

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Јована С. Тошић

**ПРОБЛЕМ АТМОСФЕРЕ У КОНТЕКСТУ
САВРЕМЕНЕ ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ГРАДИТЕЉСКОГ НАСЛЕЂА**

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Jovana S. Tošić

**ATMOSPHERE ISSUE IN THE CONTEXT OF
CONTEMPORARY PRESENTATION OF BUILT HERITAGE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022.

Ментор:

др Мирјана Ротер Благојевић, редовни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Чланови комисије:

др Марко Николић, доцент,
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

др Ана Никезић, ванредни професор,
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

др Миодраг Шуваковић, редовни професор,
Универзитет Сингидунум – Факултет за медије и комуникације

Датум одбране докторске дисертације:

Београд, 2022.

Изјава захвалности

Неизмерно сам захвална свом ментору проф. др Мирјани Ротер Благојевић, на подршци и препознавању потенцијала у овој теми и даљем усмеравању истраживања, бескрајној континуираној посвећености и ентузијазму у менторском раду, труду, стрпљењу, идејама и свему што ме је научила у процесу дугогодишње сарадње и менторског рада.

Велику захвалност дугујем доц. др Марку Николићу, на изузетно вредним и неопходним сугестијама и смерницама које су значајно утицале да дисертацију уобличим у својој коначној форми.

Захваљујем се члановима комисије в. проф. др Ани Никезић и проф. др Мишку Шуваковићу, чији савети и коментари су усмерили ток истраживања и у великој мери унапредили методологију, структуру и садржај рада.

Захваљујем се госпођи Катарини Вељковић-Бегбеде, господину Лазару Шећеровићу и господину Ђорђу Мојовићу на доступности и великој вољи за сарадњу.

Велико хвала мојим пријатељима, породици и куми на свој подршци у току писања дисертације.

Своју докторску дисертацију посвећујем мајци Весни Тошић, уз највећу захвалност на бескрајној и немерљивој подршци, разумевању и подстицају да корачам ка остваривању свих малих замисли и великих снова, животних и професионалних. Хвала што си увек ту.

Јована С. Тошић

Београд, јун 2022. године

ПРОБЛЕМ АТМОСФЕРЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ГРАДИТЕЉСКОГ НАСЛЕЂА

Сажетак

Атмосфера, као просторно-емоционална појава у архитектури, покреће бројна питања у оквиру архитектонског дискурса, а самим тим представља проблем који је неопходно тумачити у контексту заштите и презентације градитељског наслеђа. У савременој архитектонској пракси све присутније су архитекте које ауторске позиције базирају на *грађењу атмосфере*, а пројектантске приступе и ставове темеље на филозофско-теоријским интерпретацијама појма атмосфере у архитектури, као теоријско-метафоричног појма који је из филозофског преведен у архитектонски дискурс. Тема грађења и перципирања атмосфере недовољно је критички разматрана у архитектонској теорији и пракси, те историјске грађевине и простори који су под заштитом нису валоризовани с аспекта њеног очувања, а самим тиме, ни вредности ових грађевина нису презентоване на адекватан начин, што указује на актуелност теме истраживања, како са теоријског, тако и са практичног аспекта. Проблем идентификације, вредновања, обнове и презентације *генератора атмосфере* у архитектури, као извора за процену аутентичности и интегритета, односно као материјалних и нематеријалних елемената *духа места* историјских грађевина и простора, појављује се услед фокусирања међународних усвојених повеља и докумената у области заштите културног наслеђа на перципирање и очување визуелних карактеристика архитектуре, занемарујући нематеријалне аспекте атмосфере.

Истраживање се бави питањима обнове и очувања атмосфере у архитектури, као услова за комплексније и адекватније пројекте презентације градитељског наслеђа. Основни циљ истраживања је да се преиспитивањем кључних теорија и принципа савремене заштите и презентације градитељског наслеђа, као и редефинисањем појма атмосфере у архитектури и њеном ревалоризацијом, формулишу предлози за унапређење презентације и интерпретације материјалних и нематеријалних вредности историјских грађевина и простора, кроз активирање генератора атмосфере. То би имплицирало могућа решења за превазилажење недоследности између утемељених конзерваторских захтева и флуидних токова савременог пројектовања, чиме би се обезбедило унапређење и континуитет развоја заштићених грађевина и простора који поседују атмосферске квалитете. Предлози и препоруке за унапређење методологије препознавања, вредновања и оживљавања генератора атмосфере у презентацији и интерпретацији историјских грађевина и простора, формулисани су на основу анализе генератора атмосфере репрезентативних заштићених породичних кућа (вила) грађанске друштвено-културне елите, изграђених крајем XIX и почетком XX века у Београду. Дисертација успоставља везу између филозофских поставки архитектуре и савремене праксе архитектонског пројектовања, све то рефлектујући на иновативан и оригиналан начин на теорију и праксу очувања градитељског наслеђа, што имплицира да ово истраживање поред значаја у националној стручној јавности претендује да има и међународни допринос.

Кључне речи: атмосфера, генератори атмосфере, презентација градитељског наслеђа, дух места (*genius loci*), карактер простора, аутентичност, социјална вредност

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности и обнова градитељског наслеђа

УДК: 72.01:114(043.3)

ATMOSPHERE ISSUE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY PRESENTATION OF BUILT HERITAGE

Summary

Atmosphere, as a spatial-emotional phenomenon in architecture, raises numerous questions within the architectural discourse and thus represents a problem that needs to be interpreted in the context of protection and presentation of architectural heritage. In contemporary architectural practice, more and more architects base their design positions on *building the atmosphere*. Their architectural design approaches and attitudes are based on philosophical-theoretical interpretations of the concept of atmosphere in architecture as a theoretical-metaphorical concept translated from philosophical to architectural discourse. However, the topic of building and perceiving the atmosphere is not critically considered enough in architectural theory and practice, and historical buildings and places are not valorized from the aspect of atmosphere preservation. Thus, the values of these buildings are not adequately presented, indicating the research topic's relevance, both from a theoretical and a practical point of view. The problem of identification, evaluation, restoration, and presentation of *atmosphere generators* as sources for assessing the authenticity and integrity and as tangible and intangible elements of *the spirit of place*, arose due to projects focusing on international adopted charters and documents in the field of cultural heritage and preserving the visual characteristics of architecture, neglecting the intangible aspects of the atmosphere.

The research examines the issues of restoration and preservation of the atmosphere in architecture as a condition for more complex and adequate projects for the presentation of architectural heritage. The main aim of the research is to rethink theories and principles of contemporary preservation and presentation of architectural heritage and to redefine the concept of atmosphere in architecture and to reevaluate it and formulate proposals for improving the presentation and interpretation of tangible and intangible values of historic buildings and spaces. This would imply possible solutions to overcome the inconsistencies between the established conservation requirements and the fluid flows of contemporary architectural design, ensuring the improvement and continuity of the development of protected buildings and spaces with atmospheric qualities. Proposals and recommendations for improving the methodology of recognizing, evaluating, and reviving atmospheric generators through the presentation and interpretation of historic buildings and spaces were based on the analysis of atmospheric generators of representative protected family houses (villas) of the socio-cultural elite built in the late 19th and early 20th centuries in Belgrade. The dissertation establishes a connection between the philosophical background of architecture and contemporary architectural design practice, reflecting all this innovatively and originally on the theory and practice of preserving architectural heritage, which implies that this research aspires importance to the national professional public as to the international one.

Key words: atmosphere, atmosphere generators, architectural heritage preservation, spirit of place (*genius loci*), character of the space, authenticity, social value

Scientific field: Architecture and Urbanism

Scientific subfield: History, theory and aesthetics of architecture and visual arts and preservation of architectural heritage

UDK: 72.01:114(043.3)

САДРЖАЈ

Сажетак и кључне речи на српском језику	I
Сажетак и кључне речи на енглеском језику	II

1. УВОД

1.1. ТЕМА ИСТРАЖИВАЊА, ЦИЉЕВИ, ПОЛАЗНЕ ХИПОТЕЗЕ, ПРИМЕЊЕНЕ НАУЧНЕ МЕТОДЕ И РЕЗУЛТАТИ	1
1.1.1. Тема истраживања	1
1.1.2. Проблем и предмет истраживања	6
1.1.3. Циљеви и задаци истраживања	7
1.1.4. Научне хипотезе	8
1.1.5. Теоријско-методолошки приступ теми истраживања	10
1.1.6. Научна оправданост дисертације, остварени резултати и могућности практичне примене резултата	12
1.2. АНАЛИЗА ДОСАДАШЊИХ ИСТРАЖИВАЊА ТЕМЕ	14

2. КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ПОЈМА АТМОСФЕРЕ У АРХИТЕКТУРИ

2.1. ТЕОРИЈСКЕ И ФИЛОЗОФСКЕ ПОСТАВКЕ ПОЈМА АТМОСФЕРЕ	22
2.1.1. Образложење појма атмосфере	22
2.1.2. Перципирање атмосфере као појаве	24
2.1.3. Теоријске поставке атмосфере као просторног феномена	27
2.1.4. Синестетски квалитети у перципирању атмосфере	33
2.2. ТЕОРИЈСКА ОСНОВА ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ У АРХИТЕКТУРИ	38
2.2.1. <i>Genius loci</i> : значење појма и концепта у пројектовању	39
2.2.2. Норберг-Шулцова интерпретација Хајдегера	41
2.2.3. Атмосфера у архитектури: <i>дух места</i> и карактер простора	42

2.3. ГРАЂЕЊЕ АТМОСФЕРЕ: ЕЛЕМЕНТИ И ПРИСТУПИ	45
2.3.1. Генератори атмосфере	45
2.3.2. Пројектантски приступи грађењу атмосфере	66
2.4. ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД И АНАЛИЗА ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ НА ПРИМЕРУ ПОРОДИЧНИХ КУЋА (ВИЛА)	83
2.4.1. Примери породичних кућа (вила) из периода до XX века	84
2.4.2. Примери породичних кућа (вила) из периода XX века	93
2.4.3. Примери савремених породичних кућа (вила) из XXI века	101
3. ПРОБЛЕМ АТМОСФЕРЕ У САВРЕМЕНОЈ ЗАШТИТИ И ПРЕЗЕНТАЦИЈИ ГРАДИТЕЉСКОГ НАСЛЕЂА	108
3.1. ОСНОВНЕ ВРЕДНОСТИ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА И ЊИХОВО ОЧУВАЊЕ ПРЕМА МЕЂУНАРОДНИМ ПОВЕЉАМА И ПРЕПОРУКАМА	109
3.1.1. Валоризација културног наслеђа и дефинисање својстава/вредности које се рефлектују на атмосферу	109
3.1.2. Нематеријално културно наслеђе и препоруке за његово очување	111
3.1.3. Очување духа места и проблем атмосфере	112
3.1.4. Принципи аутентичности и интегритета културног наслеђа у контексту валоризације и обнове атмосфере	117
3.1.5. Принципи интерпретације и презентације културног наслеђа и проблем атмосфере	124
4. АНАЛИЗА ПРИМЕРА И ПРЕПОРУКЕ ЗА ОЧУВАЊЕ И ОБНОВУ АТМОСФЕРЕ У ЕНТЕРИЈЕРИМА ПОРОДИЧНИХ КУЋА	
4.1. АНАЛИЗА ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ У ПРЕЗЕНТАЦИЈИ ИНОСТРАНИХ ПОРОДИЧНИХ КУЋА (ВИЛА)	126
4.2. ПРИМЕРИ ОБНОВЕ АТМОСФЕРЕ ОЖИВЉАВАЊЕМ НЕМАТЕРИЈАЛНИХ ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ	139
4.3. ПРИКАЗ РЕФЕРЕНТНИХ ДОМАЋИХ ПРИМЕРА ЗАШТИЂЕНИХ ПОРОДИЧНИХ КУЋА (ВИЛА)	144
4.4. ПРЕДЛОГ УНАПРЕЂЕЊА ПРЕПОЗНАВАЊА, ВРЕДНОВАЊА И ОЖИВЉАВАЊА ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ У ПРЕЗЕНТАЦИЈИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА	153

4.4.1. Идентификација и приказ карактеристика и вредности <i>генератора атмосфере</i> присутних код анализираних примера	153
4.4.2. Вредновање очуваности <i>генератора атмосфере</i> као извора за процену <i>аутентичности и интегритета</i> анализираних примера	165
4.4.3. Вредновање очуваности <i>генератора атмосфере</i> као материјалних и нематеријалних елемената <i>духа места</i> анализираних примера	167
4.4.4. Вредновање оживљавања <i>генератора атмосфере</i> у савременој презентацији и интерпретацији карактера и <i>нематеријалних вредности</i> анализираних примера	168
4.4.5. Предлог за унапређење презентације и интерпретације материјалних и нематеријалних вредности кроз активирање <i>генератора</i> атмосфере	170
5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	175
6. БИБЛИОГРАФИЈА	
6.1. ИЗВОРИ	183
6.2. ЛИТЕРАТУРА	183
6.3. ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ	192
7. СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА И ТАБЕЛА	
7.1. СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА	197
7.2. СПИСАК И ПОРЕКЛО ТАБЕЛА	210
8. ДОДАТНИ ПРИЛОЗИ	
8.1. ПРИЛОГ 1	211
8.2. ПРИЛОГ 2	213
Биографија аутора	220
Изјава о ауторству	222
Изјава о истоветности штампане и дигиталне верзије докторске дисертације	223
Изјава о коришћењу	224

1. УВОД

1.1. ТЕМА ИСТРАЖИВАЊА, ЦИЉЕВИ, ПОЛАЗНЕ ХИПОТЕЗЕ, ПРИМЕЊЕНЕ НАУЧНЕ МЕТОДЕ И РЕЗУЛТАТИ

1.1.1. Тема истраживања

Анализом досадашњих истраживања теме, долази се до закључка да *атмосфера* као појам и појава у архитектури није у довољној мери критички анализирана и разматрана са различитих аспеката и позиција, како у савременом архитектонском дискурсу, тако ни у контексту заштите и презентације историјских грађевина и простора. О атмосфери као о просторном феномену и појави у архитектури, недовољно је полемисано до 1990. године, када је ова појава у архитектури и званично постала уврежена у архитектонском дискурсу под термином „атмосфера“ (Wegerhoff, 2016, ст. 119). У савременој архитектонској пракси истакли су се одређени аутори који своје ставове у пројектовању базирају на концепту *грађења атмосфере*¹. Савремени пројекти чији се концепт обликује кроз процес *грађења атмосфере* чине специфичан допринос архитектонској пракси. Ипак, савремене грађевине, као и историјске грађевине и простори који су под заштитом а које одликују атмосферски квалитети, нису валоризовани с аспекта очувања атмосфере, а самим тиме, ни вредности ових грађевина нису презентоване на адекватан начин.

Неусклађеност савремених токова и тенденција у архитектонској пракси оријентисаних према грађењу атмосфере као једном од приступа у пројектовању, наспрам уврежених принципа и приступа у очувању културног наслеђа, резултовале су непотпуним и неадекватним пројектима заштите и презентације историјских простора и грађевина. Пројекти очувања, обнове и презентације грађевина које су под заштитом, истовремено су условљени конзерваторским прописима и одредбама, али и различитим пројектантским интенцијама архитеката. Историја и теорија очувања културног наслеђа, принципи конзервације и рестаурације, и одредбе и услови прописани међународним повељама, документима, законима и препорукама о очувању светске културне баштине, највећим делом се односе на заштиту и презентацију материјалних вредности историјских грађевина и простора. С тога се, у одређеној мери, ови принципи мимоилазе са субјективним односом архитекте према наслеђу и традицији, његовим пројектантским сензибилитетом и ставовима, односно ауторском позицијом у пројектовању која истиче нематеријалне вредности и аспекте архитектуре. Сложена релација између ове две области истраживања – архитектонске и архитектонско-конзерваторске теорије и праксе, усмерила је даљи ток истраживања појаве атмосфере у архитектури и испитивања могућности за очување, обнову и презентацију атмосфере у оквиру историјских грађевина и простора, одредивши фокус истраживања управо на нематеријалне аспекте атмосфере.

¹ Израз „*грађење атмосфере*“ коришћен је у дискусијама између филозофа Гернота Бемеа (*Gernot Böhme*), и архитеката Јуханија Паласме (*Juhani Pallasmaa*) и Питера Цумтора (*Peter Zumthor*) у контексту разоткривања и демистификације начина на који ове архитекте конципирају своје пројектантске ставове базирајући се на филозофским поставкама феномена атмосфере и пројектују грађевине са атмосферским квалитетима (Navik, Teerds, & Tielens, 2013, ст. 5).

Контекстуализација појма атмосфере у архитектури: перципирање и грађење атмосфере, генератори атмосфере

Савремени филозофи, теоретичари и архитекте који у значајној мери испитују и тумаче комплексан однос између архитектуре и *атмосфере*, истовремено се залажући за овакав приступ пројектовању и перципирању архитектуре и, самим тим, значајно допринели развоју дискурса „атмосферске“ архитектуре² су: немачки филозоф Гернот Беме (*Gernot Böhme*), италијански филозоф Тонино Гриферио (*Tonino Griffiero*), историчар и теоретичар архитектуре Алберто Перес-Гомес (*Alberto Pérez-Gómez*), архитекте – Питер Цумтор (*Peter Zumthor*), Јухани Паласма (*Juhani Pallasmaa*) и Мирослав Шик (*Miroslav Šik*). Савремени филозофи који су утицали на развој атмосфере као просторно-емоционалног феномена, а затим и његовој поступној имплементацији из филозофског дискурса у архитектонски, су: Лудвиг Клагес (*Ludwig Klages*), Херман Шмиц (*Hermann Schmitz*), Морис Мерло-Понти (*Maurice Merleau-Ponty*) и други.

Изведени теоријско-метафорични појам атмосфере се реферише на појам атмосфере као просторно-емоционалне појаве, а ближе одређено, на карактеризацију атмосферске перцепције архитектуре. Елаборацијом интерпретација филозофа и теоретичара, као што су Мерло-Понти, Клагес, Шмиц, Беме и Гриферио, формира се основа теоријског оквира истраживања, односно основ за извођење појма атмосфере који има примену у архитектонском дискурсу.

Гернот Беме се истиче као најауторитативнији филозоф у области естетике атмосфере и најутицајнији аутор филозофских и теоријских поставки појма атмосфере у архитектури. Интерпретацију атмосфере као појаве у архитектури Беме је највећим делом базирао на Шмицовом тумачењу атмосфере као просторно-емоционалног феномена. Опсежним и свеобухватним тумачењем атмосфере као појаве у архитектури Беме је отворио могућности за имплементацију овог феномена у архитектонску праксу, превођењем из филозофског у архитектонски дискурс.

Од архитеката који су највише допринели развоју архитектонске теорије и праксе која се базира на грађењу атмосфере и доживљају архитектуре телесним перципирањем атмосфере као појаве, а не на примарно визуелном доживљају појавности архитектуре, издвајају се Паласма и Цумтор. Према речима Цумтора (2006), атмосфера је чинилац који директно указује на квалитет архитектуре:

„На шта мислимо када говоримо о квалитету архитектуре? [...] Квалитет у архитектури за мене је када зграда успева да ме покрене. Шта је то што ме покреће? Како могу то да постигнем у свом раду? [...] Како људи дизајнирају ствари са толико лепим, природним присуством, ствари које ме покрену сваки пут. Једна реч за то је атмосфера [...] поново верујем првом утиску“ (ст. 11).

Другим речима, атмосфера у архитектури се перципира првим утиском, што имплицира да је то појава која се доживљава интуитивно и непосредно.

Архитектура чији се концепт базира на грађењу атмосфере, по Ерику Вегерхофу³ (*Erik Wegerhoff*) (2016), најављује, односно представља манифестацију новог покрета у архитектури, који је Вегерхоф именовао термином „Нова чулност“ (нем. *Neue Sinnlichkeit*), јер представља чулни пандан рационалној „Новој објективности“ (нем. *Neue Sachlichkeit*) (ст. 119). Архитектура „Нове чулности“ има за циљ да у потпуности утиче на сва људска чула истовремено, односно на телесну перцепцију корисника/посматрача. Она се више третира

² Архитектура која садржи атмосферске квалитете (квалитете проистекле деловањем генератора атмосфере у одређеном архитектонском простору) који генеришу одређену атмосферу, може се подвести под појмом „атмосферска“ архитектура.

³ Ерик Вегерхоф (1974) је немачки архитекта, од 2017. године ради као предавач на Институту за историју и теорију архитектуре (*gta*) на ЕТН у Цириху (извор: <https://www.gta.arch.ethz.ch/staff/erik-wegerhoff/curriculum>, приступано 10.04.2018).

кроз простор који формира, а не као форма, и доживљава се свим чулима симултано (вишечулно/телесно), уместо примарно визуелно. По мишљењу критичара уметности Хајнриха Велфлина (*Heinrich Wölfflin*), просторни облик архитектуре није само оно што се перципира визуелно, већ се може искусити у телу и кроз тело, као нешто што је „унутрашње“ (Vöhme, 2013, ст. 21). Атмосферски простори подстичу кориснике да буду део атмосфере, односно учесници, а не пасивни посматрачи архитектуре (Pallasmaa, 2014). Дакле, основне одреднице за идентификацију и дефинисање појма атмосфере у архитектури су: начин перципирања архитектуре и њене атмосфере афективно (енг. *affect*), првим утиском (енг. *first impression*), затим емоционалне реакције (енг. *feelings, sensations*) које буди, и расположења (енг. *moods*) која подстиче код посматрача/корисника, самим тиме одређујући његову диспозицију и усмеравајући у извесној мери његово понашање. Из наведеног следи да ће се, на самом почетку истраживања, у процесу формирања теоријског оквира теме истраживања, о атмосфери говорити као о просторно-емоционалном феномену.

Атмосфере, као свеprisутне појаве у окружењу „...одређују нас и ми одређујемо њих“ (Vöhme, 2017, ст. 119). Другим речима, како дефинише Беме (2017), човек, поред тога што *перципира* и *доживљава атмосферу*, може и да *изгради* атмосферу тако што ће створити специфичне материјалне услове у простору који ће омогућити да се одређена атмосфера генерише. Предуслов за генерисање атмосфере као појаве у простору је успостављање јединственог поретка услова који генеришу контекст у којем се атмосфера може појавити, услова који представљају *генераторе атмосфере* (Ibid, ст. 92).

Генератори атмосфере се деле на два основна типа: (1) *материјалне – опипљиве* (енг. *tangible*), (2) *нематеријалне – неопипљиве* (енг. *интангибле*) (Ибид). Према карактеру атмосфере који обликују, и начину на који се атмосфера перципира и доживљава, извршена је подела *карактера*, тј. *карактеристика у односу на генераторе атмосфере, на: (I) утиске о кретању у ширем смислу* (просторне структуре архитектонске форме), (II) *синестезију* (чулне квалитете који се могу доживети на исти начин симултаним активирањем различитих чула), и (III) *социјалне карактере* (или карактеристике које интегришу предлоге кретања са синестетским карактеристикама) (Ibid, ст. 93). Карактер атмосфере обликује група која је доминантна, односно она група која преовлађује у простору.

Проблем атмосфере у савременој заштити и презентацији градитељског наслеђа

Историјске грађевине и просторе често карактерише наглашено присуство *атмосфере*, услед специфичних квалитета њихове појавности која се доживљава вишечулно и телесно. Њихова историјска слојевитост повезује прошлост грађевине и/или места са садашњошћу, али и са будућношћу, активирајући на тај начин „егзистенцијално чуло“ (Pallasmaa, 2017) посетиоца ових простора. Како би се вредности градитељског наслеђа могле очувати и доживети перципирањем свеобухватне атмосфере, неопходно је, пре свега, идентификовати све **генераторе атмосфере** који обликују карактер атмосфере одређене историјске грађевине или простора. Препознавање генератора атмосфере као елемената њихове материјалне и нематеријалне вредности које треба очувати кроз будућу презентацију је од круцијалног значаја. **Истраживање савремене појаве превођења феноменолошког у архитектонски дискурс у контексту пројеката презентације историјских грађевина и простора, претежно у форми експерименталних пројеката и метода⁴ заштите и презентације, од суштинске је важности за испитивање потенцијала и могућности пројеката презентације**

⁴ Експерименталне методе заштите и презентације градитељског наслеђа анализиране су детаљније у дисертацији. Ови приступи пројектима очувања и обнове испитивани су анализом теорије заштите и студијом случаја референтних примера. Једна од експерименталних метода је *оживљавање мириса* као *нематеријалног генератора атмосфере* који учествује у обнови и очувању вредности историјских простора и грађевина, са акцентом на социјалну вредност (Tošić, 2016, ст. 95).

нематеријалних вредности историјских грађевина и простора. Закључује да је потребно очувати вредности градитељског наслеђа које директно утичу на обликовање карактера атмосфере. Ове вредности се превасходно односе на: **заштиту материјалног и нематеријалног наслеђа, очување духа места, поштовање принципа очувања аутентичности и интегритета, на концепт истинитости градитељског наслеђа, али и на вредност идентитета, функционалну, социјалну, економску и политичку вредност** (Jokilehto & Feilden, 1998, стр. 18-21).

Пре детаљног тумачења појма атмосфере у контексту очувања и презентације градитељског наслеђа, неопходно је преиспитати кључне концепте и принципе заштите и презентације наслеђа који су дефинисани у изворним текстовима међународних повеља, а то су: **дух места (*genius loci*), концепт истинитости, аутентичност и интегритет, нематеријално наслеђе, опипљиво и неопипљиво наслеђе, затим социјална, функционална, политичка и економска вредност, као и вредност идентитета.** Сви наведени концепти у заштити се посредно или непосредно доводе у везу са појмом атмосфере у архитектури са којим граде слојевит однос. Дакле, у сврху идентификације и валоризације елемената (генератора) који обликују атмосферу одређених историјских грађевина, односно простора, а затим и формулисања могућих препорука за адекватну заштиту и презентацију кроз очување и обнову атмосфере, неопходно је размотрити одредбе и препоруке конвенција о заштити природних и културних добара које су прописале најзначајније међународне организације (UNESCO⁵, ICCROM⁶, ICOMOS⁷). **Фокус је на препорукама које се тичу дефинисања елемената који сачињавају дух места и препорука за његово очување: „Декларација из Квебека о очувању духа места“ (ICOMOS, 2008)⁸, као и на члановима у оквиру општих повеља и докумената који дефинишу изворе информација за процену аутентичности, од којих су најважније: „Венецијанска повеља“ (ICOMOS, 1964)⁹, „Документ о аутентичности из Наре“ (ICOMOS, 1994)¹⁰ и „Повеља из Буре“**

⁵ UNESCO (УНЕСКО) – „је формиран 1945. године, са седиштем у Паризу, као специјализована Организација УН за просвету, науку и културу (UNESCO – Organisation des Nations Unies pour l' Education, la Science et la Culture), чији је задатак био да допринеси међународној сарадњи, унапређивању знања и међусобног разумевања народа. [...] Свака држава-чланица има своју националну комисију. Југославија је члан УНЕСКО-а од 1950. године“ (Vučenović, 2004, стр. 17). Организација УНЕСКО „усвојила је више конвенција и препорука из домена очувања и заштите културних и природних вредности, међу којима је Конвенција о светском наслеђу са Листом уписаних добара“ (Vučenović, 2004, стр. 14).

⁶ ICCROM (ИКРОМ) – „је Међународни центар за конзервацију који је формирао УНЕСКО 1959. године као „међувладину организацију ИКРОМ – Међународни студијски центар за конзервацију и рестаурацију културних добара (фр.: ICROM – Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels). [...] Генерални директор УНЕСКО-а и Влада Италије потписали су 1957. године договор о формирању овог међународног центра у Риму, који је најпре називан *Римски центар*, а касније ИКРОМ. Његова делатност почела је 1959. године“ (Vučenović, 2004, стр. 37).

⁷ ICOMOS (ИКОМОС) – „Конгрес архитеката и техничара историјских споменика одржан 1964. у Венецији је приступио конституисању Међународног савета за споменике и целине ИКОМОС као невладине организације, чије се седиште од почетка налази у Паризу (ICOMOS – Conseil international des monuments et des sites). [...] Главна активност посвећена је развоју доктрина, метода и средстава заштите непокретних културних добара, као и координацији акција на светском нивоу. ИКОМОС је дао посебан допринос тој области организовањем научних колоквијума и деловањем међународних комитета, специјализованих за различите области“ (Vučenović, 2004, стр. 149).

⁸ Оригинални назив декларације: *Québec Declaration on the Preservation of the Spirit of Place*, усвојена је 4. октобра 2008. године у Квебеку (Канада), на шеснаестом генералном већу ИКОМОС-а (извор: <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf>, преузето 16.09.2020).

⁹ Оригинални назив повеље: *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964)*, одобрена је 31. маја 1964. године на „Другом међународном конгресу архитеката и техничара историјских споменика“ (*IIInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments*) одржаном од 25-31. маја у Венецији, а усвојила је ICOMOS 1965. године (извор: https://www.icomos.org/centre_documentation/bib/2012_charte%20de%20venise.pdf, приступано 21.11.2021).

¹⁰ Оригинални назив документа: *The Nara Document on Authenticity*, документ који је потписан од стране четрдесет и пет учесника „Нара конференције о аутентичности“ која се одржала у Нари (Јапан) у периоду од 1-6. новембра 1994. године. Конференцију су организовали Агенција за културна питања (Владе Републике Јапана) и префектура Нара у сарадњи са организацијама УНЕСКО, ИКРОМ и ИКОМОС (извор: <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>, стр. 48, преузето 19.07.2020).

(ICOMOS, 1999/2013)¹¹. Пре елаборације концепта духа места и његове упоредне анализе са појавом атмосфере у архитектури, неопходно је образложити појам **нематеријалног културног наслеђа** и концепта његовог очувања у оквиру одредби „Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа“ (UNESCO, 2003)¹². Приликом анализе различитих аспеката социјалних вредности градитељског наслеђа, као извор је коришћена „**Оквирна конвенција о вредности културног наслеђа за друштво – Конвенција Фаро**“ (Савет Европе, 2005)¹³, на коју се реферишу приступи проблему атмосфере у односу на теоријске принципе и приступе вредновању културног наслеђа у пракси заштите и презентације.

Поред разматрања и преиспитивања основних принципа очувања, критичком анализом оригиналних писаних дела теоретичара и архитеката који су поставили темеље савремене доктрине заштите (**Џона Раскина (John Ruskin), Виоле-ле-Дика (Viollet-le-Duc), Алојза Ригла (Alois Riegl), Макса Дворжака (Max Dvořák), Чезаре Брандија (Cesare Brandi), Јуке Јокилета (Jukka Jokilehto)** и других) могу се донети закључци о њиховим имплицитно или експлицитно израженим ставовима који се доводе у контекст очувања атмосфере у оквиру историјских грађевина и простора. **Тумачењем теоријских позиција филозофа, теоретичара и архитеката који су истраживали појам атмосфере у архитектури и концепт грађења атмосфере, као и анализом савремених пројеката презентације градитељског наслеђа, постављају се питања: Да ли се доживљај архитектуре, а самим тим и атмосфере у архитектури, превасходно ослања на садашњост, односно на перцепцију посматрача, или (и) на сећање и имагинацију; да ли је могуће очувати / обновити атмосферу и у којој мери, односно, да ли генератори атмосфере могу бити извори за процену аутентичности заштићене грађевине?** Реферисањем на процес афирмације и вредновања појаве атмосфере у архитектури и њене интерпретације у доктрини очувања, испитују се потенцијали и могућности за генерисање, односно очување и обнову атмосфере у ентеријерима заштићених грађевина. Тумачењем савремених пројектантских приступа грађењу атмосфере и експерименталних метода у презентацији градитељског наслеђа, урађено је испитивање и анализа метода којима је генерисана атмосфера у савременим пројектима презентације градитељског наслеђа, у зависности од процеса идентификације генератора атмосфере, уз поштовање конзерваторских принципа, услова и циљева.

Поред наведених савремених архитеката (Паласма, Цумтор) који су генерисали атмосферу у својим пројектима, и одређене архитекте модернизма, из периода ране модерне (тридесете године XX века), су у оквиру својих концепата генерисале атмосферу наглашавајући присуство ове појаве, како у ентеријеру, тако и у свеобухватној појавности архитектуре. Архитекте попут **Алвар Алта (Alvar Aalto), Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright), Сигурд Леверенца (Sigurd Lewerentz), Мис ван дер Роа (Ludwig Mies van der Rohe)** и других, су интуитивним обликовањем и развијањем концепта и *атмосферским приступом* у пројектовању, генерисали атмосферу. Из овога се закључује да **и грађевине модернизма, као и историјске грађевине и простори, одликују наглашена атмосферска својства и квалитети, те је и ове заштићене грађевине неопходно перципирати, идентификовати, вредновати и презентовати и са становишта очувања, обнове и презентације атмосфере.**

¹¹ Оригинални назив повеље: *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, први пут је усвојена 1979. године у Бури (Аустралија), а затим су уследиле редиговане верзије из 1981. и 1988. године, и значајније ревидиране верзије 1999. и 2013. године (која је усвојена 31. октобра) (извор: <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2145/>, преузето 15.07.2020).

¹² Оригинални назив конвенције: *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, донета је на конференцији организације UNESCO, одржаној у Паризу од 29. децембра до 17. октобра 2003. године (извор: <https://ich.unesco.org/en/convention>, приступано 19.11.2021).

¹³ Оригинални назив конвенције: *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention)*, донета је 27. октобра 2005. године, у граду Фаро (извор: <https://rm.coe.int/1680083746>, приступано 23.11.2021).

У циљу дефинисања препорука за унапређење валоризације и презентације ентеријера заштићених породичних кућа (вила) које у савременом контексту имају функцију куће-музеја или имају потенцијал за презентацију својих споменичких вредности стављањем (дела) куће у функцију приватног музеја, урађена је студија случаја **карактеристичних примера заштићених приватних кућа (вила) изграђених крајем XIX и почетком XX века**. Студија случаја биће рађена са крајњим циљем дефинисања препорука за унапређење презентације и интерпретације материјалних и нематеријалних вредности градитељског наслеђа, кроз активирање (оживљавање) генератора атмосфере и очување јединствене атмосфере ентеријера, атмосфере која је карактеристична за период и друштвено-културни контекст репрезентативних примера резиденцијалне архитектуре.

1.1.2. Проблем и предмет истраживања

У контексту савремене презентације културног наслеђа, у пројектима заштите и презентације историјских грађевина и простора се, у сврхе евоцирања меморије историјских места и простора, узимају у обзир феноменолошки аспекти архитектонског дискурса, односно наглашава се улога свих чула у доживљају архитектуре. Анализом текстова кључних теоретичара у области очувања градитељског наслеђа, могу се извести закључци о њиховим ставовима о феноменолошком приступу у архитектури. Интерпретације ових теоретичара сугеришу на афирмацију или оспоравање материјалних и нематеријалних елемената који генеришу атмосферу у архитектури, а уједно и на потребу за њиховом валоризацијом, очувањем и обновом, као и на могуће методе њихове презентације. С друге стране, савремене методе заштите и презентације историјских грађевина и простора са атмосферским квалитетима, као и експерименталне методе очувања градитељског наслеђа које укључују оживљавање материјалних и/или нематеријалних генератора *атмосфере*, покрећу бројна питања о вредновању, очувању и презентацији *нематеријалног културног наслеђа, духа места, социјалних вредности*, као и *аутентичности и интегритета* у теорији и пракси очувања културне баштине.

Основни проблем којим се истраживање бави је занемаривање атмосферских квалитета историјских грађевина и простора у процесу валоризације културне баштине, из којег следи неадекватно формулисање приступа њиховој заштити и презентацији. Услед актуелности проблема непознавања и недефинисања појаве атмосфере и њених генератора као вредности у архитектури, а самим тим и вредности историјских грађевина и простора, атмосфера као појава у архитектури се не анализира и не узима у обзир у оквиру истраживачког дела рада на пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа, као ни током реализације ових пројеката, те из тога произилазе неадекватни и непотпуни пројекти заштите и презентације историјских грађевина и простора.

Секундарни проблеми истраживања су:

- **изостанак критичке анализе појма *атмосфере* у архитектури**, а самим тим и онемогућавање адекватног повезивања генератора атмосфере са вредностима градитељског наслеђа, тј. укључивања генератора у споменичку валоризацију историјских грађевина и простора, као и њихову имплементацију у пројекте заштите и презентације;

- **неадекватни концепти и реализације пројеката заштите и презентације градитељског наслеђа**, који настају као последица неусклађености међународних принципа и повеља, односно савременог дискурса очувања, са тенденцијама у архитектонској пракси које укључују *грађење атмосфере* и тиме се оријентишу на перципирање нематеријалних вредности архитектуре.

Предмет истраживања докторске дисертације је испитивање потенцијала и могућности за очување и презентацију материјалних и нематеријалних вредности архитектуре, аутентичности и интегритета, као и духа места историјских грађевина и простора, кроз очување и обнову атмосфере, првенствено „оживљавањем“ нематеријалних елемената атмосфере. Могућности за унапређење презентације градитељског наслеђа се испитују кроз истраживачки процес идентификације, вредновања, обнове, заштите и презентације аутентичне атмосфере историјских простора, односно истраживањем приступа за генерисање атмосфере у историјским грађевинама и просторима. Фокус истраживања је на примерима резиденцијалне архитектуре у Београду, тачније на анализи ентеријера репрезентативних заштићених породичних кућа (вила) грађанске друштвено-културне елите с краја XIX и почетка XX века. Кроз студију случаја преиспитују се основни концепти и принципи заштите и презентације историјских грађевина и простора, али истовремено и параметри и приступи *грађењу атмосфере* и очувању и обнови атмосфере, односно могућности „оживљавања“ материјалних и нематеријалних генератора атмосфере у ентеријерима репрезентативних породичних кућа у Београду с краја XIX и почетка XX века, са циљем интегрисања материјалних и нематеријалних генератора атмосфере у оквиру доктрине очувања, тачније њиховог укључивања као извора за процену аутентичности у процесу идентификације вредности градитељског наслеђа. Ово испитивање реферисаће се на процес (ре)афирмације атмосфере у архитектури и њене интерпретације у доктрини заштите. Процес истраживања подразумева критичку анализу текстова теоретичара, филозофа и архитеката који су се бавили међусобним односом естетике појаве атмосфере и појавности архитектуре и развојем атмосфере као просторно-емоционалне појаве и принципа и метода *грађења атмосфере* у архитектури, као и анализу текстова и пројеката архитеката који свој пројектантски сензибилитет базирају на појави атмосфере као основном индикатору квалитета архитектуре. Истовремено, истраживање подразумева анализу међународних повела и препорука у области заштите, са фокусом на принципе аутентичности и интегритета, очување нематеријалног наслеђа, духа места и социјалних вредности.

1.1.3. Циљеви и задаци истраживања

Циљеви и задаци истраживања проистекли су из ученог основног проблема, као и секундарних проблема истраживања. Основни циљ истраживања је свеобухватна критичка анализа теоријских поставки појма и појаве атмосфере у архитектури, ради уочавања основних теоријских постулата који обликују принципе и методе *грађења атмосфере*, и даљег успостављања паралеле између својстава материјалних и нематеријалних генератора атмосфере и вредности градитељског наслеђа, и на крају, формулисања могућности унапређења методологије препознавања, вредновања и оживљавања генератора атмосфере у презентацији и интерпретацији породичних кућа (вила) у Србији. Са овим циљем, у оквиру студије случаја ентеријера референтних примера заштићених породичних кућа (вила), испитују се нове пројектантске тенденције *грађења атмосфере*, односно могућности њихове примене у савременој пракси презентације градитељског наслеђа.

Крајњи циљ истраживања је дефинисање предлога за унапређење презентације и интерпретације материјалних и нематеријалних вредности кроз активирање генератора атмосфере. Ово би се спровело кроз свеобухватну валоризацију историјских грађевина и простора и дефинисање генератора атмосфере као извора за процену аутентичности, као и кроз адекватну заштиту и презентацију која ће обезбедити да очување и презентација споменичких

вредности градитељског наслеђа са атмосферским квалитетима буде комплетније и адекватније.

Из основног циља уследили су одређени **подциљеви истраживања**:

- **одређивање својстава генератора атмосфере као квалитета архитектуре** који могу настати или се обновити циљано, применом одређених поступака грађења атмосфере које прожимају простор и обликују његов карактер, односно **одређивање својстава генератора атмосфере као вредности заступљених у историјским грађевинама и просторима**;

- **испитивање утицаја појаве атмосфере на квалитет архитектуре**, ради могућности укључивања генератора атмосфере у изворе за процену аутентичности;

- **реафирмисање појма атмосфере у архитектури** као релевантног појма присутног у историји и теорији архитектуре и у дискурсу очувања културног наслеђа.

На основу постављених циљева формулисано је **неколико задатака истраживања**:

- **анализа савремене архитектонске теорије и праксе**, тачније оног дела архитектонског дискурса који се реферише на појаву атмосфере у архитектури, како би се ова појава дефинисала и утврдио њен значај и улога у доживљају архитектуре и њених квалитета;

- **дефинисање елемената архитектуре као генератора атмосфере и њихова категоризација** на материјалне и нематеријалне, као и према доминантним генераторима који обликују карактер атмосфере;

- **дефинисање пројектантских приступа грађењу атмосфере**, кроз анализу теоријских радова релевантних филозофа, теоретичара и архитеката, као и реализованих пројеката значајних за анализу ауторских позиција и приступа, односно пројектантских интенција и поступака који су резултовали грађењем атмосфере;

- **анализа кључних принципа заштите и презентације градитељског наслеђа која се односе на аутентичност и интегритет, очување нематеријалног наслеђа, духа места и социјалних вредности**, а који имају слојевит и непосредан однос са савременим концептом *грађења атмосфере* у архитектури. Задатак је да се испитају утицаји атмосфере као појаве у архитектури и као потенцијалног параметра квалитета архитектуре на валоризацију историјских грађевина и простора, како би се проверило да ли генератори атмосфере могу да се уврсте у изворе за процену аутентичности;

- **синтеза уочених принципа и поступака**, како би се у савремену заштиту и презентацију градитељског наслеђа имплементирао поступак *грађења атмосфере*, и на тај начин обезбедио адекватнији приступ савременим интервенцијама у историјским просторима. Овакав приступ заштити и презентацији градитељског наслеђа би оживео и истакао атмосферске квалитете историјских грађевина и простора, уз очување и унапређење њихових културних вредности.

1.1.4. Научне хипотезе

У односу на утврђене проблеме и постављене циљеве истраживања, дефинисане су **три полазне научне хипотезе истраживања**:

1. Главна претпоставка истраживања произашла је из основног утврђеног проблема истраживања, који се односи на то да међународни принципи и усвојене повеле у области заштите културног наслеђа у великој мери занемарују атмосферске квалитете историјских

простора приликом формулисања услова и мера њихове заштите и презентације, из чега је изведена **прва научна хипотеза:**

Генератори атмосфере су један од извора за процену аутентичности историјских грађевина и простора, те се они морају укључити у методологију заштите и презентације културног наслеђа ради потпунијег очувања аутентичности и интегритета, духа места, као и материјалних и нематеријалних вредности историјских грађевина и простора.

Прва полазна хипотеза условљена је:

- архитектонском праксом и пројектантским интенцијама архитеката који своје концепте базирају на грађењу атмосфере, док одређене генераторе атмосфере поистовећују са концептом *истине* у архитектури, и

- занемаривањем атмосферских квалитета архитектуре приликом анализе историјских грађевина и простора, а самим тим и њихово изостављање у валоризацији и пројектима заштите и презентације.

2. Из првог утврђеног секундарног проблема, који говори о онемогућавању адекватног повезивања елемената *атмосфере* са споменичким својствима и вредностима историјских грађевина и простора услед недовољне критичке анализе поимања атмосфере у архитектури, произашла је **друга научна хипотеза истраживања:**

Методe и технике очувања и обнове атмосфере у архитектури могу значајно унапредити заштиту и презентацију историјских грађевина и простора, те омогућити превазилажење неусклађености конзерваторских захтева и токова савременог пројектовања, односно обезбедити континуитет развоја и унапређење ових простора уз поштовање њихових споменичких својстава и вредности.

Друга полазна хипотеза условљена је:

- честим неразумевањем и неусклађеношћу конзерваторских захтева и савременог пројектовања, које доводи до дисконтинуитета развоја и успоравања унапређења историјских грађевина и простора;

- применом експерименталних метода у пројектима заштите и презентације (као што је нпр. *олфакторна и/или звучна реконструкција*), које се базирају на очувању или обнови одређених генератора атмосфере (материјалних или нематеријалних) као примарних квалитета архитектуре, и

- савременим приступима у пројектовању који истичу појаву атмосфере као један од основних параметара квалитета архитектуре.

3. Из другог утврђеног секундарног проблема који се односи на то да су међународни принципи заштите и презентације градитељског наслеђа и усвојене повеље и документи неусклађени са архитектонском праксом која подразумева и *грађење атмосфере*, изведена је **трећа научна хипотеза:**

Усклађивање савремене доктрине очувања културне баштине са новијим тенденцијама у архитектонској пракси које укључују грађење атмосфере, доприноси свеобухватнијим, кохерентнијим и адекватнијим пројектима презентације градитељског наслеђа.

Трећа полазна хипотеза условљена је:

- експанзијом приступа у савременој архитектонској пракси који се базирају на појави *атмосфере* у архитектури, односно на концепту *грађења атмосфере*;

- недовољном заступљеношћу појаве *атмосфере* у архитектури у оквиру принципа заштите културне баштине, односно базирањем преваходно на очувању и презентацији материјалних вредности архитектуре која се доживљавају визуелно, а недовољно оних нематеријалних која се перципирају вишечулно, телесно, хаптички и синестетички, што у великој мери утиче на очување *аутентичности и интегритета, духа места, социјалних вредности и нематеријалног наслеђа*.

1.1.5. Теоријско-методолошки приступ теми истраживања

У раду на докторској дисертацији примењено је неколико методолошких поступака којима се приступило истраживању и провери полазних научних хипотеза. Коришћене су технике и поступци који се примењују код истраживања текстова о архитектури, пројектне документације, као и методолошке технике које су карактеристичне за друге области у науци: архитектонску конзервацију, филозофију, социологију, феноменологију, студије културе. Општи теоријско-методолошки приступ истраживању заснован је на критичком разматрању проблема који одређују предмет истраживања, а изискује коришћење научних метода које се примењују у проучавању филозофских поставки архитектуре, историје и теорије архитектуре, у анализи примера из архитектонске праксе, затим у тумачењу дискурса очувања културне баштине, и практичној примени теорије и принципа заштите и презентације градитељског наслеђа у пројектима презентације историјских грађевина и простора.

Спроведено истраживање је подељено на **три основне фазе**, и у складу са тим одређене су теоријске и методолошке поставке проучавања и рада на теми истраживања.

У **почетној фази истраживања** примењено је неколико научних метода. Прво је коришћен **историографски метод** којим је формиран теоријски оквир као основно упориште за истраживање. Кроз прикупљање и одабир примарних и секундарних извора који ће се користити у истраживању, а затим и њихову систематизацију и класификацију, образована је информациона основа за даљи рад на анализама. Селекција грађе и формирање свеобухватне библиографије урађено је **методом анализе грађе** која подразумева проучавање примарних и секундарних извора. **Примарне коришћене изворе**, као изворе који се непосредно баве проблемом истраживања, чини: архивска грађа (оригинална пројектна и фото-документација), оригинална дела и текстови филозофа и теоретичара о *атмосфери* као просторно-емоционалној појави, о тумачењу овог појма и његовог превођења из филозофског у архитектонски дискурс, затим савремене интерпретације теоријско-филозофских поставки појма *атмосфере* и *атмосфере* као просторно-емоционалне појаве, као и текстови и интервјуи са архитекатама који своје ауторске позиције у пројектовању базирају на *грађењу атмосфере* и атмосферским квалитетима архитектуре. У ову групу извора сврставају се и књиге, есеји и научни чланци савремених теоретичара архитектуре који се баве тумачењем перципирања атмосфере у архитектури. Примарне изворе чине и међународне повеље, конвенције, и други документи из области очувања културне баштине, као и изворни текстови историчара и теоретичара архитектуре који се баве филозофијом и теоријом очувања и који су поставили темеље за савремени методолошки приступ презентацији градитељског наслеђа. У примарне изворе убрајају се и савремена тумачења архитеката и теоретичара који интерпретирају питање очувања и обнове атмосфере у пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа, реферишући се на међународне повеље, конвенције и документа, као и на писана дела теоретичара и архитеката у области очувања културне баштине. **Секундарни коришћени**

извори су текстови који посредно анализирају проблем истраживања, а релевантни су за препознавање проблема и дефинисање предмета истраживања. У ову групу извора се сврстава: литература о архитектури репрезентативних породичних кућа с краја XIX и почетка XX века, и о модерној кући у периоду од 1919-1940. године, изграђених у Београду; оригинални текстови кључних историчара и теоретичара архитектуре из области заштите и презентације градитељског наслеђа; литература која се односи на шири контекст тумачења појаве атмосфере у архитектури; текстови у којима савремени теоретичари тумаче изворне текстове међународних повеља и докумената, и критички анализирају очување аутентичности и интегритета, духа места, нематеријалног наслеђа и социјалне вредности, као и илустративна грађа и периодика. Прикупљањем извора и анализом грађе урађена је и селекција литературе која је од значаја за тумачење ширег контекста теме истраживања, а одабрана дела сврстана су у категорију **општих извора**.

У **средишњој фази истраживања** приступило се обради релевантних података из прикупљене и систематизоване грађе и критичкој анализи примарних и секундарних коришћених извора **методом научне анализе**. Урађена је **теоријска анализа** која обухвата две студије: у првој су анализирани текстови филозофског дискурса и текстови архитектонског дискурса који се односе на проблем и предмет истраживања, како би се испитали и проверили референтни теоријски постулати и формирале основе теоријског оквира истраживања, док су у другој студији анализиране теоријске поставке у дискурсу очувања културног наслеђа. Завршна, свеобухватна **компаративна анализа** подразумева поређење филозофских поставки феномена атмосфере са текстовима и документацијом која говори о пројектантским приступима грађењу атмосфере и текстовима који се односе на теорију и праксу заштите и презентације градитељског наслеђа, у циљу афирмације појма атмосфере у архитектонско-конзерваторској теорији и пракси. У истраживачком процесу је примењен и **историјски метод** јер се појава атмосфере у теорији и пракси архитектуре посматра у односу на дуже временско раздобље, а у истраживању дискурса заштите укључују се како историјска тако и савремена тумачења и интерпретације.

Као један од основних аналитичких модела у средишњој фази истраживања коришћена је **комплексна компаративна анализа** која је обухватала неколико нивоа. Прво је извршена упоредна анализа теоријских поставки филозофског дискурса које се односе на проблем и предмет истраживања, из које су се формирали основни постулати који су преведени из филозофског у архитектонски дискурс и касније примењени у пракси. Следећа упоредна анализа односила се на филозофију и принципе очувања наспрам усвојеног теоријског оквира који је постављен претходном компаративном анализом филозофије и теорије архитектуре која се односи на проблем и предмет истраживања. Затим је спроведена **анализа референтних примера из иностране праксе** у односу на теоријски оквир предмета истраживања.

У оквиру **студије случаја** урађено је непосредно истраживање на терену, формирањем фото-документације тренутног стања и интервјуисањем корисника, док је симултано извршена анализа расположиве документације о карактеристичним примерима породичних кућа изграђених крајем XIX и почетком XX века у Београду, које су одабране по претходно утврђеним критеријумима, а затим и анализиране по параметрима утврђеним на основу претходних фаза истраживања и теоријског оквира истраживања. Кроз студије случаја анализирани су различити аспекти грађења атмосфере, извршена је идентификација и валоризација елемената (генератора) атмосфере и разматране су могућности за очување атмосфере кроз пројекте савремене презентације градитељског наслеђа. Циљ је био да се анализом референтних пројеката обнове историјских грађевина и простора у Србији валоризује њихова усклађеност са међународним теоријским поставкама очувања културне баштине и успостави релација са савременим иностраним пројектима презентације градитељског наслеђа који су се реферисали и на проблем атмосфере у архитектури.

У **завршној фази истраживања** извршена је **провера полазних научних хипотеза методом синтезе и интерпретације резултата истраживања**. Дискусијом у завршном делу

рада изведени су закључци који су добијени упоређивањем претходних анализа са постављеним теоријским оквиром истраживања и полазним научним хипотезама које се проверавају у овој фази истраживања. Резултати истраживања сумирани кроз дискусију, у оквиру закључних разматрања сугеришу могућа решења у виду предлога за унапређење приступа заштити и презентацији градитељског наслеђа, кроз формулацију могућих начина за интеграцију атмосфере у процес валоризације градитељског наслеђа, активирањем (оживљавањем) њених генератора, као и за укључивање грађења атмосфере у пројекте савремене презентације градитељског наслеђа.

1.1.6. Научна оправданост дисертације, остварени резултати и могућности практичне примене резултата

Тема докторске дисертације представља недовољно истражену област у архитектонско-конзерваторској теорији и пракси, док у архитектонској теорији и пракси још увек није довољно присутна. У националној литератури ова тема није заступљена као што је у иностраној и на начин којим се спроведено истраживање бави, а овај приступ у пројектима обнове градитељског наслеђа у Србији је изузетно редак и у смислу критичког разматрања и анализе је у потпуности занемарен.

У иностраној филозофији и теорији архитектуре појам атмосфере почео је интензивније да се разматра у последњих десет година (литература у овој области претежно датира од почетка друге деценије XXI века), а истовремено појавила се и његова примена и имплементација у теорији заштите и презентације културног наслеђа кроз, још увек, експерименталне пројекте у обнови градитељског наслеђа. То имплицира да је тема истраживања савремена и актуелна, како са теоријског, тако и са практичног аспекта. Спроведено научно истраживање, у ширем контексту, представља прилог проучавању како иностране, тако и праксе заштите и презентације градитељског наслеђа у Србији, и даје допринос усклађености савремене праксе очувања и обнове са принципима заштите из међународних повеља, закона и докумената, а истовремено и усклађености филозофије и праксе очувања градитељског наслеђа са савременим тенденцијама у архитектонској пракси. С тим у вези, предвиђа се национални и међународни допринос дисертације.

Може се истаћи неколико главних научних доприноса докторске дисертације, који могу у будућности да се рефлектују на теоријску и практичну примену очекиваних резултата истраживања.

- 1. Основни научни допринос спроведеног истраживања је успостављање комплетније повезаности и адекватно дефинисаног међусобног односа појма *атмосфере* у области архитектонског пројектовања и појма *аутентичности* у области очувања градитељског наслеђа.** Ова повезаност до сада није довољно разматрана у националним научним истраживањима, с обзиром на чињеницу да се теорија и пракса заштите и презентације градитељског наслеђа у Србији претежно базира на очувању материјалних, односно обликовних и визуелних карактеристика појавности архитектуре, не узимајући у обзир претходно наведене, атмосферске квалитете, на начин на који је дефинисано у спроведеном истраживању.
- 2. Са једне стране, преиспитивањем и критичким разматрањем савремених иностраних истраживања појма атмосфере у архитектури и концепта грађења атмосфере, дат је допринос сагледавању различитих ставова у контексту недовољно испитаних проблема који се спајају у свеобухватну интерпретацију појма атмосфере у архитектури; са друге стране, значајан допринос овог истраживања се огледа у**

успостављању слојевите и нераскидиве повезаности филозофских поставки архитектуре и филозофије, односно доктрине очувања културног наслеђа, у контексту *феномена атмосфере* у архитектури. У спроведено истраживање, поред објављене литературе на српском језику, укључена је и анализа релевантне и најновије литературе у оригиналу, на енглеском језику (која до сада није разматрана и преведена на српски језик), из области филозофије и архитектуре, као и савремена литература која се односи на теорију превођења појма атмосфере из филозофског у архитектонски дискурс. У односу на савремени приступ у пројектовању који се базира на *грађењу атмосфере*, поставља се нов начин анализе и валоризације историјских, модерних и савремених заштићених грађевина, те се долази до предлога за унапређење досадашњих, углавном иностраних приступа у *очувању атмосфере* у архитектури, односно *очувању аутентичности и интегритета* у пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа, са фокусом на оживљавање и презентацију нематеријалних вредности (нематеријалних генератора атмосфере).

3. **Крајњи резултат спроведеног истраживања је формулисање нових приступа и поступака у архитектонској пракси и њихова примена у пројектима презентације градитељског наслеђа.** Очекује се да ће се ови пројектантски приступи поступно и систематски развијати као последица *контекстуализације атмосфере* у филозофији очувања и њеног релевантног позиционирања у теорији и пракси заштите и презентације градитељског наслеђа, с обзиром да се у интернационалним оквирима, кроз савремене повеље и препоруке, очување културног наслеђа усмерава ка његовој нематеријалној, социјалној и културној димензији.

Предвиђа се да ће, овакав приступ у националној научној јавности, допринети да се ова тематика почне изучавати превасходно у контексту актуелних светских истраживања, а мање у контексту досадашњих уврежених знања, односно недовољне препознатљивости овог феномена. **Очекује се имплементација концепта *грађења атмосфере* у архитектури у пракси вредновања и очувања културног наслеђа у Србији и иностранству, и обнове и презентације заштићених грађевина и простора, посебно у контексту актуелних иностраних истраживања у овој области. Практична примена очекиваних резултата истраживања је могућа како у пракси, тако и на пољу едукације (будућих) архитеката, конзерватора, историчара архитектуре и уметности, уметника и кустоса. Оваква примена би се могла спровести кроз предлоге и извођење разноврсних пројеката, уметничких изложби и стручних радионица и пракси, у сврху презентације материјалних и нематеријалних генератора атмосфере историјских грађевина и простора, у циљу очувања духа места, нематеријалног наслеђа и аутентичности и интегритета, са акцентом на презентацију социјалних, политичких и културних вредности културног наслеђа.**

1.2. АНАЛИЗА ДОСАДАШЊИХ ИСТРАЖИВАЊА ТЕМЕ

Истраживању проблема атмосфере у контексту савремене презентације градитељског наслеђа претходила је критичка анализа основних информација о теми и предмету истраживања, како објављених и необјављених извора, тако и референтне литературе и оригиналне пројектне документације. Извршена је селекција најрелевантнијих и најзначајнијих извора и литературе како би се успоставила свеобухватна информациона основа за рад на предметној теми.

Коришћени извори и литература разврстани су у три основне целине, на: *примарне изворе, секундарне изворе и опште изворе.*

Примарни извори, као и секундарни извори разврстани су у две главне целине: прва се односи на литературу која се сврстава у филозофски дискурс, а затим и на ону која се односи на теорију и праксу архитектуре; док другу чини литература која се односи на дискурс заштите и презентације градитељског наслеђа. Поред тога, примарни и секундарни извори су даље разврстани у одређене мање групе, у зависности од аспекта са којег се приступа проблему и предмету истраживања. У категорију **општих извора** спадају публикована дела која су неопходна за сагледавање и анализу ширег контекста теме истраживања.

Спроведено истраживање се великим делом базира на: публикованим текстовима критичке теорије, филозофских поставки и њиховим савременим интерпретацијама, као и на текстовима и књигама које говоре о ауторским позицијама релевантних архитеката. **За истраживање је од круцијалног значаја била анализа архивске грађе – оригиналне пројектне документације и фото-документације, као и изучавање историјске грађе и података о пројектима историјских и модерних породичних кућа које су биле предмет истраживања и на којима је рађена студија случаја, а затим и непосредна анализа на терену и испитивање елемената њихове атмосфере (генератора атмосфере), као и савремене истраживачке методе – аудио записи интервјуа са власницима (станарима) анализираних кућа.** Поред тога, за истраживање теме значајну теоријску основу представљају историјско-теоријска тумачења, међународне повеље и документа на којима се заснива доктрина очувања културног наслеђа, а који се рефлектују на савремену архитектонско-конзерваторску праксу.

Примарни извори

Објављени радови који су сврстани у примарне изворе непосредно се односе на проблем и предмет истраживања, односно то су писана дела која су од непосредног значаја за тумачење теме истраживања. Основна подела примарних извора категоризована је у пет група.

Прва група примарних извора обухвата архивску грађу – оригиналну пројектну документацију и фото-документацију. Као главни извор за читање и анализирање оригиналне пројектне документације коришћени су архивски досијеи документације Завода за заштиту споменика културе града Београда, а затим и релевантни дигитални извори. Фото-документација која се односи на оригинално (изворно) стање историјских грађевина и простора анализираних породичних кућа (вила) преузета је из архивских досијеа документације Завода за заштиту споменика културе града Београда, док је тренутно стање испитано и документовано оригиналним фотографијама ауторке дисертације у процесу непосредног истраживања на терену. Извршен је детаљан увид у документацију Завода за заштиту споменика културе града Београда, архивских досијеа породичних кућа грађанске друштвено-културне елите с краја XIX и почетка XX века које имају статус споменичког

наслеђа, а које су биле предмет истраживања (Кућа породице Вељковић, Дом Јеврема Грујића и Кућа архитекте Милана Злоковића). Анализирана је њихова оригинална пројектна документација, радни и финални технички цртежи и планови, затим архивска грађа која се односи на чланке и текстове објављене у периодици, фотодокументација екстеријера и историјског ентеријера, као и намештаја, уметничких предмета, објеката и детаља који су очувани у ентеријеру. Спроведено је непосредно истраживање на терену свих референтних примера породичних кућа у Београду, и том приликом су прикупљени подаци о актуелном стању ових историјских грађевина, као и о савременим елементима атмосфере и односу према историјској атмосфери.

У другу групу примарних извора сврстана су: оригинална писана дела савремених филозофа који испитују *атмосферу* као просторни феномен, затим релевантна савремена тумачења ових филозофских поставки у форми научних чланака, есеја и радова презентованих на међународним конференцијама, као и књиге савремених теоретичара архитектуре и архитеката које се баве перципирањем *атмосфере* као појаве у архитектури, грађењем атмосфере и елементима атмосфере. Најважније књиге и текстови савремених филозофа који тумаче појам атмосфере као просторног феномена су: Böhme, G. (2017). *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London: Bloomsbury Academic; Schmitz, H. (2016), *Atmospheric Spaces. Ambiances*, 1-11; Pérez-Gómez, A. (2016). *Attunement: Architectural Meaning After the Crisis of Modern Science*. Cambridge: The MIT Press; Griffero, T. (2014). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Farnham: Ashgate. Основни критеријум за избор наведених извора био је њихов пресудни утицај на сагледавање феномена атмосфере и имплементацију овог концепта у идеологију архитектонске праксе. Филозофска пракса у наведеној литератури представља базу теорије и праксе у архитектури која имплицитно или експлицитно у свој концепт укључује појаву и грађење атмосфере, док су теорије наведених филозофа и ауторске позиције ових архитеката нераскидиво повезане и испреплетане.

Идеологија и пракса архитеката који у свом раду експлицитно примењују поступак грађења атмосфере у највећој мери се реферише на Паласму и Цумтора. Поред бројних чланака (попут тематског броја холандског часописа *OASE 91 Building Atmosphere* (December 2013) у којима савремени теоретичари и архитекте тумаче филозофску позицију Бемеа, и праксу грађења атмосфере Паласме и Цумтора; затим одабраних чланака француског научног часописа посвећеног дизајну атмосфере у архитектури и урбанизму и вишечулног доживљавања окружења – *Ambiances: Environnement sensible, architecture et espace urbain* који су објављени од периода између 2015. и 2020. године; као и одређени чланци тематских бројева енглеског часописа *Architectural Design* објављених у периоду од 2008-2020 године), посебно је значајна и књига Coleman, N. (2020). *Materials and Meaning in Architecture: Essays on the Bodily Experience of Buildings*. London: Bloomsbury Visual Arts. У овој књизи су паралелно са кључним текстовима Раскина, Лооса (*Adolf Loos*), и Башлара (*Gaston Bachelard*) о материјалности у архитектури критички анализирани одређени изграђени пројекти Цумтора, Скарпе и других, са посебним акцентом на примену одређених материјала и њиховим значењским вредностима. Студија спроведена у наведеној књизи има за циљ да преусмери ток савременог пројектовања, враћајући у фокус телесно искуство у доживљају архитектуре, као и обликовање и очување „идентитета места“¹⁴ у делима савремених архитеката, и са тим циљем испитује могуће начине употребе материјала који уједно имају и улогу генератора атмосфере.

Трећу групу примарних извора чине радови који се односе на превођење феноменолошког дискурса у архитектуру, односно на конституисање феноменолошког приступа у теорији и пракси архитектуре. Три кључна писана дела која чине заокружен

¹⁴ Аутор је у књизи објаснио разлику између „идентитета места“ као накнадно створеног и „духа места“ које је инхерентно и треба га подстакнути како би се очувала аутентичност у архитектури (Coleman, 2020, стр. 4).

опус и велики допринос феноменолошком приступу архитектури су књиге историчара, теоретичара и феноменолога Кристијана Норберг-Шулца (*Christian Norberg-Schulz*): „Егзистенција, простор и архитектура“ (*Existence, Space and Architecture*, 1971), која представља прекретницу ка феноменологији у теоријском приступу Норберг-Шулца, затим, „Genius Loci“ (*Genius Loci*, 1980), и „Концепт становања“ (*The Concept of Dwelling*, 1985). За проблем и предмет истраживања најважније писано дело Норберг-Шулца је *Genius Loci* (1980) – дело у којем је представио концепт *genius loci* (*духа места*), који се кроз даљу теоријску анализу доводи у непосредну везу са атмосфером места, односно са атмосфером у архитектури. У књизи „Систем објеката“ (*Baudrillard, J. (1968/1996). The system of objects. London: Verso*), Жан Бодријар (*Jean Baudrillard*), у оквиру поглавља „Структуре атмосфере“ (*Structures of Atmosphere*), са филозофско-социолошке позиције говори о елементима (генераторима) атмосфере који су интегративни део ентеријера (боја, намештај и сл.), истичући значајну улогу објеката и предмета у конституисању јединственог карактера атмосфере ентеријера. Трећој групи примарних извора припадају и оригинална писана дела (књиге, есеји, научни чланци) савремених теоретичара архитектуре и архитеката који испитују перципирање и грађење атмосфере у архитектури, као и интервјуи рађени са њима. Важан утицај имају текстови Паласме, као и књиге: Holl, S., Pallasmaa, J., & Pérez-Gómez, A. (2006). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers – књига у којој се поређењем и испитивањем три различита становишта архитеката о доживљају архитектуре проналазе додирне тачке које чине основу за перципирање генератора атмосфере тј. елемената архитектуре који генеришу одређену атмосферу, стога је ова књига значајна за тему истраживања јер пружа увид у гледишта која доприносе анализи ауторских позиција архитеката у грађењу атмосфере; и Stone, R. (2015). *Auditions: Architecture and Aurality*. Cambridge: The MIT Press – књига професора теорије уметности и архитектуре Роба Стоуна (*Rob Stone*), која представља оригиналну студију о комплексној вези архитектуре и звука, спроведену као интердисциплинарно истраживање (уметничких форми као што су оперска и позоришна дела), али и као анализа социјалних активности и понашања у оквиру одређеног простора у зависности од његових акустичких квалитета и концепта звука, а самим тим и кроз испитивање начина коришћења. Стоун је ову критичку анализу приказао кроз аутентичне примере грађевина, стављајући посебан акценат на један од генератора атмосфере – звук, и кроз упоредну анализу утицаја два генератора (звук и воде) и њиховог међусобног односа на атмосферу архитектонског простора. Књига Стоуна од значаја је за проблем и предмет истраживања јер доприноси сагледавању и тумачењу звука као генератора атмосфере и његовог утицаја на употребну вредност грађевине, као и на њену социјалну вредност. Историчар и теоретичар архитектуре Перес-Гомес је, поред поменуте књиге о атмосфери, написао и једно од оригиналних тумачења атмосфере у архитектури објављено у форми чланка – Pérez-Gómez, A. (2018). *Surrealism and Architectural Atmosphere. Architectural Design*, 88(2), 24-29. У овом чланку, успостављајући паралелу између надреализма XX века и концепта атмосфере у архитектури постављеним у савременој теорији архитектуре, аутор износи оригиналну тезу о подударностима два концепта, истражујући овај међусобни однос кроз теоријску анализу и анализу одређених грађевина. Реферишући се на истакнуте филозофе (поменуте у оквиру прве групе примарних извора на које се спроведено истраживање позива), Паласма је поставио основ за тумачење перцепције атмосфере у архитектури, а његова најзначајнија дела о овој тематици су: књиге Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, и Pallasmaa, J. (2011). *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons; зборник есеја и текстова преведен на српски језик – Pallasmaa, J. (2017). *Prostor vremena*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet; и књига Pallasmaa, J. (2005). *Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy. Када је реч о тумачењу доживљаја и перципирања атмосфере у архитектури, поред Паласме, важно је споменути и Харија Франсиса Молгрејва (*Harry Francis Mallgrave*) и његову књигу – Mallgrave, H. F. (2018). *From Object to Experience: The New Culture of Architectural Design*. London: Bloomsbury, истраживање

које говори о новим моделима перцепције у дизајну, са посебним поглављем посвећеним појави атмосфере у архитектури. Од архитеката који испитују појам атмосфере у архитектури и имплементирају га у своју архитектонску праксу издваја се рад Цумтора и његова књига Zumthor, P. (2003). *Misliti arhitekturu*. Zagreb: AGM¹⁵, затим предавање које је одржао и које је публикувано у форми књиге – Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser Verlag, као и бројни објављени интервјуи са њим у форми текста или видео записа, у којима говори о ауторској позицији у грађењу атмосфере.

Четвртој групи примарних извора припадају међународне повеље, документа, закони и препоруке из области проучавања и заштите културног наслеђа. У ову групу сврстани су и изворни текстови међународних повеља, препорука и докумената који се односе на дефинисање савремене доктрине заштите, са посебним фокусом на документе са одредбама о принципима и концепту аутентичности и интегритета у пројектима обнове градитељског наслеђа, као и на очување духа места и нематеријалног наслеђа и одређивање критеријума за изворе за процену аутентичности и њихову валоризацију. Најважније повеље и документа из области заштите културног наслеђа, на које се дисертација реферише, су: *The Athens Charter* (1931), *The Venice Charter* (1964), *The Nara Document on Authenticity* (1994), *The Declaration of San Antonio* (1996), *The Charter of Krakow* (2000), *Faro Konvencija* (2005), *Charleston Declaration on Heritage Interpretation* (2005), *Venecijanska deklaracija INTBAU – za očuvanje spomenika kulture i celina u 21-om veku* (2007), *Québec Declaration on the Preservation of the Spirit of Place* (2008), *Konvencija o zaštiti nematerijalne kulturne baštine* (2009), *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance* (2013), *Approaches for the Conservation of Twentieth-Century Architectural Heritage, The Madrid Document* (2014).

У петој групи примарних извора су писана дела савремених архитеката и теоретичара који, базирајући се на претходну групу извора (повељама и писаним радовима релевантних филозофа у области заштите), интерпретирају питање **очувања и обнове атмосфере** у пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа. Критеријуми за одабир ових текстова су: свеобухватност и интердисциплинарност у спровођењу истраживања, реферисање на претходно наведене филозофске и теоријске поставке, и одабир пројеката обнове који су анализирани. У овој категорији текстова издвајају се радови уметника, архитекте, теоретичара и професора који се бави (експерименталним) пројектима архитектонске конзервације – Хорхе Отеро-Паилоса (*Jorge Otero-Pailos*): чланак – Otero-Pailos, J. (2008). An Olfactory Reconstruction of Philip Johnson's Glass House. *AA Files*(57), 40-45, као и сви чланци објављени у *Future Anterior* – научном часопису посвећеном историји, теорији и критици очувања, чији је Отеро-Паилос главни уредник, од којих се издвајају текстови објављени у специјалном броју часописа – *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, Vol. 13, No. 2 (Winter 2016) посвећеног улози мириса као интегралног или уведеног елемента у процесу валоризације, заштите и презентације историјских грађевина и простора. Такође, спроведено истраживање у дисертацији се наставља и на ауторкина претходна истраживања, од којих је значајан научни чланак – Тошић, Ј. (2016). Perfumed historic buildings: Issues of authenticity. *Spatium*, 92-99, у којем се испитује проблем аутентичности приликом увођења произведених мириса у ентеријере историјских заштићених грађевина. Реферишући се на повеље и принципе заштите, филозофе и кључне теоретичаре, али и на савремене експерименталне методе у очувању, критичком анализом у овом чланку управо се један од генератора атмосфере – мирис, испитује у контексту потенцијалног извора за процену аутентичности.

¹⁵ Прво издање: на немачком – Zumthor, P. (1998). *Architektur denken*. Basel: Birkhäuser; и на енглеском – Zumthor, P. (1998). *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser.

Секундарни извори

У секундарне изворе сврстана су публикована дела која на посредан начин говоре о проблему и предмету истраживања. Другим речима, то је литература која критички тумачи и интерпретира атмосферу у архитектури и презентацију градитељског наслеђа са ширег аспекта и/или базирајући се на, претходно наведеним, примарним изворима. Секундарни извори разврстани су у пет група.

Прва група секундарних извора обухвата литературу о архитектури репрезентативних породичних кућа (вила) с краја XIX и почетка XX века, и о модерној кући у периоду од 1919-1940. године, у Београду. Најзначајнија литература за анализу референтних примера је књига – Roter-Blagojević, M. (2006). *Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Orion Art, кључна литература за студију случаја историјских породичних кућа (вила) изграђених крајем XIX века у Београду, са фокусом на истраживање развоја стамбене архитектуре кроз анализу просторне организације, архитектонског обликовања (унутрашње просторне структуре и спољашње архитектуре) и стилских карактеристика фасада и архитектонских елемената; Blagojević, Lj. (2000). *Moderna kuća u Beogradu (1920-1941)*. Beograd: Zadužbina Andrejević – значајна литература за критичку анализу односа функције и форме породичних кућа (вила) модерне архитектуре у Београду, у периоду између два светска рата, и за компаративну анализу са иностраним породичним кућама (вилама) истог периода, и Blagojević, Lj. (2003). *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture, 1919–1941*. Cambridge: The MIT Press – оригинална студија о конструисању идентитета српског модернизма, као локалне историје и истовремено као део ширег културног феномена, кроз свеобухватни приказ кључних пројеката/грађевина међуратног периода, са фокусом на социо-политички и културни контекст у којем су ове архитектуре стварале. За приступ истраживању архитектуре иностраних породичних кућа (урбаних вила) у контексту савременог стила живота у граду и културе свакодневног, важна је књига – Nikezić, A. (2018). *Formati za urbani život-porodična kuća u savremenom gradu*. Beograd: Univerzitet u Beogradu-Arhitektonski fakultet, у којој се (компаративно) анализирају урбане куће које припадају вишим сталежима друштва.

У другу групу секундарних извора сврстана је литература из области историје и теорије заштите и презентације градитељског наслеђа. Овој групи припадају оригинални текстови кључних историчара и теоретичара архитектуре који су се бавили филозофијом и теоријом очувања културног наслеђа и поставили темеље савременог методолошког приступа заштити и презентацији градитељског наслеђа. Поред општих ставова и тумачења принципа заштите и презентације, у овим текстовима се испитују концепти аутентичности и истинитости у архитектури, као и концепт духа места, али и интерпретира однос атмосферских квалитета архитектуре и вредности градитељског наслеђа. У оквиру ове групе, налазе се дела теоретичара који су извршили највећи утицај на савремену теорију и праксу очувања, као што су: Раскин, Ле-Дик, Ригл, Дворжак, Бранди, Јокилето и други.

Трећа група секундарних извора односи се на литературу која обухвата шири контекст тумачења појаве атмосфере у архитектури. То су, пре свега, референтна дела у области друштвене теорије, од којих се издвајају текстови Кристијана Борча (*Christian Borch*) (Borch, C. (2014). *The Politics of Atmospheres: Architecture, Power, and the Senses*. In G. Böhme, C. Borch, O. Eliasson, J. Pallasmaa, & C. Borch (ur.), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (str. 60-89). Basel: Birkhäuser Verlag; Borch, C. (2011). *Foamy Business: On the Organizational Politics of Atmospheres*. u W. Schinkel, & L. Noordegraaf-Eelens, *In Medias Res: Peter Sloterdijk's Spherological Poetics of Being* (str. 29-42). Amsterdam: Amsterdam University Press), у којима је Борч критички анализирао теорију друштва немачког филозофа Питера Шлотердајка (*Peter Sloterdijk*) која се реферише на архитектонско-

атмосферске аспекте друштвених конфигурација. Борчова испитивања „политизације“ (Borch, 2014, стр. 72-73) атмосфере у архитектури, од круцијалне су важности за анализу генерисања атмосфере у просторима градитељског наслеђа, као и за перципирање и доживљај атмосфере, јер су, поред генерисања атмосфере у циљу обликовања колективног расположења, како би се остварили политички и економски циљеви, овакве атмосфере перципиране на несвесном нивоу, па је у овом случају интенција дизајна да манипулацијом чулима утиче на расположења и емоције, а самим тим и на колективно понашање у различитим контекстима. Осим текстова који се односе на везу одређених истраживања у области друштвене теорије и атмосфере у архитектури, у оквиру друге групе секундарних извора налазе се и текстови о атмосфери са аспекта уметности, од којих се истичу: уметничке инсталације, интервјуи и дискусије са Олафуром Елиасоном (*Olafur Eliasson*), данским уметником који уметничке просторне инсталације великих размера са атмосферским квалитетима, поставља унутар грађевина и урбаних целина, генеришући атмосферу у простору (Böhme, G., Borch, C., Eliasson, O., & Pallasmaa, J. (2014). *Atmospheres, Art, Architecture: A Conversation between Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson, and Juhani Pallasmaa*. u G. Böhme, C. Borch, O. Eliasson, J. Pallasmaa, & C. Borch (ur.), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (стр. 90-107). Basel: Birkhäuser Verlag); затим књигу Јужејни Бринкеме (*Eugenie Brinkema*) – Brinkema, E. (2014). *The Forms of the Affects*. Durham, N.C.: Duke University Press, у којој се ауторка, ослањајући се на истицање важности доживљаја у савременој теорији афекта, бави питањима афекта у детаљима присутним у уметности кинематографије, и са тог аспекта, на иновативан начин истражује филмску форму. Одређени аспекти теорије афекта и естетског доживљаја могу се применити на доживљај атмосфере као просторног феномена у архитектури.

Четврту групу секундарних извора чине текстови у којима савремени теоретичари тумаче изворне текстове међународних повеља и докумената, и критички анализирају очување аутентичности и интегритета, духа места, нематеријалног наслеђа и социјалне вредности. У коришћеним текстовима се посебно истражује примена принципа аутентичности и интегритета у савременим пројектима обнове заштићених грађевина, и преиспитује се очување аутентичности, духа места и нематеријалног наслеђа. Ови извори чине основу дела истраживања из којег следи успостављање критеријума и параметара за валоризацију генератора атмосфере као извора за процену аутентичности у историјским грађевинама и просторима са атмосферским квалитетима. Истичу се следећи текстови: радови објављени у зборнику Нара конференције о аутентичности (1994), као што су: Dushkina, N. (1995). *Authenticity: towards the ecology of culture*. In *Nara conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention. Proceedings* (pp. p-307); Jokilehto, J. (1995). *Authenticity: a general framework for the concept*. In "*Local and global heritage. Proceedings of the heritage seminars at Koli National Park and National Landscape in Finland, 8-9 August 2001*" (стр. p-17); Lowenthal, D. (1995). *Changing criteria of authenticity*. In *Nara conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention. Proceedings* (стр. p-121), и други радови са ове конференције, као и чланци на тему интерпретације аутентичности у дискурсу очувања градитељског наслеђа, као што је, на пример, чланак – Stovel, H. (2008). *Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity*. *APT Bulletin*, 39(2/3), 9-17. За разматрање и преиспитивање принципа очувања аутентичности и интегритета у пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа, значајна је докторска дисертација – Николић, М. (2014). *Примена принципа заштите и презентације градитељског наслеђа на средњовековним утврђеним градовима у Србији*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду - Архитектонски факултет. Николић, М. (2014). *Примена принципа заштите и презентације градитељског наслеђа на средњовековним утврђеним градовима у Србији*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду - Архитектонски факултет. Велики допринос теорији и пракси очувања градитељског наслеђа у Србији дали су текстови научних и стручних чланака објављених у националним часописима *Spatium*, *Nasleđe*, *Glasnik Društva konzervatora*

Srbije и *Moderna konzervacija*, као и текстови у зборницима радова са националних и међународних научних конференција. Ови текстови се реферишу на савремене међународне повеље и документа, а у њима се тумачи очување нематеријалног наслеђа, духа места, као и аутентичности и интегритета у пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа. Издвајају се текстови: Јокилето, Ј. (2002). Аспекти аутентичности. *Гласник ДКС*(26), 11-16. Николић, М. (2009). Заштита нематеријалног културног наслеђа. *Гласник ДКС*(33), 27-30; Ротер-Благојевић, М., Николић, М. (2008). Значај очувања идентитета и аутентичности у процесу урбане обнове града – улога стамбене архитектуре Београда с краја 19. и почетка 20. века у грађењу карактера историјских амбијената. *Наслеђе*, бр. 9, стр. 117-128; Roter-Bлагоjević, M., Nikolić, M., & Vukotić-Lazar, M. (2017). Serbia: Current Risk in Heritage Protection. *Heritage at risk= Patrimoine en péril= Patrimonio en peligro: world report 2014/2015 on monuments and sites in danger*, 125-128; Николић, М. (2016). Могућност ревитализације куће Димитрија Живадиновића у улици Кнеза Михаила бр. 41 у Београду. *Зборник радова Грађевинског факултета, Суботица*, (30), 115-124; Jadrešin-Milić, R., & Nikezić, A. (2017, July). Communicating Heritage Through Intertwining Theory and Studio Based Course in Architectural Education. In *INTBAU International Annual Event* (pp. 626-635). Springer, Cham.; Nikolić, E., Rogić, D., & Anđelković Grašar, J. (2010). Archaeological Park As a Product Of Emotional Design: Design And Organization Of A Park Based On The Exploration Of Visitors' Emotions. *Archaeology and Science*, 6, 259-269. Сprovedено истраживање се позива и на одабране текстове из стручног часописа *Docomoto Journal* – часопис у оквиру којег се објављују текстови који се баве архитектонско-конзерваторском праксом истраживања и обнове градитељског наслеђа које припада Модерном покрету као и савременим стручним и академским образовањем у овој области. Из наведеног часописа претежно су цитирани чланци који се односе на савремене пројекте очувања и обнове архитектуре Модерног покрета која (у свом изворном стању) поседује атмосферске квалитете, па се анализом ових пројеката може критички разматрати очување и обнова атмосфере у архитектури, а самим тим и очување аутентичности заштићених грађевина Модерног покрета.

Литература која припада четвртој групи секундарних извора, а која се односи на савремена тумачења и интерпретације кључних историчара и критичара уметности, теоретичара и архитектата у области историје и теорије очувања културног наслеђа, односи се на текстове у зборницима и научне чланке који интерпретирају ставове теоретичара са мултидисциплинарног и транскултурног аспекта, испитујући њихов утицај на савремене интервенције у пројектима обнове архитектонског и урбаног наслеђа. Издвајају се свеобухватни зборници радова са ICOMOS тематских међународних конференција, као што су: Tomaszewski, A., & Giometti, S. (ur.). (2011). *The Image of Heritage: Changing Perception, Permanent Responsibilities, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration*. Florence: Edizioni Polistampa; Falser, M. S., Lipp, W., & Tomaszewski, A. (ur.). (2010). *Conservation and Preservation: Interactions between Theory and Practice In memoriam Alois Riegl, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration*. Florence: Edizioni Polistampa; Tomaszewski, A. (ur.). (2008). *Values and Criteria in Heritage Conservation, Proceedings of the International Conference of ICOMOS, ICCROM, Fondazione Romualdo Del Bianco*. Florence: Edizioni Polistampa. Као прилог савременом тумачењу кључних теоретичара у области очувања и њиховог утицаја на приступ савременим интервенцијама у просторима градитељског наслеђа, значајни су научни чланци који на иновативан начин приступају проблему атмосфере у пројектима обнове, као што је – Saunders, A. (2016). Figuring Mood: The Role of Stimmung in the Formal Approach of Heinrich Wölfflin and Alois Riegl. *Architectural Design*, 86(6), 34-41. У овом чланку се тумачи атмосфера/расположење (нем. *Stimmung*) као кључни концепт у делима историчара уметности Велфлина и Ригла и пореде два становишта о концепту атмосфере, кроз проверу примене ових приступа на примерима архитектуре барока.

Пета група секундарних извора односи се на илустративну грађу и периодику. Извори за истраживање историјске периодике били су архивски досијеи, док је савремена периодика углавном пронађена у форми електронских извора. Као информациона основа коришћене су дневне новине, затим стручни часописи, али и интервјуи објављени на официјалним веб сајтовима, платформама, као и на личним блог страницама. У ову групу се убрајају интервјуи ауторке са власницима анализираних историјских породичних кућа у Београду, као и објављени интервјуи са архитектама, затим извештаји са изложби организованих у ентеријерима иностраних референтних породичних кућа, и сл.

Општи извори

Дела неопходна за сагледавање и анализу ширег контекста теме истраживања наведена су под категоријом општих извора. Од изузетног значаја за проблем и предмет истраживања је појмовник – Šuvaković, M. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art. Појмови који су систематизовани у овој збирци од круцијалне су важности за теоријски оквир истраживања и представљају велики допринос интердисциплинарности у приступу теми истраживања, у контексту критичког испитивања уметности, културе и друштва. У сврху сагледавања и разумевања одређених појмова у ширем уметничком, друштвеном и културном контексту, коришћене су и следеће књиге: Šuvaković, M. (ur.). (2017). *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*. Beograd: Orion art.; Cvetic, M. (2011). *Das Unheimliche - psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion art i Univerzitet u Beogradu - Arhitektonski fakultet.

У оквиру опште литературе издвајају се зборници издвојених и значајних текстова (чланака и есеја) о критичкој анализи модерне и савремене праксе и теорије архитектуре, као што су: Frempton, K. (2004). *Moderna arhitektura: kritička istorija*. Beograd: Orion art. (Оригиналан рад објављен 1980. године); Perović, M. R. (ur.). (1997). *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 1, Koreni modernizma*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu; Perović, M. R. (ur.). (2005). *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 2/A, Kristalizacija modernizma*. Beograd: Draslar Partner; Perović, M. R. (ur.). (2005). *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 3, Tradicija modernizma i drugi modernizam*. Beograd: Arhitektonski fakultet; Perović, M. R. (ur.). (2009). *Antologija teorija arhitekture XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga.

2. КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ПОЈМА АТМОСФЕРЕ У АРХИТЕКТУРИ

2.1. ТЕОРИЈСКЕ И ФИЛОЗОФСКЕ ПОСТАВКЕ ПОЈМА АТМОСФЕРЕ

2.1.1. Образложење појма *атмосфере*

Тема истраживања базира се на појму *атмосфере у архитектури*, па је образложење појма *атмосфера*¹⁶ од суштинског значаја за адекватно усмерено истраживање и план његовог спровођења по фазама. Поред значења и употребе овог појма у ширем контексту, сагледана је и његова примена у различитим дискурсима, која претходи употреби овог појма у архитектонском дискурсу. Почетне одреднице овог појма представљају основно упориште за темељну елаборацију *атмосфере као просторног феномена*, која је урађена у следећој фази истраживања. **На самом почетку истраживања, важно је напоменути да се поставке појма *атмосфере* у контексту архитектонског дискурса односе на теоријско-метафорични појам који је изведен превођењем појма атмосфере као просторно-емоционалног феномена, из филозофског дискурса. Овако интерпретиран појам атмосфере у архитектури суштински се разликује од климатске атмосфере као појаве, што ће касније у раду бити елаборирано и кроз илустративне примере.**¹⁷

Према тумачењу архитекте и теоретичара архитектуре Харија Франсиса Молгрејва **први архитекта који је употребио појам атмосфере у контексту просторног феномена био је немачки архитекта, професор и критичар уметности Готфрид Земпер (*Gottfried Semper*), који је 1860. године „истинску атмосферу“ описао као „измаглицу карневалских свећа“ (Mallgrave, 2018, ст. 121).**¹⁸ Према Молгрејву (2018), појам атмосфере постао је уврежен и код неких архитеката модернизма, попут **Френк Лојд Рајта** који је у својим писаним делима често користио овај термин. У другој половини XX века појам атмосфере је изашао из употребе у контексту архитектуре, а осамдесетих година XX века је почео да се враћа у архитектонски дискурс.

Као метафора, израз *атмосфера* у употреби је од XVIII века, када је означавао емоционални феномен у простору, односно расположења која су „у ваздуху“ (Böhme, 2017, ст. 158). Савремена употреба овог појма као просторно-емоционалног феномена, односно просторног осећаја амбијента и његовог квалитета, изгубила је метафоричну конотацију, постепено прелазећи у колоквијалан израз. Последично, у оквиру конотације коју је појам *атмосфера* попримао, појавили су се и бројни синоними: **аура¹⁹, **клима, нимбус, еманација,****

¹⁶ Изворно значење термина атмосфера (атмос - старогрчки ἀτμός) – издисање / испаравање / гас / пара, сфера (старогрчки σφαῖρα – сфера/глобус) потиче из метеорологије и означава ваздушни (гасовити) омотач који обавија Земљу (Vučklija, 2004, ст. 84).

¹⁷ Пример: *Blur Building*. Exposition Pavilion: Swiss Expo, Yverdon-Les-Bains, 2002. архитекте: Diller Scofidio + Renfro и инсталације јапанске уметнице *Фуџико Накаја (Fujiiko Nakaya)* која се у свом уметничком опусу бавила и афирмисала креирањем скулптура и инсталација од магле, и која је осмислила техничко решење за овај павиљон (Diller, Scofidio, & Renfro, Projects: Blur Building, 2002).

¹⁸ Сви наведени делови цитата или цитати у целисти који су преузети из коришћених извора или оригиналне литературе на енглеском језику су превод аутора докторске дисертације, осим уколико то није другачије истакнуто.

¹⁹ „Аура или изузетна чулна вредност аутентичног уметничког дела утемељена је, вероватно, у ритуалу у којем је имала своју изворну и прву употребну вредност. Аура се може одредити као појава даљине, ма колико била близу. Другим речима, то је формулација култне вредности уметничког дела у категоријама просторно-временског опажања: „Далеко је супротно ономе што је близу. Битно далеко је недосежно. Недосежност је заправо главна вредност култне слике. По својој природи, она је далеко, ма колико била близу. Близина коју сугерише његова материја не уклања даљину, која остаје и након његове појаве“ (Valter Benjamin). Аура је по Валтеру Бењамину и оно што нестаје услед техничке репродукције уметничког дела. Значи да је аура негативна квалификација репродукованог уметничког дела. У доба техничке репродукције уметничког дела нестаје његова аура. Деконструише се претпостављена непоновљивост продукције, јединственост уметничког дела и **вредност**

и сл. (Vöhme, 2014, ст. 43). На самом почетку рада на проблему и предмету истраживања, образовала су се нека од актуелних питања у промишљању концепта атмосфере у простору, као што су: *Шта је атмосфера као просторни феномен? На који начин се феномен атмосфере манифестује? Како се атмосфера перципира? Како се генерише/производи атмосфера као феномен у простору?*

Приликом дефинисања и елаборације **појма атмосфере као просторно-емоционалне појаве**, преовлађујући термини у приступу изразу феномена атмосфере су: *нејасно, неодређено, свеprisутно, неограничено, јединствено, непоновљиво, ефемерно* и сл. Несталност, неухватљивост и неодређеност термина који карактеришу и одређују појаву атмосфере, представљају основни проблем при истраживању и дефинисању феномена атмосфере, и узрок су упитности рационалне елаборације и објашњења овог појма. Ипак, то не би требало да имплицира да је појава атмосфере неуобичајена нити ретко испољена, као ни да је конотација појаве атмосфере као такве неодређена.

За елаборацију појма атмосфере и његову категоризацију у ширем смислу, важно је напоменути пет групација појмова које је установио Беме (2014, ст. 50):

1. Појмови синестетског карактера;
2. Расположења и осећања у ужем смислу (радост, туга, озбиљност и сл.);
3. Сугестије кретања;
4. Појмови за одређивање друштвеног карактера (нпр. хладна или топла атмосфера разговора);
5. Атмосфера створена друштвеним конвенцијама (елегантна, малограђанска, оскудна и сл.).

Пре него што се тема истраживања усмери искључиво на проучавање атмосфере као просторно-емоционалног феномена, треба напоменути да је **термин „атмосфера“** често и примарно коришћен у *естетском дискурсу*, а секундарно и у *политичком дискурсу*. У савремено доба, концепт атмосфере је поново у употреби у великој мери у неколико различитих области: психологији, естетици и неофеноменологији.²⁰ Поред широко распрострањене естетизације појма атмосфере, концепт атмосфере примењује се и у областима као што су „економски избори, процеси одлучивања и инференцијална психологија“ (Griffero, 2014, ст. 4), тј. у областима у оквиру којих, како Гриферо истиче, предњачи убеђивање, а не демонстрирање. „Естетско дело“ које укључује стварање и перцепцију атмосфере, не односи се само на уметност, већ може бити и из области дизајна, адвертајзинга, сценографије, урбаног дизајна и сл. (Vöhme, 2017, ст. 66).

Допринос употреби термина **атмосфере као концепта у области психологије**, дао је **немачки психијатар Теленбах (Hubert Tellenbach)** као први аутор који је увео концепт атмосфере у социјалну, интерперсоналну сферу, кроз научно истраживање у свом писаном делу *„Укус и атмосфера“* објављеном 1968. године (Vöhme, 2017). Како тумачи Беме, постоје различите врсте атмосфера интерперсоналне комуникације, као што су – културалне, породичне и радне атмосфере, које се исказују описима попут „напете атмосфере састанка, веселе атмосфере рођенданске забаве“ (Ibid, ст. 97), док се нпр. у политичком дискурсу атмосфера описује као „дискусија која се одвија у пријатељској атмосфери“ (Ibid), уколико се, примера ради, говори о састанку двојице државника. Теленбах је научним испитивањем

аутентичности. [...] Према Теодору Адорну (Theodor W. Adorno), који дијалектички тумачи Бењаминову теорију, није само *cada* и *овде* уметничког дела (*Jetzt und Hier des Kunstwerks*) оно што чини његову ауру, него и оно што у њему увек надилази његов карактер чисте датости, његов садржај“ (Šuvaković, 2011, ст. 107). Беме такође интерпретира Бењаминову теорију **ауре**, али у контексту карактеризације **атмосфере у архитектури** (Vöhme, 2017).

²⁰ Филозофи и теоретичари који су приступали појму атмосфере са аспекта феноменологије су: Теленбах, Шмиц, Беме, Батисти (*Alberta Battisti*), Мајкл Хаускелер (*Michael Hauskeller*), Јурген Хасе (*Jürgen Hase*), Мерло-Понти (Griffero, 2014).

открио чиниоце који утичу на стварање интерперсоналне атмосфере. Као што сам назив (*Укус и атмосфера*) Теленбахове књиге наговештава, основна хипотеза његовог истраживања је веза између осећања атмосфере и чула укуса.²¹ Дакле, **атмосфере у интерперсоналним односима „миришу“**, јер мириси потичу од особа па ће се, следствено томе, атмосфера у таквом односу стварати у зависности од тога да ли им се допада мирис оног другог или не (Böhme, 2017, ст. 103).

Слично тумачење интерперсоналне атмосфере дала је и **филозофиња Тереза Бренан** (*Teresa Brennan*) у књизи **„Трансмисија афекта“** (*The Transmission of Affect*, 2004). Бренанова је објаснила процес **трансмисије афекта** у оквиру одређеног простора на телесно-афективан начин, односно као процес који се одвија тако што се, првенствено преко тактилног и олфакторног чула детектују феромони из ваздуха које производе друге индивидуе (људи, субјекти) у простору и на тај начин се интерреагује са окружењем на несвесном нивоу, односно доживљава се атмосфера у одређеном простору (Borch, 2014, стр. 78,80).

Приликом анализе значења термина атмосфере често су симултано укључене све три претходно наведене области (психологија, естетика и феноменологија), па конотација овог термина у одређеном просторно-временском контексту није подељена по наведеним областима. Тако, Шмицов опис климатских утисака или атмосфера, као што је „сиво, влажно новембарско време [...] атмосфера тмурне вечери, заводљива пролећна атмосфера [...] оштра и сува хладноћа новог и сунчаног зимског јутра“, или „опресивна врелина летњег поподнева“ (Griffero, 2014, ст. 56) укључује појмове **осећаја, расположења и простора** у елаборацију термина атмосфере. Управо у случају перципирања **климатске атмосфере као појаве**, преплићу се феноменологија, естетика и психологија, али и обрнуто – осећање и расположење је могуће описати атмосфером као климатском парадигмом. Надовезујући се на тврдње психолога **Хипијуса** (*Maria Theresia Hippus*) из 1936. године, према којима се *карактеристика осећаја* поближе одређује „дескриптивним концептима просторне природе“ (Ibid, ст. 55), Грифери (2014) тумачи да „климатски утисци или атмосфере подразумевају осећај изливен у простор“ (Ibid).

2.1.2. Перципирање атмосфере као појаве

Начин на који се атмосфера у архитектури перципира у највећој мери се базира на оригиналној филозофији перцепције Мерло-Понтија, на којој савремени филозофи и теоретичари даље заснивају своја тумачења (Беме, Грифери, Паласма, и други). Према Молгрејву, дефиниција перцепције Мерло-Понтија је „отелотворени, телесни догађај испуњен гестовима, ставовима и значењима“ (Mallgrave, 2018, ст. 45). То значи да се акције и покрети базирају на основу свесности свих физичких карактеристика простора, односно да се перцепција, заснива на опажању целокупним телесним бићем, на перципирању окружења „егзистенцијалним чулом“ (Mallgrave, 2018). Кључни појам којим Мерло-Понти објашњава везу човека са окружењем је „емпатија“ (нем. *Einfühlung*), и дословно значи „саосећати са“ нечим (Ibid, ст. 45). **Концепт емпатије се изворно односио на „физиолошке или психолошке процесе којима перципирамо и повезујемо се са стварима, људима, али и доживљавамо уметност и архитектуру“ (Mallgrave, 2018, ст. 45). Како Молгрејв тврди, у контексту архитектуре и уметности, појам *емпатија* је имао кључну улогу у филозофији и естетици**

²¹ Са феноменолошког становишта, Теленбах се бави чулом мириса, али по тумачењима физиолога осећаја, чуло укуса и мириса су исти. У даљем тексту говори се о чулу мириса (Böhme, 2017).

дизајна и учењу Баухауса²², као и у развоју модернизма у Немачкој, у првој деценији XX века. Базирајући се на тумачењу перцепције Мерло-Понтија, Молгрејв закључује да, када је реч о архитектонском простору, он „се перципира кроз медиј моторичких потенцијала нашег тела, а простор можемо разумети само кроз наше тело и акцију коју намеравамо (да извршимо)“ (ст. 112).

Мерло-Понти је објаснио вишечулност и симултаност доживљаја телесног искуства на следећи начин: „Моја перцепција, дакле, није сума визуелних, тактилних и аудитивних датости: ја схватам структуру одређене ствари, њен јединствен начин постојања, који се обраћа свим мојим чулима одједном“ (Pallasmaa, 2017, ст. 52). Овакво тумачење искуства уједно представља и **карактеризацију атмосферске перцепције архитектуре**. Како тврди Молгрејв (2018), савремени неуролози такође користе појам „емпатије“ како би објаснили „механизме огледала“ који се односе на перципирање окружења преко сензомоторних потенцијала који се активирају у мозгу. Овај механизам се одвија пре него што се изврши одређени покрет, а може се активирати перципирањем било којим чулом, односно „стимулусима који утичу на цело тело“ (Mallgrave, 2018, ст. 67). На овом концепту перцепције се заснива „нови модел перцепције“ који је Молгрејв елаборирао и применио на дизајн и архитектуру.

Претеча процеса који описује начин на који се доживљава атмосфера у архитектури може се пронаћи, у **филозофији Шмица**, који је, посматрајући хронолошки, **први поступно и систематски увео термин атмосфера у филозофију** (Vöhrle, 2017). По Шмицу, перцепција је „**афективно и спајајуће учешће**“, а атмосфере су „покретачке емоционалне моћи, просторни носиоци расположења“ (Ibid, ст. 2). Шмиц је до детаља разложио управо један од најважнијих карактера атмосфере – *просторни* карактер. Атмосфере су увек просторно „неограничене, изливене и без места, то јест није их могуће лоцирати“ (Ibid, ст. 20). На Шмицовој филозофији о атмосфери темеље се и тумачења Бемеа о *атмосферској архитектури*, а нешто касније и тумачења Грифера о атмосфери као емоционалним просторима. Покушајем дефинисања *атмосфере*, Шмиц овај концепт није увео у филозофију, већ му је приступио са феноменолошког аспекта, базирајући се на свакодневним искуствима човека која се описују термином атмосфера²³. Парадоксално, атмосфере су просторни феномени који се манифестују као унутрашње пројекције расположења. Шмиц даје дефиницију *осећања* и одређује их као: „просторно дифузне атмосфере али без места, које посећују тело у које су уграђене на начин [...] афективне бриге која поприма облик емоције“ (Ibid). Перципирање атмосфера **Гриферо** поистовећује са „додиривањем“ посматрачевог *осетилног тела* (Griffero, 2021, ст. 76).

Фински архитекта и теоретичар архитектуре Паласма дао је велики допринос теорији и пракси архитектуре која се темељи на феноменологији. Следствено томе, предложио је и дефиницију атмосфере као искуственог облика који се заснива на вишечулном искуству и егзистенцијалном опажају. Дефиниција се базира на феноменолошки постављеним темељима Шмицове теорије атмосфере, на коју се Паласма имплицитно реферише укључујући у своја тумачења појмове као што су – **осећај, емотивни утисак и карактер простора**. По Паласми, атмосфера је „свеобухватни перцептивни, сензорни, и емотивни утисак окружења или

²² „Баухаус, школа за архитектуру, дизајн и визуелне уметности основана је 1919. године. [...] Седиште Баухауса је од 1919. до 1924. било у Вајмару, од 1925. до 1930. у Десауу, а од 1932. до 1933. у Берлину. У деловању Баухауса карактеристична су три периода одређена управом Валтера Гропијуса (*Walter Gropius*), Ханеса Мејера (*Hannes Meyer*) и Лудвига Мис ван дер Роа. Након 1945. Баухаус је знатно утицао на развој архитектуре, дизајна, сликарства, фотографије, филма, скулптуре и теорије уметности. [...] Валтер Гропијус је 1919. године објавио *Програм Баухауса* [...] Гропијусова полазишта су социо-утопијске и идеје хуманизовања индустрије, системско проучавање архитектуре, уметнички покрети с краја 19. и почетка 20. века (*Arts and Crafts, Art Nuvo, сецесија и експресионизам*). Оквир експресионистичко-виталистичког концепта одређује рани Гропијусов приступ идејама тоталног уметничког дела (*Gesamtkunstwerk*). У првом манифесту Баухауса одређене су темељне поставке синтезе уметности архитектуром: „Коначни циљ визуелних уметности је целовита зграда.“ (Šuvaković, 2011, ст. 135).

²³ Неки описи су наведени раније у тексту, а то могу бити и „опресивно расположење пре грмљавине, спокојна атмосфера у башти, напета атмосфера у соби“ (Vöhrle, 2017, ст. 20) и сл.

друштвене ситуације. Она омогућава јединствену целовитост и карактер просторије, простора, места, предела или људских сусрета. Атмосфера је ‘заједнички именилац’, ‘колорит’ или ‘осећај’ доживљене ситуације. Атмосфера је ментална позадина, искуствено својство или карактеристика, која је разапета између опаженог објекта и субјекта“ (Pallasmaa, 2017, ст. 94).

Надовезивањем на овакво тумачење атмосфере, долази се до становишта Паласме о перцепцији атмосфере. **Успостављањем паралеле између свесног опажаја наспрам интуитивног, он долази до карактеризације опажаја атмосфере.** Истичу се две главне одлике атмосферске перцепције, које представљају основ за непосредан доживљај и процену карактера и идентитета простора: прва одлика перцепције се односи на несвесан и нефокусиран начин перципирања атмосфере, сачињене од „перцептивних фрагментарних ентитета“ (Ibid, ст. 103), а друга на доживљај атмосфере као јединствене целине, без свесног разумевања њених појединачних елемената и детаља (Pallasmaa, 2017). Ове одлике нису одвојиве, већ се прожимају и могу се обухватити појмом **периферна перцепција**. Наглашавајући разлике између фокусиране и периферне перцепције, Паласма (2014) наводи недостатке фокусиране перцепције и предности периферног опажаја у процесу доживљаја атмосфере – фокусирани вид не поставља субјекта у средиште догађања, већ изван, у позицију посматрача, док периферним перципирањем он постаје учесник у атмосфери простора коју афективно проживљава својим телесним искуством, непосредно и свеобухватно.

Базирајући своје ставове на претходним научним истраживањима²⁴, Паласма (2017) као основну предност периферног вида истиче **егзистенцијалну вредност**. Вредност доживљаја карактера одређеног простора, омогућена периферном, дифузном, несвесном и нефокусираном перцепцијом у покрету, отеловљује се кроз расположења и осећања која се манифестују као резултат прилагођавања простору, а која у потпуности активирају егзистенцијално чуло и утемељују осећај припадности доживљеном простору. Слично Шмицовой теорији, у оквиру које је атмосфере дефинисао кроз појам **расположења** (нем. *Stimmungen*), тачније као „просторне носиоце расположења“ (Böhme, 2017, ст. 2), Паласма (2016) такође наводи расположење као кључни фактор емоционалног повезивања и прилагођавања простору или окружењу. По њему, један од негативних аспеката фокусиране перцепције, који онемогућава адекватан доживљај атмосфере, је дистанцирање од контекстуалних интеракција у окружењу, супротно од периферне перцепције, која омогућава „вишечулно егзистенцијално искуство које нас у потпуности повезује са окружењем“ (ст. 133), стварајући управо „искуствено смислени контекст“ (ст. 127). Кључна одлика периферне перцепције је редослед перципирања објеката, који је у колизији са начином опажања код фокусиране перцепције. Атмосфере се разумеју интуитивно и пре саме идентификације ентитета и детаља одређеног простора или места и процене атмосфере, тако да онај ко перципира атмосферу има „чврсту слику и емотиван став“ (Pallasmaa, 2014, ст. 21) о простору/месту. У доживљају света, Паласма (2014) истиче **чуло додира** изнад свих осталих чула по важности, као интегришуће и свеобухватно чуло у доживљају архитектуре, односно доживљају њених **атмосферских квалитета**. Сваки архитектонски простор перципира се кроз његова акустичка, олфакторна, хаптична и „скривена својства укуса“, што значи да смо пре идентификације визуелних карактеристика простора „несвесно дотакли његову површину“ (Pallasmaa, 2011, стр. 51-52), односно доживели га **хаптично**, кроз карактер атмосфере.

Иако своје тумачење перципирања атмосфере заснива на становишту о перцепцији коју је развио Мерло-Понти, према којој се перцепција заснива на опажању целокупним телесним бићем, односно свим чулима одједном, Паласма даје примат чулу додира и то је преовлађујуће у његовој теорији перцепције. Повезујући све чулне доживљаје са тактилношћу, Паласма (2017) наставља своју дефиницију атмосфере поетично и сликовито, материјализујући перципирање одређене врсте атмосфере коју је именовао као „**наглашену атмосферу**“ (ст.

²⁴ Аутори на основу којих Паласма базира своје становиште, или га доводи у релацију са њиховим, су: Едвард Ралф (*Edward Relph*), Џумтор, Грифери, Жан-Пол Тибо (*Jean-Paul Thibault*), Перес-Гомес, Жан-Пол Сартр (*Jean-Paul Sartre*), Иан МекГилкрист (*Iain McGilchrist*), Антон Иренцвајг (*Anton Ehrenzweig*), Марк Џонсон (*Mark Johnson*) (Pallasmaa, 2016).

102). По теорији Паласме, „наглашена атмосфера“ такође може да се доживи тактилно, јер је карактерише „опипљиво и скоро материјално присуство“, односно перципира се на начин „као да смо окружени и пригрљени неком специфичном супстанцом“ (Ibid).

2.1.3. Теоријске поставке атмосфере као просторног феномена

За дефинисање концепта атмосфере као просторног феномена заслужно је неколико филозофа, од којих су најзначајнији: Шмиц, Беме, Гриферо, и Клагес (Schmitz, 2016; Griffiero, 2014; Böhme, 2017). Шмиц заснива своје тумачење на Клагесовом, а Беме на Шмицовом, док Гриферо сумира сва тумачења, дајући своју савремену интерпретацију. Шмиц дефинише простор као засебне ентитете, тзв. „полу-ствари“, у оквиру којих убраја и атмосферу (Schmitz, Müllan, & Slaby, 2011, ст. 245). Шмицова основна одредница атмосфере је емоција, и то „покретна емоција“ (Schmitz, 2016, ст. 8) чији је извор немогуће прецизно лоцирати у простору. Надовезујући се на Шмица, **Гриферо (2014) атмосфере дефинише као емоционалне просторе, а атмосферски квалитет као „квази-ствар“ (ст. 18) – нешто што није ни сама ствар а ни њено својство.** Детаљном елаборацијом феномена атмосфере, Беме је дао највећи допринос за развој концепта атмосфере као појаве у архитектури и превођење овог феномена у архитектонски дискурс, а **атмосфере првенствено тумачи као просторе „свесног физичког присуства“ (Böhme, 2013, ст. 27).**

Шмиц: емоције као просторно изливене атмосфере

Немачки филозоф и феноменолог Херман Шмиц²⁵ оснивач је филозофског правца **неофеноменологија** (нем. *Neue Phänomenologie*). Филозофи Јан Слебији (*Jan Slaby*) и Рудолф Мулан (*Rudolf Owen Müllan*) у уводу чланка „Емоције изван оквира - нова феноменологија осећања и телесности“ (*Emotions outside the box—the new phenomenology of feeling and corporeality*, 2011)²⁶ су констатовали да је назив **неофеноменологија** (енг. *new phenomenology*) донекле претенциозан, и истакли да је у потпуности апликативан и оријентисан ка практичној примени (Schmitz, Müllan, & Slaby, 2011, ст. 242). У оквиру новог приступа феноменологији, Шмиц је развио суштину свог рада кроз дело „Систем филозофије“ (*System der Philosophie*, 1964-1980), базирајући се на три основна појма: *атмосферу*, *њен просторни карактер* и *искуство осетилног тела* (нем. *Leib*).

Шмиц концепту атмосфере приступа користећи се феноменолошком методом, првенствено се бавећи свакодневним искуствима, као што су, на пример, „напета атмосфера у соби, опресивно расположење пре грмљавине или спокојна атмосфера у башти“ (Böhme, 2017, ст. 20). По феноменолошкој методи, нешто се препознаје и идентификује као *стварно*, искључиво уколико се намеће као искуство и заснива на истом, као и на филозофији тела (Ibid). **Шмиц је интерпретирао атмосферу као секундарни концепт који је био од маргиналног значаја за његов рад, али којег је он употребио као потпору за развој примарног концепта своје теорије – концепта емоција** (Kazig, 2016). Он утемељује значај **везе између емоција и атмосфере**, што ће умногоме утицати на даље истраживање и разумевање атмосфере као просторног феномена.

²⁵ Херман Шмиц је немачки филозоф и професор емеритус. У оквиру новог приступа феноменологији, Шмиц је развио суштину свог рада кроз дело „Систем филозофије“ (*System der Philosophie*, 1964-1980), које је написао у 10 томова, на око 5000 страна.

²⁶ Овај чланак је први Шмицов текст преведен на енглески језик.

Основно полазиште дискурса о атмосфери утемељио је феноменолог Лудвиг Клагес, на чијој теорији се заснива и Шмицов концепт атмосфере. Шмицов концепт се базира на два аспекта Клагесове теорије: један је релативна аутономија слика у односу на ствари, а други аспект представља улогу слика као активних спољашњих емоционалних ентитета (Böhme, 2017, ст. 19). Успостављањем паралеле са Клагесовом теоријом, уочава се кључна разлика која се односи на чињеницу да Шмиц у својој теорији не говори о сликама, већ концепт атмосфере заснива на њеном просторном карактеру, одредивши је као **просторног носиоца расположења**. Сличности настале базирањем Шмицовог тумачења атмосфере на два поменута аспекта Клагесове теорије су: приписивање одређеног степена аутономије и додељивање улоге емоционалних ентитета атмосферама. **Италијански филозоф и професор естетике Гриферо (2014)** истиче значај феноменолошког становишта Клагеса за тумачење атмосфере, упоређујући Клагесову одредницу „феноменских карактера“, односно есенције/суштине, са тумачењем феномена атмосфере које је одредио у својој књизи „Атмосфере: Естетика емоционалних простора“, а која се заснива на Шмицовој теорији. Гриферо наводи да Клагес одређује слике (карактере/изразе/суштине), попут дана и ноћи, тишине и звука, светла и таме, као „**значајне садржаје**“, које је Шмиц назвао **атмосфере**, а обоје су их дефинисали као **ситуације** или **квази-ствари**, односно као – нешто што само душа може да перципира (Griffero, 2014, ст. 24). Такође, Клагес говори о „стварности слика“ (Böhme, 2017, ст. 19), називајући теорију „науком о елементарним душама“ које се „појављују феноменолошки“ као изворне слике ствари (Griffero, 2014, ст. 24). Враћајући се на првобитно споменуте аспекте, Клагесове слике, односно „**феноменски карактери**“, поседују релативно аутономну стварност која зависи од способности феноменских карактера да „обухвате душу“ (Böhme, 2017, ст. 19).

У ширем контексту, Шмиц заснива концепт атмосфере на феноменологији просторности и просторном карактеру атмосфера, дефинишући их као „**тоталну или делимичну, али у сваком случају свеобухватну, окупацију простора без површина у сфери онога што се доживљава као присутно**“ (Schmitz, 2016, ст. 5), користећи реч „окупација“ простора као адекватну у оквиру дефиниције, наспрам појма „испуњавања“ простора, које би искључило **атмосферу празнине као један могући тип атмосфере**. Простор према Шмицу није **простор у традиционалном смислу**²⁷, нешто што се може физички измерити нити прецизно локализовати, већ **простор који може бити звук, тишина, мирис, временска прилика, атмосфера, па и само осетилно тело**, односно ентитети које Шмиц назива „**полу-ствари**“ (Schmitz, Müllan, & Slaby, 2011, ст. 245). **Основне просторне карактеристике атмосфера по Шмицу заправо су у колизији са одредницама простора**, оне су „неограничене, изливане и без места, тј. немогуће их је лоцирати“ (Böhme, 2017, ст. 20). Он је кроз теорију атмосфере, развио и нову теорију простора – нематеријалног, тзв. „простора без површине“ (енг. *surfaceless space*) (Schmitz, Müllan, & Slaby, 2011, ст. 245), као један од најкарактеристичнијих аспеката неофеноменолошког приступа. Другим речима, простор према Шмицу може да се искуси искључиво субјективно и емоционално, повезан је са личним перцепцијама и манифестује се на специфичан начин. Тако, на пример, пливач простор воде око себе не доживљава као тродимензионалан волумен већ као динамичан волумен без линија и површина, са правцима којима тежи напред, бори се против волумена воде, или мирно препушта да га носи (Schmitz, 2016, ст. 3). Беме је дефинисао однос волумена и простора на следећи начин: „Волумен, његово промишљање у смислу волуминозности ствари, је величанственост његове присутности у простору“ (Böhme, 2017, ст. 23). То значи да, како тумачи Беме, волумен представља капацитет ствари да заузме одређену количину простора, истовремено се одупирући потенцијалним упадима других ствари у тај простор, са потенцијалом да ограничи простор и одреди га изнутра, али истовремено утиче и на његову спољашњост, делујући на спољашње окружење тако што му одузима хомогеност и даје **предлоге кретања**.

²⁷ На опис архитектонског простора и, према томе, његову репрезентацију снажно су утицала два значења: простор као Аристотелов *topos* и *spatium* као мерљиви систем Декарта (*Descartes*). Све до почетка XX века, ови интерпретативни модели представљали су главне концептуалне полове у разумевању односа између предмета и простора (Böhme, 2017).

Шмиц развија *теорију емоција* као „атмосфере које су просторно изливане“ (Schmitz, Müllan, & Slaby, 2011, ст. 246), као појаву која у потпуности испуњава простор, утиче на просторне односе, истовремено заузимајући *безповршински простор* око субјекта. У оквиру тумачења атмосфере као „просторног носиоца расположења“ (Böhme, 2017, ст. 20), **нематеријални, безповршински простор превладава над материјално изграђеним аспектима**. Као потврду тумачењу атмосфере као емоције, Шмиц (2016) наводи случај *социјалног контраста емоција*, узимајући за пример емоције радости и туге. Уколико би се особа која осећа емоцију радости нашла у друштву изразито тужних људи, она би пригушила, суздржала или у потпуности повукла свој израз радости, и утопила се у атмосферу у којој је превагу однела емоција туге, која је у овом случају, у потпуности испунила простор, односно, по Шмицовим речима **„излила се“ као атмосфера у одређени простор** (ст. 5). **Емоције као атмосфере** просторно могу да буду у складу са локализованим простором који испуњавају, али могу се и простирати изван њега. Шмиц даље објашњава да емоције као „простори без површина“ имају три слоја: основни слој је формиран од чистих расположења (задовољство и очај), затим, секундарни слој чине подстицаји, односно емоције које одликује предосећај, осећање ишчекивања, као што су управо чежња и стрепња, или апстрактна срећа и меланхолија, док трећи слој чине интенционалне емоције, које су повезане са неким предметом, које се деле на нпр. радост *због* нечега и радости нечега. Као примере **атмосфера које су „изливане у простор“, односно имају тенденцију потпуног испуњавања простора и „експанзије у простор искуственог присуства“** (Schmitz, 2016, ст. 6), поред емоција, Шмиц наводи временске прилике и тишину, које не морају нужно бити емоције. Као кључну разлику међу наведеним атмосферама, он истиче **„начин на који атмосфера постаје телесно опипљива“** (Ibid, стр. 7). Разлика у начину на који **„афективни утицај емоција“** (Ibid) прераста у аутентичан осећај емоције, говори о томе да ли је одређена атмосфера емоција или не, и обрнуто. Ипак, у случају атмосфера које су емоције, може такође да се деси да афективни утицај атмосфере не постане права емоција, уколико је субјекат на одређени начин унапред припремљен за атмосферу, односно емоцију којој приступа. У том случају, емоција га неће заиста покренути телесно, већ ће се субјекат само понашати тако. Због тога, по Шмицу (2016), **највећи афективни утицај имају атмосфере које су у супротности са емоцијом коју субјекат у том тренутку носи у себи, приступајући им**. Супротно томе, атмосфере које нису емоције, као на пример временске прилике, имају телесно афективан утицај, али не и утицај који касније прераста у истинску емоцију субјекта.

Шмиц дефинише **осећања** као „просторно, али без места, распршене атмосфере, које посећују тело у које су уграђене у форми [...] афективне бриге, која поприма облик емоције“ (Böhme, 2017, ст. 20), где се **афективна брига** (енг. *affective concern*) манифестује **кроз телесне покрете**, Шмиц развија специфичну просторност која се односи на концепт телесности, уводећи појам *осетилног тела* насупрот *материјалном телу* (нем. *Körper*) (Kazig, 2016, ст. 2). У оквиру теорије атмосфере Шмица истичу се два значајна аспекта концепта телесности: динамика осетилног тела и његове комуникацијске димензије. Како су атмосфере *простори без површина*, а у основи представљају *проширене локализоване просторе* (Schmitz, 2016, ст. 8), Шмиц (2016) категоризује **начине телесне оријентације и предлоге кретања** у оваквим просторима. Прва врста праваца су **телесни правци**, који воде до сужења или проширења, а од којих су за оријентацију најважнији: **поглед** (усмерење погледа, а самим тим и пажње) и **шема материјалног тела моторичког система**. **Поглед је такође један од чиниоца који усмерава моторичка кретања материјалног тела**. Друга врста праваца су **надолazeћи предлози кретања**, односно они правци који се формирају приликом моторичке оријентације која је условљена телесном комуникацијом приликом сусрета са другим материјалним телима, у току којег учествују шеме материјалног тела моторичког система усмерене правцем погледа. Трећа категорија праваца за оријентацију у *безповршинском простору* су тзв. **„криптични правци“** (Ibid), под којима Шмиц подразумева **правце којима је непознат извор**, за разлику од претходне две категорије праваца који имају дефинисан извор, чак и уколико се он не може прецизно лоцирати. Шмиц пореди *криптичне*

правце са правцима „**покретних емоција**“ (енг. *moving emotions*), чији се извор такође не може прецизно лоцирати, а као пример покретне емоције наводи бес (Ibid). Бес је емоција која је проузрокована неким објектом, али тај објекат није његов извор, јер бес субјекта усмерава против објекта, насупрот њему. Неко време субјекат бива понет емоцијом, која га усмерава унапред, али после неког времена може да одлучи да ли ће му се опирати или препустити.

Шмиц (2016) је у тексту „Атмосферски простори“ у којем је елаборирао **концепт атмосфере као емоцију**, дао дефиницију атмосфере становања: „Становање је култивација емоција у затвореном простору“ (ст. 9). То значи да је у затвореном простору, као што је становање, могуће обликовати емоције, и то кроз синестетска својства и предлоге кретања, тако да их корисник може прилагодити свом телесном расположењу, како би били у складу. **На овај начин атмосфера становања је заштићена и одвојена од свега што је споља, од свега изван њених граница као локализованог простора, али управо због те опонентности, она са атмосфером која је окружује и која је контрастна у односу на њу, чини целину.** Оваква дефиниција атмосфера као емоција које се уводе у локализовани простор, по Шмицу (2016), може се у ширем смислу односити и на просторе као што су ентеријери хришћанских цркви, на баште и сл. просторе.

Шмицове поставке концепт атмосфере послужиле су као полазна тачка и референца за даља истраживања *атмосфере* као просторно-емоционалне појаве, а највише су утицале на истраживања које је спровео Беме и на развој његове теорије атмосфере. Беме је, кроз своје есеје и књиге о атмосфери, поставио важну базу за интердисциплинарна истраживања *атмосфере*. Ипак, иако је истакао важност Шмицове теорије атмосфере, и базирао се на неким од њених принципа, Беме је навео и њене недостатке. Као један од највећих недостатака, Беме (2017) наводи превелику аутономију атмосфере у односу на ствари (као слободно плутајуће, изливане у простор), а самим тим и немогућност производње атмосфера кроз квалитете ствари (ст. 21).

Гриферо се у књизи „Атмосфере: Естетика емоционалних простора“ (*Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces, 2014*) такође реферисао на Шмицово тумачење атмосфере (што се може наслутити и по самом наслову књиге). Тумачење феномена атмосфере као емоције, односно свесно доживљене појаве, широко је распрострањено у истраживању атмосфере, пре свега у дискусијама филозофа и теоретичара на немачком језику, док је у француској традицији манифестација атмосфере контрастна, као на пример у теорији **Жон-Пол Тибоа** (*Jean-Paul Thibaud*), који је елаборирао **несвесну манифестацију атмосфере на моторичком нивоу** (Kazig, 2016, стр. 3-4).

Беме: простор свесног физичког присуства

Беме је именовано и дефинисао елементе атмосфере, одредио њихову карактеризацију, поделу, и образложио њихову улогу, потенцијале и значај у стварању атмосфере. По њему, присуство атмосфере у архитектури иницира просторе „**свесног физичког присуства**“ (Vöhme, 2013, ст. 27).

Може се рећи да је главни термин којим се описују овакви просторни феномени – **чулност**. У простору атмосфере, као простору *свесног физичког присуства*, корисник се налази у зависности од личног искуства које је такође укључено у доживљај атмосферског простора у датом тренутку. Искуство које, како Беме (2013) тврди, директно утиче на перцепцију атмосфере у простору је „свесна физичка чулност“ (ст. 27). Управо чулност разлаже простор *свесног физичког* насупрот *телесном простору*. Према његовом мишљењу, чулност повезана са осећањем које зависи од простора у којем се одређени корисник налази у датом тренутку, поставља одређено „базно“ расположење на које се надовезују остала расположења. Ово основно, односно базно расположење, Беме (2013) објашњава као

расположење које нисмо свесни, па може бити потиснуто, а стога и несвесно, односно истовремено и веома утицајно. Из тог разлога архитектура се може доживети чулно и описати епитетима који се не односе на њен просторни карактер већ на расположења које она подстиче, попут – озбиљна, ведра, меланхолична, величанствена и сл. По Хершфилдовој (*Christian Cay Lorenz Hirschfeld*) теорији о уметности дизајнирања енглеских пејзажа и вртова, у енглеским вртovima се могу пронаћи одређена расположења која рефлектују расположење посетиоца (озбиљност, радост, меланхолија), а оваква релација се односи и на просторе архитектуре у ширем смислу (Böhme, 2013, ст. 29). **Терминологија којом се описује чулност која се доводи директно у везу са карактером одређеног простора отвара широк спектар карактеристика атмосфере а самим тим и простора свесног физичког присуства. Простори свесног физичког присуства могу се доживети у оквиру објекта било какве намене, стога и атмосферски квалитети простора могу бити инхерентан део концепта архитектуре било какве типологије. Артикулација „свесног физичког простора“ у „свесну физичку чулност“ узрокована је управо елементима атмосфере, односно факторима које је Беме назвао *генератори атмосфере* (Böhme, 2013, стр. 92-93).**

Гриферо: атмосфере као емоционални простори

Према мишљењу холандског филозофа Ван дер Лиума (*Gerardus van der Leeuw*), којег је Грифери интерпретирао, доживљај атмосфере је у „проживљеном искуству моћи које (нас) *изненађују*“ (Griffero, 2014, ст. 73). По тумачењу Грифера, атмосфера се свеобухватно и најинтензивније перципира *првим утиском*, а еквивалентно томе је да је први утисак увек *атмосферски*. У свом покушају дефинисања која врста перцепције је *атмосферска перцепција* и шта је одређује, Грифери, на самом почетку, успоставља отклон према филозофским интерпретацијама и критичким тумачењима, наглашавајући да је *перципирање* као такво, процес супротан тумачењу, односно да је то – *процес опажања и доживљавања*. Такође, Грифери је поставио другачији начин одређивања перцепције атмосфере, тачније, системом елеминације навео је и представио оно што оваква врста перцепције није и на шта се не односи и, паралелно оваквим наводима, дошао до тога шта она, супротно томе, јесте. Дефинисао је важне елементе: **карактер атмосферске перцепције**, објекат перципирања, разлике атмосферске и стандардне перцепције, позицију субјекта у оквиру атмосферске перцепције, процес перципирања атмосфере; као и појмове *атмосферског ефекта*, *атмосферског осећања*, *атмосферског квалитета*, и сл., преиспитујући кроз њих досадашње феноменолошке претпоставке о перцепцији атмосфере.

По Гриферу (2014), **перципирање атмосфере** се односи на перцепцију „**хаотичних-вишеструких ситуација**“ (ст. 12). Једна од супротних претпоставки о атмосферској перцепцији тиче се опажања кохезивних, непрекидних објеката и форми, као и покрета, где се опажања свode искључиво на физичке стимулусе, за разлику од перципирања *ситуација*, када се опажа њихов „унутрашњи значај“ (Ibid), односно **атмосферска опажања се преводе у „значања**“ (Ibid). Изједначавање атмосфере са значењем, слично је полазишту Клагеса, по коме је „сама појава носилац значења“ (Ibid, ст. 14). Другим речима, **атмосферска перцепција поистовећује се са „разумевањем израза човековог окружења**“ (Ibid, ст. 18). Своје становиште, као и начин одређивања чинилаца перципирања атмосфере, Грифери базира на становишту Шмица, по коме се свака перцепција свodi на перципирање *стања ствари*, које се не испољава нужно у експлицитном, физичком облику, већ се управо отеловљује кроз *ситуације* и њихова *хаотично-вишеструка значења*.

Надовезујући се на полазни став о перципирању као процесу супротном тумачењу, Грифери истиче да ова значења проистичу пре из „примећивања“ као начина перцепције, него из чисто оптичког гледања, што одређује **атмосферску перцепцију као непосредну**. „Примећивање“ као вид атмосферске перцепције може се упоредити са периферном

перцепцијом коју је Паласма дефинисао као кључну за опажање атмосфере, а која је окарактерисана (попут „примећивања“), као несвесна и нефокусирана перцепција. Перцепција је нефокусирана, јер посматрач није направио одмак од појаве коју перципира, па самим тим, није изопштен из ситуације коју опажа и у којој се и сам налази. Предмети и појаве које га у датом тренутку окружују, на посматрача делују афективно и телесно, па се тако, како тврди Гриферио, и атмосферска перцепција опажа *холистички*.

Појам **атмосферског квалитета** Гриферио (2014) дефинише као „квази-ствар“²⁸, истичући да то није својство ствари, а ни ствар сама. Начин на који се перципирају „квази-ствари“ је перцепција као „перцептивна представа која се разликује и од директно перципиране и од само замишљене“ (ст. 18). Паласма (2017) је дефинисао процес разумевања **карактера простора** кроз атмосферску, периферну перцепцију, као **јединство перцепције, сећања и имагинације** (ст. 93). Перцепција „квази-ствари“, тј. **опажај атмосфере као просторног феномена**, разликује се од директно перципиране представе јер се атмосфере перципирају холистички, телесно, не перципирају се као својства ствари. Такође, због свог афективног карактера, атмосфере нису (само) замишљене, иако је имагинација делом укључена у перцепцију атмосфера. Упоређивањем **атмосферских квалитета** са *гешталт квалитетима*²⁹, Гриферио закључује да су атмосфере, на одређени начин, синтезе три групације гешталт квалитета: *текстонских квалитета* („округло“, „дисконтинуирано“, „угаоно“ и сл.), *„глобалних квалитета“ материјала* („грубо“, „тврдо“, „оштро“ итд.), и *експресивних квалитета начина бивствовања* (тзв. „расположења“, попут „весело“, „сусретљиво“, „поносно“, итд.) (Griffero, 2014, ст. 19).

Аутентичност и свеобухватност перципирања атмосфере могу се критички анализирати са аспекта постојања „слепе тачке“, која је неминовна карактеристика сваког вида перцепције, јер, према речима Гриферио, „видети нешто значи стално надзирати нешто друго“ (Ibid, ст. 20). Гриферио даље објашњава да, иако се атмосфера перципира холистички, истовремено се, на несвесном нивоу, нешто искључује из перцепције. Искључивање нечег из перцепције представља „слепу тачку“ атмосферске перцепције, која се појављује попут „брисања“ нечег што је страно или нежељено за перцепцију посматрача (Ibid). Ова такозвана „не-перцепција“ се несвесно догађа на местима „унутар-атмосферског сукоба између емоционално валоризованог детаља (чак уздигнутог до симбола једног доба) и културно подцењеног осталог“ (Ibid, стр. 20-21).

Ипак, **доживљај атмосфере је јединствен, непоновљив и неповратан, и то је један од аспеката аутентичности атмосферске перцепције**. Клагес на поетичан начин описује **непоновљивост атмосферског искуства** једне јесени: „...у оживљеном жутилу увеле биљке не пада само јесен у целини, већ и јединственост места и времена које ми ни једна наредна јесен неће представљати“ (Ibid, стр. 25-26). Другим речима, „...ако је стварност чулних утисака стварност дешавања, онда је (она) такође нешто јединствено и непоновљиво“ (Ibid, ст. 25).

Гриферио сумира своје становиште о атмосфери у неколико кључних теза:

- Атмосфера је појава која се може произвести, али не и описати и објаснити на рационалан начин;

²⁸ Касније, у књизи „Квази-ствари: парадигма атмосфера“ (*Quasi-things: The Paradigm of Atmospheres*, 2017) Гриферио појам „квази-ствар“ изједначава са појмом атмосфере.

²⁹ „Гешталт (нем. *gestalt*) је визуелни облик или форма. Теорију Гешталта као структуралну теорију перцепције увели су 1912. Макс Вертхајмер (*Max Wertheimer*), Волфганг Келер (*Wolfgang Köhler*) и Курт Кофка. Основни закони Гешталта су тоталитет и економичност. Закон тоталитета гласи: опажајна целина је квалитативно различита од збира њених делова. Закон економичности или добрих форми гласи: опажајне целине теже попримању најбоље могуће форме, једноставности, правилности, симетричности, континуалности и стварања од сродних елемената“ (Šuvaković, 2011, стр. 289-290). **Иако Гриферио пореди атмосферске квалитете са квалитетима гешталта, теорија атмосфера се (у ужем контексту) не заснива на гешталт принципима.**

- Активно укључује *осетилно тело*, а последично утиче и испољава се и кроз *физичко тело*;
- Атмосфера коју је теже описати проживљава се интензивније;
- Заводљивог је и атрактивног карактера, обухвата свакога ко се нађе у њеном домету;
- Делује активно на посматраче који су емоционално предиспонирани да прихвате утиске опажаја одређене атмосфере (Ibid, стр. 73-74).

2.1.4. Синестетски квалитети у перципирању атмосфере

Одлике перцепције синестетских квалитета

Како Беме тврди, у стварању и перципирању атмосфере учествују најмање пет различитих типова карактера³⁰: **расположења, синестезија, сугестије кретања, и конвенционални и комуникативни карактери** (Böhme, 2017, стр. 2-3). *Карактер* се односи на импресивне квалитете који карактеришу некога или нешто, а не на експресивне карактеристике. У контексту естетике ствари (енг. *matter*), квалитети који се називају **карактерима**, поред своје импресивности, стварају одређени утисак на посматрача, и то је њихова главна одлика (Ibid, ст. 60). Овде се говори о утиску који се доживљава искључиво атмосферски, а **синестетски карактер** се односи на доживљај који није искључиво телесни (перципирање спољних утицаја чулом вида или додира нпр.).

Појам синестезија³¹ (енг. *synesthesia*) је медицински термин и означава способност једног чула да осети надражај неког другог чула (Šuvaković, 2011, ст. 646). Другим речима, квалитети који су синестетски могу да се доживе на исти начин, надражајима различитих чула. Гриферио наглашава да телесна укљученост, као и емоционално ангажовање у синестетском искуству, не подразумева јединствени „спој пет одређених чула, нити додатак новог чула“ (Griffero, 2014, ст. 113). **Синестетски доживљај се одвија кроз процес стимулације једног чулног модалитета који даље проузрокује перцепцију у другом чулном модалитету (или више њих)**, дакле синестезија није концепт (идеја), већ материјално искуство (Frasconi, 2003, ст. 46). Овакво искуство тежи хармоничном осећају (Pérez-Gómez, 2016, ст. 88).

Неуропсихолог **Ричард Сајтовик** (*Richard Cytowic*) је један од најважнијих теоретичара у области изучавања синестезије као медицинског, односно неуролошког феномена. Аутор је неколико значајних дела³² који су осамдесетих година XX века повратили интересовање за овај феномен, и то у контексту научних истраживања. Сајтовик синестезију интерпретира као сједињење свих чула, као **субјективно-објективну везу између разума и емоција**, а синестетске опажаје одређује као опажаје који „...поседују необичан простор и динамику и невољни су, аутоматски и конзистентни“ (Cytowic, 1989/2002, ст. 2).

Синестетски квалитети се описују метафорички, попут: оштар звук, хладна плава, топло светло, и сл. (Böhme, 2017, ст. 93). На пример, утисак хладноће може се произвести својством површина материјала, тачније глатким и стакленим површинама, или плавом бојом, док се, супротни утисак - ефекат топлоте, може постићи мат површином дрвета, или црвеном бојом (Ibid, ст. 61). То имплицира да су стаклене површине и плава боја, као и мат површина

³⁰ **Карактер** као термин преузет је из традиције физиономије. Такође се имплицитно реферише на Хершфилдову позоришну терминологију. У свом писаном делу „Теорија вртне уметности“ (*Theorie der Gartenkunst*, 2001), Хершфилд је употребљавао често *карактер* као термин који се односио на карактере који се појављују у специфичним сценографским поставкама у оквиру паркова или башта (Böhme, 2017, ст. 60).

³¹ Порекло и етимологија речи **синестезија**: грч. *syn* = **заједно** + *aisthesis* = **перцепција**

³² Прво значајно дело Сајтовика је научна студија *Synesthesia. A Union of the Senses* (1989), која је уједно била и прва књига на енглеском језику која је обрађивала ову тематику, а након ње су уследиле и књиге: *The man who tasted shapes* (1993), *Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia* (2009), *The Oxford Handbook of Synesthesia* (2014) и *Synesthesia* (2018) (Cytowic, 1989/2002).

дрвета и црвена боја, **синестетски квалитети материјала**, а да се утисци које они производе, **доживљавају атмосферски**. Посматрајући синестезију као психолошки, а не перцептивни феномен, Грифери закључује да је доживљај звукова и боја у већој мери осетилни него перцептивни опажај (Griffero, 2014, ст. 115). **Дакле, искуство синестезије представља одређено „емоционално вредновање“** (Frascardi, 2003, ст. 47) **доживљених ствари које се не могу прецизно описати речима, па се управо зато прибегава метафорама**. Као што је италијански архитекта и теоретичар архитектуре **Марко Фраскари** (*Marco Frascari*) описао, синестезија је „свет у коме се чула спајају заједно; где се виде звукови и речи и мириси имају боју;...а златна боја има слатки укус“ (Ibid), али, упркос томе, **синестетско искуство** карактерише осећај стабилности и сигурности у оно што је доживљено.

Попут боје, ни обликовна појавност, односно форма објекта се не доживљава искључиво чулом вида, или пак, тактилно, већ синестетски. Геометријски облик форме одређеног објекта се не приказује само чулу вида, већ свим чулима, а као један од примера да се видом могу опазити, а и осетити остала инхерентна својства објеката, Мерло-Понти је навео грану дрвета, односно видну еластичност и флексибилност гране приликом померања проузрокованог покретом птице која је управо одлетела са ње (Griffero, 2014, ст. 115). Управо ово су квалитети и значења који су инхерентни и иманентни за одређени објекат, а квалитети које доживљавамо синестетски нису објективна својства објекта, већ **„појавност (његове) суштине“** (Ibid, ст. 117). **Појавност одређеног објекта се такође може приказати чулу вида и искључиво кроз опажај његовог мириса, укуса или звука** (који могу допирати директно од одређеног објекта или се могу стварати кроз његову интеракцију са другим објектима).

Два опречна тумачења доживљаја синестетских квалитета – филозофа Лудвига Клагеса и Едмунда Хусерла (*Edmund Husserl*) **директно се могу реферисати на доживљај атмосфере**.

Клагесово тумачење заснива се на синестезији чулних доживљаја, па по њему, „чак и наш укус, мирис и додир има ‘очи’, као што, обрнуто, и око може да додирне“ (Ibid, ст. 115). У поређењу атмосфере са појавом синестезије, дошао је до закључка да атмосфере имају синестетске квалитете, по томе што могу имати сличности са *карактерима, живим суштинама и експресивним или терцијарним својствима* (Ibid, стр. 116-117). За Клагеса (као што је претходно споменуто), синестетски квалитети не представљају објективна својства већ појавност саме суштине ствари.

Са друге стране, **Хусерл** доводи у питање синестетске квалитете, а самим тим и емоције које у посматрачу буди феномен синестезије, односно синестезију као испољавање појавности суштине ствари. У прилог тумачењу Хусерла, Грифери наводи тврдње других филозофа, као што је Келер (*Köhler*), по коме су **емоционалне реакције** проузроковане природним појавама, као што је нпр. грмљавина или пролећни дан, заправо **сопствене пројекције** на „равнодушно окружење“ (Ibid, ст. 116). Негирањем постојања „моћи у грмљавини“ или „нежности у пролећном дану“, Келер приказује опречан став Клагесу, а сличан Хусерлу, који не признаје перцепцију вишечулних квалитета, и самим тим тврди да смер настанка емоција не иде од феномена ка посматрачу, већ да посматрач искључиво сам пројектује квалитете које ови природни феномени не поседују. Перцепцију вишечулних квалитета одређеног објекта, као што је нпр. Клагес истакао синестезију чула вида и додира, Хусерл преиспитује наводећи пример листа папира, који има тактилну особину *глаткоће* која се отеловљава кроз његову појавност – „правилно обликовану предњу страну“, закључујући да се она не види, већ да је само *примећена* – „готово као да је виђена, али није виђена још увек“ (Ibid).

Читање карактера атмосфере са архитектонске фотографије

Надовезујући се на тумачење перципирања синестетских квалитета архитектуре, може се говорити о савременом тумачењу архитектонске фотографије као о синестетичком читању дводимензионалне презентације архитектуре. Иако је тешко **прочитати и одредити атмосферу са фотографије**, јер је посматрач фотографије не доживљава непосредно и директно, фотографија ипак може да буде релевантан методолошки алат који ће помоћи у детаљној анализи услова, односно генератора који су учествовали у стварању атмосфере, али истовремено и афективних реакција људи који су се нашли у средишту одређене атмосфере. Синестетски доживљај атмосфере са фотографије испољава се кроз телесне експресије људи, њихове међусобне односе, као и просторне односе, који се могу видети на фотографији као афективне (пре-рефлексне) реакције *осетилног тела* (Kazig, 2016, ст. 2). Управо кроз овакве реакције и односе „атмосфера постаје телесно опипљива“ (Schmitz, 2016, ст. 6).

Архитекта и теоретичар архитектуре Елиза Морсели (Elisa Morselli) истражује архитектонску фотографију специфичног карактера, односно, фотографисане просторе у којима се налазе људи, тако да се атмосфера на њима чита првенствено кроз представе телесних експресија, међусобне односе и комуникацију људи на фотографији (Morselli, 2019).³³ Истраживање приказано у овом чланку је значајно јер се, кроз студије случаја и наведена тумачења и теорије, истиче важност увођења људских фигура у архитектонску фотографију, у циљу преношења аутентичне атмосфере на посматрача фотографије. Морсели анализира перципирање звука у просторима *Елбфилхармоније (Elbphilharmonie)* у Хамбургу коју су пројектовали Херцог де Меурон (*Herzog & de Meuron*), на основу архитектонске фотографије, односно на основу **кретања, положаја тела и усмерене пажње** посетилаца усликаних у датом простору, симултано наводећи паралелу са тумачењима и теоријом атмосфере Шмица, Бемеа и Грифера. **Овакво читање је синестетичко, јер је реч о визуелном опажању атмосфере простора, са фокусом на звучне стимулансе, преко фотографије**, док посетиоци који су усликани на фотографијама доживљавају простор вишечулно, опажајима *осетилног тела*. Када је реч о архитектонској фотографији, њен савремени наратив, односно начин представљања карактера простора и појавности је у великој мери промењен, а самим тим се изменио и начин читања фотографије. За разлику од некадашњег идеалистичког начина представљања архитектуре на фотографијама (скулпторални и пластични карактер архитектуре наглашен кроз игру светлости и кроз боју, који истичу масивност форме), по тумачењу Морсели, **савремена архитектонска фотографија тежи приказивању архитектуре која интегрише вишечулна искуства и која је трансформабилна у зависности од промене услова који генеришу различите атмосфере (Morselli, 2019, ст. 1)**. На тај начин је фокус са представљања и читања формалних и материјалних карактеристика архитектуре прешао на перцептивне и квалитативне карактеристике, односно атмосферске квалитете простора. Овакве архитектонске фотографије пружају увид у сложеније и вишезначно искуство архитектуре, а самим тим захтевају и комплекснију анализу. Морсели критички анализира фотографије и атмосферу приказану на њима на иновативан начин, успостављајући паралелу са теоријама Шмица, Бемеа и Грифера. **Чинилац на фотографији који указује на то на који начин атмосфера делује емотивно и чулно на посетиоца, а који надомешћује телесно одсуство у фотографисаном простору онога ко чита фотографију, је диспозиција људи на фотографијама**. Испитујући динамику кретања, положаје и покрете тела као и усмерену пажњу посматрача који су се нашли у средишту атмосфере са фотографије, испитује се који елементи су учествовали у стварању атмосфере, на који начин и како их посетиоци, али и фотограф, перципирају.

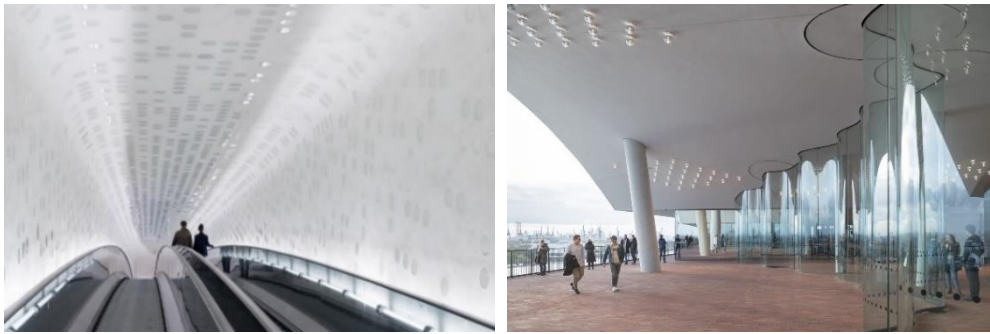
³³ Морсели је своју анализу архитектонске фотографије са наведених аспеката елаборирала у тексту чланка „**Очи које чују. Синестетичко представљање звучног простора кроз архитектонску фотографију**“ (*Eyes that hear. The synesthetic representation of soundspace through architectural photography*, 2019), у оквиру броја француског научног часописа *Ambiances*, посвећеног атмосфери у урбаном и у архитектонском простору.

Атмосфера представљена архитектонском фотографијом, односно метод стварања услова у којима се генерише атмосфера која ће бити фотографисана, може да се упореди са праксом дизајнирања сценографије, тзв. инсценијом (франц. *mise en scène*) коју је Беме навео као једну од метода грађења атмосфере у архитектури (Böhme, 2017). Атмосферу сценографије стварају услови, односно генератори атмосфере који побуђују чулну и емоционалну перцепцију код посматрача манипулацијама светлом, бојом, звуком, затим карактеристике простора (површина, висина, локација), али и акције глумаца (Morselli, 2019, ст. 3). Успостављајући аналогију између сета на сцени и композиције фотографије, Морсели као једну од кључних разлика наводи позицију посматрача одређене сценографије наспрам диспозиције посматрача са фотографије. Ова разлика условљена је постојањем **три категорије посматрача у случају фотографије: људи на фотографији, фотографа, и онога ко гледа фотографију**. У првој фази – фази настанка фотографије, прве две категорије посматрача (људи у простору и фотограф) атмосферу доживљавају лично, из улоге протагониста, док посматрач фотографије доживљава и људе на фотографији као део атмосфере, односно део „сценографије“, или композиције фотографије. Ипак, посматрач фотографије опажа атмосферу кроз њен приказ од стране фотографа, а не лично, док је фотограф у прелазној фази, односно, доживљава атмосферу из првог лица, истовремено посматрајући како је остали посетиоци доживљавају. Фотограф није присутан као материјално тело, већ као *осетилно тело* које, у зависности од тога каква је атмосфера приказана на фотографији, по Морсели, може да буде мање или више релевантно. Сходно томе, у генераторе атмосфере представљене на фотографији спада и телесна експресија, односно телесна комуникација људи на фотографији, као и усмереност њихових погледа, тј. пажње (Ibid, ст. 5). Наводећи тумачења Грифера, која пак полазе од Шмицових теорија комуникације *осетилног тела*, Морсели истиче да је поглед један од најефикаснијих генератора атмосфере, и да, као и звук, тишина и атмосфера, представља „квази-ствар“ (Griffero, 2017, стр. 108-112). Телесну репрезентацију људи на фотографијама, посматрач фотографије доживљава као “огледало емпатичног процеса” (Morselli, 2019, ст. 2). Ипак, овакво читање генератора атмосфере са фотографије може бити релативно објективно јер су акције и емоције отеловљене кроз телесну експресију људи приказаних на статичној слици, и „састоји се од активирања (на посматраче) утеловљених механизма који укључују симулацију акција, емоција и телесних утицаја и ови механизми су универзални“ (Ibid, ст. 6).

Читање звука са фотографије, као појаве у простору, зависи од начина његовог представљања, односно од представе људи на фотографијама, чије су диспозиције од изузетне важности за перципирање звука, па чак и у случају када звук као такав није присутан у простору, већ је реч о перципирању тишине. Посматрано у супротном смеру, атмосфере које се читају са фотографије могу бити представљене управо кроз звучни простор, а самим тим и кроз различита међусобна растојања или близину посетилаца, као и кроз односе посетилаца и архитектуре. **Како Морсели тврди, на тај начин, може се „измерити“ чулни и емоционални квалитет окружења, управо кроз емоционалну реакцију посетилаца простора на звук** (Morselli, 2019, стр. 27-28). Иако је овакав доживљај атмосфере фокусиран на појаву звука, искуство је сложено, вишечулно, али и синестетско.

На фотографијама Елб филхармоније у Хамбургу може се уочити како се атмосфера звучне перцепције мења, у зависности од карактера простора. Простор тунел-ескалатора (сл. 1) анулира околне звуке, а када се звук на фотографијама анализира према диспозицијама људи у простору, примећује се да је *телесна компресија* узроковала снижени тон гласова људи, што доприноси доживљају овог простора као „акустичког филтера“ (Ibid, ст. 16). **Наглом променом звучне перцепције интензивира се доживљај атмосфере.** Према анализи Морсели, стање телесне компресије прелази у експанзију, јер се елементи атмосфере у холу и на панорамској тераси мењају – пространост и интензивно осветљење, флуидно кретање, и правци кретања који могу приближно одредити изворе звука. Овде су елементи атмосфере

компресовани у градски пејзаж: мирис мора, влажни ваздух, пригушени звукови који допиру из луке, боје и светла града (Morselli, 2019, стр. 18-19) (сл. 2).



Сл. 1 и 2 – Елбфилхармонија, тунел-ескалатор, панорамска тераса

На врху централне рампе, атмосфера се из динамичне мења у статичну, односно флуидно кретање замењује заустављање посетилаца узроковано масивном стакленом зид-завесом која представља звучну баријеру, па посетиоци, седећи на клупи испред стакла (сл. 3), могу контемплирајући да доживе атмосферу градског пејзажа. Реферишући се на Шмицову теорију о „простору без површине“ (Ibid, стр. 21), Морсели наводи да је тишина (као и звук) управо простор *безповршинског* карактера, и да може испунити простор у свим правцима, а самим тим фотографија атмосфере овог простора приказује **емоцију (посетилаца) која је „просторно изливена“** (Schmitz, Mullan, Slabi, 2011, стр. 246). Иако је овде присутна тишина, доживљај атмосфере је свепрожимајући и вишечулни, можда и интензивнији и инванзивнији него када је реч о звуковима који стварају буку, јер је извор тишине немогуће лоцирати, па је самим тим доживљај непосреднији (Griffero, 2014, стр. 111).



Сл. 3 – Елбфилхармонија, поглед на панораму града

2.2. ТЕОРИЈСКА ОСНОВА ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ У АРХИТЕКТУРИ

Посматрајући хронолошки, превод феноменолошког дискурса у архитектуру догодио се шездесетих година XX века, тачније, након периода када је био актуелан у филозофији и друштвеним наукама. Парадоксално, са појавом феноменологије у архитектури, завршен је феноменолошки приступ у филозофији, а структурализам је почео да се развија, док је истовремено, у архитектури био завршен период семиотике и структурализма. Хусерл је као зачетник феноменолошког правца у филозофији значајно утицао првенствено на свог ученика **Мартина Хајдегера** (*Martin Heidegger*), који је заслужан за развој феноменологије као једног од главних покрета у филозофији у XX веку.

Теоретичар архитектуре који је, међу првима, поставио теоријски оквир феноменолошког приступа у архитектури, обликован Хајдегеровим принципима и утицајем, био је **Кристијан Норберг-Шулц**. Три кључна писана дела која чине заокружен опус и највећи допринос Норберг-Шулца феноменолошком дискурсу у архитектури су: **„Егзистенција, простор и архитектура“** (*Existence, Space and Architecture*, 1971), као прекретница ка феноменологији у теоријском приступу, затим, **„Genius Loci: Ка феноменологији архитектуре“** (*Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, 1979), и **„Концепт становања“** (*The Concept of Dwelling*, 1985). Архитекта и теоретичар архитектуре, професор Ели Хадад (*Elie Haddad*) тврди да је главни допринос првог дела – „Егзистенција, простор и архитектура“ било ново гледиште и приступ појму **архитектонског простора**, које је Норберг-Шулц дефинисао као **„конкретизацију егзистенцијалног простора“** (Haddad, 2010, ст. 3). Како Хадад тумачи, простор може бити одређен као **егзистенцијалан** уколико садржи квалитативне карактеристике у виду феноменолошких својстава, а по Норберг-Шулцу постоје четири нивоа **егзистенцијалног простора**: географија и пејзаж, урбани ниво, кућа и ствар. Ипак, ова четири нивоа Норберг-Шулц није дефинисао као концепте простора од једнаке важности, јер је реферишући се на Хајдегеров есеј о становању, истакао кућу као „централно место људског постојања“ (Ibid, ст. 4). Дакле, **теорија Норберг-Шулца се односи на феноменологију у контексту њене улоге као средства за повратак архитектури која је повезана са одређеним духом места (лат. *genius loci*), која омогућава становање, у оквиру чијег концепта су поетични квалитети; другим речима, повратак архитектури као егзистенцијалним просторима, и повратак јединственом идентитету места, па и идентитету човека у и кроз одређено место.**

Концепт, који је од велике важности за појам и концепт атмосфере у архитектури али и очување аутентичности градитељског наслеђа (који је Норберг-Шулц дефинисао у књизи „Егзистенција, простор и архитектура“, а у делу „Genius Loci: Ка феноменологији архитектуре“ га је детаљно елаборирао) је **концепт *genius loci*, односно дух места (енг. *sense of place*)**. Норберг-Шулц је елаборирао елементе који граде *genius loci*, односно јединствену „феноменологију места“, док се његов феноменолошки приступ питањима архитектонског простора ослања на Хајдегерову тумачења. Концепт *genius loci* постаје значајан осамдесетих година XX века, услед тада актуелног периода постмодернизма и паралелног повратка историји и значењу у архитектури, али и поетици, контексту и природи. Поред филозофије као базе, своје тезе о *духу места*, Норберг-Шулц је развијао и на митологији, односно древним римским схватањима, јер је *genius loci* изворно римски концепт.³⁴

³⁴ Норберг-Шулц о изворном концепту *genius loci*: „Према древном римском веровању свако ‘независно’ биће има свог духа, духа чувара. Овај дух даје живот људима и местима, прати их од рођења до смрти, и одређује њихов карактер или суштину“ (Haddad, 2010, стр. 6-7).

2.2.1. *Genius loci*: значење појма и концепта у пројектовању

Норберг-Шулц је у делу „*Genius loci: Ка феноменологији архитектуре*“³⁵ дефинисао изворно значење појма *genius loci* (дух места), као и његов значај за архитектонско пројектовање. Почео је од објашњења међусобног односа идентитета човека и идентита места, затим је урадио анализу *genius loci*-ја града Рима и архитектонских и урбанистичких пројеката модернизма, да би на крају дошао до тумачења карактера архитектуре кроз артикулацију форме (Norberg-Schulz, 1979). За разумевање односа Норберг-Шулца према концепту *genius loci*, важно је на почетку разјаснити његово схватање појмова *простора* и *места*. Он је простор дефинисао као апстрактан појам, тачније као „систем места“, док је место одредио као нешто што је у потпуности конкретно, поседује квалитативне карактеристике и јединствени карактер (Norberg-Šulc, 1976/2009, ст. 560). Управо је *genius loci* кључан концепт који говори о томе зашто је и по чему одређено место, у извесном смислу, јединствено, односно разоткрива његов карактер/идентитет. Норберг-Шулц истиче да *genius loci* није нешто што је створио човек, већ га карактерише као „нешто *изван*“ (Ibid, ст. 565), тј. као нешто што је у оквиру одређеног места постојало, што га је одредило и чему човек мора да се прилагоди.

Према интерпретацији Норберг-Шулца: „Човеково биће-у-свету је структурирано, а структура се чува и визуализује помоћу архитектуре“ (Haddad, 2010, ст. 11). Другим речима, **човек сам себе спознаје и утврђује свој идентитет кроз идентификацију и поистовећивање са местом у којем се налази и у којем борави, односно повезивањем са својствима свог окружења**, а уколико осећа сложену и дубљу везу са одређеним местом, онда се, по Норберг-Шулцу, сматра да у том месту човек „обитава“ (Norberg-Šulc, 1976/2009, ст. 561). Дакле, идентитет човека је условљен постојањем и одликама идентитета места и зависи од њега, и обрнуто, уколико је идентификација човека отежана услед непостојања јединственог идентитета места тј. одсуства карактера, то резултује појавом осећања отуђености. Поистовећујући места која немају карактер са човековим идентитетом, Норберг-Шулц је цитирао Луја Кана (*Louis Kahn*) који је оваква места дефинисао као она која „не знају шта желе да буду“ (Norberg-Šulc, 1976/2009, ст. 567). **Норберг-Шулц је дефинисао два предуслова за повезивање човека са местом: 1) адекватну и доследну оријентацију у окружењу, и 2) идентификацију са својствима, односно квалитативним карактеристикама места.** Условљеност идентитета човека од идентитета места говори о важности препознавања и разоткривања *genius loci*-ја неког места. Дакле, да би место „омогућило“ човекову идентификацију мора да поседује специфичан карактер, односно *genius loci* који ће човек перципирати, препознати, и са чијим својствима ће се поистоветити.

Губитак места и/или стварање „новог духа“

Једна од фундаменталних теза Норберг-Шулца у оквиру концепта *genius loci* је тзв. „губитак места“, који је илустровао примерима архитектуре модернизма (Norberg-Schulz, 1979). „Губитак места“ се, по Норберг-Шулцу, догађа уколико одређено место нема или изгуби свој јединствени карактер, што доводи до губитка идентитета места. Тумачење „губитка места“ као крајњи исход одређених пројеката модернизма, Норберг-Шулц је започео анализом радикалних концепата Ле Корбизјеа (*Le Corbusier*), истичући његово тумачење становања као „потребу за ваздухом, светлошћу и зеленилом“ (Ibid, ст. 562), тј. као неодржив и недовршен концепт. У пет кључних тачака нове типологије стамбене архитектуре, Ле Корбизје је, између осталог, одредио нове елементе – кровну башту, прозоре у виду континуалних хоризонталних „трака“, и *pilotis*, као универзалне, и тиме концептуално

³⁵ Прво издање: Norberg-Schulz, Christian. (December, 1976). „Genius loci,“ *Lotus international*, 13, pp. 57-67.

изоловао зграду од њеног просторног контекста и квалитативних карактеристика окружења, што је узроковало „потпуно одвајање грађевине од њеног места“ (Ibid, ст. 567).

Као „слабост модерне архитектуре“ Норберг-Шулц наводи искључиво фокусирање на „апстрактну просторну организацију“ (Ibid, ст. 566), односно пројектовање које креће од унутрашњости зграде. Апстракцију као чинилац недостатка пројеката модерне архитектуре, навео је и британски архитекта и теоретичар архитектуре Малком Кантрал (*Malcolm Quantrill*), истичући као парадокс – смену културалног-историцизма са апстракцијом модернизма која је једнако криптична (Quantrill, 1989, ст. 46). По Кантралу, Норберг-Шулц сматра да модернизам није одредио нови визуелни поредак, у замену за стилове који су му претходили (Ibid, ст. 47). Надовезујући се на критику пројеката модернизма услед фокусирања на апстрактну просторну организацију, Норберг-Шулц је становиште о карактеру архитектонског објекта дефинисао на следећи начин: „Карактер куће не дефинише само начин на који зид доводи у везу спољашњост и унутрашњост већ и начин на који зграда стоји на тлу, на који се оцртава на небу, како је ограђена или повезана са другим зградама“ (Norberg-Sulc, 1976/2009, ст. 567). Овиме је истакао важност међусобног односа унутрашњости и спољашњости зграде, као и спољашњости зграде и свих природних и створених фактора окружења. Према наведеној дефиницији карактера, може се закључити да **Норберг-Шулц карактер грађевине доводи у везу првенствено са артикулацијом форме.**

Карактер грађевине која се прилагођава духу места, истовремено га разоткривајући, покреће полемику настанка духа места, односно, отвара питање да ли *genius loci* може да буде и вештачки, односно створен (не само онај настао из природног контекста). Надовезујући се на своју теорију о артикулацији форме и становиште **Роберт Вентурија** (*Robert Venturi*), Норберг-Шулц цитира једну од Хајдегерових тумачења грађења, које се огледа у томе да је техника грађења, између осталог и „начин откривања“ (Ibid, ст. 566). У случају **духа места**, зграда треба да открива локални карактер тј. квалитативне карактеристике свог природног контекста, дакле, треба да испољи свој јединствени, препознатљив карактер. По тумачењу Норберга-Шулца: „**Артикулација форме конкретизује специфичан *genius loci***“ (Ibid, стр. 569). Ипак, традиција пролази кроз одређене модификације, па се тако и карактер архитектуре мора прилагодити савременом духу времена, односно начин на који се открива дух места се мора мењати али истовремено мора остати у континуитету са просторним и временским контекстом и културом одређеног места. По Норберг-Шулцу, моменат када зид поново постаје „место где се догађа архитектура“ (Ibid, ст. 566) је од изузетног значаја за успостављање континуитета духа места, а ова Вентуријева тврдња је Норберг-Шулцу уједно и потврда личном становишту да је артикулација спољашње форме грађевине која комуницира са својим природним и изграђеним окружењем кључна за откривање духа места. За фасадне зидове који откривају дух места, Норберг-Шулц наводи илустративне примере препознатљивих форми прозора, и то, карактеристични „француски прозор“ на зградама у Паризу и прозоре на еркерима (енг. *bay windows*) у Лондону (Norberg-Sulc, 1976/2009, ст. 567). По њему, управо у уличном пејзажу се најбоље читава дух места, који је евоциран артикулацијом фасада, а као пројекте који узрокују губитак идентитета места, наводи: комплекс Федералног центара у Чикагу, Мис ван дер Рое, затим урбанистичке планове за Зелени град Ле Корбизјеа, планове Лудвиг Хилберзајмера (*Ludwig Hilberseimer*), као и Парк авенију у Њујорку (Ibid, ст. 568).

Норберг-Шулц је навео и примере попут пројеката Луја Кана, које је истакао као најзначајније, али и Алта и Паола Портогезија (*Paolo Portoghesi*), који, супротно пројектима раног модернизма не резултују губитком места, већ наново стварају архитектуру као **конкретизацију егзистенцијалних простора**. Портогези је имао карактеристичан ауторски приступ пројектовању, применом сложених геометријских односа између различитих нивоа простора у оквиру објекта, не нарушавајући дух места, постигао је баланс између објекта и његовог природног и створеног окружења (Haddad, 2010, ст. 5). Архитектуру Јорна Уциона (*Jørn Utzon*), Реиме Пиетила (*Reima Pietilä*), Џејмса Стирлинга (*James Stirling*), Рикарда

Бофиља (*Ricardo Bofill*), Норберг-Шулц тумачи као **архитектуру која води ка повратку места, односно поновној конкретизацији идентитета места** (*Ibid*, ст. 95).

Хадад интерпретира став Норберг-Шулца о губитку карактера места у архитектонским и урбанистичким пројектима модернизма као помирљив, прагматичан, и недовољно јасан, а текст „*Genius Loci*“ карактерише као „извињење за модерни покрет“ (*Ibid*). Како Хадад закључује, Норберг-Шулц однос модернизма према концепту духа места промишља као покушај да се архитектонској форми припише „нови дух“, који ће одражавати новостворени дух места који ће, пак, поново успоставити „истинито и смислено постојање“ (*Ibid*). Парадоксално претходним критикама Корбизјеових пет тачака модерне архитектуре (примењених на пројекту Виле Савоја), Норберг-Шулц тврди да, пројекти попут Виле Савоја и Виле Тугендхат (*Villa Tugendhat*) задовољавају потребе модерног човека за слободом и трагање за идентитетом. Могло би се закључити да став Норберг-Шулца о духу места у раном модернизму оставља отворено питање – **како да места поврате свој јединствени карактер или изграде нови идентитет места?** Поједини критичари, попут Хадада, сматрају да, упркос тези о „губитку места“, Норберг-Шулц не исказује јасан став кроз своја три кључна дела феноменологије, већ нагиње ка помирљивошћу, док одређене архитекте, попут Куантрала, ову недореченост виде као предност његове теорије.

Упоређујући два кључна теоријска дела архитектуре постмодернизма – “Интенције у архитектури” (1962) Норберг-Шулца и “Сложености и противречности у архитектури” (1966) Роберт Вентурија, Куантрал је Вентуријево писано дело окарактерисао као истраживање са извесним недостацима и ограничењима, наспрам Норберг-Шулцовог, које је дефинисао као комплексније истраживање модернизма у ширем контексту и његових импликација на живот модерног човека, иако је, по Куантралу, Вентуријево дело имало велики утицај на академску заједницу архитеката и стакло значајан кредибилитет, док је Норберг-Шулцово, у великој мери остало занемарено (Quantrill, 1989). Куантрал сматра да отворена питања и „критичке загонетке“ које Норберг-Шулц поставља у својим делима, одређују истраживање као комплексније и са дубљим интелектуалним значењем, и као сличан пример наводи метод истраживања у архитектури које је спроводио професор Пиетиле у раду са студентима у Вашингтону, постављајући питања, а не дајући им одговоре³⁶.

2.2.2. Норберг-Шулцова интерпретација Хајдегера

Малобројне негативне критике Норберг-Шулцовог феноменолошког приступа архитектури појавиле су се упркос њеној широкој распрострањености у архитектонском дискурсу од осамдесетих година XX века. Оне се првенствено односе на Норберг-Шулцову интерпретацију Хајдегерове феноменологије и концепта становања у модернизму, као и његове имплементације феноменолошког дискурса у пројектовање. **Норберг-Шулц је формулисао Хајдегерову тезу о немогућности становања модерног човека, као проблем модерног објекта да рефлектује појавност објекта за становање, па је одговор на овај проблем дао у виду артикулације форме и враћању “обликовном квалитету” архитектуре** (Haddad, 2010, ст. 12). Овакву интерпретацију Хајдегерове теорије, филозофи и историчари архитектуре окарактерисали су као *утопијско-носталгичну* (*Ibid*, ст. 98). Упоређујући две различите позиције у односу на проблем концепта становања у теорији Хајдегера и Норберг-Шулца, италијански филозоф **Масимо Каћари** (*Massimo Cacciari*) дошао је до закључка да су у питању два опонентна тумачења – Хајдегерово *логичко-радикално*, по коме је становање у модернизму онемогућено, и Норберг-Шулцово *носталгично*, које се враћа концепту становања пре периода модернизма као прошлости која нуди одговарајуће

³⁶ „У периоду када је предавао на Универзитету у Вашингтону, Сент Луис 1966. године [...] његови студенти, очекујући одговоре а не питања, жалили су се да оно што је он предавао није архитектура већ поезија“ (Quantrill, 1989, ст. 48).

решење проблема, а уједно води и ка повратку одређеним стиловима (Ibid). Након Каћаријеве критике Норберг-Шулца, а уједно и утемељења сопственог тумачења Хајдегера, професорка и теоретичарка архитектуре Хилда Хајнан (*Hilde Heijnen*) успоставила је паралелу између теорије Каћарија и Норберг-Шулца, као критичко-радикалне наспрам утопијско-носталгичне. Као слабост утопијско-носталгичне теорије Норберг-Шулца навела је свођење проблема немогућности становања на питање артикулације архитектонске форме, док је за мањкавост Каћаријеве теорије навела „асимилацију стања анксиозности као генеративног принципа“ (Ibid).

Норберг-Шулцово превођење феноменолошког дискурса у пројектовање, одређене архитекте и теоретичари такође су критиковали у контексту ограничености и некомплетности, као и изостављања важних параметара у пројектовању и свођењу углавном на оне који се тичу форме и појавности. Једну од значајнијих критика Норберг-Шулцовог изнео је Малком Куантрал који је изразио сумњу у тврдњу Норберг-Шулца да он у центар свог феноменолошког истраживачког рада поставља „дело архитектуре“, као аргумент наводећи да га као архитекту није успео повезати са „правим ограничењима уметности градње (нем. *Baukunst*)“ (Quantrill, 1989, ст. 48). Реферишући се на феноменолошки приступ у савременом пројектовању, и повратку важности артикулације архитектонске форме, Хадад закључује да овакав приступ пројектовању не би требало ограничити и свести на параметре архитектонске форме и појавности који се односе на манипулацију тактилног чула и/или чула вида (Haddad, 2010, ст. 13), већ би требало узети у обзир и социјални и политички контекст, као „историјски услов за генерацију ‘смислених’ окружења“ (Ibid).

Повратак обликовним квалитетима архитектуре и фокус на артикулацију форме у теорији Норберг-Шулца, утицали су на занемаривање нематеријалних квалитета и вишечулног доживљаја архитектуре, који су кључни за препознавање духа места и карактера архитектуре и представљају неодвојиви део феноменолошког приступа пројектовању. Филозоф Џон Дјуи (*John Dewey*) је у свом делу „Уметност као доживљај“ (*Art as Experience*, 1934) изнео тумачење доживљаја естетског квалитета симултаним постизањем унутрашње хармоније, као и равнотеже са окружењем, која се циклично губи и поново успоставља, а као један од кључних појмова у дефинисању доживљаја навео је „уживање“: „...У свету створеном по нашем обрасцу, искуство је испрекидано тренуцима испуњења са ритмичким интервалима задовољстава. [...] Задовољства могу настати кроз случајни контакт и стимулацију...“ (Quantrill, 1989, ст. 48). Куантрал нецеловитост истраживања Норберг-Шулца које је разложио у свом делу „Интенције у архитектури“ аргументује управо осећајем изостављања *задовољства* (Quantrill, 1989). Успостављањем паралеле између дефиниције естетског доживљаја кроз појам „уживања“ коју је изнео филозоф Дјуи, и теорије Норберг-Шулца о феноменолошком приступу архитектури, долази се до закључка да детаљна и прецизна артикулација форме, какву је Норберг-Шулц дефинисао, доводи до губитка неизвесности, спонтаности и фактора случајности у перципирању и доживљају архитектуре, а самим тим, онемогућава осећај задовољства и изненадне тренутке емоционалног испуњења.

2.2.3. Атмосфера у архитектури: дух места и карактер простора

Карактер и атмосфера

Појмови *карактер* и *атмосфера* могу се довести у директну релацију. Како би објаснио искуство карактера простора, Паласма се реферише на доживљај атмосфере, као на начин стицања утиска о карактеру простора и даљег процењивања његових квалитета (Pallasmaa, 2014, ст. 20). Како тумачи Паласма, управо атмосфера одређеног места одређује

јединствени карактер и препознатљив идентитет који се доживљава интензивно и урезује у меморију посетиоца. Он интерпретира карактер простора као „свеобухватну атмосферу, осећај, расположење или амбијент“ (Ibid, ст. 19), а перципирање карактера одређује на исти начин као и перципирање атмосфере – као вишечулни, перфирерни и дифузни опажај, који се перципира непосредно, егзистенцијалним чулом. Дакле, *карактер простора* није одређен искључиво визуелним својствима, и **процењује се на основу првог утиска, а његова „процена пројектује привремени процес, који спаја перцепцију, сећање и имагинацију“** (Ibid). На сличан начин Паласма дефинише и *доживљај атмосфере*, као „размену између материјалних или постојећих својстава места и нашег нематеријалног домена пројекције и имагинације“ (Ibid, ст. 20). Перес-Гомес дефинише **карактер** као способан да пренесе *емоције*, као и разумљива *значења* у архитектури (Pérez-Gómez, 2016, ст. 78).

Дух места (genius loci) и атмосфера

Концепт *духа места* и појава *атмосфере* у архитектури су нераскидиво и узрочно-последично повезани. *Genius loci* се испољава у присуству атмосфере одређеног простора, тачније, према тумачењу Грифера, „када простор има или добије атмосферски набој, изражава (свој) *genius loci*“ (Griffero, 2014, ст. 75). По Шмицу, *genius loci* је нешто што је езотерично:

„Локалне божанске атмосфере део су огромног царства надличних и објективних осећања, која делом леже [...], као време, без места и једноставно, да тако кажем, „у ваздуху“, тачније у простору пространства; а делимично су такође кондензоване на одређеним местима и око одређених објеката, често само као пролазне евокације.“ (Griffero, 2014, ст. 75)

По речима **Кристијана Борча**³⁷, уколико се објекат није “утопио” у своју локацију и просторни контекст, анализирано са аспекта атмосфере, он је окарактерисан као неуспешан пројекат (Borch, 2014, ст. 8). Паласма је у оквиру дефиниције *духа места* имплементирао **карактер и атмосферу**, и довео ова три појма у непосредну везу. По њему, *genius loci* је „ефемерни, нефокусирани и нематеријални искуствени карактер, уско повезан са атмосфером“ (Pallasmaa, 2014, ст. 20). С друге стране, према мишљењу савремене немачке ауторке Доате Кулман (*Dörte Kuhlmann*), које се темељи на теорији Норберг-Шулца, *genius loci* се састоји у „претварању простора у место, наиме у откривању потенцијалног смисла присутног у датој средини“ (Griffero, 2014, ст. 75) у виду **свепристуног расположења**.

На примеру града Рима, Норберг-Шулц је објаснио порекло и условљеност сложеног и интензивног *духа места*. Његов *genius loci* „садржи све“, и услед његове комплексности и јединствености не може се прецизно одредити и дефинисати (Haddad, 2010, ст. 6). Наиме, карактер архитектуре Рима подражава карактеристике и значења његовог специфичног природног окружења. Локални природни контекст Рима је земља вулканског порекла, тачније вулканска кора у коју је вода урезала канале, „седам брежуљака“ чије значење је настало у односу према урезаним клисурама. Стрми зидови канала (итал. *forre*) одредили су архетип улица Рима, а појавност архитектуре је окарактерисана као „монументална“, „просторна“ и „пластична“ (Norberg-Šulc, 1976/2009, ст. 564). Атмосфера Рима је **окарактерисана као „интимна“, „присна“ и „заштитничка“, и то услед присутности елемената атмосфере које стварају природни услови и изграђени елементи: црвенкаста боја и грубе текстуре јавних површина, као и зидови који заклањају међусобно повезане јавне градске просторе. Норберг-Шулц црвену боју површина описује као “топлу”, и самим тим**

³⁷ **Кристијан Борч** је професор на Пословној школи у Копенхагену (*Copenhagen Business School*) у Данској, на Департману за менаџмент, политику и филозофију (извор: <https://www.cbs.dk/en/research/departments-and-centres/departments-of-management-politics-and-philosophy/staff/cbompp#profile>, приступано 10.01.2021).

дживљају атмосфере Рима приписује **синестетички контекст**. Поред осећаја заштићености, у оваквом средишту града, по њему, човек би требало да осети и близину природе (Norberg-Šulc, 1976/2009).

2.3. ГРАЂЕЊЕ АТМОСФЕРЕ: ЕЛЕМЕНТИ И ПРИСТУПИ

Атмосфере, као свеприсутне појаве у окружењу, по Бемеу, имају двосмерни, симултани ефекат, „атмосфере одређују нас и ми одређујемо њих“ (Böhme, 2017, ст. 119). То имплицира да човек, поред тога што *перципира*, односно *доживљава атмосферу* и на тај начин постаје њен неодвојиви део, може и да *изгради* атмосферу тако што ће створити специфичне материјалне услове како би се одређена атмосфера могла генерисати (Ibid, ст. 161). У том контексту Беме отвара питање постојања и развоја *атмосферских компетенција* које се односе на способност перципирања и способност грађења атмосфера (Ibid, ст. 120). Стицањем *атмосферских компетенција* за перципирање и генерисање атмосфере, успоставља се динамички однос са окружујућом атмосфером свакодневице. По тврдњама Бемеа, анализа естетике атмосфере не може довести до инструкција за архитекте који ће се у оквиру својих пројеката бавити генерисањем атмосфере, али може отворити неопходан критички потенцијал атмосфере, и самим тим, омогућити одговарајуће манипулисање атмосфером као појавом у архитектури (Böhme, 2014, ст. 46). Такође, по речима Бемеа, потребно је пробудити свест архитектама о сопственом значају и „улози коју имају у произвођењу атмосфера“ (Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasmaa, 2014, ст. 95), с обзиром на чињеницу да неке архитекте одређеним приступима генеришу атмосферу у оквиру својих пројеката, док одређене архитекте атмосферу производе на несвесном нивоу. Истовремено, анализом начина на који архитекте граде атмосферу може се доста научити о пракси генерисања атмосфере јер **архитекте, пре свега, делују „покушајем да ствари, констелације, просторе, или уметничка дела обдаре са ауром“** (Böhme, 2017, ст. 120), а не приписивањем семантичких вредности. По Паласми, врста атмосфере коју би требало генерисати у архитектури и коју архитектура изискује је „интегришућа и емотивно сугестивна атмосфера“ (Pallasmaa, 2014, ст. 29).

Дакле, атмосфере се могу циљано произвести, односно генерисати одређеним архитектонским интервенцијама и елементима архитектуре. Дански уметник Олафур Елиасон тврди да уметничка интервенција у архитектури или архитектонски детаљ могу да нагласе већ постојећу атмосферу, тако да се она доживи свесно и интензивније (Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasmaa, 2014, ст. 95). Иако су за грађење атмосфере неопходни материјални елементи, односно услови, **атмосфера као таква не представља опипљиву ствар, па је, по Бемеу, предуслов за њено појављивање – успостављање одређеног поретка „услова под којима се може појавити“** (Böhme, 2017, ст. 161). Беме ове услове именује *генераторима атмосфере*. *Генератори атмосфере* су фактори који артикулишу и „модулирају простор телесног осећаја“ (Ibid, ст. 92), а у односу на начин на који то изводе деле се на: материјалне/опипљиве/објективне (као нпр. предлози кретања условљени просторним и формалним структурама), и нематеријалне/неопипљиве/необјективне/нетелесне (светлост, звук, мирис и сл.).

2.3.1. Генератори атмосфере

Групе генератора

Анализом *генератора атмосфере* постојећих грађевина и простора долази се до изналажења могућег начина стварања услова за генерисање атмосфере одређеног карактера (Böhme, 2014, ст. 58). Другим речима, у зависности од карактера атмосфере коју би требало генерисати, узимају се у обзир одређени генератори атмосфере којима се тај карактер постиже. При селекцији генератора атмосфере, критеријуми се не односе према

онтолошкој традицији, на квалитете својстава материјалних констелација ствари или простора, већ на оно што те ствари чини генераторима – на њихове „еманације у простор“ (Böhme, 2017, ст. 162), односно на начин на који зраче и одашиљу својства генератора.

Различите врсте генератора на другачији начин артикулишу *простор телесног осећаја*, диспозицију и расположења, „стварајући тескобу или експанзивност, оријентацију и ограђујући или искључујући атмосферу“ (Ibid, ст. 92). Пре самог процеса грађења атмосфере, важно је да се одреде тј. идентификују генератори који прожимају простор са одговарајућим атмосферским својствима. **Беме је извршио поделу карактера тј. карактеристика атмосфера у зависности од генератора атмосфере који преовлађују, на: (I) утиске о кретању у ширем смислу, (II) синестезију и (III) социјалне карактере (или карактеристике)** (Böhme, 2017, стр. 91-93) (*Табела 1*). Ове три групе нису међусобно одвојиве, али је од великог значаја која од њих преовлађује у простору и тиме одређује карактер његове атмосфере.

I Генератори атмосфере који се односе на – утиске о кретању у ширем смислу представљају просторне структуре архитектонске форме. Ови генератори се перципирају као предлози кретања, покрета, док се у ширем контексту, као утицај на простор *телесног присуства*, могу доживљавати и као тескоба/експанзивност, близина/удаљеност, волумен или оптерећење (Ibid, ст. 91).

II Генератори који су подведени под карактер „синестезија“ – критеријуми селекције се односе на чулне квалитете који се могу доживети на исти начин, односно којима се може проузроковати исто расположење, и то истовременим активирањем различитих типова чула. Приликом одабира чулних квалитета генератора атмосфере који се реферишу на синестезију и успостављања њиховог поретка у процесу грађења атмосфере, поставља се питање какво расположење архитекта жели да произведе у одређеном простору, а управо **одређена врста расположења представља један од циљева грађења атмосфере** (Ibid, ст. 93).

III Социјални карактери (или карактеристике) интегришу предлоге кретања са синестетским карактеристикама, често укључујући и конвенционалне елементе семиотичког карактера.³⁸ Другим речима, трећа групација генератора утиче на прву и другу групацију, односно на доживљај карактеристика који имплицирају начин кретања у простору као и на синестетска својства простора. Може се рећи да елементи одређеног архитектонског стила могу бити кључни у формирању карактера атмосфере, као што нпр. готички стил генерише атмосферу у црквама (Ibid, стр. 178-179). Поред елемената архитектонског стила, елементи попут знакова и симбола могу да учествују у формирању карактера атмосфере одређеног простора, као што нпр. верска обележја и симболи (распеће, фреске и сл.) умногоме обликују карактер атмосфере сакралних грађевина.

³⁸ „...већ сам споменуо један такав карактер, наиме удобност, утолико што удобност заиста садржи синестетске елементе, али истовремено и конвенционалне [...] чињеница да порфир као материјал ствара величанствену атмосферу, или идеје из XIX века да гранит одише патриотском атмосфером, зависи од културално одређених конвенција“ (Böhme, 2017, стр. 93-94).

Табела 1. Подела карактера (карактеристика) атмосфера

КАРАКТЕРИ (КАРАКТЕРИСТИКЕ) АТМОСФЕРА

ГРУПЕ КАРАКТЕРА (у зависности од преовлађујућих генератора атмосфере у простору)	ГЕНЕРАТОРИ АТМОСФЕРЕ (у зависности од групе)	ПЕРЦИПИРАЊЕ ГРУПА (утицај на диспозицију и расположења)
(I) утисци о кретању у ширем смислу	<ul style="list-style-type: none"> - просторне структуре архитектонске форме 	<p>предлози кретања, покрета:</p> <ul style="list-style-type: none"> - тескоба/експанзивност - близина/удаљеност - волумен или оптерећење
(II) синестезија	<ul style="list-style-type: none"> - синестетски квалитети елемената простора 	<p>узрокују исто расположење, истовременим активирањем различитих типова чула:</p> <ul style="list-style-type: none"> - оштар звук - хладна плава - топло светло
(III) социјални карактери (I) + (II)	<ul style="list-style-type: none"> - карактеристике које интегришу предлоге кретања са синестетским карактеристикама - конвенционални елементи семиотичког карактера (знакови и симболи) 	<ul style="list-style-type: none"> - доживљај зависи од културног контекста (нпр. доживљај карактера <i>удобности</i>) - елементи архитектонског стила који се перципирају као атмосфера грађевина одређене намене (нпр. готички стил – атмосфера сакралног карактера)

Врсте генератора

Беме је успоставио главну поделу генератора атмосфере у архитектури (Табела 2), тј. одредио је две основне врсте генератора: (1) *материјалне – опипљиве*, и (2) *нематеријалне - неопипљиве*. (1) *Опипљиви генератори* се односе на форму, димензије, просторне односе, материјале, „окружујуће објекте“, воду, ватру и сл. док се (2) *неопипљиви генератори* реферишу на светлост, боју, звук, мирис, температуру и сл. (Ibid, стр. 3,21,22). Сви постојећи опипљиви и неопипљиви генератори у простору делују на специфичан начин на посматрачево телесно искуство, одређујући његово кретање, положај тела, међусобни однос са осталим посматрачима, као и положај у односу на опипљиве генераторе у простору и сâм простор (Schmitz, Müllan, & Slaby, 2011, ст. 249).

Генератори атмосфере који спадају у „необјективна средства конституисања простора у архитектури“ су нематеријални (неопипљиви) генератори - светлост, звук и мирис (Böhme, 2017, стр. 75-76). Основна карактеристика нематеријалних генератора је да они не представљају засебне „објекте“ у простору, већ обликују простор (или његов карактер) својим „квази-објективним“ (Griffero, 2014, ст. 111) својствима. Нематеријални генератори мењају карактер простора тако што своје квалитете „одашиљу у простор“ (Böhme, 2017, ст 125). Другим речима, парадоксално, они представљају „начин на који су ствари опипљиво присутне у простору“ (Ibid, ст. 163). Како би овом одређењу дао облик, Беме је цитирао Аристотела: „...светлост је *парозија*³⁹ ватре“ (Ibid).

Светлост, боја, звук, мирис и температура као нематеријални (неопипљиви) генератори имају изразито дејство на простор *свесног телесног присуства* (или *простор телесног осећаја*), одређујући простор и начин „дејства“ доживљаја атмосфере у простору. На овај начин корисник простора осећа „тескобу или експанзивност“ (Ibid, ст. 92), која се одражава на његов сензомоторни систем, што даље утиче на *телесно чуло* корисника и одређује кретање у простору. Тако нпр., у зависности од контекста и осталих аспеката простора, сувише интензивно светло и заслепљујући извор светлости или његов одблесак, или нпр. високи тонови и сувише гласни звукови, као и пријатни или непријатни мириси, могу да покрену корисника ка извору светлости / звука / мириса или да усмере његово кретање супротно од извора. **Из овога се може закључити да се наведени нематеријални генератори (светлост, звук и мирис) превасходно могу сврстати у категорију генератора који се односе на утиске о кретању у ширем смислу.**⁴⁰ У зависности од врсте и начина примене генератора у грађењу атмосфере, архитекте би требало да размотре расположења која би карактер атмосфере проузроковао код корисника, и да се, сходно томе, фокусирају на одређене атмосферске квалитете (нематеријалних) генератора атмосфере. **Истраживање се у оквиру студије случаја фокусира на нематеријалне (неопипљиве) генераторе атмосфере, као на квалитете који су у великој мери запостављени у пројектима савремене презентације градитељског наслеђа.**

(1) Материјални (опипљиви) генератори атмосфере

а) Форма

Атмосферски доживљај форме као генератора у највећој мери се реферише на то како перципирање архитектонске форме утиче на емоције посматрача, и то кроз асоцијације које буди и осећај који ствара. У процесу доживљаја атмосфере перципирањем форме, учествују

³⁹ грч. *παρουσία* значи „присуство“, „долазак“ или „посета“.

⁴⁰ Иако је у овој категорији Беме истакао физичке и формалне констелације које својим обликовним и физичким карактеристикама утичу на кретање, фактори који утичу на кретање у ширем смислу могу бити и необјективни генератори, попут мириса, звука или светлости (Böhme, 2017, ст. 93).

перцепција, сећање и имагинација (Pallasmaa, 2017). Форма као генератор атмосфере не перципира се искључиво визуелно, као што је случај у неким студијама и тумачењима где је фокус на визуелном аспекту психолошког доживљаја форме (Alihodžić, 2007), већ телесно, свим чулима истовремено. Хајнрих Велфлин је у својој дисертацији (1886) истраживао питање генерисања емоционалног одговора перципирањем архитектонске форме (Mallgrave, 2018, ст. 102). Велфлин је образложио концепт „осећаја за форму“⁴¹ (нем. *Formgefühl*), као „интернализовање уметничке форме“, што би значило да уколико нпр. форма грађевине „производи неуравнотежен ефекат, ствара у нама осећај телесне нелагодности“ (Ibid, 2018, ст. 100), односно доживљава се телесно. Немачки теоретичар уметности Рудолф Арнхајм (*Rudolf Arnheim*) у свом делу „Динамика архитектонске форме“ (*The Dynamics of Architectural Form*, 1977) истражује „визуелне услове од утицаја на психолошко дејство архитектуре“ (Arnhaјm, 1990, ст. 9), односно фокусира се на визуелно опажање архитектонске форме. Иако Арнхајм напомиње важност учествовања свих осталих чула у доживљају архитектонске форме, он истиче визуелне аспекте архитектуре које разматра према Гешталт принципима, независно од историјског, друштвеног и личног контекста који учествују у обликовању чулног доживљаја форме.

Форма је често једна од централних тема када је реч о анализи Цумторових пројеката, као грађевина које имају за циљ да произведу атмосферске ефекте и тако утичу на доживљај. Ипак, у контексту Цумторовог дела, форма се не тумачи у дословном значењу, већ као „облик који тражи резонанцу између простора, светлости, ваздуха, звука, чак и мириса“ (Berteloot & Patteeuw, 2013, ст. 83). Другим речима, Цумтор не гради форму у архитектури „артикулишући њене основне конструктивне елементе (под, зид и кров)“, већ то чини приступом који „открива сингуларни приступ: истовременост облика и његову сублимацију“ (Ibid). Ова сублимација форме у његовим пројектима догађа се кроз материјале, светлост и атмосферу (Ibid, ст. 89) која се доживљава првим утиском. Цумтор као последњи аспект у процесу грађења атмосфере, и уједно онај на који се најмање фокусира у свом раду, наводи аспект којем је приписао назив „лепа форма“ (Zumthor, 2006, стр. 71-73). За Цумтора, форма је „лепа“ уколико га, као аутора, у финалној фази пројектовања *изненади*, и добије облик које је неочекиван, а крајњи исход му као аутору побуди осећање задовољства и поноса (Ibid, ст. 71). „Лепа форма“ је коначна, тачније то је она форма која је остварила последњи циљ у Цумторовом пројектовању и грађењу атмосфере, уколико успева да га као посматрача „покрене“, односно допринесе квалитету архитектуре и свеобухватном доживљају атмосфере. Начин на који он као аутор покушава да произведе неочекивану „лепу форму“ као крајњи резултат процеса грађења атмосфере је „приступ згради изнутра, дефинисањем масе као издубљењог материјала који открива њену унутрашњост, функције и атмосферу“ (Berteloot & Patteeuw, 2013, ст. 85). Цумторова инспирација за „лепу форму“ је и нематеријална и материјална, он је проналази у литератури, уметничким делима, музици (Zumthor, 2006, ст. 73).

б) Материјали

Материјали који одашиљу сопствену врсту „зрачења“, реагују под утицајем услова околине и интерагују са другим материјалима са којима се уклапају или стварају контрастни ефекат, истакнути су као једна од главних тема Цумторове архитектуре, а аутор их је, као „велику тајну и велику страст“ (Zumthor, 2006, ст. 23) у свом раду, убројао у елементе који генеришу атмосферу, разматрајући их као аспект атмосфере под називом „компатибилност материјала“. Према Цумтору, материјал је уједно и инстанца која даље одређује утицаје других аспеката на грађење атмосфере – „звука простора“, „температуру простора“, и „светлости на стварима“ (Ibid). Цумтор истиче непредвидивост и тајновитост материјала који откривају своје неограничене могућности и различитости својстава у зависности од утицајних фактора, као

⁴¹ енг. *form-feeling; sense of form; feeling-for-form* (Mallgrave, 2018, ст. 99).

што су: начин обраде, количина употребљеног материјала, изложеност светлу и међусобне удаљености различитих материјала. Начином комбиновања материјала у оквиру својих пројекта, Цумтор доприноси непредвидивости материјала и неочекиваним резултатима који се појављују под утицајем протока времена и осталих спољашњих услова, и чине да се материјали боље уклопе и карактером међусобног односа допринесу атмосфери простора, или да временом престану да буду компатибилни. Међусобни однос материјала зависи од фактора који је Цумтор назвао „критичка близина“ (Ibid, ст. 27) између материјала различите врсте и тежине. „Критичка близина“ се односи на то да, уколико је између различитих материјала у оквиру истог објекта удаљеност превелика, не постоји могућност да интереагују стварајући смислени међусобни однос, а уколико су постављени превише близу не остављају простора да искажу сопствену појавност и да одашиљу своју јединственост у простор, на тај начин уништавајући међусобно своје *атмосферске потенцијале*. Када је реч о хаптичком доживљају карактеристика материјала, према Молгрејву, квалитети текстура материјала формираних различитим начинима обраде (индустријским или ручним) симулирају се „механизмом огледала“ у посматрачев сензомоторни систем (Mallgrave, 2018, стр. 67,110).

Дрво као материјал, по Бодријару, преноси „скривену топлину; не рефлектује попут стакла, већ гори изнутра“ (Baudrillard, 1996, ст. 37). Бодријар „топлину дрвета“ пореди са сећањем на масиван намештај од храста у породичним кућама, постављајући питање да ли ова носталгична конотација дрвета још увек постоји (Ibid, стр. 37-38), и тиме наводи на питање доживљаја карактера атмосфере савремених простора и архитектуре у којима преовлађује дрво као примењени материјал. Најизразитија атмосферска својства дрвета која га чине потенцијалним генератором атмосфере су – непредвидивост и контрастни доживљаји текстура, карактеристичан и оштар мирис, као и патина која се на површини дрвета ствара временом. Као архитекта који је у оквиру својих пројеката укључио и грађење атмосфере, Рајт атмосферске квалитете дрвета види у ручно обрађеном дрвету „свилених текстура или сатенских површина“ које су проузроковане „равним површинама и ребрастим тракама“ (Coleman, 2020, ст. 178) наглашавајући тактилан и хаптичан доживљај дрвета као генератора атмосфере. Поред тактилног доживљаја, дрво као материјал који спада у *генераторе синестетског али и семиотичког карактера* (Böhme, 2017, стр. 92-93), преноси дијалектичка значења истовремено симболизујући „пропадање и поновно рађање“ (Coleman, 2020, ст. 169). Башлар истиче и потенцијал дрвета као генератора атмосфере за „сањарење“, који се испољава у зависности од начина обраде дрвета који открива његове „мекше површине“ и „тврђе чворове“ стварајући контрастне атмосферске ефекте (Ibid, ст. 170).

У обликовању карактера атмосфере, *опека* учествује својим инхерентним својствима – својом појавношћу која говори о пореклу и начину њеног настанка. Асоцијације које опека као конститутивни елемент архитектуре активира односе се на: ватру, ветар, Сунце, а самим тим и на топлину и животност. Основна својства опеке која учествују у стварању атмосферских ефеката и квалитета простора су „светлина, еластичност [...] добро старење и квалитети топлотне изолације“ (Ibid, ст. 199). Поетични квалитети опеке, који се такође могу читати и као атмосферски квалитети, јер се доживљавају телесно, су својства која се у највећој мери односе на неопходне појаве које учествују у стварању опеке као материјала – ватру и ветар. Елементи архитектуре и архитектонски (функционални) детаљи који активирају асоцијације на метафоричну конотацију опеке су – камини, димњаци и оцаи, од којих се издваја камин (Ibid). Камин изграђен у опеци (може бити и од камена), као централни елемент ентеријера куће, поред тога што одашиље топлоту и светлост у просторије, обликује карактер атмосфере стварањем осећаја интимности и заједништва и као такав утиче телесно и психолошки на кориснике простора, односно доживљава се телесно и контемплативно.

Као генератор атмосфере, *стакло* се може сврстати у категорију *генератора социјалних карактера* (Vöhm, 2017), због свог *семиотичког карактера* (асоцијација које преноси)⁴². Рајт је атмосферске квалитете стакла идентификовао као „поетичне“ (Coleman, 2020, ст. 250), а Паласма као „илузорне“ (Pallasmaa, 2011, ст. 79). Своју фасцинацију стаклом Рајт је изразио следећим речима: „Који је то магичан материјал, ту је али се не види ако гледате кроз њега? Можете га гледати и као на сјај, хватање рефлексија и враћање осетљиве светлости [...] као на материјал који можемо сматрати кристално танким слојевима ваздуха у ваздуху да би се ваздух задржао споља или унутра“ (Coleman, 2020, ст. 250). Својствима транспарентности и рефлективности али и ефектима рефлектујућих површина (рефракцијом светла и сл.), уколико се употреби као генератор атмосфере, стакло може у значајној мери да доприноси атмосферским квалитетима простора, и да проузрокује сложена психолошка и емоционална искуства. Атмосферске ефекте које стакло као примењени материјал у простору може да произведе, Паласма објашњава као: „транспарентност и непрозирност, одраз и стапање, присуство и одсуство [...] искуствени колаж“ (Pallasmaa, 2011, ст. 81). Негативне утиске које стакло може да проузрокује као генератор атмосфере у архитектури, могу да створе одређени атмосферски ефекти стакла, од којих Паласма наводи ефекте интензивно обојеног, сувише затамњеног или поларизованог стакла. Архитекта Луис Бараган (*Luis Barragán*) пореди зидове од стакла, наспрам зидова од пуног материјала, у контексту негативног емоционалног утиска атмосфере простора у којем преовлађују стаклени зидови, као доживљај угрожене и пољуљане емотивне стабилности узроковане својством транспарентности, насупрот осећају заштићености и интимности који омогућавају зидови од непрозирног и волуминозног материјала (Coleman, 2020, ст. 250).

Паласма интерпретира стакло као материјал који се доживљава као „искуство илузије и сна“ (Pallasmaa, 2011, ст. 81). Рајт је такође приписивао поетична својства стаклу, истичући његову рефлективност и атмосферске квалитете као предност у односу на његову транспарентност, коју су као својство примењивале архитекте модернизма (Coleman, 2020, ст. 250). Савремени историчар и теоретичар архитектуре Натанијел Колман (*Nathaniel Coleman*) истиче *трансценденталне асоцијације*⁴³ рефлективног стакла (Ibid, стр. 253,251), док одраз у огледалу може активирати ефекте *феномена двострукости* (Cvetić, 2011, ст. 64). Уметница и теоретичарка уметности Мариела Цветић у књизи „*Das Unheimliche - psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*“ (2011) критички тумачи импликације концепта *Das Unheimliche* (психоаналитичког концепта у визуелним уметностима) у просторним карактеристикама визуелних уметности. Једна од основних манифестација овог концепта је „двојник“⁴⁴. Према речима Паласме: „Огледала стварају двојнике, а удвостручавање се доживљава као узнемирујуће и злокобно [...] Виђење света и себе као одраза може бити подстицајно, застрашујуће или отуђујуће“ (Pallasmaa, 2011, ст. 80). Другим речима, карактер атмосфере у простору у којем преовлађују рефлективна стакла (огледала) обликује се кроз илузију стварности, сан, страх, односно (како је Паласма описао доживљај стакла), кроз „искуствени колаж“ (Ibid, ст. 81).

⁴² Колман је сумирао асоцијације и метафоричну конотацију стакла: „...његова свеприсутност, асоцијација са митом о прогресу и социо-политичким фантазијама транспарентности“, али и „...потрошња, пословне зграде и модерна бирократија“ (Coleman, 2020, ст. 249); „У хришћанству, кристална својства стакла су амблеми ‘чистоће, духовног савршенства и знања’“ (Ibid, ст. 250). Стакло је сматрано и као „симбол демократије, равноправности и отворености“ (Pallasmaa, 2011, ст. 80).

⁴³ „Трансцендентним се назива оно што је изван (изнад) искуства...Традиционална западна уметност се сматра трансцендентном зато што значења и смисао успоставља на основу онога изван дела (идеја, Муза, Бог, свемир, природа, свет, дух, емоција, знање), а што се делу приноси посредством важећег друштвеног мета-текста (Šuvaković, 2011, ст. 729). Једна могућа интерпретација **трансценденталних асоцијација стакла** представља: својство стакла као рефлексија наде која се опредмеђује кроз дематеријализацију зидова готичких катедрала која их „отвара ка божанској светлости“ (Coleman, 2020, стр. 253,251).

⁴⁴ Концепт „двојника“ подразумева удвостручење, поделу, замену сопства, „двојник“ је: „Удвојавање, раздвојеност, двојство или одраз, понављање, копија“ (Cvetić, 2011, ст. 64). „Постоје истовремено и жудња и страх од сусрета с двојником као ‘другим ја’. Једно од традиционалних објашњења двојника налази се и у тумачењу двојника као платонистичке чежње за сједињењем са ‘својом другом половином’, али и злокобног предзнака смрти чија појава изазива страх“ (Ibid, ст. 65).

У конотативном смислу, **бетон** се везује за модернизам и *перцепције модерности*, односно за *брутализам*⁴⁵, који је бетону приписао карактеристике привидно необрађеног, *грубог* и *сировог* материјала. Тежње бетона као материјала *брутализма* за *сировом* и „дивљом“ појавношћу, како би омогућило потенцијално трансцендентно значење и искуство, парадоксалне су његовом индустријском начину настанка (Coleman, 2020, ст. 207). По поетичним квалитетима и потенцијалу за улогу генератора атмосфере, бетон се разликује од осталих материјала, јер његова својства као атмосферски квалитети (текстуре, боје, појавност облика) нису инхерентни, а не настају ни занатским радом (који би допринео тактилном и хаптичком доживљају), већ употребом технологије и индустријализованом производњом. Самим тим, бетон као такав нема идентитет тј. он је, по Рајту, материјал „без сопствене природе“ (Ibid, ст. 208). Бетон, у свом основном (течном и флуидном) стању има потенцијал за стварање наративних, асоцијативних форми или непоновљиве и непредвидиве обликовне појавности, а самим тим и за креирање имагинативних и поетичних квалитета и значења. Дијалектика бетона рефлектује се у његовој контрастној појавности од монолитно „глатког“ до „грубог“, а самим тим, доживљај атмосфере обликоване бетоном може бити имагинативан, контемплативан и трансценденталан или без значења и имагинативног потенцијала, односно „евокативан“ или *празан* (Ibid, ст. 207).

По својим инхерентним својствима, **челик** се може упоредити са бетоном, јер нема својства и идентитет која су независна од његове индустријске производње и обликовања. Сви потенцијални естетски и атмосферски квалитети додељују му се услед имагинативног и креативног потенцијала архитекте, његовог пројектантског сензибилитета и ауторског приступа грађењу атмосфере. Према Рајтовим речима, челик „сам по себи има мало лепоте, (нема) ни зрна, ни текстуре површине“ (Ibid, ст. 227). Конотација челика такође може да се доведе у везу са бетоном, као један од материјала-протагониста архитектуре модернизма, а када је примењен у комбинацији са стаклом, његове семиотичке, односно политичко-историјске конотације односе се на „капиталистички реализам и бирократску рационалност“ (Ibid, ст. 232), као на симбол друштвених и политичких промена. Неке од асоцијација и метафоричких конотација, које могу допринети атмосферском доживљају архитектуре и обликовати карактер атмосфере, односе се на повезивање челика „са ватром (руда екстрахована из Земљине коре, варена ватром) и ваздухом (перципирана лакоћа - дуктилност - челични оквири који сежу ка небу)“ (Ibid, ст. 234).

Један од атмосферских квалитета челика је способност стварања *патине*⁴⁶ и појавности материјала која, у процесу патинирања, добија тактилна својства, мења боју и свеукупан изглед површине и делује „природније“ и „животније“, а мање индустријски. Материјал који

⁴⁵ **Брутализам** је стил архитектуре модернизма (назив потиче од француског назива *béton brut* („груб“ бетон или „сирови“ бетон), израза који је употребљавао Ле Корбизје како би описао материјал који је применио у градњи неких својих објеката) који се развијао педесетих година XX века. Основни постулати овог стила односили су се на доследност материјалу (бетону), као и изражајности форме објекта и конструктивних елемената који су били обликовно јасни, без орнаментике и детаља. У Енглеској и Шведској се развио и правац *Нови брутализам* (1949-1959) чији су представници били: Алисон (*Alison*) и Питер Смитсон (*Peter Smithson*), Џејмс Стирлинг (*James Stirling*) и Џејмс Гоуан (*James Gowan*). Назив овог правца је настао у писму које је написао шведски архитекта Ханс Асплунд, где је цртеже архитеката који су радили са њим – Бенгтон Едмана (*Bengt Edman*) и Ленарт Холма (*Lennart Holm*) описао као „необруталистички“, са извесном дозом негативне конотације (Frempton, 2004, ст. 262).

⁴⁶ Појам **патина** први је дефинисао Филипо Балдинучи (*Filippo Baldinucci*), у *Речнику уметности* (1681), као појаву затамњења фреска и уљаних слика које је прозроковао проток времена. У осамнаестом веку термин **патина** се примењује за процес промене боје бронзе и бабра, који је узрокован оксидисањем (оксидацијом) метала. Данас се термин патина употребљава у ширем смислу, и означава све процесе везане за старење површина материјала архитектонских и уметничких дела (Krumbein, 2002, ст. 1).

спада у врсту *патинираног челика* је **кортен**⁴⁷ (COR-TEN). Његова особина стварања слоја патине, услед изложености атмосферским (климатским) условима, води ка још дубљем процесу кородирања, и чини да овај материјал има свој живот, и да, удаљавајући се од својих инхерентних својстава отвара потенцијал за поетичне квалитете и стварање атмосферских ефеката. У процесу стварања патине, боја површине кортена се мења од светло црвене до (*црвенкасто*) *браон боје*, а ово је условљено већом концентрацијом челика који се ствара патинирањем (Ibid, ст. 236). Парадоксално процесу рђања, патина на кортену ствара самозаштитни слој који је пожељан, па тиме умањује и потребу за одржавањем површине материјала и његових својстава. Атмосферски ефекти кортена као генератора атмосфере, доприносе интензитету доживљаја, активирајући код посматрача осећај емпатије и топлине.

Сви наведени материјали (у већој или у мањој мери) својим инхерентним и/или секундарним својствима (текстура, обрада површина, рефлективност, транспарентност и сл.) могу подстаћи телесни доживљај и начинити атмосферу *опипљивом* или указати на нове начине грађења и перципирања атмосфере (Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasmaa, 2014, ст. 95). Башлар наглашава имагинативну и евокативну моћ материјала кроз несвесан и контемплативан доживљај, наводећи да слике које су произашле из материје стварају интензивнија и дубља искуства и доживљаје од слика које су проистекле из форме (Pallasmaa, 2014, ст. 35). Природни материјали својим инхерентним својствима подстичу трансценденталне доживљаје атмосфере у архитектури и активирају „егзистенцијално чуло“, док су вештачки материјали искључиво средство архитекте за обликовање карактера атмосфере ауторским приступом грађењу атмосфере.

Патина настаје процесом руинарања материјала од стране природе и отвореног излагања површине материјала атмосферским (климатским) услова, што јача атмосферски доживљај и квалитете телесног доживљаја архитектуре и подстиче обликовање свеобухватног и јединственог карактера атмосфере (Mostafavi & Leatherbarrow, 1993). Асоцијације које носи патина и емоције које ствара евокативан доживљај атмосфере обликоване патином могу бити носталгичне или емпатичне (Krumbein, 2002). Патина је, као генератор атмосфере, изразито утицајна у обликовању карактера атмосфере, и подстиче и модификује остале генераторе атмосфере, као што су мирис, боја и светлост.

У оквиру постулата архитектуре модернизма, патина је углавном имала негативну конотацију – сматрало се да она умањује квалитете архитектуре, па се тежило белим, равним и унифицираним површинама које су одређивале целокупну појавност објекта (као што су Ле Корбизје и Лоос имплементирали на својим вилама). Супротно томе, одређене архитекте модернизма сматрале су патину одређеном врстом генератора који обликује карактер атмосфере. Од архитеката модернизма истичу се Рајт и Алто, а од савремених Цумтор је најиновативнији у примени патине (стварајући је чак вештачким путем у својим објектима). Рајт је патину перципирао као „природни“ орнамент архитектуре, док је Алто тенденциозно излагао материјале у својим пројектима условима који доводе до стварања патинираног слоја, како би испитао трајност материјала. Патина може посредовати у повезивању објекта са јединственим *духом места*, као што је то нпр. случај са објектом робне куће Де Бијенкорф⁴⁸ (*De Bijenkorf Departement Store*) у Ротердаму, архитекте модернизма Марсела Бројера (*Marcel*

⁴⁷ **Кортен** је савремени материјал који стварањем слоја патине, односно рђањем при изложености атмосферским утицајима, своје перформансе и унутрашњост материјала штити од даље корозије, а чишћењем је само подстиче (Weston, 2003, стр. 124-125). Материјал је хемијски направљен тако да изгледа као да је већ зарђао, није офарбан и предвиђен за фарбање, јер би примењени премази само ометали природни самозаштитни процес рђања, тако да је кортен дуговечнији у односу на остале фарбане структуре. Појава патине на кортену је пожељна, јер се на тај начин уклапа у своје природно и урбано окружење, као и услед наглашавања ефекта недовршености и развијања богате текстуре. Кортен се константно мења током времена (мења боју од светло црвене ка тамнијој), развија богату патину и подстиче феноменолошки доживљај архитектуре (Mostafavi & Leatherbarrow, 1993, ст. 104).

⁴⁸ Робна кућа Де Бијенкорф у Ротердаму пројекат је архитекте Марсела Бројера и изграђена је у периоду од 1955-1957. године.

Breuer), на чијој фасади су се временом формирале шаре, настале под утицајем климатских услова, које су у потпуности измениле спољашњи изглед и појавност објекта.

Питање грађења атмосфере је уједно и питање процеса (начина) стварања патине на површини материјала. **Из свега претходног следи да се начин формирања патине, а самим тим и промена појавности материјала, као и допринос атмосферским квалитетима грађевине и јединственом карактеру атмосфере, може поделити у три категорије: 1) настанак слоја патине под утицајем климатских услова⁴⁹, 2) одабир материјала са потенцијалом патинирања (кортен), и 3) стварање патине у оквиру концепта пројекта и њене имплементације у дизајн.** Појавни ефекти патине који доприносе доживљају свеобухватне атмосфере испољавају се у виду: образаца које стварају дубину и богатство природним варијацијама материјала као што је камен, стварањем контрастних ефеката истицањем дубине фасаде и детаља (Eklund & Hummelt, 2013), као и ефекти визуелне униформности грађевине и окружења које га интегришу са *духом места*.

в) „Окружујући објекти“

Један од главних аспеката на који се Цумтор фокусира у процесу обликовања атмосфере, и који је оформио његов приступ у грађењу атмосфере је аспект који је именовао као **„окружујући објекти“**⁵⁰ (енг. *surrounding objects*) (Zumthor, 2006, ст. 35). Цумтор говори о објектима (предметима попут детаља, декоративних елемената и намештаја) у оквиру куће који имају значењску и меморијску, односно дубоко сентименталну вредност, и који стварају „осећај дома“, а настали су током живота одређеног објекта. Ови објекти говоре о социјалним карактеристикама корисника, па се могу сврстати и у генераторе атмосфере *социјалног карактера* (Vöhrle, 2017). Али, услед својих својстава и меморијске вредности могу бити и генератори *синестетског карактера*. „Окружујући објекти“ имају функционалну и историјску вредност коју „одашиљу“ у простор у облику атмосфере коју генеришу. Сећање на одређени простор је нераскидиво везано за објекте и предмете унутар њега који својом изражајношћу и јединственим карактером доприносе карактеру атмосфере и идентитету објекта (или *духу места*, у ширем контексту) и оснажују га. Цумтор „окружујуће објекте“ посматра као објекте који су независни од његовог сензибилитета као архитекте, већ настају током „живота“ објекта и доприносе новом значењу и вредностима (Zumthor, 2006, ст. 39).

Од објеката који у ентеријеру обликују карактер атмосфере, Бодријар истиче *столице*, дефинишући њихов карактер као модерног комада намештаја, у односу на традиционални (Baudrillard, 1996, стр. 44-45). Он тврди да су у савремено доба столице попримиле другачије значење, одвојено од функционалне међузависности са столом, који је сада подређен њима, као и да су „модерне *пуф* гарнитуре за седење“ и „столице за лежање“ (Ibid, ст. 44) својим мултифункционалним карактером обликовале интерперсоналну атмосферу опуштености, социјалне интеракције, али и довољну интимност и дистанцу, услед погледа који није усмерен директно на особу која седи поред (као као што је то случај са столицама које су постављене за столом). Другим речима, поред материјала, боје, звука и мириса који одређују карактер одређеног намештаја, односно *објекта* у простору, од неоспорне важности је и њихов распоред као и међусобни однос у простору, односно однос са другим објектима/предметима који обликује и интерперсоналне односе корисника.

⁴⁹ Најчешћи начин формирања патине под утицајем атмосферских услова је „прљање“. „Прљање“ материјала настаје таложењем различитих честица из ваздуха на површини материјала (чађ или дизел загађење) и биокOLONIZацијом организама (алги, бактерија, лишјајева или гљивица) (Eklund & Hummelt, 2013).

⁵⁰ Појам „окружујући објекти“ не указује првенствено на објекте који окружују корисника у физичком смислу, већ на генераторе који генеришу атмосферу која окружује и обузима корисника у одређеном простору. Синоними за енглеску реч *surround* су и – *ambient*, и *atmosphere* (извор: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/surrounding#synonyms>, приступано 10.01.2022).

з) Вода

Карактер воде, у оквиру којег се истичу **флуидност, рефлексивност, илуминација** и **транслуцентност**, поседује изузетно велики потенцијал за обликовање карактера атмосфере у архитектури. Рефлексивност воде наглашава појавни облик архитектонског објекта и ствара ефекат „просторне реверзибилности“ (Holl, Pallasmaa, & Pérez-Gómez, 2006, ст. 80), постајући на тај начин његов интегрални део, али наглашава и оно трансцедентно у архитектури, њену „другост“ (Stone, 2015, ст. 97). Трансцедентални карактер воде и асоцијације које изазива флуидност могу да се доведу у везу са водом као главним елементом „прочишћења“ у ритуалу крштења, а протицање воде са протоком времена. **Звук воде** може одредити карактер свеукупне атмосфере објекта и својим јединственим „звучним језиком“ (Ibid, ст. 99) обликовати *звучну слику* архитектуре. Тако би нпр. атмосфера Рајтове „Куће на водопаду“ могла бити окарактерисана као подстицајна **атмосфера буке** коју ствара вода која константно протиче и пада у виду слапова, а атмосфера „Цркве на води“ Тадао Анда (*Tadao Ando*) као контемптирајућа **атмосфера тишине** велике мирне површине воде.

Вода може да има и сопствену меморију (Ibid, ст. 112) и да **утиче на потенцијале других генератора атмосфере као што су – светлост, звук и мирис**. Одбијајући светлост о своју површину, вода својством илуминације и транслуцентношћу ствара светлосне ефекте који су динамични и поетични, уколико је површина воде покренута. Промена угла светлосних зрака и преламање (рефракција) светлости по површини воде подстиче телесне доживљаје атмосфере (Holl, Pallasmaa, & Pérez-Gómez, 2006, ст. 80). Под утицајем природних услова (ветра, кише) вода ствара додатне **атмосферске ефекте (звучне, температурне и олфакторне)** (Ibid, ст. 83).

д) Ватра

Према Башлару⁵¹, **ватра** је, поред **воде**, **најпоетичнији елемент**, тј. елемент који најинтензивније подстиче имагинацију и сањарење, јер „свако ко сања о пламену је потенцијалан песник“ (Pallasmaa, 2011, ст. 49). Он такође илуструје супротност карактера доживљаја ватре и воде, наводећи слушање звука потока и искуство гледања у пламен, затим расхлађујући осећај воде и врелине ватре (Coleman, 2020, ст. 234). Такође, свеж мирис воде која „одашиље“ хладноћу у ваздух и мирис паљевине који проистиче горењем ватре и загрева ваздух, су мириси воде и ватре који се суперпонирају. Настанак материјала доводи се у одређеном облику у везу са ватром (печење опеке, ливење челика и сл.) (Ibid). Дакле, **ватра и вода као генератори атмосфере утичу на остале генераторе попут мириса, температуре, светлости, звука, материјала и сл.**

Колман објашњава **дијалектику ватре** кроз њену божанску и демонску страну – прочишћавајући и трансформативни потенцијал, наспрам деструктивног (Coleman, 2020, ст. 198). Ватра присутна у форми камина као лајтмотива у простору, или у виду материјала који својим инхерентним својствима буди метафоричне конотације ватре (попут опеке), подстиче осећај дома и доживљај атмосфере као топле, пријатне, атмосфере заједништва и окупљања. Пламен подстиче имагинацију и креативни потенцијал (Pallasmaa, 2011, ст. 49) персонификовањем живота који „гори као пламен“ и „гаси се“ (Coleman, 2020, ст. 198). Велики потенцијал ватре у генерисању атмосфере користиле су бројне архитекте: Кан, Луј Саливен (*Louis Sullivan*), Рајт, Алто, Цумтор и други.

⁵¹ Башлар је ову филозофију развио и приказао кроз своја два писана дела: „Психоанализа ватре“ (*The Psychoanalysis of Fire*, 1938) и „Вода и снови“ (*Water and Dreams*, 1942) (Pallasmaa, 2011, ст. 49).

(2) Нематеријални (неопипљиви) генератори атмосфере

а) Светлост

Говорећи о важности светла у обликовању карактера атмосфере, Беме прави паралелу између „**грађења светлом**“, поистовећујући светлост са грађевинским материјалом и архитектонским елементом, и „**стварања ефеката светлошћу**“ (Vöhme, 2017, ст. 144). Карактер атмосфере простора који је обликован светлом може се описати као „спокојан“, „суморан“ или „празнични“ (Ibid, ст. 76), а осветљење може бити „пригушено“, „угњетавајуће“ или „весело“ (Ibid, ст. 156). Беме категоризује **атмосферске ефекте које производи светло** у три основне категорије: **1) расположења** које производи осветљење у одређеним годишњим добима или периоду дана (нпр. *пролећно* или *зимско* осветљење, или осветљење у *зору* или *сумрак*), **2) синестетске карактере** (*хладно* или *топло* светло), и **3) инсценацију** (нпр. „празнично осветљење“) којој се обично приписује и социјални карактер (Vöhme, 2017, ст. 156). Наведене категорије атмосферских ефеката светла обликују расположења и утичу на емоције, па тако нпр. ноћне атмосферске ефекте града обликованог интензивним и динамичним осветљењем, који спадају у категорију инсценације, Беме и Шнел (*Schnell*) тумаче као стимулишуће: „Светла града, вештачка светлост, нови медији - ноћ се претвара у дан, град у океан светлости. [...] Увече, посредством вештачке светлости, чак и ружне метрополе попут Токија претварају се у блиставо, вибрирајуће, флуоресцентно, осцилирајуће море светлости, екстазу боје и кретања, пуну нервозе, луде журбе и брзине, и подстицајног интензитета“ (Vöhme, 2017, ст. 143).

У контексту генерисања атмосфере у архитектури, светлост може се поделити у две групације: „**светлост у простору**“ и „**светлост на стварима**“ (Vöhme, 2017, стр. 143-156). Светлост генерише атмосферу одређеног карактера (обликовних појавности) појавама у простору које се испољавају – бојом, сјајем, (благим) треперењем, флуоресценцијом, луминисценцијом, сенкама, пригушеношћу или блештавилом и сл. (Ibid, ст. 156). Узрок да се „светлост види“ је постојање неке материје и обрнуто, једини начин да се одређена ствар у простору или њено својство види је да се осветли. „Познато је да се светлост која под углом улази у тамну унутрашњост цркве, као таква, нарочито види путем честица прашине у које удари“ (Ibid, ст. 147).

Беме је две основне наведене групације светлосних феномена („светлост у простору“ и „светлост на стварима“) повезао **осветљењем** (*илуминацијом*), које је посматрао као независну појаву светлости (Vöhme, 2017). **Под атмосферским ефектима осветљења подразумева се начин испољавања својства ствари у простору** (обликовних појавности просторних констелација, ефеката текстура материјала архитектонских елемената и детаља, као и објеката у простору, попут намештаја и сл.). Ови ефекти се манифестују кроз начин дистрибуције светлости, (синестетског) карактера боје осветљења, дифузног карактера осветљења и сл. Другим речима, појава осветљења се манифестује кроз међусобну интеракцију **светлости у простору** и **светлости на стварима**. Беме закључује да се међусобним односом ове две појаве, али и интеракцијом светла са тамом, обликује се карактер феномена осветљења (Vöhme, 2017, стр. 155, 154).

У контексту начина грађења атмосфере осветљењем, Беме успоставља паралелу са дизајном сценографије, и описује осветљење „**попут сјаја који пада на сцену**“ (Ibid, ст. 156). Као примарну врсту осветљења Беме подразумева природно (сунчево) осветљење. У поређењу дневног светла са вештачким осветљењем, Цумтор непобитно даје примат дневном светлу, и описује личан доживљај дневног осветљења на стварима, као нешто узвишено, недокучиво, духовног квалитета, нешто „према чему осећа захвалност“ (Zumthor, 2006, ст. 61). Концептом осветљења одређује се и карактер кретања у простору. Осветљењем се ствара и потенцијал за хаптично искуство карактеристика обликовне појавности и ефеката текстуре и обраде материјала, али и омогућава се „потенцијално кретање, тј. пуко кретање оком“ (Vöhme, 2017,

ст. 149) унутар простора. У оквиру оваквог доживљаја атмосфере простора и његове дубине, односно визуелним симулирањем кретања, како Беме тврди, **дживљај атмосфере је конзистентнији и интензивнији уколико се у простору приказују силуете добијене контурама сенки настале индиректним осветљењем**. Оваквим доживљајем светлости у простору, не перципира се само карактер атмосфере простора, већ и „сопствено присуство у простору“ (Ibid, ст. 150).

Осветљење има примаран значај у Цумторовом процесу грађења атмосфере, а промишљање осветљења уједно је и један од првих корака којим Цумтор започиње свој процес пројектовања. Цумтор обликовање концепта осветљења у пројекту описује на следећи начин: „...планирати зграду као чисту масу сенке, затим, после тога, осветљавати као да издубљујете таму, као да је светлост нова маса која продире“ (Zumthor, 2006, ст. 59). Аспект Цумторовог грађења атмосфере који је он именовоао као – „**светлост на стварима**“ односи се на изложеност материјала светлу и карактеристике материјала које се испољавају директним осветљавањем. Појавност одређених ствари која је одређена пресијавањем површина ствари, њиховом дужином, начином на који сенке падају по њима, узрокована је капацитетом одређеног материјала да прикупи светлост и да је рефлектује на околину. Зато је управо један од критеријума који Цумтор испитује приликом одабира материјала начин на који рефлектују светлост.

б) Боје

Када је реч о категоризацији боје као својства објекта које се доживљава објективно или субјективно, тумачења су подељена на она коју боју „сматрају објективним [својством] (зависно од објекта), субјективно (у зависности од посматрача), или релационо, где је боја својство које укључује и физичке објекте и оне који их доживљавају“ (Bembibre & Strlič, 2017, ст. 4). **Атмосфера боја** је веома комплексна као синестетски доживљај, па се њеном критичком анализом, долази до закључка о сложености дискурса о синестезији, као и о потреби да се ова појава што прецизније одреди. У уметности, као нпр. у миметичком⁵² сликарству, синестетски ефекти се постижу ликовним представама звука, топлоте, тежине или храпавости (Šuvaković, 2011, ст. 646). Такође, у апстрактном сликарству Василија Кандинског (*Wassily Kandinsky*), Роберт Делонеа (*Robert Delaunay*) и Франтишека Купка (*František Kupka*), обојене апстрактне композиције се доживљавају синестетски, стварајући утисак привидног доживљаја музике, односно синестетички описано „чује се музика боја“ (Ibid). Дакле, боја се не доживљава искључиво чулом вида, већ се њени **синестетски квалитети** опажају телесним искуством, па се о атмосфери боја може говорити и као о *психолошком феномену* (Griffero, 2014, ст. 115). У прилог томе, по тумачењу Гетеа (*Johann Wolfgang von Goethe*), плава боја не евоцира хладноћу већ директно реферише на њу, па је тако „појавност објеката који се гледају кроз плаво стакло суморна (енг. *gloomy*) и меланхолична“ (Ibid, ст. 114). Самим тиме, боје се емоционално (психолошки) доживљавају, имајући за последицу физиолошке ефекте на посматрачево *осетилно тело* (осећај хладноће, односно свежине). Атмосфера боја, али и других својстава објеката и материјала, која се доживљавају као синестетски квалитети, могла би да се сврста у оно што је Мерло-Понти дефинисао као „одређено поље или атмосфера представљена снази мојих очију и целог тела“ (Ibid).

Боја се сврстава у нематеријалне генераторе атмосфере, јер без светлости као извора, боја не постоји. Међузависан однос светлости и боје интерпретирала је професорка Драгана Васиљевић-Томић:

„*Боја је парадокс. Она постоји у светлу које људском оку изгледа безбојно [...] Симфонија различитих боја коју видимо око себе, не значи да живимо у свету обојених*

⁵² „**Мимезисом** (лат. *mimesis*) се назива опонашање и илузионистичко приказивање предмета, ситуација, догађаја и створења уметничким делом“ (Šuvaković, 2011, ст. 438).

предмета, већ да површине предмета рефлектују одређене делове светлости које на њих падају. Има предмета [...] који се преливају у различитим бојама [...] До ових појава долази због варијација у светлосним изворима и површинама које рефлектују светло. [...] Перцепција боје се не може одредити са истом оном прецизношћу која је остварена при физичком описивању света“ (Васиљевић-Томић, 2007, стр. 47-48).

У контексту карактера атмосфере коју генеришу у простору, Бодријар истиче да на избор боје која ће се имплементирати у одређени простор не утиче њена појавност, већ управо њени синестетски квалитети (нпр. топло/хладно) (Griffero, 2014, ст. 113). Он наводи боје којима се приписује психолошка конотација, а самим тим и одређује карактер доживљаја атмосфере коју стварају („агресивна црвена“, „оптимистична жута“ или „смирена плава“), затим боју коју детерминише одређена манифестација, као и боју која припада материјалу као таквом, итд. (Baudrillard, 1996, стр. 30-31). Боје имају и културалну конотацију – у „буржоаским“ ентеријерима, услед става „моралног одбијања боје и простора“ преовлађују завесе, тканине и теписи у беж, сивој, лила и сличним бојама, док црна, бела и сива у одређеном контексту представљају „парадигму достојанства, репресије и моралног става“ (Ibid, ст. 31).

в) Звук

Уколико је звук генератор који у највећој мери обликује карактер простора и емоционални утисак архитектуре, тада се доживљај атмосфере у архитектури чита и описује одређеним карактером звука. Па тако, према речима Паласме: „има немих, тихих али и говорљивих простора и објеката“ (Pallasmaa, 2017, ст. 139). Звук, као и мирис, може попримити квази-објективно својство тако што се одваја од свог извора и обухвата простор и креће се у оквиру (и изван) њега. Док се звук, тачније „глас нечега или некога“ који се распростире одражава као „артикулација телесне присутности“, односно „атмосферска присутност нечега или некога“, при доживљају акустичне атмосфере у архитектури, *телесно присуство* у простору се читава у форми слуха (Böhme, 2017, стр. 139,140,136).

Као генератор атмосфере у простору, звук у великој мери одређује и утиче на расположења и емоције корисника простора. Он се може дефинисати синестетском перцепцијом као „баршунаст, брушен, обиман, земљани, [...] углачан, итд.“ (Griffero, 2021, ст. 77). Према Бемеу, процес којим звук утиче на обликовање емоционалног стања одвија се кроз стварање „просторне нијансе“ тона звука, односно пројектовањем резонанце звука (који се шири простором и испуњава га), и тако утиче на расположење корисника. Овај процес Беме назива „афективно дељење“ (Ibid, ст. 141). Цумтор је као разлог утицаја који звук има на меморију и сећање на одређени простор, навео **несвесни аспект доживљаја звука** (Zumthor, 2006, стр. 29). То је „ритам корака на тлу“ (Zumthor, 2003, ст. 14), звук „затварања врата“ (Zumthor, 2006, ст. 33), „звук шљунка под ногама“ (Zumthor, 2003, ст. 11), или одјек гласова у простору. Управо ови звуци остају у меморији као интегрални део архитектуре и активирају асоцијације на одређени простор и време. Евоцирањем атмосфере одређених просторија, Цумтор се присећа шумова и лупкања његове мајке у кухињи, кретања по кући, звукова који још увек чине да се „осећа срећним јер је код куће и није сам“ (Zumthor, 2006, ст. 33).

Разматрајући различите перспективе утицаја звука у обликовању атмосфере, при образложењу **атмосфере унутрашње архитектуре**, Беме наводи и **акустична својства намештаја** (односно њихових конститутивних материјала) као „функционализован аспект“ пројектовања ентеријера (Böhme, 2017, ст. 134). Цумтор условљава карактер звука простора са начином примене материјала и њиховим површинама, али и формом простора (Zumthor, 2006, ст. 29). Професор теорије уметности и архитектуре Роб Стоун тумачи промишљање о материјалима Мис ван дер Роа у процесу одабира материјала, као о одабиру на основу акустичких својстава материјала, односно о формирању „**звучно-архитектонске**“ **слике** своје

грађевине (Stone, 2015, стр. 88,90).⁵³ Осим звука материјала, архитекте попут Рајта („Кућа на водопаду“), Цумтора („Терме Валс“) и Анда, у својим пројектима истицале су атмосферске квалитете звука воде.

Беме скреће пажњу на атмосферске квалитете звука у архитектури и важност проучавања акустичког карактера, како архитектонских, тако и урбаних простора⁵⁴. У цитату Виктора Клемперера (*Victor Klemperer*) који се односи на доживљај карактера атмосфере Берлина перципирањем звукова града, Беме је истакао звук као генератор који слику града најинтензивније урезује у меморију⁵⁵. Клемперер је динамику *многоструких* звукова Берлина доживео позитивном емоцијом, као генератор који је надјачао и анулирао негативне аспекте доживљаја:

„Пронашао сам собу у Деневицштрасе (Dennewitzstraße). Кућа је била радничке класе и не баш хигијенска. Прозори су се отварали ка оближњем железничком насипу; тамо се развијало пространство железничке мреже станица у Анхалтеру и Потсдаму; дању и ноћу био сам окружен сликама, мноштвом обојених светала, тутњавом и звиждуком, вапајима и сиренама непрегледног возног парка. То ме је дирнуло, изнова и изнова, попут дивног обећања“ (Böhme, 2014, стр. 53).

Звук, као један од најафективнијих генератора атмосфере, у интеракцији са другим генераторима (материјалима, водом, ватром) и аспектима простора (просторним констелацијама и обликовањем форме) интегрише доживљај атмосфере у архитектури у свеобухватно и интензивно искуство. Атмосферски квалитети звука као генератора, поред осталих, имају и потенцијалну вредност фактора „хуманизације окружења“ (Böhme, 2017, стр. 134), тако да су будућа испитивања акустичких карактеристика простора и њихових утицаја на обликовање свеукупне атмосфере простора и објекта од изузетне важности за архитектонску праксу.

г) Мирис

*„Сјећам се оног времена у мојем животу кад сам доживио архитектуру, а да о тому нисам размишљао [...] у руци осјећам траг кваке на вратима [...] Још ми се и данас та квака чини особитим знаком ступања у свијет разноликих угођаја и мириса [...] док је из кухињског ормара избијао онај осебујни **мирис** уљене боје [...] у мојем сјећању је тако снажно присутна као узор сваке кухиње. Угођај тог простора заувјек се везао с мојом предоцбom кухиње.“* (Zumthor, 2003, стр. 11)

Слично Цумторовом опису сећања на детињство и породичну кућу, и Антоан де Сент-Егзипери (*Antoine de Saint Exupéry*) сећање на своју кућу описује кроз сећања чула, у којој мирис има значајну улогу: „Био сам дете из те куће, испуњен сећањима њених **мириса**, испуњен **свежином** њених ходника, испуњен **гласовима** који су јој давали живот“ (Pallasmaa, 2017, стр. 19). Према Гриферу, мириси дају ритам свакодневном и сезонском животу – „јутарња кафа, свеже испечен хлеб, цвеће у процвату...“ (Griffero, 2021, стр. 83). Са друге стране, „одсуство мириса је тако дубоко атмосферски, баш као и звук тишине“ (Ibid, стр. 86).

⁵³ Стоун је овакво тумачење илустровао анегдотом о којој је Мис причао везано за његово ударање чекићем о камен који је бирао за свој објекат у Барселони који је био у плану за изградњу. Он је, по сопственој причи, ударио чекићем у камен, и произвео „резонантни прасак“, како би испитао однос између занатског рада и технолошких достигнућа и контролисаног „звучног насиља“ (Stone, 2015, стр. 87-88).

⁵⁴ Беме истиче да је у досадашњем градском планирању звук био испитиван претежно у квантитативном смислу који се односи на заштиту од негативних утицаја буке на урбани простор. Као изузетак оваквом проучавању звукова/буке у граду, наводи истраживање Августа Ендела (*August Endell*) које је аутор изнео у књизи „Град звукова“ (*Die Schönheit der großen Stadt*), а односи се на „многострукост“ гласова у Берлину (Böhme, 2014, стр. 53).

⁵⁵ „...оно што нам се представља у граду не може се тумачити као језик, већ улази у нашу диспозицију у форми утисака“ (Böhme, 2017, стр. 77).

Џумтор и де Сент-Егзипери, поред тактилних ефеката елемената у простору, звукова и светлости, истичу и мирис као генератор атмосфере који је утицао на живост сећања на просторе у којима су боравили у детињству. Швајцарски архитекта Жак Херцог (*Jacques Herzog*) такође истиче чуло мириса и додира као услове за кохерентност вишечулног доживљаја архитектуре и простора, и тежи да то интегрише у своје принципе пројектовања. Херцог је извршио **поделу мириса у архитектури на: мирис који потиче од саме архитектуре, и произведене мирисе, који су имплементирани у простор** (Herzog, 2016, ст. 13). Ипак, Херцог као **вишеслојност мириса која утиче на динамику атмосфере у архитектури и доживљај њеног карактера, наводи променљивост мириса одређених материјала**, услед различитог доба дана, количине природне светлости и промене климатских услова: „Али сви знамо шта значи стари храстов под, како мирише кад је свеже премазан, или асфалт после кише – ако је дању било топло, мирише другачије него да је било хладно“ (Ibid).

Немачки филозоф и теолог **Јакоб Беме** (*Jakob Böhme*), осим звука, и мирис класификује као генератор који обликује карактер атмосфере простора својим атмосферским квалитетима које одашиље у простор (Böhme, 2017, ст. 139). По њему, поред значајне улоге коју има у обликовању карактера атмосфере у архитектури, мирис одређује и приписује значење одређеним просторима и просторним ентитетима. Паласма успоставља аналогију између *амбијента* и *мириса*, упоредивши свеобухватност амбијента (атмосфере) са интензивношћу доживљаја мириса: „Амбијент је попут невидљивог мириса или мириса који спаја и појачава чулно искуство“ (Pallasmaa, 2014, ст. 24). Постављајући питање – на који начин се могу одређивати мириси и како се може артикулисати и управљати мирисима у оквиру процеса грађења атмосфере у архитектури, **Паласма наглашава допринос који мирис има у обликовању атмосфере, тако да се простор доживљава емотивно, али и „опипљиво“ и кохерентно** (Pallasmaa, 2019, ст. 25). Гриферио наглашава **везу између мириса и расположења**, наводећи илустративан пример питања које „атмосферолог“ потенцијално поставља: „Какав емоционални ефекат и расположење мирис зрачи у одређеном окружењу?“ (Griffero, 2021, ст. 78). Осим интерпретације мириса као најевокативнијег генератора који обликује карактер атмосфере, он се у **одређеним тумачењима поистовећује са атмосфером као појавом. Тумачење према којем је „мирис [...] сама атмосфера“** (Ibid, ст. 82), аргументовано је Шмицовой карактеризацији мириса као „преддимензионалног простора (без површина, линија и тачака)“, односно као „нешто што *удишемо* и што нам омогућава продрети у њега кроз све поре [нашег] бића“ (Ibid). Такође, према теорији Бемеа, мириси су „атмосферски више од било које друге чулне појаве“ (Ibid, ст. 83), што је једно од тумачења које спада у *олфактоцентрични дискурс*, односно став да мирис има „централну улогу у атмосфери“ (Ibid, ст. 86).

У контексту интензитета доживљаја урбаних атмосфера (а самим тим и сећања на одређено место), **Беме истиче да је мирис, у поређењу са осталим чулним феноменима, у највећој мери атмосферски**, наглашавајући значај чула мириса у доживљају и процени атмосфере (истовремено не искључујући улогу осталих чула у анализи атмосфере) (Böhme, 2017, ст. 28). Када је реч о меморији у процесу перципирања атмосфере, **Паласма такође даје примат чулу мириса над осталим чулима, успостављајући нераскидиву везу између меморије и мириса у контексту архитектуре: „Најистрајније сећање на било који простор често је његов мирис“** (Borch, 2014, ст. 81). Мирис има велику моћ евокације одређених простора, али и значајну улогу у обликовању карактера атмосфере у архитектури, између осталог и услед асоцијација које производи. Како Теленбах тумачи – „у мирису [се] чува оно што је вечно прошлост: атмосферско“ (Griffero, 2021, ст. 83).

Миристи се могу сврстати у *генераторе социјалног карактера* (Böhme, 2017), услед аспекта свог карактера који се односи на конвенционална значења и конотације⁵⁶, али, исто тако, могу бити и у оквиру категорије генератора која се односи на *утиске о кретању у ширем смислу*, јер својом еманацијом у простор обликују „пријатну“ или „непријатну“ атмосферу, којом привлаче или одбијају корисника простора. Комбинација ове две категоризације мириса као генератора атмосфере односи се на обликовање карактера атмосфере у просторима јавних објеката као што су тржни центри, у оквиру којих се мирис користи како би привукао потрошаче.⁵⁷ Шлотердајк манипулацију олфакторним доживљајем атмосфере простора у *сензо-политичке* сврхе илуструје као „арома-техничку модификацију атмосфере којом је постигнут прелазак у офанзивни дизајн ваздуха“ (Borch, 2011, ст. 38).

Тумачење мириса као константе која повезује различите периоде грађевине и доприноси очувању њеног идентитета и аутентичности, као и успостављању континуитета јединственог духа места, изнео је савремени француски књижевник Фредерик Бегбеде (*Frédéric Beigbeder*), кроз илустративан пример мириса ентеријера породичне виле Наваре (*Villa Navarre*):

„Мирис тог предворја јесте мирис детињства мог оца: мешавина воска за под, линолеума у лифтовима, сувог цвећа и устајалог ваздуха... Тај мирис и даље лебди Вилом која је сада постала луксузан хотел. Упркос реновирању које је нашу подрумску салу за игру претворило у затворени базен, мирис никако да нестане; увек пожелим да неко отвори прозор како би се осетио мирис Пиринеја. Официр је ушао на врата 1943. године и удахнуо исти мирис који ћете осетити и ви ако вечерас резервишете собу“ (Beigbede, 2009, ст. 43).

Херцог мирис назива „олфакторним објектом“ (Herzog, 2016, ст. 13), али овај термин уједно представља провокацију и парадокс архитектуре, јер је мирис **дифузан, нефизички ентитет**. Он упоређује перцепцију мириса са сном, некомерцијалним, али магичним и јединственим мирисом. Пошто је мирис ефемеран и стално се мења, Херцог сматра да би било неприкладно враћати мирисе на функцију историјске зграде ако је она потпуно изгубљена и уколико је у супротности са савременом функцијом. То значи да вештачки мирис има вредност ако је у равнотежи са савременом функцијом и појачава је. Дакле, према Херцогу, произведени, имплементирани мирис у историјској грађевини, може имати улогу у генерисању друштвене вредности, али само ако одговара постојећој, савременој функцији. Ипак, истоветан мирис у различитим контекстима обликује атмосфере различитих карактера, па и осећање сугерисано и евоцирано мирисом зависи од контекста. Када је реч о произведеним мирисима имплементираним у историјске просторе и грађевине, *атмосферски олфакторни утисак* је интензивнији и *оштрији* у случају када је мирис употребљен *дискретно* и са мером, док у супротном, уколико дође до „предозирања мирисом“, то може да доведе до дестабилизације перцептора, а самим тим и „неуспехом постављене атмосфере“ (Griffero, 2021, ст. 85).

д) Температура

Један од девет кључних аспеката који, према Цумтору, учествују у грађењу карактера атмосфере у архитектури је *температура простора* (Zumthor, 2006, стр. 32-35). Температура као генератор атмосфере делује хаптички – истовремено утичући тактилно (преко коже) на

⁵⁶ Повезујући интересовање за мирис са историјским, политичким и друштвеним контекстом, Борч наводи тумачење француског историчара Алана Корбана (*Alain Corbin*): „Француско друштво је било заокупљено мирисима у XVIII и XIX веку. Између осталог, мирисима се приписивао класни акценат, као што су нпр. масе радничке класе биле повезане са гадним мирисима. Буржоазија, с друге стране, користила је дезодоризацију и залагала се за то да се јавни простори проветравају како би лоши мириси нестали. Ово класно кадрирање мириса није било специфично само за француско друштво, већ се може идентификовати и негде другде“ (Borch, 2011, ст. 38).

⁵⁷ Борч се у оквиру свог истраживања друштвеног контекста атмосфере у архитектури, бавио и студијом *сензо-политике атмосфера* (Ibid).

цело тело, а самим тим и на ум. Према речима Цумтора, температура је „оно што осећам, што додирнем, чак и својим стопалима“ (Ibid, ст. 35). Такође, она се може перципирати и синестетски – плава боја (хладно) / црвена боја (топло). Беме илуструје **синестетски доживљај температуре** просторијом која се доживљава као она у којој је температура изузетно ниска, уколико је у потпуности обложена плочицама или окречена у плаву боју (Böhme, 2017, ст. 93). Материјални генератор који највише утиче на *температуру простора*, и на тај начин обликује карактер атмосфере, је – материјал. Као пример регулисања температуре материјалом, Цумтор је навео примену дрвених греда у свом пројекту швајцарског павиљона на Светском сајму у ХанOVERу⁵⁸. Како материјали у одређеној мери имају потенцијал да извлаче топлоту из људских тела, намера Цумтора је била да у швајцарском павиљону оствари контрастну температуру у односу на окружење – када је споља топло, у павиљону је „хладно као у шуми“, а када је напољу хладно, унутар павиљона је пријатније и топлије (Zumthor, 2006, ст. 33).

Материјал као такав није ни *топао* ни *хладан*, већ је оно што се осећа додиром материјала његова „топлотна проводљивост“ (Böhme, 2017, ст. 61). Такође, синестетички ефекат топлоте или хладноће у просторији могу да емитују и површине материјала, и то, уколико су глатке, стаклене површине – простор се доживљава као хладнији, а уколико су површине материјала мат и/или текстуриране, атмосфера простора у којем преовлађује овакав материјал се доживљава као топлија. Из овога се може закључити да карактер материјала директно обликује и одређује карактер атмосфере (Ibid, ст. 61). Другим речима, температура је директно узрокована карактеристикама примењених материјала, који по правилу извлаче топлоту из околних тела. На доживљај „атмосферске хладноће“ у одређеном простору, по Гриферу, може да утиче и врста намештаја или квалитет звука (Griffero, 2014, ст. 113). С друге стране, на „топлу“ и „пријатну“ атмосферу могу да утичу звукови повезани са лепим сећањима, као што је то на пример случај са Цумторовим асоцијацијама шкипе отварања врата у родитељској кући или звукова посуђа у кухињи које је мајка правила, са безбрижним периодом детињства (Zumthor, 2006, ст. 29).

Значај температуре као генератора атмосфере наглашен је и двојаким интерпретацијом Цумтора, односно његовим тумачењем које се директно реферише на карактер атмосфере као такав, односно на психолошки аспект температуре, а не на температуру као нематеријални генератор који се перципира телесно (физички). По Цумторовим речима, температуру можемо да видимо, додирнемо, осетимо, па он истиче и њен психолошки утицај (Ibid, ст. 35). Игра речи на енглеском језику – именице „температуре“ и глагола „подесити“ (енг. *to temper*), Цумтора доводи до интерпретације о температури као **метафори за „подешавање атмосфере“**, односно о „потрази за правим расположењем“ у простору (Ibid, ст. 35). Афективно, метафорично значење температуре као генератора атмосфере огледа се и у увреженом опису „расположења“, односно идентификације интерперсоналне атмосфере у просторији као „топле“ или „хладне“ (Schönhammer, 2018, ст. 160).

⁵⁸ *Swiss Sound Pavilion*, Hannover, Germany 2000 (извор: <https://zumthor.org/project/pavilion/>, приступано 03.03.2021).

Табела 2. Врсте генератора атмосфере у архитектури

ГЕНЕРАТОРИ АТМОСФЕРЕ У АРХИТЕКТУРИ

ВРСТА ГЕНЕРАТОРА	НАЗИВ ГЕНЕРАТОРА	АТМОСФЕРСКИ ЕФЕКТИ ГЕНЕРАТОРА	
(1) МАТЕРИЈАЛНИ (оипљиви)	а) форма	- сублимација форме кроз материјале, светлост и атмосферу - „лепа форма“ – неочекивана, изненађујућа, она која „покреће“	
	б) материјали	дрво	- „скривена топлина“ - карактеристичан и оштар мирис - контрастни доживљаји текстура
		опека	- ватра, ветар, Сунце - топлота и светлост - интимност и заједништво (елемент камина)
		стакло	- „транспарентност и непрозирност, одраз и стапање, присуство и одсуство“ - „поетичност“ и „илузорност“
		бетон	- дијалектика „евокативног“ или празног
	челик	- семиотичке тј. политичко-историјске конотације - ватра и ваздух	
	в) „окружујући објекти“	- значењска и меморијска, и/или дубоко сентиментална вредност - стварају „осећај дома“, доприносе карактеру атмосфере и идентитету објекта (<i>духу места</i>) и оснажују га	
г) вода	- флуидност, рефлексивност, илуминација и трансплуцентност - звук воде: <i>атмосфера буке</i> или <i>атмосфера тишине</i>		
д) ватра	- дијалектика ватре: прочишћавајући и трансформативни потенцијал, наспрам деструктивног - топла, пријатна, атмосфера заједништва и окупљања - пламен подстиче имагинацију и креативни потенцијал		
(2) НЕМАТЕРИЈАЛНИ (неоипљиви)	а) светлост	- „светлост у простору“ и „светлост на стварима“ - светлосне појаве у простору: боја, сјај, (благо) треперење, флуоресценција, луминисценција, сенке, пригушеност или блештавило	
	б) боје	- синестетски квалитети; психолошка и културална конотација	
	в) звук	- акустични аспект намештаја; звук материјала, воде итд.	
	г) мирис	- нераскидива веза између меморије и мириса; у највећој мери атмосферски	
д) температура	- психолошки (расположење) и физички аспект (материјали) - синестетски доживљај температуре		

Генератори атмосфере у тумачењу концепта истинитости у архитектури

У књизи „Седам светиљки архитектуре“ (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849) Раскин⁵⁹ је, у оквиру друге светиљке под називом „Светиљка истине“ (*The Lamp of Truth*), одредио концепт истине у архитектонској пракси. Један од главних предуслова за истинитост у архитектури је остварење „истинитости материјала“ (Ibid, стр. 25-42). „Истинитост материјала“ се, по Раскину, остварује „поштовањем природе материјала“ (Ibid, ст. 28), односно избегавањем три лажи које је означио као „архитектонске обмане“ (енг. *Architectural Deceits*): „1. Предлог начина структуре или ослонца који није онај прави [...] 2. Бојење површина како би се представио неки други материјал од оног од којег се заправо састоји [...] 3. Употреба ливених украса или машински израђених украса било које врсте“ (Ibid, ст. 29). Избегавањем друге „архитектонске обмане“, која се односи на појавност и суштину материјала, отвара се потенцијал за остварење „истинитости материјала“. Раскин је заговарао необрађеност материјала, „грубе“ и „сирове“ материјале, који подстичу имагинацију, тактилно и хаптично искуство, супротно од материјала који подражавају појавност неког другог, представљајући лаж или „архитектонску обману“, која је утолико већа уколико је материјал веродостојније представљен као неки други. Својства и квалитети материјала који се испољавају кроз његову појавност (форму и текстуре, боје и остале атмосферске ефекте површине материјала), утичући на структуру објекта, покрећу телесно искуство посматрача и доводе до емоционалног искуства (Coleman, 2020, ст. 21). Раскин је последњи облик „архитектонске обмане“ назвао „оперативна обмана“ (енг. *Operative Deceit*). Она се реферише на машински и ливени рад у оквиру масовне производње архитектонских елемената и детаља, односно наводи на повратак мануелном, занатском раду и ручно израђеним орнаментима (Ruskin, 1849, стр. 43-44).

Раскин је такође истицао „телесна и емоционална очекивања“ која се остварују „поштовањем природе (примењених) материјала“ (Ibid, ст. 28). Другим речима, истина у архитектури може да се спозна вишечулно и телесно, перципирањем изворне суштине материјала која се опредмећује кроз његову вишеслојну, сложену и јединствену појавност, а која уједно представља и његову вредност. Постоји „истина утиска као и облика – мисли као и материје; а истина утиска и мисли хиљаду пута је значајнија од друге две“ (Kronon, 2005, ст. 35). У Раскиновој интерпретацији истине, чита се да је она интегрални део, како намере архитекте и начина на који он опредмећује истину кроз материјализацију архитектонског дела, тако и истини која се садржи у посматрачевом / корисниковом субјективном доживљају и разумевању архитектуре, дајући предност аспекту истине који се односи на утисак, мисли, а самим тим, и на емоције. Његов став о перципирању истине у архитектури може се упоредити са интуитивним доживљајем архитектуре *првим утиском*, односно са *начином на који се перципира атмосфера у архитектури*.

Истину у архитектури, по интерпретацијама архитектата модернизма, могуће је представити (и доживети) и кроз одређену боју (као материјални генератор атмосфере) и њену симболику и значење⁶⁰. Архитекте модернизма су, насупрот патинираним и оштећеним површинама материјала, пропагирале идеал чисто беле боје у појавности објекта. Протагониста беле боје модернизма⁶¹ био је Ле Корбизје, а следиле су га и друге архитекте,

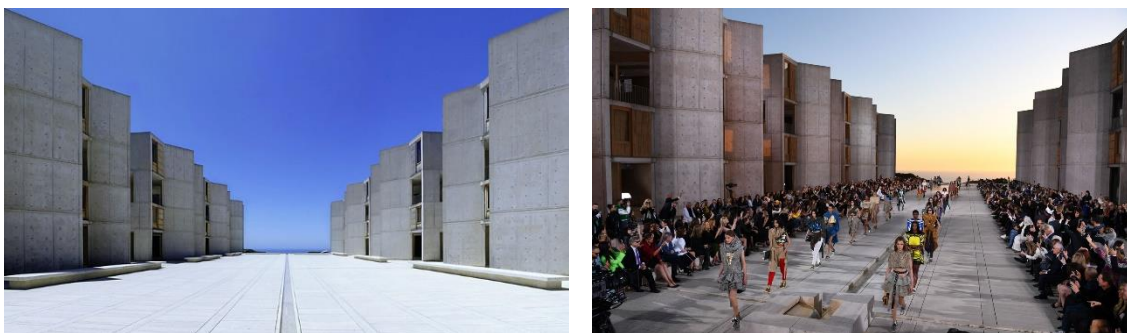
⁵⁹ Џон Раскин (1819-1900) био је истраживач средњовековне архитектуре, теоретичар рестаурације и критичар уметности. Као протагониста стилске и хронолошке аутентичности залагао се за конзервацију историјских здања затечених у рушевинама и тако је пропагирао романтичарски дух времена. С тим у вези, његова теорија рестаурације може се означити као *суперромантизам*. Раскинова кључна оригинална писана дела су: „Седам светиљки архитектуре“ (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849) и „Камење Венеције“ (*The Stones of Venice*, 1851) (Vučenović, 2004, ст. 43).

⁶⁰ Према Ле Корбизјеу, бела боја је симболизовала „социјалну правду и једнакост, превазилажење класних баријера, амблем ослобођења у архитектури“, „белина је узимана да означава поштење и поузданост“ (Mostafavi & Leatherbarrow, 1993, стр. 75,76).

⁶¹ Бела боја модернизма је добијена традиционалним спаљивањем и дробљењем камена, а затим и разређивањем водом (Ibid, ст. 75).

међу којима је Лоос на сличан начин употребљавао белу боју, али уз различиту интерпретацију њеног порекла и значења (Mostafavi & Leatherbarrow, 1993, стр. 76,78). Док је Ле Корбизје у свим својим пројектима имплементирао исту белу боју, независно од локације објекта, Лоос је белу боју својих објеката представио као интегрални део локалног контекста⁶², боју која је настала као континуитет „локалне културе и регионалне конструкције“ (Ibid, ст. 78). Ле Корбизје, као и Лоос су на својим објектима примењивали исту белу боју у екстеријеру и у ентеријеру, као „објективну архитектонску завршницу“ (Ibid), али и како би приказали „идеал континуалне беле боје“ као „непрекидног простора који „тече“ изнутра и споља“ (Ibid). Ле Корбизје је за карактеризацију беле боје, као за основу *објективности* у архитектури, употребио појам „истине“, дефинишући је као „око истине,“ односно као „посредника моралних, неоспорних вредности“ (Ibid, ст. 76).

Појам истинитости у доживљају архитектуре, Раскин такође доводи у везу (која се превасходно односи на искуствени утисак) са количином и интензитетом сенки присутних у појавности објекта, наводећи да „величанственост њених маса сенки [...] морају бити честе и понекад меланхоличне иначе неће изражавати истину овог нашег дивљег света“ (Ruskin, 1849, ст. 69), а ова истина може бити приказана „дубином или дифузношћу мрака“ (Ibid, ст. 70). Интерпретирајући Раскинову трећу светиљку архитектуре – „Светиљку моћи“ (*The Lamp of Power*), Колман наводи архитекте попут – Ле Корбизјеа, Кана и Цумтора, као архитекте које доводи у везу са неким од Раскинових тумачења, а као објекат који оличава Раскинове постулате „узвишене“ архитектуре, наводи Салк Институт⁶³ Луја Кана (Coleman, 2020, стр. 24-25). Наиме, у појавности овог Кановог објекта истичу се првенствено масе дубоких и тамних сенки, затим унифициране површине фасаде од бетона, по којој се сенке динамично крећу, доприносећи емоционалном ефекту монументалне форме која се доживљава изразито телесно, а овакав доживљај архитектуре даље се преводи у „моћ“ (сл. 4 и 5).



Сл. 4 и 5 – Салк Институт, атмосферски ефекти монументалне форме и Луј Витон ревија (2022)

Када је реч о доживљају форме као материјалног генератора атмосфере, може се успоставити паралела са Раскиновим образложењем карактеристика архитектуре коју дели у две категорије - на „лепу“ и на „узвишену“ архитектуру (Ruskin, 1849, ст. 58). Док за обе наведене категорије архитектуре, када је реч о искуственом утиску, важи да је посматрач њом био „најугодније импресиониран“ (Ibid, ст. 57), „лепа“ архитектура, коју је Раскин окарактерисао са „премашујућом драгоценешћу и деликатношћу“, перципира се осећајем „суптилног дивљења“, док се „узвишена“ доживљава „са ништа мањим страхопоштовањем, од оног које се осећало у присуству и деловању неке велике духовне моћи“, и то посредством њене „величанствене“, „озбиљне“ и „мистериозне“ појавности (Ibid). Из оваквог Раскиновог тумачења, изводи се закључак о архитектури која је „лепа“ или „узвишена“, као о архитектури која „подстиче сећања и емоције“ (Coleman, 2020, ст. 23), или обрнуто, да

⁶² Лоос је аргументовао штуку фасаду коју је поставио на објекту *Michaelerhaus* у Бечу, постојањем посебног карактера сваког града (Ibid, ст. 76).

⁶³ Салк Институт за биолошка истраживања (*Salk Institute for Biological Studies*) у Ла Хоји (*La Jolla*) у Калифорнији, архитекте Луја Кана, изграђен је у периоду од 1959-1965. године (извор: <https://www.salk.edu/about/buildings-of-wonder/>, приступано 09.04.2021).

архитектура која се доживљава емоционално и телесно, и остаје урезана у меморију, мора бити „лепа“ или „узвишена“.

Раскин се у „Светиљки моћи“ фокусира на „узвишену“ архитектуру, којој поред наведених атрибута, приписује и моћ. Архитектура која је „узвишена“, према Раскину, је монументална архитектура, без орнамената, са примењеним материјалом који носи одређену вредност, формом најприближнијом коцки, и сл. Елементи ове врсте архитектуре, који доприносе њеној карактеризацији архитектуре која „одашиље моћ“, односно који представљају „меру моћи“ архитектуре а који могу да се подведу под атмосферске квалитете су ефекти, такође повезани (у одређеном контексту) са материјалом су: утицај климатских услова на својства материјала (појава патине) и количина сенки (као значајног *материјала*) (Coleman, 2020, ст. 24) присутна у појавности објекта, у виду површине коју покрива или њеног интензитета (Ruskin, 1849, ст. 69). Присуство сенки утиче на *емпатичност* искуства архитектуре, али и на буђење „егзистенцијалног чула“, јер, како је рекао Раскин, масе сенки у архитектонској појавности би „требало да изрази неку врсту људског саосећања, у мери таме, онолико великој колико је присутна и у људском животу“ (Ibid).

Разматрање могућег става Раскина о ольфакторном доживљају вредности градитељског наслеђа и мирису као нематеријалном генератору атмосфере у историјским просторима укључује неколико различитих материјалних али и нематеријалних елемената: стање грађевине, њене форме и материјала, мирис, боју и функцију. У Раскиновој теорији кључан је однос према два генератора: нематеријалном – мирису и патини. Приликом истраживања става о мирису у архитектури, у делима Раскина, примећује се да он о мирису пише у метафоричној конотацији која се односи на његово поимање мириса у архитектури као на глорификовање готике наспрам ренесансе (Labuhn, 2016, ст. 106). У контексту генерисања одређене атмосфере, Раскин пише о мирису како у негативној, тако и у позитивној конотацији. Позитивна конотација се односи на опис мириса баште из сна у којој је „ваздух био испуњен миомирисом и димом тамјана ружа вермилијунске боје“ (Ibid, ст. 105), док се Раскин у негативном контексту реферише на мирис у сакралним објектима XVII века, као и на избегавање нежељеног слоја патине, а самим тим и мириса плесни, „редовним одржавањем“ грађевине (Ibid, ст. 115).

2.3.2. Пројектантски приступи грађењу атмосфере

Синестетичко представљање атмосфере архитектонским цртежом

У контексту атмосферског доживљаја простора, различити синестетски квалитети простора могу да креирају истоветно расположење. Услед тога, приликом пројектовања атмосфере у архитектури, по Бемеу, требало би промишљати примарно о „расположењима која желе да произведу у одређеном простору као у сфери телесног присуства“ (Böhme, 2017, ст. 93). Фраскари наводи да би управо синестетичко искуство, као несвесно спајање информација добијених перципирањем једним чулом и унакрсним превођењем у друго (или друга) чула, требало да претходи процесу пројектовања (Frascari, 2003). Као почетни, основни медијум синестетског доживљаја архитектуре, Фраскари наводи саму „површину цртежа“ (Ibid, ст. 47). Тумачење цртежа подразумева примарно опажање чулом вида, које би имагинацијом требало да се преточи у доживљај тродимензионалног простора представљеног цртежом, односно простора који подразумева вишечулне опажаје. Самим тим, како би се протумачило архитектонско присуство, читање цртежа подразумева „изразе који се односе на друга чула“ (Ibid), укључујући, између осталог, и синестетичке метафоричне описе.

Значај интерпретације цртежа кроз синестетски доживљај може да се илуструје кроз пример подучавања студената архитектуре који је примењивао италијански архитекта **Карло Скарпа (Carlo Scarpa)**. Једна од смерница у студију Скарпе била је да, у изради цртежа, студенти користе и оловке у боји, у сврху постизања имплицитног циља – промене својих дотадашњих дизајнерских навика. Колорит финалних цртежа је резултовао светло плавим небом, црвено обојеном опеком, светло зеленим стакленим панелима, сивим бетоном, и сл. Скарпа није био задовољан резултатом и студентским представљањем архитектуре, које је, услед конвенционалног начина примене боје, окарактерисао као „**процес идентификације материјала**“, односно „**псеудо-ефекат тродимензионалности**“ (Ibid, ст. 48). По њему, архитектонски цртежи су „непрекидна узајамна размена између репрезентативног и нерепрезентативног“ (Ibid), па се, сходно томе, сâм цртеж непрекидно мења, све док се не постигне **адекватна перцепција архитектонског присуства која се тумачи синестетички**. Овакви цртежи не треба да стварају транспарентне и очигледне слике архитектуре са приписаним значењима, већ „**синестетичке нотације**“, па би боје требало употребити тако да цртеж представља, по речима Скарпе, „блиставу архитектонску посуду жеља“ (Ibid). Фраскари закључује да су цртежи израђени на основу наведеног тумачења Скарпе – метафоре, у контексту преласка информација добијених једним чулним модалитетом (примарно видом) у друге чулне модалитете, односно цртежи чија перцепција преводи једну емоцију у другу, а уколико, пак, нису рађени синестетичким, већ конвенционалним приступом, као такви представљају „**стилске обмане**“ (Ibid). Дакле, по **Фраскарију, архитектонску синестезију карактерише: стварност, живост и мотивишућа креативност која крши утврђене перцепције о појавности и доживљају архитектуре**.

Дизајн сценографије као метод грађења атмосфере

Дизајн сценографије (франц. *mise-en-scène*), према Бемеу, представља парадигму за **грађење атмосфере у архитектонском простору и урбаном окружењу** (Böhme, 2014, ст. 45). Другим речима, сценографија као парадигма за грађење атмосфере представља метод по којем се одвија естетизација окружења у ширем контексту – генерисање атмосфере у јавним урбаним просторима, тржним центрима, ресторанима, баровима и хотелима. Како Беме тумачи, применом широког опсега генератора атмосфере, попут – светлости, звука, мириса, просторних структура и сл. сценографи стварају „**позадинску атмосферу**“ (Böhme, 2017, ст. 160) тј. **простор основног расположења** на позорници, на који се даље надовезују расположења која глумци граде развијајући их из наратива позоришне представе (Ibid, ст. 120). Беме је дефинисао атмосферу у архитектури као „квази-објективно осећање“ (Ibid, ст. 16), па закључује да примена дизајна сценографије као приступ грађењу атмосфере представља утемељење објективног дела, тачније **колективног доживљаја атмосфере**, док би, у супротном, искључиво субјективно перципирање сценографије обесмислило атмосферу (Ibid, ст. 158). Уколико се атмосфера сценографије (делом) доживљава објективно, то значи да се, и након протеклог времена, ентитети атмосфере могу „препознати као идентични по свом карактеру“ (Ibid, ст. 160), односно да се може увести одређена константа и атмосфери фигуративно припишу својства *ствари*. **Дизајн сценографије, како Беме илустративно тумачи, „ослобађа атмосферу од ирационалног мириса“** (Ibid), омогућавајући објективан и рационалан приступ ономе што може бити део фантазије и имагинације, нечему „**незамисливом**“ (нем. *Unfaßliches*). Беме (2017) наводи два контрастна случаја који условљавају перципирање атмосфере сценографије као *квази-објективно*: 1) први случај је када је публика делимично *хомогена*, док је у 2) другом случају карактер атмосфере сценографије у супротности са основним расположењем и у одређеној мери *изненађујућ*, па се атмосфера перципира независно од социјалних и културних фактора и тада ће атмосфера сценографије својим интензитетом преовладати над личним расположењем у виду **колективног расположења**. Дакле, атмосфера у контексту сценографије је феномен

„између“ (Griffero, 2014, ст. 121), тачније њено присуство и деловање је између сценографије и гледалаца, и превасходно се отеловљује кроз имагинацију гледалаца и идеје које настају у процесу перципирања дизајна сценографије. Другим речима, у дизајну сценографије се употребом генератора атмосфере креирају услови под којима се одашиље утисак који се преноси гледаоцу, док гледалац „субјективном моћи имагинације“ (Ibid, ст. 161) учествује у продукцији атмосфере. Главни циљ дизајна сценографије је управо „продукција идеја субјектата, у овом случају гледалаца“ (Ibid). Као искорак у примени парадигме сценографије као концепта грађење атмосфере, Беме наводи урбано планирање, односно обликовање атмосфере града, а разлог томе је замена позиције ствараоца атмосфере и онога ко је доживљава. Правећи паралелу између грађења атмосфере у урбаном окружењу и дизајна сценографије, Беме тврди да, **уколико се интерпретира кроз дизајн сценографије, генерисање атмосфере у граду није усмерено ка спољним посматрачима, већ ка самим учесницима у градском животу („глумцима“) који својим активностима учествују у грађењу урбане атмосфере** (Ibid, ст. 79).

Атмосферски приступ пројектовању

Препознавањем атмосферских карактеристика самог процеса пројектовања, као и давањем форме одређеним **архитектонским компетенцијама** које архитекта треба да поседује, Паласма сумира креативни процес и позицију архитекте који гради атмосферу. Ауторски приступ пројектовању који укључује грађење атмосфере и креативни процес као такав, којег карактерише **атмосферски приступ**, по интерпретацији Паласме (који га и сâм примењује у пракси), је довољно спор процес и у одређеној мери „неуредан“, како би интегрисао мисао и осећања у целину и отворио прилику за могућа изненађења (Navik & Tielens, 2013, ст. 39). Преломни тренутак у пројектовању, у којем процес стварања постаје атмосферски, Паласма описује као тренутак у којем је рад (пројекат) постао атмосферски, образовао јединствени карактер и неодвојиву целину и све то пројектовао на **архитекту који се од тог момента не руководи својим теоријским поставкама већ том „нејасном наговештају атмосфере“** (Ibid). **На тај начин процес почиње да тече реверзибилним смером – пројекат наставља да се развија сâм, наводећи архитекту да пројектује интуитивно.**

Овакво промишљање у стваралачком процесу преклапа се са доживљајем атмосфере у контексту разумевања њених ентитета (Pallasmaa, 2014, ст. 26). Паласма тврди да су очекиване тежње архитектуре оне ка *јасноћи* и *коначности*, пре него тежње ка *пролазности*, *отворености* и „промишљеној неодређености“ (Ibid, ст. 24), претпоставка која доводи до заблуде, рефлектујући се на приступ пројектовању, као и на разумевање архитектуре, али и обрнуто, резултујући погрешном схватању стваралачког процеса. Као пример приступа пројектовању који доводи до заблуде, Паласма наводи *елементаристички приступ архитектури*, односно приступање пројектовању као „ентитету придодатих, дефинисаних и унапред осмишљених елемената“ (Pallasmaa, 2017, ст. 98). По њему, овакав стваралачки процес је у колизији са **суштином стваралачког трагања које се заснива на „несвесном начину перцепције и промишљања“** (Pallasmaa, 2014, ст. 26), и тиме омогућава да се **комплексност целине схвати „интуитивним ишчитавањем“ без „свесног разумевања било ког елемента“**. Паласма користи појам *атмосфере* за описивање архитектуре Алта која се развијала из детаља и појединачних сцена (а не из целовитог концепта): **„Целину заједно држи константност емотивне атмосфере, као архитектонски кључ“** (Pallasmaa, 2005, ст. 326).

У есеју **„Пастрмка и планински поток“** (*The Trout and the Stream*, 1947) Алто описује свој креативни процес:

„Вођен својим инстинктима ја цртам, не архитектонске синтезе, већ понекад сасвим детињасте композиције, и овим процесом коначно стижем на апстрактној основи до главног концепта, једној врсти **свеобухватне субстанце** уз чију помоћ многобројни супротстављени секундарни проблеми (пројектантског задатка) могу бити доведени у хармонију.“ (Pallasmaa, 2017, ст. 97)

Овде се може прочитати да је начин на који Алто описује свој стваралачки процес и грађење концепта у пројектовању, еквивалентан начину на који се доживљава атмосфера. Како Паласма претпоставља, „свеобухватна субстанца“ коју Алто наводи као кључну у оквиру свог процеса пројектовања, не односи се на неку његову концептуалну или „формалну идеју“, већ пре на „**обједињујућу атмосферу или интуитивни осећај**“ (Pallasmaa, 2014, ст. 26) којим се аутор води у току развијања концепта.

Почетак Алтовог пројектовања Библиотеке у Випурију⁶⁴ карактерише „**атмосферски приступ развоја концепта и идеје, односно – несвесно и нефокусирано стање аутора**. На овај начин Алто је гради „**обједињујућу атмосферу**“ (Ibid), интуитивним осећајем. Алтове скице, настале *атмосферским приступом*, одредиле су се у структури и појавности коначног решења ентеријера библиотеке. Скице „планинских пејзажа“ (сл. 6) окружених мултиплицираним Сунцем материјализовале су се у форми степенасте нивелације пода са великим централним степеништем (на нижем, приступном нивоу је читаоница, док је на вишем кружни сто) (сл. 7) и природним изворима светлости у виду многобројних кружних отвора у таваници⁶⁵ (сл. 8) (Pallasmaa, 2009, стр. 74-75). Цртежи пројекта Библиотеке у Випурију (основе, пресеци и детаљи), у фазама развоја концепта до коначног решења, указују на **нелинеаран ток Алтовог процеса пројектовања и дизајна** – стална промена фокуса на различите аспекте пројекта, од целине до детаља и обрнуто, од осмишљавања шеме кретања и провере основних димензија и пропорција, до дизајна одређеног комада намештаја или осветљења.



Сл. 6, 7 и 8 – Библиотека у Випурију, Алтова скица концепта, ентеријер библиотеке и кружни отвори на крову

У контексту свакодневне архитектонске праксе са ограниченим условима (временским роком и буџетом) и стриктно одређеним проблемима и циљевима пројеката, Паласма даје смернице за постизање *отворености* и *неизвесности* у пројекту, а уједно и *осећаја јединствене атмосфере* (Navik & Tielens, 2013, ст. 41). Он истиче „елемент идеализације“ и сврстава га у један од политичких аспеката атмосфере у архитектури, закључујући како није могуће створити „смилену архитектуру“ уколико се захтеви клијената у потпуности испоштују (Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasmaa, 2014, ст. 103). Ипак, по Паласми, код пројеката са стриктно задатим условима могуће је постићи **атмосферски квалитет** уколико архитекта поседује **атмосферске компетенције** и примени их у процесу пројектовања. Ове компетенције, које воде до отелотворења атмосферских квалитета у простору, реферишу се на позицију архитекте у току пројектовања, али и на његову **способност имагинације и емпатије**. Према речима Паласме, архитекта би требало да се постави у позицију будућег

⁶⁴ Библиотека у Випурију (Viipuri City Library), данас позната под називом Градска библиотека Алвар Алто (Central City Alvar Aalto Library), изграђена је у периоду од 1927-1935. године. (извор: <https://www.archdaily.com/630420/ad-classics-viipuri-library-alvar-aalto>, приступано 13.05.2021)

⁶⁵ Алто је у ентеријеру библиотеке испројектовао укупно 57 кружних отвора на таваници, пречника 1.8 метра, кроз које допире довољна количина природног осветљења у читаоницу библиотеке. Ови отвори спречавају продор директне сунчеве светлости у просторију, дозвољавајући пад сунчевих зрака под максималним углом од 52 степена (Pallasmaa, 2009, ст. 75).

корисника, тако да просторе које пројектује „заузме и живи у њима током дизајнерског процеса...да испројектује замишљени живот“ (Navik & Tielens, 2013, ст. 41). То је тренутак у којем, преставши да буде спољни посматрач, аутор постаје део саме атмосфере пројекта, и на тај начин је **свеобухватно и аутентично доживљава**, а сâм процес пројектовања постаје **атмосферски**.

Грађење атмосфере у пројектима Питера Цумтора

Једно од најважнијих питања које Цумтор истиче у свом раду, а уједно и аспект којем тежи и који испитује у својим пројектима, је **питање квалитета архитектуре**. Цумтор **условљава квалитет архитектуре атмосфером и поистовећује га са искуственим присуством атмосфере у архитектури**. По њему, квалитет архитектуре се садржи у њеном потенцијалу и могућности да га, као корисника, „**покрене**“ (Zumthor, 2006, ст. 11). Осећај „**покренутости**“ проузрокован је чулним квалитетима архитектуре који се перципирају *телесним осећајем*, тако да прожимају читаво тело. Цумтор описује атмосферу коју је лично проживео следећим речима:

„...Седим на сунцу. Велика аркада – дугачка, висока, лепа на сунчевој светлости. На тргу ми се отвара хоризонт – фасаде кућа, црква, споменици. Иза мене је зид кафеа. Одговарајући број људи. Цвећара. Сунчева светлост. Дванаест сати. Супротна страна трга је у сенци, пријатно плава. Диван опсег шумова: разговори у близини, кораџи на тргу, на камену, суптилно мрмљање из гужве, птице, без аутомобила, без звукова мотора, повремени шумови са градилишта [...] Температура: пријатно свеже, и топло...“ (Zumthor, 2006, ст. 15)

Из наведеног атмосферског описа, Цумтор даље разлаже чиниоце који су утицали на његово расположење и осећања, али и на лични „**осећај очекивања**“ (Ibid, ст. 17). То су карактеристике које се доживљавају вишечулно – форме, текстуре, материјали, боје, звукови и шумови, али Цумтор овде истиче и саме ствари, људе, ваздух, односно све оно што чини ову јединствену градску *сцену* (Böhme, 2017). На овај начин, Цумтор **интензивно доживљава квалитет архитектуре и изједначава га са доживљајем атмосфере у архитектури, и управо то је разлог апстраховане и уопштене карактеризације квалитета архитектуре као архитектуре која успева да га „покрене“, јер је атмосферу која се проживљава интензивније теже разложити и описати** (Griffero, 2014, стр. 73-74). Такође, аналогија Цумторовог описа доживљаја атмосфере осећајем *покренутости* и *ишчекивања*, може се приписати тумачењу доживљаја атмосфере као *првог утиска* (Zumthor, 2006; Griffero, 2014), на којој се Цумтор базира, као и Гриферовом тумачењу искуства атмосфере као укључивања *осетилног тела*, које се испољава и кроз *физичко тело* (Griffero, 2014, стр. 73-74).

У предавању објављеном у форми књиге под називом „**Атмосфере: Архитектонска окружења, окружујући објекти**“⁶⁶ Цумтор сумира дванаест аспеката којима тежи и које **имплементира у процесу генерисања атмосфере у својим пројектима**. Ових дванаест аспеката је поделио на **девет објективних аспеката пројектовања** којима се води, у оквиру рада свог студија – „тело архитектуре“, „компатибилност материјала“, „звук простора“, „температура простора“, „окружујући објекти“, „између сталоженисти и завођења“, „напетост између ентеријера и екстеријера“, „нивои интимности“, „светлост на стварима“ (Zumthor, 2006, стр. 21-61), и на преостала **три аспекта која га лично покрећу у архитектури** – „архитектура као окружење“, „кохерентност“, „лепа форма“ (Ibid, 2006, стр. 63-73). Ипак,

⁶⁶ Цумтор је одржао предавање под називом „Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects“ на манифестацији Фестивала књижевности и музике у Немачкој, у дворцу Вентлинхаузен (Wendlinghausen), 1. јуна 2003. године. Предавање је било део истраживања које је спровео у оквиру пројекта „Поетични пејзажи“, а 2006. године је публиковано у форми књиге под изворним називом (Zumthor, 2006, стр. 7-9).

наведени аспекти, односно циљеви у пројектовању, које је Цумтор назначио као **одговор на питање стварања квалитета у архитектури генерисањем одређене атмосфере**, нису наведени као нормативни приступ пројектовању, односно као општи манифест, већ искључиво као **ауторски приступ грађењу атмосфере**.

Сви Цумторови аспекти подједнако су значајни у процесу грађења атмосфере, док **одређени аспекти имају значајнију улогу у пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа**. Ови аспекти се могу груписати и идентификовати на следећи начин:

- **„компатибилност материјала“**, **„звук простора“** и **„светлост на стварима“**, **„температура простора“** – аспекти атмосфере који се директно односе на материјализацију објекта и атмосферске ефекте својстава примењених материјала,
- **„окружујући објекти“** – објекти са меморијалном вредношћу,
- **„између сталожности и завођења“** – начин укључивања кретања у оквиру објекта,
- **„архитектура као окружење“** – архитектура која постаје део свог окружења,
- **„кохерентност“** и **„лепа форма“** – циљеви у пројектовању који се односе на међусобни однос места, функције и форме (Ibid, ст. 67-73).

Аспекти – **„компатибилност материјала“**, **„звук простора“** и **„светлост на стварима“**, **„температура простора“**, као и **„окружујући објекти“**, претходно су објашњени у оквиру детаљне анализе материјалних и нематеријалних генератора атмосфере, где су наведени генератори сагледани и са аспекта Цумторове интерпретације.

Кретање кроз објекат је једна од *три главне категорије генератора атмосфере* (Vöhrle, 2017, стр. 92-93), Цумтор је ову категорију подвео под аспект **„између сталожности и завођења“**, као вид ауторског приступа концепта кретања у архитектури. То је кретање које је супротно од навођења тј. усмеравања кроз објекат, али и другачије од бесциљног лутања. Циљ кретања (у Цумторовом пројектовању) је генерисање атмосфере која ствара осећај слободе кретања, открића, као и одређено расположење као рефлексију задовољства услед „завођења“ архитектуром (Zumthor, 2006, ст. 41). Цумтор описује искуство **кретања завођењем**, метод који је **упоредио са дизајном сценографије**, и имплементирао у своје пројекте: „Стајао бих тамо и можда бих остао неко време, али би ме потом нешто вукло иза угла – био је то начин на који светлост пада, тамо, тамо, и тако крећем даље – и морам рећи да сматрам то великим извором задовољства“ (Zumthor, 2006, ст. 43). Паузе у кретању, које имају смирујући и контемплативни ефекат су места на којима се „једноставно бивствује“, односно контемплира (Ibid, ст. 45). **Цумтор је сумирао ток процеса пројектовања завођењем** – то је **„вођење, припрема, стимулација, пријатно изненађење, опуштање“** (Ibid, стр. 45).

Први од три „лична“ аспекта – **„архитектура као окружење“**, односе се на оно што Цумтор није генерализовао у оквиру свог приступа грађењу атмосфере. Он се, при дефинисању овог аспекта, изместио из позиције аутора и критички посматрао перцепцијом корисника објекта, присећајући се зграда које су му се урезале у меморију, дотакле га и покренуле на одређени начин, симултано размишљајући о животу својих објеката у оквиру којих ће корисници стварати успомене. Оно што је Цумтор одредио као „трансцедентан ниво“ у свом раду, који је повезан са емоцијама, сећањем и имагинацијом, је архитектура која постаје део свог окружења, учествујући у стварању **јединственог духа места** (Ibid, ст. 63).

Други аспект, који је Цумтор уврстио у „личне“ покретаче и директно повезао са осећањем, је **„кохерентност“**. Цумтор као један од главних циљева у пројектовању поставља функцију, испред форме, а појам кохерентности у пројекту дефинише као рефлексију функције: „Место, функција и форма. Форма одражава место, место је једноставно такво, а функција рефлектује ово и оно“ (Ibid, ст. 69). Детаљније објашњење односа функције и кохерентности односи се на међузависност елемената објекта који рефлектују његову функцију, и могући след уклањања неког од њих и промене поретка у оквиру функције која би

нарушила целину као такву. Успостављање одговарајућег поретка ствари, Цумтор објашњава на сличан начин као уклапање архитектуре у контекст које је дефинисао Луј Кан, тј. као „ствари које су пронашле своју сврху, ону која им је предодређена“ (Ibid).

Иако се Цумтор не фокусира примарно на форму, у завршници пројектовања он промишља форму као елемент архитектуре који треба да га „покрене“, а уколико коначна форма нема такав потенцијал, Цумтор поново пролази кроз процес пројектовања (Ibid, ст. 71). Овај аспект, трећи по реду „лични покретач“ у архитектури, Цумтор је именовано као „лепу форму“. Он пројектовање базира на промишљању елемената попут *светла, сенки, звука, материјала*, којима приписује примаран значај у пројектовању, што се може прочитати и у његовом објашњењу концепта осветљења као пројектовање светлости и сенки у виду кубуса, односно „маса које продиру“ (Ibid, стр. 59) једна у другу, и утичу на следеће фазе пројекта све до уобличавања коначне форме објекта. На тај начин, **кохерентност у пројектовању као циљ, и успостављање одговарајуће функције, Цумтора воде ка коначној, неочекиваној форми коју није унапред одредио, која га као архитекту изненађује и успева или не успева да га „покрене“.**

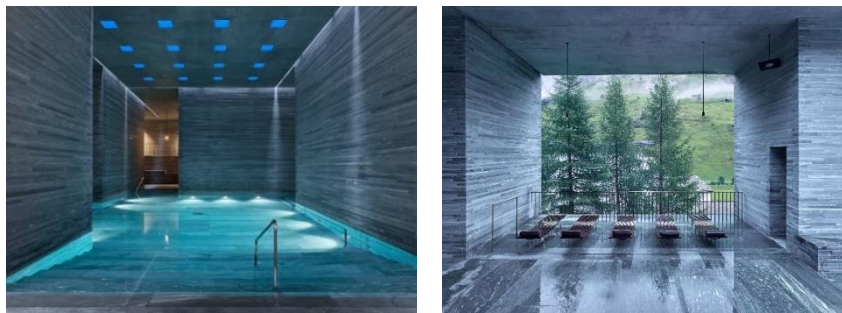
Сумирајући наведене Цумторове циљеве у генерисању атмосфере, Борч долази до чињенице да Цумтор имплементирајући атмосферске квалитете у своје пројекте, на експлицитан начин истражује и артикулише атмосферска питања у архитектури (Borch, 2014, ст. 7). У уводу књиге „Архитектонске атмосфере: о искуству и политици архитектуре“ (*Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, 2014) Борч је истакао допринос Цумторовог „манифеста“, пре свега због повратка атмосферским квалитетима у архитектонском дискурсу који је уследио након повезивања квалитета у архитектури и атмосфере на теоријском (Беме, Паласма) и практичном (Цумтор) нивоу (Ibid). Ипак, Борч наводи да услед искључиво практично оријентисаног промишљања атмосфере, Цумтор није у оквиру своје анализе обухватио шири контекст атмосфере у архитектури, већ је испитујући концепт атмосфере у архитектури, анализирао могућности њеног генерисања искључиво из позиције аутора и пројектанта, изостављајући друштвена питања која се односе на атмосферу у архитектури са аспекта политике и моћи, као питања која се директно реферишу на „атмосферски дизајн“ (Ibid, стр. 11,16).

Генератори атмосфере у пројекту Цумтора: Хотел „7132“ (Терме Валс)

Контекст локације зграде некадашњих терми „Терме Валс“⁶⁷ (*Therme Vals*), а данас хотела „7132“ („7132“ *Hotel* / „7132“ *Thermal Baths*), пројекта Питера Цумтора, чини сложена топографија увале испод Алпа, и прилаза самој локацији – смењивање силуета „планина и увала, потока, реке, водопада са водом која се спушта низ долину“ (Coleman, 2020, ст. 95), створили су аутентичан дух места, и „наглашену атмосферу“ локације (Pallasmaa, 2017, ст. 102), у којој је Цумтор у потпуности пронашао инспирацију. Тунел на путу којим се прилази локацији је такође био алузија и одређени вид несвесне инспирације коју је Цумтор имао при обликовању простора и атмосфере објекта. Свеобухватна „опипљива“ атмосфера локације доживљава се вишечулно, али истовремено и конзистентно, као „јединствена супстанца“ која „окружује и пригрљује“ посматрача (Ibid). Комплетнији опис атмосфере може се изнети проучавањем променљивог карактера времена који утиче, не само на визуелне карактеристике пејзажа, већ и на остале генераторе атмосфере – звук, мирис, светлост, влажност ваздуха и температуру, и појавност површине природних материјала који

⁶⁷ Терме Валс изграђене су у мањем месту у оквиру кантона Граубунден у Швајцарској 1996. године. Услед својих архитектонских вредности, одмах по изградњи увршене су у градитељско наслеђе. Цумтор о пренамени свог објекта у хотел „7132“ говори у негативној конотацији, као о пројекту којим је изгубио своје првобитне вредности (извор: <https://www.dezeen.com/2017/05/11/peter-zumthor-vals-therme-spa-switzerland-destroyed-news/>, приступано 14.03.2021).

преовлађују у окружењу. На овој локацији могуће су драстичне дневне промене времена – од појаве магле, севања муња и звука грмљавине, до поновног појављивања јаке сунчеве светлости и подизања температуре (Coleman, 2020, ст. 96). **Главни генератор атмосфере** којим је Цумтор обликовао појавност својих грађевина, па и хотела „7132“, приписавши им значење, и којим је генерисао атмосферу у сваком простору је **материјал**. Остали материјални и нематеријални генератори (светлост, звук, мирис, температура, вода) се обликују према Цумторовом третирању и употреби материјала. Поред материјала, у генерисању атмосфере простора хотела истичу се и **светлост, звук и температура** (Ibid), који обликују доживљај атмосфере искуством **кретања завођењем**, што се најинтензивније перципира у простору унутрашњег базена (сл. 9). Од околних елемената из природе, **планине и небо су мотиви** који се највише понављају у објекту (Ibid), и које је Цумтор користио, у виду **кадрирања фрагмената неба и природе геометријом форме** као генератором (сл. 10). **Ове елементе пренео је и на осветљење кроз боје и снопове светлости**. Цумтор се стално враћа теми осветљења, и у различитим фазама пројекта утиче на генерисање атмосфере континуираним промишљањем осветљења. **Паласма је о доживљају атмосфере овог објекта рекао: „Изузетно атмосферски архитектонски минимализам који ствара снажан, пригрљујући и тактилни осећај кроз ригорозну употребу геометрије, материјала и светла“** (Pallasmaa, 2014, ст. 33).



Сл. 9 и 10 – Хотел „7132“ (7132 Thermal Baths), атмосфера унутрашњег базена, кадрирање природе геометријом форме

Грађење атмосфере „подешавањем“ расположења у простору

Историчар и теоретичар архитектуре Перес-Гомес у својој теорији грађења атмосфере као „**подешавања**“ (енг. *attunement*)⁶⁸ расположења у простору, коју је елаборирао у књизи „Подешавање: архитектонско значење након кризе модерне науке“ (*Attunement: Architectural Meaning After the Crisis of Modern Science*, 2016), изједначава појаву атмосфере са **расположењем** (нем. *Stimmung*)⁶⁹ (Pérez-Gómez, 2016). Успостављајући паралелу са појавом атмосфере, Перес-Гомес тврди да су и расположења „заразна“, али и „амбивалентна“ у односу на архитектуру у оквиру које се испољавају (Ibid, ст. 28). Како Перес-Гомес истиче, корисник простора не пројектује своја „унутрашња“ расположења на окружење, тако да његова перцепција простора није искључиво субјективна, већ је испреплетена са окружењем / местом које има својствену нијансу осећаја (енг. *feeling-tone*) коју треба евоцирати и открити „језиком поезике“, у зависности од датог културног контекста (Ibid, ст. 23). Дакле, овде је од суштинског значаја метафора „унутрашње је спољашње“ (Ibid, ст. 24), која појашњава да расположења долазе од споља и да их је немогуће контролисати, као и да она управљају понашањем корисника чинећи их учесницима (у грађењу атмосфере). Аутентично расположење простора / у простору, корисника *покреће* и емоционално и интелектуално (Ibid,

⁶⁸ Појам „подешавање“ тј. израз *attunement* је концепт Мартина Хајдегера који је овај појам изједначио са *емоцијом* (Pérez-Gómez, 2016, ст. 28).

⁶⁹ На енглеском језику за овај појам синоними су и: *tone, feeling, disposition*, и *frame of mind* (Ibid, ст. 90). Такође, значење речи *Stimmung* потиче од немачке речи *stimmen* и везује се за штивовање и глас (Saunders, 2016, ст. 36).

ст. 131). Наводећи тумачење америчког филозофа Хуберта Драјфуса (*Hubert Dreyfus*), Перес-Гомес наглашава разлику између **расположења у простору** (које може да се промени понашањем и делањем корисника) и **расположења простора** (Ibid, ст. 25). **Може се закључити да се, према Перес-Гомесу, циљ грађења атмосфере своди на дизајнирање одговарајућих расположења за понашање корисника у одређеном простору.**

У контексту генератора који учествују у грађењу атмосфере (материјални и нематеријални) Перес-Гомес даје предност нематеријалним генераторима атмосфере:

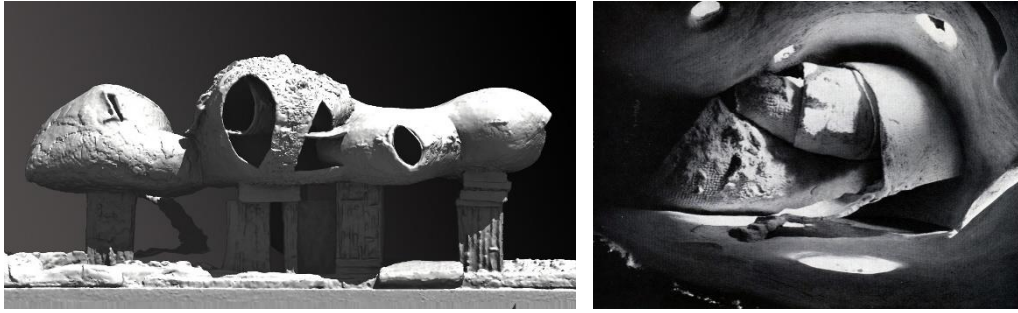
*„Очигледно је да више фактора доприноси стварању атмосфере, међу којима су **форме** и њихове геометрије, димензије и пропорције [...] **Често важније су боје и текстуре површина, тежина и порекло материјала, [...] и карактеристике различитих врста светлости**: њихова равномерност или треперење, релативна постојаност, или брзина и природа промене. Квалитети различитих **звук**ова, акустична реверберација или апсорпција, **олфакторни квалитети** и њихове комбинације...“* (Ibid, ст. 31)

Перес-Гомес је навео три различита односа **простор-расположење**, у зависности од приступа пројектовању којима се, у процесу грађења атмосфере, могу евоцирати одређена расположења у простору, а самим тим и обликовати карактер атмосфере (Ibid, ст. 26):

- 1) простор у који су „уграђена“ расположења која резултују одређеним акцијама корисника (веселим, тужним, опресивним, тихим итд.),
- 2) неутралан простор који је отворен за сва расположења, или више простора са одређеним расположењима,
- 3) простор који подржава и подстиче специфичан распон расположења који одговара намеравању употреби.

У прилог тумачењу расположења у простору као најважнијег фактора за обликовање и доживљај атмосфере, а самим тим и *квалитета* у архитектури, Перес-Гомес наводи теорију француског архитекте и теоретичара XVIII века **Николе Ле Ками де Мезијера** (*Nicolas Le Camus de Mézières*), коју је Ле Ками елаборирао у књизи „Дух архитектуре“ (*Le génie de l'architecture*, 1780) (Ibid, стр. 82-84). Ле Ками је у оквиру своје теорије потврдио да расположења преносе **значење** у архитектури, и носе потенцијал за остварење **хармоније** којој је он тежио у својим пројектима. Он истиче **текстуру, мирис, декорацију и боју**, као значајне аспекте (генераторе) који преносе квалитет архитектуре корисницима (Ibid, ст. 84).

Као иновативну интерпретацију грађења атмосфере у архитектури куће, у односу на начин управљања расположењима корисника материјалним и нематеријалним генераторима атмосфере, Перес-Гомес наводи експериментални пројекат из 1950. године (који је остао у домену теорије) – „**Бесконачну кућу**“ (*Endless House*) аустријско-америчког архитекте **Фредерика Кислера** (*Frederick Kiesler*) (Ibid, стр. 103-104). Форма „Бесконачне куће“ је метафора за љуску јајета, перфорирана отворима тако да представља непрекинут, флуидни простор (сл. 11). Успоставља дијалог са окружењем (отворена је и ка небу), и на тај начин прави паралелу са концептом расположења (*Stimmung-a*) – „унутрашње је спољашње“ (Ibid, ст. 24). Према речима Кислера: „Под се наставља у зид, зид се наставља до крова, кров прелази у зид, зид у под. То би се могло назвати: претварање компресије у континуирану напетост“ (Уе, 2018). Ова кућа је експеримент којим Кислер испитује **атмосферу и квалитете простора становања** који није превасходно *функционалан* и *комфоран*, већ је испројектован тако да „ангажује корисникову **отелотворену свест**“ (Pérez-Gómez, 2016, ст. 104). Доживљај атмосфере обликован је генераторима на следећи начин: „Нагнути подови би чинили човека свесним ходања, ватра би била присутна у отвореном камину, купање би се одвијало у базенима у читавом његовом неоптерећеном простору, а светлост би се мењала у складу са расположењем дана“ (Ibid) (сл. 12).



Сл. 11 и 12 – „Бесконачна кућа“, макета (1959), ентеријер (1960)

Утицај грађења атмосфере на колективни доживљај архитектуре

Поједине архитекте развијају *атмосферски приступ* пројектовању производећи атмосферске квалитете у својим пројектима на свестан начин (као што је то случај са архитектуром Цумтора), или пак, на несвесан начин (каким се Алто водио при развоју својих пројектантских идеја). Уколико се у оквиру анализе ширег контекста појаве атмосфере у архитектури критички сагледају друштвена питања која је **Борч** анализирао у свом тексту „*Политика атмосфера: архитектура, моћ и чула*“ (2014), долази се до закључка да су, кроз историју, атмосфере у архитектури биле произведене како би се остварили значајнији политички и економски циљеви (Borch, 2014). У својим истраживањима утицаја атмосфере у архитектури на друштвене аспекте Борч се претежно реферисао на тумачења два немачка филозофа: теорију друштвеног поретка коју је поставио **Шлотердајк** и теорију превођења атмосфере из филозофски у архитектонски дискурс коју је развио **Беме**. Теорија Шлотердајка се базира на „сферама“⁷⁰ као глобалним просторно-друштвеним конфигурацијама, од којих свака унутар свог поља деловања производи одређене емоције тј. расположења. Расположења се у оквиру исте сфере доживљавају на сличан начин, па се такође може успоставити паралела са Бемеовим тумачењем атмосфере у архитектури као „квази-објективног осећања“ (Vöhme, 2017, ст. 16). **Са становишта Борча, Шлотердајкова теорија о сферама представља основу за испитивање атмосфера у архитектури са аспеката политике и моћи, у оквиру које су појмови простор, атмосфера и политика нераскидиво повезани и међузависни** (Borch, 2014, ст. 61).

Као гледиште од важности за анализу појаве атмосфере у архитектури у ширем, односно друштвеном контексту, Борч је истакао и **истраживања Терезе Бренан о трансмисији афекта**. Ова истраживања се могу узети у обзир у контексту атмосфере у архитектури, иако се Бренанова у свом раду није реферисала на архитектонске аспекте атмосфере. Њено становиште се односи на утицај друштвених аспеката на доживљај атмосфере одређеног простора. Тачније, Бренанова објашњава интеракцију са окружењем и другим индивидуама и осећај **интерперсоналне атмосфере у простору кроз „трансмисију афекта“ која се одвија на телесно-афективан начин**, детектовањем феромона из ваздуха (Borch, 2014, ст. 61). Као што и сâм назив књиге предочава, по Бренановој, атмосферу која је произведена у оквиру одређеног простора свако ће доживљавати на сличан начин уколико та атмосфера поседује **квази-објективне квалитете** (Ibid, ст. 80). У том смислу, може се успоставити паралела са интерпретацијом атмосфере у архитектури коју је поставио Беме одређујући је као „квази-

⁷⁰ Шлотердајкова трилогија о сферама: први део „Мехури: Микросферологија“ (*Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie*) изворно је објављен 1998. године на немачком језику под називом “Bubbles: Microspherology”, а на енглески језик је преведен 2011. године, други део „Глобуси: Макросферологија“ (*Globen: Makrosphärologie*) објављен је на немачком језику 1999. године, а трећи део „Пене: плурална сферологија“ (*Schäume: Plurale Sphärologie*) објављен је на немачком језику 2004. године (Borch, 2014, стр. 65,66).

објективно осећање“ (Böhme, 2017, стр. 16), односно као архитектуру која производи одређени осећај који се доживљава колективно.

Архитектонско-атмосферски аспекти Шлотердајкове теорије друштва

Аспекти сфера као просторно-друштвених конфигурација које Шлотердајк реферише на архитектуру односе се на осећај заштите од спољног окружења у физичком и психолошком смислу (који архитектура као простор пребивалишта омогућава својим корисницима), а који је Шлотердајк означио као „просторни имуни систем“ (Borch, 2014, ст. 66). Карактеризацију архитектуре као сфера Шлотердајк је илустровао примерима утопијских и изведених пројеката. Обликовно-функционални узорци за Шлотердајка су утопијски пројекти Ричарда Бакминстера Фулера (*Richard Buckminster Fuller*) као и концепти авангардне групе за архитектуру Морфозис (*Morphosis*)⁷¹.

Један од пројеката које је Шлотердајк анализирао у контексту теорије сфера је „Кућа Димаксион“ (*Dymaxion house*) (сл. 13) коју је Фулер дизајнирао крајем двадесетих година XX века, управо као вид концепта „просторног имуног система“ (Ibid). Кућа „Димаксион“ је прототип мобилне, економичне куће, која садржи сву неопходну технологију за свакодневни живот (сл. 14 и 15), док је средство које генерише „имунитет“ куће и фактор који омогућава осећај заштићености управо *мобилност* која је и основни концепт, као и *прилагодљивост* куће различитим локалитетима и условима средине (Ibid, ст. 68). Шлотердајк наводи и одређене савремене пројекте као примере који рефлектују „пенасту друштвену структуру“ (Ibid, ст. 71), односно интерпретирају концепт сфере кроз архитектуру, а неки од њих су: пренамена зграде Лингото (*Lingotto*) у Торину, аутора Ренца Пјана (*Renzo Piano*) и привремени павиљон „Блур“ (*Blur Building*) – ауторско дело студија Дилер и Скофидио (*Diller + Scofidio*)⁷² (Ibid).



Сл. 13, 14 и 15 – “Dymaxion House”, екстеријер (1930) и прототип ентеријера из 1946. године као стална поставка у Henry Ford музеју (од 2001. године до данас)

Борч истиче атмосферске аспекте као један од најоригиналнијих доприноса Шлотердајкове теорије друштва, тачније оног дела теорије сфера који се односи на конфигурацију друштва у форми „пенестих“ структура. Шлотердајк атмосфере назива „ваздушним условима“ (енг. *air conditions*) (Borch, 2011, ст. 31). Поред начина организације друштва унутар пене, важни аспекти теорије пене који се односе на атмосферу у архитектури су и: атмосферски услови унутар мехура пене, архитектонске димензије пене и атмосфера у оквиру ње (Ibid, ст. 30). Друштвена организација у форми пене нема централизован поредак и хијерархију, већ се сви мехури сматрају једнако важни, без обзира на њихову позицију

⁷¹ Шлотердајк, по узору на појам „повезаних изолација“ групе Морфозис, дефинише појам пене као савремене друштвене конфигурације (домаћинства, компанија, удружења), правећи аналогију са пеном као скупом изолованих мехурића који деле исту мембрану (Borch, 2014, ст. 66).

⁷² У периоду изградње павиљона *Blur building*, студио „Дилер и Скофидио“ (*Diller + Scofidio*) су чинили архитекта Елизабет Дилер (*Elizabeth Diller*) и уметник Рикардо Скофидио (*Ricardo Scofidio*), а савремени назив студија је „Diller Scofidio + Renfro“ (DS+R), након што се 1997. године студију прикључио архитекта Чарлс Ренфро (*Charles Renfro*), а 2004. године је постао равноправни партнер (извор: <https://dsrny.com/?index=true&openSection=news§ion=studio>, приступано 26.06.2021).

унутар конфигурације пене (Ibid, ст. 32). Шлотердајк кроз теорију пене сагледава просторни, односно архитектонски контекст организације са атмосферског аспекта. Другим речима, према Шлотердајку, стварањем „ваздушних услова“ који одређују и обликују атмосферу у архитектури, могу се генерисати одређени афекти, а самим тим и **управљати колективним расположењем у оквиру „пенастих“ просторно-друштвених организација** (Ibid, стр. 33-34). Као пример чулних манипулација атмосфером Борч наводи **услове осветљења и система за контролу температуре** у оквиру пословних зграда и канцеларија, постављајући питање разлике генерисане атмосфере, а самим тим и обликовања колективног радног духа у канцеларијама са природним извором светлости, у односу на оне просторе који су без прозора и са вештачким осветљењем (Ibid, ст. 38).

Обликовање колективног расположења атмосфером у архитектури

У случају примене Шлотердајкове теорије у контексту појаве атмосфере у архитектури, **појам сфера** се не односи у толикој мери на обликовне карактеристике архитектуре, већ на политику (атмо)сфера, односно на систем тенденциозног креирања одређеног афективног утицаја „трансмисијом афекта“, у циљу **уједначеног колективног расположења унутар сфере**. Важан аспект атмосфере који изискује критичку анализу политике управљања атмосферама, према Борчу, је начин на који се одвија трансмисија афекта у оквиру атмосфера. Другим речима, расположењима и емоцијама, а самим тим и понашањем, у највећој мери се управља на несвесном нивоу, преко атмосферског дизајна (Borch, 2014, ст. 78). Управо због начина на који се доживљава и обликује колективно расположење, **Борч тврди да атмосфера у архитектури представља „суптилан облик моћи“** (Ibid).

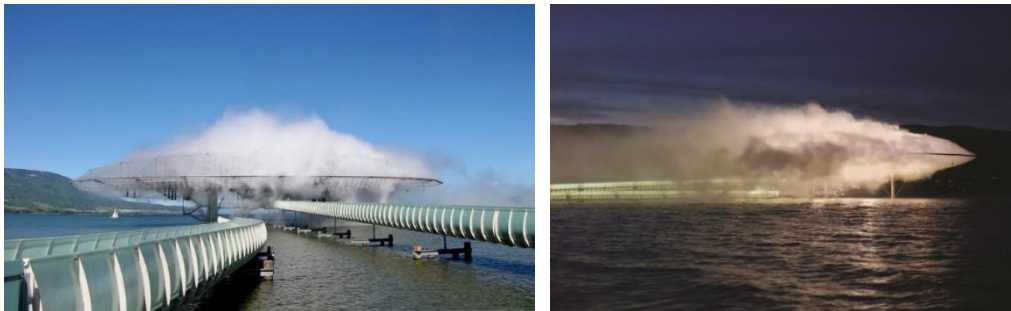
Као део **пројекта обнове некадашњег индустријске зграде (фабрике FIAT) у Торину и њене пренамене у тржни центар “Otto”**, у оквиру комерцијално-стамбеног објекта Лингото постављен је кубус у виду екстензије комерцијалног дела објекта – обликовно и позиционо истакнута сала за састанке **“Bubble”** (срп. *мехур*) (Piano, 2003) (сл. 16). Волумен сале гради интровертну атмосферу изоловану од окружења, што резултује интимном, присном, а истовремено и тајновитом атмосфером просторије са округлим столом за састанке (Piano, 2018) (сл. 17). **Успостављајући аналогију са теоријом Шлотердајка о просторној организацији друштва у форми пене, сала за састанке “Bubble” се може интерпретирати као „мехур у пени“ – истовремено изолована и повезана са остатком објекта са којим „дели исту мембрану“** (Borch, 2011). У пројекту конверзије зграде Лингото највећим делом је очуван некадашњи екстеријер фабрике, па сала **“Bubble”**, заједно са неонским светлима и хелидромом на крову, представља највећу измену и контраст у појавности зграде и симболизује „тежње и жељу Торина да игра улогу у постмодерном урбаном свету“ (Colombino & Vanolo, 2017, ст. 20). **Пројекат пренамене зграде Лингото отвара питање очувања духа места некадашње индустријске зграде, а самим тим и односа и повезаности сфера, као и осећаја који корисници новог комплекса имају према историјској функцији. Да ли је тржни центар “Otto” „истовремено и место сећања и заборава“** (Ibid, ст. 13), док додати кубус **“Bubble”** на стратешкој позицији симболизује ефемерност, промену и ескапизам, обликујући јединствену и другачију атмосферу у односу на окружење?

Такође, овај пример указује на грађење и обликовање атмосфере у оквиру које коегзистирају „историјски“ и „савремени“ **дух места**, па се даљом анализом може доћи до разлагања елемената којима је постигнут јединствени карактер атмосфере и „атмосферски набој“ којим се изражава **дух места**, и који даље утиче на обликовање колективног доживљаја атмосфере. Поставља се питање да ли овако обликован карактер атмосфере подстиче и активира „процес који спаја перцепцију, сећање и имагинацију“ (Pallasmaa, 2014, ст. 19).



Сл. 16 и 17 – Сала за састанке “Bubble”, екстеријер екстензије сале за састанке на крову зграде Лингото и ентеријер сале са округлим столом

Привремени павиљон “Blur” (*Blur Building*) је експериментални пројекат са критичким приступом, пројектован у циљу преиспитивања вишечулне перцепције и доживљаја простора, као и позиције посматрача. Павиљон је конструисан за потребе манифестације Швајцарски Експо 2002 (*Swiss EXPO 2002*), која је одржана на обали језера Нешател (*Neuchâtel*), и према тумачењу Шлотердајка, представља савремену интерпретацију „атмосферске архитектуре“ (Borch, 2014, ст. 71) (сл. 18). Ипак, према **архитектама Дилер и Скофидио**, реч је о „**архитектури атмосфере**“ (Kazi, 2009, ст. 57), услед фокусирања на артикулацију магле као главног циља пројекта и елемента који чини читаву динамичку форму павиљона. Превођење магле, која је, како су архитекти истакли – „неукротив и непредвидив материјал“ (Phillips, Diller, & Scofidio, 2004, ст. 73), у главни „материјал“ који гради фасаду и форму читавог објекта павиљона чинећи је флуидном и променљивом, био је процес који је павиљон начинио икониичним ефемерним објектом, односно *догађајем* у архитектури (сл. 19). Архитекте Дилер и Скофидио консултовале су **јапанску уметницу Фуџико Накаја** (*Fujiko Nakaya*) која је осмислила техничко решење за павиљон.⁷³ Павиљон се из даљине перципира као „**вештачки облак**“ који левитира изнад језера, услед структуре која је неуочљива и лагана. Интегрисаном паметном технологијом павиљон одговара на променљиве услове климатских фактора (температуре, влажности ваздуха и брзине ветра) (Diller, Scofidio, & Renfro, 2002).



Сл. 18 и 19 – Павиљон “Blur”, платформе за кретање до павиљона и ефекат магле као „материјала“ који обликује форму павиљона

Павиљон “Blur” је пројекат од изузетне важности за критичко преиспитивање перцепције архитектуре у ширем контексту, као и доживљаја (атмосферске) архитектуре експерименталне форме. Вредност коју овај павиљон има као експериментални пројекат огледа се и у процесу којем је Шлотердајк дао назив „**експликација атмосфере**“ а који се односи на **трансформацију природне атмосферске појаве у „експлицитни објекат манипулације“** (Furuhata, 2019, ст. 188). Накаја је дефинисала три најважнија аспекта магле као **архитектонског „материјала“ који генерише атмосферу одређеног простора: видљивост, опипљивост и рањивост** (Ibid, ст. 203). Ова три аспекта магле интереагују у

⁷³ Око структуре павиљона је постављено тридесет пет хиљада млазница и распршивача као технолошко решење за производњу магле која обавија целу конструкцију објекта (Kazi, 2009, ст. 57).

простору и међусобним односима стварају услове за појаву атмосфере која делује на телесно чуло свакога ко се нађе у њеној близини (или унутар саме магле). **Видљивост магле** није једнообразно одређени аспект, јер истовремено смањује видљивост објеката са друге стране магле, док открива „иначе невидљиву динамику атмосфере“ (Ibid). Накаја је у својим *скулптурама од магле* имплементирала својство дифузног преламања светлости и „оптичке ефекте рефракције“ магле (Ibid) (сл. 20). **Аспект опипљивости** Накаја је дефинисала као хаптичко својство магле која на кожи ствара тактилни осећај меког и хладног, док се **рањивост** као својство магле односи на њену ефемерност и подложност модификацији услед промене атмосферских услова.



Сл. 20 и 21 – Павиљон “Blur”, оптички ефекти рефракције магле, посетилац носи „паметну“ кабаницу

Кључни генератор атмосфере који обликује доживљај простора унутар и око павиљона је **звук**. Приступањем павиљону са обале језера преко платформи у виду рампи, посетиоцима се бришу, односно „замагљују“ визуелни репери окружења и пригушују звуци околине све док у потпуности не преовладају континуирани и заглашујући звуци млазница (Diller & Scofidio, 2000, ст. 25). Унутар павиљона који има три нивоа, шема кретања је нерегулисана, а посетиоци се не ослањају на чуло вида већ на слух, јер је **кретање подржано акустиком** – платформа је звучно дигитализована, а сваки посетилац при уласку облачи „паметну“ кабаницу (сл. 21) која је умрежена у овај акустички систем јер садржи транспондере и звучнике и омогућава праћење кретања сваког посетиоца. Циљ пројекта је био „сублимирати технологију у један, једноставан ефекат“ (Phillips, Diller, & Scofidio, 2004, ст. 76), **атмосферу као сценографију** (Böhme, 2017) која се не доживљава „фокусирано, већ дифузно, са публиком која није окупљена, већ лута“ (Phillips, Diller, & Scofidio, 2004, ст. 76) кружећи око облака, приближавајући му се, приступајући му, крећући се унутар облака и по њему.

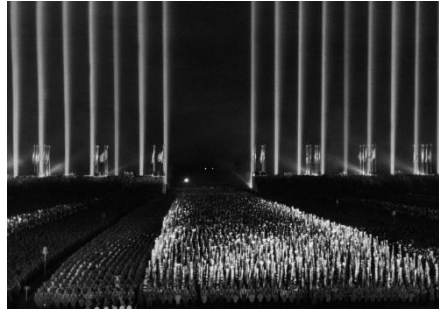
Пројектована за посетиоце различитог узраста, друштвеног и економског статуса, “Blur” павиљон је програмски и функционално конципиран тако да гради **„културални диверзитет“** (Ibid, ст. 73). Ово је постигнуто архитектуром павиљона која подстиче слободно истраживање у простору и спонтану социјалну интеракцију (Kennicott, 2020). Са савременог становишта, оваква архитектура је утопијска, или чак, посматрано кроз променљиве услове друштвено-просторног контекста, дистопијска.⁷⁴ Како архитекткиња Дилер тврди, потпуна слобода кретања и интеракције, у павиљону без зидова и програмске шеме, у савременим условима би се могла превести у адаптабилност или флексибилност као идеал архитектуре којем овај архитектонски студио тежи (Ibid).

Акцентујући потенцијал примене аналитичких аспеката Шлотердајкове теорије на **архитектонске атмосфере као на потенцијална средства за утицање на колективно расположење у сврху остварења политичких и економских циљева**, Борч поставља питање: „Како се чула стратешки користе у организационој политици атмосфере?“ (Borch, 2011, ст. 40). У контексту економије, Шлотердајк наводи примере стимулисања ольфакторног чула у циљу **„арома-техничке модификације атмосфере“** (Sloterdijk, 2004, ст. 177), истичући

⁷⁴ Кеникот се овде реферисао на истраживања која су елаборирана у књизи „Свет као архитектонски пројекат“ (*The World as an Architectural Project*) (Kennicott, 2020).

мирис као „средство“ које генерише атмосферу потрошње и на тај начин подстиче конзументе. Један од примера обликовања колективног расположења стимулацијом чула мириса кроз такозвани „офанзивни дизајн ваздуха“ (Ibid), који Борч наводи, је систем за привлачење муштерија које користи *KFC* ланац брзе хране (Borch, 2011, ст. 38). Овај систем је базиран на дифузној технологији уз помоћ које се мириси испуштају у ваздух изван ресторана како би кружили у оквиру објекта тржног центра, по улицама и суседним локалима. Наведени пример симболизује искорак у схватању Шлотердајкове теорије о имунитету унутар пенасте структуре и изолованости њених делова (мехура) у односу на окружење, као и потврду да је трансмисија афекта могућа унутар конфигурације, а самим тим је могуће и **генерисање јединствене атмосфере која повезује делове просторно-друштвених структура**.

Атмосфера као облик моћи користи се и у политичким пропагандама, као једна од политичких стратегија управљања колективним расположењем. Овакав начин генерисања атмосфере анализирали су немачки филозоф и критичар **Валтер Бењамин** (*Walter Benjamin*), **Шмиц**, **Беме** у књизи „Атмосферске архитектуре: Естетика осетилног простора“, као и **Борч** у својим истраживањима реферишући се на теорију **Шлотердајка**. Тврдње **Шлотердајка** базирају се на методи генерисања атмосфере политичких масовних окупљања у периоду нацистичког режима **комбинацијом физичко-архитектонских и социопсихолошких услова**. Бењамин креирање атмосфера у циљу пропагандног преношења афекта и обликовања расположења у истом просторно-временском контексту на који се реферише и Шлотердајк, назива „**естетизацијом политике**“ (Böhme, 2017, ст. 164), односно „увођењем естетике у политички живот“ (Borch, 2014, ст. 72), док **Беме** тврди да се оваква метода политичке стратегије управљањем расположења посредством атмосфера заправо заснива на чулним утисцима које аквирају генератори атмосфере који нису претходно политизовани и на тај начин манипулишу емоцијама посматрача (Ibid). **Шмиц** за креирање атмосфере у контексту политичкој пропаганди, користи термин „технологија утиска“ (нем. *Eindruckstechnik*) (Böhme, 2017, ст. 164). **Борч**, осим **мириса**, као генератора који утиче на обликовање колективног расположења, истиче и **звук** као важан генератор атмосфере коришћен на масовним политичким окупљањима на којима се повицима и ликовањем ствара бука која има миметичко дејство на појединца где „вика једног постаје вика другог“ (Borch, 2014, ст. 77), и на тај начин се гради звучна појава који преводи овакав догађај у „атмосферско-политички спектакл“ (Ibid). У контексту масовно организованих политичких догађаја, Беме наводи **светло** као генератор који својим „синестетичким и комуникативним карактером“ подстиче одређена расположења (Böhme, 2017, стр. 165-166). Он се, у контексту анализирања начина генерисања атмосфере у сврху политичких пропагандних догађаја али и других масовних окупљања (спортских и музичких дешавања), реферише на **уметност инсценације** коју директно пореди са **дизајном сценографије као парадигмом за генерисање атмосфере**. Беме испитује значај светла на обликовање расположења и карактера простора, надовезујући се на праксу дизајна сценографије коју је детаљно елаборирао филозоф **Роберт Кумелен** (*Robert Kümmerlen*) у својој докторској дисертацији под називом „Естетика сценографских принципа“ (1929). По Кумелену, **светлост доприноси креирању карактера који атмосферу чини феноменом „између“ – простор је обликован атмосфером светла, светлост чини да простор одашиље кохезиван утисак, док осветљење ствара ауру између ентитета унутар простора креирајући карактеристично расположење сваког ентитета понаособ, чинећи простор „шармантним“ или „мрачним“** (Ibid, ст. 165). Као пример употребе осветљења као главног генератора атмосфере у циљу политичке пропаганде, Беме наводи монументалну „**Катедралу светла**“ архитекте **Алберта Шпера** (*Albert Speer*) „изграђену“ сноповима светла за сврхе масовног окупљања нациста у Нирнбергу 1936. године (Ibid, ст. 164) (сл. 22 и 23).



Сл. 22 и 23 – „Катедрала светла“, масовно политичко окупљање у Нирнбергу (1936)

Табела 3. Систематизација пројектантских приступа грађењу атмосфере

ПРОЈЕКТАНТСКИ ПРИСТУПИ ГРАЂЕЊУ АТМОСФЕРЕ			
НАЗИВ ПРИСТУПА	ПРОТАГОНИСТИ ПРИСТУПА	ОПИС ПРИСТУПА / ГЕНЕРАТОРИ АТМОСФЕРЕ	ДОЖИВЉАЈ АТМОСФЕРЕ
Архитектонска синестезија	Карло Скарпа Марко Фраскари	- синестетски квалитети простора	- стварност, живост и мотивишућа креативност
Дизајн сценографије (инсценација)	Гернот Беме	- широк опсег генератора (светлост, звук, мирис, просторне структуре) - <i>позадинска атмосфера</i> (основног расположења) + колективни доживљај атмосфере	- субјективна моћ имажинације - <i>изненађујућ</i> (уколико је карактер атмосфере у супротности са основним расположењем)
Атмосферски приступ пројектовању	Алвар Алто Јухани Паласма	- <i>свеобухватна субстанца</i> (обједињујућа атмосфера или интуитивни осећај) - способност имажинације и емпатије - несвесно и нефокусирано стање	- интуитивно ишчитавање - нејасан наговештај атмосфере
Атмосфера као квалитет архитектуре	Питер Цумтор	- тело архитектуре - компатибилност материјала - звук простора - температура простора - окружујући објекти - између сталожности и завођења - напетост између ентеријера и екстеријера - нивои интимности - светлост на стварима - архитектура као окружење - кохерентност - лепа форма	- осећај покренутости - осећај очекивања - вођење, припрема, стимулација, пријатно изненађење, опуштање
Подешавање (енг. <i>attunement</i>) расположења у простору	Алберто Перес-Гомес	- дизајнирање одговарајућих расположења за понашање корисника у одређеном простору - боје и текстуре површина, тежина и порекло материјала, карактеристике различитих врста светлости, квалитети различитих звукова, олфакторни квалитети и њихове комбинације	- аутентично расположење простора / у простору које корисника покреће и емоционално и интелектуално и чини га учесником
(Атмо)сфере као просторно-друштвене конфигурације	Питер Шлотердајк	- стварање ваздушних услова који одређују и обликују атмосферу - арома-техничка модификација атмосфере	- колективно расположење
Атмосфера као облик моћи	Кристијан Борч	- чулна манипулација (осветљење, температура, мирис)	- атмосферско-политички спектакл

2.4. ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД И АНАЛИЗА ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ НА ПРИМЕРУ ПОРОДИЧНИХ КУЋА (ВИЛА)

Хронолошком анализом и разматрањем материјалних и нематеријалних генератора атмосфере који су били доминантни у различитим периодима градитељства⁷⁵, а затим и начина на који су доминантни генератори покретали и обликовали атмосферу јединственог карактера у ентеријерима историјских грађевина, може се доћи до идентификације принципа и метода грађења атмосфере у појединим периодима историјских грађевина. На тај начин се могу идентификовати генератори атмосфере као базични квалитети и вредности историјских грађевина које је неопходно очувати или оживети у процесу њихове заштите и презентације.

У раду ће поред сагледавања и прегледа доминантних генератора атмосфере у архитектури одређених периода, кључних за сагледавање тока грађења атмосфере, фокус бити на анализи генератора атмосфере у стамбеној архитектури, тачније кроз анализу породичних кућа и вила које су, кроз историју, промениле однос према принципима и методама грађења атмосфере. Приказ доминантних генератора атмосфере у односу на карактеристичне периоде у архитектури сумиран је у *Табели 4*. Општи преглед генератора атмосфере у архитектури породичних кућа је значајан као процес који претходи анализи референтних примера која је спроведена у раду, а која се односи на идентификацију материјалних и нематеријалних генератора атмосфере које је потребно очувати / оживети у оквиру заштите и презентације споменичких вредности породичних кућа које припадају градитељском наслеђу.

Грађење атмосфере у оквиру породичних кућа (вила) је сложен процес, а самим тиме, генератори атмосфере су носиоци комплексних информација, јер се кућа „**посматра и као интерпретација стила живота, и као манифестација културе и као фасцинација праксе свакодневног**“ (Nikezić, 2018, ст. 2). **Критеријуми за одабир референтних примера породичних кућа (вила)** на којима је урађена анализа генератора атмосфере, били су: **1)** статус као споменика културе; **2)** ауторска дела кључних архитеката/градитеља одређених периода; **3)** истакнутост одређених материјалних и/или нематеријалних генератора атмосфере као доминантних у обликовању карактера атмосфере.

⁷⁵ Разматрани су кључни периоди у архитектури породичних кућа (вила), који су променили однос према атмосфери ентеријера куће: од антике, средњег века, ренесансе, барока, преко архитектуре неокласицизма XVIII и академизма XIX века, затим сецесије, ар нуво, као и модерне и постмодерне архитектуре XX века, све до савремене архитектуре.

2.4.1. Примери породичних кућа (вила) из периода до XX века

У контексту интензитета доживљаја атмосфере и атмосферских квалитета историјских и савремених простора, Паласма даје предност историјским просторима над савременим, истичући да **простори са историјском вредношћу преносе и „подстичу снажну емоционалну привлачност“** (Pallasmaa, 2014, ст. 38), док одређени савремени пројекти услед своје појавности и конститутивних својстава којима периферни вид активирају у мањој мери, или га чак и не подстичу, кориснику ускраћују потенцијалан доживљај својих атмосферских квалитета. Ипак, карактер атмосфере историјских и савремених простора се може доживљавати различитим интензитетом, у зависности од доминантних материјалних и/или нематеријалних генератора атмосфере.

а) Антика – грчка и римска кућа

Грчка кућа је сведенија и скромнија од оних на Оријенту или у Риму. Малобројни су примери палата и раскошних хеленистичких вила (Milić, 1994, стр. 166-167). **Римска кућа** (лат. *domus*) је приземна или једносратна кућа са просторијама које су распоређене око унутрашњег дворишта – *атријума*. Формира се под утицајем хеленистичке куће, са *перистилом*⁷⁶. Раскошне градске виле које су припадале вишим сталожима имале су отворен или наткривен атријум са **базеном** (лат. *impluvium*) у самом средишту куће (Ibid, ст. 193). Природно **осветљење** је у ентеријер *домуса* допирало углавном латерално и из атријума, с обзиром да је *домус* био у потпуности затворен према суседима и улици (Ibid, ст. 193-194). У оваквим вилама перистил је био опремљен раскошним **фонтанама** и монументалним **скулптурама**, и био је повезан са пространим **вртовима и двориштима** око куће (Ibid, ст. 194).

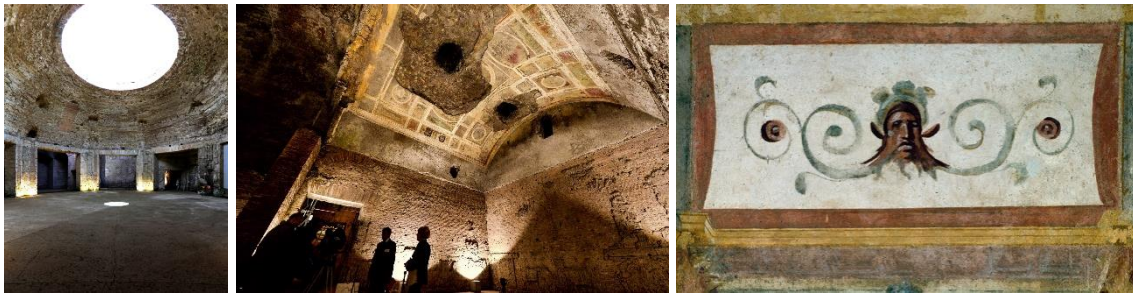
Домус Ауреа, Рим

Домус Ауреа („Златна кућа“) изграђена је по замисли цара Нерона, **64. године нове ере у Риму**, а архитекте ове царске палате су били градитељи Север и Целер (Филипи, 2014).

Материјални генератори који обликују карактер атмосфере ове римске куће су били: форма, материјали и вода. Волумени форме су предимензионисани – просторије су високе и до 11-12м (Ibid, ст. 91). Најважнија просторија је била Осмоугаона соба (сл. 24), која је имала ротирајући под, опонашајући кретање небеских тела. У парку се налазило вештачко језеро, па је један од доминантних генератора атмосфере била **вода**.

Доминантни нематеријални генератори атмосфере у кући су били: светлост, боја и мирис. Природна светлост је допирала са тремова око дворишта, као и са *окулуса* куполе Осмоугаоне собе, те је наглашавала ефекат стаклених мозаика на подовима. Светлост у ентеријеру је била пригушена. Атмосферу су нарочито генерисале **боје** декоративно осликаних површина зидова и плафона (30 000м² осликаних површина) (сл. 25 и 26). „Таванице сала за ручавање биле су покривене листовима слоноваче, који су били покретни и перфорирани како би се омогућило уношење цвећа и продор **мириса**“ (Ibid, ст. 90). Неронови гости би били засути мирисним **парфемима** и **латицама цвећа**, који су се мешали са мирисима **зачињене хране**.

⁷⁶ **Перистил** је двориште које окружује трем са континуираном колонадом стубова (Traktenberg & Najman, 2006, ст. 589).



Сл. 24, 25 и 26 – Домус Ауреа, Осмоугаона соба, фреске на засвођеном плафону и детаљ „Гротеске“, фреске у Соби маски

Хадријанова вила у Тиволију, код Рима

Цар Хадријан је изградио своју вилу у Тиволију, од **117-138** године **нове ере**, као грандиозан пример споја пејзажних и архитектонских елемената. Карактер атмосфере **Хадријанове виле (Villa Adriana) у Тиволију**, поред осталих материјалних и нематеријалних генератора, највише обликује **вода** као материјални генератор атмосфере. За пројекат овог царског комплекса цар Хадријан био је инспирисан хеленистичком културом, као и својим путовањима по римском Оријенту, Грчкој и Египту (Milić, 1994, ст. 246).

Најдоминантнији материјални генератори атмосфере ове виле су били: форма, вода и материјал. Форму комплекса чине „различите архитектонске структуре с врло различитим функцијама и облицима међусобно повезане у органичну цјелину, и у слободној композицији складно уклопљене у пејзаж“ (Milić, 1994, ст. 246). Другим речима, форма представља интеграцију архитектонских структура са контурама околног пејзажа – различите дискретне архитектонске форме – снажно диференцирани ограђени простори, павиљони и перистили – постављене су у неочекиване секвенце преко огромног парка са широким терасама (сл. 27). Без великих алеја, дизајн је био прилично суптилан: вила се постепено откривала тек како јој се прилазило (Pinto, 2009, ст. 7). У форми виле истичу се: **кружна колонада – храм Венере, базен Канопус (Canopus / Scenic Canal)** са каријатидама (сл. 28) и **Серапеум (Serapeum)** – вештачка пећина (сл. 29). Од **материјала** највише је коришћен бетон, затим опека, док су стубови били од мермера (Burgage, 1929, ст. 344). **Вода** је најдоминантнији генератор атмосфере, услед велике површине базена Канопус, као и великих и бројних фонтана. Вода базена својим ефектима рефлексije подстиче **светлост**, а фонтане **звук** као нематеријалне генераторе атмосфере.

Нематеријални генератори атмосфере најизраженији у просторима ове виле су били: светлост, боја, звук, мирис и температура. Боја је као генератор доминирала у ентеријеру – у триклинијуму су били осликани **мозаици**. Вода великих фонтана и базена стварала је контемплативан **звук** на простору ове виле. Како је локација виле на узвишици, а материјали и конструкција су били тешки и масивни, **температура** у простору виле је била висока. Игра **светлости и сенки** појављује се услед рефлексije (каријатида и Серапеума) по воденој површини базена и масивних слободних форми објеката храмова и колонада. **Мирис**, као и **звук**, највише су подстакнути **водом** (жубор водопада и фонтана) и околним зеленилом.



Сл. 27, 28 и 29 – Хадријанова вила у Тиволију, фрагменти виле, базен Канопус и Серапеум

б) Средњевековна кућа

За европски средњевековни град карактеристично је да су породичне куће биле уједно место становања и место рада (трговина и занатство) (Milić, 1995, ст. 160). Типична градска **средњевековна кућа**, у највећој мери је одређена конструкцијом и материјалима од којих је изграђена, па је тако конструкција углавном условљена **каменом, опеком и дрвеном грађом** (Ibid, ст. 150). Приземље је масивно (камен и опека), док је спрат са видном дрвеном грађом (бондрук). Средњевековне куће које су претежно од камена и опеке својом градњом захтевају масивну, монолитну конструкцију, са малим отворима (Ibid), па у њеном ентеријеру не допире велика количина природне **светлости**. У средњевековним градовима су преовладавале уске и издужене парцеле, па је кућа у низу захватала пуну ширину парцеле (од 6-8м) и имала је тенденцију ширења према дубини парцеле и висини (Nikezić, 2018, ст. 35; Milić, 1995, ст. 150). Унутрашње двориште је углавном обезбеђивало осветљење ентеријера. Овакви планови сугеришу на **интровертност форме** и функције, осим приземља које је било отворено ка улици. Већина кућа су у задњем делу имале баште, док су имућније породице живеље у већим кућама са затвореним двориштем и холлом у централној зони. Унутрашња декорација била је присутна у форми **зидног сликарства** (Nikezić, 2018, ст. 35).

Романичка кућа у Клунију

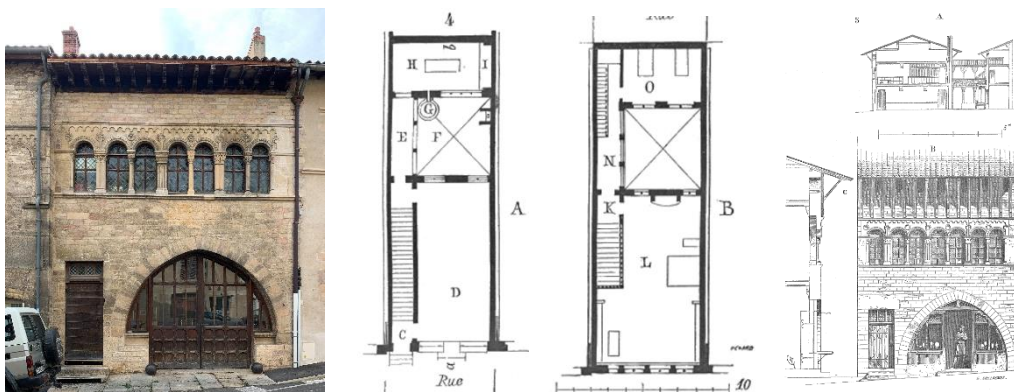
Романичка кућа у Клунију⁷⁷ (сл. 30), у Француској, је типична средњевековна кућа буржоаске трговачке породице, изграђена **крајем XII, почетком XIII века**. **Унутрашњи распоред** ове средњевековне куће чита се из основа приземља и спрата куће (сл. 31 и 32). Приземље (А) је било отворено ка улици – у углу су уска врата (С) која воде узаним степеништем до првог спрата, док се широким лучним отвором улази са улице у радњу (D); иза радње се налазе отворена галерија или трем (Е), двориште (F) и кухиња (H) са великим камином (I); на спрату (B) је био стамбени део – собе (L), отворене или застакљене галерије (N) са малим степеништем које води до поткровља, и спаваће собе (O) (Viollet-le-Duc, 1854, ст. 223). На подужном пресеку ове куће (сл. 33) чита се да је она имала и поткровни спрат који је до данас уништен (Ibid). На овом пресеку такође се може прочитати и **атмосфера испред радње у приземљу куће**: „...хуманизацији доприноси и дизајн спољашње фасаде, са представом трговца, који стоји испред своје куће-радње у средњовековној ношњи, са црном мачком до ногу, док се кроз отворене увале приземља види, посуђе на распродаји, као у излогу савремене радње (Varidon & Mehu, 2013, ст. 310).“

Материјални генератори атмосфере ове куће су: форма, материјали и ватра. Кућа је изграђена од **опеке** у комбинацији са **дрвеном грађом** и детаљима. **Форма** је интровертна, конструкција масивна, а приватне просторије су повучене ка унутрашњости парцеле, што се чита у уској и дугачкој форми куће, која се вероватно перципирала као **тескобна**. Елемент **ватре** је такође присутан у обликовању карактера атмосфере ове куће, у форми великог **камина** у кухињи, као и у метафоричној конотацији ватре која се перципира кроз **опеку** као главни материјал куће.

Нематеријални генератори атмосфере који су били доминантни у романичкој кући трговца су: светлост и звук. Иако је кућа имала отворену галерију (или трем) ка унутрашњем дворишту услед узане и дугачке форме и масивне и монолитне конструкције од опеке, са малим отворима на фасади куће, у ентеријеру је допирало мало природне **светлости**, па је преовлађивала релативно мрачна атмосфера. Највише природне светлости има пријемна соба – сала на спрату, са низом лучних прозора ка улици. Отварање лучних врата у приземљу

⁷⁷ Адреса куће је: Улица Републике бр. 25 (25 rue de la Republique, Cluny) (Harris, 1994, ст. 44).

стварало је константан звук, услед посете муштерија радњи у којој се претежно продавало посуђе.



Сл. 30, 31, 32 и 33 – Романичка кућа у Клунију, савремени изглед куће, основа приземља (А), основа спрата (В), и подужни пресек и изглед

в) Ренесанса

У доба ренесансе **палата** је била облик становања племића у граду, који су на тај начин могли да буду присутни и активни у градским догађајима, а њеном величином и изгледом су се надметали са другим племићким породицама (Kurtović-Folić, 1998, ст. 146). Ипак, најутицајнији опус грађевина **Андреа Паладија**⁷⁸ (*Andrea Palladio*) односи се на **вилу у природном окружењу** – *villa suburbana*, лако приступачну и близу града (Ibid, ст. 151). **Питање грађења атмосфере је код ових вила кључно**, јер су оне, осим резиденцијалне функције, служиле и као места измештања и уточишта од градске свакодневице (циљ је био интензиван доживљај атмосфере). Паладио је дефинисао основне вредности архитектуре ренесансе, која се доживљава и у ентеријерима његових вила и палата, као: „...**корисност или удобност; издржљивост; и лепота...** Лепота произилази из лепоте облика и из склада између целине и њених делова, као и самих делова међу собом подједнако као и са целином;...” (Marej, 2005, ст. 12); ову архитектуру карактерише „**комбинација класичних облика, математичких хармонија и симетричног распореда...**“ (сл. 34) (Marej, 2005, ст. 214). Богатство осликаних фрески, намештаја и раскош унутрашњег уређења карактеристично је за ентеријере ових вила. **Испитујући генераторе атмосфере у вилама које је пројектовао Паладио и начин грађења атмосфере, важно је споменути четири категорије проблема на које се Паладио реферисао у пројектовању (а којима је постигао атмосферске ефекте у ентеријеру вила): „а) просторна композиција, б) примена и обрада површина и зидова, в) примена светлости, боје и других оптичких ефеката, и г) однос пројекта према функцијама које треба да задовољи** (Kurtović-Folić, 1998, ст. 146).“⁷⁹

⁷⁸ **Андреа Паладио** (1508 Падова – 1580 Мазер) је архитекта ренесансе „чији су текстови и пројекти утицали и још увек утичу на ток архитектонског развоја. Његова популарност заснива се не само на писаним делима већ и на приступачности и доброј очуваности његових изведених грађевина у троуглу између Венеције, Падове и Вићенце (Kurtović-Folić, 1996, ст. 383).“ Аутор је монументалног писаног дела о архитектури – трактата „Четири књиге о архитектури“ (*Quattro Libri dell'Architettura*), које је објављено 1570. године у Венецији. Циљ је био да се у њему изнесе све што се до тада знало о архитектури (Ibid, ст. 380). „Највећи допринос трактата био је што привлачи читаоца и визуелно и интелектуално. Паладио је уравнотежио пажљиво изведене дрворезе са непосредним, језгровитим и луцидним текстом“ (Jadrešin-Milić, 2014, ст. XIX). „Сматра се да је он архитектуру у Италији довео до степена потпуног владања античким облицима, што је у великој мери имало одјека у ширењу и прилагођавању идеја у уметности Европе након XVI века“ (Ibid, ст. 383-384).

⁷⁹ „Може се закључити да су све четири категорије биле засноване на Витрувијевим категоријама: **commoditas** (прикладност, прилагођавање пројекта функцији), **firmitas** (јакост, у смислу доброг избора и трајности конструкције) и **venustas** (дражест, љупкост у смислу лепоте и симболичном значењу пројекта)“ (Kurtović-Folić, 1998, ст. 146).

Вила Емо, код Тревиза

Паладио је пројектовао и изградио **Вилу Емо** (*Villa Emo*) у Фанцолу (*Fanzolo*) код Тревиза, у периоду од **1555-1565. године**, за Леонарда Ема (*Leonardo di Alvise Emo*). Карактеристично за ову вилу је било функционално и обликовно решење: у средишту је главни корпус са стамбеним просторијама, док су лево и десно симетрично постављена крила са економским просторијама (винарским подрумима, амбарима и шталама) у које се улази са трема, тако да је успостављен једнозначан ритам елемената форме виле, који се сагледава на монументалним аркадама дугачког, симетрично постављеног трема (Ibid, ст. 156).



Сл. 34, 35 и 36 – Вила Емо, западна сала и детаљ зида

Материјални генератор атмосфере који гради карактер атмосфере виле је – форма. Карактер атмосфере Виле Емо у највећој мери обликују **монументалне и хармоничне пропорције** – централни стамбени корпус и симетрична економска крила са тремовима и лучним аркадама. Поредићи атмосферске ефекте ренесансе са грађењем атмосфере у савременој архитектури, може се рећи да се **кретање кроз вилу** доживљава као процес „**између сталожности и завођења**“ (Zumthor, 2006, ст. 41), где су фреске места за паузе у кретању и контемплацију посматрача.

Нематеријални генератори атмосфере који преовлађују у доживљају ове виле су: светлост, боја и мирис. Услед велике висине просторија (6м), генератор који заједно са јарким **бојама** зидних фрески, учествује у генерисању атмосфере, наглашавајући просторне ефекте осликаних зидова, је **светлост**. Природно осветљење образује динамичне **сенке** на тремовима, уједначеног ритма услед дугачког низа монументалних аркада. Први утисак (Griffero, 2014; Zumthor, 2006) доживљаја атмосфере ентеријера виле је интензиван услед контрастног ефекта сведене форме и унифициране, беле фасаде наспрам пригушеној светлости у ентеријеру и богато осликаним зидовима. **Комбинација сликарства и монументалне архитектуре** (сл. 35) **одлика је ентеријера из периода ренесансе** (Marej, 2005). Аутор **илузионистичких фрески** осликаних преко целих површина зидова у ентеријеру је италијански сликар **Ђамбатиста Зелоти** (*Giambattista Zelotti*). Ове фреске **ефектима перспективе, форми, боја и сенки**, активирају периферни вид посетиоца и обликују свеобухватан доживљај, тако да посетилац постаје део саме атмосфере. У обликовању карактера атмосфере у ентеријеру, укључене су све три групе генератора (Böhme, 2017): простор се доживљава као **експанзивност и удаљеност**, док **фреске могу својим илузионистичким ефектима, на моменте, стварати илузију близине и подстицати хаптичан доживљај простора** (сл. 36). Пријатни **мириси** који потичу од **дугачке авеније топола** посађених уз приступну стазу која уједно чини и централну осу виле, осећају се у ваздуху још при самом приласку вили, и даље се преносе у њен ентеријер (Constant, 1985, ст. 91).

з) Барок

Барок⁸⁰ је време оптимизма и духовних вредности, па су и грађевине које припадају овом периоду својом раскошном уметношћу то подражавале (Traktenberg, 2006, ст. 327). Куће (виле) су биле богато осликане фрескама (по плафонима и зидовима), што је приликом доживљаја атмосфере у великој мери активирало периферни вид, док су форме елемената фасада, зидова и таваница биле динамичне и доживљавале су се хаптички.

Вила Сакети у Риму

Вилу Сакети (*Villa Sacchetti / Villa Chigi*) у Каstellуфузану (*Castelfusano*) у Риму, изградио је у периоду од **1624-1628. године** архитекта и сликар барока **Пјетро да Кортоне**⁸¹ (*Pietro da Cortona*) за породицу Сакети. Кортоне је урадио и унутрашњу декорацију виле – осликао је бројне импозантне фреске, које уједно у највећој мери и обликују карактер њене атмосфере (Merz, 2008, стр. 9-16).

Материјални генератори атмосфере ове виле су: форма, материјали и „окружујући објекти“. Форма виле се перципира као масивна и монументална – троспратна грађевина правоугаоне основе, са отвореним централним видиковцем и четири куле (*бастиионима*) у угловима (Ibid, стр. 10-11). Сервисне просторије у приземљу распоређене су симетрично око улазног хола (сл. 37), док је степениште уско и води до првог спрата где се налазе главне просторије. Дакле, форма се доживљава као смењивање *експанзије* широких и дугачких и *тескобе* уских просторија (Böhme, 2017). Од „**окружујућих објеката**“ истичу се: вазе са цвећем постављене на платформи која се простире по ободу галерије, колекција оружја и портрета у просторији поред галерије, као и зидни украси ловачких трофеја у улазном холу.

Нематеријални генератори атмосфере који обликују карактер атмосфере у ентеријеру виле су светлост, боја и мирис. У ентеријеру виле преовлађује мрачна атмосфера са дубоким сенкама, природна светлост не допире у великим количинама. **Боје фресака су најдоминантнији генератор атмосфере ове виле.** Први утисак (Griffero, 2014; Zumthor, 2006) доживљаја атмосфере ентеријера ове виле је интензиван услед контрастног ефекта сведене и унифициране фасаде, наспрам богато осликаним и декорисаним плафоном у **Галерији фресака и географским картама на зидовима.** Кортоне је са сарадницима (као нпр. Алесандро Салучи (*Alessandro Salucci*) – први сликар који је радио на фрескама у галерији) осликао свод галерије (сл. 38 и 39), уводећи на фреске елементе илузионизма. Између осликаних делова свода, налазе се декоративне фигуре и панели са медаљонима од имитације злата (Merz, 2008, ст. 15). С обзиром да је једна страна виле окренута ка мору, које се налази у њеној непосредној близини, ентеријер виле (у одређеним деловима) прожима **мирис мора и мирис зеленила**, јер је вила окружена зеленилом велике површине парка.

⁸⁰ Реч **барок** потиче од португалске речи *barocco*, што значи бисер неправилног облика (Traktenberg, 1997, ст. 328).

⁸¹ **Пјетро да Кортоне** (1597 Кортоне – 1669 Рим) је архитекта и сликар барока. На његово сликарство велики утицај имали су фирентински уметници. Насликао је бројне фреске (плафон главног салона палате породице Барберини у Риму, фреске у Палати Пити (*Palazzo Pitti*) у Фиренци, и многе друге) које представљају прекретницу у сликарству барока. Његов архитектонски опус укључује како стамбене, тако и грађевине сакралне намене (Merz, 2008).



Сл. 37, 38 и 39 – Вила Сакети, улазни хол, географске карте и фреске и фреска Тријумф Цереса (Пјетро да Кортона)

д) Неокласицизам XVIII века

Историцизам XVIII века је био доба разума и осећајности, доба имагинације и „ескапистичког света поновног стварања стилова“ (Traktenberg & Najman, 2006, ст. 376), али у архитектури није представљао ништа ново, што је значило поновно оживљавање Паладијанске архитектуре (Ibid, ст. 377). Паладијанска архитектура овог периода у Енглеској симболизовала је везу између политике, идеја и уметности (Ibid). **Неокласицизам** је у Енглеској отпочео са паладијанским рационализмом, реформом класичних облика, и завршио се са „ирационалном екстравагантношћу сер Џона Соана“ (Ibid, ст. 411). Ово сугерише на богатство илузионистичких ефеката у ентеријеру, створених сложених међусобним односом материјалних и нематеријалних генератора атмосфере.

Кућа музеј сер Џона Соана у Лондону

Кућу музеј сер Џона Соана (*Sir John Soane's museum*) је пројектовао британски архитекта **Џон Соан** (*Sir John Soane*) као сопствену кућу и архитектонски студио, а настала је реконструкцијом три мале зграде у Лондону, која је, са прекидима, трајала у периоду од **1792-1824. године** (Traktenberg, 1997, ст. 58). Начин пројектовања ентеријера асоцира на експеримент непредвидљиво и сложено измештених нивоа, као карактеристика Соанових пројеката, а детаљи у ентеријеру окарактерисани су као „**готско неокласичан стил**“ (Ibid, 1997, ст. 58).

Соан је био један од представника **паладијанизма**⁸² – архитектонског покрета у Енглеској у XVIII веку (Jadrešin-Milić, 2014, ст. XIX). Соанов циљ је био „пројектовање музеја који би стварао **расположење**, не само излагао објекте“ (Feinberg, 1984, ст. 234), па су у обликовању карактера атмосфере учествовали материјални и нематеријални генератори атмосфере и њихови сложени међусобни односи.

Материјални генератори атмосфере ове куће музеја су: форма, материјали и „окружујући објекти“. Карактер **форме** ентеријера одређују лучни елементи и сводови који су присутни у већини просторија и делова куће, као што је нпр. Соба за доручак (сл. 40). Од „**окружујућих објеката**“, који су уједно и најдоминантнији генератори атмосфере (у комбинацији са формом, материјалима, бојом и осветљењем), у кући су изложене: слике, скулптуре, антички и средњовековни фрагменти, гробне вазе, статуе, бисте, одливци и украсни **мермерни** фрагменти (Ibid, ст. 235). **Конвексна огледала** у Соби за доручак и у библиотеци (сл. 41) стварају оптичке ефекте и обликују доживљај атмосфере на следећи начин:

„Чврстина облика разлаже се на линије и раван, а ови се, заузврат, разбијају на измичуће, недодирљиве одблеске. Нема јасних граница, постоје само међупродори,

⁸² **Паладијанизам** је архитектонски покрет настао у Енглеској у XVIII веку, а касније се проширио и на амерички континент. Назив је добио по архитекти Андреи Паладију (Jadrešin-Milić, 2014, ст. XIX).

рефлексне равни и ивице на којима се поглед не може дуго задржати. [...] овај ентеријер и није био замисљен као концентрисана класична целина, већ као 'след' фрагментованих 'дражесних ефеката', сликовитост која је растварала класичне облике у низ 'поетски' дочараних оптичких појава.“ (Traktenberg, 1997, стр. 58-59)

Нематеријални генератори атмосфере који обликују карактер атмосфере у ентеријеру су: светлост и боја. Соан је осветљење пројектовао у складу са предметима које жели да изложи у одређеним просторијама. Тако је нпр. главно осветљење у „Куполи музеја“ (*Sepulchral Chamber*), двоспратној структури цилиндричне основе, преко ланterne која осветљава све изложене предмете симетрично распоређене у простору, као и саркофаг фараона Сетија I (*Seti I*) (Feinberg, 1984) (сл. 42). У зависности од форме, текстуре и материјала изложених предмета, природна светлост која допире са ланterne, производи различите **сенке** на самим стварима и **атмосферске ефекте** у простору. Овде је један од кључних аспеката Цумторовог грађења атмосфере – „**светлост на стварима**“, који се реферише на изложеност материјала светлу и **карактеристике материјала које се испољавају директним осветљавањем** (Zumthor, 2006, стр. 57-59). У ентеријеру ове куће музеја **атмосферски ефекти осветљења представљају начин на који се својства ствари испољавају у простору (обликовне појавности просторних констелација, ефекти текстура материјала и сл.)** (Vöthke, 2017, стр. 154,155). Зидови библиотеке обојени су **јарком црвеном бојом**, зидови и плафон Собе за доручак **жутом бојом**, док је Купола музеја у **сивим тоновима**.



Сл. 40, 41 и 42 – Кућа музеј сер Цона Соана, Соба за доручак, конвексна огледала у библиотеци и „Купола музеја“

ђ) Историцизам с краја XIX и почетка XX века

Историцизам у архитектури периода с краја XIX и почетка XX века сугерише наративну архитектуру и декоративне елементе, односно архитектуру чија је оригиналност често оспоравана, али у оквиру које су стилови ипак били „развојно покретљиви и флуидни“ (Traktenberg & Најман, 2006, ст. 419). Ово је означавало доминантност материјалних генератора атмосфере, који су у комбинацији са одређеним нематеријалним генераторима (на пример, светлосту) обликовали јединствен и препознатљив карактер атмосфере у ентеријерима породичних кућа.

Вила Вагнер I (Музеј Ернста Фукса) у Хителдорфу, Беч

Аустријски архитекта **Ото Вагнер** (*Otto Koloman Wagner*) пројектовао је и изградио **Вилу Вагнер I** (*Wagner-Villa I / Ernst Fuchs Museum*), у периоду од **1886-1888. године у Хителдорфу** (*Hütteldorf*), у предграђу Беча, као породични летњиковац, у којем је живео. Вилу је 1972. године купио сликар **Ернст Фукс**⁸³ (*Ernst Fuchs*) и рестаурирао је у свој атеље и дом.

⁸³ Аустријски сликар **Ернст Фукс** (1930-2015) је један од оснивача „Бечке школе фантастичног реализма“. Прославио се на уметничким изложбама широм света – у Јапану, Лос Анђелесу, Њујорку, као и у Паризу. Такође је дизајнирао и намештај, таписерију и накит (извор: <https://www.ernstfuchsmuseum.at/index.php?id=5>, приступано 15.02.2022).

Сликар је вилу 1988. године претворио у приватни музеј, а ова вила са његовим сликама и намештајем као заоставштином је и данас отворена за јавност као кућа музеј.

Материјални генератори атмосфере доминантни у обликовању карактера атмосфере ове виле су: симетрична **форма**, текстуре различитих **материјала**, као и декорација, слике и намештај – „**окожујући објекти**“. Симетрична основа, као и прочеље виле пројектовани су по узору на **ренесансне (Паладијеве) виле**, па су у обликовању форме доминантни класични елементи и детаљи. Карактер атмосфере ове виле се доживљава још при приласку грађевини: монументални симетрични степенишни краци воде до *портика*⁸⁴ са *колонадом* из којег се улази у велики пријемни салон (Sarnitz, 2019, ст. 25). Правило симетрије изражено је како у изгледу виле, тако и у њеном ентеријеру, у којем се чита утицај **касне ренесансе** и **раног барока**, па су врата и намештај симетрично распоређени (Ibid, ст. 25). Вагнер је у пројектима својих вила интерпретирао читање ренесансе **Готфрида Земпера**, као и фасаду која ствара орнаментални или текстилни ефекат, што такође указује на утицај Земпера (Mallgrave, 1993, ст. 247).

Атмосфера у савременом ентеријеру изграђена је у периоду друге половине XX века, односно у периоду када је Фукс у њој живео и стварао уметничка дела. Ентеријер је претежно обликован уметничким детаљима и намештајем у Ар нуво (*Art Nouveau*) стилу. **Ипак, уметничка дела Фукса су најдоминантнији генератори атмосфере виле који обликују њен карактер**: рани цртежи из 40их, минијатурне слике из 50их, велики цртежи оловком из 60их година XIX века, монументалне слике као што је "Мојсијев знак" из 1978. године, циклус акварела „Лохенгрин“ Ернста Фукса, као и осликан и резбарен намештај и скулптуре (сл. 43).⁸⁵ Мозаик изнад каде у купатилу је осликао уметник **Коломан Мозер** (*Koloman Moser*) (сл. 44), као и златне декоративне елементе на зидовима и плафону у „Хали Адолфа Бохма“ (сл. 45 и 46), док је уметник **Адолф Бохм** (*Adolf Böhm*) осликао витраж на великим Тифани (*Tiffany*) стакленим прозорима који приказују Бечку шуму у којој се мењају годишња доба, и највећи су профани прозори у Ар нуво стилу, у Аустрији (Ibid, ст. 26) (сл. 47).



Сл. 43 и 44 – Вила Вагнер I, намештај и скулптуре у „Плавам салону“ и римско купатило са мозаиком



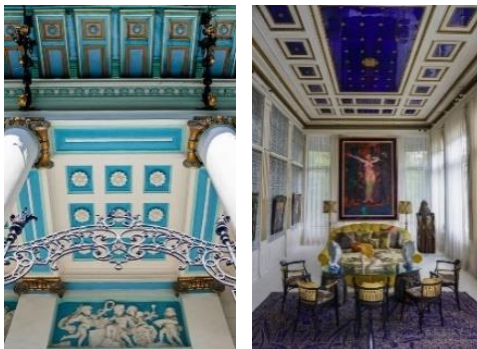
Сл. 45, 46 и 47 – Вила Вагнер I, хала „Адолф Бохм“, витражи Бохма, мозаик Мозера

Од **нематеријалних генератора атмосфере** најизраженији у ентеријеру виле су: **светлост и боја** (преовлађују плава – „хладна“ боја и златни детаљи – „топла“ боја). **Природно**

⁸⁴ **Портик** (лат. *porticus*) или *трем*, је наткривени улаз (предворје, вестибил, галерија). Појам се обично односи на простор са стубовима испред улаза у храм или неку аналогну грађевину (Samerson, 2004, ст. 132).

⁸⁵ Извор: <https://www.ernstfuchsmuseum.at/index.php?id=3>, приступано 09.11.2021.

осветљење које се филтрира кроз витраж, баца одблеске у различитим бојама по просторији, намештају и уметнинама. У „Плавом салону“, Фуксове слике, као и остали декоративни и скулпторални предмети, услед велике количине природног осветљења у кући, добијају атмосферске квалитете. Грађење атмосфере **бојом** почиње још на улазу у грађевину, нарочито плафоном портика чији су декоративни елементи истакнути златном и светло плавом бојом на белој подлози (сл. 48). **Акцентоване конструктивних елемената и детаља у ентеријеру бојом, као и контрастни ефекти различитих материјала**, наставља се и у ентеријеру: у „Плавом салону“ Фукс је дизајнирао плафон са тамно-плавим стакленим површинама и позлаћеним звездама као детаљима (сл. 49).



Сл. 48 и 49 – Вила Вагнер I, плафон портика и плафон „Плавог салона“

2.4.2. Примери породичних кућа (вила) из периода XX века

а) Ар нуво и сецесија

Ар нуво је означавао „тренд биоморфне фантазије“ у пројектовању и дизајну (Traktenberg & Најман, 2006, ст. 487). Преобладавали су декоративни елементи и архитектонски детаљи од кованог гвожђа, док су површине зидова, степеништа и таванице у ентеријеру су биле закривљене, а просторна организација је била таква да је омогућавала отворено, проточно и флуидно кретање (Ibid).

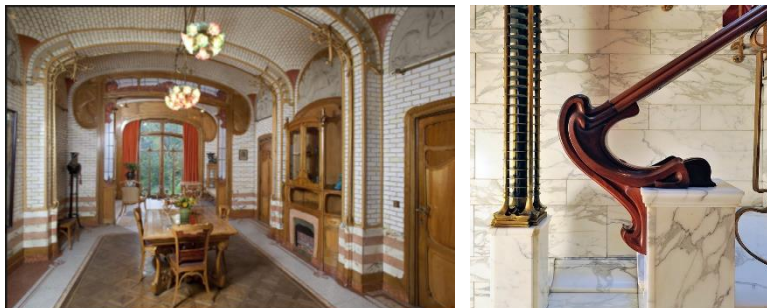
Кућа музеј Орта у Бриселу

Белгијски архитекта **Виктор Орта** (*Victor Horta*), представник **Ар нуво правца** у архитектури, пројектовао је своју кућу и студио (*Maison et Atelier Horta*), која је изграђена од **1898-1901. године** у Бриселу, а данас је отворена за јавност као Кућа музеј Орта (*Horta Museum*) (Dernie & Carew-Cox, 2018, ст. 168). Кућа и студио су структурално подељени, као троспратнице са сутереном и мансардним кровом.

Ентеријери у пројектима Орте су „без примарног односа према екстеријеру дају утисак замене целина, у којој пригушена **светлост** и пажљиво кореографисани односи **линије, боје и детаља материјала** одговара удаљеним условима и доживљајима“ (Ibid, ст. 60). Занатски радови у екстеријеру, као и у ентеријеру, су комплексни и јединствени. Сви генератори атмосфере (материјални и нематеријални) у ентеријеру су испреплетани и свеобухватни карактер атмосфере обликују искључиво у потпуној међусобној интеракцији.

Материјални генератори атмосфере који обликују карактер атмосфере ове куће музеја су: форма, материјали и „окружујући објекти“.

Форма је биоморфног карактера, како структуралних елемената, тако и обликовних детаља намештаја и архитектонских елемената и детаља. Еклектичан карактер и контрастни ефекат постигнут је комбинацијом **материјала**. Зидови и таваница обложени су плочицама у трпезарији (сл. 50) и мермерни зидови и гвоздени рукохвати степеништа у холу (сл. 51). Такође, доминантан ефекат стварају рефлексивне стаклене површине у ентеријеру, витражи, кровни прозори.



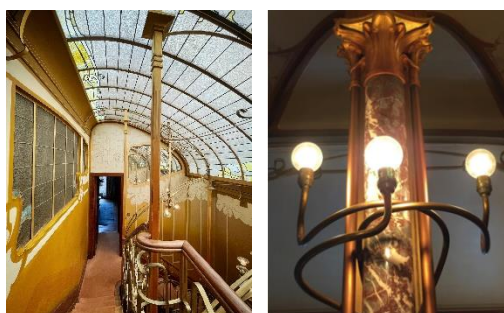
Сл. 50 и 51 – Кућа музеј Орта, трпезарија и детаљ рукохвата

Огледала постављена на наспрамним зидовима централног степеништа обликују доминантан атмосферски ефекат бесконачног и непрекидног простора, који се умножава у бесконачност и тако, на метафизичком нивоу, прелази у нематеријално (сл. 52). „**Окружујући објекти**“, попут оригиналног намештаја и уметничких скулптура допуњују еклектичан карактер атмосфере (сл. 53).



Сл. 52 и 53 – Кућа музеј Орта, једно од пара огледала на врху централног степеништа и скулптура у холу

Доминантни нематеријални генератори атмосфере у ентеријеру су: светлост и боје. Као појава у ентеријеру ове куће музеја, светлост се манифестује на различите начине. **Природно осветљење** допире до свих просторија: велики прозори и балконска врата постављена на обе фасаде, светло изнад централног степеништа (сл. 54), као и добро осветљен сутерен, што је било од важности за атеље за скулптуру који је у њему био смештен (Widera, 2021, ст. 11). Светлост се такође рефлектује преко великих наспрамно постављених огледала на зидовима централног степеништа, док вештачко осветљење прати биоморфне линије конструктивних елемената и детаља (сл. 55).



Сл. 54 и 55 – Кућа музеј Орта, стаклена надстрешница и вештачко осветљење

Боје су углавном преузете из природног окружења куће, а у комбинацији са изворима природне светлости у ентеријеру и одблесцима сунчевих зрака, стварају доминантан атмосферски ефекат и обликују карактер атмосфере као „топао“ и „комфоран“. Спој ефекта природне светлости и боја у ентеријеру описан је на следећи начин: „Употреба топлих нијанси жуте, наранчасте, меко црвене и светло браон боје учинила је да унутрашњост [...] изгледа као да је стално обасјана сунчевом светлошћу (Widera, 2021, ст. 4).“ Намештај одликују топле пастелне нијансе природних материјала.

Вила “Bellesguard” (*Casa Figueras*) у Барселони

Екстеријер и ентеријер ове једнопородичне куће, изграђене на конзервираним остацима – рушевинама средњовековне краљевске виле, према пројекту **Антонија Гаудија** (*Antoni Gaudí*) у Барселони (1900-1909), стилски представља комбинацију **неоготике и сецесије**. Кубичне форме, са мањим, уским торњем-видиковцем, изграђена је у опеци, а фасада је прекривена каменом (Cuito & Montes, 2009, ст. 423). У генерисању атмосфере ове куће укључени су генератори прве групе – генератори атмосфере који се односе на утиске о кретању у ширем смислу и представљају просторне структуре архитектонске форме и друге групе – генератори атмосфере који су подведени под карактер „синестезија“ (Vöhrme, 2017, стр. 91,93).

Материјални генератори атмосфере који су доминантни у обликовању атмосфере ентеријера су: органске просторне **форме и материјали** – витражи, елементи од стакла, дрвета, гвожђа и керамичке плочице. **Разноликост природних и вештачких материјала у ентеријеру, као и њихове обраде, боје и међусобног комбиновања је карактеристично за аутентичност ентеријера, и то је оно што би требало очувати у процесу заштите и презентације ове виле.** Органске **форме** понављају се по одређеном ритму и у обликовању декоративних сводова у собама и холу (сл. 56 и 57). **Хаптички и синестетски доживљај** корисника у простору ове куће постигнут је како витражима на неоготички обликованим прозорима са сложеним преломљеним луковима, централно постављеном лустеру, вратима, тако и парапетима хола који су обложени разнобојним керамичким плочицама.

Главни нематеријални генератори атмосфере у ентеријеру виле су: светлост и боја. **Светлост** својим специфичним међусобним односом са осталим (материјалним) генераторима обликује јединствени карактер атмосфере. **Доживљај атмосфере је различит у зависности од доба дана, односно природног или вештачког осветљења које је доминантно у простору.** Ентеријер је просветљен на горњем нивоу, услед великог броја прозора. Атмосферски ефекти природног и вештачког осветљења у ентеријеру главног хола се смењују – природним осветљењем формирају се сенке витража и ограда на органски обликованим стубовима и детаљима, док се главном расветом постиже сличан ефекат са додатком рефлексија боја, услед витража на стакленом лустеру (сл. 58 и 59). Неоготички елементи архитектуре наглашени су **бојама** витража прозора, лустера и врата, као и керамичких плочица на зидовима.



Сл. 56, 57, 58 и 59 – Вила “Bellesguard”, органске форме ентеријера, природно осветљење атријума и вештачко осветљење атријума

б) Модерна архитектура

1) Атмосфера у кућама Френка Лојда Рајта

Френк Лојд Рајт је кроз своје пројекте, као и у бројним писаним делима истицао значај атмосфере у архитектури, дословно употребљавајући појам *атмосфере*⁸⁶, који је углавном кључан у концептима и доживљају његових зграда. Појавност приватних кућа које је Рајт пројектовао и њихових унутрашњих простора „**пројектује чулно присуство и атмосферу**“ (Pallasmaa, 2013, ст. 53) **ефектима текстуре, светлошћу на материјалима и стварима, начином продирања природног светла у објекат, као и интегрисањем воде и ватре у архитектуру**. Друге пројектантске стратегије Рајта које се истичу у грађењу атмосфере су: дијалектика између осећаја интимности и заштићености са једне стране (који је, поред осталих метода, постигао мањом спратном висином) и отворености и „свеобухватног погледа на пејзаж и окружење“ (Ibid), са друге стране. У грађење атмосфере Рајт је укључио и **интегрисао ватру и воду**, као стимулансе имагинације и елементе са атмосферским и поетским квалитетима. Услед вишеслојности својих атмосферских ефеката и квалитета, истиче се **Кућа на водопаду**⁸⁷.

Кућа на водопаду у Пенсилванији

Кућа на водопаду је иконишно Рајтово дело са јединственим атмосферским квалитетима, које се налази на Листи Светске баштине Унеска. Припада периоду ксног модернизма (Traktenberg & Najman, 2006, стр. 508, 510). Према Паласми, Кућа на водопаду не даје одговоре на унапред постављене проблеме, већ „отвара нова питања“ (Pallasmaa, 2009, ст. 115) кроз приступ креирања „егзистенцијалних метафора“ (Ibid, ст. 114) елементима архитектуре. **Средства за креирање „егзистенцијалних метафора“ су генератори атмосфере и јединствени контекст њихове имплементације и интеракције**.

У тексту „Временска димензија Куће на водопаду“ историчар уметности **Нил Левин**⁸⁸ (Neil Levine) описује слојевитост доживљаја ове куће (Levin, 2005, стр. 174-177). По њему, карактер атмосфере претежно је обликован слојевитим међусобним односом два **материјална генератора атмосфере – каменом и водом**, који даље подстичу вишечулан доживљај њене просторности и појавности. **Овај међусобни однос обраде материјала и воде који ствара метафоричне конотације је вредност коју је неопходно очувати приликом заштите и презентације Куће на водопаду као споменика културе**.

Присуство **воде** доживљава се тактилно (осећа се под ногама), акустички (кроз звук који производи кретање воде и њена интеракција са другим елементима), а затим и олфакторно, (услед повећаног интензитета влаге у ваздуху) (Ibid, ст. 176). Испод застакљених вратница које се налазе у поду једне од главних просторија са природним кровним осветљењем, протиче поток у каменом кориту (Ibid, ст. 176). Кроз овај отвор у поду осећа се близина воде потока – перципира кроз звук протицања воде, мирис и влагу свежег ваздуха који допире до просторија, али и хаптично, кроз посматрање њеног протицања кроз камено корито.

Материјали који су коришћени у пројекту Куће на водопаду су: камен, бетон, челик, стакло и дрво. Све материјале карактеришу велике структуралне могућности, како би се

⁸⁶ Молгрејв тврди да је дошао до податка о томе да је Рајт термин *атмосфера* у својим писањима употребио педесет и седам пута (по ономе што је претраживач Google генерисао) (Mallgrave, 2018, ст. 121).

⁸⁷ **Кућа на водопаду** (*Fallingwater House*) је један од најпознатијих објеката Френка Лојда Рајта, изграђена 1935. године у Мил Рану (*Mill Run*) у Пенсилванији (извор: <https://fallingwater.org/world-heritage-site/>, приступано 15.03.2021).

⁸⁸ **Нил Левин** је историчар уметности и архитектуре, професор на департману за историју уметности и архитектуре на Универзитету Харвард, а поседује и титулу најстаријег професора уметности и историје уметности на Универзитету Кембриџ. Ужа специјалност му је архитектура Френк Лојд Рајта (извор: <https://haa.fas.harvard.edu/people/neil-levine>, приступано 17.03.2021).

остварио карактер *органске форме* куће.⁸⁹ Завршна обрада материјала својом метафоричком конотацијом доприноси атмосферском квалитету ентеријера куће. Сјајна и рефлексивна обрада подне површине у дневној соби ствара ефекат клизавости и прави алузију на нестабилност под ногама на коју сугерише вода која протиче испод површине пода (Ibid, ст. 175). Други тип **метафоре кретања воде у перцепцији материјала**, настаје услед корачања по поду дневне собе који је сјајан и углачан, тако да се у телу ствара „осећај флуидног кретања и подсећа на лебдење и живост с којом вода пада с једног нивоа на други“ (Ibid, ст. 176). Обрада материјала ствара асоцијације и на воду у покрету која је приметна код обликовања благо заобљених парапета армирано бетонског лука моста којим се прилази кући (Ibid, ст. 175).

Нематеријални генератори атмосфере доминантни у обликовању атмосфере ове куће, а уско повезани са материјалним генератором – водом, су: звук, мирис и светлост. Ови ефекти су директно у вези са својствима који одређују идентитет и слику Куће на водопаду, па су самим тим значајни за укључивање у презентацију њених вредности, а њихово очување уједно условљава и очување аутентичности и интегритета куће.

Генератор који је најдоминантнији у кохерентном доживљају куће који одређује карактер атмосфере је **звук**, тачније **звук воде**. Вода која прожима објекат се углавном не види, а њено присуство се осећа кроз звук који производи – буком коју ствара, водопад приликом приласка кући наговештава њену близину, док одласком из куће и удаљавањем од ње, сугерише на њено присуство и постојање. Како је Левин то илустровао: „Звук при овом последњем погледу омогућава човеку да сачува у сећању, скоро као неко средство за оживљавање меморије, вишезначност сликовитости *Куће на водопаду*“ (Ibid, ст. 177). Звук воде је константа у доживљају Куће на водопаду, мада интензитет перципирања звука кроз кућу варира, управо је он генератор који интегрише доживљај куће кроз релаксирајућу и контемплативну атмосферу (сл. 60 и 61).



Сл. 60 и 61 – Кућа на водопаду, степенице у ентеријеру и вода која окружује екстеријер

Мирис је присутан, како у природном окружењу куће, тако и у ентеријеру. При уласку у кућу, приликом проласка кроз камене зидове лође, у удубљењу улазног простора (Ibid, ст. 175), интензивно се осећа влага воде у ваздуху која утиче на олфакторни, али и на тактилни доживљај. Олфакторни и хаптични доживљај односе се и на перципирање међусобне интеракције воде са каменом која је присутна и у оквиру одређених просторија у кући.



Сл. 62, 63 и 64 – Кућа на водопаду, прилазна стаза и дневна соба

⁸⁹ Извор: <https://fallingwater.org/history/preservationcollections/preservation-history/>, приступано 20.03.2021.

Светлост се у интеракцији са осталим елементима архитектуре одређујући њихов карактер, али и обрнуто, карактеристике и однос елемената обликују карактер светла и његову динамику. Ефекат природног светла које осветљава прилазну стазу је дифузан и ритмичан, ствара одређену динамику и напетост, а стази даје привидну текстуру, бацајући сенке на њу (сл. 62 и 63). Овакав ефекат светла је добијен спојем конструктивних елемената са елементима природе, односно распоредом решеткастих греда које спајају кућу са каменим гребеном и пропуштањем садница топола кроз њих. Завршне обраде материјала одређених подних површина су премазане воском тако да рефлектују велику количину светлости у природно осветљеном ентеријеру (Ibid) (сл. 64). Вода која протиче стеновитим коритом одбија светло које кроз дрвеће ствара динамичне шаре на фасади (Ibid, ст. 176), док површина потока која се види кроз застакљене вратнице пода рефлектује светлост и у оквиру ентеријера. Угљачане камене плоче корита доприносе одблеску светла по површини воде.

2) *Атмосферско пројектовање Алвар Алта*

Алтова изграђена дела представљају искорак од универзалних принципа Модерне архитектуре. Алвар Алто је, према Трактенбергу, трансформисао модернизам у сопствени „алтернативни, противмодернистички“ стил (Traktenberg & Најман, 2006, стр. 530-533). Његова атмосферска архитектура базира се на вишечулном, телесном искуству, сложеној материјалности, стварању бројних метафоричних асоцијација и алузија широким спектром генератора атмосфере. По Паласми, Алто тежи ка генерисању свеобухватне атмосфере кроз органски приступ пројектовању и „историјске и романтичне аспирације“ (Pallasmaa, 2017, ст. 55). Било је речи у раду о јединственом начину на који Алто приступа стваралачком процесу, стварајући архитектуру која се развија из детаља, примарно се водећи *интуитивним осећајем*, па се његови простори пуни значења читају интуитивно.

Вила Маиреа у Порију

Основне пројектантске стратегије којима је Алто у **Вили Маиреа**⁹⁰ градио атмосферу су: стварање аналогија са природом и евоцирање елемената природе, „игра“ интимног и приватног простора наспрам отворености ка спољашњем окружењу, дефинисање кретања кроз објекат навођењем односно „завођењем“ (Zumthor, 2006), креирање слободног тј. „природног“ архитектонског ритма и „техника колажа“⁹¹.

Од материјалних генератора атмосфере у обликовању њеног карактера истичу се: форма, материјали и ватра. Обраде материјала евоцирају ефекте текстура из природног окружења, док органско обликовање архитектонских елемената и детаља, као и навођење кретања кроз објекат воде ка перципирању атмосфере као фрагмената природе.

Првобитна инспирација под утицајем Рајтове Куће на водопаду, чита је у почетној фази концепта виле⁹², али је касније преточена у интеракцију елемената вишеструких алузија на

⁹⁰ **Вила Маиреа** (*Villa Mairea*) је изграђена у периоду од 1937-1939. године, у Порију (*Pori*) (Финска). Алто је ову вилу изградио као кућу за своје пријатеље бизнисмена Харија (*Harry*) и сликарку Мер Гулихсен (*Maire Gullichsen*) (извор: <https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/villa-mairea/>, приступано 17.04.2021).

⁹¹ **Технику колажа** (франц. *collage*) одликује: издвајање елемента из целине, уношење елемента у нову целину, монтажа или стварање структуре у оквиру које нови елемент добија ново значење стапајући се са постојећим елементима и мења њен визуелни изглед и значење целине. Пабло Пикасо и Жорж Брак су креирали прве колаже 1912. године. Кубизам је увео поступак колажа у свет високе уметности. Елементи колажа су разноврсни, а функција колажа је двострука: формална и значењска (Šuvaković, 2011, ст. 366).

⁹² Алто је у периоду пројектовања Виле Маиреа био под великим утицајем архитектуре Куће на водопаду. На почетним скицама основа Виле Маиреа уочавају се препуштени балкони и заталасани ниво сутерена, што би требало да подражава органске форме потока и стене (елементи природе карактеристични за Кућу на водопаду) (Veston, 2005, ст. 93).

природу, а који се перципирају кроз кохерентну атмосферу коју генеришу. **Стубови** су, услед **материјализације** (облагања дрветом и трском), умножавања и распореда, метафора стабла дрвећа (пандан шуми која се види из ентеријера) најизраженији елементи који буде алузије на природно окружење и контекст (сл. 65 и 66). Текстура материјализације стубова подстиче тактилни, односно хаптичан доживљај кроз своје ефекте „земљаног“ и патине (Poole, 2017, ст. 7). Такође, форма **камина**, која подсећа на снег који се топи (Veston, 2005, ст. 96), један је од елемената ентеријера који подражава облике природе, попут детаља кваке као гране дрвета (сл. 67), и реферише на **ватру** као генератор атмосфере. Ово су уједно и вишезначни генератори атмосфере, који чине подлогу и базу карактера атмосфере.



Сл. 65, 66 и 67 – Вила Маиреа, детаљ стубова, позиција стубова у ентеријеру и детаљ кваке

Решење **кретања** кроз вилу је било атипично за отворене планове модерне архитектуре и простора који „тече“, као и за шеме кретања у традиционалном затвореном ентеријеру. Кретање је неусмерено, слободно и истраживачког карактера, услед бројних вишечулних подстицаја необичним детаљима у ентеријеру. Утисак који се стиче кретањем кроз кућу је „врло налик осећају лутања шумом у којој простор као да се обликује и преобликује; у шуми се човек осећа као покретни центар њеног простора“ (Ibid). „**Лутање**“ **вилом је одређено** „**завођењем**“: динамиком промене материјала и текстура подних површина.

Најизраженији нематеријални генератори атмосфере у ентеријеру виле су звук и светлост. Диверзитет звука је проузрокован различитом обрадом површина материјала, а на динамику светлости, између осталог, утиче специфичан распоред конструктивних елемената (стубова). Смењивање црвеног шкриљца, керамичких плочица, буковине, камена око камина и у башти, наглашава атмосферу променом звука „меко-тврдо“ узроковано корачањем. Снопови светлости који се појављују продирањем **светлости** кроз стубиће главног степеништа и између две плоче улазне надстрешнице, налик су на „ивицу шуме прошарану сунчевим зрацима“ (Ibid). Кретање кроз објекат је усмерено и методом контрастних чулних сензација: простор улазног хола нема никакве детаље, насупротив разноврсности текстура, облика и боја дневне собе које се из хола називу (Poole, 2017, ст. 7).

Најприближнија аналогија између **дизајна сценографије** у оквиру процеса пројектовања виле може се успоставити са „**техником колажа**“. Алто је поредио концепт форме виле са модерним сликарством (Ibid, ст. 95). Техником колажа, он је успоставио синтезу између материјала, форми и детаља, који су наизглед некомпатибилни, и поларитета значења које они производе (традиционално и модерно, рационално и романтично и сл.) (Ibid, ст. 98). Атмосферски квалитети се у ентеријеру ове виле стварају техником колажа у којој подлогу, односно „платно“, чине равни зидова од опеке окречене белом бојом, а елементи који комбинацијом текстуре и боја чине *колаж* су: зидови сачињени од хоризонталних дрвених талпи, затравњени кровови, фрагменти конструкције, пузавице у ентеријеру и на спољним стубовима, разноликост материјализације подова и конструктивних елемената (челични стубови, стубови обложени трском и дрветом, дрвене и металне ограде). Сваки од елемената смештених у контекст ентеријера виле добијају додатно, ново значење, мењајући свеукупни карактер атмосфере, попут **елемента колажа**. **Архитектура виле Маиреа подстиче активирање „егзистенцијалног чула“**, и својом „**рањивошћу**“, која се највише огледа у

алузијама на ефемерност природе, њен простор и појавност подстиче рањивост корисника, оснажујући његово телесно искуство својим атмосферским квалитетима.

б) Постмодерна архитектура

Кућа Дениз Скот Браун, Филадельфија

Кућа у којој је архитекткиња Дениз Скот Браун (*Denise Scott Brown*) живела са својим супругом архитектом Робертом Вентуријем (*Robert Venturi*), изграђена је у стилу Ар Нувоа (франц. *Art Nouveau*) 1907-1909. године, на периферији Филадельфије.⁹³ У периоду од 1972-1988. године заједно су дизајнирали ентеријер и обликовали постмодерну атмосферу куће.

Доминантни материјални генератори атмосфере овог постмодерног ентеријера су: материјали и „окружујући објекти“. Карактер атмосфере куће обликован у њеном постмодерном ентеријеру, посматрано у односу на генераторе атмосфере, сврстава се у трећу групу генератора – социјалних карактера, који укључују елементе семиотичког карактера (Böhme, 2017, ст. 93). Дакле, генератори који преовлађују у ентеријеру су материјални генератори и спадају у „окружујуће објекте“ (Zumthor, 2006, ст. 35): неонски знаци и знаци од плексигласа (сл. 68), намештај, керамика, слике, књиге (сл. 69), постери (сл. 70), итд. Поред вредних уметничких дела савремених уметника, као нпр. Ендија Ворхола (*Andy Warhol*) и Едварда Руше (*Edward Ruscha*), Вентури и Скот Браун били су колекционари и ситница и предмета који немају материјалну, већ имају меморијалну вредност. Као генератори атмосфере истичу се: знак старе бензинске станице на травњаку куће, столице у трпезарији из некадашњег хотела Трејмор (*Traymore Hotel*, 1879-1972), урамљени принтови британског сликара Вилијама Николсона (*William Nicholson*), као и они изложени на уградним дрвеним полицама у трпезарији у стилу *Покрета уметности и занатства* (*Arts and Crafts movement*) (Barberie, 2020) (сл. 71).



Сл. 68, 69, 70 и 71 – Кућа Дениз Скот Браун, Мек Доналдс знак у ентеријеру, столице као декорација и књиге на радном столу, постер у ентеријеру (2019) и натписи на зиду у трпезарији

Атмосфера ове куће је постмодерна, еkleктична, оличење практичне примене Вентуријевог става „мање је досадно“ (енг. *“Less is a Bore”*), у корист максимализма и „превласти знакова над простором“ (Venturi, Skot Braun, & Ajzenur, 1990, ст. 9), као атмосфера која се доживљава вишечулно и синестетички, делујући на перцепцију посматрача својим бојама, текстурама, материјалима, семантичким значењима, алузијама и сл. Сви ови „окружујући објекти“ који генеришу атмосферу ентеријера уређеног према принципима постмодернизма, дело протагониста овог периода, имају меморијалну, емотивну и социјалну вредност. Према речима Скот Браун: „Ова гомила ствари значи да могу да седим овде и живим срећне успомене, или да ме подсети о чему треба да разговарам“ (Barberie, 2020).

⁹³ У Кући Дениз Скот Браун (*Denise Scott Brown's house*) Скот Браун и Вентури су живели заједно од 1972. године до смрти Вентурија 2018. године. Скот Браун данас у њој живи сама (Barberie, 2020).

Материјал који је најзаступљенији као генератор атмосфере је **дрво** (библиотека у трпезарији, намештај, дрвенарија и сл.), док су неки елементи намештаја – столице, као и знакови (Мек Доналдс) и други детаљи, од **пластике и плексигласа**. Детаљи, попут неонског светла у форми лука изнад врата, столица и знакова, су контрастне **боје** у односу на дрвене елементе. Боја је такође доминантан материјални генератор атмосфере.

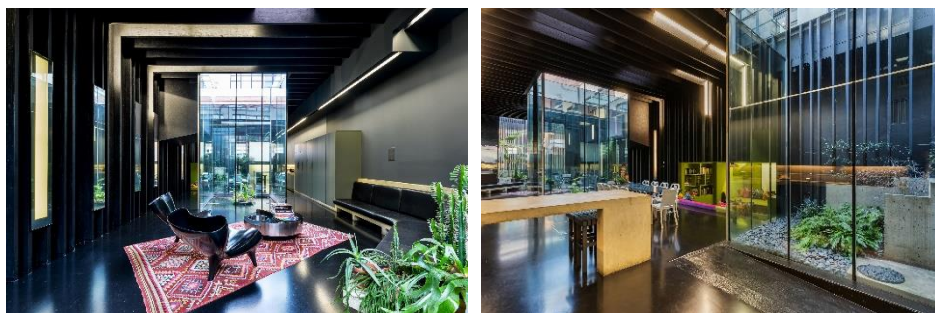
Од нематеријалних генератора атмосфере у ентеријеру ове куће најдоминантнији су: светлост и боја. Према Вентурију и Скот Браун: „Знакови, што не бисте очекивали, служе и дању и ноћу. Исти знак делује као полихромна скулптура на сунцу и као црна силуета насупрот сунца; ноћу је он извор светлости. Дању се обрће а ноћу постаје игра светлости“ (Venturi, Skot Braun, & Ajzenur, 1990, ст. 45). Иако су, у наведеној тврдњи, Вентури и Скот Браун о знаковима говорили као о реперима у урбаном простору, с обзиром да су поједини знакови од пластике/плексигласа у ентеријеру куће исти као и они који се постављају на отвореном простору, они одашиљу сличне светлосне атмосферске ефекте, у зависности од тога да ли их осветљава природна светлост, или су пак они ти који су извори светла. **Боја** као нематеријални генератор који је доминантан потиче од контрастних материјала – тамне боје дрвета уградног намештаја и смиренних, топлих боја зидова, наспрам јарких боја намештаја од пластике и неонских знакова од плексигласа.

2.4.3. Примери савремених породичних кућа (вила) из XXI века

Крај XX и почетак XXI века у архитектури карактерише „утицај струје која је означена као други модернизам, и његове последње фазе, постмодернизма...“ који је отворио „читав низ нових идеја, метода и ставова“ (Traktenberg & Najman, 2006, ст. 553). Тежило се ослобођењу од „идеолошких граница модернизма“, као и буквалног тумачења стилова тј. „*фасадизма* постмодернизма“ (Ibid). Настали су следећи правци: „неомодернистички екстрем“ хај-тек (Ibid, ст. 554), „неомодернистичке опозиције“ – кретања око деконструктивизма (Ibid, ст. 561), као и „алтернативне стратегије: место, време и сећање“ (Ibid, ст. 575). Ово указује на еклектичност у обликовању карактера атмосфере и употреби материјалних и нематеријалних генератора у грађењу атмосфере ентеријера.

1) Кућа “Lost” у Лондону

Кућа “Lost” изграђена је у Лондону, 2004. године за модну дизајнерку Роксанду Илинчић (*Roksanda Ilinčić*), према пројекту британског архитекте сер Дејвида Ађаје (*Sir David Adjaye*). Грађена је у опеци, у густом урбаном ткиву Лондона, у окружењу индустријских објеката. Кућа је у потпуности затворена и интровертна у односу на своје урбано окружење. Приземље куће чини *слободан план* са повезаним дневним боравком (сл. 72), делом за обедовање и кухињом (сл. 73), као и три застакљена атријума (један је позициониран у средишту основе, а друга два су на њеним крајевима). На спрату се налазе спаваће и радне собе, и базен повезан са спаваћом собом и купатилом (Block, 2020).



Сл. 72 и 73 – Кућа “Lost”, дневни боравак у приземљу и кухиња са атријумима

Материјални генератори атмосфере који преовлађују у ентеријеру су: вода и материјали. Осим рефлективних подних и зидних површина, у грађењу атмосфере преовлађују *илузионистички* (Pallasmaa, 2011, ст. 79) атмосферски квалитети **стакла**. **Водене површине** базена на спрату (сл. 74) и **рибњака** у атријуму (сл. 75) доприносе свеобухватној контемплативној атмосфери ентеријера. Изузев расвете, обојених површина и атријума које су својеврсне уметничке инсталације, на зидовима нема никаквих декоративних и уметничких елемената. Контрастни атмосферски ефекти окупирају периферни вид корисника, наводећи његово кретање кроз динамичан ентеријер куће.

Најдоминантнији нематеријални генератори атмосфере присутни у ентеријеру куће су светлост и звук. Атмосфера је генерисана **контрастним ефектима светлости**: манипулацијом дневног и вештачког **светла**, као и **рефлексијама** које се формирају на стакленим кубусима атријума и на рефлективним подним површинама од црне смоле (сл. 76). Иако су подне површине, зидови и плафон црни, тако да успостављају континуитет просторне структуре, акцентовањем функционалних целина јарким **бојама** (зелени зидови и плафон кућног биоскопа (сл. 77), спаваћа соба окречена розе бојом и сл.), као и необрађеним и глатким текстурама **материјала**, стварају се контрастни ефекти атмосфере. Контемплативан **звук** производе зеленило и водене површине **рибњака** у атријуму, суптилним покретањем на ветру. Анализом метода грађења атмосфере у ентеријеру може се направити поређење са **дизајном сценографије**, нарочито у **начину на који светлост учествује као генератор у обликовању атмосфере**, „попут сјаја који пада на сцену“ (Böhme, 2017, ст. 156).



Сл. 74, 75, 76 и 77 – Кућа “Lost”, базен на спрату, **рибњак** у средишњем атријуму, **башта** у атријуму и **кућни биоскоп**

2) Кућа “Jellyfish” у Марбељи

Кућа “Jellyfish” је изграђена 2014. године у Марбељи, према пројекту **архитектонског студија Wiel Arets Architects (WAA)**, са седиштем у Амстердаму. Доминантан елемент куће је базен са стакленим дном, постављен на кровној тераси са погледом на Средоземно море (сл. 78, 79 и 80). Кућа има три спрата, и у потпуности је грађена у бетону. Према речима архитеката аутора пројекта, ова кућа осликава „авангардни израз луксузног становања“ (Frearson, 2014).

Материјални генератори атмосфере су: материјали – бетона и стакло и вода. Базен на крову, осим стакленог дна, има и стаклени бочни зид, који је уједно и део зида у ентеријеру ходника куће. Услед тога, у ентеријеру се остварује присуство **воде**, једног од најпоетичнијег елемента (Pallasmaa, 2011, ст. 49), као доминантног генератора који обликује атмосферске квалитете ове куће.





Нематеријални генератори атмосфере у ентеријеру куће су: светлост, боја и звук. Сунчева светлост се филтрира кроз воду и транспарентно дно базена стварајући на поду терасе испод базена „таласе иридесцентних⁹⁴ тиркизних одсјаја“ (Fgearson, 2014), као и рефлексiju у осталим деловима ентеријера (ходнику, кухињи и сл.) (сл. 81). На тај начин, у ентеријеру се, како дању, тако и ноћу, генеришу **светлосни** ефекти. У одређеним деловима куће доминантна је **плава боја** која се синестетски доживљава као „хладна“, и која се рефлектује на површине неких елемената у ентеријеру (као на пример, на површину кухињског пулта) (сл. 82). Осим **звуча** воде, која је покренута уколико неко плива у базену, у одређеним моментима, различити звукови представљају генератор атмосфере, услед великог броја звучника уграђених у плафоне и зидове.










Сл. 78, 79, 80, 81 и 82 – Кућа “Jellyfish”, прилаз кући, светлосни ефекти базена на кровној тераси, поглед одоздо на дно базена, ефекти базена у ентеријеру хола, ефекти базена у ентеријеру кухиње




⁹⁴ **Иридесцент** је површина која ствара оптички феномен који приказује различите боје у зависности од угла из којег се гледа. **Иридесцентна површина** су заправо две танко нанесене површине на којима видимо сметњу рефлексije светлости од доњег и горњег слоја истовремено (извор: <https://sr.encyclopedia-titanica.com/significado-de-iridiscente>, приступано 10.11.2020).

Табела 4. Приказ генератора атмосфере код анализираних примера

ПЕРИОД	КУЋА / ГОДИНА ИЗГРАДЊЕ / МЕСТО	АРХИТЕКТА	МАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	НЕМАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	ПРИСТУП ГРАЂЕЊУ АТМОСФЕРЕ	ИЛУСТРАЦИЈА
АНТИКА	Античка кућа Домус Ауреа („Златна кућа“) (64. г. н.е.) Рим	Север и Целер	<ul style="list-style-type: none"> - форма (интровертност, засвођени плафони, купола, предимензионисани волумени) - материјали - вода (вештачко језеро, терме) 	<ul style="list-style-type: none"> - светлост (окулус, трем) - боја (декоративно осликане површине - фреске) - мирис (цвѣће, парфеме, храна) 	<ul style="list-style-type: none"> - предимензионисани елементи - зидно сликарство - светлосни ефекти - кинетичке инсталације 	
	Хадријанова вила у Тиволију (117-138. н.е.) Тиволи	/	<ul style="list-style-type: none"> - форма (кружна колонијада – храм Венере, базен Канопус са каријатидама и Серапеум – вештачка пећина) - материјали (бетон, опека, мермер) - вода (велики базен, фонтане) 	<ul style="list-style-type: none"> - светлост (рефлексије водене површине, сенке масивних форми и детаља) - звук (великих фонтана и базена) - мирис (вода, зеленило) - температура (висока – локација на узвишици, тешки материјали) 	<ul style="list-style-type: none"> - утицај хеленизма - јединствен и спој пејзажних и архитектонских елемената у кохерентну целину 	
СРЕДЊИ ВЕК	Романичка кућа у Клунију (крај XII, почетак XIII века) Клуни, Француска	/	<ul style="list-style-type: none"> - форма (интровертна, уска и дугачка) - материјали (опека, дрво) - ватра (велики камин у кухињи, метафорична конотација опеке) 	<ul style="list-style-type: none"> - светлост (мањак природне светлости) - звук (константан звук отварања врата радње у приземљу) 	<ul style="list-style-type: none"> - дрвена грађа, камен и опека - мали отвори на фасади, слаба осветљеност ентеријера - зидно сликарство, интровертност форме 	
РЕНЕСАНСА	Вила Емо (1555-1565) Фандоло код Тревиза	Андреа Паладио	<ul style="list-style-type: none"> - форма (хармоничне пропорције, симетрија) 	<ul style="list-style-type: none"> - светлост (динамичне сенке на трему са аркадама) - боје (монументалне фреске јарких боја) - мирис (тополе дуж приступне авеније) 	<ul style="list-style-type: none"> - хармоничне пропорције - симетрија - ефекти илузије постигнути фрескама - примена светлости боје и других оптичких ефеката - ефекти перспективе (на фрескама) 	

ПЕРИОД	КУЋА / ГОДИНА ИЗГРАДЊЕ / МЕСТО	АРХИТЕКТА	МАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	НЕМАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	ПРИСТУП ГРАЂЕЊУ АТМОСФЕРЕ	ИЛУСТРАЦИЈА
БАРОК	Вила Сакети (1624-1628) Кастелфузано, Рим	Пјетро да Кортоне	- форма (интровертна, масивна и монументална, доживљава се као смена тескобе и експанзивности) - „ окружујући објекти “ (декоративни предмети – вазе, колекција оружја и ловачки трофеји дивљачи на зидовима)	- светлост (мањак природног осветљења, сенке, мрачна атмосфера) - боје (богато осликане фреске на своду галерије) - мирис (окружујуће зеленило парка и близина мора)	- сликарство фрески - скулптурална и рељефна декорација - интровертност и слаба природна осветљеност	
НЕОКЛАСИЦИЗАМ XVIII века	Кућа музеј сер Џона Соана (1792-1824) Лондон	Сер Џон Соан	- форма (лучни елементи и сводови) - „ окружујући објекти “ (слике, скулптуре, антички и средњовековни фрагменти, гробне вазе, статуе, бисте, одливци и украсни мермерни фрагменти) - материјали (најразличитији материјали колекционарских предмета)	- светлост (природно осветљење – лантерна, „светлост на стварима“, рефлексије конвексних огледала) - боје (црвено окречена библиотека, жуто окречена Соба за доручак)	- ефекти илузије / оптички ефекти - семиотика - контрастни ефекти - обликовање форме под утицајем готике и ренесансе	
ИСТОРИЦИЗАМ с краја XIX века и почетка XX века	Вила Вагнер I / Музеј Ернста Фукса (1886-1888) Хителдорф код Беча	Ото Вагнер	- форма (монументална, симетрична, портика колонадом) - материјали (контрастни ефекти) - „ окружујући објекти “ (предмети са меморијском и уметничком вредношћу – скулптуре, декорација, слике и намештај)	- светлост (одблесци различитих боја по намештају и уметнинама – витражи на прозорима) - боје (преовлађују златна „топла“ и плава „хладна“ – мозаици и витражи)	- симетрија (утицај касне ренесансе и раног барока) - текстилни ефекти површина материјала (утицај Готфрида Земпера) - еkleктика	

ПЕРИОД	КУЋА / ГОДИНА ИЗГРАДЊЕ / МЕСТО	АРХИТЕКТА	МАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	НЕМАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	ПРИСТУП ГРАЂЕЊУ АТМОСФЕРЕ	ИЛУСТРАЦИЈА
АР НУВО	Кућа музеј Орта (1898-1901) Брисел	Виктор Орта	- форма (биоморфног карактера) - материјали (еклектичан и контрастни ефекат)	- светлост (природно осветљење) - велики прозори и блаконска врата, стаклена надстрешница изнад централног степеништа, рефлектујуће површине материјала и рефлектујућа наспрамна огледала) - боје (преузете из природног окружења, ефекти природне светлости – „топле“ боје)		
СЕЦЕСИЈА	Вила “Bellesguard” (1900-1909) Барселона	Антонио Гауди	- форма (органиске форме – декоративни сводови у ентеријеру) - материјали (елементи од стакла, дрвета, гвожђа и керамике)	- светлост (витражи на прозорима и на лустеру производе сличне ефекте под природним и вештачким осветљењем) - боје (витражи)	- органиске форме - светлосни ефекти	
МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА	Кућа на водопаду (1935) Мил Ран, Пенсилванија	Френк Лојд Рајт	- вода (тактилни, акустички и олфакторни доживљај водопада и потока) - материјали (метафоричне конотације и алузије)	- светлост (дифузни и ритмични ефекти, рефлексije водених површина) - звук (бука водопада, контемплативни звук мирних водених површина) - мирис (вода око куће и у ентеријеру, влага у ваздуху, интеракција воде и камена)	- алузије и метафоре - хаптичност елемената и површина	
	Вила Маиреа (1939) Пори, Финска	Алвар Алто	- форма (органиске, подражавају природу) - материјали (стубови обложени дрветом и трском, ефекти „земљаног“ и патине) - вагра (камин)	- светлост (снопови светлости кроз стубиће у ентеријеру) - звук (смењивање подне материјализације производи звучне ефекте „меко-тврдо“)	- дизајн сценографије - техника колажа - навођење кретања „завођењем“	

ПЕРИОД	КУЋА / ГОДИНА ИЗГРАДЊЕ / МЕСТО	АРХИТЕКТА	МАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	НЕМАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	ПРИСТУП ГРАЂЕЊУ АТМОСФЕРЕ	ИЛУСТРАЦИЈА
ПОСТМОДЕРНА АРХИТЕКТУРА	Кућа Дениз Скот Браун (1972-1988) Филаделфија	Роберт Вентури и Дениз Скот Браун	- „окумујући објекти“ (неонски знаци и знаци од плексигласа, намештај, керамика, слике, књиге, постери) - материјали (дрвени намештај, пластични знакови, фигуре и намештај)	- светлост (светлосни атмосферски ефекти знакова од плексигласа) - боје (декоративни предмети и намештај)	- семиотика - еклетика - „мање је досадно“	
САВРЕМЕНА АРХИТЕКТУРА	Кућа „Lost“ (2004) Лондон	Дејвид Ађаје	- материјали (стакло, подне површине - црна смола) - вода (базен, рибњак)	- светлост (стаклени кубуси - атријуми, рефлективне подне површине) - боја (свака од просторија окречена у различиту боји) - звук (зеленило и водене површине рибњака у атријуму)	- дизајн сценографије - контрасти (материјалима, бојом, осветљењем) - илузорни ефекти	
	Кућа „Jellyfish“ (2014) Марбеља	Wiel Arets Architects (WAA)	- материјали (бетонска конструкција и стаклени зид и дно базена) - вода (ефекти и вода базена видљиви унутар ентеријера)	- светлост (филтрирање сунчеве светлости кроз воду базена тј. транспарентно стаклено дно и зид базена) - боја (плава боја воде базена – „хладна“) - звук (вода базена)	- навођење кретања кроз кућу „завођењем“ - измештање елемената (воде базена) из контекста	

3. ПРОБЛЕМ АТМОСФЕРЕ У САВРЕМЕНОЈ ЗАШТИТИ И ПРЕЗЕНТАЦИЈИ ГРАДИТЕЉСКОГ НАСЛЕЂА

Историјске грађевине и просторе често карактерише наглашено присуство *атмосфере*, услед специфичних квалитета њихове појавности која се доживљава вишечулно и телесно. Њихова историјска слојевитост повезује прошлост грађевине и/или места са садашњошћу, али и са будућношћу, активирајући на тај начин „егзистенцијално чуло“ посетиоца ових простора. Како би се вредности градитељског наслеђа могле очувати и доживети кроз његову свеобухватну атмосферу, потребно је, пре свега, идентификовати све генераторе атмосфере који обликују карактер атмосфере одређене грађевине или простора. Неопходно је дефинисање генератора атмосфере, као елемената њихове материјалне и нематеријалне вредности које треба очувати кроз будућу презентацију. То се односи на: неопходност очувања елемената материјалног и нематеријалног наслеђа, очување духа места, поштовање принципа аутентичности, као и концепта истинитости градитељског наслеђа.

Како би се извршила валоризација градитељског наслеђа, у сврху утврђивања елемената/својстава (генератора) који генеришу атмосферу ових грађевина, односно простора, а затим и њихова адекватна заштита и презентација кроз препоруке за њихово очување, неопходно је размотрити одредбе, чланове и препоруке конвенција о заштити природних и културних добара које су прописале репрезентативне међународне организације: UNESCO, ICCROM, ICOMOS. У овом раду фокус је на препорукама које се тичу дефинисања елемената који чине *дух места* и препорука за његово очување – „Декларација из Квебека о очувању духа места“ (ICOMOS, 2008), као и на члановима у оквиру општих повеља и докумената који дефинишу изворе информација за процену аутентичности, од којих су најважније: „Венецијанска повеља“ (ICOMOS, 1964), „Документ о аутентичности из Наре“ (ICOMOS, 1994) и „Повеља из Буре“ (ICOMOS, 1999/2013). Пре елаборације концепта духа места и његове упоредне анализе са схватањем атмосфере у архитектури, неопходно је образложити појам **нематеријалног културног наслеђа и концепта његовог очувања у оквиру одредби „Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа“** (UNESCO, 2003).

3.1. ОСНОВНЕ ВРЕДНОСТИ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА И ЊИХОВО ОЧУВАЊЕ ПРЕМА МЕЂУНАРОДНИМ ПОВЕЉАМА И ПРЕПОРУКАМА

3.1.1. Валоризација културног наслеђа и дефинисање својстава/вредности које се рефлектују на атмосферу

Аустријски историчар уметности **Алојз Ригл**⁹⁵ дао је велики допринос систематизацији вредности историјских грађевина. Он је вредности историјских грађевина поделио у две групе: **1) Спомен-вредности:** старосна вредност, историјска вредност, меморијална вредност, и **2) Савремене вредности:** нова вредност, релативна уметничка вредност, употребна вредност (Јокилето, 2015, ст. 12). Појам „старосне вредности“, по Риглу, је настао као производ модерности, док се „историјска вредност“ реферише на важне историјске догађаје (Ibid). Другим речима, *старосна вредност* насупротив *вредности новог*, је вредност која подстиче расположења (нем. *Stimmung*) асоцијацијама на „непрекидан циклус раста и пропадања“ (Lehne, 2008, ст. 71). **Савременим тумачењем Ригловог приступа анализи вредности у архитектури, у оквиру којег је, реферишући се на расположења потакнута старосном вредношћу, настојао да повеже уметност са науком, као и разум са осећањима, долази се до закључка да се перципирањем архитектуре расположењем обухватају и неопипљиви елементи попут светлости и сенки, звука, боје и атмосфере** (Saunders, 2016, ст. 37).

Најзначајнији документ у дискурсу заштите – „**Венецијанска повеља**“ (ICOMOS, 1964) вредности историјског споменика истиче у контексту дефиниције појма *рестаурације* у члану 9: „Процес рестаурације је високо специјализована операција. Његов циљ је да **очува и открије естетску и историјску вредност споменика** и заснива се на поштовању оригиналних материјалних и аутентичних докумената...“ (ICOMOS, 1964). Према Јокилетовој интерпретацији Венецијанске повеље, циљ процеса рестаурације је да „открије **културне вредности** [историјског споменика] и унапреди читљивост његовог оригиналног дизајна. Рестаурација је процес [...] заснован на **критичко-историјском процесу вредновања**“ (Jokilehto & Feilden, 1998, ст. 62). Дакле, вредновање се односи на „сва остварења, појединачна или групна, која сведоче о својеврсној култури, о значајном развоју или историјском догађају“ (Куртовић-Фолић, 1988, ст. 158).

Када је реч о **савременом тумачењу вредности културног наслеђа**, најстарији критеријуми су везани за упис на **UNESCO Листу локалитета Светске баштине** (*UNESCO World Heritage sites*). Подељени су у две категорије, и то на: **(1) културне вредности** и **(2) савремене социо-економске вредности** (Ibid, ст. 18). **Културне вредности су: вредност идентитета** (на основу препознавања), **релативна уметничка или техничка вредност** (на основу истраживања), **вредност раритета** (на основу статистике), док су **савремена социо-економска вредност: економска вредност, функционална вредност, едукативна вредност, социјална вредност и политичка вредност** (Ibid, стр. 18-21). **Највећи утицај на очување и обнову атмосфере код градитељског наслеђа имају: вредност идентитета, функционална вредност, социјална вредност и политичка вредност.**

Вредност идентитета⁹⁶ се односи на **емоционално перципирање** споменичких вредности градитељског наслеђа, односно на одређени степен емоционалне повезаности друштва са историјским простором или местом, и то кроз неке од следећих карактеристика

⁹⁵ **Алојз Ригл** (1858, Линц – 1905, Беч) је био аустријски историчар уметности, посвећен истраживању историје и развоја стилова. Његово кључно дело је „Модерни култ споменика“ (*Der moderne Denkmalkultus*, 1903), у којем је систематизовао вредности културног споменика, на основу које би требало извршити његову валоризацију, а затим и предлог за приступ заштити и презентацији споменичких вредности (Lehne, 2008, ст. 70).

⁹⁶ С обзиром на јак утицај који вредност идентитета може имати на очување градитељског наслеђа, у зависности од тога да ли је у питању конзервација или рестаурација, може доћи до претераног третмана, или у супротном, до занемаривања (Jokilehto & Feilden, 1998, ст. 19).

споменика: старост, традицију, континуитет, затим комеморативне карактеристике; оне које се везују за осећање, духовност, религиозност; као и симболичке, патриотске и сл. (Ibid, ст. 18). Вредност идентитета је комплексна и може подстаћи и оснажити, пре свега, доживљај **емотивне вредности** (вредности осећаја) градитељског наслеђа, због начина на који се перципира и доживљава, а затим и остале вредности (историјску, функционалну, социјалну итд.). Перципирање ове вредности подстиче „егзистенцијално чуло“ којим се доживљава *дух места*, а самим тим и јединствена атмосфера историјских простора и места.

Функционална вредност⁹⁷ припада савременим социо-економским вредностима (Ibid, ст. 20) и може да подстакне и да утиче на емоционални и чулни доживљај споменичких вредности градитељског наслеђа. Ова вредност може да допринесе испољавању и јачању социјалне вредности, као и историјске и емотивне вредности (вредности осећаја). У случају изгубљене изворне намене објекта атмосфера може бити генерисана на два супротна начина: 1) **изостанком функције**, тако што ће се перципирањем дисфункционалних објеката и простора и њихових атмосферских квалитета, активирати имагинација и/или сећање, а самим тим, историјске грађевине и простори ће имати вредност идентитета, историјску вредност и вредност осећаја; или 2) **новом одговарајућом функцијом**, која ће поштовати историјски карактер грађевине и његове вредности и допринети слојевитости значења и доживљаја градитељског наслеђа. На тај начин, ствара се савремена вредност која се према историји односи са поштовањем, што доприноси јединственом карактеру атмосфере адаптираних историјских простора и места.

Социјална вредност је значајна за успостављање и одржавање социјалног и културног идентитета, а укључује социјалну интеракцију, затим традиционалне социјалне активности, као и компатибилну савремену функцију. Социјална вредност може подићи свест о потреби за очувањем градитељског наслеђа, док њен изостанак води ка његовом занемаривању (Ibid). О социјалној вредности као о вредности од кључног значаја за развој градитељског наслеђа нарочито говори „**Фаро конвенција**“ (Savet Evrope, 2005). **Она истиче оне аспекте наслеђа који се односе на људска права и демократију, у смислу препознавања значаја историјских грађевина и места кроз њихове вредности и значења који они представљају за друштво** (Savet Evrope, 2020, ст. 6). У члану 2 ове конвенције наводи се следећа дефиниција културног наслеђа:

„а. Културно наслеђе је скуп ресурса наслеђених из прошлости, које људи идентификују, независно од власништва над њима, као одраз и израз непрекидно еволуирајућих вредности, уверења, знања и традиција. Оно обухвата све видове животне средине настале интеракцијом човека и простора током времена; б. Заједница повезана наслеђем састоји се од појединаца који вреднују одређене аспекте културног наслеђа које желе да, у оквиру јавног деловања, одрже и пренесу на будуће генерације“ (Savet Evrope, 2005).

Наведеном дефиницијом културног наслеђа се истиче важност успостављања и одржавања сложеног односа друштва према културном наслеђу, како би се његове вредности адекватно очувале и презентовале. У члану 5 ове конвенције наводе се поступци за унапређивање вредности културног наслеђа „идентификацијом, проучавањем, тумачењем, заштитом, очувањем и представљањем“ (Ibid) ових вредности, док је у члану 12 истакнуто да би свако из заједнице требало да учествује у овом процесу. Када је реч о начину презентације вредности културног наслеђа, у члану 7 се наводи да би требало „**подстицати размишљања о етици и методама представљања културног наслеђа, као и поштовање разноликости тумачења**“ (Ibid). Важан аспект који „Фаро конвенција“ посебно наглашава је **поштовање културне разноликости**, што се потврђује у члану 12 где

⁹⁷ Уколико се за објекат који је изгубио своју првобитну (изворну) функцију пронађе нова одговарајућа функција, која је компатибилна са окружењем или успоставља континуитет са изворном функцијом, то ће допринети очувању вредности градитељског наслеђа, његове економске вредности, док неодговарајућа функција може да води ка његовој деградацији и пропадању (Ibid, ст. 20).

се наводи да треба „узети у обзир вредност коју свака заједница повезана наслеђем придаје културном наслеђу са којим се поистовећује“ (Ibid).

Политичка вредност се најчешће везује за конкретне догађаје из историје ресурса наслеђа одређеног региона или земље. Ови догађаји би могли да утичу на савремени значај ресурса наслеђа, уколико се поклапају у одређеној мери са намерама савремених политичких приоритета. Политички значај историјског споменика или локације може помоћи у подизању средстава и скретање пажње шире јавности на важност његовог очувања и заштите. С друге стране, непромишљеност која се односи на политичку вредност споменика, може довести до нежељених ефеката на развој споменика и уништавање његове аутентичности (Jokilehto & Feilden, 1998, ст. 20).

3.1.2. Нематеријално културно наслеђе и препоруке за његово очување

Питање значаја *нематеријалног културног наслеђа* и његовог очувања покренуто је по први пут у оквиру општих дефиниција културног наслеђа на Светској конференцији о културној политици у Мексико Ситију одржаној 1982. године, где се *нематеријално културно наслеђе* наводи као „једно од главних обележја културне разноврсности и гаранција одрживог развоја човечанства“, као и „један од чинилаца материјалног и природног наслеђа“ (Nikolić, 2009, ст. 27). Касније су се надовезали скупови⁹⁸ и конференције који су претходили усвајању „**Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа**“ (UNESCO, 2003), на 32. седници Генералне скупштине Унеска у Паризу, 17. октобра 2003. године, која до данас представља најважнији међународни документ који регулише област заштите нематеријалних културних добара (Ibid, ст. 28).

У члану 2 „**Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа**“ (UNESCO, 2003) одређено је шта све обухвата, како настаје и које вредности преноси и промовише *нематеријално културно наслеђе*. У оквиру прве ставке члана 2 дефинисано је да се **нематеријално културно наслеђе односи на „праксе, приказе, изразе, знања, вештине, као и инструменте, предмете, артефакте и културне просторе који су с њима повезани“,** као и да се оно „**изнова ствара**“ (UNESCO, 2003). На процес настајања нематеријалног наслеђа утиче окружење одређених заједница, али и њихова „интеракција са природом и њихова историја“ (Ibid). Такође, изнова створено нематеријално културно наслеђе се „преноси с генерације на генерацију“, „промовишући поштовање према културној разноликости“ (Ibid), самим тим се стално обнавља и допуњује и ствара осећај идентитета и сталности (Nikolić, 2009, ст. 28).

У оквиру друге ставке члана 2 дефинисани су **облици испољавања нематеријалног културног наслеђа, кроз: „а) усмене традиције и изразе; б) извођачке уметности; в) друштвене обичаје, ритуале и свечане догађаје; г) знања и обичаје који се тичу природе и свемира и д) вештине везане за традиционалне занате“** (UNESCO, 2003). Мере које се односе на очување нематеријалног културног наслеђа, а које су дефинисане у трећој ставки, имају за циљ да „обезбеде употребљивост“ овог типа наслеђа, а укључују „идентификацију, документацију, истраживање, очување, заштиту, промоцију, вредновање, преношење, посебно кроз формално и неформално образовање, као и ревитализацију различитих аспеката таквог наслеђа“ (Ibid).

Како је изнето у првој ставки члана 2 ове конвенције, очување нематеријалног културног наслеђа омогућило би „осећај идентитета и континуитета“ (Ibid) одређене

⁹⁸ „Непосредно после Конференције у Мексико Ситију, Унеско је формирао „Комитет експерата за очување фолклора“ и „Секцију за нематеријално наслеђе“, да би 1989. године Генерална скупштина Унеска прихватила програм рада на „Очувању традиционалне културе и фолклора“ и „Прокламацију о највреднијим споменицима (masterpieces) усменог и нематеријалног наслеђа“ (Nikolić, 2009, ст. 28).

заједнице, што имплицира да се нематеријално културно наслеђе доживљава „егзистенцијалним чулом“ (Pallasmaa, 2017; Mallgrave, 2018), као и да је директно повезано са доживљајем *духа места*. Анализом међусобног односа нематеријалног и материјалног културног наслеђа у оквиру конституисања духа места, ствара се подлога за критичко разматрање односа атмосфере у архитектури и духа места, у контексту очувања градитељског наслеђа.

У циљу уједначавања стручних дефиниција и терминологија које су настале услед различитих контекста примене појмова материјалног и нематеријалног културног наслеђа, као и у сврху анализе **концепта аутентичности** примењеног на нематеријално културно наслеђе, 2004. године у Нари је усвојена „**Јамато декларација о интегралном приступу очувању материјалног и нематеријалног културног наслеђа**“ (UNESCO, 2004)⁹⁹. Важан допринос „Јамато декларације“ је управо у прилагођавању и проширењу контекста интерпретације концепта аутентичности културног наслеђа и његове примене како на материјално, тако и на нематеријално културно наслеђе јер, како је истакнуто у члану 8: „...узимајући у обзир да се **нематеријално културно наслеђе непрестано репродукује, појам ‘аутентичност’ примењена на материјално културно наслеђе није релевантна приликом идентификовања и чувања нематеријалне културне баштине**“ (UNESCO, 2004). Услед постојања међузависности материјалног и нематеријалног наслеђа, али истовремено и чињенице изнете у члану 10 „Јамато декларације“, о постојању „**безброј примера нематеријалне културне баштине који не зависе од свог постојања или изражавања на одређеним местима или предметима**“ (Ibid), у оквиру члана 11 изнето је решење, да је неопходан интегрални приступ заштити материјалног и нематеријалног културног наслеђа.

3.1.3. Очување духа места и проблем атмосфере

Принципи очувања духа места

На другом скупу – *Конференцији о аутентичности у односу на Конвенцију о светској баштини*¹⁰⁰ тј. на *Нара конференцији посвећеној аутентичности (Nara Conference on Authenticity, 1994)* је потписан „Документ о аутентичности из Наре“ (1994). Он је у највећој мери допринео даљем развоју **концепта аутентичности** и његовим интерпретацијама у савременом дискурсу заштите, као и поштовању **принципа аутентичности** у савременој архитектонско-конзерваторској пракси. Значајни доприноси „Документа о аутентичности из Наре“ су: императив укључивања **културне разноликости и разноликости наслеђа** у процену аутентичности културног наслеђа и дефинисање ширег спектра **извора информација за процену аутентичности**.

У члану 13 „Документа о аутентичности из Наре“ (1994), имплицитно је укључен и **дух места** као извор за процену аутентичности културног наслеђа, кроз два одвојено наведена аспекта – „локација и окружење“ и „дух и осећај“ (ICOMOS, 1994). Они су укључени у **изворе информација**¹⁰¹ **за процену аутентичности**: „...Аспекти извора могу да укључују форму и дизајн, материјале и грађу, намену и функцију, традиције и технике, локацију и окружење, дух и осећај и друге унутрашње и спољне факторе...“ (Ibid, ст. 47).

⁹⁹ Оригинални назив декларације: *The Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage*, усвојена је једногласно 22. октобра 2004. године у Нари (Јапан), на међународној конференцији са темом „Очување материјалног и нематеријалног културног наслеђа: ка интегрисаном приступу“ одржаној од 19-23. октобра 2004. године у Нари (извор: [¹⁰⁰ одржана је у периоду од 1-6. новембра 1994. године у Нари.](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000137634#:~:text=Cultural%20Heritage%201.-The%20Yamato%20Declaration%20on%20Integrated%20Approaches%20for%20Safeguarding%20Tangible%20and%20Intangible%20Approach%E2%80%9D%20(Nara%2C, приступано 24.12.2020).</p></div><div data-bbox=)

¹⁰¹ „Извори информација: сви материјални, писани, усмени и фигуративни извори који чине могућим упознавање са природом, спецификацијама, значењем и историјом културног наслеђа“ (ICOMOS, 1994, ст. 48).

Дакле, у „Документу о аутентичности из Наре“, по први пут је у изворе за процену аутентичности укључен дух места, али не као јединствен концепт, већ подељен на „аутентичан дух“ и „аутентичну локацију“ (Petzet, 2009, ст. 64).

У „Декларацији из Квебека о очувању духа места“ (2008) дефинисане су препоруке за очување духа места кроз заштиту опипљивог и неопипљивог наслеђа, односно материјалног и нематеријалног наслеђа, интерактивним преношењем његових вредности. У оквиру прве препоруке Декларације, која се односи на „преиспитивање духа места“, дефинисано је очување духа места: „Препознајући да дух места чине опипљиви (локалитети, зграде, пејзажи, руте, објекти), као и нематеријални елементи (сећања, наративи, писани документи, фестивали, комеморације, ритуали, традиционално знање, вредности, текстуре, боје, мириси итд.), што све значајно доприноси стварању места и давању духа, изјављујемо да нематеријално културно наслеђе даје богатије и потпуније значење наслеђу у целини и мора се узети у обзир у свим законима који се тичу културног наслеђа и у свим пројектима конзервације и рестаурације споменика, локалитета, пејзажа, рута и збирки предмета“ (ICOMOS, 2008). У последњој (трећој) препоруци која се односи на „преиспитивање духа места“ тврди се да је концепт духа места у одређеној мери релативан и флуидан, односно: „Будући да је дух места континуирано реконструисани процес, који реагује према потребама за променом и континуитетом заједница, сматрамо да може варирати временом и од једне до друге културе у складу са њиховим праксама памћења, као и да место може имати неколико духа [места] и да га могу делити различите групе“ (Ibid). Другим речима, то би значило да се дух места често модификује током времена, у складу са променама заједница које живе на одређеном месту, као и да се мултиплицира у форми неколико варијација створених различитим начинима памћења, чиме се формира целовитија слика о карактеру одређеног духа места.

Када је реч о „преношењу духа места“, а самим тим и о потенцијалном начину његовог очувања, у осмој тачки Декларације дефинисан је основни начин преношења вредности духа места: „Препознајући да дух места у основи преносе људи, и да је пренос важан део његовог очувања, изјављујемо да се кроз интерактивну комуникацију и учешће заинтересованих заједница дух места најефикасније чува, користи и унапређује. Комуникација је најбољи алат за одржавање духа места живим“ (Ibid). У оквиру девете тачке се предлажу начини очувања и преношења вредности и значаја духа места: „...Неформални (наративи, ритуали, представе, традиционално искуство и праксе итд.) и формални (образовни програми, дигиталне базе података, веб странице, педагошки алати, мултимедијалне презентације, итд.). Средства преношења треба подстицати јер осигуравају не само очување духа места, већ што је још важније, одрживог и социјалног развоја заједнице“ (Ibid).

У редигованој верзији „Повеље из Буре“ (2013), која се односи на очување *места од културног значаја*¹⁰², дате су дефиниције „места“ и „духовне вредности“ градитељског наслеђа. *Место* је дефинисано, у ширем смислу, као: „...географски дефинисано подручје, које може укључивати елементе, објекте, просторе и визуре. Место може имати опипљиве и нематеријалне димензије“ (ICOMOS, 2013, ст. 2). *Духовна вредност*, поред естетске, историјске, научне и социјалне вредности, одређује културни значај одређеног места: „Културни значај је отелотворен у самом месту, његовој структури¹⁰³, окружењу, употреби, асоцијацијама, значењима, записима, сродним места и сродним објектима“ (Ibid). Како је дефинисано у овој повељи, „окружење подразумева непосредно и проширено

¹⁰² У преамбули „Повеље из Буре“ дефинисано је да се под *местима од културног значаја* подразумевају „природна, домородачка и историјска места са културним вредностима“ (извор: <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2145/>, приступано 15.07.2020).

¹⁰³ Структуру одређеног места чине сви физички елементи, садржаји, предмети и материјали. У структуру су такође укључени и ентеријери зграда, као и природни елементи места (извор: <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf>, приступано 16.09.2020).

окружење места које је део или доприноси његовом културном значају и препознатљивом карактеру“ (Ibid, ст. 3). **У окружење могу бити укључени „вода и небо [...] и други чулни аспекти окружења као што су мириси и звуци“** (Ibid). У члану 8 Повеље, дефинисано је да принципи очувања који се односе на окружење одређеног места одређују „задржавање визуелног и чулног окружења, као и задржавање духовних и других културних односа који доприносе културном значају места“ (Ibid, ст. 5).

У савременим расправама о концепту *духа места* у контексту градитељског наслеђа, истиче се да **подела духа места на: дух – оно што је нематеријално, неопипљиво и неухватљиво, и на место – оно што је материјално, опипљиви део, често може банализовати „дијалектички однос између духа и места“** (Petzet, 2009, ст. 67). Из тог разлога се разматра шта у контексту градитељског наслеђа представљају материјални, а шта нематеријални елементи духа места. Највећа полемика је везана за дефиницију нематеријалног наслеђа, а наставља се на „**Јамато декларацију**“ у оквиру које је (члан 10) дефинисано „**да се вредности повезане са споменицима и локалитетима не сматрају нематеријалним културним наслеђем [...] када припадају прошлости, а не живом наслеђу данашњих заједница**“ (Ibid, ст. 65). Овакво одређење појма нематеријалног културног наслеђа се доводи у питање тумачењем првог дела дефиниције члана 10 у којем је речено да постоји „безброј примера нематеријалног културног наслеђа које не зависи од њиховог постојања или изражавања на одређеним местима или предметима“ (UNESCO, 2004). **Поставља се питање да ли се, у том случају, дух места доживљава кроз његову меморију, односно сећање?**

Принципи очувања духа места и проблем атмосфере у очувању градитељског наслеђа

Концепт духа места и питање атмосфере у очувању градитељског наслеђа имају слојевит и сложен међусобни однос, који се може дефинисати на основу:

- карактеризације њихових конститутивних елемената,
- начина њиховог искуства (доживљаја),
- утврђивања и процене вредности саставних елемената (материјалних и нематеријалних) и
- начина очувања, односно потенцијала и могућности за њихово очување.

Како је дефинисано у „**Декларацији из Квебека**“ (2008), дух места сачињавају, једнако вредни – опипљиви и неопипљиви (тј. материјални и нематеријални) елементи културног наслеђа. Опипљиви (материјални) елементи „духа места“ представљају све оно што је телесно и физички, а неопипљиви (нематеријални) елементи резултат су својстава и квалитета опипљивих елемената, односно испољавају се кроз оно што опипљиви елементи „одашиљу“ у окружење, попут „вредности, текстура, боје, мириса“ и сл., али и утиска који они стварају, који се чувају и преносе кроз неопипљиве елементе духа места – „сећања, наративе, писана документа, фестивале...“ (ICOMOS, 2008). Успостављајући паралелу са елементима духа места и њиховом карактеризацијом, може се рећи да и **атмосферу, као појаву у архитектури, сачињавају опипљиви и неопипљиви елементи/ентитети**. Нематеријални елементи атмосфере су управо суштина њене појаве и дејства као феномена „између“, односно нечега што је између посматрача и објекта посматрања, онога што није ни својство ствари, ни сама ствар, и може да постоји само у коегзистирању субјекта (посматрача, корисника) и објекта (посматрања) (Griffero, 2014). **Дакле, нематеријални „елементи“ атмосфере отелотворавају се кроз атмосферске квалитете које опипљиви елементи (генератори атмосфере) производе својим атмосферским потенцијалима**. У поређењу са дефиницијом елемената који сачињавају *дух места*, атмосферски квалитети ових елемената би се (делом) могли сврстати у неопипљиве елементе духа места – оне који се нпр. односе на боје и мирисе.

На основу овога се може закључити да се, у процесу перципирања и доживљаја, појава атмосфере и дух места у одређеној мери преплићу, али и мимоилазе. **За искуство духа места, предуслов је генерисање атмосфере одређеног места или простора које условљава испољавање духа места – другим речима, онда „када простор добија атмосферски набој, изражава свој *genius loci*“ (Griffero, 2014, ст. 75). Према једној од дефиниција дух места је „ефемерни, нефокусирани и нематеријални искуствени карактер, уско повезан са атмосфером“ (Pallasmaa, 2014, ст. 20), а карактер простора/места се процењује на основу првог утиска, док његова „процена пројектује привремени процес, који спаја перцепцију, сећање и имагинацију“ (Ibid, ст. 19). Овај контекст духа места се односи искључиво на начин његове перцепције, односно не реферише се на елементе који га сачињавају. Ипак, доживљај духа места директно је условљен начином његовог очувања и преношења његових вредности. Као што се доживљава, процесом који међусобно спаја перцепцију, сећање и имагинацију, дух места се и преноси, посредством сећања, које уједно представља и један од његових нематеријалних елемената (ICOMOS, 2008), што значи да се модификацијом сећања, мења и сам дух места. Али, поред сећања, перцепција и имагинација су доживљаји који обликују крајњи утисак и оно што остаје урезано у меморији о искуству духа места. Слично томе, и доживљај атмосфере се дефинише као размена „између материјалних или постојећих својстава места и нашег нематеријалног домена пројекције и имагинације“ (Pallasmaa, 2014, ст. 20). Другим речима, таква перцепција „се разликује и од директно перципиране и од само замишљене“ (Griffero, 2014, ст. 18), и представља јединство перцепције, сећања и имагинације (Pallasmaa, 2017, ст. 93). Заједничко за искуство духа места и атмосфере, поред тога што оба процеса укључују и сећање и имагинацију, а не само перцепцију, је могућност перципирања првим утиском, односно ефемерним обликом процене. Разлика се односи на временски оквир трајања појаве – дух места је дефинисан као процес који се непрекидно, континуирано одвија, док атмосфера, у свом изворном облику, постоји искључиво у „датом тренутку“.**

Културни значај одређеног места одређују његове естетске, историјске, научне, социјалне и духовне вредности, што имплицира да се те вредности отелотворавају кроз дух места. **Поред наведених, вредност која је важна за контекст доживљаја и процене духа места је емотивна вредност или вредност осећаја, односно како је дефинисано у „Документу о аутентичности из Наре“, „дух и осећај“ су једни од извора за процену аутентичности (ICOMOS, 1994, ст. 47). Узимање у обзир емотивне вредности градитељског наслеђа приликом одређивања методологије његовог очувања, утиче не само на његову појавност и естетску вредност, већ управо и на очување карактера његове атмосфере. Атмосфера одређене грађевине или простора који представља градитељско наслеђе доживљава се вишечулно, телесно, перцепцијом која активира имагинацију и сећање, а самим тим се доживљава и кроз његову емотивну вредност.**

Када се атмосфера као појава и дух места разматрају у контексту очувања и презентације градитељског наслеђа, може се закључити да, како би се очувао карактер духа места, мора се очувати и карактер атмосфере, односно морају се очувати/оживети генератори атмосфере одређеног места, како би се под „атмосферским набојем“ (Griffero, 2014, ст. 75) места испољио и изразио специфичан дух места. Успостављајући паралелу између Бењаминовог концепта аура¹⁰⁴ и атмосфере градитељског наслеђа, која може да се доживи искључиво на „аутентичној локацији“, може се закључити да се, и у случају градитељског наслеђа које је (у одређеној мери) оштећено може осетити његова аура, а самим тим и дух места (Petzet, 2009, ст. 66). Овакво тумачење покреће питање нематеријалних елемената духа места који не потичу од нечега што је материјално и присутно, већ евоцирају прошлост градитељског наслеђа интегришући је у свеобухватни доживљај

¹⁰⁴ Као што је већ раније напоменуто у раду, „према Теодору Адорну, који дијалектички тумачи Бењаминову теорију, није само сада и овде уметничког дела (Jetzt und Hier des Kunstwerks) оно што чини његову ауру, него и оно што у њему увек надилази његов карактер чисте датости, његов садржај“ (Šuvaković, 2011, ст. 107).

његове атмосфере. Посматрано са друге стране, од пресудне важности је очувати и одређене материјалне елементе духа места (као што су природни елементи – пејзажи, и створени – зграде, објекти и сл.). Они производе нематеријалне елементе који својим вредностима формирају карактер духа места и евоцирају одређене асоцијације и значења, као и нематеријалне елементе попут боја и мириса, који се могу сврстати у нефизичке (неопипљиве) генераторе атмосфере и представљају медијум за доживљај духа места.

Историчар уметности **Михаел Пецет** (*Michael Petzet*)¹⁰⁵ као пример успешно очуваних елемената духа места одређеног градитељског наслеђа, наводи **кућу Волфганга Гетеа** (*Johann Wolfgang von Goethe*)¹⁰⁶ у Франкфурту, која је данас кућа музеј – **Гетеов музеј** (*Ibid*, ст. 65). Приликом обнове куће (након потпуне деструкције током Другог светског рата), на постојећим темељима, реконструисан је првобитан распоред просторија, а ентеријер куће је опремљен изворним намештајем и оригиналним личним стварима (попут колекције књига коју је Гете сакупио, његових списа и сл.) (сл. 83 и 84). Оне су постављене као у време Гетеовог живота, с циљем да ентеријер обновљене куће буде веродостојан кући у којој је он одрастао. Пецет тврди да је дух места очуван и да га посетиоци музеја могу доживети, мада је кућа „реплика“ (реконструкција старе зграде), јер „ауру“ куће чине „опипљиви“ елементи духа места, у овом случају Гетеове личне ствари, намештај и уметнине (слике и скулптуре), кроз које се може осетити његов идентитет – личност, живот, историја и утицај (*Ibid*).



Сл. 83 и 84 – Гетеов музеј, ентеријер

Уколико се на примеру Гетеове куће сагледа приступ грађењу атмосфере, увиђа се да се „атмосферски набој“ (Griffero, 2014) који активира дух места, генерише посредством „окружујућих објеката“ (Zumthor, 2006) који у овој кући-музеју представљају доминантне генераторе атмосфере. У тим личним предметима садржи се сећање на песника, а посетиоци га перципирају првим утиском, активирајући имагинацију и замишљајући сегменте некадашњег песниковог живота на основу постојећих артефаката и списа. Иако су у просторијама присутне личне ствари, приступ грађењу атмосфере Гетеове куће, односно њене обнове, је најсличнији методи **дизајна сценографије** (Böhme, 2017) – поставком намештаја и ствари по узору на оригинални, историјски ентеријер куће. Генератори атмосфере, који припадају врсти материјалних (опипљивих) генератора – „окружујући објекти“, могу се у ширем контексту сврстати и у категорију *генератора социјалног карактера* (*Ibid*, ст. 93), с обзиром на чињеницу, да су поред личних ствари, у ентеријеру присутни и предмети који асоцирају на одређену епоху и стил, те имају своје значење и симболику.

¹⁰⁵ Професор др **Михаел Пецет** (1933-2019) је био историчар уметности и председник Националног комитета Немачке ICOMOS-а у периоду од 1988-2012. године, и био је посвећен заштити и конзервацији светског културног наслеђа (извор: <https://www.icomos.org/en/78-english-categories/59079-in-memoriam-michael-petzet>, приступано 22.03.2021).

¹⁰⁶ **Јохан Волфганг Гете** (1749-1832) био је немачки песник, драмски писац, позоришни редитељ, научник, државник и критичар (извор: <https://poets.org/poet/johann-wolfgang-von-goethe>, приступано 20.04.2021).

3.1.4. Принципи аутентичности и интегритета културног наслеђа у контексту валоризације и обнове атмосфере

Принципи аутентичности и интегритета културног наслеђа у међународним повељама

Појам *аутентичност* први пут је употребљен у преамбули Венецијанске повеље (1964), и то у оквиру истакнутог става да је за споменичко наслеђе важно да се оно будућим генерацијама пренесе „у пуном богатству њихове аутентичности“ (ICOMOS, 1964). Осим овог навођења у преамбули, у Венецијанској повељи није даље изнето објашњење концепта аутентичности.

Касније донета *Конвенција о заштити Светске културне и природне баштине* (UNESCO, 1972)¹⁰⁷ у првом члану дефинисала је да **Светско културно наслеђе карактерише изузетна универзална вредност** (енг. *outstanding universal value* – OUV) са историјског, уметничког или научног аспекта. Појам *аутентичност* у Конвенцији није експлицитно наведен. Из тог разлога неопходно је било утврдити критеријуме по којима се дефинише културно наслеђе које поседује *изузетну универзалну вредност*.¹⁰⁸ Они су утврђени у *Правилнику за спровођење Конвенције о Светској баштини* (UNESCO, 1977)¹⁰⁹ у којем је управо као главни критеријум за вредновање културног добра наведена *аутентичност*, и то у односу на следеће параметре: *концепцију, материјале, извођење и амбијент* (Јокилето, 2002, ст. 11). Касније донет предлог ревизије *Оперативног приручника (1992)*, значајно проширује концепте аутентичности и интегритета културног наслеђа, чинећи их знатно флексибилнијим, почевши од проширења концепата наслеђа (од монументалних до свакодневних), типологије наслеђа (укључено је и индустријско, вернакуларно наслеђе итд.), размере (од споменика до културних пејзажа), и перцепције времена (од статичне, материјалне перцепције постојећег стања до динамичне перцепције) (Falser, 2010, ст. 117). Тако је промовисано наслеђе модернизма на основу аутентичности његовог концепта, односно социјалних и културалних интенција концепата (Ibid, стр. 120-121). **За идентификацију и валоризацију елемената атмосфере у архитектури (материјалних и нематеријалних генератора атмосфере) од истакнутог значаја је проширење опсега концепта наслеђа и перцепције времена у контексту процене аутентичности и интегритета.**

Наведени *параметри аутентичности* су даље разматрани на два стручна скупа¹¹⁰ организована 1994. године у циљу ближег одређења *концепта аутентичности*. **На првом скупу, у Бергену**, поред претходно дефинисаних параметара аутентичности (*концепција, материјали, извођење и амбијент*), додати су нови параметри: *форма, суштина, традиција, намера, функција, контекст, дух*, и други (Јокилето, 2002, ст. 11). Као што је већ поменуто у раду (у контексту тумачења *духа места*), у *изворе за процену аутентичности* укључени су

¹⁰⁷ Оригинални назив конвенције: *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, усвојена је 1972. године, на Генералној конференцији у Паризу коју је организовао UNESCO (извор: <http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>, приступано 05.01.2021).

¹⁰⁸ „...за праксу је важно како да се идентификује појам ИУВ за поједине категорије културног наслеђа. Основу за ово представља сет питања, који садржи десет различитих критеријума: 1. да представља мајсторско дело, 2. да исказује значајне размене људских вредности, 3. да је јединствено или бар изузетно сведочанство, 4. да је изразити пример типа, 5. да је изразити пример традиционалне људске интеракције са околином, 6. да је директно или посредно доступно...“ (Николић, 2014, ст. 88), док се преостала четири критеријума односе на природно наслеђе. Видети опширније у: Николић, М. (2014). *Примена принципа заштите и презентације градитељског наслеђа на средњовековним утврђеним градовима у Србији*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду - Архитектонски факултет, стр. 87-96.

¹⁰⁹ Оригинални назив конвенције: *The Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*, усвојена у Паризу, 20. октобра 1977. године (извор: <https://whc.unesco.org/archive/out/opgu77.htm>, приступано 16.01.2021).

¹¹⁰ Два скупа, један у Бергену (Норвешка), а други у Нари (Јапан), организована су 1994. године на иницијативу Рејмонда Лемера (*Raymond Lemaire*) који је учествовао у стварању Венецијанске повеље (1964) и дефинисању критеријума за Светску баштину (1977) (Јокилето, 2002, ст. 11).

различити аспекти, а дефиниција која се односи на њих изнета у члану 13 „Документа о аутентичности из Наре“ гласи:

„У зависности од природе културног наслеђа, његовог културног контекста и његовог развоја током времена, процене аутентичности могу бити повезане са вредношћу великог броја различитих извора информација. Аспекти извора могу да укључују форму и дизајн, материјале и грађу, намену и функцију, традиције и технике, локацију и окружење, дух и осећај и друге унутрашње и спољне факторе. Употреба ових извора омогућава елаборацију одређених уметничких, историјских, социјалних и научних димензија културног наслеђа које се испитује“ (ICOMOS, 1994, ст. 47).

На *Нара конференцији* дошло је до значајне промене и проширења концепта аутентичности, између осталог и укључивањем нематеријалних аспеката наслеђа (традиције и технике, духа и осећаја) у изворе за процену аутентичности, што је од изузетне важности код идентификације и валоризације атмосфере и њеног укључивања у процену аутентичности објеката градитељског наслеђа. Термин „живо наслеђе“ који је уведен у дискурс заштите на овој конференцији, односи се на савремени значај наслеђа, као и на промену његовог карактера у зависности од социјалног контекста и (не)материјалних манифестација (Falser, 2010, ст. 122). У концепту „живог наслеђа“ чита се слојевитост значења и континуитет функционалних и социјалних аспеката наслеђа, што је такође од велике важности за укључивање како материјалних, тако и нематеријалних (неопипљивих) елемената атмосфере у валоризацију градитељског наслеђа.

У оквиру свог предлога интерпретације концепта аутентичности теоретичар Херб Стовел (*Herb Stovel*)¹¹¹ је установио три главна узрока неадекватне примене концепта аутентичности у заштити и презентацији културног наслеђа:

1) „Тумачење аутентичности као засебне вредности“ (Stovel, 2007, ст. 28), и неизвршавање процене аутентичности на основу предложене **Изузетне универзалне вредности** и **неодржавање критичке везе ова два појма** (Ibid, ст. 22). У оквиру анекса 4 припремне верзије *Оперативног приручника* из 2003. године дефинисано је да „**аутентичност није вредност сама по себи**“, као и да би културно наслеђе било номиновано за упис на Листу Светске баштине, требало на првом месту „да покаже своју тврдњу о *изузетној универзалној вредности*, а затим да демонстрира да су атрибути који носе сродне вредности *аутентични*, то јест, истински, стварни, истинити, веродостојни“ (Ibid, ст. 29).

2) „Покушај тражења аутентичности у свим атрибутима који су идентификовани у *Оперативном приручнику*“ (Ibid). Саветује се процена аутентичности у односу на *одабрани скуп атрибута*, у зависности од тога које аспекте интегритета је потребно одредити за очување, како би се пренео одређени значај културног наслеђа (нпр. историјски интегритет).

3) „Третирање аутентичности као да је то апсолутни концепт - присутан или не“ (Ibid). Ово се односи на приступ да аутентичност мора бити присутна у свим атрибутима „као композит“, који је, иако присутан у теорији, нестао у примени концепта аутентичности у пракси. Преовладао је приступ „**релативног мерења**“ у оквиру којег „**специфично дефинисани атрибути могу веродостојно, истинито и искрено да изражавају Изванредну универзалну вредност**“ (Ibid).

Значајан допринос развоју идеје о **аутентичности као релативном концепту** (а не апсолутном) и усмерењу на процену аутентичности културног наслеђа на основу

¹¹¹ Херб Стовел (1948-2012) био је професор, научник и један од најпознатијих светских стручњака за очување културне баштине. Аутор је бројних значајних књига и публикација о темама везаним за наслеђе, и познат по учешћу у изради Нара документа о аутентичности, 1994. године, заједно са Рејмондом Лемером. Био је председник Асоцијације за међународну технологију очувања, председник ICOMOS-а у Канади, а као генерални секретар ICOMOS-а 2011. године био је добитник престижне награде ICCROM (извор: <https://whc.unesco.org/en/news/850>, приступано 04.07.2020).

појединачних атрибута, дала је **Наталија Душкина** (*Natalia Dushkina*)¹¹² у дискусији коју је изложила на *Нара конференцији посвећеној аутентичности* (1994). **Њена интерпретација аутентичности рефлектује се у појединачној анализи сваког од извора аутентичности, издвојеног и независног од осталих извора.** Она наводи да, уколико се извори проучавају истовремено, може доћи до „делимичног губитка аутентичности сваког од њих (нпр. аутентичност материјала је нетакнута, али функција се променила, те постоји губитак изворног облика итд.)“ (Dushkina, 1995, ст. 310). **Појединачно испитивање извора аутентичности од изузетног је значаја за процену очувања атмосфере анализом значења њених генератора понаособ.**

У сврху ревизије „Документа о аутентичности из Наре“ и проширења контекста употребе концепта *аутентичности*, на симпозијуму за чланове ICOMOS-а, одржаном 1996. године у Сан Антонију у Тексасу¹¹³, усвојена је „**Декларација из Сан Антонија**“¹¹⁴, ради потребе за **афирмацијом специјалног културног карактера одређеног региона.** Ова декларација је имала за циљ да: **редефинише аспекте извора информација за процену аутентичности и придружи им нове дефинисане; истакне аутентичност материјала као главног извора за процену аутентичности, односно као једног од главних „доказа“ аутентичности културног наслеђа; дефинише односе између аутентичности и: историје, (културног) идентитета, социјалне вредности, економије, интегритета, контекста, материјала, намене и функције; као и да укаже на то да је аутентичност већи концепт од (материјалног) интегритета наслеђа (ICOMOS, 1996).**

За проблем идентификације, валоризације и очувања атмосфере градитељског наслеђа, од кључне важности су два односа којима се „**Декларација из Сан Антонија**“ бавила: 1) питање аутентичности материјала; и 2) однос аутентичности и социјалне вредности.

1) Аутентичност материјала је дефинисана на следећи начин:

„Поред вредности сведочења, постоје и мање евидентне документарне вредности које захтевају разумевање историјске грађе како би се идентификовала њихова значења и поруке. [...] важно је да се материјални докази, дефинисани у смислу дизајна, материјала, израде, локације и контекста, сачувају како би се задржала његова способност да настави да се манифестује и преноси своје прикривене вредности садашњим и будућим генерацијама“ (Ibid).

У контексту **дефинисања аутентичности у односу на примењене материјале** (који се ослања на члан 9 Венецијанске повеље из 1964) дефинисано је да се, тамо где је могуће, у процесу рестаурације градитељског наслеђа, користе традиционални материјали, као извори информација о прошлости одређеног места и његовом идентитету. Такође, истиче се да се материјализација грађевине процењује „заједно са нематеријалним препознатљивим карактером и компонентама локалитета“ (Ibid), као што је то случај код културног наслеђа. **Када је реч о аутентичности обновљених делова објекта, уколико се ради о интерпретацији делова који недостају, оно у том случају није аутентично, већ „оне [интерпретације] само могу аутентично да представе значење места онако како се оно разуме у датом тренутку“** (Ibid).

Истицање значења материјалних доказа, које утиче на очување идентитета места, од великог значаја је и за очување аутентичне атмосфере, али су истовремено важне и

¹¹² **Наталија Душкина** је професор на Московском архитектонском институту (*Moscow Architectural Institute*) и стручњак за локалитете Светске баштине (извор: https://www.iccom.org/sites/default/files/ICCROM_ICCS10_JukkaFestchrift_en.pdf, приступано 06.07.2020).

¹¹³ **Тема симпозијума била је оријентисана на дефиније, доказе и управљање аутентичношћу** архитектонског, урбаног, археолошког и културног, као и пејзажног наслеђа Америке (извор: <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/188-the-declaration-of-san-antonio>, приступано 04.01.2021).

¹¹⁴ Оригинални назив декларације: *Declaration of San Antonio* (извор: <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/188-the-declaration-of-san-antonio>, приступано 05.01.2021).

интерпретације онога што није очувано у материјалном облику, у контексту начина на који преносе атмосферу прошлости и начина на који се она доживљава у *датом тренутку* (франц. *moment donné*), према концепту Ле Дика¹¹⁵ (Viollet-le-Duc, 1863).

2) Веза аутентичности и социјалне вредности одређена је у Декларацији првенствено као „дубока духовна порука“, као нематеријално наслеђе које успоставља нераскидиву везу са значењем опипљивог наслеђа. Како би се валоризовала и очувала социјална вредност, односно духовна порука места, ова веза нематеријалног и материјалног наслеђа „мора се пажљиво идентификовати, проценити, заштитити и протумачити“ (Ibid). Са тог аспекта, социјална вредност, која је до тада занемарена у процени и очувању аутентичности, може се посматрати као вредност која у највећој мери преноси и чува идентитет простора, његову функцију и дух.

У контексту валоризације атмосфере и процене аутентичности, генератори атмосфере као материјални и нематеријални елементи архитектуре могу имати улогу извора информација за процену аутентичности, а самим тим и социјалне вредности и степена њеног очувања које се процењује на основу доживљаја идентитета места и карактера простора кроз елементе његове атмосфере (генераторе атмосфере). Перципирањем, идентификацијом и валоризацијом материјалних и нематеријалних генератора атмосфере може се утврдити континуитет функције, однос савременог духа и духа прошлости, а самим тим и континуитет или дисконтинуитет културног идентитета и социјалне вредности одређене историјске грађевине или простора.

„Повеља о аутентичности и реконструкцији историјских грађевина“ (Рига, 2000)¹¹⁶ дефинише аутентичност у контексту историјске реконструкције културног наслеђа на следећи начин:

„Аутентичност је мера до ког степена атрибути културне баштине (облик и дизајн, материјали, примена и коришћење, традиција и технике, локација и постављање, дух и осећања и други чиниоци) верно и тачно означавају његов значај, сматрајући да је у начелу реплицирање културне баштине погрешна презентација прошлости и да сваки архитектонски рад треба да рефлектује време у коме је стваран“ (ICCROM, 2000, ст. 259)¹¹⁷.

Анализом аутентичности у контексту историјске реконструкције градитељског наслеђа, поставља се питање: *да ли се атмосфера може реконструисати у контексту пројекта обнове градитељског наслеђа и да ли се и у којој мери у том случају атмосфера доживљава као аутентична? С тим у вези, друго питање које се поставља је: да ли се обновом историјске атмосфере губи њена аутентичност и слојевитост њеног савременог контекста? Из другог питања следе потпитања: да ли је аутентичност атмосфере управо у њеној слојевитости насталој модификацијом вредности градитељског наслеђа временом и на који начин је могуће оживети нематеријалне генераторе атмосфере?*

По „Венецијанској декларацији INTBAU, за очување споменика културе у 21. веку“ (2007)¹¹⁸, која се надовезује на Венецијанску повељу из 1964, појашњавајући и проширујући

¹¹⁵ Виоле-ле-Дик (*Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, 1814-1879) био је водећи теоретичар рестаурације градитељског наслеђа и споменика културе, архитекта и истраживач. Његова теорија рестаурације није значила само обнову грађевине, већ и поновно успостављање стилског јединства по узору на оригинално, а које је услед интервенција које су наступиле временом поремећено или никада није у потпуности довршено (Vučenović, 2004, ст. 42).

¹¹⁶ Оригинални назив повеље: *Riga Charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage*, донета 23-24. октобра 2000. године, у Риги (извор: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/convern8_07_rigacharter_ing.pdf, приступано 07.09.2021).

¹¹⁷ Превод као у: Николић, 2014, ст. 78

¹¹⁸ Оригинални назив декларације: *The INTBAU Venice Declaration On the Conservation of Monuments and Sites in the 21st Century*, потписана је у Венецији, 8. јануара 2007. године (извор: <https://www.intbau.org/wp-content/uploads/2019/01/INTBAU-Venice-Charter.pdf>, приступано 06.09.2020).

њене чланове прилагођавајући их савременом добу, **аутентичност није интерпретирана тако да захтева апсолутно очување затеченог стања, већ тако да рефлектује комплексност промена кроз време, али и садашњост**, као што је наведено у преамбули:

„Стога се циљ аутентичности не сме тумачити тако да захтева апсолутно стање очувања унапред категорисаних момената у времену. Уместо тога мора одражавати сложени образац промена и понављања током година, укључујући и садашњост. То се утврђује у интерпретативним материјалима колико и у техникама прецизне конзервације“ (INTBAU, 2007).

Стање вредности интегритета, као један од главних индикатора за идентификацију и дефинисање културног наслеђа (поред поштовања принципа аутентичности) дефинисано је у оквиру **Оперативног приручника (2005)**¹¹⁹, као услов који културно добро мора да испуни како би било номиновано за упис на Листу Светске културне баштине (Jokilehto, 2006, ст. 12):

*„Интегритет је мера укупности и нетактнутости (очуваности) једног природног и/или културног наслеђа и његових атрибута. Испитивање услова интегритета, тражи зато оцену до ког степена културно добро: а) обухвата све елементе потребне да се изрази Изузетна универзална вредност; б) да је адекватне величине да обезбеди комплетну презентацију особина и поступака који доприносе значају имовине; в) је оштећено од негативних утицаја у развоју и/или занемаривању“.*¹²⁰

У контексту идентификације елемената који су кључни за процену интегритета културног наслеђа, разликују се: **социјално-функционални интегритет, историјско-структурни интегритет и визуелни интегритет** (Ibid, ст. 14). **1) Социјално-функционални интегритет** одређеног места се односи на идентификацију функција и процеса на којима се заснивао његов развој, а који су повезани са интеракцијама у друштву. Када се говори о просторној идентификацији различитих елемената у изграђеном окружењу који документују ове функције и процесе, ови елементи чине **структурни интегритет** који сведочи о развоју одређеног места или историјског простора, и о ономе што је преостало од елемената који су се развијали у историјским условима и опстали у савременим; **2) Визуелни интегритет** представља појавну манифестацију ових процеса и њихов резултат, и омогућава дефинисање естетских аспеката који се презентују; **3) Из овога следи да је, како би се извршила адекватна процена постојећег стања и одређених промена, неопходно враћати се анализи социјално-функционалног интегритета и историјско-структурног интегритета** који су резултовали видљивим променама у изграђеном окружењу (Ibid).

У вези са раније изнетим, како би се идентификовале и процениле вредности градитељског наслеђа, неопходно је утврдити да ли су и у којој мери очувани **аутентичност и интегритет**, односно извршити квалитативну процену провером принципа аутентичности кроз анализу извора за процену аутентичности, али и идентификовати функционалне и историјске услове и развој места анализом његовог интегритета. Концепти аутентичности и интегритета у односу на културно наслеђе се разликују, али су **комплементарни**, један не може да замени други и њихова анализа представља услов за процену културног наслеђа.

Када је реч о процесу идентификације развоја историјске грађевине и вредновања њене аутентичности, узимају се у обзир следећи аспекти:

*„Аутентичност се изражава у **оипљивим и неоипљивим аспектима** било које људске делатности, па и градитељства, она је израз историјског живота и промена. У*

¹¹⁹ Оригинални назив конвенције: *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, потписана је 2. фебруара 2005. године у Паризу од стране чланова UNESCO – World Heritage Centre (извор: <https://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf>, приступано 11.09.2021).

¹²⁰ Превод као у: Николић, 2014, ст. 119

архитектури се аутентичност изражава кроз концепцију и форму, материјал и суштину коришћења и функције, традицију и технику, ситуацију и положај, дух и израз, оригинално стање и историјско настајање. Код вредновања аутентичности неког места или грађевина, важни су и они елементи који изражавају њихов историјски живот, допринос различитих друштвених, културних и уметничких периода и генерација. Није важан само материјални аспект, већ континуитет функције и одређене идеје која је реализована кроз време у различитим облицима и техникама“ (Ротер-Благојевић & Николић, 2008, стр. 120-121).

Очување интегритета историјске грађевине подразумева потпуну представу својстава и процеса који преносе значај *изузетне универзалне вредности*. Осим *мере укупности и нетактнутости (очуваности)* својстава/вредности историјске грађевине, за дефинисање и очување њеног интегритета у ***Оперативном водичу за номинацију добара за Листу Светске баштине (2008)***¹²¹ дефинисани су следећи кључни појмови:

„У оквиру ове дефиниције постоје две основне идеје: „Целовитост“ и „Нетактнутост“. У случају „целовитости“ ради се о томе да је потребно да се обезбеде сви елементи неопходни да се „исприча прича о локалитету“, односно да ли је добро очувано у великој мери да покаже све своје историјске функције и процесе; а у вези са појмом „нетактнутост“ поставља се питање о стању добра у односу на угрожавање његовог постојања и све ризике у окружењу око њега“ (Николић, 2014, стр. 4-5).

Сумирањем дефиниција концепта аутентичности и интегритета долази се до следећег закључка:

„...оба ова појма су усмерена на способност посматраног добра, баштине, да пренесе свој значај. У случају аутентичности то се пре свега односи на значај и културну вредност, а у случају интегритета на управљање и одржавање локалитетом у будућности, тако да се очува његов значај и културна вредност током времена“ (Ibid, ст. 5).

Интегритет у контексту идентификације и валоризације атмосфере градитељског наслеђа може да се интерпретира као *мера укупности и очувања материјалних и нематеријалних генератора атмосфере који преовлађују у одређеном историјском простору и одређују карактер његове атмосфере*. Другим речима, интегритет у контексту питања атмосфере градитељског наслеђа је очуван уколико су очувана сва својства елемената у простору која их чине генераторима атмосфере. Дакле, у циљу очувања аутентичности и интегритета историјских грађевина, не смеју се занемарити њихови неопипљиви аспекти, нарочито они који се, базирајући се на претходно наведеним дефиницијама појмова аутентичности и интегритета културне баштине, базирају на: *„духу и изразу“, „елементима који изражавају историјски живот [градитељског наслеђа], допринос различитих друштвених, културних и уметничких периода и генерација“* (Ротер-Благојевић & Николић, 2008, стр. 120-121). Надовезујући се на дефиниције аутентичности и интегритета, и реферишући их на појаву атмосфере у простору заштићене грађевине, може се закључити да, у зависности од тога колико перципирање атмосфере може да *„исприча причу о локалитету“* (Николић, 2014, ст. 5) и да на корисника *„пренесе његов значај“* (Ibid), као и у којој мери су генератори атмосфере заправо извори информација за процену аутентичности, у толикој мери су очувани материјални и нематеријални генератори атмосфере, односно очувани су аутентичност и интегритет историјске грађевине и презентоване су њене споменичке вредности.

¹²¹ Оригинални назив конвенције: *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, потписана у јануару 2008. године у Паризу од стране чланова UNESCO – World Heritage Centre (извор: <https://whc.unesco.org/archive/opguide08-en.pdf>, приступано 09.09.2021).

Концепт истинитости градитељског наслеђа и проблем атмосфере

У концепт *аутентичности* у члану 9 „Документа о аутентичности из Наре“ експлицитно је укључен појам *истинитости*, тачније процена аспеката аутентичности на основу извора аутентичности:

„Конзервација културног наслеђа у свим облицима и историјским периодима утемељена је на вредностима које се приписују наслеђу. Наша способност да разумемо ове вредности делимично зависи од степена у којем се извори информација о тим вредностима могу разумети као веродостојни или истинити. Познавање и разумевање ових извора информација у односу на изворне и накнадне карактеристике културног наслеђа и њихово значење неопходна је основа за процену свих аспеката аутентичности“ (ICOMOS, 1994, стр. 46-47).

Синоними за појам аутентичности у контексту заштите градитељског наслеђа су – *истинитост, изворност, веродостојност* и сл. (Шекарић, 2010, ст. 62). Велики допринос тумачењу концепта аутентичности у дискурсу заштите градитељског наслеђа, а самим тим и тумачењу истинитости као кључног дела концепта аутентичности дао је фински архитекта и урбаниста Јука Јокилето¹²². По њему, како би истинитост историјских простора и места могла да се доживи, *истина* никада не би требало да се открије у потпуности, другим речима, она би требало да се доживи кроз немогућност њеног потпуног и целовитог указивања и перципирања разумом, и сходно томе, кроз активирање имагинације у процесу доживљаја оваквих историјских простора и места (Јокилето, 2002, стр. 13-14). Надовезујући се на његов став о истинитости у доживљају аутентичности градитељског наслеђа, могу се поставити питања која воде ка разматрању улоге атмосфере у архитектури у доживљају и процени истинитости градитељског наслеђа. **Како приступ грађењу атмосфере и карактер атмосфере у архитектури утичу на перципирање истинитости градитељског наслеђа? Која је улога генератора атмосфере у прикривању/разоткривању истинитости историјских простора и места?**

Професор историје уметности Марко Шпикић¹²³ испитивање концепта истине у доживљају и разумевању културне баштине доводи у директну везу са филозофским поставкама које се односе на перцепцију културне баштине и њено очување, и у оквиру овог тумачења поставља потпитање о позицији и улози посматрача културне баштине и њених вредности у процесу перцепције и разумевања истине (Шпикић, 2015). Настављајући се на основне одреднице „филозофских теорија истине“¹²⁴, Шпикић одговара на питање које је претходно поставио, а које се односи на улогу посматрача, и закључује да је процес перцепције истинитости историјског споменика – процес који се одвија између посматрача и грађевине која се перципира, а спону између њих представља време и дејство које проток времена има на историјску грађевину (Ibid, ст. 28).

¹²² Јука Јокилето (рођен 1938. године у Хелсинкију) је фински архитекта и урбаниста, један од водећих савремених стручњака у области архитектонске и урбане конзервације и рестаурације. Од 1972. је био члан ICCROM организације у којој је почео да ради као професор и координатор програма, а затим је био и генерални директор од 1995-1998. године, а од 2000-2006. године је радио у ICOMOS организацији као евалуатор и презентер номинација за Светску баштину. Доприneo је развоју концепта аутентичности, и појма изузетне универзалне вредности (OUV - outstanding universal value) (извори: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4419-0465-2_533, <http://whc.unesco.org/en/oralarchives/jukka-jokilehto/>, приступано 09.01.2021).

¹²³ Марко Шпикић (рођен 1973. године у Загребу) је историчар уметности, од 2014. године и ванредни професор на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу. Од 2011-2016. године био је председник ICOMOS-а Хрватске (извор: <http://povum.ffzg.unizg.hr/?p=989>, приступано 10.01.2021).

¹²⁴ Шпикић је у оквиру једне од филозофских теорија истине коју је навео (теорије кореспонденције) цитирао Тому Аквинског (Saint Thomas Aquinas) – „усаглашеност са разумевањем“ (лат. *adaequatio rei et intellectus*), коју је пренео на интерпретацију спознаје истине објеката културне баштине: „...у уму проматрача постоји спознаја о истинитости (или аутентичности) споменика која се формира у односу видног поимања и умног сагледавања умјетничке креације“ (Шпикић, 2015, ст. 27).

У контексту градитељског наслеђа на којем су урађене одређене интервенције, Шпикић оставља отворено питање о постојању *истине* (аутентичности) у историјској грађевини која је у целости реконструисана, а самим тим и о укључивању „многоструких истинитости“ у процес перцепирања и разумевања вредности градитељског наслеђа (Ibid, ст. 32).

Даљом интерпретацијом, уколико се у процену *истинитости* и њено перцепирање укључи и аутентичност потпуно обновљене из темеља реконструисане историјске грађевине (њене савремене, *нове истине*), поставља се питање да ли би то значило да је свеобухватна, *права* истина збир историјске (*старе*) и савремене (*нове*) истине историјске грађевине, или може да се изједначи са неком од две наведене истине? Уколико је на историјској грађевини било неколико интервенција (нпр. промене неколико различитих функција), долази се до сложенијег питања „многострукости“ истине.

Истинитост у архитектури чита се двосмерно, кроз поступак којим су одређене архитекте имплементирале генераторе атмосфере у своје пројекте (приступе грађењу атмосфере), али се, са друге стране, испољава и у начину на који се атмосфера (која је тим генераторима генерисана) отелотворава првим утиском посматрача / корисника, односно испољава се кроз комплексност доживљаја атмосфере историјске грађевине. Већина архитеката „концепт истине“ у архитектури реферишу на доследност примењеним материјалима, затим на примену одређене **боје** (архитекте модернизма), али и на начин пројектовања **светлости и сенки**, фокусирајући се на један генератор атмосфере (најчешће на материјале), или на међусобни однос неколико генератора.

3.1.5. Принципи интерпретације и презентације културног наслеђа и проблем атмосфере

У оквиру „Чарлстон декларације“ (ICOMOS, 2005)¹²⁵ дефинисани су појмови *интерпретације* и *презентације* културног наслеђа, као и разлике међу њима:

„Под презентацијом се подразумева пажљиво планирани систем информација и физичког прилаза пределима културне баштине, које се обично преносе ученицима, студентима, пројектним фирмама и професионалцима из ове области. У том смислу ово је једносмерна комуникација. Интерпретација, са друге стране, означава скуп активности, истраживања и креативног рада, стимулисаног дотичним пределом културне баштине. Утицај и укључивање посетилаца, локалних и сродних групација, и акционара, различите старости и различите образованости, су пресудни за интерпретацију и претварање предела културне баштине од статичких споменика у места и изворе учења и рефлексije на прошлост. Споменици су и вредни извори за одрживи развој заједнице и интеркултурни и међугенерациски дијалог.“ (Николић, 2014, стр. 85-86)

Другим речима, *презентација* је једносмерна и подразумева преношење информација о вредностима градитељског наслеђа, док је *интерпретација* процес који кроз различите активности укључује посетиоце у претварање простора градитељског наслеђа у просторе извора учења о вредностима културног наслеђа и рефлексјама историје. **Реферишући се на проблем атмосфере, односно оживљавања, очувања и презентовања вредности градитељског наслеђа кроз идентификацију, валоризацију и оживљавање његових материјалних и нематеријалних генератора атмосфере, неопходно је фокусирати се на**

¹²⁵ Оригинални назив повеље: *Charleston Declaration on Heritage Interpretation*, усвојена на Осмом симпозијуму Икомоса, у Чарлстону у САД, у мају 2005. године (извор: <https://usicomos.org/wp-content/uploads/2019/12/2005-USICOMOS-International-Symposium-Charleston-Declaration.pdf>, приступано 10.11.2021).

начин презентације културног наслеђа, тако да се посетиоцима, поред перцепције, активира и сећање и имагинација, како би у потпуности доживели карактер атмосфере историјске грађевине, као да су и сами део ње.

Аспекти и циљеви који се истичу у „Чарлстон декларацији“ (2005), а који се односе на питање атмосфере у контексту савремене заштите и презентације историјских грађевина, су:

1) „Пажљиво и документовано пренети значење места културног наслеђа кроз препознавање њиховог значаја, укључујући њихове материјалне и нематеријалне вредности, природне и културно окружење, друштвени контекст и физичко ткиво“, 2) „Поштовати аутентичност локалитета културног наслеђа [...] од [...] наметљивих интерпретативних инфраструктура“, 3) „Развити техничке и професионалне стандарде за тумачење наслеђа, укључујући технологије, истраживања и обуку. Ови стандарди морају бити одговарајући и одрживи у својим друштвеним контекстима“ (ICOMOS, 2005).

4. АНАЛИЗА ПРИМЕРА И ПРЕПОРУКЕ ЗА ОЧУВАЊЕ И ОБНОВУ АТМОСФЕРЕ У ЕНТЕРИЈЕРИМА ПОРОДИЧНИХ КУЋА

4.1. АНАЛИЗА ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ У ПРЕЗЕНТАЦИЈИ ИНОСТРАНИХ ПРИМЕРА ПОРОДИЧНИХ КУЋА (ВИЛА)

Детаљној анализи домаћих примера заштићених породичних кућа (вила) претходила је анализа презентације генератора атмосфере код референтних иностраних примера породичних кућа (вила). **Критеријуми за одабир референтних иностраних примера породичних кућа (вила)** на којима је урађена анализа презентације материјалних и нематеријалних генератора атмосфере, били су: **1)** статус као споменика културе; **2)** просторно-временски контекст централне Европе с краја XIX и почетка XX века. Овај критеријум се односи на паралелу која се успоставља између домаћих примера породичних кућа (вила) које се анализирају наспрам референтних иностраних примера. Приликом одабира иностраних примера фокус је био на подручју централне Европе ка којој је Србија у датом периоду била усмерена политички и културно-образовно; **3)** адекватна савремена презентација материјалних и нематеријалних генератора атмосфере, уз очување аутентичности и интегритета, духа места, нематеријалног наслеђа и карактера простора историјске грађевине. **Инострани примери породичних кућа (вила) на којима је рађена анализа су: 1) Музеј Жакмар-Андре (*Musée Jacquemart-André*) у Паризу и Вила Тугендхат (*Villa Tugendhat*) у Брну (Чешка).**

1) Музеј Жакмар-Андре у Паризу

Историјски подаци

Власници ове историјске градске палате били су **Едуар Андре (*Edouard André*)** и његова жена, сликарка **Нели Жакмар (*Nélie Jacquemart*)**. **Андре** је рођен 1833. године, у породици богатих протестантских банкара из југоисточне Француске. Од своје осамнаесте године је похађао Војну Академију Сен Сир (*Saint-Cyr*), и дипломирао је као официр у једном од елитних корпуса задужених за заштиту Наполеона III. Нешто касније је напустио свој положај и 1864. године постао посланик у Националној скупштини, заузевши место свога оца.¹²⁶

Андре се 1881. године оженио познатом уметницом – сликарком Нели Жакмар, која је насликала његов портрет 1872. године. Заједно су били колекционари, а Андре је посветио своје богатство импозантној колекцији ретких уметничких дела која је изложена у музеју. Жакмар је била посвећена, како прикупљању уметничких дела и уређењу колекција, тако и унутрашњем уређењу соба и опремању ентеријера виле. Заједно су путовали по Италији и Блиском Истоку, прикупљајући дела за своју колекцију уметнина. Након смрти Андреа 1893. године Жакмар је отпутовала на Оријент, а 1902. године је кренула на пут око света. Након њене смрти вила је постала власништво „Француског института“ (*Institut de France*), којем је Жакмар завештала вилу, како би своју и мужевљеви колекцију уметничких дела поделила са светом. Музеј је отворен за јавност 8. децембра 1913. године.¹²⁷

¹²⁶ Извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/place-of-history#3/1>, приступано 08.02.2022.

¹²⁷ Извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/place-of-history#12/1>, приступано 10.02.2022.

Основне карактеристике архитектуре

Палата у којој се данас налази музеј Жакмар-Андре заштићена је као историјски споменик 8. јуна 1978. године.¹²⁸ Изграђена је од 1868-1875. године у Паризу, према пројекту француског архитекте Анри Парона (*Henri Parent*). Инспирисана барокном у класичном архитектонском стилу Другог царства Наполеона III, симетричне основе, са бројним декоративним елементима из репертоара класичне неоренесансе и необарока, као нпр. *пиластрима*¹²⁹ на фасади, наглашеним централним делом у виду ризолита веће висине и са тремом, као и полукружним испадом на предњој уличној фасади, те припада стилу француског академизма крајем XIX века (сл. 85 и 86). Типична париска градска палата која се развијала крајем XIX века као узор је имала Краљевски квартал (*Place des Royal*)¹³⁰ изграђен 1612. године, а атмосфера у ентеријеру ових кућа дочарана је описом: „...ентеријери париских кућа били су такви да је све било подређено угошћавању, те је за приватност и комфор породичног живота остајало мало простора. То су биле сале за плес кроз две висине, велики салони, гигантске префињене степенице и слично“ (Nikezić, 2018, ст. 42). Грађевина је представник типичне париске палате, изузетне репрезентативности, услед својих атмосферских квалитета у ентеријеру.

Музеј је подељен у пет просторних и тематских целина. **1) Велики салони** (*Les grands salons*), просторије за госте и најсвечаније пријеме: Галерија слика (*Le Salon des Peintures*), Велики салон (*Le Grand Salon*), Музички салон (*Le Salon de Musique*) и Сала за ручавање (*La Salle à Manger*), које одражавају фасцинацију Андреа и Жакмар француском сликарском школом и декоративном уметношћу XVIII века; **2) Приватни салони** (*Les salons privés*), мањи, неформалнији салони у којима су се обављали дневни послови и у којима је боравила породица током дана: Салон са таписеријама (*Le Salon des Tapisseries*), Сала за пословне састанке (*Le Cabinet de Travail*), Будоар (*Le Boudoir*), Библиотека (*La Bibliothèque*) и Соба за пушење (*Le Fumoir*); **3) Зимска башта и степениште** (*Le jardin d'hiver et l'escalier*), репрезентативни природно осветљени централни хол са богатим зеленилом и монументалним стешеништем са зидним фрескама; **4) Италијански музеј** (*Le musée italien*) који се састоји из „Галерије скулптура“ (*La Salle des Sculptures*), са италијанским скулптурама из XV и XVI века, „Фирентинске галерије“ (*La Salle Florentine*), са делима која се реферишу на верске теме а слике су фокусиране на фирентинску школу, и „Венецијанске галерије“ (*La Salle Vénitienne*), са делима венецијанских уметника XV века; и **5) Приватних просторија** (*Les appartements privés*), где се налазе спаваће собе и приватне просторије Андреа у приземљу.¹³¹



Сл. 85 и 86 – Музеј Жакмар-Андре, главна – улична фасада и дворишна фасада

¹²⁸ Извор: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00088874>, приступано 14.02.2022.

¹²⁹ **Пиластар** је рељефно изведен стубац постављен уза зид. Понекад се сматра видљивим делом стуба који је уграђен у зид. Пиластри имају првенствено украсни карактер. Ипак имају и донекле структуралну функцију кад служе као ојачање зида насупротив стубу (Samerson, 2004, ст. 129).

¹³⁰ Краљевски квартал 1800. године добија нов назив Кварт Возг (*Place des Vosges*) (Nikezić, 2018, ст. 42).

¹³¹ Извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site>, приступано 10.02.2022.

Анализа генератора атмосфере у презентацији музеја

Материјални генератори атмосфере који обликују карактер атмосфере музеја су: форма, материјали и „окожујући објекти“.

Форма која највише обликује карактер атмосфере је форма Великог салона истакнутог у виду великог полукружног испада на главној фасади (сл. 87), као и облик спиралног степеништа и монументалног лучног отвора у холу (сл. 88). Доживљај монументалности и експанзивности простора постиже се када се, помоћу хидрауличних цилиндара уклањају бочни преградни зидови, како би се Велики салон, Галерија слика и Галерија музичара спојиле у јединствени међусобно повезан простор (Institut de France, 2022, ст. 7).



Сл. 87, 88 и 89 – Музеј Жакмар-Андре, Велики салон, спирално степениште у холу и библиотека

Материјали у ентеријеру су разнолики и стварају контрастни ефекат, доприносећи хаптичком доживљају ентеријера. У ентеријеру се смењују разноврсни материјали, доприносећи еклектичном карактеру атмосфере: подне површине – паркетни, мермерно поплочање, теписи, зидови – вештачки камен штучо, затим мермерне, порцеланске и гипсане скулптуре, колекција предмета израђених од различитих материјала, намештај са детаљима од позлаћених бронзаних носача и Бове тапацирунгом (*Beauvais tapestry*), драперје од сомота, свиле, ткана таписерија и сл. У библиотеци (сл. 89) и холу са спиралним степеништем на зидовима се налазе велика огледала, што доприноси атмосферском ефекту, јер се рефлексивно стакло доживљава као „искуство илузије и сна“ (Pallasmaa, 2011, ст. 81). Разноврсност материјала доприноси и ефекту осталих генератора атмосфере, јер је материјал уједно и инстанца која даље одређује утицаје других аспеката на грађење атмосфере – „звучности простора“, „температуру простора“, и „светлости на стварима“ (Zumthor, 2006, ст. 23).

„Окожујући објекти“ у музеју доприносе **еклектичном карактеру ентеријера** и чине да „посетиоци могу да осете топлу атмосферу дома“ (Institut de France, 2022, ст. 7). Еклектика се перципира у већини просторија, као нпр. у библиотеци која садржи колекцију изузетних холандских и фламанских **слика** са делима Ван Дајка (*Van Dyck*), Халса (*Hals*), Руисдаела (*Ruysdael*) и Рембранта (*Rembrandt*), док је у центру осмоугаона комада са египатским **минијатурама** (Ibid, ст. 8). Салон са таписеријама (сл. 90) садржи намештај који датира из периода Луја XIV и Луја XVI, комаде намештаја познатих столара попут – Јозефа Баумауера (*Joseph Baumhauer*) и Жан-Анри Ризенер (*Jean-Henri Riesener*), као и таписерије (Ibid, стр. 8,16). Еклектичну колекцију „окожујућих објекта“ као доминантних материјалних генератора атмосфере у музеју чине и: античке скулптуре у Зимској башти, турски ћилими из XV и XVI века и сл. (Ibid, ст. 16). У Сали за пословне састанке комада Луја XV столара Баумауера и радни сто Луја XV столара Жана Дефоржа (*Jean Deforges*) (сл. 91). **С обзиром на то да су већину ових предмета Андре и Жакмар донели са путовања и да су настајали током „живота“ објекта, они доприносе аутентичном значењу и вредностима грађевине** (Zumthor, 2006, ст. 39) и имају велику историјску, социјалну, културну, меморијалну, обликовну и уметничку вредност.



Сл. 90, 91 и 92 – Музеј Жакмар-Андре, Салон са таписеријама, Сала за пословне састанке и Музички салон

Нематеријални генератори атмосфере доминантни у ентеријеру музеја су светлост, боја, звук, мирис и температура.

Природна светлост у ентеријеру музеја је интензивно присутна преко великих лучних отвора у приземљу и низа прозора на спрату. Атмосфери значајно доприносе и ефекти које светлост производи својим својством **рефлексије**, као нпр. на огледалима зидова предворја, Зимске баште, и у Библиотеци, као и ефекти „**светлости на стварима**“ (Vöhme, 2017, ст. 143) на уметнинама, сликама и скулптурама, као и на рефлексивним површинама стилског намештаја.

Боје су у одређеним просторијама присутне као доминантан нематеријални генератор атмосфере – црвени зидови у библиотеци (сл. 89) и Галерији музичара (сл. 92), као и љубичасте тапациране клупе у овим просторијама, доминирају својим колоритом и акцентују их. Такође, драперје, завесе у Галерији скулптура су у розе боји и тако акцентују врата са *тимпаном*¹³² – алузијом на антички период (сл. 93). У Великом салону, боје су смиреније, беж и златна, што евоцира буржоаски карактер виле кроз *социјални карактер* боја (Baudrillard, 1996, ст. 31). У холу са спиралним степеништем налази се зидна фреска са илузионистичким ефектом, која је донета 1893. године, а потиче из колекције Тиеполо (*Tiepolo*) фресака из Виле Контарини (*Villa Contarini*) у Мири (Италија) (сл. 94) (Ibid), док је на плафону Галерије музичара фреска тријумфа Аполона (сл. 95).



Сл. 93, 94 и 95 – Музеј Жакмар-Андре, Галерија скулптура, фреске у холу и Приказ тријумфа Аполона на плафону Галерије музичара

Различита материјализација подних површина (мермер, паркет, теписи) корачањем и обиласком музеја производи различите звукове, који се смењују у динамичном ритму. Такође, карактер музеја који је био стециште свечаних пријема евоцира „звук смеха господе у јутарњим капутима и шуштање женских свилених хаљина“ (Institut de France, 2022, ст. 7).

Унутрашњи атријум у виду зимске баште преузет је из Енглеске као важан елемент приватних палата у време владавине Наполеона III крајем XIX века, а састојала се од егзотичних саксијских биљака испод застакљене кровне конструкције. Данас у зимској башти, атријуму и холу са монументалним спиралним степеништем (сл. 96), и даље преовлађују егзотичне саксијске биљке, па је **мирис** у овом делу музеја присутан као наглашени генератор

¹³² **Тимпанон** је троугласти простор између косина крова и водоравног венца храма или неке друге класичне грађевине (Samerson, 2004, ст. 131).

атмосфере, који генерише пријатну, свежу, уједно и контемплирајућу и опуштајућу атмосферу. У делу музеја који је означен као „Неформалне просторије“ налази се Соба за пушење (сл. 97), у којој преовлађује мирис мешавине цигарета и брендија. До ове собе долази се кроз хол и Зимску башту, па се, услед нагле промене контрастних мириса ових просторија, атмосфера првим утиском доживљава интензивније (Griffero, 2014) (сл. 98 и 99).



Сл. 96 и 97 – Музеј Жакмар-Андре, хол са спиралним степеништем и Зимска башта



Сл. 98 и 99 – Музеј Жакмар-Андре, поглед из Зимске баште на Собу за пушење и Соба за пушење

Олфакторном доживљају мириса доприноси и боравак у Жакмар-Андре кафеу (*Café Jacquemart-André*), чајној соби која је смештена у некадашњој Сали за ручавање. Овде се данас служе пецива најбољих посластичара у Паризу, као и лагана јела, а мени се поводом сваке изложбе мења и прилагођава теми изложбе (Institut de France, 2022, ст. 20).

Температура у зимској башти је такође, поред олфакторног доживљаја зеленила, један од доминантних генератора. Томе доприноси зеленило као и мермер који се услед свог синестетског карактера доживљава као „хладан“ (Vöhme, 2017, ст. 156). Он преовлађује у атријуму као материјализација пода, зидова и стубова, па се он доживљава као просторија у којој је присутна свежина и хладнија атмосфера.

2) Вила Тугендхат у Брну (Чешка)

Историјски подаци

Грета (*Grete*) и Фриц Тугендхат (*Fritz Tugendhat*) ангажовали су 1928. године архитекту Мис ван дер Роа за пројекат и изградњу породичне куће – Виле Тугендхат у Брну (Чешка), чија је изградња завршена 1930. године (Hammer, Tegethoff, & Hammer-Tugendhat, 2020). Грета и Фриц били су пореклом из јеврејских имућних породица индустријалаца из Брна, које су у свом поседу имале неколико фабрика текстила, шећера и цемента у Чешкој и Аустрији, и на тај начин, почевши од XIX века, значајно допринеле развоју и индустријализацији овог дела Аустроугарске. Услед културно-економског статуса породица из којих су потицали, обоје су одрастали у пространим и репрезентативним породичним кућама у стилу академизма и сецесије, које су обиловале историцистичком декорацијом, али су имали жељу да њихова заједничка кућа буде модернијег изгледа.

Заједничко за Грету и Фрица била је и одређена врста личног уметничко-филозофског сензибилитета, обоје су били еманциповани интелектуалци. Грета је била наклоњена уметности и архитектури модернизма. У периоду од 1922-1928. године боравила је у Немачкој где је стекла основно познавање модерне уметности и архитектуре, као и сазнања о архитектонској пракси Мис ван дер Роа и његовим стамбеним пројектима за које се нарочито заинтересовала (Ibid, ст. 28). Фриц Тугендхат се, у своје слободно време, аматерски бавио фотографијом и снимањем. Управо његове **бројне сачуване фотографије ентеријера и породичног живота у вили, чине изузетно значајну документацију о историјату и оригиналном изгледу виле**. Грета се током живота посветила и хуманитарном раду у оквиру Лиге људских права (*Human Rights League*), где је, као члан њиховог извршног комитета, помагала избеглицама из Немачке (Ibid, ст. 44).

Друштвени живот који се одигравао у вили је био сведен. Грета и Фриц су организовали окупљања углавном само за најближе пријатеље и породицу, нису правили велика и честа окупљања у кући и нису славили велике празнике, осим Божића. Један од разлога за то, било је тадашње социјално-политичко стање у Брну, услед чега су се Јевреји окупљали и дружили искључиво међусобно (Ibid, ст. 47). **Породица Тугендхат је у вили живела у периоду од 1930. до 1938. године** када су, непосредно пред почетак Другог светског рата, са децом пребегли у Сен Гален (Швајцарска), одатле 1941. године у Каракас (Венецуела). Вратили су се након рата 1950. године у Сен Гален, где су и остали до краја живота. Повезаност Грете и Фрица са кућом отелотворила се и у форми њихове куће у Сен Галену изграђене 1957. године, која је својом појавношћу у великој мери асоцирала на вилу Тугендхат (Ibid, стр. 52-55). Њихова најмлађа ћерка Данијела Хамер-Тугендхат (*Daniela Hammer-Tugendhat*) и данас успешно ради на очувању вредности и аутентичности виле Тугендхат и на презентацији њених вредности, значаја и историјата.

Основне карактеристике архитектуре

Вила се од 2001. године налази на UNESCO Листи Светске културне баштине (UNESCO, 2001). **Изузетна универзална вредност (ИУВ) Виле Тугендхат одређена је према следећим критеријумима: „Критеријум (1.): Немачки архитекта Мис ван дер Роа је тријумфално применио радикалне нове концепте модерног покрета на вилу Тугендхат у пројектовању стамбених зграда. Критеријум (4.): Модерни покрет је направио револуцију у архитектури двадесетих година XX века, а рад Миса ван дер Роа, отелотворен у Вили Тугендхат, одиграо је главну улогу у њеном ширењу и прихватању у свету“** (Ibid, ст. 3).¹³³ **Вила испуњава критеријуме високог степена аутентичности и интегритета** (Ibid, ст. 2).

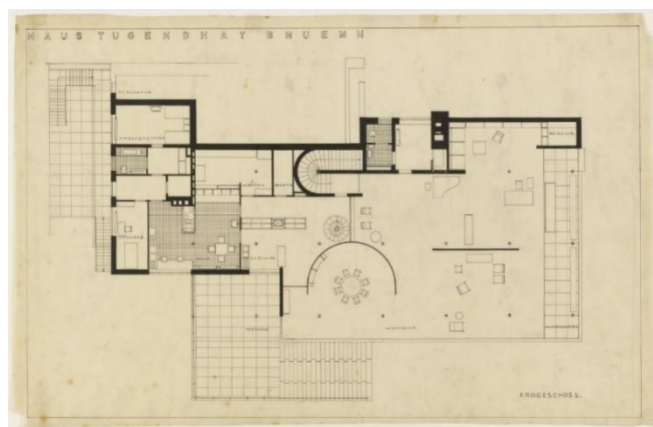
Вила Тугендхат је слободностојећа, породична кућа на периферији града, изграђена на пространој парцели и окружена зеленилом. **Волуметрија** је одређена карактером терена у паду, па се **појавност** куће са северне и са јужне стране у потпуности разликују. Са северне приступне стране, делимично задирање једног дела објекта у нагнути терен омогућава да се главни средишњи спрат куће не види са улице, вила се сагледава као приземна, док се са јужне дворишне стране терен спушта у великом нагибу отварајући визуре на Брно и Шлосберг, те се кућа сагледава као спратна (сл. 100 и 101).

¹³³ Видети напомену 108.



Сл. 100 и 101 – **Вила Тугендхат**, северо-западна фасада након рестаурације (2010) и поглед на вилу из баште – јужна страна (2010)

Површина од 2000м² подељена је на три нивоа – сутерен, приземни ниво и спрат, што, поред топографских услова, одређује њену **просторно-програмску шему**. У сутерену се налазе техничке просторије и оставе; у приземљу су главна дневна соба (са зоном за ручавање, радним простором, библиотеком и зоном за пушење и музику), зимска башта, тоалети за госте, сервисно крило са кухињом и спаваћим собама за послугу, као и велика тераса са које се, нестандартно дугачким и широким степеништем постављеним дуж подужног зида, силази у башту; на спрату су спаваћа соба са купатилом Грете и Фрица, дечје собе са купатилом, спаваћа соба дадиле, гостинска спаваћа соба и гаража у коју се улази са уличне стране, са станом возача, који има спаваћу собу, кухињу и купатило и кровна тераса велике површине, која у делу који је окренут ка башти има полигон за игру (Ibid, стр. 102-117). **Главна вертикална комуникација** је полукружно централно степениште које води из дневне собе у приземљу до хола горњег нивоа из којег се улази у део са родитељским спаваћим собама и одвојени део са дечијим спаваћим собама. **Конструкција** је скелетна, челични стубови, а међуспратне конструкције и зидови од бетона. Правилан растер танких носећих челичних стубова крстастог профила који пролазе кроз цео објекат, омогућава формирање *слободног плана* у средишњем нивоу куће, као и флуидност и неометано кретање кроз радни део, библиотеку, дневни боравак и трпезарију. На горњем нивоу стубови су интегрисани у зидну конструкцију. У изгледу и **материјализацији** јужне фасаде ка башти преовлађује зид завеса, чији се стаклени панели протежу целом дужином фасаде и пуном спратном висином, а могу у потпуности да се увуку у под уз помоћ електричних мотора. У централној просторији куће, на главном (средишњем) нивоу, доминантни елементи који дефинишу просторне зоне *слободног плана* су: полукружни дрвени зид од макасар ебановина који одређује простор за обедовање; масивни зид од оникса који одваја предњи део дневног боравка од радног дела; широки панел од мат стакла (осветљен са задње стране) који дели степенишни простор од зоне за пушење и музику; и вођице за драперје, које омогућавају да се завесама од сомота и свиле додатно издвоје и интимизују делови централне просторије и по потреби, заклоне делови стаклене зид завесе (Ibid, ст. 110) (сл. 102).



Сл. 102 – **Вила Тугендхат**, основа средишњег нивоа (1928-30)

Сматра се да је Мис био посвећен филозофском аспекту архитектуре и њеној суштини, „природи зграде“, њеној *духовној страни и истини*, иако (поред неких назнака) никада није експлицитно дефинисао шта је конкретно, по њему, *истинитост* у архитектури (Ibid, ст. 72). У пројекту „Виле Тугендхат“, начином примене материјала и конструкцијом, тежио је *истинитости материјала* и конструкције (видна конструкција стубова), и осталим аспектима модерне архитектуре, везе са природом и излагањем ентеријера окружењу, који су постигнути „зид завесом“, и сл., остварена је *истинитост*, коју је власник куће Фриц Тугендхат употребио као појам којим описује искуство становања у овој вили: „... када год пустим да ове собе и све што оне садрже почну да испољавају своје дејство, обузме ме осећај да је ово лепота, да је ово истина“ (Ibid, ст. 77).

Бројне измене у оквиру функције и изгледа виле, губитак првобитне функције куће и њене различите намене кроз историју, али и неадекватне интервенције у оквиру реконструкције у периоду од 1981-1985. године, у којој су оригинални материјали замењени мање квалитетним репликама, претиле су да угрозе аутентичност и интегритет куће. Ипак, све ове модификације кроз време нису утицале на основне елементе аутентичности и интегритета конструкције, форме, дизајна, и материјализације. Ипак, у сложенем процесу рестаурације (2003-2012), који је претходио презентацији Виле Тугендхат као приватног музеја отвореног за јавност, вила је успела да поврати свој оригинални изглед и да у потпуности очува изворна аутентичност и интегритет. У овом процесу, неки од оригиналних елемената куће су враћени, намештај је детаљно рестауриран, а мање квалитетни материјали замењени су оригиналним, па Вила Тугендхат сада испуњава критеријум аутентичности на високом нивоу (UNESCO, 2001, ст. 2).

Анализа генератора атмосфере у презентацији виле

Карактер свеобухватне атмосфере Виле Тугендхат назире се на сачуваним породичним фотографијама (сл. 103 и 104), као и у текстуалним записима Грете и Фрица у којима су детаљно описали свакодневицу и живот у кући.¹³⁴ **У свеобухватном доживљају атмосфере истичу се:**

- **осећај мира, опуштања и ослобођености**, нарочито у дневној соби слободног плана где је наглашен осећај заштићености станара у оквиру централне просторије који је подстакнут управо одвајањем од спољашњег природног окружења стакленом зид завесом и контрастним ефектом унутра-споља који је постигнут транспарентним фасадним зидом;



Сл. 103 и 104 – Вила Тугендхат, Ернст и Херберт Тугендхат у дневној соби (1935) и деца Тугендхат на тераси куће

- **просторно-визуелна динамичност доминантних конструктивних елемената у ентеријеру** који истичу уметничке предмете постављене у њиховој непосредној близини, као

¹³⁴ Ови описи представљају одговоре Грете и Фрица чаопису *Die Form* који је 1931. године објавио архитектонску критичку дебату са питањем „Да ли је кућа Тугендхат погодна за становање?“ (Hammer, Tegethoff, & Hammer-Tugendhat, 2020, стр. 76,77).

нпр. ефекат уметничке скулптуре немачког скулптора Вилхелма Лембрука (*Wilhelm Lehmbruck*) која је постављена испред зида од оникса. Карактер атмосфере обликован је својствима материјализације наведених елемената, али и њиховом интеракцијом са другим генераторима атмосфере (као нпр. са светлошћу), па се може рећи да је доминантна група генератора атмосфере у ентеријеру – она која се односи на **синестезију** (Böhme, 2017, ст. 93);

- **слободан план и реперни конструктивни елементи који одређују шему кретања унутар централне просторије**. Дакле, карактер атмосфере, између осталог, обликује и група генератора која се односи на **утиске кретања у ширем смислу** (Ibid). Линија кретања меандрира – поред конструктивних елемената око правилног растера стубова, полукружног зида и зида од оникса, а однос са спољашњим окружењем се успоставља силаском у башту степеништем која је постављено уз фасади зид. Овакво кретање наводи да се простор и његови елементи сагледавају из различитих углова и доживе динамичније и интензивније (Hammer, Tegethoff, & Hammer-Tugendhat, 2020, ст. 126).

У обликовању јединственог карактера атмосфере ентеријера, са строго одређеним концептом, без могућности промене изгледа и додавања нових елемената, присутан је широк спектар материјалних и нематеријалних генератора атмосфере.

Материјални генератори атмосфере доминантни у ентеријеру виле су: форма, „окружујући објекти“ (оригиналан намештај, уметничка скулптура), материјали и вода.

Целокупан **намештај**, који се сврстава у икониан намештај модернизма, као и **текстил** дизајнирали су Мис ван дер Рое и **Лили Рајх** (*Lilly Reich*), немачка текстилна дизајнерка и визуелна уметница (Ibid, ст. 43). **Материјали и боје** су посебно изражени у обради намештаја. Конструкција столица је од равних челичних шипки. **У дневном боравку налазе се три комфорније „Барселона фотеље“ тапациране у кожу смарагнозелене боје, са укрштеним металним ногарима, „Барселона отоман“ са кожним седалним јастуком, као и фотеља тапацирана у рубинцрвеној боји, (симболично) најкомфорнија, која као да акцентује централну зону дневног боравка** (сл. 105). У зони за обедовање доминира излакирани кружни сто од дрвета крушке, који је трансформабилан и има могућност удвостручавања своје површине (како би могло да седне до 24 особа), а столице за трпезаријским столом **„Брно столице“** пресвучене су белом овчјом кожом (сл. 106) и постављене у зони за пушење око сточића, као и у библиотеци. Уградни намештај, као и полукружни зид, је од макасар ебановине (Ambroz, 2012, st. 29). Материјализација степеништа главне вертикалне комуникације је травертин (Hammer, Tegethoff, & Hammer-Tugendhat, 2020, ст. 207).



Сл. 105 и 106 – Вила Тугендхат, „Барселона отоман“ у дневној соби (2010) и „Брно столице“ у трпезарији – поглед из баште (2010)

Као карактеристични и јединствени **„окружујући објекти“** издвајају се: **велики концертни клавир** у зони за музику у оквиру дневног боравка (сл. 107) и **Лембрукова скулптура** (сл. 108), као редак декоративни предмет у кући, постављена испред зида од оникса. На комодама и столовима налазиле су се и вазе са свежим цвећем, као и саксије са биљкама, гајеним у зимској башти.



Сл. 107 и 108 – Вила Тугендхат, клавир у зони за музику и женски торзо Лембрука у дневном боравку (1930)

За материјализацију завеса претежно је употребљен сомот у белој и црној боји и црна и сива свила (Ibid, стр. 21,41) (сл. 109). Сомотске завесе у просторијама су подражавале преградне зидове својим тешким, нетранспарентним и пуним материјалом.

Станарима је **зид од оникса** (сл. 109) био свакодневица, нису га доживљавали на начин на који га перципирају посетиоци куће-музеја својим *првим утиском*, као и гости куће који су волели да седе испред њега (Ibid, стр. 70-71). Као део унутрашње структуре, зид од оникса доприноси дијалогу између природе и архитектуре, који је свеprisутан у атмосфери ентеријера. Оникс је боје меда, са белим „жилама“, а свој изглед мења током сунчаних зимских дана јер камен има одређени проценат прозирности и када је осветљен с предње стране заласком Сунца, одређене жиле на задњој страни исијавају у црвеној боји.¹³⁵



Сл. 109 – Вила Тугендхат, црне завесе и зид од оникса (2019)

У простору виле, у циљу презентације њених вредности, као и наглашавања њених материјалних и нематеријалних генератора атмосфере, били су постављени и привремени „окружујући објекти“, попут просторне инсталације “Eclipse” студија за ентеријере и намештај Мичела Хагере (*Atelier Michal Hagara*) (Hagara, 2016). Ова инсталација у форми ротирајућег огледала са једне стране и макасар дрвене обраде са друге стране, са постољем од нерђајућег челика, била је постављена у дневном боравку виле 2016. године. Као елемент великих димензија који је накнадно унет у ентеријер и није део аутентичног простора, ово кружно огледало се ротира кадрирајући одређене аутентичне материјалне генераторе атмосфере дневног боравка – црвени „Барселона отоман“, библиотеку, зид од оникса, визуру на град, али истовремено својим рефлективним својством наглашавајући нематеријалне генераторе, попут интензитета природне светлости и боја присутних у ентеријеру дневног боравка (сл. 110, 111 и 112).

¹³⁵ Извор: <https://www.tugendhat.eu/en/about-the-house/dum/>, приступано 21.04.2021.



Сл. 110, 111 и 112 – Вила Тугендхат, инсталација “Eclipse” у дневном боравку (2016)

Вода је као генератор атмосфере присутна у зимској башти у виду базенчића као система за наводњавање раскошних егзотичних саксијских биљака (сл. 113 и 114).



Сл. 113 и 114 – Вила Тугендхат, зимска башта (2018 / 2019)

Нематеријални генератори атмосфере који преовлађују у обликовању карактера атмосфере виле су: светлост, боја, звук, мирис и температура.

Преко дана ентеријер главне просторије је **осунчан и осветљен** (сл. 115), а ноћу, услед велике површине стаклене зид завесе и таме коју ствара небо и зеленило испред, долази до **изразите рефлексије** ентеријера на зид завесу (сл. 116), па би корисник простора могао да има осећај празнине и дезоријентисаности у простору. Ово је решено вођицама на плафону по којима могу да се повуку завесе и драперје и према фасади и да заклоне велике стаклене површине. Такође су и остали материјали елемената – бројни хромирани стубови и зид од оникса високо рефлективни.



Сл. 115 и 116 – Вила Тугендхат, дневни боравак (2010 / 2019)

У процесу прикупљања информација који је претходио почетку реализације рестаураторског пројекта, **Иво Хамер (Ivo Hammer)** је 2003. године консултовао Ирене Калкофен (*Irene Kalkofen*), дадиљу која је живела са породицом Тугендхат, о њеном доживљају и сећању на **оригиналне боје екстеријера и ентеријера виле** (Hammer, Tegethoff, & Hammer-Tugendhat, 2020, ст. 89). Претпоставка је да је циљ Хамера био да добије информацију о **перцепцији боје и утиску која је оставила у меморији**, а не и о прецизној нијанси боје. Калкофен је боју екстеријера описала као природну, светлу, као нешто што се не чини као боја већ као материјал, материјал модерне куће, а боју ентеријера такође као

природну, непретенциозну, неприметну, боју која се уклапа у свеобухватну појавност куће и боју ентеријера у којем је све у међусобној хармонији (Ibid). Ово би уједно представљало и опис атмосфере боја у ентеријеру виле, као свеопшти утисак хармоније и интегритета који је важно очувати/обновити у процесу рестаурације.

Као додатни нематеријални генератори атмосфере били су присутни и **мириси** хране и **звучи** посуђа у трпезарији, који нису сметали онима који су у том тренутку боравили у дневној соби, јер су били пригушени дебелим завесама од сомота (Hammer, Tegethoff, & Hammer-Tugendhat, 2020, стр. 76-77).

Унутрашња температура је услед велике површине стаклених зидова дневног боравка и велике осунчаности дворишне фасаде, преко дана и лета била врло висока, а зими би у овом делу виле било хладно. Такође, клима на горњем нивоу куће је регулисана великом количином егзотичних саксијских биљака јер зимска башта чини скоро две трећине површине главног спрата (UNESCO, 2001, ст. 4).

Табела 5. Приказ генератора атмосфере у презентацији иностраних породичних кућа (вила)

НАЗИВ / ГОДИНА ИЗГРАДЊЕ / МЕСТО	АРХИТЕКТА	МАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	НЕМАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	ИЛУСТРАЦИЈА
Музеј Жакмар-Андре 1869-1876 Париз, Француска	Анри Парон	<p>- форма (полукружни испад на главној фасади, облик спиралног степеништа и монументалног лучног отвора у холу, покретни преградни зидови – спајање просторија)</p> <p>- материјали (разноврсност, „хладни“ и „топли“ материјали, велика огледала, контрастни ефекти)</p> <p>- „окружујући објекти“ (еклектичан карактер, меморијална, историјска и културна вредност)</p>	<p>- светлост (рефлексивне обраде материјала, огледала, „светлост на стварима“)</p> <p>- боје (акцентоване елемената и просторија - црвена, социјални карактер боја - беж и златна, фреске)</p> <p>- звук (звукви подстакнути интеракцијом посетилаца и материјала – подних површина и драперја)</p> <p>- мирис (Зимска бапта са егзотичним биљкама, Соба за пушење, олфакторни доживљај тематског менија у кафеу Жакмар-Андре)</p> <p>- температура (свежа и хладнија атмосфера Зимске баште)</p>	
Вила Тугендхат 1928 Брно, Чешка	Мис ван дер Рое	<p>- форма (динамичност доминантних конструктивних елемената у ентеријеру)</p> <p>- материјали (челични стубови, зид од оникса, завесе од сомота и свиле: контрастни ефекти, рефлексја зид завесе)</p> <p>- „окружујући објекти“ (аутентичан рестауриран намештај и текстил који су дизајнирали Мис ван дер Рое и Лили Рајх, Лембрукова скулптура)</p> <p>- вода (базен за наводњавање биљака у зимској башти)</p>	<p>- светлост (осунчан и природно осветљен простор главне просторије)</p> <p>- боје (природна, непретенциозна, неприметна, боја која се уклапа у свеобухватну појавност куће, боја ентеријера у којем је све у међусобној хармонији, док су поједини комади намештаја у јарким бојама – рубин-црвеној и смарагдно-зеленој)</p> <p>- звук (пригушени звуци посуђа у трпезарији)</p> <p>- мирис (мирис хране који се шири дневним боравком)</p> <p>- температура (велика површина стаклених зидова дневног боравка, лети веома високе температуре а зими је хладнија атмосфера, док на главном спрату температуру регулише велика количина егзотичних саксијских биљака у зимској башти)</p>	

4.2. ПРИМЕРИ ОБНОВЕ АТМОСФЕРЕ ОЖИВЉАВАЊЕМ НЕМАТЕРИЈАЛНИХ ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ

У савременој пракси рестаурације ентеријера историјских грађевина и простора и презентације њихових споменичких вредности, укључене су и методе обнове нематеријалних елемената¹³⁶, које се могу сврстати у експерименталне пројекте заштите и презентације градитељског наслеђа. **У досадашњој пракси експерименталних пројеката заштите и презентације, преовлађује обнова олфакторне естетике ентеријера историјских грађевина и простора, којом је у одређеној мери могуће рестаурирати и оживети карактер њихове атмосфере. Мирис, уједно и најевокативнији нематеријални генератор атмосфере, као такав има потенцијал да потисне остале генераторе атмосфере као секундарне.** То значи да мирис, као генератор који „оживљава“ „дати тренутак“, може експлицитно да асоцира на одређене просторе и догађаје који су можда у потпуности изгледали другачије него они кроз које се корисник у том тренутку креће, али се услед интензивног и јасног урезивања у меморију, нераскидиво повезују са њима (Тошић, 2016, ст. 96).

Аспекти аутентичности који су значајни у пракси олфакторног очувања атмосфере су: нематеријални – дух места, осећања и функција; и материјални – дизајн и форма. У контексту ентеријера историјских и модерних породичних вила *дух места* је у директној вези са функцијом објекта и идентитетом места, а самим тим и са социјалном, културном и историјском вредношћу објекта. За очување аутентичности форме и дизајна историјског простора важна је приступ грађењу атмосфере и метода којом се мирис имплементира у историјске објекте (у форми олфакторних инсталација, или неким другим методама попут чишћења, увођењем новог материјала или нове завршнице површине материјала, нове боје и сл., како би се остварио ефекат аутентичног историјског простора). Код олфакторних инсталација, осим њиховог дизајна и материјализације, значајно је и позиционирање у ентеријеру, како би се постигао интензитет доживљаја и олфакторно искуство повезало са визуелним (Ibid, стр. 96). **Препорука за метод процене извора аутентичности код експерименталних пројеката заштите и презентације би била испитивање извора аутентичности које није симултано (Dushkina, 1995), већ анализа сваког извора појединачно (Тошић, 2016, ст. 96).**

Као илустрацију за важност мириса у процесу евоцирања меморије простора, Паласма наводи фотографију (сл. 117) која сведочи о свакодневном „животу“ у Ле Корбизјеовој **Вили Штајн де-Монзи (Villa Stein de-Monzie)**, изграђеној 1927. године у Вокресону (Француска). То је једна од ретких фотографија које приказују свакодневицу у вилама из периода ране модерне (Pallasmaa, 2005, ст. 56). Посматрањем фотографије ентеријера кухиње Виле Штајн де-Монзи, на којој се види риба, електрични вентилатор и чајник на кухињском столу, може се антиципирати интензиван мирис рибе у просторији. Анализом фотографије, поставља се питање *истинитости* „датог тренутка“, које је узроковано недоумицом о томе да ли је ухваћен тренутак у животу станара или је то (делом) намештена сценографија за фотографисање ентеријера виле (Тошић, 2016, ст. 95).

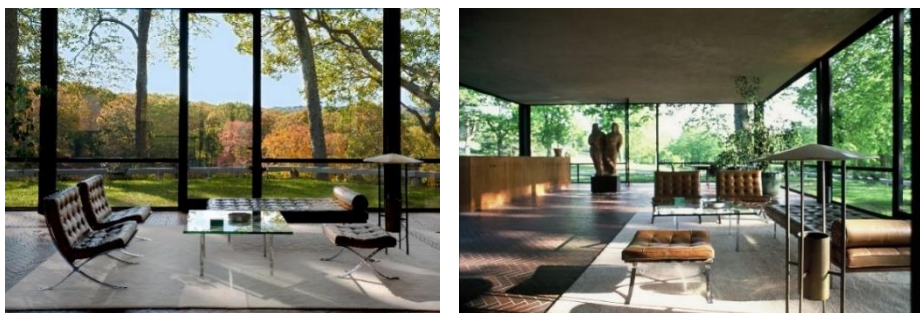
¹³⁶ Нематеријални генератори атмосфере: светлост, боја, звук, мирис и температура.



Сл. 117 – Вила Штајн де-Монзи, ентеријер кухиње

Обнова мириса „Стаклене куће“ Филипа Џонсона

Експериментални пројекат заштите и презентације који добро презентује елементе нематеријалних и материјалних генератора атмосфере и методе имплементације произведеног мириса у историјски простор је обнова мириса „Стаклене куће“ (*The Glass House / Johnson house*) изграђене 1949. године у Њу Канану (Конектикат, Америка) архитекте Филипа Џонсона (*Philip Johnson*) (сл. 118 и 119). Аутори овог експерименталног пројекта су архитекта и уметник Отеро-Паилос и познати парфимер Розендо Матеу (*Rosendo Mateu*). Олфакторној обнови је претходила анализа и испитивање документације и историјата куће. Ипак, недостатак документације о мирису куће је представљао посебан истраживачки и рестаураторски изазов, јер је, према речима Отеро-Паилоса „кућа погрешно схваћена као слика стаклене куће без мириса“ (Otero-Pailos, 2008, ст. 40). Стога је било неопходно фокусирати се на подробнију анализу историјата и архитектонског концепта и карактеристика куће који су важни за њену мирисну естетику. Током истраживања, дошло се до података од значаја за реконструкцију мириса: оригиналне интенције архитекте везане за мирисе, начин проветравања и прочишћавања ваздуха у кући, социјалних карактеристика људи који су боравили у кући (припадници елите тога доба) и сл. (Ibid). **Како би се мирис оригиналног (историјског) ентеријера ове куће обновио и доживео у богатој аутентичности неопходно је било да се сви елементи мирисне естетике посматрају понаособ и детаљно** (Dushkina, 1995). Потребно је узети у обзир све аспекте који су кроз историју утицали на мирисну естетику куће, све до савременог доба. На тај начин створила би се одређена „синтеза времена и места“ (Тошић, 2016, ст. 95). Ипак, потпуна синтеза времена и места, као таква, не постоји, о чему говори Ле-Дикова интерпретација времена у очувању, у којој он оспорава “било који дати тренутак” (Viollet-le-Duc, 1866, 14), те се закључује да време није константа која одређује аутентичност, већ утиче на стварање и модификовање аутентичности. У случају олфакторне реконструкције „Стаклене куће“ Џонсона, анализом се дошло до **три карактеристичне фазе мириса куће** од њене изградње до данас, па је и обнова мириса урађена поделом на ова три периода: прва фаза – од 1949. године када је кућа изграђена, друга фаза – од 1949. до 1969. године, трећа фаза – од 1969. године до данас (Otero-Pailos, 2008). **Приликом обнове олфакторне естетике куће, фокус је био на мирису дуванског дима, мирису дрвета и парфема актуелних у том добу. По Отеро-Паилосу, овакви мириси оставили су физичке трагове у ентеријеру куће, и говоре истовремено како о социјалном и културном статусу корисника простора, тако и о начину коришћења простора. У обнови мириса куће акценат је, дакле, био на очувању и приказивању социјалне и културно-историјске вредности куће.**



Сл. 118 и 119 – „Стаклена кућа“, ентеријер дневног боравка

Истицање квалитета материјалних генератора атмосфере нематеријалним генераторима

Просторна инсталација под називом **“Veil”** (срп. *вео*), ауторско је дело јапанске уметнице Фуџико Накаја¹³⁷, и постављена је 2014. године око „Стаклене куће“ Филипа Џонсона¹³⁸, поводом прославе 65 година од њене изградње. Главни концепт ове инсталације је да се динамиком и одређеним ритмом, сваког сата, у трајању од десет минута кућа обавија млазницама које стварају вештачку маглу (Stott, 2014) (сл. 120, 121 и 122). Ауторка Накаја своју инсталацију описује као парадоксалну појаву „потпуно белог мрака“ (Kellogg, 2014).

Оно што је карактеристично за циљеве ове просторне инсталације која производи атмосферу као вештачку климатску појаву, тиме утичући на (привремено) грађење и обликовање атмосфере у ентеријеру куће, је: **наглашавање интенција архитекте (дематеријализације архитектуре и односа унутра-споља) и наглашавање материјалних генератора атмосфере – материјала и форме (зид-завесе) нематеријалним генераторима – температуром и светлошћу (магла, ветар).**



Сл. 120, 121 и 122 – Уметничка инсталација **“Veil”**, екстеријер „Стаклене куће“, поглед на инсталацију из ентеријера (2014)

Обнова звука и мириса „Стаклене куће“ Лине Бо Барди

Лина Бо Барди (*Lina Bo Bardi*)¹³⁹, бразилски архитекта италијанског порекла, је 1951. године испројектовала кућу у којој је живела са мужем **Пјетром Бардијем** (*Pietro Maria Bardi*)

¹³⁷ Уметница Фуџико Накаја је учествовала и у креирању магле за пројекат привременог павилјона *Blur Building*.

¹³⁸ Инсталација је део програма којим се „Стаклена кућа“ Филипа Џонсона претвара у полигон за уметничке инсталације и центар за савремену уметност, са фокусом на оне идеје које су повезане са контекстом саме куће (Stott, 2014).

¹³⁹ **Лина Бо Барди** (1914 Рим – 1992 Сао Пауло) је била један од најзначајнијих архитеката XX века и периода архитектуре модернизма и зачетник овог правца у Бразилу. Упоредо са каријером архитекте, била је и успешан дизајнер намештаја и накита и кустос. Као архитекта промовисала је и истицала социјалне вредности и потенцијале архитектуре и дизајна. Неки од њених најзначајнијих пројеката су: *Casa de Vidro (Glass House)* (1951), *The São Paulo Museum of Art (MASP)* (1957-1968), *SESC Pompéia* (1982) и др. (извор: <https://www.archdaily.com/958187/lina-bo-bardi-wins-special-golden-lion-for-lifetime-achievement-in-memori-am>, приступано 10.12.2021).

– тзв. „**Стаклену кућу**“ (*Casa de Vidro / Glass House*) у Сао Паулу (Obrist, 2013). Назив куће сугерише њен карактер и примаран доживљај њене појавности. Главни кубус, у потпуности са стакленом фасадом, носе танки челични стубови видни у ентеријеру, у којем не постоје преградни зидови, па се услед тога кућа доживљава као слика стакленог кубуса који ствара илузију као да „левитира“ на узвишици окружен густим зеленилом. Кућа је изграђена на терену у паду, а њен непосредан просторни контекст је шума која (привидно) продире и у ентеријер, услед основе са атријумом у којем се налази високо дрво и транспарентне материјализације фасаде. До главног улаза у кућу прилази се кретањем испод њеног стакленог кубуса, пењањем уз степенице. **Њен појавни карактер се рефлектује и на карактер свеобухватне атмосфере ентеријера.** Стаклена материјализација фасаде доприноси природном осветљењу ентеријера светлом, омогућава природну вентилацију ваздуха и регулисање температуре унакрсним проветравањем главне просторије, као и транспарентност ентеријера у односу на окружење и његово повезивање са природом. Упркос отворености/транспарентности ентеријера која је постигнута дискретним челичним стубовима и одсуством преградних зидова, контекст и карактер локације куће, на узвишици која отвара визуре, у густој шуми која је окружује, **обликује атмосферу заштићености, интиме, тишине и контемплације** (сл. 123 и 124).



Сл. 123 и 124 – “Casa de Vidro” (Glass House), савремени ентеријер куће-музеја Лине Бо Барди

Након рестауратерских радова, објекат је поново отворен за јавност 2013. године и до данас је у функцији куће-музеја у оквиру којег сталну поставку чини оригиналан намештај који је дизајнирала Лина, употребни предмети Лине и Пјетра (сл. 125), као и уметничке слике и скулптуре. У оквиру изложбе под називом „Унутрашњост је споља“¹⁴⁰, која је организована поводом поновног отварања куће-музеја за јавност, бразилски концептуални уметник Силдо Меирелес (*Cildo Meireles*) је креирао привремену аудио-олфакторну инсталацију коју је имплицативно назвао *Pietro Vo* (Obrist, 2013). Ова инсталација представља обнову звукова и мириса који су били присутни у кући у „датом тренутку“ свакодневице, и евоцирају меморију куће из периода када су Лина и Пјетро у њој живели. При уласку главним степеништем у дневну собу, посетиоци изложбе су могли да осете интензиван мирис свеже пржене кафе. Концепт инсталације се везује за анегдоту из живота Лине и Пјетра коју евоцира (онако како су је посетиоци ове куће препричавали): „...када су се гости окупљали око камина и разговор кренуо у смеру политичких / идеолошких тема, а Лина почела да изражава своје социјалистичке идеологије, господин Барди би је прекинуо рекавши ‘Лина, иди скувај кафу’ (итал. ‘Lina, va fare un caffè!’)” (Cane, 2014, пара. 12). Меирелес је у инсталацију укључио Пјетров глас како изговара ту реченицу, снимљен на винил плочу (сл. 126), тако да се ова реченица континуирано понавља и одзвања кроз кућу. Један од посетилаца изложбе је на следећи начин описао како је доживео ову просторну инсталацију која првенствено утиче на чуло слуха и на олфакторно чуло: „Задржао сам се [на изложби] једног олујног поподнева у априлу, киша је прекала по стакленој

¹⁴⁰ Изложба под називом „Унутрашњост је споља“ (*The Insides Are on the Outsides / O interior está no exterior*) отворена је у септембру 2012. године и трајала је до маја 2013. године, а кустос изложбе је био швајцарски кустос и критичар уметности Ханс Улрих Обрист (*Hans Ulrich Obrist*) (Obrist, 2013).

кући, [Пјетров] глас је убрзо постао иритантан – вероватно је то била Меирелесова намера“ (Rigby, 2013, пара. 7).

Пример Миерелесове аудио-олфакторне инсталације представља један од начина евоцирања историје куће и њене атмосфере обновом нематеријалних генератора атмосфере – мириса и звука. Генератори који су у овом случају издвојени и истакнути евоцирају сећање на социјалне моменте у кући, што има комплексније значење јер, поред тога што приказује навике укућана, говори и о светској социјално-политичкој и идеолошкој клими која је у том историјском периоду била актуелна. Ипак, на овом примеру може се уочити да уколико нису груписани у одређеном поретку (онако како су били присутни у *датом тренутку*), појединачни генератори атмосфере не обликују и не обнављају одређени карактер атмосфере.



Сл. 125 и 126 – **Флашице парфема** које је користила Лина Бо Барди (*Christian Dior, Yardley English Lavender* и др.), део аудио-олфакторне инсталације *Pietro Vo* – плоча са импровизованим гласом Пјетра Бардија

4.3. ПРИКАЗ РЕФЕРЕНТНИХ ДОМАЋИХ ПРИМЕРА ЗАШТИЋЕНИХ ПОРОДИЧНИХ КУЋА (ВИЛА)

У циљу дефинисања препорука за унапређење валоризације и презентације ентеријера породичних вила које у савременом контексту имају функцију куће-музеја или имају потенцијал за презентацију својих споменичких вредности стављањем, најчешће дела куће, у функцију приватног музеја, урађена је студија случаја **на карактеристичним примерима резиденцијалних објеката – породичних кућа у Београду**. Критичком анализом испитује се постојање изворних елемената атмосфере у ентеријерима анализираних кућа, односно врши се **идентификација, систематизација и процена заступљености материјалних и нематеријалних генератора атмосфере**. Затим се, на основу ове идентификације и валоризације генератора атмосфере и карактера атмосфере, као и након анализе спроведених пројеката обнове ентеријера кућа и њиховог садашњег стања, врши валоризација њихових споменичких вредности, у односу на очување аутентичности и интегритета, очување и презентацију *духа места и карактера атмосфере*, као и очување и презентацију нематеријалног наслеђа.

За студију случаја одабрани су заштићени примери породичних кућа у Београду, а **критеријуми за одабир референтних примера**, били су:

- статус као споменика културе;
- временски оквир изградње, крај XIX и почетак XX века;
- културни и друштвени значај, односно повезаност са значајним историјским и културним личностима.

У оквиру студије случаја анализирана су два историјска примера породичних кућа – **Кућа породице Вељковић и Дом Јеврема Грујића**; и једна модерна вила – **Кућа архитекте Милана Злоковића**. **Историјски примери** спадају у „посебно репрезентативне спратне породичне куће, са академским обликовањем у духу европске архитектуре историјских стилова“ (Roter-Bлагојевић, 2006, ст. 293) настале на крају XIX века. **Кућа Злоковића** („Вила Каја“) је прва модерна вила у Београду, у којој је живео и радио архитект Милан Злоковић, један од најзначајнијих протагониста модерног покрета у српској архитектури.

1) Кућа породице Вељковић

Историјски подаци

У породици Вељковић било је истакнутих политичара, правника и официра који су својим радом, образовањем и залагањем допринели развоју политичког, културног и уметничког живота Србије (Весковић, 2013, ст. 6). Родоначелник породице Вељковић, Јован Вељковић, син параћинског кнеза Вељка Миљковића, једног од вођа устанка под Карађорђем, учествовао је у покретању буне против власти кнеза Милоша Обреновића 1832. године, а по доласку кнеза Александра Карађорђевића на власт 1842. године, постављен је за министра финансија. Његов старији син Јеврем био је касније ађутант кнеза Михаила Обреновића и завршио је војну школу у Пруској. Млађи син Стојан докторирао је права на универзитету у Хајделбергу и био председник Касационог суда и један од твораца Устава из 1869. године, заједно с вођом либерала и дипломатом Јованом Ристићем. Као министар правде донео је Аграрни закон којим је дата економска независност сељацима новоослобођених крајева. Предавао је римско и кривично право на београдској Великој школи. Стојанов млађи син Јован је био ађутант краља Милана Обреновића и борац у Првом светском рату, а старији син Војислав је докторирао права на Сорбони са златном медаљом и био професор

Административног права на Лицеју, делегат Србије на Првој хашкој конференцији и секретар краља Александра Обреновића. Војислав Вељковић је, након Првог светског рата, за време владе регента Александра Карађорђевића, 1919. године, постао министар финансија и тада је под његовим руководством спроведена валутна реформа и уведена јединствена југословенска новчаница под називом *динар* (Veljković-Beigbeder, 2021).

Данашњи потомци Јована Вељковића су Богдан Б. Вељковић (дипломирао на Харварду, данас председник Удружења за повраћај национализоване имовине) и његова сестра Катарина Вељковић-Бегбеде (*Katarina Veljković-Beigbeder*) (дипломирани професор руске књижевности). Госпођа Вељковић-Beigbeder заслужна је за данашњи, у потпуности обновљен изглед Куће породице Вељковић, и оснивач је удружења Старе куће Србије (Удружење које је основано са циљем бриге и активности на очувању значајног културног и историјског наслеђа Србије)¹⁴¹, и активно и предано ради на обнови, презентацији и интерпретацији породичног историјата и споменичких вредности Куће породице Вељковић, кроз бројне тематске изложбе, радионице за млађу публику и децу школског узраста и сл. (Ibid).

Основне карактеристике архитектуре

Кућа породице Вељковић је угаона, једносратна слободностојећа породична урбана вила, изграђена 1883. године на Западном Врачару, у то време репрезентативном резиденцијалном делу града.¹⁴² Процес урбанизације овог дела града се одвијао од средине XIX века, у оквиру нове, ортогоналне шеме улица, уз изградњу мањих једнопородичних кућа на регулацији улице, најчешће једносратно изграђених са бочним прилазом из дворишта. Подаци о оригиналном пројекту, архитекти и извођачу радова нису сачувани (ЗЗЗСКГБ, 1967).

Ова кућа припада типу *угаоне зграде* које се „издвајају као посебан тип с специфичним обликовним карактеристикама“, и то са две стране на уличној регулацији (Бирчанинова улица и улица Краља Милутина), тако да је својом диспозицијом „истакнута као доминантни урбани мотив околног амбијента“ (Roter-Blagojević, 2006, ст. 192) (сл. 127 и 128). Главни улаз је из дворишта са бочне стране куће, а на главној фасади (у Бирчаниновој улици) је наглашен средишњи део „применом плитког испада“ (Ibid, ст. 192). Дакле, прочеља прате линију улице и имају мале испаде – *ризалите* (Ibid).

Материјализација куће је опека у кречном малтеру с масивним зидовима и плитким пруским сводовима изнад подрума, дрвене таванице изнад приземља и спрата и дрвена кровна конструкција. **Обликовање** куће је репрезентативно, уклапа се у окружење, а све фасаде су идентично и једноставно обликоване, у стилу касног академизма, са сведеним декоративним елементима. У **волуметрији** компактног кубуса куће, издвајају се три елемента: двојаке бетонске **степенице** (сл. 129), којима се прилази главном улазу у кућу, са бочне стране; затим **надстрешница** која води од колске капије (из улице Краља Милана) до споредног улаза са масивним стубовима и дрвеним декоративним кровом (сл. 130), и **лантерна** зидана у опечи (која има функцију светларника).

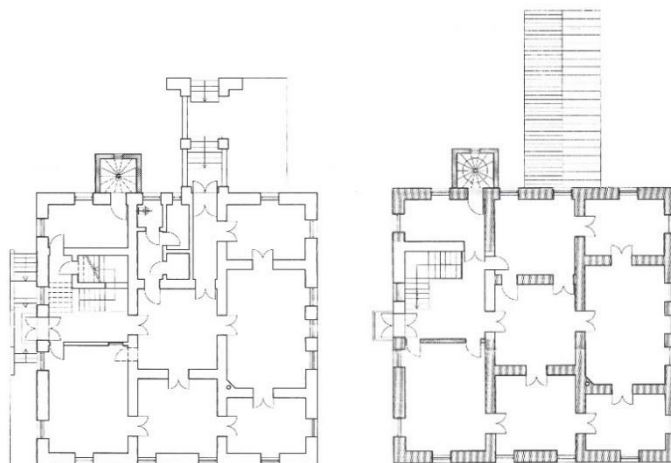


Сл. 127, 128, 129 и 130 – Кућа Вељковић, главна фасада (1966 / 2021), главни улаз у кућу и споредни наткривен улаз (2021)

¹⁴¹ Извор: <http://www.starekucersrbije.com/index.html>, приступано 09.04.2021.

¹⁴² У Бирчаниновој улици бр. 21, на углу са улицом Краља Милутина.

Кућа Вељковић има три нивоа – сутерен, приземље и спрат, основа приземља је по распореду просторија приближно иста као и основа првог спрата – просторна структура је централни план са средишњом собом. Овде просторије са све четири стране обухватају централни простор (хол тј. „средњу собу“) у средишњем тракту стана (Roter-Blagojević, 2006, ст. 148). Управо због комуникацијског простора који се налази приближно у средини стана, решење се може сматрати симетричним (Ibid, стр. 148-149).¹⁴³ **Просторно-програмска шема** је одређена тако да је у приземљу предсобље са степеништем које води до спрата, затим антре („средња соба“) из које се улази у три сукцесивно повезана салона за пријеме и две мање собе на бочним странама објекта (од којих је једна имала функцију купатила и гардеробе, а тоалет је био засебна просторија) (сл. 131), док су на спрату спаваће собе и приватне просторије (сл. 132).



Сл. 131 и 132 – Кућа Вељковић, основе приземља и спрата

У дворишту куће, налазио се помоћни објекат који је имао функцију коњушнице са собама за особље на спрату, а касније је претворен у гаражу (сл. 133). На великој површини парцеле, у пространој башти, 1931. године је изграђен изложбени павиљон, према пројекту архитекте Војислава Ђокића и инжењера Александра Гавриловића. Објекат павиљона изграђен је у духу модернизма, површине око 255м², са стакленим кровом. **Павиљону је дат назив “Museo”** (сл. 134 и 135), и то је био први приватни музеј чувених античких и ренесансних мајстора у Београду и на Балкану, намењен излагању уметничких слика и скулптура, са специјалним уређајем за постављање слика и постољима за скулптуре (Весковић, 2013, ст. 5). Дневно осветљење, као и начин излагања скулптура и вешања слика, било је у складу са савременим принципима излагања уметничких дела (ЗЗЗСКГБ, 1967).



Сл. 133, 134 и 135 – Кућа Вељковић, помоћни објекат (2021), Павиљон “Museo” (1967) и Павиљон Вељковић (2021)

¹⁴³ Овде се може успоставити паралела са тумачењем Паладијевих вила (Roter-Blagojević, 2006).

Досадашња заштита и презентација

Кућа породице Вељковић утврђена је за споменик културе 1967. године. Радови на обнови су започели 2000. године. Те године започели су радови на санацији дела надстрешнице са стубовима која је била у изузетно оштећеном стању, проузроковано рушењем суседне куће у Другом светском рату. Исте године почели су и радови на обнови крова који је био урушен и прокишњавао је. Затим је неколико године касније, 2006. године, расписан конкурс за обнову фасада у оквиру којег је она рестаурирана (у периоду од 2006-2008. године) (сл. 136 и 137). Према речима власнице Катарине Вељковић-Бегбеде, остали радови у ентеријеру (глетовање, кречење зидова, бојење лантерне на таваници хола у аутентичним бојама и сл.), као и радови који се односе на водовод и електричне инсталације почели су, одмах након обнове фасаде, 2008. године (Veljković-Beigbeder, 2021).



Сл. 136 и 137 – Кућа Вељковић, дворишна фасада (1995 / 2021)

Најбројније промене функција односиле су се на изложбени Павиљон “**Museo**”, који је почетком Другог светског рата затворен; а по завршетку рата је прво Моша Пијаде у њему отворио свој атеље, а затим скулптор Сретен Стојановић. Стамбене власти су 1965. године просторије Павиљона доделиле предузећу „Јувела“, којем је користио као магацин робе. Утоваривањем и истоваривањем робе, камиони су у великој мери оштетили зидове и приступну плочу. Касније је служио општини Савски венац, за окупљања и прославе (ЗЗЗСКГБ, 1967). Простор Павиљона Вељковић је од 1994. године до данас у функцији изложбеног простора и културно-друштвених догађаја које организује Центар за културну деконтаминацију (CZKD), што доприноси савременој културно-уметничкој и образовној вредности павиљона.¹⁴⁴

2) Дом Јеврема Грујића

Историјски подаци

Јеврем Грујић (1826-1895) (сл. 138) био је пореклом из села Даросава код Аранђеловца, а његови даљи преци су се на простор Србије доселили у XVII веку из Црне Горе и основали ово село. Био је истакнути српски политичар и дипломата, који је као државни питомац, завршио студије права на престижним Универзитетима Хајделбергу у Немачкој и Сорбони у Паризу, Француска. Поред тога био је и оснивач Либералне странке, министар и посланик Србије у Цариграду, Лондону и Паризу. Његовом заслугом је изгласан Први закон о народној скупштини 28. октобра 1858. године. За своје заслуге у дугогодишњој политичкој каријери добио је два велика одликовања – Таковски крст I степена 1877. године и Орден Белог орла II

¹⁴⁴ Извор: <https://www.czkd.org/>, приступано 13.03.2021.

степену 1892. године. Оставио је мемоаре „Записе“, које је Српска академија наука издала у три свеске 1922-23. године (сл. 139) (Весковић, 2012, стр. 4).¹⁴⁵



Сл. 138 и 139 – Дом Јеврема Грујића, портрет Јеврема Грујића и „Записи“ Јеврема Грујића (2021)

Његови наследници такође су имали великих заслуга у области дипломатије и хуманитарног рада. Син Славко Грујић, био је амбасадор и за заслуге у дипломатији био је одликован орденом витештва британске империје, а његова супруга, американка Мабел Данлоп Грујић (*Mabel Dunlop Grouitch*) бавила се добротворним радом и основала је фонд за помоћ српским војницима на Солунском фронту, у угледним америчким круговима, одакле је водила порекло. Заједно су се залагали и за подизање библиотеке Београдског универзитета. Терка Јеврема Грујића, Мирка, за коју је Јеврем и наручио кућу 1896. године, била је након Првог светског рата, почасна дворска дама краљице Марије Карађорђевић и председница „Кола српских сестара“ (Весковић, 2012, стр. 4).

Простор Дома Јеврема Грујића значајан је и због кључних историјских догађаја који су се у њему одиграли, као што је, на пример, састанак који је одржан 1912. године ради потписивања тајног уговора између Краљевине Србије и Бугарске, у циљу ослобођења Јужних Словена од турске власти, на ком је касније заснован Балкански савез. Након Првог светског рата, у згради је било смештено Белгијско посланство, па су се у том периоду у њему одржавали дипломатски приједи и први градски балови. Једно време у кући је било Француско социјално друштво „Кап млека“, које је радило у сврху пружања помоћи деци; а пред почетак Другог светског рата у кући су одржавани састанци женских друштава за борбу против фашизма. У данима борбе за Ослобођење Београда 1944. године у кући је била смештена партизанска болница (ЗЗЗСКГБ, 1961).

У Дому Јеврема Грујића се одвијао богат и разноврстан друштвени живот. У овој кући су се одржавали састанци државника, научника и књижевника из периода краја XIX и прве половине XX века, као и окупљања значајних политичара, дипломата и уметника (Јован Цвијић, Јован Скерлић, Милан Ракић Урош Предић и других) и чланова европских племићких породица. У кући су приређивани дипломатски приједи, свечаности и балови, а у сврхе окупљања коришћена је и пространа тераса на спрату са погледом на двориште (ЗЗЗСКГБ, 1961). Потомак Јеврема Грујића Лазар Шећеровић преводилац, је у сутерену куће 1967. године отворио прву београдску дискотеку „Код Лазе Шећера“, у којој су се окупљале најпознатије личности из филмског, музичког света, као и света моде (сл. 140 и 141), а друштвеном животу града дала нови, модернији западњачки призив и изглед. Данас, он као власник куће, предано и активно ради на очувању и презентацији породичног историјата и њених споменичких вредности, прилагођавајући концепт презентације савременом добу, кроз бројне изложбе, поставке, представе и сл. (Весковић, 2012, ст. 6).

¹⁴⁵ „Записи“ Јеврема Грујића су изложени у приземљу Дома Јеврема Грујића у оквиру сталне изложбене поставке.



Сл. 140 и 141 – Дом Јеврема Грујића, журке у дискотеци „Код Лазе Шећера“

Основне карактеристике архитектуре

Дом Јеврема Грујића¹⁴⁶ је слободностојећа спратна кућа изграђена 1896. године, према пројекту значајног српског архитекте Милана Капетановића¹⁴⁷. У приступу обликовању зграде се уочава „особено, слободно и експресивно, маниристичко, компоновање и обликовање фасада и архитектонских елемената“ у духу академизма „са сведено, чисто и прецизно примењеним композиционим и обликовним елементима неоренесансне архитектуре“ (сл. 142 и 143) (Roter-Blagojević, 2006, ст. 293). Материјали којима је кућа зидана су опека и камен у кречном малтеру. Сликана декорација на главној уличној фасади, по којој се ова кућа издваја као јединствена у архитектури Београда, је рађена **техником зграфита**¹⁴⁸, а аутор је био **Доменико д'Андреа** (*Domenico D'Andrea*), италијански уметник декоративног сликарства (Весковић, 2012, ст. 5). Главна фасада има трочлану поделу, улично прочеље је симетрично компоновано са наглашеним средишњим појасом тј. једним *ризалитом* плитко избаченим у средини, у коме се на спрату налази полукружно засвођени прозор (Roter-Blagojević, 2006, стр. 222-223). Код овог типа прочеља, хоризонтална подела је потиснута у други план, односно међуспратни подеони венац нема класичну профилацију (Ibid1, ст. 295).



Сл. 142 и 143 – Дом Јеврема Грујића, главна фасада (1964 / 2021)

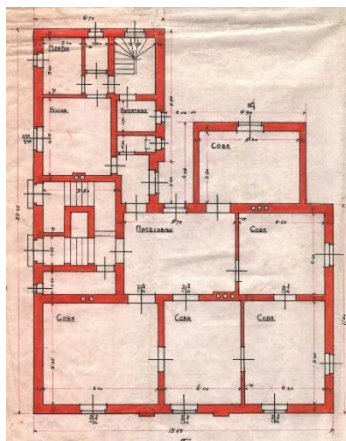
Према врсти и положају хоризонталних и вертикалних комуникација, ова кућа припада типу просторне организације зграде са затвореном степенишном вертикалом, са асиметричним решењем – степенишном вертикалом делимично избаченом на фасади и бочним улазом у кућу, из дворишта (Roter-Blagojević, 2006, стр. 136,137). Улаз у зграду је репрезентативан, са предсобљем кроз две етаже и степеништем од белог мермера. Кућа је

¹⁴⁶ Дом Јеврема Грујића налази се у Светогорској улици бр. 17 (некадашња улица Лоле Рибара).

¹⁴⁷ **Милан Капетановић** (1854-1932) био је српски архитекта који се школовао у Минхену, а био је Министар грађевина и члан Првог архитектонског друштва у Краљевини Србији (Весковић, 2012, стр. 5). Поред бројних изграђених пројеката у Београду, истиче се и пројекат павиљона Краљевине Србије на Међународној изложби у Паризу 1900. године (Ђурић-Zamolo, 2009, стр. 200-205).

¹⁴⁸ **Зграфито** (итал. *sgraffiare* = огребати) је зидна техника настала у Италији у 15. и 16. веку. Поступак припремања малтера за зграфито сличан је поступку за фреско малтер. Зграфито се изводи на два слоја малтера - доњи у једној боји, а горњи слој у другој, на којем се слика у овој зидној техници, према цртежу (извор: http://www.edu-soft.rs/cms/mestoZaUploadFajlove/zgrafito_Layout_1.pdf, приступано 06.01.2021).

структурирана на три нивоа: сутерен засвођен пруским сводовима, приземље и спрат, а **просторно-програмска шема** одређена је наглашеном симетричношћу у просторној концепцији, основа приземља је по распореду просторија иста као и основа првог спрата, односно „унутрашњи распоред је одређен са по једним пространим станом у приземљу и на спрату“ (Roter-Vlagojević, 2006, ст. 153). Просторни распоред је комбинованог плана, собе су у двотрактном уличном корпусу груписане око предсобља, а кухиња и помоћне просторије се нижу у дворишном крилу (Ibid). Главне просторије стана, салон и две собе, су оријентисане ка улици (сл. 144).



Сл. 144 – Дом Јеврема Грујића, основа приземља

Досадашња заштита и презентација

Дом Јеврема Грујића је категорисан као споменик културе 1961. године, а 1979. године је валоризован као непокретно културно добро од великог значаја за Републику Србију. То је била прва приватна зграда која је проглашена спомеником културе у Београду, након оснивања Завода за заштиту споменика културе града Београда, а повод за стављање ове куће под заштиту била је опасност од њеног рушења проузрокована планираном изградњом Атељеа 212 на плацу са десне стране зграде. Део плаца Дома Јеврема Грујића је одузет власницима ради изградње позоришта које је прислоњено уз зграду. Данас зграда успоставља сложен и слојевит однос са окружењем, услед појавности и карактера суседног објекта, позоришта Атељеа 212, са којим ствара контрастни визуелни ефекат у окружењу.

Радови на очувању зграде углавном су се односили на обнову фасаде. Од значајнијих радова, урађена је 1991. године рестаурација фасаде према аутентичним фотографијама, а 1999. године адаптација тавана у стамбени простор (ЗЗЗСКГБ, 1961). Изградња Атељеа 212 је довела до одређених оштећења на самом објекту, који су накнадно санирани, али и до нестанка некадашње простране баште поред и иза куће на коју се гледало са велике терасе. Аутентичан распоред просторија је очуван, с тим што су на појединим местима пробијена нова врата.

Власници куће, Лазар Шећеровић и Александар Цонић дошли су на идеју о отварању дела куће за јавност и оснивању Музеја Јеврема Грујића у сврху презентације и интерпретације споменичких вредности и богатог и разноврсног културног наслеђа. Дом Јеврема Грујића – Музеј српске историје, уметности, дипломатије и авангарде отворен је за јавност 16. септембра 2015. године.¹⁴⁹ Данас, у кући живи Лазар Шећеровић, на првом спрату, док је приземље отворено за јавност у функцији музеја, а у сутерену, у дискотечи „Шећер“, се спорадично организују тематске вечери.

¹⁴⁹ Извор: <http://domjevremagrujica.com/o-domu-jevrema-grujica>, приступано 06.03.2021.

Од 2009. године, Дом Јеврема Грујића уврштен је у *Асоцијацију европских историјских кућа*, као пример очувања породичне историје и националног наслеђа (Весковић, 2012, ст. 6).

3) Кућа Милана Злоковића

Историјски подаци

Архитекта **Милан Злоковић** рођен је у Трсту у Аустроугарској монархији 1898. године, у српској поморској породици пореклом из Боке Которске. Матурирао је у Трсту 1915. године, а након тога се усавршавао у Паризу, као стипендиста Министарства просвете КСХС, на *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Затим је започео студије инжењерства на Високој техничкој школи у Грацу (*Technische Hochschule Graz*). Током Првог светског рата, мобилисан је у аустроугарску војску (1916-1918), те студије архитектуре завршава у Београду, где је дипломирао 1921. године на Одсеку за архитектуру Техничког факултета Универзитета у Београду, где постаје асистент 1923. године. Као један од најзначајнијих протагониста модерног покрета, **Злоковић** заједно са архитектама Браниславом Којићем, Душаном Бабићем и Јаном Дубовијем (*Jan Dubovy*) 1928. године оснива Групу архитеката модерног правца (ГАМП) у Београду, чији је био први председник и благајник, као и аутор Правила групе. Од 1952-1954. године био је декан Архитектонског факултета Универзитета у Београду. Добитник је награде за Животно дело у области архитектуре и урбанизма (Седмојулске награде) Републике Србије (1963. године). Преминуо је у својој кући у Београду 1965. године.¹⁵⁰

Основне карактеристике архитектуре

Милан Злоковић је **1927-1928. године** у новом београдском насељу Котеж-Неимар¹⁵¹, на Врачару, изградио сопствену кућу – „**Вилу Каја**“, која је уједно и прва приватна кућа у Београду обликована према принципима модерне архитектуре. Њеном изградњом „српске архитектуре започеле су реализацију идеала новог света облика неконвенционалне уметности“ (Реговић, 2003, стр. 86,87). Карактеристике локације породичне слободностојеће куће условиле су њену основну структуралну концепцију. Парцела Куће Злоковић налази се на углу две различито нивелисане улице (данас улице Интернационалних бригада и улице Јанка Веселиновића) на терену у паду, тако да се са приступне стране улази у приземље а из бочне улице у сутерен. У **волуметрији** куће примењено је *степеновање маса према углу улица*¹⁵² (сл. 145). Кућа је имала четири стана, највећи стан у приземљу за Злоковићеву породицу и три мања за издавање, два на спрату и један у доњем приземљу (сл. 146 и 147). **Просторна организација** куће „заснива се на јасно хоризонтално одвојеним нивоима, без варијација у висинама просторија и без вертикалне покретљивости нивоа“ (Blagojević, 2000, стр. 40-41).



Сл. 145 – Кућа Злоковића, главна фасада из улице Интернационалних бригада

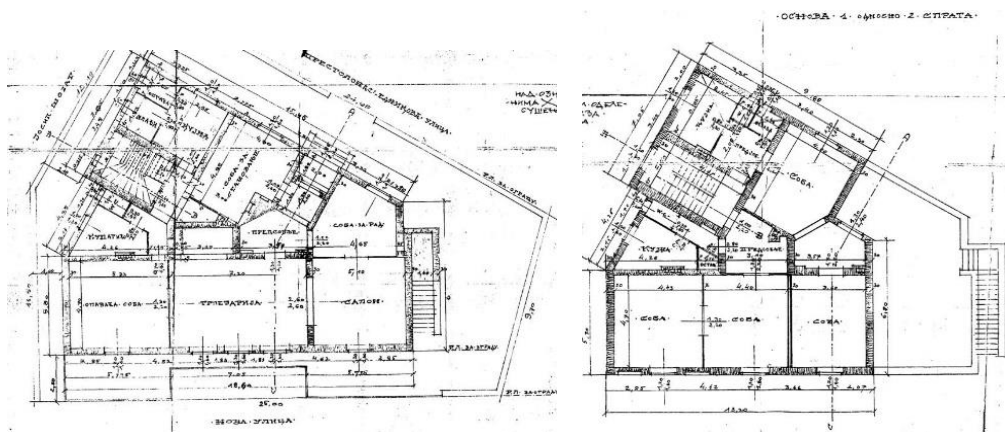
¹⁵⁰ Извор: <https://www.milanzlovakovic.org/milan-zlovakovic/hronoloski-osvrt/>, приступано 10.04.2021.

¹⁵¹ У улици Интернационалних бригада 76 (некадашњи угао Престолонаследникове 66 и Нове улице) (Blagojević, 2000, ст. 40).

¹⁵² Извор: <https://www.milanzlovakovic.org/projekat/kuca-milana-zlovakovica/>, приступано 10.04.2021.

Злоковић је, интерпретирајући Ле Корбизјеа „своје концепте заснивао на наслеђеним вредностима из велике класичне традиције коју је превео на савремено стање (Blagojević, 2003, ст. 198).“ Тако је усвојио геометријски систем структуре, просторне организације и форме, који је отелотворио у пројекту Куће Злоковић. Основни модул који се чита на цртежима основа је квадрат. Даље је геометрија квадрата преведена у пресек, а затим се квадрат претвара у коцку, што потврђује учење Лоса о „тродимензионалном размишљању, у коцки“ (Ibid). Процес пројектовања ове куће код Злоковића не тече од ентеријера ка екстеријеру, као код Лоса, већ обрнуто, јер почиње од „инхерентне геометрије места“ (Ibid). Другим речима, иако у унутрашњој просторној концепцији овде није прсликана метода *Raumplana* (примењена у просторној организацији Лосових вила), концепт доживљаја тродимензионалне појавности куће, био је „по духу близак методу *Raumplana*“ (Blagojević, 2000, ст. 40). Сматра се да је код ње:

„смисао ‘просторног плана’ остварен извртањем премисе о пројектовању од унутрашњости ка спољашњости, тако да се унутрашњим, у конкретной специфичности локације, подразумева парцели инхерентна законитост геометрије, а не, неопходно, унутрашњи распоред просторија“ (Ibid, ст. 43).



Сл. 146 и 147 – Кућа Злоковића, основе приземља и спрата

Злоковићев став о међусобном односу савремених наспрам историјским вредностима чита се у његовим текстовима где он тврди да се „прошlost не посматра као ‘вечна слика’ већ као језик старих мајстора и традиције занатлија, чије ће иновативно читање донети нове комбинације и могућности у савременој пракси (Blagojević, 2003, ст. 197).“

Досадашња заштита и презентација

Кућа архитекте Милана Злоковића проглашена је 1992. године за културно добро, због својих културно-историјских и архитектонско-урбанистичких вредности, као и квалитета који унапређују амбијенталне вредности околног простора (Весковић, 2019, ст. 6). Она до данас није отворена за јавност и и даље је искључиво у функцији становања.

4.4. ПРЕДЛОГ УНАПРЕЂЕЊА ПРЕПОЗНАВАЊА, ВРЕДНОВАЊА И ОЖИВЉАВАЊА ГЕНЕРАТОРА АТМОСФЕРЕ У ПРЕЗЕНТАЦИЈИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА

У циљу адекватне идентификације, валоризације и оживљавања унутрашње атмосфере одабраних примера породичних кућа, неопходно је било утврдити општи методолошки поступак, односно кључне кораке и поступке на основу којих ће се спровести студија случаја. Како карактер атмосфере зависи од својстава и врсте генератора који су доминантни у простору (Vöhme, 2017), основни елементи који се утврђују односе се на генераторе атмосфере и њихову процену кроз принципе заштите и споменичке вредности наведене у претходном поглављу.

Основни кораци и поступци на основу којих је спроведена студија случаја су следећи:

- 1) Идентификација и приказ карактеристика присутних *генератора атмосфере*;
- 2) Вредновање очуваности генератора атмосфере као извора за процену *аутентичности и интегритета*;
- 3) Вредновање очуваности генератора атмосфере као материјалних и нематеријалних елемената *духа места*;
- 4) Вредновање оживљавања генератора атмосфере у данашњој презентацији и интерпретацији карактера и *нематеријалних вредности*, и
- 5) Формирање предлога за унапређење презентације и интерпретације материјалних и нематеријалних вредности кроз активирање генератора атмосфере идентификованих и вреднованих код анализираних примера.

4.4.1. Идентификација и приказ карактеристика и вредности *генератора атмосфере* присутних код анализираних примера

Преовлађујући генератори атмосфере у референтним породичним кућама могли би се подвести под категорију групе генератора **социјалног карактера** (Vöhme, 2017, стр. 93), који укључују и елементе **семиотичког карактера** и даље утичу и на синестетички и хаптички доживљај простора, као и на предлоге кретања. Било да се анализирају **материјални генератори атмосфере** (форма, материјали, „окожујући објекти“, ватра и вода) који сведоче о одређеној епохи и историјату куће, али и о историји породице и државе, или **нематеријални** (светлост, боја, мирис, звук и температура) који ове социјалне карактеристике евоцирају, и једни и други граде атмосферу јединственог карактера која се доживљава у ентеријерима ових кућа. Идентификација и приказ генератора атмосфере присутних код анализираних примера сумирани су у *Табели 6*.

1) Кућа породице Вељковић

а) **Материјални генератори атмосфере који обликују карактер атмосфере ентеријера ове куће су:** разноврсни „окожујући објекти“ (намештај, теписи, лустер, огледала, уметничке слике и скулптуре, кућна библиотека и сл.), **материјали**, и елемент **ватре**.



Сл. 148 и 149 – Кућа Вељковић, ентеријер салона у приземљу (2021)

„Окружујући објекти“ у оригиналном ентеријеру, као и у данашњем ентеријеру куће (сл. 148 и 149), намештај и други детаљи формирали су еклектичан стил. У мањем салону у приземљу, који гледа на двориште, налази се оригиналан намештај црне боје (две конзолне наткасне и сточић) (сл. 150), купљен у Бечу, с краја XIX века, тзв. намештај „Наполеон III“, стил Другог царства (веза са стилем у ентеријеру музеја Жакмар-Андре).¹⁵³ Аутентичан трпезаријски сто са столицама у стилу сецесије (сл. 151), такође из Беча, се налази у мањем салону у приземљу (са уличне стране), а затечени су у дворишту куће 2000. године и рестаурирани. Наслон столице је декоративан и није комфоран, али подстиче хаптички доживљај.



Сл. 150 и 151 – Кућа Вељковић, оригиналан намештај (сточић и столица у стилу сецесије)

У историјском ентеријеру куће било је много раскошних вунених **тепиха**, а неки су и сада присутни у ентеријеру, док је, на пример, у главном салону у приземљу тепих изостао како не би прекрио паркет који је аутентичан, стилски декоративан и јединствен. Аутентичан бакарни лустер у антреу (сл. 152 и 153), у турском стилу, са бројним ситним перфорацијама које, у доживљају свеобухватне атмосфере активирају периферни вид, некада је био црвене боје и подстицао станарима емоцију туге (Вељковић-Бегбеде, 2021). Лустер је био остављен на тавану, а данас је рестауриран по узору на лустере у истом стилу из Марока, обојен је у **белу боју**, и тако добио савремени изглед, у контрасту са **црвено-зеленим плафоном**, што доприноси просветљавању простора антреа. На зидовима се данас налазе уметничке **слике** познатих српских уметника, портрети чланова породице Вељковић, и слике-скице уметника, као што је на пример, скица слике „Крфска конференција“. Многобројне вредне слике из куће и изложбеног павиљона су нестале или су уништене у послератном периоду¹⁵⁴, а неке од слика које су насликали послератни уметници, попут Моше Пијаде који је радио у атељеу у простору

¹⁵³ Овај намештај је био пренет у библиотеку „Ђука Динић“, а по повратку Катарине Вељковић-Beigbeder са породицом у Србију, Градска општина Савски венац је дала дозволу да се намештај врати у кућу (Вељковић-Бегбеде, 2021).

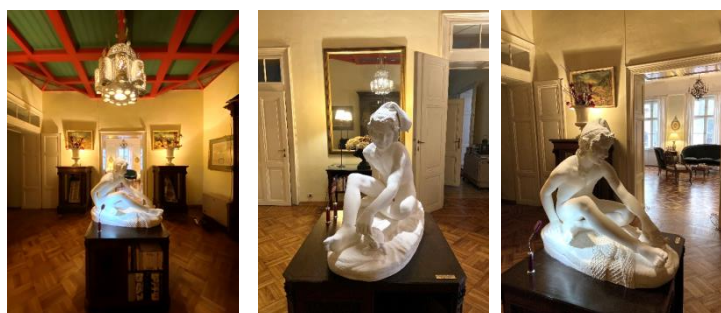
¹⁵⁴ По завршетку Другог светског рата, простор изложбеног павиљона *Museo* је проглашен за пословни простор, па је око 200 уметничких слика, које нису дали породици да унесе у кућу, било смештено у један угао испред којих је био само један параван, те су слике нестајале или биле уништаване (Ibid).

изложбеног павиљона “Museo”, биле су нови аутентични материјални документи друштвено-политичке ситуације социјалистичког периода након рата.¹⁵⁵



Сл. 152, 153 и 154 – Кућа Вељковић, средња соба – аутентичан лустер и плафон и турски параван са вратанцима (2021)

Посебну меморијалну вредност имају одређени комади намештаја и скулптуре који буде асоцијације на период детињства укућана (Вељковић-Бегбеде, 2021). У приземљу куће, то је турски параван (са отвором и вратанцима) који су деца користила у игри са луткама (сл. 154), као и скулптура дечака, сицилијанског рибара (сл. 155), француског скулптора Франсоа Рида (*François Rude*)¹⁵⁶ која данас има централну позицију у главној централној просторији куће – средњој соби (сл. 156 и 157), успостављајући на одређени начин, везу са објектом изложбеног Павиљона, тј. са његовом некадашњом главном функцијом – израђивањем уметничких скулптура и изливањем одливака у бронзи.



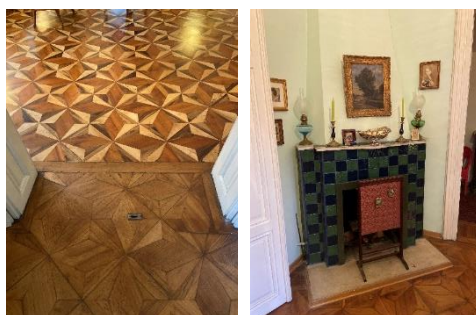
Сл. 155, 156 и 157 – Кућа Вељковић, средња соба и скулптура Франсоа Рида (2021)

У оквиру материјализације у ентеријеру истичу се: аутентичан стилски паркет (сл. 158) који се налази у три главна салона у приземљу, а који је јединствен у Београду¹⁵⁷; као и материјализација „окожујућих објеката“ - мермерни постаменти у холу, бакарни лустер, порцеланске скулптуре, дрвени намештај, паравани и клавир; керамичким плочицама обложен камин (сл. 159), док је конструкција плафона дрвена, а степениште у холу мермерно.

¹⁵⁵ „Моша Пијаде је својевремено радио на једној великој слици (од око 2-3м ширине), на којој је био Тито и око њега сви првоборци, тога се врло добро сећам као дете. Једнога дана, један од тих првобораца је нестао са слике и на његовом месту се појавила једна грана. То је био период када су, они који су били проруски оријентисани, слати на Голи оток, или су нестајали. Након извесног времена видела сам како се (на слици) појавила и друга грана, опет је нестао неко, и после тога је Моша Пијаде одустао од те слике“ (Вељковић-Бегбеде, 2021).

¹⁵⁶ Франсоа Рид (1784-1855) био је француски скулптор романтизма и поштовалац Наполеона Бонапарте. Велики успех је достигао са јавним споменицима, од којих је најпознатији његов рад на високим рељефу на Славолюку победе (*Arc de Triomphe*) – „Одлазак добровољаца 1792. године“, у народу познат као „Марсељеза“ (*La Marseillaise*) (1833–6) (извор: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100432460>, приступано 10.04.2021).

¹⁵⁷ Постоји 4м² оваквог паркета у Музеју примењене уметности у Београду (Вељковић-Бегбеде, 2021).



Сл. 158 и 159 – Кућа Вељковић, паркет и камин (2021)

Ватра је као елемент атмосфере метафизички присутна, у форми камина у салонима, који наговештавају и евоцирају осећај заједништва, комфора и окупљања, док су у историјском ентеријеру преовлађивале лампе на гас (Ibid). Ватра има специјално значење за објекат изложбеног Павиљона, у којем су се израђивали одливци скулптура у бронзи, па је ватра симболизовала овај процес и намену Павиљона.

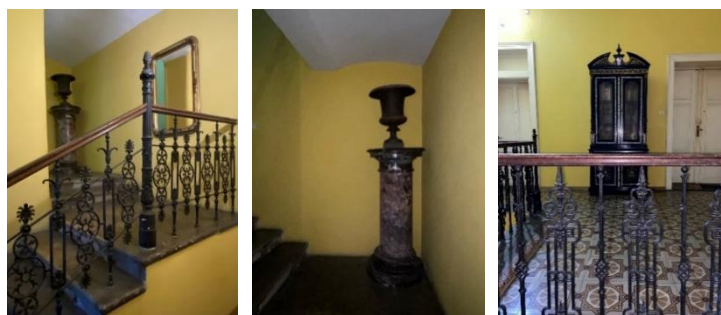
б) Нематеријални генератори атмосфере који преовлађују у простору ове куће су: светлост, боје, мирис, звук и температура.

Природном осветљењу спрата куће доприноси кровна лантерна и светларник (сл. 160 и 161). У приземљу се, на плафону средње собе, у три угла налазе стаклени делови троугаоног облика. Ово преко дана ствара додатни светлосни ефекат, док по вештачком осветљењу, преовлађују ефекти перфорација лустера у антреу, затим осветљења скулптуре Франсоа Рида које наглашава њене контуре, што додатно доприноси хаптичком доживљају детаља, као и сенке које стилска огледала стварају по зидовима (сл. 162 и 163). Кров изложбеног Павиљона је такође у стаклу, као његова „пета фасада“, што је стварало адекватне услове дневног осветљења за потребе уметничких атељеа који су се у њему својевремено налазили. У доживљају атмосфере присутан је изражени контраст у природном осветљењу средње собе приземља (мрачно) и холу спрата (светло) због кровне ланterne.



Сл. 160, 161, 162 и 163 – Кућа Вељковић, лантерна са стакленим кровом, светларник изнад средишњег хола, изглед зида главног салона, детаљ огледала (2021)

Боје у екстеријеру су аутентичне, фасада је бела и светло сива, а шалони зелени, док у дворишту преовлађују монотоност сиве и браон боја фасаде Павиљона и крова наткривеног трема, услед нестанка зеленила некадашње баште и њених разноврсних боја. У ентеријеру приземља, периферни вид активира црвено-зелена дрвена конструкција тавана средње собе, који је рестауриран према оригиналним бојама и ствара одређену визуелну и просторну динамику, акцентујући белу скулптуру која је постављена у овом простору. Осим природних боја дрвета стилског намештаја, турских паравана, паркета, као и златних огледала и рамова слика, у ентеријеру се налази још неколико детаља у боји, као нпр. тамно плаве и зелене плочице камина у мањем салону и украсни мермерни постаменти у розе боји, који се налазе на подесту спеништа које води до првог спрата (сл. 164, 165 и 166).



Сл. 164, 165 и 166 – Кућа Вељковић, ходник са аутентичним елементима (2021)

Температура у овој кући је у историји, као и данас, нарочито у ентеријеру приземља била изузетно ниска јер се грејало само камином, осим на спрату где су биле спаваће собе и где се више грејало. Зидови су масивни, а прозори мањих димензија, тако да је лети нешто пријатнија и нижа температура.

Одређени **мириси** и даље се повезују са ентеријером и окружењем куће, иако више нису присутни у њеној атмосфери. Мирис који се најоштрије урезао у сећање станара је **мирис цвећа из баште која више не постоји**, а која је у великој мери генерисала историјску атмосферу и слику куће. Катарина Вељковић-Бегбеде је евоцирала своје сећање на њу:

*„Испред изложбеног Павиљона налазила се велика башта инспирисана Монеовом баштом. У тој башти, дуж Бирчанинове улице, као и у околним баштама, били су засађени јорговани. У пролеће је цео овај део Београда **мирисао на јорговане**. То је било нешто врло лепо“* (Вељковић-Бегбеде, 2021).

Карактеристичан **звук** куће, који може да се евоцира и антиципира, највише производе одређени конструктивни елементи куће са својом материјализацијом, под специфичним условима. Тако, на пример, звук корачања на аутентичном паркету (од дамских ципела до „звекета војничких чизама“, па све до савременог корачања посетилаца изложби и пријатеља) има меморијалну вредност. Киша ствара јачи и учесталији звук падајући по крову дугачке надстрешнице у дворишту, али и по лантерни. Корачање и точкови аутомобила по калдрмисаном делу дворишта данас, и кочије, коњи, па и звук руског тенка испред трема некада (Veljković-Beigbeder, 2019), стварали су уобичајене звуке који су одјекивали двориштем и кућом.

2) Дом Јеврема Грујића

а) Материјални генератори атмосфере који учествују обликовању карактера атмосфере ентеријера ове куће су: материјали, „окружујући објекти“ и ватра (сл. 167 и 168).



Сл. 167 и 168 – Дом Јеврема Грујића, салон из прве половине XIX века и салон са аутентичним намештајем и сликама (1965 / 2021)

Материјали примењени у ентеријеру, као што су, на пример, беле мермерне степенице са оградом од кованог гвожђа и розе мермерни зидови у монументалном улазном холу (сл. 169, 170 и 171), оставља утисак репрезентативног и богатог ентеријера. Томе доприноси и материјализација намештаја у салонима, која генерише атмосферу комфора (тапацирани стилски намештај у сомоту или свили), као и материјали који обликују карактер атмосфере ове куће а највише се везују за одређене употребне и декоративне предмете (предмети од порцелана, керамике, сребра, позлаћени предмети, архива књига, новина и фотографија, аутентична одећа из историјског периода, итд.).



Сл. 169, 170 и 171 – Дом Јеврема Грујића, ентеријер улазног хола и степеништа (2001)

„Окружујући објекти“ су кључни за обликовање јединственог карактера атмосфере куће. То су материјални генератори атмосфере који подстичу и остале материјалне или нематеријалне генераторе атмосфере који су данас присутни у кући, или евоцирају оне којих више нема, а део су нематеријалног наслеђа. Колекција ових предмета груписана је, према намени, у неколико главних целина. Прва збирка се односи на дела из области ликовне уметности, слике и скулптуре и садржи ауторска дела неких од највећих српских уметника, као што су: Ђорђе Крстић, Урош Предић, Паја Јовановић, Иван Табаковић и други. Другу збирку чине предмети примењене уметности, тј. оригинални примерци стилског намештаја из периода од XVI до XIX века који је и даље у функцији (сл. 172, 173 и 174), затим на употребне предмете од порцелана и керамике, породични накит, украсне фигуре, породична сребрнина, и сл. Трећу збирку чини историјска збирка оружја и аутентичне војне опреме из Првог и Другог српског устанка, међу којима се издвајају пушке највећих српских јунака Хајдук Вељка Петровића и Танаска Рајића из 1807. године (сл. 175, 176 и 177).



Сл. 172, 173 и 174 – Дом Јеврема Грујића, аутентичан намештај: сточић-комода „Луј XVI“, рококо огледало, XVIII век и орман (1965)



Сл. 175, 176 и 177 – Дом Јеврема Грујића, колекција оружја као лајтмотив поставке у салону (1965 / 2021)

Четврта колекција се односи на архивско-књижевни материјал: породичне фотографије, ретке новине, породичну библиотеку у којој су и мемоари Јеврема Грујића „Записи“ и бројне службене и приватне преписке у форми писама, дипломатско ордење и краљевски дарови (ЗЗЗСКГБ, 1961). Посебну меморијалну вредност имају: позлаћена шкриња за ликер од бронзе и кристала, свадбени дар краља Милана и краљице Наталије Обреновић породици Ћурчић (сл. 178 и 179), као и најстарија сачувана венчаница у Србији из 1856. године, која је припадала Јелени Грујић, жени Јеврема Грујића (сл. 180) (Ibid).



Сл. 178, 179 и 180 – Дом Јеврема Грујића, позлаћена шкриња за ликер и венчаница Јелене Грујић

Стилске каљеве пећи, од којих се две налазе у приземљу у угловима соба (сл. 181), акцентују присуство елемента **ватре** која побуђује осећај тоpline у простору, породичног заједништва и интимности али у овом простору, који у савременијој историји симболизује, између осталог, и средиште авангарде, подстиче имагинацију, машту и креативни потенцијал (Bachelard, 1988, ст. 1).



Сл. 181 – Дом Јеврема Грујића, стилска каљева пећ (2021)

б) Нематеријални генератори атмосфере доминантни у обликовању карактера атмосфере ентеријера Дома Јеврема Грујића су: светлост, мирис и звук.

Посебно атипичан генератор атмосфере је некадашње амбијентално **осветљење** у дискотеци, пригушена светлост амбијенталних светала која су била карактеристична за дискотеке тог периода. Под таквом светлошћу, материјали и боје свечаних одела и хаљина имали су другачији одсјај и изглед (сл. 182). Према речима власника, осветљење дискотеке је било дискретно, није било превише мрачно већ такво да сви под њиме изгледају лепо

(Шећеровић, 2021). Стимулишући динамични атмосферски ефекти светла, који су део инсценације (Vöhm, 2017, ст. 156) простора дискотеке, утицали су и на расположење посетилаца који су се након журки окупљали у салонима (сл. 183), као и на узбуђење антиципације атмосфере, непосредно пред ноћ у дискотеци, тако да су се посредно ово расположење преносило и у просторије салона.



Сл. 182 и 183 – Дом Јеврема Грујића, журка у дискотеци „Код Лазе Шећера“ и окупљање у салону након завршетка журке

У ентеријеру куће преовлађују беж и сива **боја** зидова, као и тамнија беж боја завеса, што је у прошлости имало културалну конотацију „моралног одбијања боје [...] као парадигме достојанства, репресије и моралног става“ (Baudrillard, 1996, ст. 31). Црвене драперије од сомота такође доприносе елеганцији, а црвена боја тапацираног сомотског рама на којима се налазе колекције оружја из Првог и Другог српског устанка, наглашава карактер ових употребних предмета и њихову важност, акцентујући у простору једне од најдрагоценијих предмета из колекције. У ентеријеру дискотеке „Код Лазе Шећера“, према речима власника, декорација је урађена по угледу на дискотеку „Кастел“ у Паризу, те су донете црвене тапете са гравурама и зелене тапете из Италије (Шећеровић, 2021).

Звуке, као интегрални део куће, у историји производили су употребни предмети, који асоцирају на детињство, навике укућана, моду тог времена и социјални статус породице. Према речима власника то су „шапо-клак, цилиндар који се притисне и отвори и мамине и тетине пудријере које су такође након клик-а стварале облачак пудера“ (Šećerović, 2019). Звуци које ови предмети производе, одвајају се од њих и из својства ствари, прелазе у метафизичку слику простора. Они постају неодојиви део сећања на простор куће, услед несвесног аспекта доживљаја звука (Zumthor, 2006, ст. 29). Од 1967. године, у кући су били чести звуци савремене музике која се пуштала у дискотеци у сутерену куће, допирало је и одјекивање гласова, смеха и жамора људи који су се кретали ходником и окупљали испред куће, док је и на баловима у салонима била слична атмосфера:

„Често се дешавало да зора заруди, млади певају, Теодор и Јелена излазе на велики балкон, у ноћи је пао снег и чује се шкрипа балских чизмица дама које одлазе ка кочијама и завршена је божанствена ноћ проведена у њиховој кући, о којој сутра цео Београд прича (Шећеровић, 2021).“

Данас је такође у кући присутан жамор, углавном посетилаца музеја и културних догађаја и манифестација који се организују у простору приземља куће. Звуци ове куће такође се везују и за њену културолошку конотацију: „Кућа је одзвањала од тог пријатног звука француског, који се у кући говорио из практичних разлога пре свега, како би ми деца научили језик (Шећеровић, 2021).“

Може се закључити да је свеукупна звучна слика куће динамична, да у њој ни у једном периоду кроз историју није преовладала атмосфера тишине.

Аутентични **мириси** куће везују се за њену историју и социјални живот који се одвијао у њој. Извор свежих мириса, који су били присутни у пролеће, и испуњавали просторе салона, била је пространа баште иза куће са дрворедима којих више нема. Спорадично присуство различитих мириса у просторијама куће понајвише је зависило од повода окупљања у кући, а самим тим и од намене простора у датом тренутку, па и од социјалних карактеристика људи

који су се окупљали и боравили у кући. Олфакторна естетика куће може се просторно поделити на два дела: на део који се везује за салоне и собе у приземљу и на спрату и на простор дискотеке која се налази у сутерену. Како се мирис лако распростире и шири у ваздуху, комплетна олфакторна слика куће је заправо фузија мириса ове две зоне. Власник куће Шећеровић се присећа пријатних мириса који су се ширили салоном и урезали у његову меморију:

„Некада се у кући пржила кафа. Имали смо “пржун” на сам и ја вртео њега и мирис би се осетио у целој кући. Била је једна посуда са отвором и горе је била вртилица и то се на решоу врти и цела кућа замирише на кафу. Онда, како је пролеће долазило, како су се уносили букети, осетио се мирис тога цвећа. И наравно, даме које би дошле у посету код маме и тетке и њихови парфеми би прострујали кроз целу кућу (Шећеровић, 2021).“

У дискотеци су се мешали мириси парфема и цигарета тог периода актуелних и популарних међу одређеним слојем друштва (уметничка, филмска, модна и књижевна елита) који су је често посећивали.

3) Кућа Милана Злоковића

а) Материјални генератори атмосфере који обликују карактер атмосфере ентеријера Куће Злоковића¹⁵⁸ су: геометријска форма, примењени материјали и „окружујући објекти“ (сл. 184 и 185).



Сл. 184 и 185 – Кућа Милана Злоковића, део ентеријера салона (1930) и савремени ентеријер салона са портретом Милана Злоковића (2021)

Доживљај геометријске, степенасте, кубичне **форме** куће најбоље дефинише следећи опис: „Перцепција куће је резултат монтаже просторних искустава испреплетених коцки који могу бити схваћени само кретањем по локацији кроз низ секвенцијалних урбаних оквира (Влагојевић, 2003, ст. 198)“, док се квадрат као основни модул који се чита на основама даље преводи као геометрија квадрата у пресек. Сукцесивне просторије салона, трпезарије и спаваће собе у приземљу се доживљавају као континуирани, повезани простор.

У **материјализацији** ентеријера преовлађује дрво. У три сукцесивна салона у приземљу куће преовлађује дрвени уградни намештај, као и дрвени подови (паркет): фурниром у потпуности обложени зидови предсобља; библиотека и двокрилна врата између два дела библиотеке; три континуалне дрвене нетапациране клупе са наслонима за руке, кубичне форме, распоређене дужином зида испод наглашене хоризонталне траке, односно испод сваког од три прозора; дрветом обложен довратак итд. Велике дрвене површине зидова, као и дрвени намештај подстичу тактилни, односно хаптички доживљај корисника овог простора, активирајући његово „егзистенцијално чуло“. На изванредан начин, дрвене површине доживљавају се и синестетски, као осећај тоpline, јер дрво преноси „скривену топлину; не

¹⁵⁸ У раду је фокус на атмосфери ентеријера стана у приземљу Куће Злоковић, у којем је живео његов син проф. Ђорђе Злоковић са супругом, који је у великој мери очувао аутентично стање, и има потенцијала за презентацију и интерпретацију јединствене атмосфере.

рефлектује попут стакла, већ гори изнутра“ (Baudrillard, 1996, ст. 37). На овај начин, активирањем осећаја емпатије код корисника (Mallgrave, 2018, ст. 45), материјализација на дубљем психолошком нивоу повезује корисника са простором, урезајући идентитет простора у меморију и поистовећујући га са личним идентитетом.

Од генератора атмосфере који припадају „окожујућим објектима“ у кући издвајају се: намештај, као нпр. дрвене столице (сл. 186) које је радио чувени словеначки архитекта и индустријски дизајнер **Нико Краљ** (*Niko Kralj*) за Стол из Камника (Словенија); уметничке слике (портрет Милана Злоковића), скулптуре и рељефи (сл. 187 и 188) скулптора **Сретена Стојановића** (сл. 189), породична библиотека и архива Милана Злоковића, меморијални предмети (исклесани бродич „Божидар“ (сл. 190), итд. Међусобни однос уметности и архитектуре у ентеријеру ове куће може да се наслути у речима скулптора Стојановића: „ако ради дело за архитектуру, скулптор мора да осећа архитектонски“ (Blagojević, 2003, ст. 48). Надовезујући се на овај Стојановићев став, Љиља Благојевић тврди да је „архитекта морао да се осећа уметнички, како би представио уметничка дела као самосталан али саставни део архитектонског простора“ (Ibid).



Сл. 186, 187, 188, 189 и 190 – **Кућа Милана Злоковића**, столица у салону, дизајнер Нико Краљ (2021), ентеријер салона са рељефом (1930), рељеф као декорација у холу (2021), скулптура Сретена Стојановића и бродич „Божидар“ (2021)

Ови објекти имају употребну, меморијалну, као и културно-историјску вредност коју „одашиљу“ у простор у виду јединственог карактера атмосфере коју генеришу (Zumthor, 2006, ст. 39). Ипак, они имају двоструко значење, јер поред својих функција, нису независни од сензибилитета архитекте Злоковића, већ произилазе управо из његових социјалних карактеристика и пројектантског, али и личног сензибилитета. Њиховим посредством у кући се преноси дух италијанско-медитеранске архитектуре и културе, тачније „романтични италијанско-медитерански дух Трста“ из периода на преласку из XIX у XX век (Благојевић, 2012, ст. 12).

б) Нематеријални генератори атмосфере који су доминантни у обликовању карактера атмосфере ентеријера Куће Злоковић су: светлост, боја и мирис.

За **природно осветљење** салона у приземљу су кључни велики четворокрилни прозори повезани у форми наглашене хоризонталне траке (једна од Корбизјеових пет тачака архитектуре), који у ентеријеру са тамним дрвеним елементима успостављају баланс, тако да атмосфера није мрачна (сл. 191 и 192). Вештачко осветљење, расвета је аутентична, лустери су рађени према дизајну Милана Злоковића (сл. 193).



Сл. 191, 192 и 193 – **Кућа Милана Злоковића**, прозори у главном салону (1930 / 2021), лустер, дизајн Милан Злоковић (2021)

Атмосфера **боја** у ентеријеру је смирујућа и хармонична, нема елемената у бојама које би представљале акценат у простору. Видна промена колорита у данашњем ентеријеру у односу на изворни реферише се на зелену (тзв. „минт“ нијансу) двокрилних врата и довратака (сл. 194), чиме је прекривена некадашња тамна боја дрвета која је стварала потпуни визуелни континуитет са библиотеком (сл. 195). Загасита зелена нијанса се уклопила у атмосферу „природних“ боја, којој допронесе скулптуре и украсни предмети у нијансама сиве, као и уметничке слике тамних тонова.





Сл. 194 и 195 – Кућа Милана Злоковића, библиотека у салону (1930 / 2021)

Две карактеристичне категорије **мириса** које представљају константу у обликовању јединственог карактера атмосфере, како историјског, тако и савременог ентеријера су: **мирис дрвета и мирис књига**. Мирис старих и вредних књига допире са полица велике породичне библиотеке, док новине, часописи и књиге груписане у разним деловима салона (сл. 196, 197 и 198) генеришу континуитет и постојаност мириса карактеристичног за просторе библиотека. У овом случају, присутни мирис би могао, услед своје постојаности и константе споја историјског и савременог временског контекста ентеријера, метафизички да представља и засебни „олфакторни објекат“ (Herzog, 2016, ст. 13). Такође се општар мирис жицаног паркета у приземљу, премазиваног воском једном годишње, урезао у меморију станара. Тиме се чуло мириса и хаптичко чуло сједињују у кохерентан вишечулни доживљај ентеријера ове куће.



Сл. 196, 197 и 198 – Кућа Милана Злоковића, део оригиналног ентеријера салона са књигама (1930 / 2021) и данашњи изглед зида собе са излазом на терасу (2021)

Табела 6. Идентификација и приказ карактеристика и вредности генератора атмосфере присутних код анализираних примера

НАЗИВ / ГОДИНА ИЗГРАДЊЕ / МЕСТО	АРХИТЕКТА	МАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	НЕМАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	ИЛУСТРАЦИЈА
<p>Кућа породице Велковић 1883</p> <p>Београд</p>	/	<p>- материјали (аутентичан стилски паркет у салонима, мермерно степениште у холу, контрастни материјали - мермер, бакар, порцелан, дрво, стакло, керамика)</p> <p>- „окужујући објекти“ (аутентичан стилски и турски намештај, еклектични детаљи, слике, меморијска – алузије на период детињства)</p> <p>- ватра (камини у салонима – осећај заједништва, комфора и окупљања, метафорична конотација - одливци скулптура у Павиљону <i>Museo</i>)</p>	<p>- светлост (природно осветљење – лантерна са стакленим кровом, перфорације лустера и контуре намештаја и детаља доприноси ефектима сенки)</p> <p>- боје (аутентичне, акцентујуће боје елемената плафона, визуелна динамика, социјални карактер боја – беж, бакарна златна и бронзана)</p> <p>- звук (функционална, социјална, културна и политичка вредност – „звекет војничких чизама по паркету“, точкови аутомобила по калдрми)</p> <p>- мирис (евокација сећања на мирис јоргована из некадашње баште)</p> <p>- температура (масивна конструкција – хладнија атмосфера)</p>	
<p>Дом Јеврема Грујића 1896</p> <p>Београд</p>	<p>Милан Капетановић</p>	<p>- материјали (контрастни ефекти ковано гвожђе и мермер, атмосфера комфора – сомот и свила)</p> <p>- „окужујући објекти“ (слике, примењена уметност, колекције оружја, политичка и културна вредност, неки предмети евоцирају нематеријалне генераторе, нпр. меморијом звука)</p> <p>- ватра (стилске каљеве пећи - осећај „топлине“, породичног заједништва и интимности, подстиче имагинацију и креативни потенцијал)</p>	<p>- светлост (пригушена светлост – простор дискотеке – ефекат сенки и одблесака, инсценација)</p> <p>- боје (тамнија беж са црвеним завесама – социјални карактер боје, културална конотација)</p> <p>- звук (евокативна моћ предмета на детињство, метафизичка слика простора, жамор, смех и кораци људи)</p> <p>- мирис (парфеме и цигарете – социјални и културолошки карактер мириса, мирис кафе, пецива и свећа)</p>	

НАЗИВ / ГОДИНА ИЗГРАДЊЕ / МЕСТО	АРХИТЕКТА	МАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	НЕМАТЕРИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОРИ	ИЛУСТРАЦИЈА
<p>Кућа Милана Злоковића 1927-1928</p> <p>Београд</p>	<p>Милан Злоковић</p>	<p>- форма (геометријска, степенаста, кубична форма – утицај Ле Корбизјеа и Лоса, перципирање форме кретањем кроз простор куће)</p> <p>- материјали (у материјализацији зидова и подова преовлађује дрво, скривена „топлина“ дрвета, емпатија – повезивање корисника са простором, хапгички доживљај)</p> <p>- „окружујући објекти“ (дизајнерски намештај, уметничке слике, скулптуре и рељефи – уметничка, културно-историјска и меморијска вредност (бродић „Божидар“), аутентичан Злоковићев дизајн намештаја и расвете)</p>	<p>- светлост (природно осветљење – наглашене хоризонталне траке)</p> <p>- боје (смирујуће и хармоничне, баланс тамне боје дрвених полица и намештаја и зелене мент боје дрвенарије)</p> <p>- мирис (доминантни, постојани и константни мириси – књига и дрвета, оштар мирис жицаног паркета у меморији простора)</p>	

4.4.2. Вредновање очуваности генератора атмосфере као извора за процену аутентичности и интегритета анализираних примера

Идентификацијом и проценом појединачних материјалних и нематеријалних генератора атмосфере ентеријера одређене породичне куће (виле), може се доћи до извора информација за процену њене **аутентичности и интегритета**, а самим тим и до података за адекватну валоризацију историјског и савременог карактера атмосфере и предлога за њену обнову и презентацију. Уколико је дошло до губитка одређеног генератора који уједно представља и извор за процену аутентичности, неминовно ће недостајати и одређени елемент атмосфере који утиче на обликовање њеног јединственог карактера.

Интегритет у контексту идентификације и валоризације очувања јединственог карактера атмосфере градитељског наслеђа може да се интерпретира као *мера укупности и очувања* свих материјалних и нематеријалних генератора атмосфере који преовлађују у одређеном простору и одређују карактер његове атмосфере. То значи да је неопходно урадити анализу постојећег стања и одређених промена које су резултовале евентуалним губитком историјских елемената простора у савременом контексту, а самим тим и променом визуелног интегритета. За процену очувања атмосфере важно је испитивање **социјално-функционалног интегритета** места, које говори о процесима и функцијама на којима се заснивао његов живот кроз време.

1) Кућа породице Вељковић

Већина доминантних елемената атмосфере ове куће који се односе на **материјалне генераторе атмосфере су већ рестаурисани у својој аутентичној форми и својствима**, као што је то нпр. плафон у приземљу (у средњој соби) и надстрешница, док су остали елементи материјализације – паркет, калдрма у дворишту, кров надстрешнице и сл. сачувани аутентични у потпуности. Очувана је, дакле, аутентичност форме, дизајна, материјала и сл., **док су одређени нематеријални генератори изгубљени** (као на пример, мирис баште). Уколико се аутентичност посматра као *интерпретација која рефлектује слојевитост промена кроз време* (INTBAU, 2007), као *релативан концепт* (Dushkina, 1995, ст. 310), и као *скуп одабраних атрибута* (Stovel, 2007, ст. 29), може се рећи да је аутентична атмосфера, са изузетком одређених (углавном нематеријалних) генератора атмосфере, успешно обновљена. Важан аспект очувања и обнове аутентичне атмосфере су и сви материјални и нематеријални генератори атмосфере који су се појавили и развијали у савременом периоду живота куће (након рестаурације), и представљају допринос савременог доба.

Историјски, рестаурисани, материјални генератори атмосфере у ентеријеру документују историјат и развој једне породице, али и социо-политички и економско-културни развој државе, који се одразио на изглед и материјално стање куће и на њене елементе (и одсуство истих – велике колекције уметничких слика и одливака у бронзи). Атмосферу генеришу, како историјски, тако и савремени материјални генератори, као на пример, намештај који је у последњих двадесет година, у периоду рестаурације куће, донет из иностранства као замена оригиналном, као и сачувани лични и употребни предмети који сведоче о животу укућана ван ове куће.

Ипак, код Куће породице Вељковић је важно идентификовати и функције и процесе који су утицали на угрожавање њеног оригиналног визуелног интегритета, на оно што је неповратно нестало, и што је утицало на обликовање савременог карактера атмосфере куће. Иако физички и даље постоји, изложбени Павиљон “Museo” је изгубио своју изворну функцију, али је и даље у функцији простора за различите јавне манифестације, поред осталих уметничких, културних и активистичких догађаја.

2) Дом Јеврема Грујића

Музејски простор приземља куће очувао је своју материјалну аутентичност, од репрезентативне материјализације улазног хола – ограда главног степеништа од кованог гвожђа, беле мермерне степенице и розе мермерни зидови, до материјализације намештаја у салонима – тапацирани стилски намештај у сомоту или свили, као и очувани вредни предмети, збирке и колекције уметнина и употребних предмета). Атмосфера са бројним **„окожујућим објектима“** као доминантним генераторима атмосфере, је у великој мери наративног карактера, недостаје нека „супстанца“ која обухвата све њене елементе и која утиче на аутентичан свеобухватни доживљај атмосфере (у форми одређеног нематеријалног генератора атмосфере који доживљај простора интензивније урезује у меморију посетиоца).

Очувани су и генератори атмосфере који чине структурни, а уједно и социо-функционални интегритет Дома Јеврема Грујића, и односе се како на музејски простор у приземљу и стамбени простор на спрату, тако и на дискотеку у сутерену куће.

3) Кућа Милана Злоковића

У простору ове куће (мада нису званично изложени и презентовани), присутни су многи материјални генератори атмосфере, у свом аутентичном облику и контексту, који говоре о животу архитекте Злоковића и његове породице у овој кући, о његовом сензибилитету као архитекте и развоју као стручњака, али и породичног човека. Ипак, суптилна „прикривеност“ ових елемената, на одређени начин отежава доживљај јединственог карактера атмосфере и разграничење историјског од савременог контекста. У својој аутентичности је очуван дрвени уградни намештај – библиотека, као и „окожујући објекти“ – слике, скулптуре, рељефи и књиге, док је оригинална боја дрвенарије из тамне боје дрвета промењена у „минт“ зелену боју. Ово је једина значајнија промена у ентеријеру, која уједно представља и савремени допринос грађења атмосфере салона у приземљу куће.

Поред основне **материјализације**, дизајна и форме који су интегрални део архитектонског концепта ове куће, како њеног екстеријера, тако и јединственог ентеријера, важно је, појединачним испитивањем (Dushkina, 1995, стр. 310) сваког од генератора атмосфере у простору, одредити који од њих је доминантан за обликовање и генерисање јединственог карактера атмосфере. Уколико се ови генератори не би очували, атмосфера би изгубила аутентичност. То би на пример могао бити **мирис** (књига, папира и часописа) који је очуван и представља аутентични нематеријални генератор атмосфере који указује на живот научника и професора Милана Злоковића, као и проф. Ђорђа Злоковића и симболизује и евоцира њихову богату академску и архитектонску каријеру и допринос који су дали струци.

4.4.3. Вредновање очуваности генератора атмосфере као материјалних и нематеријалних елемената *духа места* анализираних примера

1) Кућа породице Вељковић

Ова кућа оличава релативан и флуидан концепт *духа места*, и може се рећи да садржи два *духа места* – „историјски“ и „савремени“, који својом нераскидивом везом стварају јединствени атмосферски набој овог места. Како духовна вредност одређује и културни значај одређеног места, а културни значај је отелотворен и у *сродним местима* и *сродним објектима* (The Burra Charter, 1999), *дух места* ове куће је и изложбени Павиљон *Museo*, који је уједно и њена материјална и нематеријална вредност. Овај павиљон представља први приватни музеј у Београду који је подржавао и промовисао рад модерних сликара и скулптора, а уједно и подстицао развој уметности у граду, тако да је имао и шири културни значај за окружење. Његова материјална вредност је донекле изгубљена јер су слике уништене или су неповратно нестале, а одливци у бронзи (21 одливак Микеланђелових скулптура) се налазе на Академији ликовних уметности у Београду. Дух места Куће породице Вељковић је очуван кроз континуитет историјата једне породице која припада интелектуално-образовној и културно-политичкој елити, који Катарина Вељковић-Бегбеде и данас континуирано промовише и презентује јавности кроз бројне манифестације.

Нематеријални елементи *историјског* духа места су, поред очуваних писаних докумената (писама), социјалног и функционалног историјата куће, такође и аутентична сећања и успомене госпође Катарине Вељковић-Beigbeder, која сведочи о свом детињству и некадашњем животу у кући. Кроз њена сећања сазнаје се за „одсуство“ неких драгих и вредних ствари које су нестале, и на тај начин преноси дух места ове куће и старог Београда. Истовремено, Вељковић-Бегбеде је успоставила континуитет *историјског* духа места и обликовала *савремени* дух места (како материјалним генераторима атмосфере – новим

намештајем који је придружила аутентичном, тако и нематеријалним наслеђем – новим причама из живота и старим испречаним на нови начин).

2) Дом Јеврема Грујића

Дух места ове куће се чува и преноси причама господина Лазара Шећеровића, који и даље живи на спрату куће, изнад музејског простора приземља. Ипак, иако и овде постоје „историјски“ и „савремени“ *дух места*, историјски је више истакнут у ентеријеру Музеја кроз материјалне генераторе атмосфере (историјске предмете и намештај који се односе на групу генератора „окружујућих објеката“), док се савремени перципира кроз друштвени живот ове куће (у салонима, али и у оквиру просотра дискотеке „Код Лазе Шећера“ у сутерену куће, као местом зачетка београдске авангарде). Аутентичан ентеријер дискотеке није у потпуности очуван (сепареи, осветљење и други чулни аспекти овог простора), па није присутан атмосферски набој и карактер атмосфере из кључног периода ове дискотеке и њеног утицаја на (ноћни) живот тадашњих уметника, присталица авангарде, као и београдске омладине. Од нематеријалних генератора који су утицали на очување духа места најзначајнији су: звук и мирис.

Дух места Дома Јеврема Грујића је еклектичан, истовремено историјски и авангардан, и као такав је очуван и презентован. Њега чини континуирани разноврстан социо-културни живот који се и даље одвија у салонима Музеја, и који презентује дух места куће породице која је представник београдске културно-образовне друштвене елите.

3) Кућа Милана Злоковића

У кући у којој је архитекта Милан Злоковић живео и стварао, у којој су се формирале његове пројектантске и уметничке идеје и концепти, *дух места* чине опипљиви и неопипљиви елементи. Дух места је превасходно очуван кроз опипљиве тј. материјалне генераторе атмосфере који се, поред употребних ствари архитекте Милана Злоковића, књига које је користио, уметничких предмета (слика и скулптура) који су га свакодневно окруживали и инспирисали, односе и на материјализацију ентеријера у којем преовлађују подне и зидне површине и намештај од дрвета, а која је интегрални део његовог концепта и слике модерне виле овог периода. Нематеријални елементи духа места ове куће се односе на заоставштину и наслеђе Милана Злоковића које је пренето кроз његов стручни и научни рад, а који се даље преноси кроз рад његових студената, кроз његову породицу и њихова сећања, као и на утицај који је ова кућа имала на промену тока развоја београдске стамбене архитектуре тог периода и на развој урбаног окружења. Нематеријални генератори атмосфере попут звука и мириса који су важни за очување духа места су занемарени, па је неопходно унапредити њихову презентацију.

4.4.4. Вредновање оживљавања генератора атмосфере у савременој презентацији и интерпретацији карактера и нематеријалних вредности анализираних примера

1) Кућа породице Вељковић

У оквиру учешћа на одређеним културним манифестацијама и поводом организовања тематских изложби кућа је данас отворена за јавност. Приземље куће има како стамбену, тако и музејску функцију, док је спрат искључиво стамбене намене. Катарина Вељковић-Бегбеде је 2012. године основала удружење „Старе куће Србије“, које се и данас бави активностима

везаним за очување значајног културног и историјског наслеђа Србије.¹⁵⁹ Издвајају се следеће изложбе и манифестације: Изложба карикатура сликарке импресионисте Бете Вукановић (2006), Изложба турских писама из XVII, XVIII и XIX века (2009), „Дан отворених врата“ (2010), Изложба „Индустијско наслеђе“ - 26 фотографија и докумената о будућности индустријског наслеђа у Европи (2013), „Врт - огледало историје и културе“ – 24 фотографије најлепших вртова Европе и њихов историјски, политички и културни значај (2017) и програм „Наша кућа = Наше наслеђе“ (2018), у оквиру којег је организована радионица цртања посвећена архитектонском наслеђу Београда за децу из 16 основних школа из Београда, а цртежи су били изложени у башти током Дана европске баштине (Veljković-Beigbeder, 2019). Центар за културну деконтаминацију (CZKD) у простору Павиљона Вељковић приређује представе, изложбе, перформансе, различите културне и политичке догађаје (сл. 199 и 200), док им се административне просторије налазе у суседном, некадашњем помоћном објекту.¹⁶⁰



Сл. 199 и 200 – Павиљон Вељковић, културни догађаји у „Центру за културну деконтаминацију“ (CZKD)

2) Дом Јеврема Грујића

Приземље зграде је од **2015. године** отворено за јавност као „**Музеј српске историје, уметности, дипломатије и авангарде**“. У њему се налази поставка која се у одређеним интервалима делимично мења, тако да изглед простора и распоред намештаја и објеката у њему није увек исти. Музеј је такође део програма манифестације „**Ноћ музеја**“ која се одржава на годишњем нивоу, са специјалном музејском поставком и програмом за ову прилику (сл. 201, 202, 203, 204 и 205).



Сл. 201, 202, 203, 204 и 205 – Дом Јеврема Грујића, изложбена поставка за манифестацију Ноћ музеја 2019. године

Дом Јеврема Грујића организовао је изложбу „Скривено благо Дома Јеврема Грујића“¹⁶¹ која је одржана 2014. године у Галерији Дома војске Србије у Београду, тако да су „околујући објекти“ у том случају измештени из свог изворног контекста. У простору Музеја организују се представе, а у дискотеци тематске вечери. Недавно је један од салона у приземљу добио

¹⁵⁹ Удружење „Старе куће Србије“ је 2016. године постало члан „Европског удружења историјских кућа“ (*European Historic Houses Association*) (извор: <http://www.starekucersrbije.com/index.html>, приступано 16.04.2021).

¹⁶⁰ Извор: <https://www.czkd.org/>, приступано 13.03.2021.

¹⁶¹ Изложба „Скривено благо Дома Јеврема Грујића“ је реализована као резултат успешне сарадње власника куће, односно Фондације „Дом Јеврема Грујића“, Завода за заштиту споменика културе града Београда и Централног института за конзервацију, уз организациону подршку Медија центра „Одбрана“ (Михајлов, 2014, ст. 223).

одређену намену и назив „Салон за чај“ (*Tea Room*) (сл. 206, 207 и 208). У њему се, поред шољице чаја, кафе, чаше вина или сока, служи и омиљена чоколадна торта краљице Наталије, која се спрема по оригиналном рецепту из породичне архиве.¹⁶² На овај начин се, подстицањем олфакторног чула (мириса и укуса), „олфакторним објектом“, односном генератором атмосфере у форми парчета торте, преноси тренутак атмосфере окупљања у салону из историјског периода.



Сл. 206, 207 и 208 – Дом Јеврема Грујића, „Салон за чај“ (2021)

3) Кућа Милана Злоковића

Кућа и данас има искључиво стамбену функцију и ниједан њен део није отворен за јавност. **Фондација Милан Злоковић основана 2016. године** са мисијом да омогући пуно расветљавање и афирмацију дела и личности архитекте Милана Злоковића, као пројектанта, уметника, научника и педагога, има за циљ одржавање сећања на његову личност и дело. Управитељ Фондације је Ђорђе Мојовић, унук Милана Злоковића и син његове кћерке Милице Мојовић. Фондација је 2017. са Музејом града Београда закључила споразум о формирању Легата Милана Злоковића, којим су утврђени услови под којим Фондација поклања музеју заоставштину архитекте. Ахитектонски цртежи, који ће чинити основни садржај ове збирке биће обрађени кроз опис, конзервацију и дигитализацију (скенирање). Део заоставштине који остаје у Фондацији, односно у кући, су: научно-стручна библиотека са 1.556 наслова, више од 2.700 акварела, више хиљада фотографија, разгледница, дописница и приватних писама, лични предмети и преостала пословна преписка Милана Злоковића.¹⁶³

4.4.5. Предлог за унапређење презентације и интерпретације материјалних и нематеријалних вредности кроз активирање генератора атмосфере

На основу претходних анализа најзначајнијих параметара – **1.** очувања генератора атмосфере као извора за процену аутентичности и интегритета; **2.** материјалних и нематеријалних елемената духа места; и **3.** очувања нематеријалних вредности културног наслеђа кроз презентацију и интерпретацију генератора атмосфере, а у односу на идентификоване и (ре)валоризоване материјалне и нематеријалне генераторе атмосфере у ентеријерима референтних породичних вила (Кући породице Вељковић, Дому Јеврема Грујића и Кући Злоковића), формулисани су одређени предлози и препоруке за унапређење презентације њихових вредности и интерпретације атмосфере. **У оквиру формулисања предлога за унапређење презентације и интерпретације атмосфере анализираних породичних кућа (вила) разматрано је унапређење нематеријалних генератора атмосфере, јер су материјални генератори атмосфере очувани у својој аутентичности и интегритету.**

¹⁶² Извор: <http://domjevremagrujica.com/tea-room>, приступано 17.04.2021.

¹⁶³ Извор: <https://www.milanzlokovic.org/o-nama/>, приступано 10.04.2021.

1) Кућа породице Вељковић

- **Реконструкција оригиналне баште** (по узору на Монеову башту), са цвећем које је некада у њој расло (као, на пример, јорговани) и густим зеленилом, нарочито на потезу између куће и објекта Павиљона. Ова башта би, реконструкцијом нематеријалних генератора атмосфере, аутентичним **бојама** и, најважнијим генератором за евокацију простора, **мирисом**, допринела обнови и обликовању аутентичног карактера атмосфере из времена настанка куће, али и оживела двориште које сада нема никакву функцију, већ је искључиво транзитног карактера. Тиме би се такође и **усмерило кретање** око куће приступом „завођења“, као важан аспект доживљаја атмосфере.
- **Имплементирање разноврсног зеленила у кућу** (у репрезентативне аутентичне просторије – средишњи хол, средњу собу) које би оживело мирис и допринело регулисању температуре као нематеријалних генератора атмосфере који су занемарени у ентеријеру куће. Ово би се могло урадити по узору на зимске баште Музеја Жакмар-Андре или Виле Тугендхат са егзотичним саксијским биљкама карактеристичног мириса (сл. 209 и 210).



Сл. 209 и 210 – Зимска башта, Музеј Жакмар-Андре и Вила Тугендхат

- **Рестаурација објекта Павиљона и спајање савремене намене са изворном функцијом.** У простору Павиљона могли би се отворити атељеи и студији за скулпторе и сликаре, и на тај начин евоцирати рад великана уметности који су овде у прошлости стварали (Моше Пијаде и Сретена Стојановића). Тиме би се презентовао значај овог простора, као првог приватног музеја у Београду и на Балкану.
- **Организовање сликарских и вајарских радионица** у простору Павиљона за различите узрасте, тематских предавања о уметности и архитектури, развоју овог дела града крајем XIX и почетком XX века, и значају историјских личности породице Вељковић за културни и политички развој града и државе.
- **Организовање камерних концерата и песничких вечери** у приземљу куће које је отворено за јавност, као и лети у дворишту куће.
- **Стална поставка одливака у простору приземља / дворишта куће / Павиљона**, којом би се евоцирала изворна функција Павиљона и његов значај за развој и промовисање уметности у Београду. У простору приземља могао би се издвојити један део ентеријера, као нпр. мањи салон или средња соба у којој би били постављени репрезентативни одливци, по узору на Галерију скулптура у Мзеју Жакмар-Андре (сл. 211 и 212).



Сл. 211 и 212 – Галерија скулптура, Музеј Жакмар-Андре

2) Дом Јеврема Грујића

- **Давање тематских назива салонима и интерпретација изворних функција у њима**, попут „Салона за чај“, како би се евоцирала интерперсонална атмосфера окупљања и дружења и основна функција салона у приземљу. Кроз одређене аудио инсталације могао би се евоцирати карактеристичан **звук** као један од основних нематеријалних генератора атмосфере који се урезује у меморију и везује за одређени простор, догађаје и људе. Ово би се могло интерпретирати по узору на аудио-олфакторну инсталацију *Pietro Vo*, уметника Силда Меирелеса, која је била постављена на отварању за јавност „**Стаклене куће**“ **Лине Бо Барди**, као приватног музеја.
- **Производња карактеристичног мириса, односно обнова мириса** као нематеријалног генератора атмосфере одређених просторија Музеја. Реконструкција би се могла односити на мирисе послastiца и пића који су се у њима служили, као и парфема који су се користили и цигарета које су се конзумирале у друштвеним круговима којима су припадали посетиоци ових салона. Та реконструкција би се могла поделити по одређеним периодима, као што је то урађено у експерименталном пројекту оживљавања мириса „**Стаклене куће**“ **Филипа Џонсона**.
- **Рестаурација аутентичног ентеријера дискотеке „Код Лазе Шећера“**. Осим реконструкције одређених материјалних генератора атмосфере, као што су сепареи аутентичне материјализације и боје, треба реконструисати и расветна тела која су била у просторима дискотека седамдесетих година XX века, како би аутентично **осветљење** као један од најважнијих нематеријалних генератора атмосфере у овом простору било обновљено. У оквиру простора дискотеке такође би се могло размотрити постављање олфакторних инсталација које би емитовале вештачке **мирисе** у простор, реконструисане на основу података о парфемима и цигаретама актуелним у периоду седамдесетих година XX века, међу тадашњом омладином и представницима „авангарде“. Такође, у дискотеци би се могла испуштати магла која би под адекватним осветљењем стварала јединствене ефекте и производила карактеристичан мирис, са одређеном динамиком, по узору на инсталацију „Veil“ (сл. 213) око „Стаклене куће“ Филипа Џонсона. У оквиру дискотеке могла би се имплементирати и нека кинетичка просторна / светлосна инсталација, попут инсталације „Eclipse“ (сл. 214) у дневном боравку Виле Тугендхат, која би била лајтмотив дискотеке и обликовала карактер њене атмосфере.



Сл. 213 и 214 – Инсталација “Veil” и инсталација “Eclipse”

- **Отварање школе лепих манира** у просторијама музеја. Ову школу је имао у плану да води Лазар Шећеровић, у оквиру које би полазницима указао на понашање којим се оставља утисак у репрезентативном друштву, тј. на правила конверзације, писања писма, представљања и обраћања. Учење у овој школи било би прилагођено савременом високом друштву, али и евоцирало би на чајанке које су се организовале у Дому Јеврема Грујића, а на којима су домаћини угошћавали представнике духовне и интелектуалне елите Београда.

3) Кућа Милана Злоковића

На основу спроведених анализа иностраних референтних примера породичних вила које су рестауриране и отворене за јавност, и имају функцију куће-музеја, као и њихових метода обнове атмосфере, али и анализе историјских породичних вила у Београду које су такође отворене за јавност као приватни музеји, изнедрили су се одређени предлози за очување и обнову атмосфере, као и презентацију стручној широј јавности вредности и јединственог карактера атмосфере Куће Злоковића. Ове препоруке се односе на нематеријално и материјално наслеђе и преношење духа места у оквиру ентеријера ове куће, са предлогом потенцијалног отварања (дела) приземља куће за јавност и стављања у функцију приватног **Музеја архитекте Милана Злоковића**. Предлози, који се базирају на вредној фотодокументацији која приказује живот породице Милана Злоковића у овој кући и њено изворно стање и изглед, су следећи:

- **Отварање библиотеке архивске грађе Милана Злоковића** у просторији у приземљу куће, у којој се сада чува архива Милана Злоковића, која би истраживачима и младим архитектама омогућила увид у рад и дело архитекте Злоковића.
- **Излагање дела наслова научно-стручне библиотеке Милана Злоковића**, као аутентичних „окружујућих објеката“ у простору и дела изложбене поставке.
- **Организовање тематских изложби у простору салона у приземљу**, са изложеним акварелима / фотографијама Милана Злоковића, његовим личним предметима, разгледницама и писмима, и сл. Ови предмети били би изложени (истовремено или наизменично) у пространом салону приземља како би се приближио, како његов лични, тако и уметнички сензибилитет, који је утицао на његово пројектантско стваралаштво.
- **Одржавање предавања и презентација** о модерној архитектури Београда / животу и раду Милана Злоковића, у простору салона или на тераси куће.
- **Кроз звук дочарати музику коју је Милан Злоковић** волео да слуша и која га је инспирисала или **звук медуитерана** чије је утицаје преносио и отелотворавао кроз свој рад као архитекте.

- **Поставити аудио-инсталацију**, којом би могао да се емитује звук листања књига / часописа или цртања, као евоцирање звука процеса рада Милана Злоковића. Ова инсталација могла би да се постави у оквиру неке актуелне изложбе отворене за јавност, као пратећи нематеријални генератор атмосфере.
- **Организација појединих уметничких догађаја кроз књижевне, песничке вечери, као и камерне концерте класичне музике**, којима би се атмосфера кроз звук као нематеријални генератор атмосфере оживела и презентовала.
- **Организација мањих радионица о уметности и архитектури** за различите узрасте, децу, средњошколце и студенте.

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Тумачење појма и просторног феномена атмосфере у архитектури представља специфично поље у оквиру савремене теорије архитектуре и филозофског дискурса, као и иностране архитектонске праксе. У новије време објављена су кључна тумачења којима се контекстуализује феномен атмосфере у архитектури, како дефинисањем њених елемената и начина перципирања у теорији архитектуре, тако и применом грађења атмосфере у савременој пракси. Иако су савремени токови и тенденције у архитектонској пракси усмерени ка испитивању и имплементацији различитих приступа грађењу атмосфере у архитектури, као могућег приступа пројектовању, појави атмосфере у архитектури у дискурсу заштите и презентације градитељског наслеђа, није приступано свеобухватно, са различитих аспеката и позиција. Такође, у пројектима заштите и презентације културног наслеђа фокус је на материјалним вредностима баштине, док су нематеријалне вредности у великој мери занемарене или неадекватно идентификоване и вредноване, а самим тим нису ни презентоване на одговарајући начин. Неадекватно вредновање историјских грађевина и простора с аспекта очувања атмосфере, резултује непотпуним пројектима презентације градитељског наслеђа. Из тог разлога су кроз рад детаљно анализирана и представљена савремена теоријска и филозофска тумачења и практична примена ових тумачења појма атмосфере у архитектури, тачније различити приступи грађењу атмосфере, са фокусом на преиспитивање могућности њиховог имплементирања у савремену теорију и праксу очувања и презентације културне баштине, односно материјалних и нематеријалних аспеката њене атмосфере.

Основни циљ рада био је да се повежу теоријска тумачења и принципи грађења атмосфере у архитектури и њихова примена у пројектантској пракси са савременом теоријом и праксом презентације градитељског наслеђа, како би се оно унапредило и очувале његове нематеријалне вредности, аутентичност и интегритет, као и дух места. Након анализе и тумачења ширих теоријских тумачења појма атмосфере и њихове примене у архитектури истраживање је усмерено на област презентације културне баштине и испитивање потенцијала и могућности за презентацију материјалних и нематеријалних вредности архитектуре, односно аутентичности и интегритета, као и духа места историјских грађевина и простора, кроз идентификацију, вредновање, оживљавање и презентацију елемената атмосфере који обликују њен карактер – генератора атмосфере. Ово испитивање урађено је кроз идентификацију и вредновање генератора атмосфере ентеријера породичних кућа (вила) у којима је живела друштвено-културна елита крајем XIX и почетком XX века. **Посебно су издвојени и анализирани генератори атмосфере у презентацији иностраних породичних кућа (вила) изграђених крајем XIX (академизам) и у првој половини XX века (модерна архитектура), како би се дале препоруке за унапређење презентације атмосфере у оквиру анализираних породичних кућа (вила) у Београду истог периода.**

Како ова тема није у великој мери истраживана, на самом почетку рада у другом поглављу постављен је теоријски оквир истраживања и изнета су **теоријско-филозофске поставке појма атмосфере**, како би се установила разлика између дословног значења појма атмосфере као климатске појаве (који се претежно употребљава у естетичком, социјалном, психолошком, политичком и еколошком дискурсу) и **изведеног теоријско-метафоричног појма атмосфере који је предмет овог истраживања, а који је добијен превођењем из филозофског у архитектонски дискурс.**

Изведени појам атмосфере се реферише на **појам атмосфере као просторно-емоционалне појаве**, а још ближе одређено, на **карактеризацију атмосферске перцепције архитектуре**. Елаборацијом тумачења и интерпретација кључних филозофа и теоретичара, као што су Мерло-Понти, Клагес, Шмиц, Беме, Гриферо и Перес-Гомес, формира се основа теоријског оквира истраживања и основ за превођење појма атмосфере из филозофског у

архитектонски дискурс, односно за извођење теоријско-метафоричног појма атмосфере, који има примену у архитектонском дискурсу и за његову детаљну анализу и образложење.

За дефинисање појаве атмосфере у архитектури, било је суштински важно урадити анализу начина на који се она перципира, односно доживљава као просторно-емоционална појава. Најзначајније образложење перципирања атмосфере као појаве у архитектури дао је Паласма, а затим су, за разумевање ширег контекста доживљаја атмосфере као просторно-емоционалне појаве, биле важне и теорије Шмица, Бемеа, Грифера и Молгрејва. Према овим теоријама, атмосфера се перципира „егзистенцијалним чулом“, првим утиском, периферним видом, односно несвесним и нефокусираним начином перципирања, али и доживљава као спој сећања, имагинације и перцепције. Затим су засебно издвојене и хронолошки детаљније објашњене филозофске поставке појма атмосфере Шмица, Бемеа и Грифера, које се међусобно надовезују и преплићу. Према Шмицу, који је своју теорију базирао на тумачењима Клагеса, емоције су просторно изливене атмосфере. Беме је дао највећи допринос превођењу појма атмосфере из филозофског у архитектонски дискурс. Он је дефинисао елементе атмосфере – генераторе атмосфере, дефинисао поделу карактера атмосфера према доминантним групама генератора, одредио врсте генератора атмосфере и образложио их. Гриферо је дефинисао атмосфере као емоционалне просторе, и образложио начин перципирања атмосфера, односно дефинисао је карактер атмосферске перцепције и појам атмосферског квалитета. Одредио је атмосферску перцепцију као непосредну, као „примећивање“ и „разумевање израза човековог окружења“, првим утиском. Гриферо своја становишта базира на Шмицовим тумачењима.

За разумевање перципирања, али и грађења атмосфере од посебног значаја су одлике перципирања њених синестетских квалитета. Синестезија као медицински термин означава способност једног чула да осети надражај неког другог чула, односно представља превођење једног чулног модалитета у други. Неуропсихолог Сајтовик објашњава да синестезију као субјективно-објективну везу између разума и емоција, што се доводи у директну везу са начином на који се перципира атмосфера. Генератори атмосфере одређених карактеристика и квалитета (форма, боја, одређени материјали и сл.) перципирају се синестетски. Урађена је и анализа читања карактера атмосфере са архитектонске фотографије, што је важно за идентификацију, вредновање, оживљавање и презентацију генератора атмосфере историјских грађевина и простора.

Након теоријско-филозофских поставки појма атмосфере и елаборације његовог превођења у архитектонски дискурс, објашњено је значење појма *genius loci* (дух места), као концепта који је од велике важности за појам атмосфере у архитектури али и за заштиту и презентацију нематеријалних вредности и аутентичности и интегритета градитељског наслеђа. Образложење концепта *genius loci* темељи се на критичком разматрању Норберг-Шулцовог превођења феноменолошког дискурса у архитектонски. Приликом анализе теорије Норберг-Шулца важно је истаћи да је управо повратак обликовним квалитетима архитектуре и фокус на артикулацију форме, утицао на занемаривање нематеријалних квалитета и вишечулног доживљаја архитектуре, који су кључни за препознавање духа места и карактера архитектуре. Овде је међусобна релација појмова *карактер* и *атмосфера*, као и појмова *духа места* и *атмосфере* од кључног значаја за даље разматрање обликовања и доживљаја јединственог карактера атмосфере, али и доживљаја *духа места* посредством *атмосферског набоја* места, у контексту потенцијала идентификације, вредновања, обнове и презентације јединствене атмосфере одређеног историјског простора.

Беме дефинише појам *атмосферских компетенција* који се односи, са једне стране на способност перципирања атмосфере као појаве, а са друге на способност циљаног произвођења атмосфере, односно на процес грађења атмосфере. У контексту грађења атмосфере одређеним архитектонским интервенцијама и елементима архитектуре, дефинисани су материјални и нематеријални елементи атмосфере и принципи и

пројектантски приступи грађењу атмосфере. Основни елементи којима се гради атмосфера у архитектури су *генератори атмосфере*. Беме је категоризовао три основне групе и две главне врсте генератора атмосфере. Поделу карактера тј. карактеристика атмосфера у зависности од генератора атмосфере који су доминантни, Беме је извршио на: (I) утиске о кретању у ширем смислу, (II) синестезију и (III) социјалне карактере (или карактеристике). Две основне врсте генератора атмосфере, по Бемеу, су: материјални генератори (форма, димензије, просторни односи и материјали, ватра и вода и сл.) и нематеријални (светлост, боја, звук, мирис и температура). У односу на поделу врста генератора коју је дефинисао Беме, уз придодате генераторе које су дефинисали други теоретичари и архитекте у свом објашњењу приступа грађењу атмосфере (као нпр. „окожујући објекти“ Цумтора), у раду су објашњени атмосферски потенцијали и начин генерисања атмосфере, у оквиру сваког генератора понаособ.

Пројектантски приступи грађењу атмосфере у архитектури у раду су систематизовани на неколико основних приступа који одређују метод примене генератора атмосфере у пројектовању, а самим тим и начин доживљаја атмосфере простора, а то су: **архитектонска синестезија, дизајн сценографије (инсцениција) као парадигма за грађење атмосфере, атмосферски приступ пројектовању, принципи грађења атмосфере по Цумтору (атмосфера као квалитет архитектуре), „подешавање“ (енг. *attunement*) расположења у простору, (атмо)сфере као просторно-друштвене конфигурације, атмосфера као „облик моћи“**. Поред филозофских поставки појаве атмосфере у архитектури које је развио Беме, овде су од кључног значаја ставови и теорије о атмосфери архитеката Паласме и Цумтора, као и практична примена ових ставова које су, као пројектанти, имплементирали у своје изведене пројекте. Протагонисти наведених приступа грађењу атмосфере у архитектури су како архитекте, тако и филозофи, што потврђују и сами називи приступа.

На крају другог поглавља спроведена је историјска, хронолошка, анализа генератора атмосфере код кључних примера породичних кућа (вила) које су у значајно мери допринеле промени односа према грађењу атмосфере и перципирању материјалних и нематеријалних генератора атмосфере и обликовању карактера атмосфере у ентеријеру породичних кућа (вила). Разматрани су кључни периоди у архитектури породичних кућа (вила) који су променили однос према њиховој атмосфери, и то куће (виле) из периода: антике, средњег века, ренесансе, барока, неокласицизма XVIII и академизма XIX века, ар нувоа и сецесије с почетка XX века, модерне и постмодерне архитектуре XX века, и савремене архитектуре.

Ова анализа је важан део истраживања атмосферских ефеката и својстава и квалитета које производе генератори атмосфере, а који се разматрају као потенцијалне вредности у архитектури. Историјски преглед генератора атмосфере у ентеријеру одабраних породичних кућа (вила) је значајан јер је дат прегледни приказ доминантних генератора атмосфере и метода грађења атмосфере у односу на карактеристичне периоде у архитектури. На тај начин се сагледава и одређени континуитет у присутности одређених материјалних и нематеријалних генератора атмосфере.

Треће поглавље је посвећено анализи проблема атмосфере у савременој заштити и презентацији градитељског наслеђа кроз међународне повеље и документа, како би се укључиле претходно разматране теоријске и филозофске поставке појма атмосфере, затим теоријске основе феноменологије у архитектури, као и пројектантски приступи грађењу атмосфере, у контекст заштите и презентације културног наслеђа. У овом делу рада су детаљно анализирани теоријске поставке вредновања културног наслеђа дате кроз међународне повеље и препоруке, као и теоријски приступи значајних аутора у дискурсу очувања (Виоле Ле-Дик, Џон Раскин, Јука Јокилето, Херб Ствел, Наталија Душкина, Михаел Пецет, Марко Шпикић и др.). Циљ ове анализе је да се концепти у савременој

заштити и презентацији градитељског наслеђа повежу са проблемом атмосфере у архитектури, те су разматране најзначајније вредности градитељског наслеђа и концепти у заштити који се рефлектују на перципирање и грађење атмосфере: **принципи аутентичности и интегритета, дух места и нематеријално културно наслеђе**. Самим тиме, разматране су следеће повеље и њихов однос према појави атмосфере у архитектури и генераторима атмосфере као потенцијалних вредности градитељског наслеђа које би требало укључити у њихову презентацију: „Венецијанска повеља“ (ICOMOS, 1964), „Документ о аутентичности из Наре“ (ICOMOS, 1994), „Повеља из Буре“ (ICOMOS, 1999/2013), „Фаро конвенција“ (Savet Europe, 2005), „Чарлстон декларацији“ (ICOMOS, 2005), „Конвенција о очувању нематеријалног културног наслеђа“ (UNESCO, 2003) и „Декларација из Квебека о очувању духа места“ (ICOMOS, 2008). Ове међународне повеље и препоруке дефинишу и усмеравају савремено деловање у заштити и презентацији културног наслеђа, и у највећој мери су утицале на питања и проблеме очувања атмосфере.

Својства архитектуре која се могу подвести под материјалне и нематеријалне генераторе атмосфере сврставају се у аспекте аутентичности, као извори за процену информација о аутентичности, како је дефинисано у међународним повељама и документима (Документ из Наре (1994), Повеља из Буре (1999/2013) и др.). Уколико су ова својства архитектуре, а самим тим и квалитети културног наслеђа (бесповратно) изгубљена, историјски простори су изгубили своје квалитете, а самим тиме и јединствени карактер атмосфере. Како би се ови изгубљени квалитети / вредности наслеђа обновили, неопходно је препознати и идентификовати те квалитете (генераторе атмосфере), затим дефинисати их и оживети сећања на њих, а затим и обновити их и презентовати на адекватан начин. Овим процесом би се очувао јединствени карактер атмосфере одређеног историјског простора, у супротном би се нарушила његова аутентичност и интегритет.

Услед недовољне критичке анализе појма атмосфере у архитектури, и његове (не)укључености у теорију и праксу заштите, долази до проблема неусклађености међународних повеља и препорука са савременим тенденцијама и токовима у архитектонској пракси које укључују приступе грађењу атмосфере, што даље доводи до занемаривања атмосферских квалитета архитектуре историјских грађевина и простора у процесу њиховог вредновања, а самим тим резултује неадекватним приступима заштити и презентацији културног наслеђа, и неадекватно реализованим пројектима њихове обнове.

Спроведеном анализом најзначајнијих међународних повеља и препорука које се односе на принципе *аутентичности и интегритета* културног наслеђа, односно на очување *духа места и нематеријалних вредности културног наслеђа*, и њиховим односом према приступима грађењу атмосфере у архитектури, потврђена је 1. научна хипотеза према којој су генератори атмосфере дефинисани као један од извора за процену аутентичности историјских грађевина и простора, који би се, у циљу адекватнијег очувања аутентичности и интегритета, духа места, као и материјалних и нематеријалних вредности ових грађевина и простора, морали укључити у савремену методологију заштите и презентације културног наслеђа.

Након ових теоријских расправа и анализе теоријских поставки савремене заштите и презентације и историјских примера кроз анализу доминантних генератора атмосфере, како би се теоријски приступи проверили, у четвртном поглављу рада је спроведена детаљна анализа референтних примера код којих је остварена обнова и презентација атмосфере оживљавањем материјалних и нематеријалних генератора атмосфере. Прво су на иностраним примерима модерних вила (Стаклене куће Филипа Џонсона и Стаклене куће Лине Бо Барди) сагледани различити приступи обнови и очувању атмосфере који се базирају на оживљавању одређених нематеријалних генератора атмосфере (мириса, звука и сл.). Ови пројекти категоризовани су као експерименталне методе заштите. У овим приступима

преовлађује обнова олфакторне естетике ентеријера историјских простора произведеним мирисом, односно оживљавање мириса, као најевокативнијег нематеријалног генератора атмосфере, којим је, у одређеној мери, могуће обновити и презентовати историјски карактер атмосфере. **Овакав приступ оживљавања нематеријалних генератора атмосфере, као што су мирис и звук, у највећој мери доприноси обнови и презентацији социјалних и функционалних вредности историјске грађевине и простора.**

Како би се касније успоставила паралела са домаћим примерима у првом делу четвртог поглавља анализирани су генератори атмосфере у презентацији иностраних породичних кућа (вила), а као референтни примери одабрани су: породична кућа, градска палата XIX века у Паризу – Музеј Жакмар-Андре и породична вила из XX века у Брну – Вила Тугендхат. У оквиру презентације споменичких вредности ових вила, истакнути су како материјални, тако и нематеријални генератори атмосфере, па су ово примери адекватног приступа заштити и презентацији градитељског наслеђа, где су **идентификовани, вредновани, очувани и оживљени сви генератори атмосфере, а самим тим јединствени карактер атмосфере ових примера историјске и модерне виле је очуван и обновљен у контексту савремене презентације њихових вредности.** Такође, ово су позитивни примери очувања аутентичности и интегритета, духа места и нематеријалних вредности у контексту презентације градитељског наслеђа.

Спроведеним анализама утврђено је да се укључивањем генератора атмосфере као једног од извора за процену аутентичности, у оквиру пројеката заштите и презентације градитељског наслеђа, спроводи адекватније очување аутентичности и интегритета, духа места, као и материјалних и нематеријалних вредности градитељског наслеђа. Дефинисањем метода и принципа грађења атмосфере који су примењени у иностраној архитектонској пракси, долази се до формулисања препорука за идентификацију, валоризацију, обнову и очување атмосфере у историјским грађевинама и просторима, као једног од решења за превазилажење неусклађености конзерваторских захтева и токова савременог пројектовања. На тај начин би се, усклађивањем приступа пројектима рестаурације градитељског наслеђа са тенденцијама у архитектонској пракси које укључују принципе и методе грађења атмосфере, допринело свеобухватнијим, кохерентнијим и адекватнијим пројектима очувања градитељског наслеђа. У односу на савремени приступ у пројектовању који се базира на грађењу атмосфере, поставља се нови начин анализе и валоризације историјских, модерних и савремених објеката градитељског наслеђа, чиме се долази до предлога за унапређење досадашњих, углавном иностраних приступа обнови и очувању атмосфере у архитектури, а самим тиме и до адекватнијег и комплетнијег очувања аутентичности, интегритета, духа места, нематеријалног наслеђа, као и социјалних, функционалних и политичких вредности културног наслеђа у пројектима обнове градитељског наслеђа.

Анализом материјалних и нематеријалних генератора атмосфере присутних код референтних иностраних примера, као и начина презентације њихових споменичких вредности у контексту обнове и очувања атмосфере њихових ентеријера, дошло се до одређених закључака, чиме је потврђена 2. научна хипотеза према којој заштиту и презентацију историјских грађевина и простора могу значајно унапредити методе и технике очувања и обнове атмосфере у архитектури, и тако омогућити превазилажење неусклађености конзерваторских захтева и токова савременог пројектовања, а истовремено и обезбедити континуитет развоја и унапређење ових простора уз поштовање њихових споменичких својстава и вредности.

Поред анализе савремених пројектантских метода и приступа грађењу атмосфере у архитектури, истраживањем спроведеним у раду се дошло до закључка о нераскидивој и круцијалној релацији концепта атмосфера – дух места, карактер – дух места и карактер – атмосфера. Такође испитало се експлицитно и имплицитно реферисање на генераторе атмосфере у теоријским тумачењима вредности наслеђа, чиме се указало на директну релацију између генератора атмосфере и пројеката заштите и презентације културног наслеђа.

Како би се формулисао предлог унапређења препознавања, вредновања и оживљавања генератора атмосфере у презентацији и интерпретацији домаћег културног наслеђа у завршном четвртом поглављу рада, спроведена је валоризација референтних примера заштићених грађевина, примера породичних кућа у Београду, како би се утврдиле својства/вредности и донеле препоруке за очување и обнову атмосфере, односно предлога за унапређење препознавања, вредновања и оживљавања генератора атмосфере у презентацији и интерпретацији културног наслеђа. Урађена је студија случаја референтних примера историјских породичних кућа изграђених крајем XIX века, Куће породице Вељковић и Дом Јеврема Грујића, и модерне куће с почетка XX века у Београду, Куће Милана Злоковића. Одабране породичне куће имају статус споменика културе, а такође имају велики културни и друштвени значај у развоју Београда, јер су повезане са значајним културним и историјским личностима, како самим власницима кућа, тако и чланова београдске културне и друштвене елите која се у њима окупљала.

Валоризација материјалних и нематеријалних генератора атмосфере у ентеријерима референтних примера породичних кућа у Београду урађена је кроз: 1. идентификацију и приказ карактеристика генератора атмосфере; 2. вредновање очуваности генератора атмосфере као извора за процену аутентичности и интегритета; 3. вредновање очуваности генератора атмосфере као материјалних и нематеријалних елемената духа места; 4. вредновање оживљавања генератора атмосфере у њиховој савременој презентацији и интерпретацији карактера и наматеријалних вредности; чиме је дефинисан и основни поступак/метод који може да се примени и на друге примере градитељског наслеђа како би се утврдило постојање, карактер и основне карактеристике генератора атмосфере које они поседују.

Кућа породице Вељковић је репрезентативна, једносратна слободностојећа породична урбана вила, изграђена 1883. године на Западном Врачару. У овој породици је било истакнутих политичара, правника и официра који су допринели развоју политичког, културног и уметничког живота Србије и као таква, кућа поседује културно-историјску вредност. Кућа је утврђена за споменик културе 1967. године. У процесу идентификације материјалних и нематеријалних генератора атмосфере, као доминантни материјални генератори издвојили су се – „окожујући објекти“ (намештај, теписи, лустер, огледала, уметничке слике и скулптуре, кућна библиотека и сл.), материјали и елемент ватре, а од нематеријалних генератора у кући преовлађивали су – светлост, боје, мирис, звук и температура. Док материјални генератори атмосфере у ентеријеру документују историјат и развој једне породице, одређени нематеријални генератори су изгубљени (као на пример, мирис баште). Дух места ове куће је очуван кроз континуитет историјата једне породице која припада интелектуално-образовној и културно-политичкој елити, и његове презентације.

Дом Јеврема Грујића је слободностојећа спратна кућа изграђена према пројекту значајног српског архитекте Милана Капетановића, у Београду 1896. године. Јеврем Грујић је био истакнути српски политичар и дипломата, а његови потомци наставили су да се баве дипломатијом и хуманитарним радом. Ова кућа је категорисана као споменик културе 1961. године, а 1979. године је валоризована као непокретно културно добро од великог значаја за Републику Србију. Идентификацијом доминантних материјалних и нематеријалних генератора атмосфере, од материјалних генератора издвојили су се – материјали, „окожујући објекти“ и ватра, а од нематеријалних генератора – светлост, мирис и звук. Материјални генератори атмосфере који чине структурни, а уједно и социо-функционални интегритет куће су очувани и односе се како на музејски простор у приземљу и стамбени простор на спрату, тако и на дискотеку у сутерену куће, али недостаје нека „супстанца“ која обухвата све њене елементе и која утиче на свеобухватни доживљај атмосфере (у форми одређеног нематеријалног генератора атмосфере). Дух места Дома Јеврема Грујића је еклектичан, истовремено историјски и авангардан, и као такав је очуван и презентован.

Кућа Милана Злоковића („Вила Каја“) је слободностојећа приватна кућа у Београду обликована према принципима модерне архитектуре, изграђена према пројекту архитекте Милана Злоковића 1927-1928. године. Због својих културно-историјских и архитектонско-урбанистичких вредности проглашена је за културно добро 1992. године. У ентеријеру ове куће идентификовани су и приказани следећи генератори атмосфере: материјални – геометријска форма, примењени материјали и „окружујући објекти“, и нематеријални – светлост, боја и мирис. У процесу анализе референтних примера испитивало се који је генератор доминантан за обликовање и генерисање јединственог карактера атмосфере, како би се очувала њена аутентичност. Дух места ове куће, као куће архитекте је очувана кроз његов лик и дело, али је потребна адекватна презентација, кроз материјалне и нематеријалне елементе, наглашавајући оне нематеријалне који су занемарени (као на пример, мирис и звук).

Анализом карактеристика генератора атмосфере код референтних примера, утврдило се да би се преовлађујући генератори атмосфере у референтним породичним кућама могли сврстати под категорију групе **генератора социјалног карактера**, који укључују и елементе **семиотичког карактера** и даље утичу на синестетички и хаптички доживљај простора, као и на **предлоге кретања**. У анализу су били укључени како **материјални генератори атмосфере** (форма, материјали, „окружујући објекти“, ватра и вода) који сведоче о одређеној епохи и историјату куће, али и о историји породице и државе, тако и **нематеријални генератори** (светлост, боја, мирис, звук и температура) који ове социјалне карактеристике евоцирају и оживљавају сећање на њих.

Тиме је потврђена 3. научна хипотеза о доприносу усклађивања савремене доктрине очувања културне баштине са новијим тенденцијама у архитектонској пракси које укључују грађење атмосфере у циљу остваривања свеобухватнијих, кохерентнијих и адекватнијих пројеката презентације градитељског наслеђа.

Истраживањем се дошло до значајних резултата који су применљиви у теорији и пракси заштите и презентације градитељског наслеђа, и то као: 1) предлози за унапређење презентације и интерпретације материјалних и нематеријалних вредности кроз активирање и оживљавање генератора атмосфере; 2) предлози за имплементацију ове методологије у теорију и законодавство у оквиру дискурса заштите; и 3) предлози за могуће начине интеграције ове методологије у архитектонску праксу и њену примену у пројектима заштите и презентације градитељског наслеђа.

На основу наведених резултата спроведеног истраживања, **главни научни доприноси докторске дисертације** који се односе на њихову примену, могу се поделити у две категорије: на доприносе који се односе на **теоријску примену резултата** и на оне који могу да имају **практичну примену очекиваних резултата истраживања**.

Теоријска примена резултата истраживања огледа се у могућности успостављања непосредне и јасне релације између: 1) теоријско-метафоричног појма *атмосфере* у области архитектонског пројектовања и појма *аутентичности* у области очувања градитељског наслеђа; 2) филозофских поставки архитектонског дискурса и филозофије (доктрине) очувања културног наслеђа, у контексту појма атмосфере у архитектури; 3) савремених иностраних истраживања појма атмосфере у архитектури и концепта грађења атмосфере са фокусом на недовољно испитане проблеме који се спајају у свеобухватну интерпретацију појма атмосфере у архитектури; 4) препоруке и предлози за унапређење процеса идентификације, валоризације, обнове, презентације и интерпретације атмосфере као (једног дела) новог начина анализе, валоризације и презентације историјских, модерних и савремених грађевина.

Практична примена резултата истраживања односи се на испитивање нових приступа и поступака грађења атмосфере у архитектонској пракси и њихову примену у пројектима презентације историјских грађевина и простора, кроз обнову и презентацију материјалних и нематеријалних генератора њихове атмосфере. Ови пројектантски

приступи грађењу атмосфере би се поступно и систематски развијали као последица свеобухватне и детаљне контекстуализације атмосфере у филозофији очувања и њеног релевантног позиционирања у теорији и пракси заштите и презентације градитељског наслеђа, с обзиром на то да се у интернационалним оквирима, кроз савремене повеле и препоруке, заштита и презентација градитељског наслеђа усмерава ка његовој нематеријалној, социјалној и културној димензији. Овај процес би се могао развијати и на пољу едукације, важном за интердисциплинарну сарадњу коју захтевају пројекти вредновања, обнове и презентације културног наслеђа. Кроз разноврсне пројекте, организовање уметничких изложби и стручних радионица и пракси за студенте и стручњаке у области архитектуре, историје, конзервације и рестаурације, као и уметнике, кустосе и музејске едукаторе, истраживали би се и презентовали материјални и нематеријални генератори атмосфере историјских грађевина и простора, у циљу заштите и презентације њиховог духа места, нематеријалног наслеђа и аутентичности и интегритета, као и социо-културних и политичких вредности културног наслеђа. У будућности се очекује имплементација приступа грађења атмосфере у архитектури у пракси вредновања и очувања градитељског наслеђа, како у Србији, тако и у иностранству, као и обнове и презентације историјских грађевина и простора, посебно у контексту савремених иностраних истраживања у овој области.

Даља истраживања теме која би се спроводила у будућности могла би се оријентисати у неколико смерова који су у међусобној релацији, и то на:

(1) праксу валоризације, обнове, презентације и интерпретације атмосфере различитих врста градитељског наслеђа (античког, индустријског, средњовековног и других), односно укључивање атмосфере одређеног карактера и њених елемената (материјалних и нематеријалних генератора) у процес њихове заштите и презентације. То би подразумевало процес идентификације и вредновања како материјалних, тако и нематеријалних генератора, као вредности различитих врста градитељског наслеђа, а затим формулисања оквирних предлога за очување и оживљавање генератора атмосфере који обликују јединствени карактер атмосфере, како би се атмосфера која је карактеристична за одређену врсту градитељског наслеђа адекватно очувала, обновила и презентовала;

(2) испитивање потенцијалних вредности сваког генератора атмосфере понаособ како у архитектури, тако и у валоризацији и презентацији културног наслеђа. На пример, испитивање утицаја одређене врсте генератора (материјалних или нематеријалних) или неког појединачног генератора (нпр. мириса, светлости, звука или форме) на социјалне, културне, политичке и друге вредности културног наслеђа, у сврху адекватне обнове вредности одређеног историјског простора кроз обнову његове атмосфере;

(3) доношење предлога за унапређење закона и препорука у области заштите и презентације културног наслеђа, које је базирано на истраживању релација концепта атмосфере у архитектури и основних појмова и принципа заштите културног наслеђа. На пример, доношење предлога за увођење генератора атмосфере у изворе за процену аутентичности градитељског наслеђа; или доношење препорука за дефинисање материјалних и/или нематеријалних генератора атмосфере као елемената духа места или нематеријалног културног наслеђа.

6. БИБЛИОГРАФИЈА

6.1. ИЗВОРИ

Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда:

ЗЗЗСКГБ. (1961). *Збирка досијеа непокретног културног добра, досије СК 30*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

ЗЗЗСКГБ. (1967). *Збирка досијеа непокретног културног добра, досије СК 92*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

ЗЗЗСКГБ. (1992). *Збирка досијеа непокретног културног добра, досије СК 235*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Необјављена грађа:

Интервју са господином Лазаром Шећеровићем, интервју радила Јована Тошић, у Београду, 27.05.2021.

Интервју са госпођом Катарином Вељковић Бегбеде, интервју радила Јована Тошић, у Београду, 08.04.2021.

6.2. ЛИТЕРАТУРА

Aalto, A. (1985). *“The Trout and the Mountain Stream,” Alvar Aalto Sketches*. (G. Schildt, Ур.) Cambridge: The MIT Press.

Alihodžić, R. R. (2007). *Definisanje primarnih aspekata psihološkog doživljaja arhitektonskog prostora i forme*. Ulcinj: PLIMA.

Ambroz, M. (2012). Investigation and Production of Furniture for Villa Tugendhat 2009-2012. *Docomoto Journal*, 46(1), 26-31.

Apostolou, M. (Nov 2016). Phenomenal Transparency in Architecture: The case of Victor Horta. ICTA 2016- International Conference on Transparency and Architecture-Emerging Complexities, Thessaloniki, Greece, 310-319.

Arnhaјm, R. (1990). *Dinamika arhitektonske forme*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Baridon, L., & Mehu, D. (2013). Viollet-le-Duc and Cluny. У D. Méhu, *Cluny après Cluny: Constructions, reconstructions et commémorations, 1790-2010* (стр. 297-318). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Baudrillard, J. (1996). *The system of objects*. London: Verso.

Begbede, F. (2009). *Francuski roman*. Beograd: Booka.

- Bell, D. (2-4 mart 2007). The Value of Ruins: Present Definitions and Methods of Perception. У А. Tomaszewski (Ур.), *Values and Criteria in Heritage Conservation, Proceedings of the International Conference of ICOMOS, ICCROM, Fondazione Romualdo Del Bianco* (стр. 261-271). Florence: Edizioni Polistampa.
- Bembibre, C., & Strlič, M. (2017). Smell of heritage: a framework for the identification, analysis and archival of historic odours. *Heritage Science, 1*(5), 1-11.
- Berteloot, M., & Patteeuw, V. (2013). Form/ Formless. Peter Zumthor's Models. *OASE*(91), 83-92.
- Bjønness, H. C. (6-8 mart 2009). Building Memory of Heritage in multicultural Societies. У А. Tomaszewski, & S. Giometti (Ур.), *The Image of Heritage: Changing Perception, Permanent Responsibilities, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration* (стр. 273-286). Florence: Edizioni Polistampa.
- Blagojević, L. (2000). *Moderna kuća u Beogradu (1920-1941)*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Blagojević, L. (2003). *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture, 1919–1941*. Cambridge: The MIT Press.
- Благојевић, Љ. (2012). Транспозиција духа и карактера италијанско-медитеранске архитектуре у раним пројектима Милана Злоковића. *Архитектура и урбанизам*(34), 3-13.
- Böhme, G. (1991, September). On Synaesthesiae. *Daidalos*(41), 26-36.
- Böhme, G. (2013). Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space. *OASE, 91*(Building atmosphere), 21-32.
- Böhme, G. (2014). Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture. У G. Böhme, C. Borch, O. Eliasson, J. Pallasmaa, & C. Borch (Ур.), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (стр. 42-59). Basel: Birkhäuser Verlag.
- Böhme, G. (2017). *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London: Bloomsbury Academic.
- Böhme, G., Borch, C., Eliasson, O., & Pallasmaa, J. (2014). Atmospheres, Art, Architecture: A Conversation between Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson, and Juhani Pallasmaa. У G. Böhme, C. Borch, O. Eliasson, J. Pallasmaa, & C. Borch (Ур.), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (стр. 90-107). Basel: Birkhäuser Verlag.
- Borch, C. (2011). Foamy Business: On the Organizational Politics of Atmospheres. У W. Schinkel, & L. Noordegraaf-Eelens, *In Medias Res: Peter Sloterdijk's Spherological Poetics of Being* (стр. 29-42). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Borch, C. (2014). Introduction: Why Atmospheres? У G. Böhme, C. Borch, O. Eliasson, J. Pallasmaa, & C. Borch (Ур.), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (стр. 6-17). Basel: Birkhäuser Verlag.
- Borch, C. (2014). The Politics of Atmospheres: Architecture, Power, and the Senses. У G. Böhme, C. Borch, O. Eliasson, J. Pallasmaa, & C. Borch (Ур.), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (стр. 60-89). Basel: Birkhäuser Verlag.

- Brinkema, E. (2014). *The Forms of the Affects*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Burrage, D. G. (1929, Feb). A Visit to Hadrian's Villa at Tivoli. *The Classical Journal*, 24(5), 338-345.
- Civita, F. (6-8 mart 2009). The indivisible relation between Tangible and Intangible Cultural Heritage. Y A. Tomaszewski, & S. Giometti (Yp.), *The Image of Heritage: Changing Perception, Permanent Responsibilities, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration* (crp. 151-155). Florence: Edizioni Polistampa.
- Coleman, N. (2020). *Materials and Meaning in Architecture: Essays on the Bodily Experience of Buildings*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- Colombino, A., & Vanolo, A. (2017). Turin and Lingotto: resilience, forgetting and the reinvention of place. *European Planning Studies*, 25(The Role of Art and Culture for Regional and Urban Resilience), 10-28.
- Constant, C. (1985). *The Palladio Guide*. New York: Princeton Architectural Press.
- Cuito, A., & Montes, C. (2009). *Antoni Gaudi. Complete works-Sämtliche werke*. Cologne: Evergreen Verlag.
- Cvetić, M. (2011). *Das Unheimliche - psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion art i Univerzitet u Beogradu - Arhitektonski fakultet.
- Dernie, D., & Carew-Cox, A. (2018). *Victor Horta: The Architect of Art Nouveau*. London: Thames & Hudson.
- Diller, & Scofidio. (2000, April). Blur: Swiss EXPO 2002 Diller + Scofidio, Ear Studio, MIT Media Lab. *Assemblage*, 41, 25.
- Đurić-Zamolo, D. (2009). *Graditelji Beograda: 1815-1914*. Beograd: Muzej grada Beograda.
- Dushkina, N. (1995). Authenticity: Towards the Ecology of Culture. *Proceedings of the Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention* (crp. 310). Nara: ICOMOS.
- Eklund, J. A., & Hummelt, K. (2013). Growing Old Gracefully. Y A. Aosmhor, *INFORM: Information for Historic Building Owners*. Edinburg: Historic Scotland.
- Falser, M. S. (2010). From Venice 1964 to Nara 1994 - changing concepts of authenticity? Y M. S. Falser, W. Lipp, & A. Tomaszewski (Yp.), *CONSERVATION AND PRESERVATION: Interactions between Theory and Practice, In memoriam Alois Riegls (1858-1905)* (crp. 115-132). Vienna: Edizioni Polistampa.
- Falzone, P. (6-8 mart 2009). Changing approaches in dealing with Cultural Property in the past. Physical and Intellectual. The case of Genoa and its Cultural Heritage. Y A. Tomaszewski, & S. Giometti (Yp.), *The Image of Heritage: Changing Perception, Permanent Responsibilities, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration* (crp. 71-91). Florence: Edizioni Polistampa.
- Feinberg, S. G. (1984, October). The Genesis of Sir John Soane's Museum Idea: 1801-1810. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 43(3), 225-237.

- Филипи, Ф. (2014). Пројекат Домус Ауреа. Модерна Конзервација(2), 89-97.
- Fraj, H. (1997). Luj Saliven. У М. R. Perović (Ур.), *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 1, Koreni modernizma* (стр. 366-382). Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Frascari, M. (2003). Architects, never eat your maccheroni without a proper sauce! - A macaronic meditation on the anti-Cartesian nature of architectural imagination. (J. Dehs, Ур.) *Nordic Journal of Architectural Research, Vol. 16, No. 2*(Arhitektur og filosofi), 41-55.
- Frempton, K. (2004). *Moderna arhitektura: kritička istorija*. Beograd: Orion art.
- Furuhata, Y. (2019). The Fog Medium: Visualizing and Engineering the Atmosphere. У C. Buckley, R. Campe, & F. Casetti, *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium* (стр. 187-213). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gallagher, S. (2010, October). Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. *Topoi*, 183-185.
- Griffero, T. (2021). Sniffing Atmospheres. Observations on Olfactory Being-In-The-World. У M. T. Russo, & N. D. Stefano (Уредници), *Olfaction: An Interdisciplinary Perspective from Philosophy to Life Sciences* (стр. 75-90). New York: Springer.
- Griffero, T. (2014). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Farnham: Ashgate.
- Haddad, E. (2010). Christian Norberg-Schulz's Phenomenological Project In Architecture. *Architectural Theory Review, 15:1*, 88-101.
- Hammer, I., Tegethoff, W., & Hammer-Tugendhat, D. (2020). *Tugendhat House. Ludwig Mies van der Rohe (3rd, updated edition)*. Basel: Birkhäuser.
- Harris, R. B. (1994). *The origins and development of English medieval townhouses operating commercially on two storeys. PhD thesis*. Oxford: University of Oxford.
- Havik, K., & Tielens, G. (2013). Atmosphere, Compassion and Embodied Experience: A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa. *OASE 91: Building Atmosphere*, 33-53.
- Herzog, J. (2010). Interview with Jacques Herzog. (S. B. TV, Новинар)
- Herzog, J. (2016, Winter). Material and Performance: An Interview with Jacques Herzog. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism, 13(2)*, 11-20.
- Holl, S., Pallasmaa, J., & Pérez-Gómez, A. (2006). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.
- ИКОМОС. (2011). Dokument o autentičnosti iz Nare. *Glasnik DKS(35)*, 42-44.
- Jadrešin-Milić, R. (2014). Aktualnost Vitruvijeve teorije arhitekture. У Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (стр. I-XXVIII). Beograd: Orion Art.
- Jivén, G., & Larkham, P. J. (2003). Sense of Place, Authenticity and Character: A Commentary. *Journal of Urban Design, 8(1)*, 67-81.
- Jokilehto, J. (1995). Authenticity: a general framework for the concept. *Local and global heritage. Proceedings of the heritage seminars at Koli National Park and National Landscape in Finland, 8-9 August 2001*, (стр. 17).

- Jokilehto, J. (1999). *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth–Heinemann.
- Жокилето, Ј. (2002). Аспекти аутентичности. *Гласник ДКС*(26), 11-16.
- Jokilehto, J. (23-27 april 2008). The idea of conservation. An overview. У М. S. Falser, W. Lipp, & A. Tomaszewski (Ур.), *Conservation and Preservation: Interactions between Theory and Practice In memoriam Alois Riegl, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration* (стр. 21-35). Vienna: Edizioni Polistampa.
- Jokilehto, J., & Feilden, B. M. (1998). *Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites (Second Edition)*. Rome: ICCROM.
- Jokileto, J. (2013). Šta je moderna konzervacija? *Moderna konzervacija*(1), 13-19.
- Жокилето, Ј. (2015). Конзерваторска етика од Ригла до данас. *Модерна Конзервација*, 3, 11-24.
- Kazi, O. (2009, January/February). Architecture as a Dissident Practice: An Interview with Diller Scofidio + Renfro. *Architectural Design*, 79(1), 56 - 59.
- Kazig, R. (2016). Presentation of Hermann Schmitz' paper, "Atmospheric Spaces". *Ambiances*, 1-5.
- Kronon, V. (2005). Porodica, obrazovanje i rani uticaji na stvaralaštvo. У М. R. Perović (Ур.), *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 2/A, Kristalizacija modernizma* (стр. 25-54). Beograd: Draslar Partner.
- Krumbein, W. E. (2002). Patina and cultural heritage – a geomicrobiologist's perspective. *Proceedings of the 5th European Commission Conference. Cultural Heritage Research: a Pan European Challenge*. Krakow.
- Куртовић-Фолић, Н. (1988). Појам вредновања архитектуре у теорији и пракси. *Гласник ДКС*, 12, 158-161.
- Kurtović-Folić, N. (1998). PALADIO - ARHITEKTA ZA SVA VREMENA (II) Paladio i primena renesansnih arhitektonskih principa u praksi. *Izgradnja*, 52(3), 145-159.
- Kurtović-Folić, N. (1996). PALADIO - ARHITEKTA ZA SVA VREMENA (I) Paladio ili svestranost renesansnog stvaralaštva. *Izgradnja*, 50(6), 379-385.
- Labuhn, B. (2016). Breathing a Moldy Air: Olfactory Experience, Aesthetics, and Ethics in the Writing of Ruskin and Riegl. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 103-117.
- Lahti, L. (2015, original edition 2004). *Alvar Aalto, 1898-1976: Paradise for the Man in the Street*. (P. Gössel, Ур.) Cologne: TASCHEN.
- Lehne, A. (23-27 April 2008). Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvořák - a threshold in theory development. У S. M. Falser, W. Lipp, & A. Tomaszewski (Ур.), *CONSERVATION AND PRESERVATION: Interactions between Theory and Practice, In memoriam Alois Riegls (1858-1905)* (стр. 69-80). Vienna: Edizioni Polistampa.
- Levin, N. (2005). Vremenska dimenzija Kuće na vodopadu. У М. R. Perović (Ур.), *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 2/A, Kristalizacija modernizma* (стр. 162-186). Beograd: Draslar Partner.

- Lipp, W. (6-8 mart 2009). Imago - Image - Imagine: sketches for a Mind Map. У А. Tomaszewski, & S. Giometti (Ур.), *The Image of Heritage: Changing Perception, Permanent Responsibilities, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration* (стр. 25-32). Florence: Edizioni Polistampa.
- Lowenthal, D. (1995). Changing criteria of authenticity. *Nara conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention. Proceedings*, (стр. 121).
- Mallgrave, H. F. (2018). *From Object to Experience: The New Culture of Architectural Design*. London: Bloomsbury.
- Mallgrave, H. F. (1993). *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*. Santa Monica: The Getty Center Publication Programs.
- Marej, P. (2005). *Arhitektura italijanske renesanse*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Merz, J. M. (2008). *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*. London: Yale University Press.
- Михајлов, С. (2014). Приказ изложбе: Скривено благо Дома Јеврема Грујића. *Наслеђе*, 223-227.
- Milić, B. (2002). *Razvoj grada kroz stoljeća (III): Novo doba*. Zagreb: Školska knjiga.
- Milić, B. (1995). *Razvoj grada kroz stoljeća (II): Srednji vijek*. Zagreb: Školska knjiga.
- Milić, B. (1994). *Razvoj grada kroz stoljeća: prapovijest – antika (II, izmijenjeno izdanje)*. Zagreb: Školska knjiga.
- М.К. Републике Србије. (2009). *Konvencija o zaštiti nematerijalne kulturne baštine*. Beograd: Ministarstvo kulture republike Srbije.
- Morselli, E. (2019). Eyes that hear. The synesthetic representation of soundspace through architectural photography. *Ambiances, 5* (Phenomenographies. Describing urban and architectural atmospheres), 1-30.
- Mostafavi, M., & Leatherbarrow, D. (1993). *On Weathering: The Life of Buildings in Time*. Cambridge: The MIT Press.
- Nikezić, A. (2018). *Formati za urbani život-porodična kuća u savremenom gradu*. Beograd: Univerzitet u Beogradu-Arhitektonski fakultet.
- Nikolić, M. (2009). *Zaštita nematerijalnog kulturnog nasleđa*. *Glasnik DKS(33)*, 27-30.
- Николић, М. (2014). *Примена принципа заштите и презентације градитељског наслеђа на средњовековним утврђеним градовима у Србији*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду - Архитектонски факултет.
- Николић, М. (2015). Историјски преглед водећих личности, идеја и теоријских дела у области заштите културног наслеђа у 18. и 19. веку. *Модерна конзервација - Modern Conservation(3)*, 35-48.
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

- Norberg-Šulc, K. (2009). Genius loci. Prevod u M. R. Perović (ur.), *Antologija teorija arhitekture XX veka* (стр. 560-570). Beograd: Građevinska knjiga. (Originalan rad objavljen 1976)
- Otero-Pailos, J. (2008). An Olfactory Reconstruction of Philip Johnson's Glass House. *AA Files*(57), 40-45.
- Otero-Pailos, J. (2012). An Olfactory Reconstruction of Philip Johnson's Glass House interior. У L. Weinthal, J. Merwood-Salisbury, & K. Kleinman (Уредници), *After Taste: Expanded Practice In Interior Design* (стр. 192-211). New York: Princeton Architectural Press.
- Pallasmaa, J. (2005). *Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy.
- Pallasmaa, J. (2005). Hapticity and Time. Notes on Fragile Architecture (2000). У P. Mackeith (Ур.), *Encounters: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Oy.
- Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (2011). *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (2013). Orchestrating Architecture: Atmosphere in Frank Lloyd Wright's Buildings. *Oase. Journal of Architecture*, 53-58.
- Pallasmaa, J. (2014). Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience. У G. Böhme, C. Borch, O. Eliasson, J. Pallasmaa, & C. Borch (Ур.), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (стр. 18-41). Basel: Birkhäuser Verlag.
- Pallasmaa, J. (2016, November/December). The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood. (M. d. Campo, Ур.) *Architectural Design*, 0672016(Special Issue: Evoking Through Design: Contemporary Moods in Architecture), 126-133.
- Pallasmaa, J. (2017). Egzistencijalni zadatak arhitekture. У A. Selenić, & V. Đokić (Уредници), *Prostor vremena* (стр. 43-49). Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Pallasmaa, J. (2017). O atmosferi: periferna percepcija i egzistencijalno iskustvo. У A. Selenić, & V. Đokić (Уредници), *Prostor vremena* (стр. 93-105). Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Pallasmaa, J. (2017). Opipljivost i vreme: Beleške o krhkoj arhitekturi. У A. Selenić, & V. Đokić (Уредници), *Prostor vremena* (стр. 51-63). Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Pallasmaa, J. (2017). Pohvala neodređenosti: difuzna percepcija i neizvesna misao. У A. Selenić, & V. Đokić (Уредници), *Prostor vremena* (стр. 107-118). Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Pallasmaa, J. (2017). Prostor vremena: Mentalno vreme u arhitekturi. У A. Selenić, & V. Đokić (Уредници), *Prostor vremena* (стр. 135-145). Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Pallasmaa, J. (2017). Prostor, mesto, sećanje i imaginacija: Vremenska dimenzija egzistencijalnog prostora. У A. Selenić, & V. Đokić (Уредници), *Prostor vremena* (стр. 17-27). Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Pallasmaa, J. (2019). Design for sensory reality: From visuality to existential experience. *Architectural Design*, 89(6), 22-27.

- Pérez-Gómez, A. (2016). *Attunement: Architectural Meaning After the Crisis of Modern Science*. Cambridge: The MIT Press.
- Pérez-Gómez, A. (2018). Surrealism and Architectural Atmosphere. *Architectural Design*, 88(2), 24-29.
- Perović, M. R. (2003). *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Perović, M. R. (Ур.). (2005). *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 2/A, Kristalizacija modernizma*. Beograd: Draslar Partner.
- Petzet, M. (2009). Genius loci – the spirit of monuments and sites. У N. Stanley-Price, & J. King (Уредници), *Conserving the authentic: essays in honour of Jukka Jokilehto* (стр. 63-68). Rome: ICCROM.
- Phillips, P. C., Diller, E., & Scofidio, R. (2004). A Parallax Practice: A Conversation with Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio. *Art Journal*, 63(3), 62-79.
- Pinto, J. A. (2009, Spring). Hadrian's Villa and the Landscape of Allusion. *A Journal of Place*, 4(2), 7-9.
- Poole, S. (2017). Villa Mairea: Alvar Aalto. У D. Leatherbarrow, & A. Eisen Schmidt (Уредници), *The Companions to the History of Architecture, Volume IV, Twentieth-Century Architecture* (стр. 1-22). Chichester: John Wiley & Sons.
- Prodanović, D. J. (Ур.). (2017). *Arhitektura u kontekstu 2, zbornik tekstova*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Prudon, T. H. (2008). *Preservation of Modern Architecture*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Quantrill, M. (1989, Autumn). Reinventing Reality: Reconstructing Architecture. *Journal of Architectural Education*, 43(1), 45-50.
- Rogers, G. A. (1920). *The Arts Club and its members*. London: Truslove and Hanson.
- Ротер-Благојевић, М. и Николић, М. (2008). Значај очувања идентитета и аутентичности у процесу урбане обнове града - улога стамбене архитектуре Београда с краја 19. и почетка 20. века у грађењу карактера историјских амбијената. *Наслеђе, IX*, 117-128.
- Roter-Bлагојевић, М. (2006). *Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Orion Art.
- Ruskin, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. New York: John Wiley.
- Ruskin, J. (1898). *The Stones of Venice I. The Foundations*. London: Ballantyne, Hanson & Co at the Ballantyne Press.
- Samerson, D. (2004). *Klasični jezik arhitekture*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Sarnitz, A. (2019). *Otto Wagner*. Cologne: Taschen GmbH.
- Saunders, A. (2016, November/December). Figuring Mood: The Role of Stimmung in the Formal Approach of Heinrich Wölfflin and Alois Riegl. (M. d. Campo, Ур.) *Architectural Design*, 86(6), 34-41.
- Schaik, L. V. (2015). *Practical Poetics in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons.

- Schmitz, H. (2016). Atmospheric Spaces. *Ambiances*, 1-11.
- Schmitz, H., Müllan, R. O., & Slaby, J. (2011, June). Emotions outside the box - the new phenomenology of feeling and corporeality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 241-259.
- Schönhammer, R. (2018). Atmosphere - The Life of a Place. The Psychology of Environment and Design. У J. Weidinger, *Designing Atmospheres* (стр. 141-179). Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.
- Scruton, R. (1979). *The aesthetics of architecture*. New Jersey: Princeton University Press.
- Smolenska, S. (6-8 mart 2009). Mind manipulation by Mass-Media using City images in newspapers. У A. Tomaszewski, & S. Giometti (Ур.), *The Image of Heritage: Changing Perception, Permanent Responsibilities, Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration* (стр. 171-178). Florence: Edizioni Polistampa.
- Stone, R. (2015). *Auditions: Architecture and Aurality*. Cambridge: The MIT Press.
- Stovel, H. (2008). Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity. *APT Bulletin*, 39(2/3), 9-17.
- Шекарић, Б. (2010). Очување аутентичности у урбаним целинама Србије. *Зборник Пете конференције о интегративној заштити* (стр. 62-72). Бањалука: Републички завод за заштиту културно-историјског и природног наслеђа Републике Српске.
- Шпикић, М. (2015). Принцип истине у модерном конзерваторском покрету - Поријекло и судбина једнога пројекта. *Модерна Конзервација - Modern Conservation*(3), 25-34.
- Šuvaković, M. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Tošić, J. (2016). Perfumed historic buildings: Issues of authenticity. *Spatium*, 92-99.
- Traktenberg, M., & Hajman, I. (2006). *Arhitektura od preistorije do postmodernizma*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Traktenberg, M. (1997). Osamnaesti vek. У M. R. Perović, *Istorija moderne arhitekture, Antologija tekstova, Koreni modernizma* (стр. 19-59). Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Васиљевић-Томић, Д. (2007). *Култура боје у граду: идентитет и трансформација*. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет.
- Venecijanska deklaracija INTBAU. (2007). *Info - urbanistički zavod Beograda*(20), 32-34. Преузето avgust 2018 ca https://urbel.com/uploads/Magazin-INFO-arhiva/info20_putovanja.pdf
- Venturi, R., Skot Braun, D., & Ajzenur, S. (1990). *Pouke Las Vegasa: zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Весковић, И. (2012). *Дом Јеврема Грујића - Jevrem Grujić's House*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Весковић, И. (2013). *Кућа породице Вељковић - House of the Veljković Family*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

- Весковић, И. (2019). *Кућа архитекте Милана Злоковића - The House of Milan Zloković, an Architect*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Veston, R. (2005). Alvar Alto: dva projekta. У М. R. Perović (Ур.), *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knjiga 3, Tradicija modernizma i drugi modernizam* (стр. 87-100). Београд: Архитектонски факултет.
- Viollet-le-Duc, E.-E. (1863). *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel et cie.
- Viollet-le-Duc, E.-E. (1990). Defining the Nature of Restoration. У E. Viollet-le-Duc, & M. F. Hearn (Ур.), *The architectural theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary* (стр. 272-276). Cambridge: The MIT Press.
- Vitruvius, M. P. (2014). *Deset knjiga o arhitekturi*. Београд: ORION ART.
- Vučenović, S. (2004). *Urbana i arhitektonska konzervacija – tom 1, Svet i Evropa*. Београд: Друштво конзерватора Србије.
- Vujaklija, M. (2004). *Leksikon stranih reči i izraza*. Београд: Prosveta.
- Wang, D., & Groat, L. N. (2013). *Architectural Research Methods, 2nd Edition*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Wegerhoff, E. (2016). Neue Sinnlichkeit: Postcritical Issues Regarding an Architecture of Sensuousness. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 13(2), 119-137.
- Weston, R. (2003). *Materials, Form and Architecture*. London: Yale University Press.
- Widera, B. (2021). Colors Inspired by Nature Analyzed in Two Residential Buildings Designed by Victor Horta. *Arts*, 10(60), 1-43.
- Wundram, M. (2016). *Palladio*. Cologne: TASCHEN.
- Zloković, F. M. (2020). *Hronološki osvrt - Fondacija Milan Zloković*. Преузето април 10, 2021 са Фондација Милан Злоковић: <https://www.milanzlokovic.org/milan-zlokovic/hronoloski-osvrt/>
- Zumthor, P. (1998). *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2003). *Misliti arhitekturu*. Zagreb: AGM.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- Zumthor, P. (2012). Prostori puni emocija - to je ono o čemu sanjam. (Т. G. Vera Grimmer, Ур.) *ORIS*(73), 6-31.

6.3. ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- _ (2021). *THE BUILDING - Vila Tugendhat*. Преузето са VILLA TUGENDHAT - MIES VAN DER ROHE: <https://www.tugendhat.eu/en/about-the-house/dum/>, приступано 15. јануара 2021.
- Barberie, P. (2020, March 26). *Denise Scott Brown on the Signs and Symbols for Living*. Преузето 16. фебруара 2021, са Aperture: <https://aperture.org/editorial/denise-scott-brown-las-vegas/>.

- Beaumont, E. (2018, Август 1). Revisit: Lewerentz's St Peter's. Preuzeto 16. maja 2020, <https://www.architectural-review.com/buildings/revisit-lewerentzs-st-peters>.
- Block, I. (2020, October 8). *Lost House by David Adjaye features black interiors and bedroom with a pool*. Preuzeto 10. aprila 2021, sa Dezeen: <https://www.dezeen.com/2020/10/08/lost-house-david-adjaye-black-interiors-pool-london-architecture/>
- Cane, J. (2014, June 8). Windows into genius. *Sunday Times*, стр. 10. Preuzeto 12. februara 2021, sa <https://www.pressreader.com/south-africa/sunday-times-1107/20140608/283360470151818>
- Diller, Scofidio, & Renfro. (2002). *Projects: Blur Building, 2002*. Preuzeto 15. novembra 2020, sa Diller Scofidio + Renfro: <https://dsrny.com/project/blur-building>
- Dom Jevrema Grujića – Muzej srpske istorije, umetnosti, diplomatije i avangarde*. (2021). Preuzeto 12. aprila 2021, sa <http://domjevremagrujica.com/>
- Frearson, A. (2014, January 3). *Wiel Arets' Jellyfish House features an elevated swimming pool with a glazed underside*. Preuzeto 12. novembra 2020, sa Dezeen: <https://www.dezeen.com/2014/01/03/wiel-arets-jellyfish-house-elevated-swimming-pool/>
- Hagara, M. (2016). *Eclipse - Atelier Michal Hagara*. Preuzeto 11. novembra 2021, sa Atelier Michal Hagara: <http://www.michalhagara.com/en-eclipse.html>
- ICCROM. (2000). Riga Charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage. Riga. Preuzeto 8. juna 2020, sa https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/convern8_07_rigacharter_ing.pdf
- ICOMOS. (1964). The Venice Charter. Venice. Preuzeto 9. jula 2019, sa https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf
- ICOMOS. (1994). The Nara Document on Authenticity. Nara, Japan. Preuzeto 24. avgusta 2019, sa <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>
- ICOMOS. (1996). Declaration of San Antonio. San Antonio. Preuzeto 4. januara 2021, sa <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/188-the-declaration-of-san-antonio>
- ICOMOS. (2008, oktobar 4). Québec Declaration on the Preservation of the Spirit of Place. Québec, Canada. Preuzeto 8. jula 2020, sa <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf>
- ICOMOS. (2013). The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. Burra, Australia. Preuzeto 11. jula 2018, sa <http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>
- ICOMOS. (2014). Approaches for the Conservation of Twentieth-Century Architectural Heritage, The Madrid Document. Madrid, Spain. Preuzeto 12. aprila 2018, sa http://www.icomos-isc20c.org/pdf/madrid_doc_10.26.pdf
- Institut de France. (2022). *Jacquemart-André Museum*. Preuzeto sa Culture Spaces - Culture for Everyone: <https://www.culturespaces.com/en/jacquemart-andre-museum>, pristupano 10.02.2022.

- INTBAU. (2007). The INTBAU Venice Declaration On the Conservation of Monuments and Sites in the 21st Century. Venice. Preuzeto 9. juna 2019, sa <https://www.intbau.org/wp-content/uploads/2019/01/INTBAU-Venice-Charter.pdf>
- Jokilehto, J. (2006). Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context. *City & Time*, 2(1), 1-13. Preuzeto 9. jula 2019, sa <http://www.ct.ceci-br.org/>
- Kellogg, C. (2014, November 26). *Mystery and Transparency: Fujiko Nakaya's Fog Installation at the Glass House*. Preuzeto 10. marta 2021, sa Interior Design: <https://www.interiordesign.net/projects/10135-mystery-and-transparency-fujiko-nakaya-s-fog-installation-at-the-glass-house/>
- Keniger, M. (2015, Март 26). Act for Kids Child and Family Centre of Excellence. Preuzeto 13. Aprila 2020, sa <https://architectureau.com/articles/act-for-kids-child-and-family-centre-of-excellence/>
- Kennicott, P. (2020, July 13). The pandemic has shown us what the future of architecture could be/Designing to Survive. *The Washington Post Magazine*. Washington, D.C., Washington, United States of America. Preuzeto 20. oktobra 2020, sa <https://www.washingtonpost.com/magazine/2020/07/13/pandemic-has-shown-us-what-future-architecture-could-be/?arc404=true>
- Obrist, H. U. (2013). Lina Bo Bardi's Glass House. Preuzeto 11. februara 2021, sa <https://pinupmagazine.org/articles/architect-lina-bo-bardi-glass-house-in-sao-paulo-interior>
- Piano, R. (2003). *Projects: Lingotto Factory Conversion*. Preuzeto 21. novembra 2020, sa Renzo Piano Building Workshop: RPBW Architects: <http://www.rpbw.com/project/lingotto-factory-conversion>
- Piano, R. (2018, July). *Architecture: Lingotto Factory*. Preuzeto 26. novembra 2020, sa Atlas of Places: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/lingotto-factory/>
- Rigby, C. (2013, June 28). The Insides Are on the Outside. Preuzeto 10. januara 2021, sa <https://artreview.com/review-the-insides-are-on-the-outside/>
- Savet Evrope, (2005) Okvirna konvencija Saveta Evrope o vrednosti kulturnog nasleđa za društvo. Faro konvencija, Savet Evrope, извор: <http://www.kultura.gov.rs/?p=56>, приступано 20.03.2021.
- Savet Evrope, (2020) Faro konvencija – Napred sa kulturnim nasleđem, Almašani, извор: <https://rm.coe.int/faro-konvencija-napred-sa-kulturunim-nasledem/1680a11088>, приступано 20.03.2021.
- Stott, R. (2014, May 1). *Artist Fujiko Nakaya Shrouds Philip Johnson's Glass House in Fog*. Preuzeto 12. februara 2021, sa ArchDaily: https://www.archdaily.com/502341/artist-fujiko-nakaya-shrouds-philip-johnson-s-glass-house-in-fog?ad_medium=gallery#
- Stovel, H. (2007). Effective Use of Authenticity and Integrity as World Heritage Qualifying Conditions. *City & Time*, 2(3), 21-36. Preuzeto 12. juna 2019, sa <http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2007/CT-2007-71.pdf>
- Šećerović, L. (2019, Jul 1). Beograd je ljubav: Lazar Šećerović. (A. Atanasković, Новинар) Preuzeto 15. marta 2021, sa <https://samovoli.wordpress.com/2019/07/01/beograd-je-ljubav-lazar-secerovic/>

UNESCO. (2001, December 16). *UNESCO World Heritage Centre*. Preuzeto 16. novembra 2020, sa WHC Nomination Documentation: <https://whc.unesco.org/en/list/1052/documents/>

Veljković-Beigbeder, K. (2019). *Destruction and Renaissance of the Veljkovic family house*. Preuzeto 12. marta 2021, sa European Heritage Days: <https://www.europeanheritagedays.com/story/03b18/Destruction-and-Renaissance-of-the-Veljkovic-family-house>

Viollet-le-Duc, E. (1854). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854-1868, tome 6*. Paris: BANCE — MOREL (извор: https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle/Maison, приступано 10.11.2021)

Yee, L. A. (2018, May 15). The Endless House — Frederick Kiesler. Preuzeto 12. avgusta 2021, sa <https://medium.com/@kagoleung/the-endless-house-frederick-kiesler-7b1a249bab38>

<https://www.gta.arch.ethz.ch/staff/erik-wegerhoff/curriculum>, приступано 10.04.2018.

<https://www.cbs.dk/en/research/departments-and-centres/departament-of-management-politics-and-philosophy/staff/cbompp#profile>, приступано 10.01.2021.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/surrounding#synonyms>, приступано 10.01.2022.

<https://zumthor.org/project/pavilion/> приступано 03.03.2021.

<https://www.salk.edu/about/buildings-of-wonder/>, приступано 09.04.2021.

<https://www.archdaily.com/630420/ad-classics-viiipuri-library-alvar-aalto>, приступано 13.05.2021.

<https://www.dezeen.com/2017/05/11/peter-zumthor-vals-therme-spa-switzerland-destroyed-news/>, приступано 14.03.2021.

<https://dsrny.com/?index=true&openSection=news§ion=studio>, приступано 26.06.2021.

<https://www.ernstfuchsmuseum.at/index.php?id=3>, приступано 09.11.2021.

<https://fallingwater.org/world-heritage-site/>, приступано 15.03.2021.

<https://haa.fas.harvard.edu/people/neil-levine>, приступано 17.03.2021.

<https://fallingwater.org/history/preservationcollections/preservation-history/>, приступано 20.03.2021.

<https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/villa-mairea/>, приступано 17.04.2021

<https://sr.encyclopedia-titanica.com/significado-de-iridiscente>, приступано 10.11.2020.

<https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf>, приступано 16.09.2020.

<https://www.icomos.org/en/78-english-categories/59079-in-memoriam-michael-petzet>, приступано 22.03.2021.

<https://poets.org/poet/johann-wolfgang-von-goethe>, приступано 20.04.2021.

<https://whc.unesco.org/en/news/850>, приступано 04.07.2020.

https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_IC10_JukkaFestchrift_en.pdf, приступано 06.07.2020.

https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4419-0465-2_533, приступано 09.01.2021.

<http://whc.unesco.org/en/oralarchives/jukka-jokilehto/>, приступано 09.01.2021.

<http://povum.ffzg.unizg.hr/?p=989>, приступано 10.01.2021.

<https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/place-of-history#3/1>, приступано 08.02.2022.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00088874>, приступано 14.02.2022.

<https://www.archdaily.com/958187/lina-bo-bardi-wins-special-golden-lion-for-lifetime-achievement-in-memoriam>, приступано 10.12.2021.

<http://www.starekucesrbije.com/index.html>, приступано 09.04.2021.

<https://www.czkd.org/>, приступано 13.03.2021.

http://www.edu-soft.rs/cms/mestoZaUploadFajlove/zgrafito_Layout_1_.pdf, приступано 06.01.2021.

<http://domjevremagrujica.com/>, приступано 06.03.2021.

<https://www.milanzlokovic.org/projekat/kuca-milana-zlokovica/>, приступано 10.04.2021.

7. СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА И ТАБЕЛА

7.1. СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Сл. 1 – Елбфилхармонија, тунел-ескалатор

(извор: <https://www.archdaily.com/798817/herzog-and-de-meurons-elbphilharmonie-in-hamburg-photographed-by-iwan-baan>, фотограф *Iwan Baan*, март 2021)

Сл. 2 – Елбфилхармонија, панорамска тераса

(извор: <https://www.archdaily.com/798817/herzog-and-de-meurons-elbphilharmonie-in-hamburg-photographed-by-iwan-baan>, фотограф *Iwan Baan*, март 2021)

Сл. 3 – Елбфилхармонија, поглед на панораму града

(извор: https://transsolar.com/media/pages/projects/concert-hall-elbphilharmonie/96c1e03d16-1613487277/image_8.jpg, март 2021)

Сл. 4 – Салк Институт, атмосферски ефекти монументалне форме

(извор: https://www.archdaily.com/61288/ad-classics-salk-institute-louis-kahn?ad_medium=gallery, март 2021)

Сл. 5 – Салк Институт, Луј Витон ревија (2022)

(извор: <https://www.salk.edu/wp-content/uploads/2022/05/LV-event-salk.jpg>, мај 2022)

Сл. 6 – Библиотека у Випурију, Алтова скица концепта

(извор: https://www.archdaily.com/630420/ad-classics-viipuri-library-alvar-aalto?ad_medium=gallery, март 2021)

Сл. 7 – Библиотека у Випурију, ентеријер библиотеке

(извор: <http://inrussia.com/the-vyborg-library>, март 2021)

Сл. 8 – Библиотека у Випурију, кружни отвори на крову

(извор: <https://www.archdaily.com/630420/ad-classics-viipuri-library-alvar-aalto>, март 2021)

Сл. 9 – Хотел „7132“ (*7132 Thermal Baths*), атмосфера унутрашњег базена

(извор: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>, март 2021)

Сл. 10 – Хотел „7132“ (*7132 Thermal Baths*), кадрирање природе геометријом форме

(извор: <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel>, март 2021)

Сл. 11 – „Бесконачна кућа“, макета (1959)

(извор: <https://twitter.com/qubarch/status/1333789026248114177?lang=fr>, март 2021)

Сл. 12 – „Бесконачна кућа“, ентеријер (1960)

(извор: <https://rudygodinez.tumblr.com/post/111123072919/frederick-kiesler-the-endless-house-interior-1960>, март 2021)

Сл. 13 – Кућа “Dymaxion”, екстеријер (1930)

(извори: <https://www.ciseal.com/blogs/blog/inspiration-friday-buckminster-fullers-dymaxion-house>, март 2021)

Сл. 14 – Кућа “Dymaxion”, прототип ентеријера из 1946. године као стална поставка у Henry Ford музеју (од 2001. године до данас)

(извор: <https://www.pinterest.com/pin/109001253453273163/>, март 2021)

Сл. 15 – Кућа “Dymaxion”, прототип ентеријера из 1946. године као стална поставка у Henry Ford музеју (од 2001. године до данас)

(извор: <https://www.pinterest.com/pin/349732727294853896/>, март 2021)

Сл. 16 – Сала за састанке “Bubble”, екстеријер екстензије сале за састанке на крову зграде Лингото

(извор: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/lingotto-factory/>, март 2021)

Сл. 17 – Сала за састанке “Bubble”, ентеријер сале са округлим столом

(извор: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/lingotto-factory/>, март 2021)

Сл. 18 – Павиљон “Blur”, платформе за кретање до павиљона

(извор: <https://archello.com/project/blur-building>, март 2021)

Сл. 19 – Павиљон “Blur”, ефекат магле као „материјала“ који обликује форму

(извор: <https://archello.com/project/blur-building>, март 2021)

Сл. 20 – Павиљон “Blur”, оптички ефекти рефракције магле

(извор: <https://publicdelivery.org/blur-building/>, март 2021)

Сл. 21 – Павиљон “Blur”, посетилац носи „паметну“ кабаницу

(извор: <https://dissolvingsounds.com/diller-scofidio-renfro-blur-building/>, март 2021)

Сл. 22 – „Катедрала светла“, масовно политичко окупљање у Нирнбергу (1936)

(извор: <https://arquitecturaviva.com/articles/albert-speer-la-luz-y-la-tiniebla-2>, март 2021)

Сл. 23 – „Катедрала светла“, масовно политичко окупљање у Нирнбергу (1936)

(извор: <https://www.amusingplanet.com/2017/09/the-cathedral-of-light.html>, март 2021)

Сл. 24 – Домус Ауреа, Осмоугаона соба

(извор: <https://archeologiavocidalpassato.com/2020/12/31/cosa-ci-porta-il-2021-finalmente-una-data-per-lattesa-mostra-evento-alla-domus-aurea-raffaello-e-la-domus-aurea-linvenzione-delle-grottesche-e-111-marzo/>, март 2021)

Сл. 25 – Домус Ауреа, фреске на засвођеном плафону

(извор: <https://imgur.com/r/europe/FKn84>, март 2021)

Сл. 26 – Домус Ауреа, детаљ „Гротеске“, фреске у Соби маски

(извор: <https://archeologiavocidalpassato.com/2020/12/31/cosa-ci-porta-il-2021-finalmente-una-data-per-lattesa-mostra-evento-alla-domus-aurea-raffaello-e-la-domus-aurea-linvenzione-delle-grottesche-e-111-marzo/>, март 2021)

- Сл. 27 – Хадријанова вила у Тиволију**, фрагменти виле
(извор: <https://www.levillae.com/en/the-locations/villa-adriana/#gallery-9751014/19>, март 2021)
- Сл. 28 – Хадријанова вила у Тиволију**, базен Канопус
(извор: <https://travelpast50.com/day-trip-rome-hadrians-villa/>, март 2021)
- Сл. 29 – Хадријанова вила у Тиволију**, Серапеум
(извор: <https://whc.unesco.org/en/list/907/>, март 2021)
- Сл. 30 – Романичка кућа у Клунију**, савремени изглед куће (извор: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maison_25_rue_R%C3%A9publique_Cluny_3.jpg, март 2021)
- Сл. 31 и 32 – Романичка кућа у Клунију**, основа приземља (А) и основа спрата (В) (извор: https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle/Maison, март 2021)
- Сл. 33 – Романичка кућа у Клунију**, подужни пресек и изглед (извор: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Coupe.maison.XIIe.siecle.Cluny.png>, март 2021)
- Сл. 34 – Вила Емо**, западна сала
(извор: <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMEBMOFYBRE.html>, април 2021)
- Сл. 35 – Вила Емо**, западна сала
(извор: <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMEBMOFYBRE.html>, април 2021)
- Сл. 36 – Вила Емо**, западна сала – детаљ зида
(извор: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Villa_Emo_Hall_West1.jpg, април 2021)
- Сл. 37 – Вила Сакети**, улазни хол
(извор: <http://www.turismoculturale.org/visitevillacastelfusano1.htm>, април 2021)
- Сл. 38 – Вила Сакети**, географске карте и фреске
(извор: <https://www.castelfusano.org/en/castello-chigi/galleria-delle-carte-geografiche.html>, април 2021)
- Сл. 39 – Вила Сакети**, фреска Тријумф Цереса (Пјетро да Кортоне)
(извор: <http://www.turismoculturale.org/visitevillacastelfusano1.htm>, април 2021)
- Сл. 40 – Кућа музеј сер Цона Соана**, Соба за доручак
(извор: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424053111904199404576540633178406442>, април 2021)
- Сл. 41 – Кућа музеј сер Цона Соана**, конвексна огледала у библиотеци
(извор: <https://www.soane.org/features/reynolds-frame-back-library-dining-room>, април 2021)

Сл. 42 – Кућа музеј сер Цона Соана, „Купола музеја“

(извор: <http://www.londonlivinglarge.com/2018/12/sir-john-soanes-museum-guided-tour-free.html>, април 2021)

Сл. 43 – Вила Вагнер I, намештај и скулптуре у „Плавом салону“

(извор: <https://www.viennainside.at/kultur/ernst-fuchs-museum-in-der-otto-wagner-villa/>, фотограф: Томас Ком (*Thomas Khom*), април 2021)

Сл. 44 – Вила Вагнер I, римско купатило са мозаиком

(извор: <https://www.viennainside.at/kultur/ernst-fuchs-museum-in-der-otto-wagner-villa/>, фотограф: Томас Ком (*Thomas Khom*), април 2021)

Сл. 45 – Вила Вагнер I, хала „Адолф Бохм“

(извор: <https://www.wien.info/en/sightseeing/sights/from-a-to-z/ernst-fuchs-museum-345232>, април 2021)

Сл. 46 – Вила Вагнер I, витражи Бохма

(извор: <https://art.nouveau.world/adolf-bohm-saal-villa-wagner-i>, април 2021)

Сл. 47 – Вила Вагнер I, мозаик Мозера

(извор: <https://art.nouveau.world/adolf-bohm-saal-villa-wagner-i>, април 2021)

Сл. 48 – Вила Вагнер I, плафон портика

(извор: <https://nl.pinterest.com/pin/751397519084148966/>, април 2021)

Сл. 49 – Вила Вагнер I, плафон „Плавог салона“

(извор: <https://www.moonhoneytravel.com/vienna-hidden-gems/>, април 2021)

Сл. 50 – Кућа музеј Орта, трпезарија

(извор: <https://insideartnouveau.eu/en/edifices/private-house-and-studio-owned-by-victor-horta/>, април 2021)

Сл. 51 – Кућа музеј Орта, детаљ рукохвата

(извор: <https://www.instagram.com/p/CVA99xltw1S/>, април 2021)

Сл. 52 – Кућа музеј Орта, једно од пара огледала на врху централног степеништа

(извор: https://www.instagram.com/p/CNH3sF_hs_V/, април 2021)

Сл. 53 – Кућа музеј Орта, скулптура у холу

(извор: <https://www.instagram.com/p/CVS6NgBtUnE/>, април 2021)

Сл. 54 – Кућа музеј Орта, стаклена надстрешница

(извор: <https://www.instagram.com/p/CcM7THaud7A/>, април 2021)

Сл. 55 – Кућа музеј Орта, вештачко осветљење

(извор: <https://www.instagram.com/p/CYKuVeUNsHF/>, април 2021)

Сл. 56 – Вила “Bellesguard”, органске форме ентеријера

(извор: <https://www.instagram.com/p/B0xyXMPIMkn/>, април 2021)

- Сл. 57 – Вила “Bellesguard”**, органске форме ентеријера
(извор: <https://www.bcncatfilmcommission.com/en/location/antoni-gaud%C3%ADs-bellesguard-tower>, април 2021)
- Сл. 58 – Вила “Bellesguard”**, природно осветљење атријума
(извор: <https://www.bcncatfilmcommission.com/en/location/antoni-gaud%C3%ADs-bellesguard-tower>, април 2021)
- Сл. 59 – Вила “Bellesguard”**, вештачко осветљење атријума
(извор: https://www.instagram.com/p/Bx2PmSdoj_F/, април 2021)
- Сл. 60 – Кућа на водопаду**, степенице у ентеријеру
(извор: <https://mymodernmet.com/frank-lloyd-wright-fallingwater-house/>, април 2021)
- Сл. 61 – Кућа на водопаду**, вода која окружује екстеријер
(извор: <https://mymodernmet.com/frank-lloyd-wright-fallingwater-house/>, април 2021)
- Сл. 62 – Кућа на водопаду**, прилазна стаза
(извор: <https://archeyes.com/fallingwater-house-frank-lloyd-wright-edgar-kaufmann/>, април 2021)
- Сл. 63 – Кућа на водопаду**, прилазна стаза
(извор: <https://archeyes.com/fallingwater-house-frank-lloyd-wright-edgar-kaufmann/>, април 2021)
- Сл. 64 – Кућа на водопаду**, дневна соба
(извор: Western Pennsylvania Conservancy, <https://savewright.org/who-we-are/world-heritage/>, април 2021)
- Сл. 65 – Вила Маиреа**, детаљ стубова
(извор: <https://archeyes.com/villa-mairea-alvar-aalto/>, април 2021)
- Сл. 66 – Вила Маиреа**, позиција стубова у ентеријеру
(извор: <https://www.wsj.com/articles/starchitect-david-adjaye-walks-us-through-his-favorite-living-room-1510324065>, април 2021)
- Сл. 67 – Вила Маиреа**, детаљ кваке
(извор: <https://archeyes.com/villa-mairea-alvar-aalto/>, април 2021)
- Сл. 68 – Кућа Дениз Скот Браун**, Мек Доналдс знак у ентеријеру
(извор: <https://aperture.org/editorial/denise-scott-brown-las-vegas/>,
<https://sah-archipedia.org/buildings/PA-02-PH167>, април 2021)
- Сл. 69 – Кућа Дениз Скот Браун**, столице као декорација и књиге на радном столу (извор: <https://sah-archipedia.org/buildings/PA-02-PH167>, април 2021)
- Сл. 70 – Кућа Дениз Скот Браун**, постер у ентеријеру (2019)
(извор: <https://sah-archipedia.org/buildings/PA-02-PH167>, април 2021)
- Сл. 71 – Кућа Дениз Скот Браун**, натписи на зиду у трпезарији
(извор: https://act.art.queensu.ca/details_dual.php?i=3954&j=3955, април 2021)

Сл. 72 – Кућа “Lost”, дневни боравак у приземљу
(извор: <https://www.dezeen.com/2020/10/08/lost-house-david-adjaye-black-interiors-pool-london-architecture/>, април 2021)

Сл. 73 – Кућа “Lost”, кухиња са атријумима
(извор: <https://www.standard.co.uk/homesandproperty/luxury/david-adjaye-lost-house-for-sale-a140331.html>, април 2021)

Сл. 74 – Кућа “Lost”, базен на спрату
(извор: <https://www.dezeen.com/2020/10/08/lost-house-david-adjaye-black-interiors-pool-london-architecture/>, април 2021)

Сл. 75 – Кућа “Lost”, рибњак у средишњем атријуму
(извор: <https://www.themodernhouse.com/past-sales/lost-house/>, април 2021)

Сл. 76 – Кућа “Lost”, рефлексиван под од црне смоле
(извор: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-6755839/Designer-house-pool-cinema-steam-room-2-internal-gardens-fish-pond-let-4-500-week.html>, април 2021)

Сл. 77 – Кућа “Lost”, кућни биоскоп
(извор: <https://www.mansionglobal.com/articles/londons-lost-house-designed-by-sir-david-adjaye-asks-6-5-million-219418>, април 2021)

Сл. 78 – Кућа “Jellyfish”, прилаз кући
(извор: <https://www.dezeen.com/2014/01/03/wiel-arets-jellyfish-house-elevated-swimming-pool/>, април 2021)

Сл. 79 – Кућа “Jellyfish”, светлосни ефекти базена на кровној тераси
(извор: <https://www.dezeen.com/2014/01/03/wiel-arets-jellyfish-house-elevated-swimming-pool/>, април 2021)

Сл. 80 – Кућа “Jellyfish”, поглед на транспарентно дно базена
(извор: <https://www.dezeen.com/2014/01/03/wiel-arets-jellyfish-house-elevated-swimming-pool/>, април 2021)

Сл. 81 – Кућа “Jellyfish”, ефекти базена у ентеријеру хола
(извор: <https://www.dezeen.com/2014/01/03/wiel-arets-jellyfish-house-elevated-swimming-pool/>, април 2021)

Сл. 82 – Кућа “Jellyfish”, ефекти базена у ентеријеру кухиње
(извор: <https://www.dezeen.com/2014/01/03/wiel-arets-jellyfish-house-elevated-swimming-pool/>, април 2021)

Сл. 83 и 84 – Гетеов музеј, ентеријер
(извор: <https://frankfurter-goethe-haus.de/en/exhibition/-/frankfurter-goethe-haus-johann-wolfgang-von-goethe/234>, април 2021)

Сл. 85 – Музеј Жакмар-Андре, главна – улична фасада
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/place-of-history#5/1>, април 2021)

Сл. 86 – Музеј Жакмар-Андре, дворишна фасада
(извор: <https://www.culturespaces.com/en/sites/jacquemart-andre-museum>, април 2021)

- Сл. 87 – Музеј Жакмар-Андре, Велики салон**
(извор: <https://www.instagram.com/p/B7v1W92nqo8/>, април 2021)
- Сл. 88 – Музеј Жакмар-Андре, спирално степениште у холу**
(извор: <https://www.dorchestercollection.com/en/moments/paris/musee-jacquemart-andre-highlights/>, април 2021)
- Сл. 89 – Музеј Жакмар-Андре, библиотека**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en>, април 2021)
- Сл. 90 – Музеј Жакмар-Андре, Салон са таписеријама**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site/informal-apartments>, април 2021)
- Сл. 91 – Музеј Жакмар-Андре, Сала за пословне састанке**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site/informal-apartments>, април 2021)
- Сл. 92 – Музеј Жакмар-Андре, Музички салон**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site/state-apartments>, април 2021)
- Сл. 93 – Музеј Жакмар-Андре, Галерија скулптура**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site/italian-museum>, април 2021)
- Сл. 94 – Музеј Жакмар-Андре, фреске у холу**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site/winter-garden-and-staircase>, април 2021)
- Сл. 95 – Музеј Жакмар-Андре, Приказ тријумфа Аполона на плафону Галерије музичара**
(извор: <https://www.instagram.com/p/qPLhiPuG79/>, април 2021)
- Сл. 96 – Музеј Жакмар-Андре, хол са спиралним степеништем**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site/winter-garden-and-staircase>, април 2021)
- Сл. 97 – Музеј Жакмар-Андре, Зимска башта**
(извор: <https://www.instagram.com/p/CaPso8Zu6LM/>, април 2021)
- Сл. 98 – Музеј Жакмар-Андре, поглед из Зимске баште на Собу за пушење**
(извор: <https://www.instagram.com/p/CZXDbTeKjEQ/>, април 2021)
- Сл. 99 – Музеј Жакмар-Андре, Соба за пушење**
(извор: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/discovering-site/informal-apartments>, април 2021)
- Сл. 100 – Вила Тугендхат, северо-западна фасада након рестаурације (2010),**
(извор: <https://www.metalocus.es/en/news/villa-tugendhat-reopen-again-public-thursday-6032012>, фотограф Давид Жидлицки (*David Židlický*), април 2021)

- Сл. 101 – Вила Тугендхат**, поглед на вилу из баште – јужна страна (2010)
(извор: <https://www.metalocus.es/en/news/villa-tugendhat-reopen-again-public-thursday-6032012>, фотограф Давид Жидлицки, април 2021)
- Сл. 102 – Вила Тугендхат**, основа средишњег нивоа 1928-30.
(извор: <https://www.moma.org/collection/works/89535>, април 2021)
- Сл. 103 – Вила Тугендхат**, Ернст и Херберт Тугендхат у дневној соби (1935)
(извор: https://www.idnes.cz/bydleni/architektura/vila-tugendhat.A140217_174537_architektura_web/foto, фотограф Ф. Тугендхат, мај 2021)
- Сл. 104 – Вила Тугендхат**, деца Тугендхат на тераси куће
(извор: https://www.idnes.cz/bydleni/architektura/vila-tugendhat.A140217_174537_architektura_web/foto, фотограф Фриц Тугендхат, мај 2021)
- Сл. 105 – Вила Тугендхат**, „Барселона отоман“ у дневној соби (2010)
(извор: <https://www.metalocus.es/en/news/villa-tugendhat-reopen-again-public-thursday-6032012>, фотограф Давид Жидлицки, мај 2021)
- Сл. 106 – Вила Тугендхат**, „Брно столице“ у трпезарији – поглед из баште (2010)
(извор: <https://www.metalocus.es/en/news/villa-tugendhat-reopen-again-public-thursday-6032012>, фотограф Давид Жидлицки, мај 2021)
- Сл. 107 – Вила Тугендхат**, клавир у зони за музику
(извор: <https://www.tugendhat.eu/en/the-interiors.html#>, мај 2021)
- Сл. 108 – Вила Тугендхат**, женски торзо Лембрука у дневном бораваку (1930)
(извор: <https://www.tugendhat.eu/en/the-building/the-housing-philosophy.html>, фотограф Фриц Тугендхат, мај 2021)
- Сл. 109 – Вила Тугендхат**, црне завесе и зид од оникса (2019)
(извор: <https://www.instagram.com/p/Bt3U3j-lbu/>, мај 2021)
- Сл. 110, 111 и 112 – Вила Тугендхат**, инсталација “Eclipse” у дневном бораваку (2016)
(извор: <http://www.michalhgara.com/en-eclipse.html>, мај 2021)
- Сл. 113 – Вила Тугендхат**, зимска башта (2018)
(извор: <https://www.thewoodhouseny.com/journal/2018/2/21/villa-tugendhat>, мај 2021)
- Сл. 114 – Вила Тугендхат**, зимска башта (2019)
(извор: <https://www.mereasy.com/2019/06/28/villa-tugendhat-the-house-overwhelmed-by-history/>, мај 2021)
- Сл. 115 – Вила Тугендхат**, дневни боравак (2010)
(извор: <https://www.instagram.com/p/BtMdwPug8iL/>, мај 2021)

- Сл. 116 – Вила Тугендхат**, дневни боравак (2019)
(извор: <https://www.metalocus.es/en/news/villa-tugendhat-reopen-again-public-thursday-6032012>, фотограф Давид Жидлицки, мај 2021)
- Сл. 117 – Вила Штајн де-Монзи**, ентеријер кухиње
(извор: Till J. (2009) *Architecture Depends*. Cambridge: The MIT Press, ст. 78)
- Сл. 118 и 119 – „Стаклена кућа“**, ентеријер дневног боравка
(извор: www.schulmanphotography.com, фотограф Ричард Шулман (*Richard Schulman*), мај 2021)
- Сл. 120 и 121 – Уметничка инсталација “Veil”**, екстеријер „Стаклене куће“
(извор: https://www.archdaily.com/502341/artist-fujiko-nakaya-shrouds-philip-johnson-s-glass-house-in-fog?ad_medium=gallery#, мај 2021)
- Сл. 122 – Уметничка инсталација “Veil”**, поглед на инсталацију из ентеријера (2014)
(извор: <http://www.melyjun.com/2014/08/>, мај 2021)
- Сл. 123 – “Casa de Vidro” (Glass House)**, савремени ентеријер куће-музеја Лине Бо Барди
(извор: <https://www.blogdaarquitectura.com/casa-de-vidro/>, мај 2021)
- Сл. 124 – “Casa de Vidro” (Glass House)**, савремени ентеријер куће-музеја Лине Бо Барди
(извор: <http://artbooks.yupnet.org/2015/04/17/lina-bo-bardi-is-everywhere/>, фотограф Нелсон Кон (*Nelson Kon*), мај 2021)
- Сл. 125 – Флашице парфема** које је користила Лина Бо Барди (*Christian Dior, Yardley English Lavender* и др.)
(извор: <https://pinupmagazine.org/articles/architect-lina-bo-bardi-glass-house-in-sao-paulo-interior>, фотограф Ејдриан Гот (*Adrian Gaut*), мај 2021)
- Сл. 126 – Део аудио-олфакторне инсталације *Pietro Vo*** – плоча са импровизованим гласом Пјетра Бардија
(извор: <http://multiploespacoarte.com.br/cildo-meireles>, мај 2021)
- Сл. 127 – Кућа Вељковић**, главна фасада (1966)
(извор: фотодокументација ЗЗЗСКГБ, април 2021)
- Сл. 128 – Кућа Вељковић**, главна фасада
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 129 – Кућа Вељковић**, главни улаз у кућу
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 130 – Кућа Вељковић**, споредни наткривен улаз
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 131 и 132 – Кућа Вељковић**, основе приземља и спрата
(извор: документација ЗЗЗСКГБ, април 2021)

- Сл. 133 – Кућа Вељковић**, помоћни објекат
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 134 – Кућа Вељковић**, Павиљон “Museo” (1967)
(извор: фотодокументација ЗЗЗСКГБ, април 2021)
- Сл. 135 – Кућа Вељковић**, Павиљон Вељковић
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 136 – Кућа Вељковић**, дворишна фасада (1995)
(извор: фотографија Катарине Вељковић-Beigbeder)
- Сл. 137 – Кућа Вељковић**, дворишна фасада
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 138 – Дом Јеврема Грујића**, портрет Јеврема Грујића
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 139 – Дом Јеврема Грујића**, „Записи“ Јеврема Грујића
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 140 – Дом Јеврема Грујића**, журке у дискотеци „Код Лазе Шећера“
(извор: <https://srbin.info/drustvo/zanimljivosti/danas-splavovi-a-nekada-kod-laze-secera-prva-diskoteka-u-beogradu-radno-vreme/?lang=lat>, фотографија власништво Лазара Шећеровића, април 2021)
- Сл. 141 – Дом Јеврема Грујића**, журке у дискотеци „Код Лазе Шећера“
(извор: <https://www.blic.rs/riznica/nostalgije/urbane-legende-beograda-diskoteka-kod-laze-secera/48th751>, фотографија власништво Лазара Шећеровића, април 2021)
- Сл. 142 – Дом Јеврема Грујића**, главна фасада (1964)
(извор: документација ЗЗЗСКГБ, април 2021)
- Сл. 143 – Дом Јеврема Грујића**, главна фасада
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 144 – Дом Јеврема Грујића**, основа приземља
(извор: документација ЗЗЗСКГБ, април 2021)
- Сл. 145 – Кућа Злоковића**, главна фасада из улице Интернационалних бригада
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 146 и 147 – Кућа Злоковића**, основе приземља и спрата
(извор: <https://www.milanzlokovic.org/projekat/kuca-milana-zlokovica/>, архива Фондације Милан Злоковић, април 2021)
- Сл. 148 и 149 – Кућа Вељковић**, ентеријер салона у приземљу
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)

Сл. 150 и 151 – Кућа Вељковић, оригиналан намештај (сточић и столица у стилу сецесије)
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)

Сл. 152 – Кућа Вељковић, средња соба – аутентичан лустер и плафон
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)

Сл. 153 – Кућа Вељковић, средња соба – аутентичан лустер и плафон
(извор: фотографија Катарине Вељковић-Beigbeder)

Сл. 154 – Кућа Вељковић, турски параван са вратанцима
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)

Сл. 155 – Кућа Вељковић, средња соба
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)

Сл. 156 и 157 – Кућа Вељковић, скулптура Франсоа Рида
(извор: фотографија аутора дисертације, април 2021)

Сл. 158 и 159 – Кућа Вељковић, паркет и камин
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)

Сл. 160 и 161 – Кућа Вељковић, лантерна са стакленим кровом – светларник
(извор: фотографија Катарине Вељковић-Beigbeder)

Сл. 162 и 163 – Кућа Вељковић, изглед зида главног салона и детаљ огледала
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)

Сл. 164, 165 и 166 – Кућа Вељковић, ходник са аутентичним елементима
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)

Сл. 167 – Дом Јеврема Грујића, салон из прве половине XIX века (1965)
(извор: фотодокументација ЗЗЗСКГБ, април 2021)

Сл. 168 – Дом Јеврема Грујића, салон са аутентичним намештајем и сликама
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)

Сл. 169, 170 и 171 – Дом Јеврема Грујића, ентеријер улазног хола и степеништа (2001)
(извор: фотодокументација ЗЗЗСКГБ, април 2021)

Сл. 172, 173 и 174 – Дом Јеврема Грујића, аутентичан намештај: сточић-комода „Луј XVI“, рококо огледало, XVIII век, орман (1965)
(извор: фотодокументација ЗЗЗСКГБ, април 2021)

Сл. 175 – Дом Јеврема Грујића, колекција оружја као лајтмотив поставке у салону (1965)
(извор: фотодокументација ЗЗЗСКГБ, април 2021)

Сл. 176 и 177 – Дом Јеврема Грујића, колекција оружја као лајтмотив поставке у салону
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)

- Сл. 178 – Дом Јеврема Грујића**, позлаћена шкриња за ликер
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 179 – Дом Јеврема Грујића**, позлаћена шкриња за ликер
(извор: <https://folder39.com/dom-jevrema-grujica-postaje-gradski-muzej/>, април 2021)
- Сл. 180 – Дом Јеврема Грујића**, венчаница Јелене Грујић
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 181 – Дом Јеврема Грујића**, стилска каљева пећ
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 182 – Дом Јеврема Грујића**, журка у дискотеци „Код Лазе Шећера“
(извор: <https://noizz.rs/nightlife/kod-laze-secera-prica-o-prvoj-diskoteci-na-balkanu/813pb5f>, фотографије власништво Лазара Шећеровића, април 2021)
- Сл. 183 – Дом Јеврема Грујића**, окупљање у салону након завршетка журке
(извор: <https://www.vice.com/sr/article/78bpvq/prvi-srpski-klaber-laza-secer-ekskluzivno-za-vice>, фотографије власништво Лазара Шећеровића)
- Сл. 184 – Кућа Милана Злоковића**, део ентеријера салона (1930)
(извор: архива Фондације Милан Злоковић)
- Сл. 185 – Кућа Милана Злоковића**, савремени ентеријер салона са портретом Милана Злоковића (извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 186 – Кућа Милана Злоковића**, столица у салону, дизајнер Нико Краљ
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 187 – Кућа Милана Злоковића**, ентеријер салона са рељефом (1930)
(извор: архива Фондације Милан Злоковић)
- Сл. 188 – Кућа Милана Злоковића**, рељеф као декорација у холу
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 189 – Кућа Милана Злоковића**, скулптура Сретена Стојановића
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 190 – Кућа Милана Злоковића**, бродић „Божидар“
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 191 – Кућа Милана Злоковића**, прозори у главном салону (1930)
(извор: архива Фондације Милан Злоковић)
- Сл. 192 – Кућа Милана Злоковића**, прозори у главном салону
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)

- Сл. 193 – Кућа Милана Злоковића**, лустер који је дизајнирао Злоковић
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 194 – Кућа Милана Злоковића**, библиотека у салону (1930)
(извор: архива Фондације Милан Злоковић)
- Сл. 195 – Кућа Милана Злоковића**, библиотека у салону
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 196 – Кућа Милана Злоковића**, део оригиналног ентеријера салона са књигама (1930)
(извор: архива Фондације Милан Злоковић)
- Сл. 197 – Кућа Милана Злоковића**, део оригиналног ентеријера салона са књигама
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 198 – Кућа Милана Злоковића**, данашњи изглед зида собе са излазом на терасу
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 199 и 200 – Павиљон Вељковић**, културни догађаји у „Центру за културну деконтаминацију“ (CZKD)
(извор: <https://www.czkd.org/o-nama/>, април 2021)
- Сл. 201, 202, 203, 204 и 205 – Дом Јеврема Грујића**, изложбена поставка за манифестацију Ноћ музеја 2019. године
(извор: фотографије аутора дисертације, мај 2019)
- Сл. 206, 207 и 208 – Дом Јеврема Грујића**, „Салон за чај“
(извор: фотографије аутора дисертације, април 2021)
- Сл. 209 – Зимска башта**, Музеј Жакмар-Андре
(извор: <https://www.dorchestercollection.com/en/moments/paris/musee-jacquemart-andre-highlights/>, април 2022)
- Сл. 210 – Зимска башта**, Вила Тугендхат
(извор: <https://www.destimap.com/index.php?act=attraction&a=Villa-Tugendhat%2C-Brno%2C-Czech-Republic>, април 2022)
- Сл. 211 и 212 – Галерија скулптура**, Музеј Жакмар-Андре
(извори: https://www.culturespaces.com/sites/ceportail/files/press_kit_mja_2022_-_uk_0.pdf,
<https://www.dorchestercollection.com/en/moments/paris/musee-jacquemart-andre-highlights/>,
април 2022)
- Сл. 213 – Инсталација “Veil”**
(извор: <https://www.dezeen.com/2014/04/30/fujiko-nakaya-veil-glass-house-philip-johnson-mist/>,
април 2022)
- Сл. 214 – Инсталација “Eclipse”**
(извор: <http://www.michalhagara.com/en-eclipse.html>, април 2022)

7.2. СПИСАК И ПОРЕКЛО ТАБЕЛА

Табела 1. Подела карактера (карактеристика) атмосфера. Извор: аутор Јована Тошић.

Табела 2. Врсте генератора атмосфере у архитектури. Извор: аутор Јована Тошић.

Табела 3. Систематизација пројектантских приступа грађењу атмосфере. Извор: аутор Јована Тошић.

Табела 4. Приказ генератора атмосфере код анализираних примера. Извор: аутор Јована Тошић.

Табела 5. Приказ генератора атмосфере у презентацији иностраних породичних кућа (вила). Извор: аутор Јована Тошић.

Табела 6. Идентификација и приказ карактеристика и вредности генератора атмосфере присутних код анализираних примера. Извор: аутор Јована Тошић.

8. ДОДАТНИ ПРИЛОЗИ

8.1. ПРИЛОГ 1

Интервју са госпођом Катарином Вељковић-Бегбеде

интервју радила Јована Тошић

у Београду, 08.04.2021.

Ј: Како је некада изгледала Кућа породице Вељковић?

К: Кућа се састојала из куће где је породица становала, и дела где су били коњи (штале и фијакери), била су два улаза – где су улазили фијакери (из улице Краља Милутина) и где су излазили (из Бирчанинове улице), да се не би коњи окретали у дворишту.

Оно што се данас не види је да је ту била једна велика башта у којој је био музеј који смо ми назвали „Museo“. Ту је била смештена једна врло ретка глипотока, која је јединствена у Србији, и направљена је како би Београђани могли да виде одливе Микеланђелових дела и друге ренесансне скулптуре (које се данас налазе на Академији ликовних уметности у Београду). Тај музеј је данас празан, у њему је било око 200 слика које су нестале. После рата музеј је проглашен за пословни простор, и били смо принуђени да скинемо слике и нисмо смели да их ставимо у кућу, речено нам је да то оставимо у једном ћошку у том музеју и испред њих је био само један параван. Ту је радио Моше Пијаде и Сретен Стојановић, и за то време су те слике ипак биле сачуване, међутим, након тога је то све дато предузећу „Јувела“ које је било складиште ципела и коже, и за то време су слике нестајале. После тога је тај простор служио општини Савски Венац, они су се ту састајали, ту су биле неке журке и тада се наставило то нестајање слике. Оно што смо могли да сачувамо у то време су биле искључиво слике у самој кући.

Ј: Шта је оно што је остало од ствари – намештаја и уметничких дела из првобитног периода куће, за које Вас вежу посебна сећања?

К: Скулптура дечка – сицилијанског рибара (у антреу) је француска скулптура коју је радио Франсоа Рид, који је радио Тријумфалну капију (Шарл де Гол). Он је био професор од Карпо, који је радио исту ту скулптуру, тако да често људи мисле да је то Карпо.

Као деца смо улазили у музеј. Једина скулптура која је остала и коју памтим као дете, јер је на скулптури дете, тако да се сећам да сам њу учила, и имам срећу да је имам. Сећам се и Мојсија, затим скулптуре Дан и ноћ – Микеланђела, Дијана у лову. Али ову сам нешто специјално волела, јер сам била у сличном узрасту као и тај дечко на скулпури. Тај музеј је био отворен и као деца смо могли да уђемо. Сећам се да смо улазили да гледамо док су у њему радили Моша Пијаде и Сретен Стојановић. Моша Пијаде је радио једну велику слику која је имала око 2-3м ширине и на њој је био Тито и око њега сви првоборци, то се врло добро сећам као дете. Једног дана, један од тих првобораца је нестао са слике и на његовом месту се појавила једна грана. То је био период када су били слати на Голи оток, или су нестајали, они који су били проруски оријентисани. Тако да је ту долазила прво једна грана па сам после извесног времена видела како се појавила и друга грана, да је опет нестао неко и после тога је Моша Пијаде одустао од те слике. Мене интересује шта је било са том сликом, да ли је преживела или је уништена, јер би то био један интересантан документ.

Друга ствар која је интересантна у овој кући је паркет. Овај паркет је јединствени у Београду. Могао се наћи и у неким другим градским кућама, али су оне срушене. Постоји 4м² оваквог паркета у Музеју примењене уметности. У Русији се овакав исти паркет налази у палати Череметово у Москви, тако да претпостављам да је он потекао из Русије.

Када говоримо о животу куће, она је по нашем повратку у Србију 1995. године била празна. Намештај који се у њој налазио махом је нестајао. Оно што сам успела да пронађем је црни намештај који је дошао из Беча у оно време, купљен је у Бечу, из XIX века је „Наполеон III“, у целој Европи је рађен на тај начин. Тај намештај је доспео, на неки невероватан начин, у библиотеку „Ђока Димић“. Општина Савски Венац ми је дозволила да га повратим у кућу. То је једино што је остало од некадашњег амбијента куће.

Остали су и ови теписи, који су врло лепо, али не стављам много тепиха, јер је паркет тако леп, па мислим да је непотребно.

Било је пуно скупочених тепиха које смо после рата морали да продамо. Ту су и портрети Стојана Вељковића и његове жене – Катарине Вукашиновић. Такође, сећам се да смо се као деца играли овим турским параванима, и то нас је јако забављало, пошто имају вратанца, и ту смо правили наше кућице за лутке, и отварали, то је била наша омиљена игра.

Имам скицу једне слике – Крфска конференција, коју сам случајно, по повратку, нашла у подруму у једном орману, и сазнала сам да је то радио Тишна (Словенац) и нисам знала где се налази та слика. Међутим, случајно, преко мрежа је неко говорио о том периоду, и да је то негде насликано и тада сам рекла да ја имам скицу и питала где се налази оригинал. Оригинал се налази у Скупштини, и то је вероватно једна велика слика и једног дана бих волела да је видим. Сви учесници конференције су обележени на слици, тако да знамо тачно ко је ко.

Мапа из XVII века која се налазила у једном великом атласу је прављена за сина Луја XIV да научи географију и на тој мапи се налази Србија. Оно што је интересантно је оно што је написано на врху мапе – Турско царство у Европи (на француском). Наравно, она није прецизна и тачна, јер у оно време нису имали инструменте за тачна мерења.

Интересатно је колико се и страни намештај и било шта, врло добро уклапа у ову кућу, што није увек тачно за извесне зграде. Овде се све врло лако уклапа.

Ј: Да ли вас неки садашњи звуци или мириси асоцирају на некадашњу атмосферу у кући?

К: Испред музеја је била велика башта која је била инспирисана Монеовом баштом. У тој башти, дуж Бирчанинове улице, били су јорговани. У свим баштама око ове куће, а било је много башта, били су јорговани. У пролеће је цео овај део Београда мирисао на јорговане. То је било нешто врло лепо. Те баште су комуницирале једна са другом. Када се уђе у једну башту, из капицика се улазило у другу башту, па из ње у другу кућу, и могло се доћи до другог краја улице.

8.2. ПРИЛОГ 2

Интервју са господином Лазаром Шећеровићем

интервју радила Јована Тошић

у Београду, 27.05.2021.

Ј: Тема о којој причамо је атмосфера Ваше породичне куће.

Л: Атмосфера је део те фамозне нематеријалне баштине. И као што сви знамо, нематеријална баштина је често значајнија од материјалне. У новијим временима нематеријална баштина је изашла на позорницу и много више се о њој говори и уважава се, као што она и заслужује.

Ј: Реците прво нешто везано за сећање, за меморију самог простора.

Л: Ја сам рођен у овој кући, мени је све ово породично: портрети, збирка оружја, намештај од 16-20. века, уметнички предмети, краљевски и принчевски поклони. Рођен сам у једном таквом божанственом амбијенту који је увек био леп. Од наше породице нико није био колекционар, сем нашег прадеде, али смо се ми, пошто смо се тек у последњој четвртини 18. века ослободили од турака, наша држава је прво била окренута Аустроугарској из економских разлога. Наши први студенти студирали су у Бечу технику и уметност – Паја Јовановић и Урош Предић, чије слике срећом имамо и ми, студирали су у Бечу пошто је тада Војводина била под Аустроугарском. Тако да је атмосфера куће која је сазирана 1896. године... настављена је та велика традиција, и раније су наши живели и на другим местима у Београду, традиција друштвено-културног живота, личности које су примане, краљевске и принчевске, стране делегације, уметници, филозофи, писци, најинтересантније особе, та традиција се наставила и до дан данас. Ја сам такође имао ту привилегију, ми смо наставили као млади са примањем, наша кућа је увек била пуна. Некада су били организовани балови, а моја сестра и ја смо наставили традицију и још у гимназији организовали смо скечеве и представе на француском, балове, костим-балове, тако да је о томе причао цео Београд и по томе смо били познати, а нарочито по томе што смо ми велики франкофили и што се код нас још од детињства, четири године пре поласка у школу говорили смо француски, тек смо касније учили друге језике (енглески, италијански и моја сестра немачки). Тако да је најважнија била та атмосфера, како зовете или тај дух који је владао, чак и под комунизмом, када нам је све одузето, положај, имање итд., али захваљујући мојој мами и мојој тетци које су биле изузетне особе, све су нам причали о књижевности, о поезији, о позоришту, архитектури, о сликарству, и ми смо то жељни упијали, учили смо језике, научили смо како да имамо манире. Тако да су сада и моји сестрићи, братанци и унучићи развијани и наставља се то у том духу.

Ј: Када говорите о тим окупљањима и културним дешавањима, о дружењу и социјализацији, да ли сте имали неке омиљене просторије у кући?

Л: Нисмо имали. Нас је било осморо, моји родитељи, мој брат и ја и моја тетка и теча. Ова кућа је сазирана као градска вила. У приземљу су били салони и трпезарије и кујна, на спрату су биле спаваће собе, радни кабинет нашега деде, библиотека и једна дивна велика тераса која гледа на нашу некадашњу божанствену башту која је уствари била врт, а после због овог несрећног позоришта, то дрвеће је посечено, што је велика штета, али је остало још неколико тих дивних стабала.

Та традиција балова је почела када су наши још становали у Господској улици (данашња Бранкова). Ту је било једно имање које је ишло од Космајске, које се спуштало као Семирамидини вртови. Ту је била једна божанствена вила. Ако Вас интересује могу вам испричати како је код нашег претка Хебеза био велики бал. На том великом балу који су они организовали у њиховој кући почасни гости су били кнез и књегиња. Као што је то и данас пракса у свету, краљевски и принчевски пар би последњи дошли, а први отишли са бала. Онда би као домаћин, наш пра пра прадеда Теодор Хербез сишао и сачекао би кнежевски пар и њихову свиту, и они би се попели у тај велики салон, сви би се клањали, они би неке представили краљевском пару. Затим би прешли у мали салон, а за то време би гости били позвани у велику трпезарију да заузму своја места. Затим би долазили домаћини, Теодор и супруга Јелена, и кнежевски пар и онда би сви седели. После вечере, први устаје кнежевски пар и домаћини и одлазе поново у мали салон, а сви остали гости прелазе у велики салон тј. балску дворану. Долази и кнежевски пар, што је био обичај на српским баловима, после и у Краљевини Србији, у двору краља Милана и краљице Наталије Обреновић и оркестар свира коло у част кнеза. После тога следе полке, кадрили, валцери и на крају бала свира се коло у част књегиње, што су наши композитори компоновали за њих. Бал је завршен, кнежевски пар се повлачи, наш домаћин их прати до кочија, до излаза из куће кроз башту и почиње мало опуштенија атмосфера и најчешће млади певају са оркестром или без, наше српске старе песме. Често се дешавало да зора заруди, млади певају, Теодор и Јелена излазе на велики балкон, у ноћи је пао снег и чује се шкрипа балских чизмица дама које одлазе ка кочијама и завршена је божанствена ноћ проведена у њиховој кући, о којој сутра цео Београд прича. То се наставило за време Краљевине Србије долазили су краљ Милан и краљица Наталија, најлепша жена свога доба, и после краљица Драга и краљ Александар Обреновић.

Ј: Споменули сте звуке – шкрипу ципела, кочија, па сам хтела да Вас питам везано за те нематеријалне елементе који су саставни део простора, архитектуре...

Л: Први намештај бидермајер направљен у Бечу, после је доношено из Француске, из Италије, и нешто мање из Енглеске и Шпаније. Свака генерација је доприносила. Прво су то били породични портрети неколико најпознатијих сликара са којима су били пријатељи, добили су на поклон и уметнички предмети и покућство – сребрно посуђе, кристалне чаше, флакони, чипкани белгијски столњаци, салвете, најфинији порцелан.

Ј: Да ли се сећате неких звукова који Вас асоцирају на детињство?

Л: Кућа је одзвањала од тог пријатног звука француског, који се у кући говорио из практичних разлога пре свега, како би ми деца научили језик. Увек је било весело, увек је био смех у кући, који је одзвањао целом кућом. Мириси су потицали од дама. Како је икона стила између два рата била књегиња Олга, која је била најотменија дама Европе, која се није парфимисала, то је сматрано нижеразредним. Тако да су дама из високог друштва прихватиле то, и моја мама и моја тетка су увек до краја живота користиле пудер и талк. Имали смо срећу да увек из Париза добијемо најновије пудере Guerlainove, Lorealove. Сећам се тог мириса кад мама отвори своју пудријеру и када ставља по образима како се направи облачић пудера, ја је после љубим, као кора од брескве, и сећам се...моја мала мадлена је та када се мама напудерише и када уради *клук!* када затвори своју табакеру и када се створи онај звук *плон!*. Као у филму Високе потпетице, он се сећа бата корака високих потпетице његове мајке која се вратила из позоришта, она игра у Трамвају звани жеља Тенеси Вилијамса (*Tennessee Williams*), улогу коју је Вивијен Ли (*Vivien Leigh*) играла на филму. Свако има своје мале *мадлене*, моја је била звук те пудријере која кликне. То видите нико није питао ово тако интересантно питање као Ви.

Код нас је архитектура тога времена била скромнија, све је имало неку хуману димензију. Није било унутрашње декорације, морали сте сами да смислите, почевши од драперије, врло су ретке куће које унутра имају лукове, стубове, нише. Ми имамо две нише, наше степениште је спектакуларно и осликано. Било је до тога колико је одређена породица способна да тај амбијент учини што лепшим и што пријатнијим, за себе а и за своје пријатеље.

Ј: Како су Ваши пријатељи описивали тај боравак и дружење са вама у кући и ту атмосферу, да ли се сећате тога?

Л: Највеће богатство које смо имали су пријатељи. Моја мама је једном рекла, комунисти су нам све одузели – положај, имања, међутим ми смо наследили децу пријатеља наших родитеља, и то су пријатељства која су остала до данас, без једне запете, без једног повишеног тона. Наши родитељи су нас тако васпитавали у једном хришћанском духу, да никог не мрзимо, чак ни комунисте. Знали су да ћемо ми одрастањем да схватимо какав је то режим и тако је и било. Важно им је било да имамо васпитање, да имамо манире, да знамо језике, да, како нам је мама говорила, једнога дана када одете у Француску, Енглеску (то су прве нације на свету, они имају све, рођењем су привилеговани), да бисте тамо могли лепо да се пласирате и евентуално тамо да оставите свој утисак, својим знањем, културом, језицима, духовитошћу која се јако цени тамо и шармом ако га имате, и тако је и било. Било је и пуно деце из комунистичких породица који су жудели да дођу. Они су тада први пут видели кристалне лустере, никада им није торта послужена сребрном виљушчицом, никада нису видели француски кристал. Они су били запањени. Врло мало је било оних којима родитељи нису дозвољавали да се друже са буржујима, да им се не би то замерило на партијском састанку, тако да су нека деца долазила и кришом. Ми смо били велики демократи, имали смо велику ширину, тако да смо имали врло лежерне критеријуме, нпр. ако је нека девојчица слатка, ако лепо игра, ако је неки наш друг духовит, ми би га примали, тако да нисмо правили ту разлику, и многи су нам због тога замерали који нису били и били су управу, јер су нам неки после окренули леђа из тих комунистичких породица. Правили смо те наше чувене партије, журеве о којима је цео Београд причао.

Ј: Како, нажалост, немате фотографије некадашње баште, да ли бисте могли да опишете како је она изгледала?

Л: То су била столетна стабла. Кућа је слободностојећа вила са четири фасаде, са уличне стране је била дупла ограда која се отварала за кочије, један стубић и једна капија где се улазило. Са друге стране је била дуга зидана ограда, чије је горњи део био од кованог гвожђа. То је био врт, малтене парк. Нажалост, када је сазидан Атеље 212, они су се “залепили” за плацету, а 1989. године, приликом реконструкције, они су направили плато и остатак тог дрвећа су посекали. То је била оаза у центру града. Имали смо два дрвета са две стране, и у првобитном плану је било да и ово дрво остане, онда су и њега посекали, и остало је ово једно које су нам недавно одсекли па смо успели једва да засадимо ово мало дрво и доле нам је остало неколико дивних кестена, који се увек за нашу славу, за Ђурђевдан, процвета, они велики бели букети дивљег кестена, сада је прецветао и најесен пуца и излази кестен и ми их скупимо. Остало нам је још пет, шест стабала који су прешли висину од шест спратова.

Немамо ниједну фотографију ентеријера између два рата, не знам како је то могуће, како се нисмо сликали, али ето. Имамо само приликом венчања моје мајке и мог оца на тераси, сами и са пријатељима, ту су се сликали због доброг осветљења. Углавном, оно што је некада било и сада је ту: намештај, слике, порцелан, сребро,...

Ј: Хтела сам да Вас питам за мирис куће – када бисте их нпр. поделили, и да ли уопште могу да се поделе на неке одређене мирисе који су преовлађивали нпр. у дневној соби или трпезарији, а који на тераси или у спаваћим собама. Да ли можете уопште да се сетите нечега везано за мирис у кући?

Л: Некада се у кући пржила кафа. Имали смо “пржун” па сам и ја вртео њега и мирис би се осетио у целој кући. Била је једна посуда са отвором и горе је била вртилица и то се на решоу врти и цела кућа замирише на кафу. Онда, како је пролеће долазило, како су се уносили букети, онда се осетио мирис тога цвећа. И наравно, даме које би дошле у посету код маме и тетке и њихови парфеми би прострујали кроз целу кућу.

Ј: Везано за простор дискотеке...

Л: А сада и она долази на ред, неизбежна је...

Ј: Управо тако.

Л: То је био социолошко-културолошки бум, пошто нико знао тада шта је то. Пре тога су постојале дискотеке само у Лондону, Паризу и Милану. Наш пријатељ који је студирао камеру у Паризу, је предложио да се отвори дискотека и код нас. Тако да је интересантно да се испоставило као да је наш подрум архитекта пројектовао за дискотеку, такав је био распоред, и она је отворена 1967. године, годину дана пре фамозне године која је донела дах слободе у Европи. Дискотека је демократизовала забаву. Девојке су могле да буду саме, није морао да их допрати дечко или брат, оне су саме могле на писти да играју. Међутим, то није била само забава, ми смо ту организовали и прве хепенинге, изложбе, концерте наших рок група, правили смо мале позоришне представе. Лансирали смо у тадашњој Југославији Поп арт, имали смо прву изложбу графика и литографија Енди Ворхола (*Andy Warhol*) и Роја Лихтенштајна (*Roy Lichtenstein*). Касније је Поп арт инспирисао и многе наше уметнике. Наша дискотека се сада свуда изучава: на политичким наукама, на историји уметности, социологији, на психологији. Један духовити познати београдски новинар назвао је нашу дискотеку “прва дискотека од Трста до Владивостока”. И то је тачно, она је покривала три четвртине хемисфере, тако да је изазвала невероватно интересовање и опстала је само годину дана. Зато је остала незаборавна, култна, јединствена, фамозна. На крају је заседао врховни савет одбране Федеративне Савезне Југославије који је на тој важној седници донео одлуку да дискотека мора бити затворена, како не би кварила напредну социјалистичку омладину. Замислите какав апсурд. Данас деца и унуци тих који су донели то решење имају ланац сплпавова, бифеа, банака, кафеа итд. Ето, како се времена мењају.

Када смо имали нашу спектакуларну изложбу пред отварање музеја 2014. године, у великој малој галерији Дома војске, ми смо имали у великој Сали, постављене све најлепше експонате. Онда су они инсистирали, војска, да у малој буде цела изложба посвећена дискотеци. Ето, како се неки кругови лепо затварају.

У Београду су 60тих и 70тих снимане силне копродукције са американима, енглезима, највише са французима и италијанима и нешто мање са немцима и русима, и пола холивуда и чинечите (филмског града у Италији) је продефиловало кроз Београд. Велика већина њих су били код нас, и у дискотеци, а после ако су била нека важнија или већа имена, онда смо у мојим приватним апартманима настављали неки пут парти до зоре.

Ј: Неки савремени уметници се баве оживљавањем мириса одређених дискотека.

Л: У дискотеци је била присутна мешавина мириса. Тада су почеле прве колоњске воде, прво су дошле неке скромније из Италије, из Енглеске и после смо наравно сви чекали париске

парфеме. То је било божанствено. У дискотеци сте били просто у једном ковитлацу тих мириса, то је било изузетно пријатно и долазило је до самог улаза у кућу. Ви кад уђете то вас западне и то Вам већ створи једну пријатну атмосферу. Пуштали су се највећи хитови, ми смо били претплаћени за плоче у Паризу, пошто се тада много слушала и француска музика, и у Лондону. Дискотека је отворена у априлу 1967. године, а када сам у јуну исте године отишао у Лондон у дискотеку, тамо су се тек тада те плоче њихових група које су се већ вртеле код нас почињале пуштати код њих. ... Тај мирис вас западне и Ви сте већ тада одушевљени, и то је био један комплетан доживљај.

Оно што је интересантно, најчувенија дискотека свих времена, Студио 54 (*Studio 54*) у Њујорку, и после Зенон су отворене десет година касније (1977. године) и онда је планета полудела. Наша је направљена по угледу на чувену, култну дискотеку, која и дан данас постоји, Кастел (*Castel*) у Паризу коју је отворио Жан Кастел (*Jean Castel*) са своја два сина, и она је данас једна од најелегантнијих дискотека у Европи. Они су сада додали и ресторан. Поред ње је и чувени Анабелс (*Annabel's*) у Лондону.

Ј: На сликама дискотеке које се налазе на интернету у неким чланцима се виде одређени познати људи тога времена и Ваше слике, и види се нека мода, али се не види простор саме дискотеке. Какво је било осветљење?

Ј: Осветљење је било дискретно, није ни било превише мрачно, тачно као што треба, тако да сви лепо изгледају под тим светлом. У целој дискотеци је био линолеум, а у овој главној сали испод је био подијум, извучен један велики квадрат, мало спуштен са оградом од месинга и ту је био паркет, играло се на паркету. Диск докејница је имала један прозор, тако да је дј могао да гледа и да подиже атмосферу по потреби. Биле су и три мале уздигнуте ложе. У првој просторији је био један дугачак шанк. Распоред дискотеке је био јако леп, била је релативно мала. Декорација је урађена по угледу на дискотеку Кастел. Донете су црвене тапете са гравурама и зелене тапете из Италије. Били су врло леви фењери који су били месингани, као некад што су били на кочијама. Тада се још није појавила кугла, она је касније дошла, са Клубом 54 и Зеноном.

Ј: У вези мириса, рекли сте да је то била фузија неких мириса. Који су парфеме тада били популарни, које цигарете су се конзумирале?

Ј: Први парфеме који су се појавили у Београду су били: Pino Silvestre, италијанска колоњска вода углавном за мушкарце, у врло лепој зеленој флашици која је као шишарка, мало вуче и мирис на борову шуму. Онда се појавио Old Spice из енглеске, у белим и црвеним флашицама и онда је дошао Yardley. Први париски који се појавио је био Jean Patou "Amour Amour", а касније и Pierre Cardin, Dior, итд. То су колоњске или тоалетне воде од 100мл, и то је био један класичан поклон. Парфеме су сви у малим кристалним бочицама од по 5 до 10мл и око грлића имају златни кончић са печатом и када се то отвори, само се мало стави, прислони. Тај парфем би од 100мл коштао око 2000е.

Ј: А цигарете?

Ј: Цигарете су тада исто почеле, били смо полудели. Прво су се појавиле са америчког тржишта – Kent, Lucky Strike, Marlboro, LM, и после енглеске Benson&Hedžis, Rotmans и тек касније су дошле Cartier кутије за цигарете и наши су копирали ту кутију, и касније верзија са укусом ментола. А наших је било доста, углавном су се називали по рекама – Дрина, Ибар, Морава, Неретва, Зета.

Ј: Да ли сте имали неке предмете у кући који су Вам били омиљени?

Ј: Увек сам волео лепе лампе, па смо бирали, биле су или имитације од пергамент, били су абажури папирни или свилени, била је једна чувена госпођа која је пресвлачила и до дан данас су остали ти абажури који треба да се промене. Волео сам пред велике пријеме и догађаје да чистим сребро, да заблиста – послужавнице, чиније, вазне, ћасе итд. То много подиже атмосферу и прави један елегантнији амбијент, када су на столовима и комодама и када то сребро блиста. Ми смо као деца били мажени али не и размажени, све смо хтели сами да урадимо: очистимо сто, оперемо степениште, прозори су се примитивније чистили, са новинама и на крају када почне стакло да “цичи” то значи да је довољно угланцано. Волели смо драперје да стављамо, нашли смо гомилу предратних драперја, и онда смо их дотеривали са кићанкама.

Ј: Који материјали су преовлађивали, материјали намештаја, драперја и сл.?

Ј: То је био проблем. Требало је пресвлачити намештај и мењати драперје, а понуда је била јако скромна. Тек када су се отвориле робне куће Београд, онда су били сомоти, плишеви за драперје, биле су њихове поставе од памучног сатена. То смо куповали и уклапали и успели смо да тај некадашњи амбијент, тај намештај који је био пресвучен са тим најлепшим сомотима, париским и италијанским, да их заменимо. Некада су били божанствени француски из Лиона, најчувеније тканице свиле и броката. Њих смо заменили са доста скромнијим, али смо успели захваљујући бојама да ускладимо и да то опет изгледа лепо и елегантно.

Ј: Како бисте описали атмосферу која је владала у кући, по неком карактеристичном периоду?

Ј: Најлепше је било наравно у гимназији рецимо, и почетком студија. Већ сте одрасли, мало више знате, говорите језике, већ сте упознали многе личности. Некад је било на Радио Београду курсеви страног језика, па сам ја са четрнаест година одлазио тамо па када је део дијалога са најпознатијим глумцима, ја читам на француском и онда сам добио неке симболичне прве хонораре на радију. То је све било веома занимљиво и инспиративно за нас. После су почели филмови, радио сам и на филму и прикупљала су се искуства са разних страна. Након отварања Југославије, две најбоље ствари које су комунисти урадили, то је да су дозволили рок групе које су се звале вокално инструментални састав (ВИС), јер су њихови постулати били љубав, мир, пријатељство, и сви смо наравно били против тог страшног рата у Вијетнаму. Друга ствар је била та да су нам дозволили да путујемо у иностранство. Источне земље то нису могле. Могли су Чеси и Пољаци једном у четири године. Бугари, Мађари и Румуни нису могли. Тај совјетски режим је и њима наметнут. То су биле 60те и 70те године. Онда смо похрлили у Париз, Лондон, Рим, Беч. Планирам да идем у Рим. Донели смо последњи пут неке две гравире, и увек тако мало подигнемо ту нашу декорацију у кући.

Ј: Да ли нам можете рећи нешто о даљим плановима, планираним пројектима?

Ј: Размишљали смо, деца су желела да ја држим неки бонтон. Ја сам онда смислио да на позивницама буде написано: „Дом Јеврема Грујића има задовољство да Вас позове на пут у високо друштво. Лазар Шећеровић говориће Вам о протоколу панашања у манирима и како да оставите утисак ако се нађете у репрезентативном друштву“. Од представљања, од поздрава, поклона, како се прави вечера, како се захваљује, када се шаље цвеће, како се једе, како се пише писмо захвалности, како се обраћа и оно што је најважније у свему томе је конверзација. Код нас то не постоји, сви имају исте теме. На тим чајанкама које су правиле моја мама и тетка,

и где су примале то београдско високо друштво, елиту, више моралну и духовну али и интелектуалну, било је неколико професорки универзитета. У конверзацији су забрањене теме – новац, колико имате година, послуга и болест. Нова премијера, нова књига, концерт, значи један елегантан разговор.

Када сам био у Дубровнику последњи пут 86те године, била је чувена Lady Russel, сама са дружбеницом, португалком која је била на неки начин њена дворска дама, и њен супруг је био чувени енглески дипломата sir John Russel, енглески амбасадор у Бразилу и лични пријатељ енглеске краљице. Она ме је једном питала – “*Lazar, is there society in Belgrade?*”. У енглеској се не каже “high society”, него само “society”, и то се зна да је високо друштво, исто као и у француској. И ја сам јој одговорио – „*да, наравно да има*“. Она је тада променила своју руту путовања и уместо Дубровник-Лондон, ишла је Дубровник-Београд-Лондон, и била је чајанка код маме и тете, и била је одушевљена. И тада је причала својим пријатељима да је конверзација код нас у кући била на вишем нивоу него у многим енглеским кућама. Ми сви морамо да покажемо када идемо у иностранство да покажемо културу, шарм, манире да све негативно до сад неутралишемо и покажемо какви су уствари прави Срби. Моја пријатељица Маја Херман Секулић је написала роман „Девет живота Милене Павловић-Барили“. Она је излагала у најпознатијој галерији у Америци – Галерији Леви (*Levy Gallery*), где су излагали Пикасо (*Pablo Picasso*), Дали (*Salvador Dalí*) и сл. Мада је њен живот фантастичан, она је по мајци род са Карађорђевићем, и са четрнаест година је жвела на двору и као девојчица је направила дивне карикатуре краља, краљице, професорке енглеског. После је њена рута била Београд-Рим-Лондон-Париз-Њујорк. То је сензационалан живот. У Паризу је упознала све надреалисте: Жан Коктоа (*Jean Coctau*), Бретона (*André Breton*), Пикаса, Далија, а у Америци се спријатељила са Ђан Карло Менотијем (*Gian Carlo Menotti*). Он је највећи композитор, поред Ђакома Ручинија (*Giacomo Puccini*), и основао је чувени фестивал Два света. Посветио јој је једну оперу (Милени Павловић-Барили).

Ј: Баш сам читала да када је била у Њујорку, да је радила илустрације за насловнице Vogue.

Л: Имамо тај *Vogue*, нашли смо на интернету и купили смо га! *Vogue*, април 1940. Радила је и за многе друге часописе. Таква посећеност њене изложбе код нас је била (трајала је пет месеци)! За један дан смо имали и по 200 посетилаца, што један музеј у Србији нема ни за годину дана. И њу ћемо поновити можда идуће године. Зваћемо Вас на промоцију њене књиге, биће код нас ускоро. Хвала Вам на Вашем интересовању за нашу кућу.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јована С. Тошић рођена је 09.07.1988. године у Београду, где је завршила основну огледну школу „Владислав Рибникар“ као добитник Вукове дипломе, и Трећу београдску гимназију. Основне академске студије уписује 2007. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, и завршава их 2010. године. Исте године уписује Мастер академске студије на истом факултету, које завршава 2012. године. Докторске академске студије уписује школске 2012/2013. године, на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Усмерење које је одабрала на докторским студијама су студије научног карактера, основна област истраживања – Архитектура, а ужа област истраживања – Студије архитектуре. Кандидаткиња полаже све предвиђене испите 2015. године, са просечном оценом 9.73.

У периоду од 2013. до 2015. године стекла је значајно искуство кроз рад са студентима на специфичним темама из историје архитектуре, као *сарадник у настави – демонстратор* на Архитектонском факултету Универзитета у Београду на Департману за историју и теорију архитектуре и уметности, на изборним предметима на Основним академским студијама – *Архитекта мора бити писмен (Marcus Vitruvius Pollio)*, и на Мастер академским студијама – *Религија Култура Архитектура*, предметни наставник доцент др Гордана Милошевић-Јевтић. Од 2016. године до данас запослена је на Високој школи струковних студија за информационе технологије – ITS у Београду, као *предметни наставник* на изборним предметима *Техничко цртање са нацртном геометријом* и *Принципи пројектовања* на студијском програму Рачунарска мултимедија. Аутор је наставног уџбеника за предмет *Техничко цртање са нацртном геометријом* који је публикован 2020. године. Такође је учествовала као члан комисије на бројним одбранама завршних радова за стицање звања струковног инжењера информационих технологија.

Аутор је више научних и стручних радова објављених у домаћим и међународним часописима, од којих се посебно издвајају: рад објављен у часопису међународног значаја, под називом – “Perfumed historic buildings: Issues of authenticity”, у *Spatium*, No. 36 (December 2016), као и рад у врхунском часопису националног значаја, под називом – “Deconstruction in Architecture – Continuous Translation through an Open Project”, у *AM Journal of Art and Media Studies*, Issue No. 12 (April 2017). Учествовала је и као аутор радова које је излагала на бројним међународним научним конференцијама, од којих се истичу следећи радови: "Preserving the Material Authenticity: A Method of Preserving the Truth", на 7th International Academic Conference on Places and Technologies, Belgrade: University of Belgrade Faculty of Architecture, 2020); затим "Social value of Architecture that Comes in a Perfume Bottle", на II International Conference on the History and Culture of Perfume, 1st - 3th December 2021, Madrid, Grupo de investigación CAPIRE - Universidad Complutense de Madrid; као и "Dream-like Spaces as Spaces of Likes: Towards the New Research Sources", на EAHN Seventh International Meeting, 15th - 19th June 2022, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Такође је учествовала на међународној конференцији као коаутор рада под називом "Smart house web application: design and implementation using Java EE, MVC framework and Arduino microcontroller", на ICESBA 2021: The 6th International Conference on Economic Sciences and Business Administration: Big Data-Driven Smart Urban Economy, Bucharest, 26-27th November 2021.

Ангажовање у струци усмерила је на област проучавања и обнове градитељског наслеђа, па је у периоду од 2012-2014. године стекла радно искуство као архитекта пројектант – сарадник и коаутор у пројектном бироу “Intellinea” у Београду, где је учествовала на изради идејних и главних пројеката реконструкције, рестаурације и уређења ентеријера у Београду и Смедереву.

Кандидаткиња је положила државни испит за архитектонску струку у Инжењерској комори Србије 2016. године. Од 2020. године до данас је члан ЕАХН (*European Architectural*

History Network), а од 2015. године до данас је члан DOCOMOMO Serbia. Од 2021. године је истраживач у оквиру истраживачке јединице Архитектонског факултета Универзитета у Београду – „Лабораторији за проучавање, валоризацију, заштиту и презентацију културног наслеђа“, чији је руководилац проф. др Мирјана Ротер Благојевић.

Учествовала је као коаутор на међународним архитектонским конкурсима, а на међународном конкурс за идејно решење ентеријера – адаптације купатила, као коаутор идејног решења освојила је другу награду. Излагала је радове на колективним изложбама у Београду, од којих се истичу: изложба „Колико снаге имам ја колико сна...“ Афирмација креативних пракси, која се одржала у Галерији „Штаб“, у организацији Архитектонског факултета Универзитета у Београду, и изложба „Индустријска архитектура“ поводом истоимене конференције која се одржала у просторијама Завода за заштиту споменика културе града Београда, у организацији Завода за заштиту споменика културе града Београда и Архитектонског факултета Универзитета у Београду.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Јована С. Тошић

Број индекса: 2021/41031

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ПРОБЛЕМ АТМОСФЕРЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ГРАДИТЕЉСКОГ НАСЛЕЂА

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Јована С. Тошић

Број уписа: 2021/41031

Студијски програм: Докторске академске студије

Наслов рада: ПРОБЛЕМ АТМОСФЕРЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ
ГРАДИТЕЉСКОГ НАСЛЕЂА

Ментор: проф. др Мирјана Ротер Благојевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**ПРОБЛЕМ АТМОСФЕРЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ
ГРАДИТЕЉСКОГ НАСЛЕЂА**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.