Za Edensora one nisu „prazni, neiskorišteni prostori u kojima se ‘ništa ne događa’“ (Edensor 2005a: 50), već kreativni jer nude alternativne načine korištenja urbanog prostora i podstiču novi osjetilni doživljaj (Edensor 2007: 217-232). Fascinacija industrijskim ruševinama evidentna je ovih godina, a Andreas Huyssen (2006: 8) to objašnjava nostalgijom „za ruševinama moderniteta jer se čini da one još uvijek drže obećanje koje je nestalo iz naše vlastite epohe: obećanje alternativne budućnosti“.

Sklonost prema ruševinama početkom 21. stoljeća zabilježila je i Svetlana Boym (2010) koja je taj fenomen okarakterizirala kao „čudnu ruinofiliju“, koja prevazilazi postmodernističku citatnost ili apropijaciju, što znači da je to fascinacija koja nije isključivo intelektualna, koja ne tretira ruševinu samo kao referencu, kao predmet stila ili kritike. Štoviše, ona je osjetilna jer nas ruševine suočavaju s šokom nestajanja materijalnosti (Ibid.). U savremenom svijetu preplavljenom tehnologijom i brzinom informacija postoji potreba za fizičkim, materijalnim mjestom koje nas podstiče na razmišljanja o historiji, kulturi, umjetnosti, o onom što je bilo, što je možda i zaboravljeno, a utjelovljeno je u fragmente, te jedinstvene i autentične ostatke prošlosti. Stoga nije čudno što se, u vremenu brzih promjena i stalnih neizvjesnosti, u životu koji je nepostojan i „fluidan“ (Bauman 2009), javlja čežnja za nečim postojanim, stabilnim. Otud i fascinacija s ostacima prošlosti, sa značenjima i vrijednostima utkanim u njihovu materijalnost, s fragmentima koji čuvaju tradiciju i tradicionalne forme kulturnog identiteta.

Ruševine mogu da kompenziraju potrebu za stvarnim, opipljivim, autentičnim, jedinstvenim, jer prisustvo auratičnog, sadržanog u njihovoj materijalnosti nudi se kao alternativa savremenim vrijednostima efikasnosti, brzine i noviteta. One sadrže to Walter Benjaminovo „ovdje i sada“, odnosno zrače nekom posebnom aurom u svojoj postojanosti, koja iako utjelovljuje i fragmentarnost i istrošenost, govori o

trajanju, o nečemu što je sačuvano u materijalnim tragovima, a nije nestalo u brzini svakodnevnog života. Stoga, nije iznenađujuće što su, u vrijeme umnožavanja, prodiranja slika, informacija i znakova posredstvom digitalne, informacijske tehnologije – posebno elektronskih medija i internetske kulture, što tehnologizira, automatizira percepciju (Virilio 1993) – ruševine postale nešto kao „ugrožena vrsta“ (Boym 2010: 58).

Povratak ruševinama u nestabilnim vremenima zasigurno je i jedan vid bijega, povratka izvorima, autentičnim ostacima nekih ranijih epoha, društvenih sistema, vrijednosti. On se može posmatrati i kao povratak skrivenoj ili izgubljenoj prošlosti upisanoj u fragmente ruševnog, napuštenog i marginaliziranog, što rezonira i s recentnijim istraživanjima vezanim za kulturu sjećanja i pamćenja. Jer kroz fizičku formu ruševina govori tišinom prisustva. Upravo ta materijalnost joj daje snagu da povрати glas nečemu što je nekada postojalo, ali je zaboravljeno ili potisnuto. Čak i kroz fragmente, taj glas se ponovo pojavljuje i stvara jedan dijalektički prostor u kome se prošlost i sadašnjost neprestano susreću i konfrontiraju, prostor napetosti između nečega što je prošlo i uništeno i trenutka u kome ta prošlost počinje da se otkriva, reinterpretira. U tom smislu možemo govoriti i o politikama sjećanja, odnosno oblikovanja historijskih narativa gdje ruševine istovremeno funkcioniraju i kao materijalni ostaci prošlih događaja i društvenih promjena, i repozitoriji sjećanja, mjesta refleksije, simboli individualnog i kolektivnog pamćenja.

Interes za ruševine, za kreativnu upotrebu, njihovo učuvanje, odnosno konzervaciju i restauraciju je između ostalog i u tome da se prezerviraju i obnove sjećanja, jer kako se memorija fragmentira, mjesto nastoji da je zadrži, da je sačuva od potpunog nestajanja. „Sjećanja su nepokretna i utoliko solidnija ukoliko su utvrđena u prostoru“,⁹ rekao je Gaston Bachelard (1969: 36) u *Poetici prostora* gdje promišlja o kući, o njenom unutrašnjem prostoru kao mjestu u kome se reflektira čovjekov unutrašnji svijet, njegove emocije, sjećanja, snovi i sanjarenja. Ideja ruševine kao mjesta sjećanja odnosi se na prostore koji su živi, koje nanovo doživljavamo, promišljamo i interpretiramo, što je vezano i za koncept prostornosti memorije koju već susrećemo kod Bachelarda, a koji je posebno zanimljiv u kontekstu industrijskih ruševina o kojima piše Edensor. U napuštenim industrijskim postrojenjima on otkriva kreativni potencijal, daleko „maštovitiji osjećaj pamćenja“ koji se postavlja kao alternativa institucionalizaciji sjećanja, vezanoj za „proizvedena“ mjesta sjećanja, ili „krajolike sjećanja“ (Edensor 2005b: 830) poput muzeja, spomenika, historijskih gradova ili arheoloških lokaliteta. Za njega oni predstavljaju suprotnost autoritativnim

⁹ Preuzeto od Gastona Bachelarda s razlikom što on ne govori o ruševinama, već o prostoru kuće.

praksama, gdje su narativi ili sjećanja „zatvoreni“ ili isključeni iz diskurzivnog prostora. Industrijske ruševine, tvrdi Edensor, sada prazne, napuštene i zapuštene imaju sposobnost razotkriti skrivene društvene odnose koji su oblikovali proizvodne procese. One nude prostor sjećanja na nešto što je nestalo, što ne postoji u službenim narativima, i proizvedenim mjestima sjećanja zasnovanim na singularnim značenjima.

Koncept ruševnog kao mjesta evokacije različitih sjećanja, priča, tragedija nalazimo u djelima njemačkog pisca W. G. Sebald, od njegovog posljednjeg romana *Austerlitz* objavljenog 2001. godine do možda najpoznatijeg *Saturnovi prsteni*. U potonjem pripovjedač, dok putuje po britanskoj obali i susreće se s napuštenim i zapuštenim prostorima, zaboravljenim industrijskim, praznim gradovima, te imanjima koja propadaju, otkriva niz historijskih događaja, ličnosti, lokalnih priča i vlastitih refleksija. Sebald upravo u takvim mjestima, prostorno i vremenski marginaliziranim, vidi neiscrpan kreativni potencijal. Njihova fragmentarna i nedovršena priroda za njega nije samo izvor inspiracije, već i poziv da ih oživi kroz vlastito pripovijedanje. Popunjavajući praznine ruiniranih prostora sjećanjima, historijskim činjenicama i vlastitim promišljanjima, Sebald stvara slojevite narative u kojima se isprepliću prošlost i sadašnjost, fikcija i realnost.

Ruševine, kao tragovi onoga što je nestalo, postaju mjesta refleksije o prolaznosti i uništenju. U tom kontekstu, one nisu samo fizički ostaci, već i glasovi koji rasvjetljavaju složene odnose moći i dominacije, što je posebno zanimljivo u kontekstu postkolonijalne kritike. Ruševine su nijemi svjedoci destruktivnosti kolonijalnog poretka i izazova s kojima se suočavaju postkolonijalna društva u borbi s nasljeđenim strukturama kolonijalne dominacije i moći. Prema Gastónu Gordillu (2014) i Ann Stoler (2013) one nisu samo fizički ostaci, već glasovi koji rasvjetljavaju složene odnose moći i dominacije ili jednog novog, nevidljivog oblika imperijalizma. Stoler u tome prepoznaje „novi liberalni imperij“ (Stoler 2013: 3) koji se maskira kroz „humanitarne“ intervencije, stvarajući ruševine kako u doslovnom, tako i u metaforičkom smislu. U tom smislu možemo govoriti o ruševinama što nastaju kroz koncept „humanog preseljenja“, što je, kako navodi Senadin Musabegović citirajući Marka Mazowera, lažni eufemizam za „politički inženjering preseljavanja građana sa jedne teritorije na drugu u ime nacionalne homogenizacije“ (Musabegović 2023: 43). Kroz ovaj koncept, upotrebljavan i kao jedna od etnonacionalističkih strategija ratovanja na teritorijama bivše Jugoslavije devedesetih godina (Ibid.), ruine nastaju i tamo gdje nema destrukcije u materijalnom smislu. Naime, životni prostori, onda kada postanu napušteni, pretvaraju se u ruševine, objašnjava Jalal Toufic opisujući situaciju u kojoj je, tokom izraelske okupacije Libana 1982. godine, njegova porodica

odlučila napustiti porodiči stan: „Je li to učinilo stan ruševinom? Da, i to ne zato što je bio ozbiljno oštećen i spaljen tokom posljednjih dana ofanzive: čak i nakon što je bio obnovljen, ostao je ruševina...” (Toufic 2010: 35). Dakle, stan je ruiniran ne zbog toga što je bio fizički uništen već što je bio napušten, što je izgubio svoju svrhu, svoju vezu sa životom i onim što ga je činilo domom.

Amir Eshel (2010) na sličan način opisuje prošlost Haife, koja, kako tvrdi, leži u ruševinama, jer postoji samo u tragovima, u tišini napuštenih, zacementiranih palestinskih kuća koje poput „prijetećih kenotafa“ čekaju da ispričaju svoju priču o potisnutoj historiji. U tom smislu, može se govoriti o ruševini kao konceptu i procesu, koji obuhvaća materijalne ostatke destruktivnih procesa, ali i subjektivne doživljaje tih procesa, uključujući trajne emocionalne i psihološke posljedice koje ostaju nakon rata ili nasilja. O tome govori antropologinja Yael Navarro-Jashin (2009) u kontekstu Kiparskog konflikta. Koncept ruševine ona povezuje s imovinom i predmetima koji su ostali iza kiparskih Grka, ne zato što su postali beskorisnim, već su morali biti ostavljeni kada su njihovi vlasnici postali izbjeglicama. Autorica sugerira da kiparski Turci zaziru od ovih predmeta, tretiraju ih kao abjektne, te se ruševina odnosi na intimnu povezanost s takvim materijalom (Ibid.), što ukazuje na to da ruševine nisu samo pasivni objekti, već da nose sa sobom emocionalnu težinu, traumu i nasilje. Kroz njih se stvaraju novi narativi, interpretiraju i reinterpretiraju prošli događaji, te postaju i medijem za razumijevanje traumatskih procesa što se prenose kroz prostor i vrijeme.

ZAKLJUČAK

Ruševine nisu samo materijalni ostaci prošlih društava, života, događaja, društveno-političkih promjena, katastrofa, već su i prostori za refleksiju, reinterpretaciju, introspekciju. Kroz historiju, fascinacija materijalnim ostacima ranijih civilizacija, kao izvorima inspiracije i znanja, prožimala je umjetnost, arhitekturu, književnost, filozofiju, što je kulminiralo u 18. i 19. stoljeću u estetici pitoresknog. Interes za fizičke ostatke prošlosti, bilo u kontekstu njihove spomeničke vrijednosti, estetskih ili simboličkih značenja traje još od 15. stoljeća, a u moderno doba ruševine su postale simbol transformacija koje su uslijedile kao posljedica rapidne industrijalizacije, urbanizacije i gentrifikacije. U svojoj fragmentarnosti, nestalnosti i nestabilnosti, zastarjelosti i neupotrebljivosti, one funkcioniraju kao alegorija modernosti. Međutim, iako ukazuju na propadanje i uništenje, njihova uloga je dvostruka: unatoč gubitku,

ruševine prevazilaze smrt ili potpuno nestajanje, jer se njihov prošli život oživljava kroz sjećanje.

Ruševno, propalo, oronulo, funkcionise kao simbol tranzicije, radikalnih promjena i nesigurnosti u svijetu koji se rapidno mijenja, u kome se čovjek suočava s brojnim globalnim izazovima, katastrofama, transformacijama. U tom smislu, motiv ruševine otvorio je prostor za rasprave o procesima globalizacije, deteritorijalizacije gdje nestaju „slabije“ kulture, odnosno o razornom djelovanju neoliberalnog kapitalizma na društvo, kulturu i okoliš. U kontekstu antropocena ruševina je simbolički izraz devastacije koju je izazvao čovjek na planetu –uništavanje eko sistema, zagađenje i klimatske promjene. Međutim, ruševina ne simbolizira samo devastaciju prirodnog okruženja, destruktivnost neoliberalnog kapitalizma i „novog liberalnog imperija“, već također označava i krizu subjekta u digitalnom, tehnologiziranom, posthumanom svijetu. U situaciji gdje se granice između ljudskog bića i tehnologije, te između prirodnog i tehnološkog tijela, teško razaznaju, ruševina postaje metafora disperzivnog savremenog subjekta, označavajući fragmentarnost, gubitak koherentnosti, te krizu identiteta i samog sopstva.

Stoga, možemo govoriti o ruševini kao toposu, ali u jednom širem smislu, o sveobuhvatnijem intelektualnom prostoru, u filozofiji, teoriji kulture, književnosti, umjetnosti, jer ruševina otvara niz kulturnih, egzistencijalnih, psiholoških i drugih tema koje susrećemo u različitim disciplinama. Ona je danas više jedan simbolički prostor kritičke refleksije, dekonstrukcije velikih naracija, prostor koji dozvoljava mnogostrukost i otvara mogućnosti za stvaranje nečeg novog. Jer ruševine su označitelji ne samo destrukcije već i kreacije, u njima još uvijek opstaje nešto što je uništavano ili prepušteno procesima propadanja; one utjelovljuju kreativni potencijal i mogućnost za promjene.

BIBLIOGRAFIJA:

1. Abramson, Daniel (2016), *Obsolescence: an Architectural History*, University of Chicago Press, Chicago
2. Bašlar, Gaston (1969), *Poetika prostora*, Kultura, Beograd
3. Baudelaire, Charles (1964), *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Da Capo Press, New York
4. Bauman, Zigmunt (2009), *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad
5. Benjamin, Walter (1974) „Istorijsko-filozofske teze“ u: Walter Benjamin,

- Eseji*, Nolit, Beograd, 79-92.
6. Benjamin, Walter (2003), *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) / London
 7. Benjamin, Walter (1989), *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Veselin Masleša, Sarajevo
 8. Boym, Svetlana (2010), "Ruins of the Avant-garde: From Tatlin's Tower to Paper Architecture", u: Julia Hell and Andreas Schönle (ur.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, 58-85.
 9. Buchloch, Benjamin H. D. (2003), "Plenty of Nothing: From Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*", u: Benjamin Buchloch, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge, MA, 257-283.
 10. David, Jacques (2006), "William Kent's 'Notion of Gardening:' The Context, the Practice and the Posthumous Claims", *Garden History*, 44(1) 24-50.
 11. Debord, Guy (1999), *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb
 12. Deuze, Ana (2006) "'Neo-Dada', 'Junk Aesthetic' and Spectator Participation", u: David Hopkins (ur.), *Neo-Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam, 49-71.
 13. Diderot, Denis et al. (2011), *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, Springer Netherlands, Dordrecht
 14. Dillon, Brian (2011), "Introduction: A Short History of Decay", u: Brian Dillon (ur.), *Ruins: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, MIT Press, London / Cambridge, 10-19.
 15. Dillon, Brian (2012), "Ruin lust: our love affair with decaying Buildings", *The Guardian*, 17. 02. 2012. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/17/ruins-love-affair-decayed-buildings> (pristup 25. 09. 2022).
 16. Edensor, Tim (2005a), *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford
 - Edensor, Tim (2005b), "The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space", *Environment and Planning D: Society and Space*, 23(6), 829-849.
 17. Edensor, Tim (2007), "Sensing the Ruin", *Senses & Society*, 2(2), 217-232.
 18. Eshel, Amir (2010), "Layered Time: Ruins as Shattered Past, Ruins as Hope in Israeli and German Landscapes and Literature", u: Julia Hell, Andreas Schönle (ur.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, 133-150.
 19. Gilpin, William (1792), *Three essays: On picturesque beauty; On*

- picturesque travel; and onsketching landscape: to which is added a poem On landscape painting*, Printed for R. Blamire, London (ebook)
20. Ginsberg, Robert (2004), *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam
 21. Gordillo, Gastón (2014), *Rubble: The Afterlife of Destruction*. Duke University Press, Durham, NC
 22. Greenberg, Clement (1997), "Modernist Painting", u: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, UK, Cambridge, MA, 754-760.
 23. Hecler, Florans (1980), "Estetika ruševina: jedna nova kategorija bića", *Književna kritika*, januar/februar, 87-93.
 24. Hipple, Walter (1988), *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Scholar Press, London
 25. Hui, Andrew (2021), "Poussin's Allegory of Ruins", u: Karl A. E. Enenkel, Walter Melion (ur.), *Landscape and the Visual Hermeneutics of Place 1500-1700*, Brill, Boston/Leiden, 391-421.
 26. Huysen, Andreas (2006), "Nostalgia for Ruins", *Grey Room*, 23, 6-21.
 27. Johns, Paul (2021), "Ruins and Rebirth", 21 decembar 2021, <https://www.artic.edu/articles/955/ruins-and-rebirth> (pristup 20. 11. 2024)
 28. Macaulay, Rose (1953), *Pleasure of Ruins*, Walker and Company, New York
 29. Musabegović, Senadin (2023), *Odsutno tijelo moći*, Buybook, Sarajevo
 30. Navarro-Yashin, Yael (2009), "Affective Spaces, Melancholic Objects: Ruination and the Production of Anthropological Knowledge", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15, 1-18.
 31. Riegl, Alois (2006), "Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak", u: Marko Špikić (ur.), *Anatomija povijesnog spomenika*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 351-411.
 32. Sebald, Winfried Georg (2006), *Austerlitz*, Vuković & Runjić, Zagreb
 33. Simmel, Georg (1958), "Two Essays", *Hudson Review*, 11(3), 371-385.
 34. Stoler, Ann Laura (2013), "Introduction 'The Rot Remains': From Ruins to Ruination", u: Stoler Ann Laura (ur.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Duke University Press, Durham, NC i London, 1-35.
 35. Thompson, Wendy (2003), "Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)", Metropolitan Museum of Art, oktobar 2003 https://www.metmuseum.org/toah/hd/pira/hd_pira.htm (pristup 15. 12. 2024)
 36. Toufic, Jalal (2010), "Ruins", u: Jalal Toufic i Matthew Gumpert (ur.), *Thinking: The Ruin*, Rezan Has Museum, Istanbul, 35-39.

37. Trigg, Dylan (2006), *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason*, Peter Lang, New York
38. Zebald, Vinfrid Georg (2017), *Saturnovi prstenovi*, Plato, Beograd
39. Zimel, Georg (2008), "Metropolis i duhovni život", u: Dušan Marinković (ur.), *Georg Zimel 1858-2008*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 280-290.
40. Zucker, Paul (1961), "Ruins. An Aesthetic Hybrid", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(2), 119–130.

RUINS – A MOTIVE FOR REFLECTION AND INSPIRATION THROUGH TIME

Summary:

The paper examines ruins as a twenty-first century phenomenon, drawing on the concepts of "ruinophilia" and Ruinenlust, which most effectively convey this enduring fascination. In recent theoretical discourse, ruins are understood not only as material remnants of past civilizations but also as powerful symbols of decay, transience, and the underlying contradictions of contemporary society. Nostalgia for the authentic remnants of the past and the materiality they embody has emerged as a defining phenomenon in the transition from the industrial to the digital age. In this context, ruins take on a multifaceted role, serving as complex symbols of decay, transformation, and transition, while reflecting deeper social, political, and cultural processes that shape our time. The motif of ruins, however, has been present in art, literature, and philosophy for centuries. Given their significance in Western tradition, this paper explores the historiographical aspects of this phenomenon, analyzing how ruins have been perceived across different epochs, from the Renaissance to the 20th century, when a break with historical continuity in architecture occurred. From a source of artistic inspiration in the 15th century, to their central role in the aesthetics of the picturesque, and finally, as spaces for critical reflection on modernity and existential questions in contemporary society, this study examines the aesthetic and symbolic significance of ruins over time.

Key words: architecture; art; cultural memory; modernity; nostalgia; obsolescence; ruin; ruinophilia

Adresa autorice
Author's address

Asja Mandić
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
asja.mandic@gmail.com

