

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Маја Милић Алексић

**КОМУНИКАЦИЈСКА СВОЈСТВА АРХИТЕКТУРЕ
НА ПРИМЈЕРУ ДЈЕЛА ЗЛАТКА УГЉЕНА**

Докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY IN BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Maja Milić Aleksić

**COMMUNICATING ARCHITECTURAL TRAITS
ON THE EXAMPLE OF ZLATKO UGLJEN WORKS**

Doctoral dissertation

Belgrade, 2016

Ментор:

Арх. **Зоран Лазовић**, редовни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Чланови комисије:

Арх. **Зоран Лазовић**, редовни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Др **Ана Никезић**, доцент
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Др **Синиша Видаковић**, ванредни професор
Универзитет у Бањалуци, Академија умјетности

Датум одбране:

Београд

КОМУНИКАЦИЈСКА СВОЈСТВА АРХИТЕКТУРЕ НА ПРИМЈЕРУ ДЈЕЛА ЗЛАТКА УГЉЕНА

Резиме

Докторска дисертација бави се истраживањем комуникацијских својстава архитектуре, као једним од могућих модела за тумачење значења и доживљаја архитектонског дјела. У савременој теорији архитектуре присутно је помјерање тежишта разматрања архитектуре као завршене физичке форме на простор токова и међудејства, па стога и на њено разматрање као мјеста сложене комуникације која се јавља у том процесу. Потреба за овим реуспостављањем усмјерава истраживачку позицију, па је предмет истраживања фокусиран на анализу капацитета и облика архитектонске комуникације. Комуникацијско својство архитектуре остварује се преко материје као физичке појавности. Међутим, како се она ствара људским духом, а на исти начин се и спознаје, у овом контексту архитектонску комуникацију можемо да схватимо као област нематеријалне архитектуре. У том смислу, један од циљева дисертације јесте да афирмише архитектуру као поље мишљења у остваривању комуниколошких вриједности, и на тај начин да је потенцира као умјетничку и креативну дисциплину.

Студија претпоставља два правца испитивања комуникацијских својстава архитектуре који су дефинисани као екстериорни и интериорни облик комуникације, као методолошки приступ у тумачењу вриједности архитектонског дјела. Екстериорни облик архитектонске комуникације односи се на значење ван саме архитектуре, у обухватнијем облику контекста и културе у коме дјело настаје и разумијева се. Можемо га схватити у семантичком систему значења, и он се односи на спољашњи објективни свијет. Овај облик комуникације се повезује са принципима репрезентације у архитектури, гдје се архитектонски језик сам по себи схвата као извор значења, па се у овом правцу испитивања комуникацијских својстава успоставља аналогија са лингвистичком методологијом.

На овај начин разматра се начин како разумијемо архитектуру у симболичком смислу помоћу миметичких механизма и метафоре као инструмента значења и изражајности, фокусирајући се на когнитивне вриједности наратива.

Интериорни облик комуникације у архитектури односи се на аспект субјективног искуства у непосредном сусрету са архитектонским простором. Овај облик комуникације припада феноменолошкој методи истраживања која се усмјерава на испитивање чулних феномена, субјективности доживљаја, уводећи слојеве интуитивног и несвјесног, ефемерности појава које архитектура производи, питање просторно-временске перцепције. Феноменолошка анализа у архитектури, између осталог, усредсређује се на начин како су ствари створене и како остварују међусобно дејство, у смислу креирања одређене атмосфере.

Истраживање је подијељено у двије основе цјелине. У првом дијелу се поставља теоријски оквир испитивања комуникацијских својстава архитектуре, док је други дио рада конципиран као квалитативно истраживање кроз студију случаја на примјеру дјела архитектке Златка Угљена и његовог пројектантског приступа у складу са теоријском поставком.

Коришћење различитих истраживачких метода омогућава теоријски, практични и методолошки научни допринос. Примјена истраживања огледа се у могућности примјене теоријске основе засноване на комуникацијским својствима архитектуре за критичку анализу и тумачење архитектонског дјела, и као основе за методолошки поступак у пројектовању.

Кључне ријечи: архитектура и комуникација, екстериорни и интериорни облик комуникације, архитектонска теорија, Златко Угљен.

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Архитектонско пројектовање и савремена архитектура

УДК: 72:316.772:929 УГЉЕН 3.(043.3)

COMMUNICATING ARCHITECTURAL TRAITS ON THE EXAMPLE OF ZLATKO UGLJEN WORKS

Abstract

The doctoral dissertation tackles the study of architecture communication traits and properties, as a possible model for the interpretation of the meaning and experience of architecture works. The contemporary theory of architecture recognizes the move of focus of architecture contemplation as completed physical form to the space flows and interactions, hence as a place of complex communication that occurs in the process. The need for this reestablishment directs a research position, and is the subject of research focused on the analysis of capacity and architectural forms of communication. The communication feature of the architecture is realized through matter as a physical manifestation. However the same is created by human spirit, in the same manner as it is cognitively adopted. In this context, architectural communication can be understood as an area of intangible architecture. In this sense, one of the objectives of the dissertation is to promote architecture as a field of thought in realizing communicational values, and thus uphold as the artistic and creative discipline.

The study shall entail two directions of research with regard to the communication traits of architecture which are defined as interior form of communication, methodological method for reading values of architectural works. Exterior architectural forms of communication refer to the meaning outside the architecture in the form of a more comprehensive context and culture in which the work is made and understood. We can understand it in the semantic system of meanings, and it is set to suit the experience of the external objective world. This form of communication is associated with the principles of representation in architecture, where the architectural language itself is perceived as a source of meaning hence, this line of communication properties leads to a narrow connection with the linguistic analogy. This way we contemplate the method of understanding architecture in the symbolical sense with the help of mimetic mechanisms and metaphor as an instrument of meaning and expression focusing on the values of narrative.

Interior type of architectural communication relates to an aspect of subjective experience in the close interaction with the architectural space. This form of communication belongs to the phenomenological method of research that focuses on the testing of sensory phenomena, subjective experience, introducing layers of intuitive and unconscious, ephemeral phenomena architecture products, the issue of space-time perception. The phenomenological analysis in architecture, among other things, focuses itself on the way things are created and how to realize the interaction in terms of creating a certain atmosphere.

The research shall be divided into two parts. The first part shall represent theoretical framework of researching communication traits of architecture. The second part shall represent qualitative research using the case studies on the example of works of the architect Zlatko Ugljen and focusing on the his design pursuant to the theoretical thesis.

Using various research methods shall enable social and methodological scientific contributions. Application of research shall be seen as potential for application of theoretical foundation based on the communication traits of architecture for critical analyses and interpretation of architectural works as well as the bases for methodological approach in the architectural design.

Key words: architecture and communication, exterior and interior type of communication, architectural theory, Zlatko Ugljen.

Scientific field: Architecture and Urbanism

Scientific subfield: Architectural design and contemporary architecture

UDC number: 72:316.772:929 УГЈБЕН 3.(043.3)

САДРЖАЈ

1. УВОД

- Претходна анализа информација о предмету истраживања
- Проблем и предмет истраживања
- Циљеви и задаци истраживања
- Полазне хипотезе истраживања
- Научне методе истраживања
- Генерална структура докторске дисертације
- Научна оправданост и очекивани резултати истраживања

ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

I РЕФЕРЕНТНИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА – АРХИТЕКТУРА И КОМУНИКАЦИЈА

1. КОМУНИКАЦИЈА – АСПЕКТИ, СПЕЦИФИЧНОСТИ И ПРИМЈЕНА У АРХИТЕКТУРИ

- 1.1. Комуникација – појам и функција
- 1.2. Модели тумачења и њихова примјенљивост у архитектури
 - 1.2.1. Комуникација као процес: теорија информација и експериментална естетика
 - 1.2.2. Комуникација и значење: семиотички приступ
- 1.3. Архитектонска комуникација према Умберту Еку
- 1.4. Архитектонска нотација и комуникација
 - 1.4.1. Архитектонски медији
 - 1.4.2. Инструменталност архитектонских медија
 - 1.4.3. Комуникативност архитектонских медија – радни процес

2. ОБЛИЦИ И СВОЈСТВА АРХИТЕКТОНСКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

- 2.1. Екстериорни облик архитектонске комуникације
 - 2.1.1. Аналогија са лингвистиком: текст/контекст
- 2.2. Карактеристике екстериорног
 - 2.2.1. Симболичка функција
 - 2.2.2. Механизам мимезиса и питање идентитета
 - 2.2.3. Метафора као инструмент значења и изражајности

2.3. Интериорни облик архитектонске комуникације

2.3.1. Феноменолошки приступ

2.4. Карактеристике интериорног

2.4.1. Перцепција – језик чулности

2.4.2. Перцепција – вријеме – трајање

2.4.3. Атмосфера као отјелотворено искуство

II СТУДИЈА СЛУЧАЈА: АРХИТЕКТОНСКА ПРАКСА

3. КОМУНИКАЦИЈСКА СВОЈСТВА АРХИТЕКТУРЕ

У ДЈЕЛУ ЗЛАТКА УГЉЕНА

3.1. Архитекта Златко Угљен: биографски подаци и професионална дјелатност

3.2. Посредни и непосредни утицаји на стваралаштво

3.3. Студија случаја – дефинисање истраживачког приступа

3.3.1. Студија 1: Народно позориште, Зеница, БиХ

3.3.2. Студија 2: Резиденција Извршног вијећа СР БиХ, Тјентиште, БиХ

3.3.3. Студија 3: Галерија колекционара „Вјеко Божо Јарак“, Дубраве, БиХ

3.4. Комуникацијска својства архитектуре у дјелу Златка Угљена

3.5. Ауторска позиција и стваралачка поетика

III ПРИКАЗ РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

4. СЛОЈЕВИТА СТРУКТУРА АРХИТЕКТОНСКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

ЛИТЕРАТУРА

СПИСАК СЛИКА

ПРИЛОГ 1: СТРУЧНА БИОГРАФИЈА АРХИТЕКТЕ ЗЛАТКА УГЉЕНА

Биографија аутора

Изјава о ауторству

Изјава о истовјетности штампане и електронске верзије докторског рада

Изјава о коришћењу

УВОД:

Претходна анализа информација о предмету истраживања

Истраживање се бави испитивањем комуникацијских својстава архитектуре као једним од могућих методолошких модела за тумачење значења и доживљаја архитектонског дјела. На овај начин, паралелно се истражују и капацитети облика архитектонске комуникације, као проширивање теоријске основе, значајне за методологију архитектонског пројектовања.

У великом броју разматрања аутора из различитих области јавља се потреба да се о архитектури размишља као о активном актеру у комуникацији простора, културе и људи. У том смислу, савремена теорија архитектуре помјера тежиште опажања архитектуре као завршене физичке форме на простор токова, тј. на исходе међудејства концепција, простора и учесника – корисника, па се стога она може посматрати и као мјесто сложене комуникације која се јавља у том процесу. Потреба за овим реуспостављањем дефинише предмет истраживања, односно истраживачку позицију у којој се архитектура посматра кроз призму комуникацијских својстава. Модел тумачења архитектонског дјела са комуникацијског аспекта у овом истраживању се планира у два правца (облика).

Први облик, у којем се испитују комуникацијска својства архитектуре, односи се на комуникацијске капацитете изражајности дјела које везујемо за значење у ширем контексту друштва и културе, и у том смислу архитектура се повезује са спољашњошћу ван своје дисциплине. У овом виду могуће је истражити комуникацијске одлике архитектуре у различитим облицима појавности, на примјер, од саме концепције (идеје) преко форме или просторне структуре. Овај правац испитивања комуникацијских својстава доводи се у уску везу са лингвистиком и полази од претпоставке да архитектура, као и језик, комуницира на семантичком/симболичком и синтаксичком нивоу. Амерички филозоф Нелсон Гудман (*Nelson Goodman*), на примјер, смјешта архитектуру у умјетност у оној мјери у којој она на неки начин „означава, значи, упућује симболизује“, једнако

наглашавајући да су наведене карактеристике тешке за тумачење због комплексности архитектонске дисциплине.¹

Други правац комуникацијских својстава архитектуре испитује се у оквиру унутрашњости саме архитектонске дисциплине, посматрајући архитектонско дјело као феноменолошку појавност у којој се одвија преплитање и сједињавање вишечулне физичке појавности и субјективног доживљаја исте. Ово комуникацијско својство архитектуре односи се на непосредност интеракције у сусрету, тј. стање везе гдје се питање смисла остварује кроз психофизички контакт тијела и интензитета простора. „Умјетност не излази само из нас, већ из симбиозе са материјалним системима. Поље иманенције је континуално у варијацијама, ради се о мултипликацији, дивергентности. Увијек осјећамо повезаност и константно трансформисање кроз однос са окружењем.“² Стога се доживљај архитектуре не може јасно дефинисати, јер субјективно искуство је знатно сложеније од објективног разлагања.

У првом дијелу истраживања формира се теоријско упориште, док се други дио рада усмјерава на интерпретацију значења и доживљаја архитектуре на конкретном архитектонском дјелу кроз методу студије случаја. У студији се планира тумачење и разумијевање смисла архитектуре Златка Угљена, кроз анализу изабраних примјера, а у складу са теоријском поставком комуникацијских својстава архитектуре.

Архитекта Угљен један је од најзначајних архитеката Босне и Херцеговине, тј. некадашње заједничке државе Југославије. Стваралаштво архитекте Угљена започиње шездесетих година прошлог вијека у контексту преласка модерне у постмодерну. У анализи стваралаштва архитекте Угљена уочава се позиција прелома, али и извјестан отклон како од модернизма (као дисконтинуитета са постојећим), тако и од постмодернизма. Карактеристика Угљеновог приступа је да он интерпретира контекст на начин да га проблематизује развијајући сопствено разумијевање релација кроз креативни процес. Кључне идеје друштвеног и

¹ Nelson Gudman, „Значење грађевина”, у: *Теорија архитектуре и урбанизма*, ур. Петар Војанић, Владан Ђокић, (Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет), 2009, 144–155.

² Manuel De Landa, „Immanent Patterns of Becoming“, European Graduate School lecture 2009, <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/videos/immanent-patterns-of-becoming/>

просторног контекста Угљен транспонује у ново, као и варијације прошлости које испитије у континуитету традиције на савремен начин кроз формалне и просторне иновације,³ остварујући истовремено упечатљив стваралачки израз који успоставља вишеструку комуникацију.⁴ У оквиру богатог стваралаштва архитекте Угљена бирају се карактеристични примјери на којима се испитују остварене вриједности комуникацијских својстава кроз тумачење смисла и доживљаја архитектонског дјела.

Да би истражила комуникацијска својства архитектуре, студија на почетку даје општи преглед разумијевања појма комуникације, као културолошког феномена. На тај начин поставља се шира основа тумачења појмова везаних за комуникацију, која има за циљ да створи јаснију слику везе феномена комуникације и архитектуре (како би се испитала комуникацијска својства архитектуре и њени облици).

Истраживање феномена комуникације формира се на *дијагоналној* презентацији различитих теорија и концепата, како би се на тој основи засновало проучавање и тумачење феномена односа архитектуре и комуникације. Потребно је да се из широког скупа доступних чињеница о комуникацији издвоје и идентификују појаве које су од интереса за студију у смислу прецизнијег фокуса на феномен, облике и специфичности комуникацијских својстава архитектуре. У циљу подробнијег разумијевања феномена односа архитектуре и комуникације, истраживање се заснива на широј теоријској платформи различитих научних области, као што су: теорија информација, семиотика, лингвистика, теорија архитектуре, општа теорија умјетности, филозофија и феноменологија.

У разматарању питања међуодноса архитектуре и комуникације значајан је двојни приступ феномену комуникације: комуникација као процес у теорији информација и комуникација као значење у семиотици. Ако архитектуру посматрамо и интерпретирамо кроз призму теорије информација, архитектура је

³ Коријене таквих ставова, са великом одјеком, налазимо код Угљенових претходника на том пољу: Душана Грабријана, словеначког архитекте и једног од првих Плечникових ученика, и загребачког архитекте Јураја Најдхарта, обојице животно и радно везаних за Сарајево. Њихово дугогодишње истраживање босанскохерцеговачке архитектуре, традиције и културе те савремено генерисање истих преточено је у књигу *Архитектура Босне и пут у савремено*.

⁴ Peter Eisenman, *Diagram diaries* (New York: Universe Publishing, 1999), 211.

медиј, носилац поруке, који шаље информацију која је упућена примаоцу, тј. кориснику архитектуре. Помјерајући призму посматрања кроз семиотички дискурс у процесу комуникације, архитектуру ћемо интерпретирати као одашиљач значења, пошто је интерес семиотичке школе првенствено значење порука у процесу комуникације. Аналогија са лингвистиком у умјетности и архитектури нам омогућава да схватимо како се гради и комуницира систем значења, тј. колико је нешто већ означено културом и прихваћеним конвенцијама. Семиотика⁵ је у коријену везана за лингвистику и књижевност, односно језик и текст. Ако разматрамо умјетност и архитектуру као феномен културе на нивоу језика, то претпоставља аналогију са лингвистиком, као један од методолошких приступа у читању архитектонског дјела. Ова поставка значи и увођење односа текст–контекст. Специфичност контекста у архитектонској дисциплини очитава се у његовом дуалном облику: као материјални (просторни) и нематеријални (друштвени) контекст. Умјетност, па тиме и архитектура, иако се не ствара из жеље да се нешто саопшти или пренесе (мисао, стање духа, емоција), заснива се на процесима комуникације.⁶

Умберто Еко (*Umberto Eco*), расправљајући о укупном културолошком оквиру кроз комуниколошки аспект, разматра и архитектуру као облик семантичких информација путем којих се идеје могу преносити.⁷ За однос комуникације и архитектуре значајно је његово дјело *Култура, информација, комуникација*, која указује на чињеницу да је култура, као систем знакова, у ствари, комуникација, што би значило да на тај начин можемо разматрати умјетност и архитектуру као културне феномене. Николај Хартман (*Nikolai Hartman*) износи мишљење да *мисао и дух* архитектуре говоре о културолошком контексту настанака, тј. о

⁵ Структуралну теорију значења првенствено вежемо за лингвисту Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure) и филозофа и математичара Чарлса Сандерса Пирса (Charles Sanders Peirce), који су поставили њене коријене на преласку у двадесети вијек. Сосир дефинише семиологију као општу науку која проучава систем знакова (симбола) у друштвеном животу. Пирс користи термин „семиотика“ за универзалну теорију знакова, наглашавајући њену логичку функцију. Pjer Giro, *Semiologija* (Beograd: Plato, XX vek, 2001), 6.

⁶ Žan Kon, *Estetika komunikacije* (Beograd: Clio, 2001), 5.

⁷ Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija* (Beograd: Nolit, 1973), 207–270.

повезаности са људским животом који се ишчитава у комуникацији кроз одређене форме специфичног израза.⁸

Сваки културни и цивилизацијски продукт може се сматрати комуникацијом, а посебан изазов представљају дјела умјетности и њена естетска комуникација. Стварање умјетности, па тиме и архитектуре, у својој природи заснива се на естетичкој интенцији, чији је саставни дио и процес комуникације. У том смислу, интерес истраживања је да се испитају интеракције, облици, специфичности и процеси комуникације архитектонског стваралаштва. Француски теоретичар комуникације Абрахам Мол (*Abraham Moles*) међу првима је анализирао везу између теорије информација и естетике. Он потенцира информацијски карактер умјетничког дјела, јер умјетник жели да изазове одјек у духу и сензибилитету појединаца, као учесника у процесу рецепције дјела. Према њему, естетска информација је везана за свој медиј јер “умјетничко дјело није само преносник поруке (садржаја, семантичке вриједности), оно показује облике и начине настајања и увијек остаје отворено дјеловању гледаоца, слушаоца или читаоца”.⁹

На теорији информација заснива се и експериментална естетика или естетичка теорија,¹⁰ која није дио умјетности, него наука о умјетности и естетским облицима комуникације. Експериментална естетика има за циљ проналажење опште структуре и закона спознаје умјетничке емоције и доживљаја.

Претходна анализа феномена комуникације указује на уску везу са природом умјетничког и архитектонског стваралаштва, нарочито у савременом постмодерном свијету, означеном као сложен, промјенљив, хибридан и нестабилан, и у константним трансформацијама, те су тиме и начини комуникације отворени и вишезначни. Посматрајући период прије модерне, као и током ње, архитектонска комуникација била је уобличена кроз систем упутстава архитектонске форме и њених елемената, као и функционалним моделима

⁸ Nikolaj Hartman, *Estetika* (Beograd: Dereta, 2004), 147.

⁹ Исто, 615.

¹⁰ Водећи представници експерименталне естетичке теорије су Макс Бензе (Max Bense), Умберто Еко и Абрахам Молес, у Umberto Eco. *Estetika i teorija informacije* (Beograd: Prosveta, 1977)

простора.¹¹ Из перспективе савременог свијета разматра се могућност да архитектонска комуникација није крајње одређена и дефинисана аутором, него да сама, у свом креативном дјеловању, отвара могућност за акцију, тј. питање производње архитектуре, као и њеног значења, како кроз дизајн тако и кроз употребу/ кориштење/ читање умјетничког дјела, што омогућава отворену комуникацију корисника и простора. Значење и искуство простора у овом смислу нису фиксни, већ су прије форма развоја, кроз контекстуалну интерпретацију и тумачење у процесу комуникације кроз вријеме, које се конкретизује ауторским стваралаштвом и персонализацијом корисника.

Дакле, помјерајући перспективу проучавања архитектуре са завршене физичке форме на чин комуникације, на то шта она значи, симболише, репрезентује и како се непосредно доживљава, говоримо о токовима или облицима међудејства у процесу комуникације у архитектури. Комуникација апстракције и значења одвија се први пут у фази стварања, а други пут у фази рецепције дјела, појмовног тумачења смисла и значења. Другим ријечима, то је питање релације архитекте и архитектонског стваралаштва, те субјекта као корисника, учесника.

Према ријечима теоретичара архитектуре Марка Казнса (*Marc Cousins*), комуникација је област нематеријалне архитектуре, то је *слабост* архитектуре као дисциплине, јер њене границе нису јасно одређене, како она није само материјална, већ представља и комуникацију, на шта се и односи појам *слаба* дисциплина.¹² Шпански архитекта и теоретичар Де Сола-Моралес (*Ignasi de Solà-Morales*) става је да се појам слабост¹³ може тумачити вишеструко. Према њему, архитектура не може бити садржана унутар граница рационалне теорије, снага архитектуре опстаје у простору сусрета.¹⁴ Разматрање односа субјективног и објективног у перцептивном искуству архитектуре, дакле, отвара питање слојева

¹¹ На примјер, Алберијевих 10 књига о архитектури или пет архитектонских постулата Ле Корбузијеа.

¹² *Marc Cousins*. „The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt“. *Architecture of Deconstruction The specter of Jaques Derrida*. International Scientific Conference, University of Belgrade, Faculty of Architecture, 26th, October 2012. (забиљешке М.М.А.)

¹³ Ignasi de Solà-Morales, “Weak Architecture”, у: *Architecture Theory since 1968*, ed. K. Micheal Hays (Cambrige, Mass, London England: MIT Press, 2000), 614–623.

¹⁴ Исто.

архитектонске комуникације, тј. њеног облика кроз значења и непосредну доживљајну стварност на плану просторне појавности.

Облици комуникације у архитектури

Намјера планиране студије усмјерена је даље на теоријску расправу о комуникацијским слојевима и облицима у архитектонском стваралаштву, а која се даље везује за конкретно дјело архитекте Златка Угљена кроз методолошки поступак студије случаја. Да би се спознао појам односа комуникације и архитектуре, потребно је сагледати мјесто између стварања архитектуре и њене артикулације од стране посматрача и корисника, кроз доживљавање, производњу значења и коришћење. Материјална подлога предмета представља два аспекта: она је мјесто изражавања за оног ко је обликује/ствара, и као таква је оквир чулне рецепције за онога ко опажа.¹⁵

Према Нелсону Гудману, умјетничка дјела су поруке које преносе *чињенице, мисли и осјећаје*, док њихово проучавање припада теорији комуникације.¹⁶

Ако је од феномена комуникације већ могуће начинити саставни елемент људског искуства, питање се своди на покушај сазнања о каквој врсти искуства се ради, и са ког становишта треба посматрати процес комуникације, када је ријеч о архитектури. Појмови интериорности и екстериорности у архитектонској дисциплини значајна су за испитивање комуникацијских одлика у овом истраживању, како на пољу рецепције дјела, тако и за методологију пројектовања.

Архитекта Питер Ајзенман користи појмове интериорност и екстериорност (*interiority/exteriority*) у дјелу *Diagram diaries*¹⁷ како би означио испитивање које припада унутрашњости архитектуре означено као интериорност, док контекст и све утицаје које архитектура разматра у стваралачком процесу као спољашње утицаје назива екстериорност.

¹⁵ Žan Kon, *Estetika komunikacije* (Beograd: Clio, 2001).

¹⁶ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti* (Zagreb: Kruzak, 2002).

¹⁷ Eisenman, *Diagram diaries*, 173.

Аналогно овој подјели и њеним терминима, студија претпоставља два правца испитивања комуникацијских својстава за тумачење значења и доживљаја архитектонског дјела:

1) комуникацијска својства архитектуре као врсте репрезентације, чије се значење у архитектури повезује у ширем смислу контекстуалног и културолошког – друштвеног система – означено као **екстериорни облик комуникације**;

2) комуникацијска својства архитектуре као непосредне унутрашње комуникације изражајности, нерепрезентацијског карактера. Унутрашњост се односи како на унутрашње механизме архитектонског језика, тако и на унутрашњост психофизичког контакта субјекта и простора – означено као **интериорни облик комуникације**.

У циљу цјеловитог схватања и разматрања значења и доживљаја архитектонског дјела у планираној студији, два аспекта тумачења комуникацијских својстава архитектуре доводе се у паралелну равн као рационализам и реализам (свијет мишљења и емпиријски свијет). Сузан Лангер истиче два облика доживљаја умјетничког дјела, дискурзивни и интуитивни; дискурзивни можемо схватити у семантичком систему, и он се односи на искуство спољашњег објективног свијета, док се интуитивни облик веже за субјективно искуство.¹⁸

Ауторско дјело

Теоријском анализом архитектонског стваралаштва долазимо до његовог свеобухватнијег разумијевања. Истовремено, таква анализа нам омогућава сагледавање слојевитости са којом се суочава сложен стваралачки процес. Паралелено са теоријским истраживањем ауторских остварења, отварамо могућност нових сазнања у пољу методологије архитектонског пројектовања.

Према Делезу и Гатарију, свијет је хаос са којим се суочавају три велике форме мишљења: уметност, наука и филозофија, оцртавајући и утискујући план у хаос, њиховим ријечима, *план иманенције*.¹⁹ План иманенције у овој поставци није ни

¹⁸ Suzan Langer, *Filozofija u novom ključu* (Београд: Prosveta), 23.

¹⁹ Жил Делез и Феликс Гатари, *Шта је филозофија?* (Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 1995), 251.

мишљен ни мислив, „већ представља слику мишљења, ... он је налик пресеку хаоса, а функционише попут решета“.²⁰ Двојност тог плана је протежност и мишљење, тј. моћ бивствовања и моћ мишљења.²¹ Разлагањем архитектонског бивствовања продубљујемо архитектонско мишљење, јер архитектура као дисциплина једнако постоји у оба облика. На овај начин, изучавањем методологије архитектонског и урбанистичког пројектовања сагледавају се fine разлике у стваралачком приступу, уочавају се наизглед непомирљиве тежње.

Без обзира на облик пријема, умјетничко дјело се заснива на свјесној стваралачкој интенцији, па је могуће истраживати начине како је настала његова намјера, значење и интензитет, а који комуницирају у сусрету. При тумачењу комуникацијских слојева архитектуре, а на основу конкретног дјела, могу се извлачити шири закључци, стварати слика о стваралачком процесу, ширем контексту који је имао утицаја на крајњи ауторски став, као и о умјетничком сензибилитету његовог ствараоца. Може се говорити и о одређеном духу²² у времену који је уобличавао естетику и укупну изражајност и обликовао једну слику времена. Разумијевање комуникације која се остварује у ауторској позицији подразумијева разматрање архитектуре како у ширем културном контексту, тако и у онтологији саме архитектуре.

Кроз методолошки поступак студије случаја у анализи ауторског стваралаштва бирају се репрезентативна дјела архитекте Златка Угљена. Архитекта Угљен је један од најистакнутијих и најаутентичнијих стваралаца у другој половини двадесетог вијека на босанскохерцеговачком простору, као и на простору некадашње заједничке државе Југославије. Његову богату продукцију, реализацију пројеката, конкурсних радова и дизајнерских рјешења прате бројне домаће и међународне награде и признања. О архитектонском, пројектантском и педагошком опусу Златка Угљена углавном су писали архитекти, теоретичари и

²⁰ Исто, 45–77.

²¹ Исто, 62.

²² Дух времена у најширем смислу подразумијева објективни кохезивни принцип који у одређеном историјском раздобљу и физичком простору обједињује свеукупне токове духовне надграње материјалног живота. Александар Кадијевић користи синтагму “дух у времену” као логичнију у односу на уобичајену употребу синтагме “дух времена”, јер вријеме нема свој унутрашњи дух. Опширније у Александар Кадијевић, *Архитектура у духу времена* (Београд: Грађевинска књига, 2010)

историчари умјетности, те новинари и рецензенти бројних самосталних и групних изложби, што представља важан извор у истраживању. Најисцрпнији приказ и афирмацију његовог рада представља монографија коју је написао истакнути словеначки историчар умјетности Стане Берник, која је изашла 2002. године под насловом *Архитект Златко Угљен*.

Проблем и предмет истраживања

Основни проблем којим се ова студија бави покреће критичко-истраживачки однос феномена комуникације и архитектуре. Прецизније речено, истражујемо о којим облицима комуникације можемо да говоримо у оквиру архитектонског дискурса. Полази се од става да архитектура, као културни феномен, комуницира, иако се не ствара из жеље да се нешто саопшти или пренесе.

Ако прихватимо да је феномен комуникације кључни елемент људског искуства уопште, један од проблема јесте о каквом облику, врсти и специфичности комуникације се ради, и са ког становишта је могуће сагледати облике, процесе, слојеве комуникације у архитектури. Изражавање архитектуре, јасно, настаје у материји као физичкој појавности, међутим, она се ствара људским духом и на једнак начин спознаје. Архитектонски израз је носилац *поруке, информације*, израз одговора онеме *хмјети рећи*: то је мјесто успостављања комуникацијског модела, релације, односа.

Суштина архитектуре је у процесу настанка, није испуњавање функционалних или техничких захтјева и потреба, него прије свега у њеној естетичкој интенцији, која се сабира у ауторском изражајном облику.²³ Материја објеката умјетности и архитектуре једнака је у два аспекта, као позиција изражавања ствараоца који је обликује, и на другој страни, као простор чулне рецепције корисника, посматрача.

Проблем тумачења комуникације у архитектури је двострук, једнако се мора приступити од интенције стварања, као и од рецепције, доживљаја, коришћења. Преко изражајног облика архитектуре остварује се комуникација субјеката корисника и објекта коришћења.

²³ Ričard Volhajt, *Umetnost i njeni predmeti* (Beograd: Clio, 2002), 22.

Нематеријална природа архитектуре се остварује представом у материјалном, која се уобличава у процесима комуникације, кроз искуство, опажање, субјективно формирање *облика живота*²⁴ и значења. Полазиште се заснива на чињеници да се стварање умјетности, па тиме и архитектура у својој природи, темељи на естетичкој интенцији, а да се естетска компонента стваралаштва заснива на процесу комуникације, како у чину стварања тако и у тренутку рецепције дјела.

Предмет истраживања чине комуникацијска својства архитектонског стваралаштва која можемо да схватимо као начин тумачења и разумијевања смисла и значења једног архитектонског дјела, која се производе у процесу размјене информација.

Предмет истраживања је анализа и интерпретација комуникацијских одлика архитектонског стваралаштва на изабраним примјерима дјела Златка Угљена. Његов стваралачки израз представља инспиративну позицију за *доживљајно тумачење* и интерпретацију према постављеној теоријској платформи.

Шири предмет истраживања представља и укупна богата пројектантска пракса и професионални рад архитектке Угљена. За разумијевање карактера, феномена и смисла архитектонске комуникације на конкретним примјерима примјењује се херменеутички приступ тумачењу. У том смислу, интерпретација постаје креативни поступак разнородних токова мишљења, са којом се повезује конкретно архитектонско дјело.

²⁴ Исто, 92.

Циљеви и задаци истраживања

Предмет истраживања чине комуникацијска својства архитектонског стваралаштва као један од методолошких модела за тумачење значења и доживљаја архитектонског дјела.

У великом броју разматрања савремених аутора из различитих области јавља се потреба да се о архитектури мисли као о активном актеру у комуникацији. У том смислу, савремена теорија архитектуре помјера тежиште разматрања архитектуре као завршене физичке форме на простор токова, међудејства концепција и перцепција простора. Она архитектуру посматра и као мјесто сложене комуникације која се јавља у том процесу. Потреба за овим реуспостављањем усмјерава истраживачку позицију, стога је предмет истраживања усмјерен на анализу капацитета и облика архитектонске комуникације. На овај начин проширује се теоријска основа за успостављање модела тумачења архитектонског дјела са комуниколошког аспекта, у овом истраживању конципирана у два правца (облика).

Први облик комуникацијских својстава архитектуре односи се на комуникацијске капацитете изражајности дјела који упућују на значење и смисао у ширем контексту друштва и културе. Други правац комуникацијских својстава архитектуре испитује се у оквиру унутрашњости саме архитектонске дисциплине, посматрајући архитектонско дјело као феноменолошку појавност у којој се одвија преплитање и сједињавање вишечулне физичке појавности и субјективног доживљаја.

Предмет истраживања је анализа и интерпретација комуникацијских одлика архитектонског стваралаштва на изабраним примјерима дјела Златка Угљена, а према постављеној теоријској платформи. Карактеристика Угљеновог приступа јесте проблематизација и тумачење контекста кроз креативни процес пројектовања који резултира упечатљивим стваралачким изразом вишеслојне архитектонске комуникације.

Истраживање је подијељено у двије основе цјелине, теоријско истраживање и истраживање кроз студију случаја. Стога су и циљеви дефинисани у оквиру ове подјеле.

Полазни циљ студије јесте прикупљање, истраживање и довођење у релацију различитих мишљења, теорија и концепата феномена архитектонске комуникације у ширем смислу.

Основни циљ истраживања јесте дефинисање интердисциплинарне теоријске основе везане за феномен комуникацијских својстава архитектуре и облика комуникације. Циљ је да се успостави теоријски модел који ће бити у функцији методолошког поступка у анализи и тумачењу архитектонског дјела, затим да седа се на изабраном ауторском стваралаштву архитекте Златка Угљена препознају и објасне комуникацијска својства у архитектури и њихови облици. Поред наведеног, циљ је да се истакну комуникацијска својства архитектуре као значајан аспект у методологији архитектонског пројектовања. Један од циљева је да се архитектура афирмише као поље мишљења и креирања комуниколошких вриједности и на тај начин потенцира као умјетничка пракса.

На основу постављених циљева, изведени су сљедећи задаци истраживања:

1. дефинисање појма комуникације и њене специфичности у архитектури;
2. анализа проблема језика/ израза у умјетности и архитектури;
3. анализа интердисциплинарних теоријских поставки којима се доводи у везу однос комуникације и језика/ израза у архитектонском стваралаштву;
4. систематизација, класификација и поређење теоријских ставова;
5. идентификација и објашњење облика архитектонске комуникације;
6. испитивање облика архитектонске комуникације на изабраним примјерима дјела архитекте Златка Угљена;
7. прикупљање и истраживање пројеката и материјала везаних за рад и стваралаштво архитекте Златка Угљена.

Полазне хипотезе

Прва хипотеза претпоставља да се комуникацијска својства архитектуре могу посматрати као методолошки модел за тумачење вриједности архитектонског дјела.

Поступак стварања у архитектури не своди се на испуњавање техничких и функционалних захтјева, већ се креативни чин усмјерава ка остварењу архитектонске вриједности, која се, у складу са датом претпоставком, може сагледавати са аспекта комуникације. Комуникацијска својства архитектуре остварују се преко материје као физичке појавности. Међутим, она се ствара људским духом, а на исти начин се и спознаје. Комуникацију, у овом контексту, можемо да схватимо као област нематеријалне архитектуре.

Друга хипотеза односи се на претпоставку да архитектура Златка Угљена посједује комуникацијске одлике које се могу квалитативно испитати као интериорни и екстериорни облик архитектонске комуникације.

Екстериорни облик архитектонске комуникације односи се на смисао и значење архитектуре у обухватнијем облику културолошког посредовања и друштвеног контекста. Овај облик комуникације се повезује са принципима репрезентације у архитектури, гдје се архитектонски језик/ израз сам по себи схвата као извор значења. На овај начин могуће је истражити комуникацијске одлике архитектуре у различитим облицима појавности, на примјер, од саме концепције, преко форме или просторне структуре. Овај правац испитивања комуникацијских својстава успоставља аналогију са лингвистиком, и полази од претпоставке да архитектура комуницира на семантичком и синтаксичком нивоу.

Интериорни облик комуникације у архитектури односи се на аспект унутрашње комуникације, тј. искуства у непосредном сусрету са архитектонским простором. Унутрашњост се односи како на унутрашње механизме архитектонског језика и његове непосредне изражајности, тако и на унутрашњост психофизичког контакта субјекта и простора, гдје се значење производи, репродукује и доживљава, што повезујемо са нерепрезентацијским карактером архитектуре.

Научне методе истраживања

У научном раду спроводе се два различита али повезана нивоа истраживања, уз примјену одговарајућих методолошких апарата. У првом дијелу студије заступљено је теоријско истраживање, док се други дио рада проводи кроз методолошки поступак студије случаја.

Први, теоријски дио истраживања обухвата методу анализе садржаја у поступку стварања информационе основе, након прикупљања, класификације и систематизације исте. Документациону основу чине примарни извори, те примарни и секундарни извори публикованих дјела и општа литература. У првом, теоријском дијелу студије, примарне изворе чине текстови из области теорије комуникација и информација, лингвистичких теорија, семиотичких истраживања, теорије архитектуре, теорије умјетности, филозофије и естетике. У систематизацији доступних извора, поред метода анализе садржаја, примјењује се и компаративна анализа. Затим се изводе закључци као елементи и поступци за утврђивање теоријске платформе за даље истраживање у оквиру студије случаја.

У другом дијелу студије проводи се сложен компаративни методолошки систем који се користи у истраживању архитектонских пројеката, предмета и текстова. У овој фази ће се истраживати градитељски опус аутора. Приликом анализе предметних објеката користиће се методи архитектонске анализе, графичке анализе, као и метода посматрања на терену и формирања фото-документације, те прикупљање информација у интервјуима са сарадницима и савременицима архитекте. Даље се врши компаративна анализа примјера са примјерима из свјетске праксе, а која служи за утврђивање сличности и разлика у ауторском приступу.

У завршној фази истраживања планира се синтеза и интерпретација резултата истраживања, који су подвргнути критичкој анализи и провјери кроз упоређивање са полазним хипотезама и основним теоријским постулатима.

Очекивани научни допринос и оправданост

Дисертација ће указати на значај и улогу комуникацијских својстава архитектуре кроз изведене појмове – екстериорни и интериорни облик комуникације у теорији и пракси архитектонског пројектовања.

Очекивани научни доприноси овог истраживања се могу разврстати на теоријски, практични и методолошки допринос.

1) Очекивани научни допринос рада огледа се у потреби проширивања и продубљивања теоријских истраживања у области архитектонског пројектовања и савремене архитектуре, што одсликава потребу да се мисли кроз односе између различитих подручја, тј. потребу за интердисциплинарношћу у теоријском разматрању. Стога је основни допринос студије теоријско сазнање добијено у интерпретацији и компаративној анализи комуникацијског својства архитектуре као вриједности њене естетске компоненте, што афирмише умјетничку и креативну природу архитектуре.

2) Практични допринос представљају резултати истраживања који се односе на студију случаја, а која треба да прикажу анализу архитектонске комуникације и значења коју конкретно ауторско стваралаштво евоцира. Теоријска анализа архитектонског дјела омогућава свеобухватније разумијевање, сагледавање многострукости са којом се суочава сложен стваралачки процес, са једне стране, и његовог слојевитог доживљаја и разумијевања, са друге стране. Посебно значајан научни допринос је интерпретација стваралаштва архитектке Златка Угљена према постављеној теоријској конструкцији.

3) Методолошки допринос односи се на проширивање могућности методологије проучавања архитектонског стваралаштва и процеса пројектовања кроз анализу комуникацијских својстава архитектуре. Такође, у методолошком смислу, допринос овог истраживања јесте успостављање и утврђивање екстериорног и интериорног облика архитектонске комуникације. Истраживање представља допринос у методологији архитектонског пројектовања кроз указивање на значај комуникацијских својстава архитектуре.

План истраживања и структура рада

Програм истраживања и израда докторске дисертације проведен је кроз пет фаза:

1) дефинисање основне теоријске позиције и одређивање циљева, метода и очекиваних резултата докторске дисертације; 2) прикупљање примарних и секундарних извора, архивске грађе, фотодокументације и пројектних докумената који се односе на предмет истраживања; 3) систематизација прикупљене грађе, анализа приступа и концепта теоријске платформе за разматрање архитектуре са комуникалошког аспекта; 4) израда студије случаја према утврђеним теоријским концептима из претходних фаза; 5) синтеза резултата истраживања и поређење са почетним научним хипотезама, као и отварање тема за будућа истраживања.

Структуру рада чине три основне цјелине: Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања и Закључци и препоруке. На крају рада налазе се напомене уз текст и библиографски подаци (примарни и секундарни извори и општа литература).

Увод садржи основне информације о теми рада и пружа увид у релевантне теорије које дефинишу поље истраживања и истраживачку позицију. Овај сегмент садржи: образложење предмета и проблема истраживања, спецификацију литературе, дефинисање циљева, полазне хипотезе, образложење метода коришћених у истраживању, као и процјену научне оправданости и очекиваних резултата.

Приказ и интерпретација резултата истраживања састоји се из три дијела, формулисана у три комплементарне цјелине.

Први дио, *Архитектура и комуникација*, представља теоријско истраживање комуникацијских својстава архитектуре и облика архитектонске комуникације, проблема језика архитектуре или архитектуре као језика, помоћу аналогije са лингвистиком као методолошког поступка у тумачењу архитектуре. Издвајају се два облика комуникацијских својстава архитектуре: екстериорни и интериорни. Екстериорни облик архитектонске комуникације проблематизује појмове као што су: симбол, знак, метафора и мимезис, као облике преноса и комуникације у широј контекстуалној равни значења. Интериорни облик архитектонске комуникације бави се феноменолошким приступом тумачењу комуникације у

домену саме архитектуре. Ово комуникацијско својство архитектуре односи се на непосредност интеракције у сусрету, тј. стање везе, гдје се питање смисла остварује у контакту тијела са интензитетима простора.

Други дио, *Студија случаја*, конципиран је као анализа ауторског стваралаштва одабраних архитектонских реализација Златка Угљена према теоријској поставци дефинисаној у првом дијелу истраживања. Такође, даје се преглед његовог укупног рада кроз табеларни приказ, уз испитивање паралела и утицаја, као и разлика у ауторском изразу.

Трећи дио, *Приказ резултата истраживања*, представља сумирање резултата првог и другог дијела истраживања. Систематизација и интерпретација добијене истраживањем комуникацијских одлика архитектуре треба да представљају базу за разматрање и формирање могуће поставке пројектантске стратегије те њене употребе у савременој методологији пројектовања.

I РЕФЕРЕНТНИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА:

АРХИТЕКТУРА И КОМУНИКАЦИЈА

ГЛАВА 1

КОМУНИКАЦИЈА – АСПЕКТИ, СПЕЦИФИЧНОСТИ И ПРИМЈЕНА У АРХИТЕКТУРИ

1.1. Комуникација – појам и функција

*Комуникација и култура су две стране истог новчића који се зове људски живот.*²⁵

Људска комуникација је стваралачака активност, јер човјек ствара и константно тумачи и надограђује своје окружење. Насупрот природном самоствореном свијету, културна творевина је производ свеукупне људске духовне покретљивости и стваралачаке еволуције, те на тај начин, може се рећи, представља вјештачки дио свијета. Стога је култура, из угла културне антропологије, свака човјекова интервенција у природном свијету, који бива уобличен до те мјере да учествује у неком друштвеном односу.²⁶ Сваки културни феномен је и комуникација или, прецизније, према Едмунду Личу (*Edmund Leach*), културне појаве преносе информацију актерима у тим појавама.²⁷ Стога се, према неким ауторима, развој цјелокупне културе може посматрати и анализирати кроз еволуцију медија комуникације. Другим ријечима, феномен комуникације као инструмент може да служи у објашњењу начина развоја културе и укупног људског друштва. Према Умберту Еку (*Umberto Eco*), потребно је утврдити структуру – модел комуникације, јер је онда могуће говорити о свим културним феноменима са становишта комуникације.²⁸ Комуникација је повезана са свим што чини људски живот; она је сложена, вишезначна, њена природа је вишеслојна.²⁹

²⁵ Jasna Janićijević, *Komunikacija i kultura, sa uvodom u semiotička istraživanja* (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 200), 9.

²⁶ Исто, 23.

²⁷ Edmund Lič, *Kultura i komunikacija* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2002), 7.

²⁸ Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija* (Beograd: Nolit, 1973), 23

²⁹ Janićijević, *Komunikacija i kultura, sa uvodom u semiotička istraživanja*, 21.

Коријен појма комуникације налазимо у латинском језику, глагол *communicare* значи “учинити заједнички”, “саопштити”. Именица *communicatio* односи се на значење заједнице, саобраћање.³⁰ Појам комуникације (и информације) јесте специфичан феномен друге половине 20. и 21. вијека. Такође, он је један од средишњих појмова теорија и дисциплина као што су: теорија информација, комуникологија, културна антропологија, социологија, социјална психологија, лингвистика, естетика и умјетност, семиотика, итд.

1.2. Модели тумачења и њихова примјенљивост у архитектури

Истраживање комуникације формира се на *дијагоналној* презентацији различитих теорија и концепата, како би се на тој основи засновало проучавање и тумачење феномена односа архитектуре и комуникације. Потребно је да се из широког скупа доступних чињеница о комуникацији издвоје и идентификују појаве које су од интереса за студију у смислу прецизнијег фокуса на феномен, облике и специфичности комуникацијских својстава у архитектонском стваралаштву.

У циљу подробнијег разумијевања феномена односа архитектуре и комуникације, истраживање се заснива на широј теоријској платформи различитих научних области, као што су: теорија информација, семиотика, лингвистика, теорија архитектуре, општа теорија умјетности и филозофија.

У разматрању питања међуодноса архитектуре и комуникације значајан је двојни приступ феномену комуникације: комуникација као процес преношења информација (у теорији информација) и комуникација као значење (у семиотици).

1.2.1. Комуникација као процес: теорија информација и експериментална естетика

Теорија информација настала је да би се објаснили феномени преношења сигнала на нивоу машина, а њене инструменте користе различите дисциплине.³¹ Теорија информација је наука која се бави одашиљањем, преношењем, примањем и

³⁰ Исто.

³¹ Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija* (Beograd: Nolit, 1973), 22.

памћењем информација. Комуникација као процес посматра се кроз различите моделе из теорије информација. Ако архитектуру посматрамо и интерпретирамо кроз призму теорије информација, тј. комуникације као процеса, архитектура је медиј, носилац поруке, који шаље информацију која је упућена примаоцу, тј. кориснику архитектуре.

На теорији информација заснива се и експериментална естетика или естетичка теорија, која није дио умјетности, него наука о умјетности и естетским облицима комуникације. Умјетничка дјела су поруке које преносе чињенице, мисли и осјећаје; њихово проучавање припада новонасталој теорији под називом “теорија комуникација”.³² Експериментална естетика има за циљ проналажење опште структуре и закона спознаје умјетничке емоције и доживљаја. Навешћемо методе њеног приступа, јер доприносе бољем разумијевању поља интереса ове научне студије.

Методе експерименталне естетике или естетичке теорије заснивају се на:

- 1) разумијевању умјетничког дјела као комуникацијског феномена;
- 2) феноменолошкој анализи појавности и изгледа примљене поруке;
- 3) пописивању и описивању аспеката примљене поруке;
- 4) систематичном разликовању нивоа појавности умјетничког дјела, у распону од семантичког нивоа приказивања и приповиједања до естетских нивоа рецепције и доживљаја;
- 5) увођењу семиотичке анализе знаковног поретка умјетничког дјела;
- 6) тражењу расподјеле учесталости појављивања знакова и просторно-материјалних аспеката дјела;
- 7) егзактној процјени и мјерењу сложености порука и њених односа с различитим облицима приказивања, тј. на тражењу рјешења и облика стварања који се ствараоцу нуде у његовом креативном раду.³³

³² Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti* (Zagreb: Kruzak), 10.

³³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Hoptzky, 2005), 615.

Француски теоретичар комуникације Абрахам Мол (*Abraham Moles*) међу првима анализира везу између теорије информација и естетике. Он потенцира информацијски карактер умјетничког дјела, јер умјетник жели да изазове одјек у духу и сензибилитету појединаца као учесника у процесу рецепције дјела. Према њему, естетска информација је везана за свој медиј јер “умјетничко дјело није само преносник поруке (садржаја, семантичке вриједности), оно показује облике и начине настајања и увијек остаје отворено дјеловању гледаоца, слушаоца или читаоца.”³⁴

Естетска информација је комуникацијски механизам који још није довољно кодифициран, будући да је информација вишезначна, промјенљива, индиректна и двосмислена. За естетске информације рјечник комуникацијског канала и граматике отворени су, нестабилни или случајни модели на основу приватних правила или створени трансформацијом јавних правила.³⁵

Теорија информација, између осталог, бави се природом поруке, таква врста сазнања могла би да одговара семантици у архитектури и умјетности уопште, због потенцијала значења које у овом случају архитектонско дјело има и које је стога тешко објашњиво једним сегментом значења. Теоријом информација бавили су се Бензе (*Max Benze*), Мол и Еко. Можемо рећи да је теорија информација у пољу које се бави дефинисањем значења, али у том пољу проналазимо и суштинске разлике, јер је теорија усмјерена на естетско подручје вишезначности у семантичкој анализи језика умјетности. Умјетничко дјело „припада једној шеми посредовања, једној комуникативној шеми“, а информација или порука је „артикулисани скуп, поседује екстензију, поседује материјалну основу, има комуникативну улогу, тј. функцију посредовања“.³⁶

Теорија информација развија два појма једнако важна за анализу умјетничког дјела. То су редунданца и ентропија. Појам редунданце се односи на оно што можемо да препознамо, што је предвидљиво и што је у неком смислу у складу са

³⁴ Исто.

³⁵ Исто.

³⁶ Maks Benze, „Sažeti temelji moderne estetike“ у: *Estetika i teorija informacije*, priredio Umberto Eko, (Beograd: Prosveta, 1977), 51–76.

нашим очекивањем. Ентропија се, са друге стране, односи на дестабилизацију знака и његов основни смисао у корист алтернативних и нових значења и има својство новине и оригиналности.³⁷ Ентропична порука је високоинформативна, за разлику од ниске информативности редувантне поруке.

Ентропија уноси ново у креативни поступак, она се односи, на нове вриједности у односу на неки познат исказ. У креативним дијалогима, то услов у препознавању особености и ауторске поетике у неком дјелу и освајање новог значења или информација исказана на неки нов, особен начин. Ентропија одговара разлици у појавности. Теорија информација уз помоћ ових појмова у неком облику развија стратегију вредновања естетског исказа кроз однос присуства и дејства ова два појма.³⁸

Даље мјерење ентропије поетског умјетничког текста према неким ауторима могуће је кроз двије величине. Прва је смисаони капацитет, а друга је еластичност језика која се односи на капацитет изражавања. Еластичност језика према овој теорији постаје извор поетске информације. Лотман додаје и трећи елемент, који веже за формална ограничења у језичкој еластичности и наглашава различит однос ствараоца и примаоца према структури текста умјетничког дјела (у питању су различите информације и различите ентропије). Ово је последица неодређености и вишезначности умјетничког текста, јер његова природа је динамична и отворена.³⁹

На овом мјесту потребно је надовезати се на тезу о отвореном дјелу Умберта Ека, која се односи на значења која не би било могуће тумачити у оквиру затворених аналитичких система. Еко је мишљења да тумачења која умјетничка дјела посматрају као затворене форме и изразе тешко да могу обухватити њихове могућности и вештрукости. Отвореност дјела, на којој он инсистира, односи се на чињеницу да нити једна интерпретација није коначна и комплетна, свака даје другачије исходе кроз сарадњу корисника, гледаоца, слушаоца у стварању. У ову сарадњу уплетена је психолошка реакција као састојак у формирању значења кроз

³⁷ Сретен Петровић, *Естетика* (Београд: Народна књига, 2006), 248; Јанићјевић, 39.

³⁸ Abraham Mol, „Analiza struktura pesničke poruke na različitim nivoima senzibiliteta“, у *Estetika i teorija informacije*, priredio Umberto Eco, (Београд: Prosveta, 1977), 147–173

³⁹ Јанићјевић, *Комunikacija i kultura, sa uvodom u semiotička istraživanja*, 21.

материју језика као означитеља. „Естетска употреба језика“, Ековим ријечима, у себи садржи емотивну употребу референција и референцијалну употребу емоција“.⁴⁰ Другим ријечима, извјесна је динамичност доживљаја зависно од подстицаја и психолошког доживљаја.

Макс Бензе говори о условима које мора да испуни неки предмет да би био естетички предмет. Према њему, минимални захтјеви су *екстензивност или материјалност*, тема *реализације или процеса* и на крају *комуникативна функција* предмета.⁴¹ Теза о екстензивности или материјалности односи се на елементе материјалне природе као подлоге за естетичност, који су у ствари екстензивна манифестација духовног догађаја. Тема процеса или реализације односи се на чињеницу да умјетнички предмет посједује естетичку стварност захваљујући претходно реченом духовном чину. Комуникативна функција умјетности, коначно, говори о томе да умјетнички предмет припада облику посредовања, комуникативној шеми у оквиру које може бити схваћен или не, перципиран или не, критикован или не, и сл. Ова функција, када је у питању стваралац, подразумијева процес реализације, која функционише као комуникација, а код примаоца је у питању интерпретација, која служи посредовању.

⁴⁰ Umberto Eco, *Otvoreno djelo* (Sarajevo: Svjetlost, 1965), 78.

⁴¹ Maks Benze, „Sažeti temelji moderne estetike“, 51–76.

1.2.2. Комуникација и значење: семиотички приступ

Интерес семиотичке школе првенствено јесте значење порука у процесу комуникације. Семиотика је општа наука о знаковима и системима знакова и њена улога јесте систематско и кохерентно тумачење комуникационих процеса стварања и растварања значења.⁴² “На општој равни, циљ комуникације је да се обезбиједи преношење идеја, искустава и знања од генерације до генерације, изражених преко симбола који се могу ширити у времену и простору.”⁴³ Семиотика описује и објашњава ове процесе, као и структуру кроз коју значења људског искуства могу комуницирати. Дакле, семиотика проучава културне феномене кроз механизам комуникационих конвенција, гдје дјелују кодови и знакови. Стога нам аналогија са лингвистиком у умјетности и архитектури омогућава да схватимо како се гради и како комуницира систем значења, тј. колико је нешто већ означено културом и прихваћеним конвенцијама, и до које мјере је архитектура отворена и подложна варијацијама у том систему.

Семиотика се првенствено бави текстом, тако да у процесу комуникације термин “прималац” (у процесним моделима комуникације) бива замијењен термином “читалац”, без обзира на то који медиј је у питању, јер само читање је виши степен активности, који је истовремено друштвено-културно условљен да би комуникација могла бити остварена. Дакле, читалац у процесу комуникације учествује у стварању текста “уносећи у њега своја искуства, вриједности и емоционалне одговоре”.⁴⁴ Семиотика је у коријену везана за лингвистику и књижевност, односно језик и текст, те се основни смисао позивања на лингвистичко-семиотичку теорију тиче сагледавања начина како се гради и како функционише систем значења у умјетности и архитектури.

Ако разматрамо умјетност и архитектуру као феномен културе на нивоу језика/ текста, то претпоставља аналогију са лингвистиком као један од методолошких приступа у *читању* архитектонског дјела. Језик је најсавршеније симболичко

⁴² Јанићјевић, *Комуникација и кultura, са уводом у семиотичка истраживања*, 191.

⁴³ Исто, 191.

⁴⁴ Исто.

оруђе које је човјек развио, јер нам омогућава да схватимо и појмимо неопипљиве, бестјелесне ствари које називамо својим идејама.⁴⁵

Структуралну теорију значења првенствено вежемо за лингвисту Фердинада де Сосира (*Ferdinand de Saussure*) и филозофа и математичара Чарлса Сандерса Перса (*Charles Sanders Peirce*), који су поставили њене коријене на преласку у двадесети вијек. Сосир дефинише семиологију као општу науку која проучава систем знакова (симбола) у друштвеном животу, а њена поставка у тумачењу умјетничког језика постаје инспиративан методолошки инструмент. Перс користи термин “семиотика” за универзалну теорију знакова, наглашавајући њену логичку функцију.⁴⁶ Налазимо да се семиологија бави настанком, преношењем и примјеном знакова и значења у друштвеном контексту, док се семиотика сматра општом науком о знаковима и значењу.⁴⁷ За разумијевање архитектонске комуникације у семиотичком дискурсу неопходна је анализа семиотичких појмова (првенствено знака, јер је он средиште семиотике), као и начина њиховог тумачења у архитектури.

Сосирова семиологија дефинише дихотомију знака. Његова бинарна структура састоји се од физичке форме – материјални дио знака (означитељ), и менталног појма – појмовини дио знака (означено), гдје је однос између елемената знака конвенционалан.⁴⁸ Његова поставка произлази из језичког знака, тј. концепта самог знака (појма) и њему припадајуће акустичке слике којом је тај појам покривен. Међусобни однос ових елемената заснива се на сложенем односу установљених правила, те се бинарна структура значења успоставља кроз кодове самог језика, тј. фиксни једнозначни карактер одређења у процесу означавања. На тај начин Сосир наглашава друштвену одређеност и потрагу за стварном природом језика која је аналогна свим другим системима истог реда.⁴⁹ Терминолошку модификацију

⁴⁵ Suzan Langer, *Problemi umetnosti: deset filozofskih predavanja* (Niš: Gradina, 1990), 28.

⁴⁶ Pjer Giro, *Semiologija* (Beograd: Plato, XX vek, 2001), 6.

⁴⁷ Исто. Термини “семиологија” и “семиотика” покривају данас једну исту дисциплину, с том разликом што Европљани употребљавају први, а Англосаксонци други од ових израза. Интернационално удружење за семиотичке студије (International Association for Semiotic Studies – IASSI) термин “семиотика” користи да би превео израз “семиологија”, па тако и студија прихвата термин “семиотика”.

⁴⁸ Pjer Giro, *Semiologija* (Beograd: Plato, XX vek, 2001), 31.

⁴⁹ Ferdinand. De Sosir, *Kurs opšte lingvistike* (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996), 39.

Сосировог модела дао је Хјелмслев (*Louis Hjelmslev*), и она је подеснија за тумачење у пољу умјетности. Он умјесто означитеља уводи појам *план израза*, а умјесто означеног *план садржаја*. Другим ријечима, имамо материјалну грађу и облик, што замјењује нешто друго да би постојала комуникација.⁵⁰ У том контексту можемо да разматрамо архитектуру у ширем друштвеном контексту, како у настајању, тако и у тумачењу кроз установљене конвенције њеног језика.

Персова теорија претпоставља нешто сложеније разумијевање појма знака, који овдје има тродијелну структуру: знак – материјални елемент, објекат указивања, и интерпретент, који указује на његово значење.⁵¹ Знаковни односи су у међузависном односу између знака као репрезента (средство, означитељ) – објекта који се опажа, (предмет одговара референту), који може да буде објекат из стварности или ментални имагинарни ентитет и интерпретанта (значење и тумачење).⁵²

Перс заснива своју теорију знака на претпоставци да је спознаја и мисао у својој суштини семиотичка, наглашавајући однос идеје и значења са околином, гдје човјеково искуство постаје извор значења. Према њему, чулна перцепција је нужан, али не и довољан услов за сазнање. Идеја је да знаци које она (чулна перцепција) производи претпостављају тумачење, другим ријечима – тумачењем чулне датости долази се до значења: “Сва људска спознаја, заједно са чулним перцепцијама и емоционалним осјетима, садржи у себи знаке. Али да би знак дјеловао као знак, мора да се налази у односу са својим објектом, мора да се протумачи и тако створи нови знак – свој *интерпретант*”.⁵³

Овај процес Перс назива семиоза, односно знак – акција као суштински појам Персове семиотике, што указује да у том односу знак губи апсолутну одређеност, и да се семиоза остварује у “низу сукцесивних *интерпретаната* без краја и конца”.⁵⁴ Ову дестабилизацију знака даље су развијали представници деконструктивистичког дискурса попут Дериде (*Jacques Derrida*) и Фукоа (*Michel Foucault*), према којима не постоји *истина* у тексту (јасна порука), “већ само

⁵⁰ Јанићјевић, *Комуникација и кultura, sa uvodom u semiotička istraživanja*, 192.

⁵¹ Чарлс Сендерс Перс, *Прагматизам* (Београд: Графос, 1984)

⁵² Јанићјевић, *Комуникација и кultura, sa uvodom u semiotička istraživanja*, 209.

⁵³ Исто, 207.

⁵⁴ Исто, 209.

постоје знаци, њихови интерпретанти (још више знакова) и неограничено поље семиозе”.⁵⁵ Друга половина двадесетог вијека бива обиљежена тезом о *смрти аутора*,⁵⁶ коју поставља Ролан Барт (*Roland Barthes*) полазећи од идеје да читање може бити креативна активност кроз коју сваки читалац гради текст изнова. Дакле, *смрт аутора* означава да је, поред писца, и читалац, као креативна страна, присутан, и да оба имају улогу у креирању текста.

Читање неког дјела није неутралан процес, “већ је процес прожет крајње партикуларним и међусобно супротстављеним идентитетима унутар контрадикторног поља друштвеног”,⁵⁷ тј. да је читалац у тексту, или да концепт текста не потиче од самог аутора него од текста/ дјела, које има бескрајно много читања у зависности од дискурзивне ситуације. Овако формиране семиотичке теорије имају продуктиван капацитет тумачења у области архитектуре и умјетности у смислу интерпретације архитектонског дјела које се уобличава како ауторским ставом тако и личним тумачењем корисника. Свака нова интерпретација чини *неограничену семиозу*. У том смислу, значење није фиксирано, већ има развојни карактер у разумијевању и тумачењу архитектуре у својој интертекстуалној природи.

Перс је разматрао три аспекта знака: индекси, иконе и симболи, на основу начина како се изражава однос између означитеља и означеног. Најсложенији тип знакова представљају симболи: “Симболични знаци су они аспекти знакова који зависе од других знакова да би могли да се препознају и тумаче”.⁵⁸

У разумијевању умјетности уопше, па тиме и архитектуре, симболичко постоји као индиректан и фигуративан смисао: “Морао би постојати један семантички кључ за идентификовање симболичког: симбол имамо сваки пут када једна дата секвенца знакова, изван значења које је тим знацима могућно непосредно додијелити на основу једног система функција значења, сугерише једно

⁵⁵ Michael Forrester, *Psychology of Language, A critical Introduction*, 138, наведено у: Јанићијевић, *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, 209.

⁵⁶ Француски семиотичар и књижевни критичар Ролан Барт (*Roland Barthes*) 1968. године, својим текстом “Смрт аутора” поставио је питање ауторитета самог аутора.

⁵⁷ Miško Šuvaković, *Dikurzivna analiza* (Beograd: Univerzitet u Beogradu, 2006), 451.

⁵⁸ Јанићијевић, *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, 213.

индиректно значење”.⁵⁹ Умберто Еко у својој расправи о симболу поставља питање синонима симбола и знака, па тиме и поистовјеђивања семиотике са симболиком, јер према њему се све може схватити на симболичан начин – комуникација је симболична у својој суштини.

1.3. Архитектонска комуникација према Умберту Еку

За разматрање односа комуникације и архитектуре, значајно је дјело Умберта Ека *Култура, информација, комуникација*,⁶⁰ у којем он полази од претпоставке да је свака културна појава комуникацијска активност. Дакле, бавећи се културним феноменима кроз аспект комуникације, Еко разматра и архитектуру као облик семантичких информација путем којих се могу преносити идеје. Уједно, Еко сматра да архитектура представља посебан изазов за семантику, јер, према његовим ријечима, архитектонски објекти се не стварају да би комуницирали, него функционисали. Штавише, архитектура представља врло сложену комуникацију, како се испоставља кроз његову расправу: “Феноменолошко разматрање нашег односа са архитектонским објектом говори нам, прије свега, да ми доживљавамо архитектуру као чин *комуникације*, чак и ако не искључујемо њену функционалност”.⁶¹ Еко, дакле, види функционалност архитектуре као вишеструки феномен, који је *просто функционалистичко посматрање засјенило*.

Еко је, такође, први који уводи термин *архитектонска комуникација*, дефинишући појмове као што су денотација као примарни ниво, и конотација као секундарни ниво комуникације, који се одвијају помоћу архитектонских кодова.

Примарни ниво – денотирање односи се на основну употребу (*utilitas*), а на секундарном нивоу се конотирају друге функције које су условљене друштвено-културолошким значењем: “Архитектонски објекат, осим денотације његове

⁵⁹ Умберто Еко, *Симбол* (Београд: Народна књига/ Алфа), 23.

⁶⁰ Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, (Beograd: Nolit, 1973).

⁶¹ Умберто Еко, “Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у: *Теорија архитектуре и урбанизма*, ур. Петар Бојанић и Владан Ђокић (Београд: Архитектонски факултет, 2009), 155–173.

функције, може конотирати одређену идеологију функције”⁶², као и многе друге ствари (нпр. породица, заједништво, сигурност у односу на архитектуру као заклониште примарне функције).

Еко наглашава да свака функција, као примарни ниво комуникације, садржи истовремено у другом слоју комуникације своју симболичку конотацију кроз културолошко кодирање. У овом контексту, према Еку, тешко да је конотативна природа архитектуре – као *симболичка функција* мање “функционална” од примарног нивоа денотације. Из угла семиотике, у овом случају, “конотације су засноване на денотацији примарне употребе, иако то не значи да су мање значајне од њих.”⁶³ Овдје у појмовима „примарно“ и „секундарно“ нема хијерархије, само се секундарни ниво комуникације заснива на примарном нивоу, јер се конотација заснива на ознакама које су сједињене са денотативним значењем.

Денотацију чини систем примарних архитектонских кодова, те су њена значења у комуникативном смислу једносмјерна и непосредна: “Објекат употребе је означитељ одређеног означеног, тачно и конвенционално денотираног, који представља његову функцију”.⁶⁴ У овом смислу, форма је кодирана тако да подржава функционалност, која треба да се препознаје кроз форму, јер корисник на тај начин препознаје *архитектонски код* и начин употребе неке појавности. Другим ријечима, форма не само да чини функцију могућом, него управо треба да је денотира на јасан начин.

Конотација је асоцијативног и метафоричког карактера, дакле, потпуно отворена многоструком кодирању, промјени у друштвено-временском току, те може да има вишеструко значење: „...творци предмета за употребу знају да њихово артикулисање ознака неће моћи да одреди ток значења, јер историја може да их превари”.⁶⁵ Дакле, ради се о сложеним порукама које архитектура својим језиком саопштава, а које могу да се ишчитавају и у потпуно различитим контекстима тумачења од друштвених, преко политичких, технолошких и сл. Паралелно, можемо да кажемо да се идеја или смисао неког дјела, отјелотворени у физичкој

⁶² Исто, 160.

⁶³ Исто, 160.

⁶⁴ Исто, 158.

⁶⁵ Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, 235.

појавности архитектуре, према Ековој теорији архитектонске комуникације, управо тумаче кроз конотативна (наговјештена) значења.

Разматрање иновативности и креативности у овом контексту значи да ће се у новом специфичном изразу наћи и нови код, који превазилази постојеће, али је формиран на елементима претходних кодова у смислу *прогресивне деформације* или *индикације* за декодирање. У овом контексту, улога архитекте ствараоца је крајње сложена, јер у потрази за својим властитим ауторским изразом он је у потрази за новим формама – ознакама, разрађујући своје означитеље, који су, по природи архитектуре, засновани на кодовима изван ње саме. Осим тога, механизам смјењивања ознака (реторичког апарата) упућује на пројектовање „варијабилних примарних функција и *отворених* секундарних функција”.⁶⁶ Из ове позиције Еко види комплексну улогу архитекте у савременом друштву јер је *осуђен да мисли на свеукупност* и да истовремено буде специјализован и специфичан техничар:

Архитекта је непрестано обавезан да буде нешто друго а не оно што јесте. Приморан је да постане социолог, психолог, антрополог, семиолог... Приморан да проналази форме које би дао системима потреба над којима он нема власт, приморан да артикулише језик какав је архитектура, који увијек треба да изрази нешто што се од њега разликује.⁶⁷

⁶⁶ Исто, 235.

⁶⁷ Исто, 265.

1.4. Архитектонска нотација и комуникација

*Има неких питања која се тичу нотације у умјетности, што их често одбацујемо као пуко зановијетање, но која сежу дубоко у теорију језика и спознаје.*⁶⁸

У претходним поглављима смо разматрали комуникацијска својства архитектуре која се првенствено односе на релацијски ток који се јавља у рецепцији дјела, што ће бити тема и у наставку ове студије. У овом поглављу, за тренутак, пажња ће бити усмјерена на специфичан вид архитектонске комуникације која се јавља кроз архитектонску нотацију, другим ријечима, бавићемо се облицима писања и читања архитектуре.

Архитектура се, између осталог, сусреће са појмом комуникације и на прелазу између идеје и реализације кроз нацрт и цртеж (као и друге облике медија) у процесу производње дјела. Сви медији које користи архитекта јесу један облик језика или симболичког система који се користи у процесу настанка и уобличавања идеје и концепта и представљају својеврсну форму артикулације мишљења. Овакав облик комуникације, а у контексту наше расправе, можемо означити као *интериорни* облик комуникације, који се остварује на релацији између ствараоца и његовог медија у којем ради – као *писање*. Исто тако, сви медији у којима се производи архитектура представљају и неки облик *екстериорне* комуникације – приказане интенције, све до реализације као *читања* архитектуре.

Архитектуру је могуће нотирати – *писати* и *читати* кроз различите медије, који у међусобном садејству граде једну цјелину архитектонског нотацијског језика, који омогућава комуникацију на различитим равнима – било техничке или естетске природе.

Архитектонску нотацију да чине различити облици радних медија као што су цртежи, модели, дијаграми; стога ју је немогуће сврстати у једну одређену категорију, те цјелокупна архитектонска нотација представља једну врсту

⁶⁸ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola* (Zagreb: Kruzak, 2002), 109.

асамблажа.⁶⁹ Ту мјешавину нотацијског система у архитектури можемо схватити на начин да различити медији кроз које се производи архитектура имају различите карактере и интенције.

Размотримо, на почетку ове расправе о комуникацији, архитектонске нотације, како амерички филозоф Нелсон Гудман⁷⁰ види језик архитектуре у оквиру своје обимне расправе о теорији нотације у умјетности. Гудман прави разлику између два типа форме умјетности. Форме умјетности чија аутентичност зависи директно од умјетника, као што су сликарство или скулптура, он назива аутографске умјетности. Међутим, оне форме умјетности које се могу изводити и продуковати без директног присуства умјетника и чији рад може постојати у копијама, као што је музика, плес, театар, он назива двостепене или алогографске умјетности. Дакле, то су умјетности које је могуће изводити помоћу средстава нотације и оне функционишу кроз интерпретацију и на основу усвојених конвенција комуникације. Другим ријечима, алогографска умјетност је умјетност која је подложна нотацији и она производи нову реалност, замишљену помоћу апстрактног система нотације. У овом контексту, архитектура, по својој вишеструко сложеној нотацијској природи, спада у алогографске умјетности.

Архитектура се овако дефинисаној двостепеној умјетности приближава посебно када је у питању израда пројекта као специфичан облик симболичке нотације у процесу реализације дјела. Комуникација која се остварује кроз нотацију у архитектури према јасно дефинисаним правилима – кодовима архитектонског симболичког система кроз пројекат омогућава реализацију виртуелног архитектонског дјела у материјални физички свијет. Објекат који је изгађен у складу са пројектом јесте алогографско двостепено дјело и изведени пројекат представља реализацију пројекта: „Било која зграда која је у складу са нацртом или поближом одређењима ... представља изворни примјерак дјела.“⁷¹ За разлику од других умјетности (музике, театра) које се остварују у двостепеном смислу, а

⁶⁹ Stan Allen, *Practice: Architecture, Technique + Representation* (London: Routledge, 2009), 43.

⁷⁰ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola* 103–105.

⁷¹ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola* 103. Оно што разликује архитектуру у овом систему, на примјер, од музике, како наводи Гудман, јесте што провјеравање да ли је зграда изведена са спецификацијама не захтијева да оне буду изричито исказане (у смислу да буду преведене у звук, као код музике), него да њихова примјена првенствено буде схваћена и у том смислу омогућена њихова реализација.

чија реализација се може разликовати од степена интерпретације у самом извођењу, гдје се остварује или не остварује нови слој вриједности, код архитектуре то није случај. Архитектонски пројекат је, са свим својим специфичностима, везан за конкретно мјесто, те као такав може потпуно остварити вриједност само у оквиру своје одређене условљености. У том смислу, не постоји понављање, репетиција својствена другим облицима алогографске умјетности.

Пројекат можемо посматрати као посебан вид симболичке нотације, за чије значење и разумијевање је потребно стручно тумачење. Архитектонским пројектом се дефинишу сви потребни елементи за реализацију објекта и у том смислу он је репрезент реализованог објекта. У овом облику нотације, “читање” подразумијева систем знакова усаглашених унутар инжењерско-техничке професије, без асоцијативних приказивачких режија. Говор је прецизан и јасан и предствала *водич* за реализацију. У том смислу, захтјеви извођачког пројекта се изоштаравају у смислу јасноће, прегледности, прецизне техничко-графичке читљивости. То, према Гудману, предствала врсту нотацијске шеме, као било која друга врста симболичке шеме „која се састоји од знакова и начина њиховог спајања како би се обликовали други знакови“.⁷² У том смислу, извођачки пројекат је крајња тачка у комуникацијској нотацији ка реализацији, којој, разумљиво, претходи постепено развијање кроз пројектантски поступак.

Поштовање пројекта, као и укупна досљедност у извођењу представљају битне чиниоце у процесу реализације. Питања истрајавања и досљедности представљају битне чиниоце отјелотворења виртуелног у реални свијет и коначног остваривања вриједности, које то виртуеално обећава. Међутим, не постоји оно што Гудман именује као потпуна подударност између дефиниције и свакодневне праксе, она се никада не тражи, нити је треба очекивати.⁷³ Кроз пројекат се дефинише укупна структура и примарни елементи архитектуре, али кроз реализацију и процес извођења, унутар којих се учитавају fine разлике и непредвиђене случајности, уз присутну пажњу, могу да се остваре нови слојеви вриједности и изражајности. То је нарочито уочљиво на тактилном нивоу, кроз материјализацију, текстуру, боје,

⁷² Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola*, 112.

⁷³ Исто.

пажљив однос спојева различитих елемената и детаља. Дакле, диспарат који се јавља на релацији транспозиције пројекта у реално остварење отвара могућност стварања директно у непосредној стварности и времену. Ту се архитектура сигурно приближава аутографској умјетности, према Гудмановој подјели, која је таква била на почетку свог развоја, као, уосталом, и све умјетности.

Скрећући пажњу на сложен карактер архитектонске репрезентације у глобалу, Гудман наглашава специфичност архитектонских планова: „Мада се цртеж често рачуна као скица, а мјере у бројкама као рукопис, појединачан избор цртежа и бројки у архитектонском плану рачуна се као дигитални дијаграм и као партитура. Попут музичких партитура, и архитектонски планови могу понекад дефинисати дјело шире него што их ми схватамо.“⁷⁴

1.4.1. Архитектонски медији – (отјело)творење мишљења

Све форме умјетности су специфичан облик размишљања. Оне представљају начин да се изразе “чулне и отјелотворене мисли карактеристичне за сваки одређени умјетнички медијум“.⁷⁵ Дакле, ако пратимо финског архитекту Јуханија Паласму, и сазнање у умјетности одвија се кроз неки одређени истраживачки медиј.

Уласку у свијет стварности претходи конструкција мишљења кроз архитектонске медије. Архитектонски медији су транзитивни, преносни, прелазни, те, по својој природи, јединствено способни за продукцију новог. Њихова репрезентација је укупни интелектуални и социјални конструкт који чини могућим да се замисле и конструишу нови фрагменти реалности. Не постоји ситуација која ће сама дозволити да буде директно преведена у одговарајућу и комплетну концептуалну кореспонденцију. Концепти или идеје никада не могу бити директно примијењени

⁷⁴ Исто.

⁷⁵ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand* (John Wiley & Sons, 2009), 19.

у архитектури, увијек мора да постоји одређени међупростор, оно између замисли и реализације – мора да постоји медијатор.⁷⁶

Креативне процедуре имају двоструке ослонце, на једној страни, првенствено у нама самима, док је други битан ослонац у неминовности спољашњих стимуланса у радном процесу. Технике медија никада нису неутралне, те ће радне методе архитекте бити, у извјесном смислу, и услов резултата. Сваки медиј има свој унутрашњи систем који у својој апстракцији подстиче имагинацију и креативност. Другим ријечима, њихова улога је инструментална јер омогућава антиципацију нових организација и стимулише вишеструке интерпретације у процесу рада. Француски антрополог Бруно Латур (*Bruno Latour*)⁷⁷ сматра да је радни материјал који се јавља у процесу производње кључан за развијање апстракције и имагинације јер и сами аутори бивају зачуђени ефектима који се добијају у радном креативном процесу. То је природа креативног процеса и аутор не може бити унапријед сигуран у исход рада. На овај начин, успоставља се унутрашња комуникација ствараоца и његовог радног материјала, те радни материјал бива преносник неочекиваних информација и значења. Тако се смисленост ствари схвата у постојању информација које су уписане кроз процес пројектовања путем различитих медија.

Архитекта у свом креативном процесу ради кроз више различитих медија, тј. преводи свој рад из медија у медиј. У том континуираном кретању напријед-назад између апстракције архитектонских медија и конкретности, чије јединство дефинише рад архитекте, остварују се различите личне ауторске поетике и изражајности. Превођење радног садржаја из једног медија у други је прије облик транспозиције или премјештања: „Транспозиција неопходно заузима мјесто превођењу (...) јер свака транспозиција посједује степен арбитрарности и манипулације, за разлику од превођења, које искључује све појединости у корист генералне једнакости, мора се оставити одређени међупростор или диспаритет“.⁷⁸

⁷⁶ Stan Allen, *Practice: Architecture, Technique + Representation*, 43.

⁷⁷ Bruno Latour, Albena Yaneva. „Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An Ants View of Architecture“, у: Geiser, Reto (ур.), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel: Birkhäuser, 80–89.

⁷⁸ Stan Allen, *Practice: Architecture, Technique + Representation*, 43.

Ово питање постаје занимљиво у данашњем времену, када је скоро цијела архитектонска репрезентација филтрирана кроз дигитални медиј. Дигитални медији, који се рапидно развијају од деведесетих година прошлог вијека, постају савремена алатка у генерисању комплексних форми, које узрокују промјене и у просторним рјешењима, те се данас врло лако може уочити утицај софтвера на дизајн. Филозоф и умјетник Manuel De Landa (*Manuel DeLanda*) мишљења је да је рад у софтверу као што је генетски алогаритам такав да се визуелне карактеристике не могу унапријед дефинисати и да је права природа рада у овом медију управо непредвидивост резултата који се добијају.⁷⁹

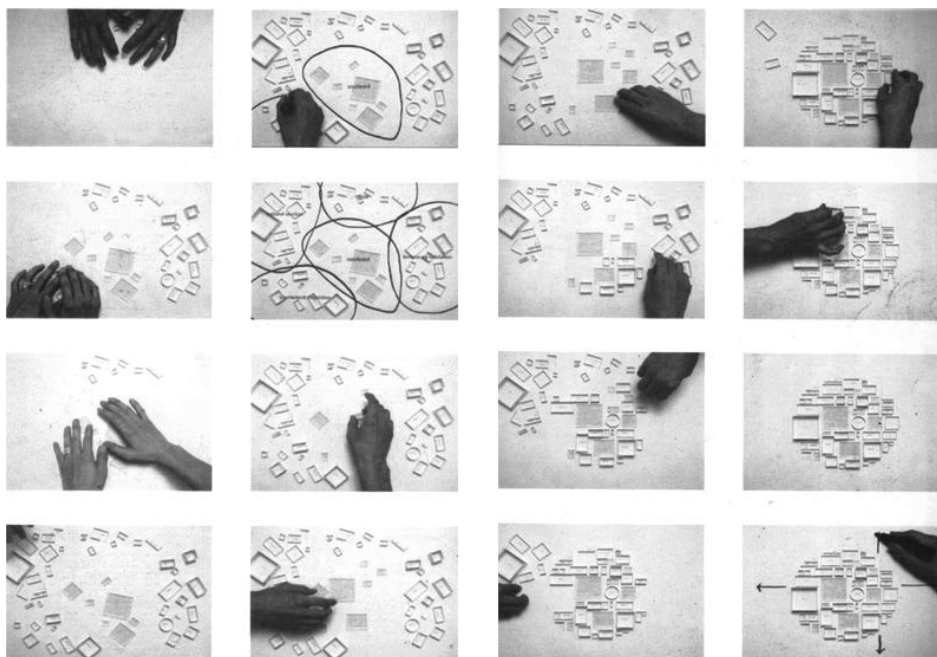
Међутим, поред дигиталне технологије, која је, без сумње, унијела промјене у архитектонски дискурс, традиционалане технике цртежа и радних макета и даље су неизоставне технике и кораци у архитектонској пракси. Проблематизовање дигиталне технологије у смислу *форма прати софтвер* као процеса пројектовања тема је многих савремених архитеката и теоретичара. Њихова тежња је да се сагледају и испитају дигиталне технологије као свеприсутни савремени алати за производњу пројеката у односу на саму појавност и реалност архитектуре. Према њима, маштовитост архитекте овим средствима се прије спутава, него што се подстиче, имагинација се губи у свијету дигиталног. Јухани Паласма тим поводом износи сљедеће:

Обично проматрамо рачунар прије свега као добродошли проналазак, који ослобађа људску фантазију и омогућава ефикасност у пројектовању. Изнијећу своје озбиљне дилеме, бар у погледу његове данашње улоге. Компјутерски цртежи теже плошности према нашој вишеслојној осјетљивости, успоредној и истовременој способности имагинације тако да се обрће процес пројектовања у пасивну визуелну манипулацију, у авантуру мрежнице. Рачунар успоставља дистанцу између ствараоца и објекта, док цртеж (руком) управо попут модела омогућава пројектанту хаптички контакт с објектом или простором. У нашој имагинацији објекат истовремено држимо и у руци и у глави, а његова физичка слика је обликована у нашем тијелу.

⁷⁹ Manuel DeLanda, "Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture", у: А. Zaera-Polo; F. Moussavi (ур.), *Phylogenesis: foa`s ark* (Actar, Barcelona, 2004), 520–566.

Истовремено смо унутра и изван тог објекта. Креативни рад захтијева тјелесну и менталну идентификацију, емпатију и саосјећање.⁸⁰

У питању су кореспондирајуће могућности интерпретације које се односе на способност ствараоца да ишчитава чињенице и појаве које се јављају у току процеса пројектовања. Понекад је нотација потпуно апстрактна и једноставна, али продукт нотације не мора да личи на саму нотацију, него само да садржи њену логику. Апстрактна нотација је инструментална и није завршена у себи, она има своју унутрашњу комплексност. Радне технике имају отворене конвенције интерпретације и у великој мјери су специфичне и на неки начин арбитрарне; у том смислу нису декодиране у складу са познатим конвенцијама, него прије сваки нотациони систем артикулише специфичну интерпретативну комуникацију, без јасних система конвенције у интерпретацији.⁸¹



Слика 1.4.1.1. – „Рука која мисли“ – креативни процес:
Kanazawa Contemporary Art Museum / SANA

⁸⁰ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (New York: John Wiley, Academy Press, 2005), 12.

⁸¹ Stan Allen, *Practice: Architecture, Technique + Representation*, 43.

1.4.2. Инструменталност архитектонских медија

Умјетност је дјелатност којом човјек изражава свој дух и стваралачки нагон кроз форму и материју, како тврди Фосијон (*Henri Focillon*). Према његовом тумачењу, умјетнички садржај се остварује кроз форму и као такав добија смисао. Међутим, облици који живе у простору и у материјалу живе најприје у људском духу: „Екстериорност је унутрашњи принцип облика а живот у духу припремни је ступањ за живот облика у простору“.⁸² Овај је процес, према Фусијону, несталан, кроз мрежу преображаја, осцилација и експеримената, који нису, са друге стране, неодређени и произвољни; од живота идеје до живота облика постоје стваралачке технике. Говорећи о животу који најприје постоји у духу, Богдан Бодановић говори о *унутрашњој архитектури* која се појављује као чиста духовна творевина, која је изнад свега и прије свега, јер оно што је напољу (градитељство) само је одбљесак, спољна манифестација духовног живота: „Архитекта, онај изабрани, чак и када је приморан да из себе изнесе нешто напоље, увијек ће претпоставити ову унутрашњу, своју *праву* архитектуру“.⁸³

Паласма у књизи „Рука која мисли“ (*The Thinking Hand*)⁸⁴ разматра значај чула која мисле као једну полусвјесну радњу, једнако значајну као наш рацио и потпуна свјесност. Као што је умјетност форма мишљења, тако су и њени медији мјесто за формирање тог мишљења у самом процесу рада, стварања, настанка неке умјетности. Могућности имагинације и креативности нису само у нашем уму, него цијело наше тијело, као што има способност вишечулне перцепције, тако има и способност замишљања, фантазије и дјелања. Концептуална фаза процеса пројектовња која претходи архитектонском пројекту по правилу је везана за експеримент и истраживање. У овој фази, ментални напор у рукама које мисле кроз медиј цртежа, модела, дијаграма, постају јединствен механизам мислећег тијела. У овом контексту непосредна комуникација ствараоца са предметом рада и размјена интензитета која се дешава у том стваралачком поступку производи

⁸² Henri Focillon, *Život oblika / Pohvala ruci* (Beograd: Kultura, 1964), 81.

⁸³ Bogdan Bodanović, *Zaludna mistrija: doktrina i prakтика bratstva zlatnih (crnih) brojeva* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984), 158.

⁸⁴ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand* (John Wiley & Sons, 2009)

јединство у којем долази до међусобне размјене и утицаја ствараоца и предмета рада. Паласма даје за примјер креативни процес великог финског архитекта Алвара Алта (*Alvar Aalto*), који у свом чувеном есеју *The Trout and the Mountain Stream*⁸⁵ описује свој креативни процес кроз радни медиј цртежа, који се прије односи на инстинктивни осјећај него на директну концептуалну или интелектуалну активност. У питању је наизглед бесциљна игра скицирања, гдје је метод рада ближи апстрактној умјетности, међутим, како Алто наглашава, у том процесу главна идеја се појављује уједињујући наизглед бројне супротстављености у хармонију. Сем тога, овај процес карактерише и једна нелинеарна димензија кретања напријед-назад у различитим размјерама или елементима и пројекцијама, што омогућава слободну путању асоцијативне подсвијести да склопи потпуно неочекиван производ, али са истовремено присутним осјећајем за одговорност.

Ослањајући се на истраживања низа филозофа, умјетника, психолога, Паласма гради став да имагинација руку и цијелог тијела или, другим ријечима, чула која мисле, представља једну скоро несвјесну акцију. Из ове анализе слиједи да ум, рука, око постају међусобно један усклађен механизам на подсвјесном нивоу дјеловања, оно што бисмо најједноставније назвали вјештином. Ради се о томе да постоји тренутак у креативном приступу када свјесна усредсређеност треба за тренутак да буде утишана и замијењена несвјесним обликом менталне игре.⁸⁶

Анри Фосијон (*Henri Focillon*) у свом есеју *Похвала руци* наглашава активистичку страну умјетности и каже да дух замишља слике, рука их остварује, а моћ умјетника је усклађеност духа и руке, као извора и инструмента. „Између руке и оруђа започиње пријатељство без краја и конца.“⁸⁷ Инертни инструмент постаје тада нешто живо: „Рука је, рекло би се, потпуно слободна и наслађује се својом вјештином: она с једном нечувеном сигурношћу користи достигнућа једног дуготрајног искуства, али, такође, користи и оно непредвиђено, што је изван

⁸⁵ Alvar Aalto, “The Trout and the Mountain Stream“, у: G. Scildt (ур.), *Alvar Aalto In His Own Words*, (Helsinki Otava Publishing Company, 1997), наведено у: Pallasmaa, *The Thinking Hand*, 73–74.

⁸⁶ Pallasmaa, *The Thinking Hand*, 71–78.

⁸⁷ Focillon, *Život oblika/ Pohvala ruci*, 1964.

власти духа – случајност“.⁸⁸ Паласма истиче исконску улогу руке у еволуцији људских вјештина, интелигенције. Рука није пасивни извршилац интенције мозга, она има своју властиту интенционалност, знање и вјештину.

Вратимо се за тренутак оном непредвиђеном – случајности, што је изван власти духа и утврђеног знања, о чему говори Фусијон. У савременим условима фрагментираности не постоји прописана архитектура и готова пројектна рјешења. Унутрашњост дисциплине која се заснива само на досадашњем теоријском знању, а која заправо, у великој мјери, нема везу са стварним свијетом и ситуацијом, нема капацитет да понуди прави одговор у складу са стварношћу. Освајање слободе у креативном поступку услов је за појаву новог. Процес пројектовања као мисаони процес и активност увијек је у процјепу стварности и имагинације: „Имагинација, због тога, није имагинација одвојеног сањара: она израста из реалности, потхрањена великом несигурношћу која толико плаши рационалисте и утописте. Она је замишљена визија која једнако производи нове могућности колико и њене несавршености.“⁸⁹

Контингентност јесте принцип случајности, који стваралац треба да прихвати у креативном процесу стварања као значајну противтежу усвојеном и постојећем знању или знању које мисли да посједује. Управо сазнање кроз сами пројектантски процес, кроз облике истраживачких медија као методолошки поступак, кроз низ радњи које само пројектовање подразумијева, јесу сазнања добијена у процесу, поступку стварања. Дакле, контингентност можемо да посматрамо као поље отворених могућности и слободе у креативном поступку; то је начин да ствари могу бити другачије него што јесу у односу на постојећа „правила“.⁹⁰ Доношење одлука у том пољу могућности, према Тилу (*Jeremy Till*), једнако је далеко од реактивног колико и од апсолутно детерминисаног.⁹¹ Ово можемо да тумачимо у оквиру креативне слободе, која је ослобођена од правила и утврђених истина или знања и отвара пут индивидуалних слобода.

⁸⁸ Исто.

⁸⁹ Jeremy Till, *Architecture depends* (London: MIT Press, 2009), 192.

⁹⁰ Исто, 46.

⁹¹ Исто, 59.

Архитектонски медији нису пука нотација унапријед смишљених концепција, они су прије интерактивна комуникација, они су облик произвођења знања, можемо рећи и концепата у самом току креативног пројектантског поступка. Главна препрека у креативном поступку управо може бити неосјетљивост на отворене могућности контингентности, уљуљканост мисаоне сигурности у познатом, што се препознаје као запрека у произвођењу новог у познатом.⁹²

Мишљење кроз дизајн суштина је креативног процеса. Фокусирајући се на то како ствараоци раде у креативном поступку, теоретичар дизајна Нејцел Крос (*Nigel Cross*) издваја искуствено знање (*tacit knowledge*) и инстинктивне процесе, тврдећи да дизајн може да стоји као вјештина независно од других особина, нарочито науке. Искуствено знање у произвођењу према његовој тврдњи је облик знања који се стиче само кроз дјеловање, и рационално га је тешко објаснити.⁹³ Дизајнер Џон Крис Џонс (*John Chris Jones*) разматра процес дизајна као процес учења у потрази за новим облицима стварања као унапређења методолошких модела како би се успјешно одговорило на промјенљиве услове савременог контекста.⁹⁴ У овом смислу успоставља се сложена дијалектика односа стеченог знања и креативног стваралачког процеса, из разлога што је пројектантски поступак увијек искорак у непознато као одговор на различите ситуације и услове са којима се архитектура суочава. Према овим теоријама дизајна, у неком тренутку стваралачког процеса утишавање неопходног стеченог теоријског сазнања, као и усредсређене интелектуалне свијести јесте услов за слободу умјетничког стварања. У тој експерименталној и истраживачкој фази долази до изражаја активна улога медија стварања који, у складу са теоријом комуникације, постаје когнитивни медиј.

⁹² Опширније у Geoffrey Broadbent; Anthony Ward, *Design methods in architecture* (London: Lund Humphries for the Architectural Association, 1969).

⁹³ Опширније у Nigel Cross, *Design Thinking* (New York: Berg, 2011)

⁹⁴ John Chris Jones, *Design Methods* (London: John Wiley & Sons, 1992), 47.

1.4.3. Комуникативност архитектонских медија – радни процес

Архитектонски цртеж је одувijek био основна техника архитектонског представљања и начина комуникације између свијета идеја и свијета физичке стварности. Цртеж нас уводи у посебан креативни простор између виртуелног и материјалног свијета. Тај интимни контакт са физичким свијетом, директан спој руке са материјалним, представља једну врсту копче између имагинације и апстрактне слике која се појављује. Комуникација која се остварује путем цртежа је вишезначна и сложена, те омогућава вишеструка читања управо због своје апстрактне природе: “Архитектонски нацрти који за свој садржај имају оно што још није изграђено прожети су настојањем да до ријечи доведу нешто што још није нашло своје мјесто у свијету, али је за то замишљено”.⁹⁵

Цртеж има доминантну комуниколошку улогу у архитектури, он представља графички континуиран запис у складу са развојем и разрадом пројекта, почев од почетне идеје до техничких цртежа везаних за реализацију објекта: “Сам цртеж може бити један низ тачака или једна линија која тек имплицира идеју, или на сасвим другом крају скале, сложени и строго кодификован систем тачака и линија које чине архитектонски пројекат, технички нацрт за место и реално време архитектуре. Цртеж, другим речима, може да се чита као стих или као упутство.”⁹⁶

Према Питеру Цумтору (*Peter Zumthor*), архитектонски цртеж треба да садржи неку врсту обећања: “Постану ли превелики реализам и графичка виртуозност у неком архитектонском цртежу, не садржи ли цртеж више никаква *отворена мјеста* у која би могли подријети својом имагинацијом и која изазивају знатижељу за стварношћу приказаног објекта, тада објектом знатижеље постаје сам цртеж”.⁹⁷ Према његовом виђењу, цртеж се развија према жељеном темељном угођају и у том смислу треба да преузме на себе квалитет жељеног објекта. У том случају, цртеж није одраз идеје, него саставни дио самог сваралачког процеса, и

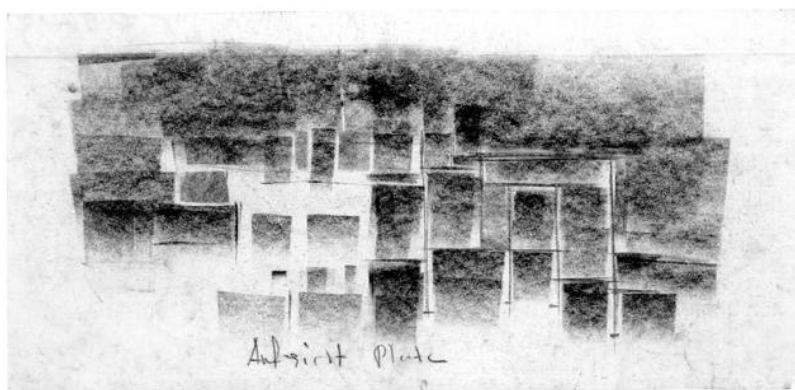
⁹⁵ Peter Zumthor, *Misliti arhitekturu* (Zagreb: AGM, 2003), 15.

⁹⁶ Љиљана Благојевић, “Реч о цртежу”, у: Владимир А. Милић, *Цртежи*, ур. В. А. Милић и В. Ђокић (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду), непагирано

⁹⁷ Zumthor, *Misliti arhitekturu*, 15.

као такав омогућава проматрање и разумијевање онога што још не постоји, али почиње настајати.⁹⁸

За Ајзенмана (*Peter Eisenman*), цртање је облик писања и облик читања и, према његовом мишљењу, ту не постоји разлика, из разлога што цртеж није репрезентација, већ инкарнација ствари. То је начин да нешто постане стварно, а то стварно у архитектури за Ајзенмана је прије свега у свијету идеја: “*Стварна архитектура* постоји само кроз цртеж. Стварни објекти постоје изван цртежа. Разлика је у томе што *архитектура* и *објекат* не представљају исту ствар.”⁹⁹



Слика 1.4.1.2. – Архитектонски цртеж – креативни процес:
The Thermal Vals / Peter Zumthor.

У књизи *Архитектура и дисјункција*, Чуми (*Bernard Tschumi*) говори о развоју концепата средствима цртежа. Према његовом мишљењу, архитектонски цртежи су начин рада и медиј размишљања о архитектури: “Самом својом бити они упућују на нешто изван себе (супротно умјетничким цртежима, који се односе на само себе саме, на властиту стварност и домишљање)”.¹⁰⁰ Додуше, у књизи *Event cities 4* постоје и извјесна одступања од горе наведеног и за тренутак можда успостављање и преоштре и излишне линије између мишљеног и нацртаног. Он овдје издваја два типа архитеката; једни су они који прво мисле и развијају концепт, па затим цртају; а други они који цртајући мисле и на тај начин развијају

⁹⁸ Исто.

⁹⁹ Peter Eisenman, Interview by Iman Ansari. *The Architectural Review*, 2013. <http://www.architectural-review.com/view/interviews/interview-peter-eisenman/8646893.article>

¹⁰⁰ Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija* (Zagreb: AGM, 2004), 86.

концепт. У овом контексту, све што је мишљено спада у концепт, док акцију која слиједи, тј. оно што је скицирано и нацртано, сматра процесом пројектовања.¹⁰¹ Истина је вјероватно негдје између и ниједна од ових подјела није тако чиста и једноставна у стваралачком процесу.

У свом основном облику архитектонски цртеж првенствено се јавља као слободноручна скица – као почетни корак у процесу пројектовања и стварања архитектонског дјела. Скица најчешће представља важну нотацију архитектонске интенције, која је даље директно или индиректно водила основне идеје и концепције будућег пројекта. Као плод имагинације, растерећена тежине прагматичног, скица некада носи посебну вриједност указујући на суштину и потенцијал развоја идеје: „Оловка у руци архитекте је мост између имагинације ума и имагинације која се појављује на листу папира и слика се појављује као да је била аутоматска пројекција имагинације ума.“¹⁰² Она је, као таква, изражајни облик нотације сензибилитета и често препознатљивог рукописа аутора. Скица је најапстрактнији облик који садржи компресоване елементе будућег дјела и интенције. Према Гудмановим ријечима, скица не функционише као знак неког језика, тј. нотацијског језика архитектуре као архитектонског пројекта. Скица најдиректније преводи јасноћу главне идеје управо онаквим како се представља суштина пројекта у стварности. Цртеж као архитектонски алат је интуитивни облик истраживања, проучавања, приказивања архитектонског мишљења као остваривању могућег. Као необавезан стваралачки траг, скица није саставни дио пројекта у његовом формалном нотацијском систему, али као самостална појава може да се сматра дјелом, тј. она, према Гудману, *јесте* дјело.¹⁰³ Као аутентичан траг истраживачког поступка, скица је најинтимнији и најдиректнији облик ауторске изражајности. Архитекта кроз свој радни и истраживачки процес користи и друге медије, али ниједан не може без остатка замијенити други, јер сваки има свој унутрашњи креативни механизам, које ћемо размотрити.

Из перспективе комуникацијских својстава архитектонске нотације, дијаграм се често сматра средством за објашњавање, нечим што долази након чињеница и

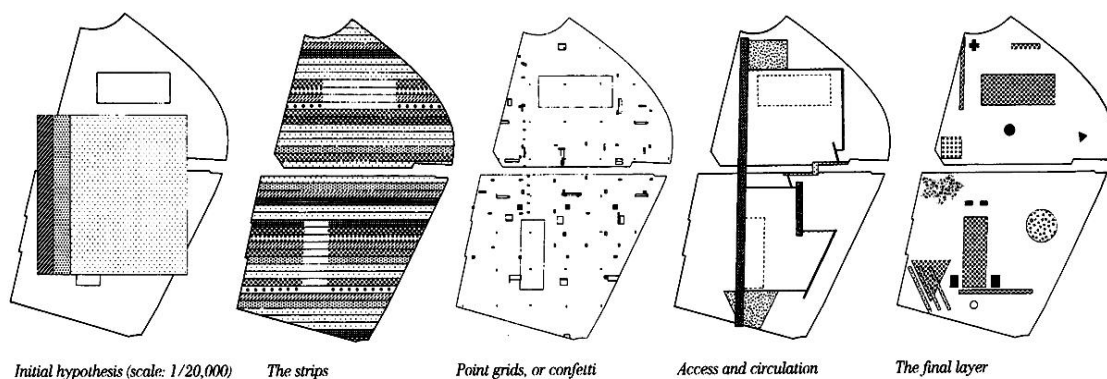
¹⁰¹ Bernard Tschumi, *Event cities 4: Concept* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), 548.

¹⁰² Pallasmaa, *The Thinking Hand*, 71–78.

¹⁰³ Goodman, *Jezici umjetnosti*, 164.

појашњава форму, структуру или програм. Дијаграмска техника као симплификована визуелна алатка обезбјеђује сажимање посредованих информација, као и њихов брз ток. Из тог разлога, дијаграм јесте најкондензованија архитектонска алатка за размишљање када је у питању организација вишеструких елемената. Његове варијабле укључују програмске и формалне конфигурације: простор и догађај, силе и отпор, густоћу и дистрибуцију, те правце. Шематизован и графички редукиван дијаграм омогућава, такође, тренутно читање. Иако није једноставна слика, постоји непосредно разумијевање односа између дијелова, и ово је, сасвим сигурно, једна од битних карактеристика дијаграма.¹⁰⁴

Међутим, поред његове изражене репрезентацијске особине тренутног представљања често врло сложених варијабли у архитектури на апстрактном и симплификованом нивоу, дијаграм истовремено представља моћан алат у генетичком и генеричком смислу управљања тим варијаблама: „Дијаграм је графички асамблаж који прецизира односе између активности и форме, организујући структуру и дистрибуцију функција. Као такви, дијаграми су најбоља архитектонска средства како би била укључена сва комплексност сварности.“¹⁰⁵



Слика 1.4.1.3. – Мишљење кроз дијаграм – процес:
Parc de la Villette / Rem Koolhaas, OMA.

¹⁰⁴ Allen, *Practice: Architecture, Technique, and Representation*, 49–65.

¹⁰⁵ Manuel Gausa, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age* (Barcelona: Actar, 2003), 162.

Крајем седамдестих, развијајући идеју комплексности стварности, Kooolhas и Tschumi, заинтересовани за питање програма и догађаја, окрећу се развијању нове дијаграмске технике у промишљању архитектуре. Данас је могуће идентификовати читаву генерацију савремених архитеката која даље промовише дијаграм као начин мишљења и пројектантски поступак, као што су SANAA, MVRDV Reiser&Ummemoto, UN студио. Тоуо Ito је први који је употребио термин „дијаграмска архитектура“ да би означио архитектуру која се производи на овај начин.¹⁰⁶

Архитекте холандског UN студија, Бен Беркел (*Ben Berkel*) и Каролина Бос (*Caroline Bos*) користе медиј дијаграма као инструмент који се супротставља понављању, тј. као средство које скреће архитектуру од типолошке фиксираности (у односима идеја/ форма – садржај/ структура) и омогућава генерисање нових инструменталних значења. У својој књизи *Move*, дијаграм у архитектури дефинишу као дио технике који уводи у рад квалитетне, интуитивне и субјективне природе, које нису ограничене линеарном логиком, а које се могу односити на физичке, структуралне, просторне или техничке елементе. Они виде дијаграме као организоване информације на вишеструким нивоима, које унапређују генерички начин пројектовања.¹⁰⁷

Према њиховом мишљењу, постоје три нивоа дијаграма – селекција, апликација и операција, који омогућавају да се теме прошире тако што их увлаче у унутрашњост процеса.

У том смислу, дијаграм не би требало сматрати шематским приказом, те он није препознатљив у свим његовим детаљима и са одређеном размјером, он је прије делезовска „апстрактна машина“, стога је и садржај и израз. Ова формулација упућује на то да дијаграмом значење није фиксирано, да је дијаграм нерепрезентативан, да, делезовским рјечником, представља апстраховано „мапирање“ мисли. „Дијаграмска или апстрактна машина не функционише као репрезент (...), радије као конструктор стварности која долази, нови тип

¹⁰⁶ Allen, *Practice: Architecture, Technique, and Representation*, 53.

¹⁰⁷ Ben van Berkel; Caroline Bos, *Move* (Amsterdam: UN Studio & Goose Press, 1999), 323–329.

реалности.¹⁰⁸ Радећи као апстрактна машина, дијаграм не личи на оно што производи. У складу са овим, дијаграм можемо да разумијемо као графичку презентацију динамичких процеса, синтетизованих кроз компресију, апстракцију и симулацију: „Као медијум, дијаграм игра двоструку улогу. Он је начин нотације (анализе, препознавања и рефлексације), али и машина акције (генеративне, синтетичке и продуктивне).”¹⁰⁹ Дакле, дијаграм има капацитет да дијагностицира и одговара, да мапира и упућује, да ради као именица и глагол: „Дијаграм стога није ствар за себе, него опис потенцијалних односа између елемената; није само апстрактни модел како се ствари понашају у свијету, него мапа могућег свијета.”¹¹⁰ Оријентисан ка спољашности, он указује на могућности односа материје и информација, и кроз своју инструменталност представља копчу са унутрашњошћу архитектуре. У том смислу, можемо га посматрати као графички конвертор спољашности у унутрашњи механизам архитектуре, или канал комуникацијских процеса између екстериорности и интериорности архитектуре.

Питер Ајзенман, у књизи *Diagram Diaries*, дијаграмски приступ архитектури разматра као аналитичку алатку у савладавању сложених и разнородних спољашњих утицаја кроз своје унутрашње механизме. Дијаграмски приступ у његовом раду истовремено постаје и алатка која генерише нове форме, кроз истраживачке механизме као што су трансформација, деформација, суперпонирање, инверзија, расклапање, итд. Нагласак је на истраживачком процесу и генеричком механизму дијаграма, а не на форми као крајњем производу.¹¹¹ Према Ајзенману, дијаграмирање је потенцијал за рационално и објективно разумијевање властитог процеса рада, а истовремено и начин да се помјери од субјективне свјесности ка несвјесном дијаграмирању. Он дијаграм види као средство за откривање нечега ван његовог властитог ауторског предубјеђења.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 141.

¹⁰⁹ Gausa, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age*, 162.

¹¹⁰ Исто.

¹¹¹ Опширније у Eisenman, *Diagram Diaries*.

Стога је дијаграм одговарајућа *mana* која нас води кроз систем. Сама стратегија дијаграма постављена је тако да се ухвати слика неприказивог, недостижног мјеста.¹¹²

Слично дијаграму, и модел има квалитет појашњавања, разјашњавања, и онда остаје у домену репрезентације будућег архитектонског објекта. Он је моћна алатка у комуникацијском смислу у склопу нотацијског система архитектонског пројекта, нарочито нестручног дијела јавности. Модел, међутим, има и наглашена генеричка значења у процесу пројектовања, једнако као и дијаграм, а истовремено тежи и самосталности као независан гест у односу на пројекат и као самостална умјетничка пракса, како Гудман описује цртеж. Историјски гледано, модел је једнако присутан у архитектонском дискурсу колико и цртеж.

У овом медију долази до изражаја комуникација на феноменолошком нивоу као непосредан контакт материје и ствараоца. То је конструктивно архитектонско средство истраживања у експерименталној фази рада. Материјално искуство, кроз *руке које говоре*, у овом медију је још израженије. Што је унутрашња комуникација сложенија, аутор је директније суочен са искуственим вриједностима експеримента у процесу.

Модел има капацитет да у радном процесу стимулише и синтетише несвјесни креативни потенцијал ствараоца. „Руке имају своје снове и претпоставке“, каже Башлар, другим ријечима, своју имагинацију, „помажу нам да материју упознамо у њеној интимности”.¹¹³ Посриједи је природна *пројекција*, посебан случај *пројектујуће* мисли која све човјекове радње, сањарије, „увијек преноси на ствар, на дјело”.¹¹⁴ Овдје се посебно наглашава релацијски капацитет модела у односу на његову репрезентациону карактеристику, као посебан вид истраживачког механизма у директној комуникацији са предметом рада. Можемо га сматрати једним од најдјелотворнијих облика размишљања кроз проживљено искуство, које тешко да се може постићи у другом медију када је у питању процес дизајна у архитектури, и управо због интензитета директног контакта са материјом. „Тачно

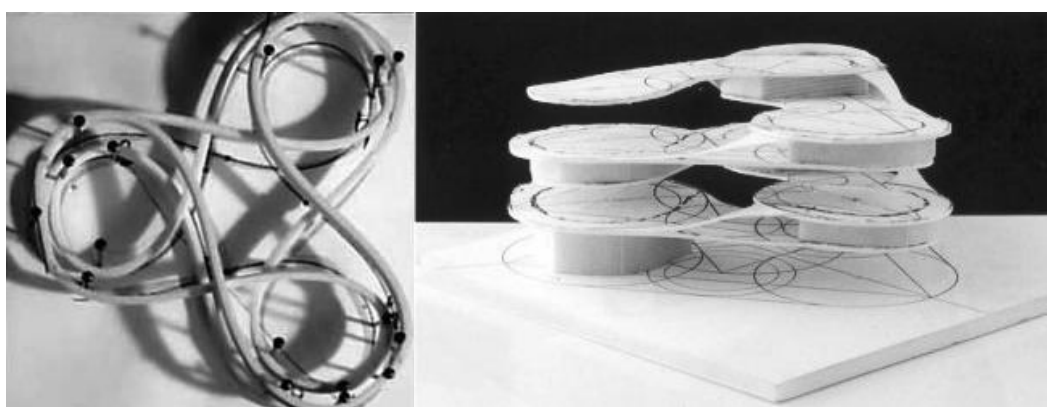
¹¹² Ben Van Berkel, Caroline Bos, “Interactive Instruments in Operation Diagrams”, у: Van Berkel, B.; Bos, C., ур., *Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age*, ANY, 23.

¹¹³ Гастон Башлар, *Вода и снови* (Сремски Карловци, Нови Сад: ИКЗ Зорана Стојановића:1998), 140–141.

¹¹⁴ Исто.

је да на путу који води ономе што треба мислити све почиње од чулности. Од оног интензивног до мишљења, мишљење нам се увијек догађа посредством неког интензитета.”¹¹⁵

Медиј модела је директнији у односу на друге архитектонске медије, отварајући непосреднији пут имагинацији кроз интуитивне и реактивне канале непосредног феноменолошког искуства у стваралачком поступку између свијета идеја и стварности.



Слика 1.4.1.4. – Радни модели – креативни процес:
Mercedes Benz Museum / UN Studio.

¹¹⁵ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje* (Beograd:Fedon,2009), 239.

ГЛАВА 2

ОБЛИЦИ И СВОЈСТВА АРХИТЕКТОНСКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

У овом дијелу студија се бави испитивањем комуникацијских облика и својстава архитектуре као једним од методолошких модела за тумачење значења и доживљаја архитектонског дјела. На овај начин, паралелно се истражују капацитет и природа архитектонске комуникације, као проширивање теоријске основе, значајне за методологију архитектонског пројектовања.

Умјетност, па тиме и архитектура, иако се не ствара првенствено из жеље да се нешто саопшти или пренесе, заснива се на процесима комуникације.¹¹⁶ Као што смо истакли у првом дијелу студије, Еко, расправљајући о укупном културолошком оквиру кроз комуниколошки аспект, потенцира природу архитектуре као облик семантичких информација путем којих се идеје, мисао, стање духа, емоције могу преносити.¹¹⁷

У савременом архитектонском дискурсу разматра се питање архитектуре као активног актера у комуникацији простора, културе и људи.¹¹⁸ У том смислу, помјера се тежиште опажања архитектуре као завршене физичке форме на простор токова, међудејства концепција, простора и учесника (корисника), па се стога она опажа и као мјесто сложене комуникације која се јавља у том процесу.

Њемачки филозоф Николај Хартман (*Nikolai Hartman*) износи мишљење да *смисао и дух* архитектуре говоре о културолошком контексту настанака, тј. о повезаности са људским животом који се ишчитава у одређеним формама, које имају свој специфичан израз.¹¹⁹ Сваки културни и цивилизацијски продукт може се сматрати комуникацијом, а посебан изазов представљају дјела умјетности и њена естетска комуникација. Стварање умјетности, па тиме и архитектуре, у својој природи заснива се на естетичкој интенцији, чији је саставни дио и процес комуникације. У том смислу, интерес истраживања је да се испитају интеракције,

¹¹⁶ Кон, *Estetika komunikacije*, 5.

¹¹⁷ Еко, *Kultura, informacija, komunikacija*, 207–270.

¹¹⁸ Аутори из различитих области проблематизују ово питање: Анри Лафевр, Едвард Соца, Мишел Фуко, Умберто Еко, Бернард Чуми, Питер Ајзенман, Нил Лич, Марк Оже, те многи други.

¹¹⁹ Hartman, *Estetika*, 147.

облици, специфичности и процеси комуникације архитектонског стваралаштва, који покрећу чулне опажаје.

Савремени постмодерни свијет означен је као сложен, промјенљив, хибридан и нестабилан и у константним трансформацијама. Посљедично томе, и начини комуникације су отворени, нестабилни и вишезначни. Посматрајући период прије модерне, као и током ње, архитектонска комуникација била је уобличена кроз систем упутстава архитектонске форме и њених елемента, као и функционалним моделима простора.¹²⁰ Из перспективе савременог свијета разматра се могућност да архитектонска комуникација није крајње одређена и дефинисана аутором, него да сама, у свом креативном дјеловању, отвара могућност за акцију, тј. питање производње архитектуре, као и њеног значења како кроз дизајн – тако и кроз употребу, коришћење, читање умјетничког дјела – што омогућава отворену комуникацију корисника и простора. Значење и искуство простора у овом смислу нису фиксна, већ прије форма развоја, кроз контекстуалну интерпретацију и тумачење у процесу комуникације кроз вријеме, која се конкретизује ауторским стваралаштвом и персонализацијом корисника.

Дакле, помјерајући перспективу проучавања архитектуре као завршене физичке форме на чин комуникације, на то шта она значи, симболише, репрезентује и како се непосредно доживљава, говоримо о токовима или облицима међудејства у процесу комуникације. Однос комуникације апстракције и значења одвија се једном у фази стварања, а други пут у фази рецепције дјела, појмовног тумачења смисла и значења. Другим ријечима, то је питање релације архитекте и архитектонског стваралаштва, те субјекта као корисника, учесника. „Форма својим својствима исказује слојеве значења утканих у процес стварања дјела. Њена њена значења нису исцрпљена у процесу стварања. Она се умножавају кроз процес доживљавања и сагледавања дјела његове, друштвене верификације.“¹²¹

¹²⁰ На примјер, Алберијевих 10 књига о архитектури или пет архитектонских постулата Ле Корбизијеа.

¹²¹ Vladimir Мако, *Estetika – arhitektura: sedam tematskih rasprava* (Beograd: Orion Art, 2005), 23.

Према ријечима теоретичара архитектуре Марка Казнса¹²² (*Marc Cousins*), комуникација је област нематеријалне архитектуре, то је *слабост* архитектуре као дисциплине, јер њене границе нису јасно одређене, јер она није само материјална, већ представља и комуникацију, на шта се и односи појам *слаба* дисциплина. Шпански архитекта и теоретичар Де Сола-Моралес (*Ignasi de Solà-Morales*) става је да се појам „слабост” може тумачити на вишеструко. Према њему, архитектура не може бити садржана унутар граница рационалне теорије, снага архитектуре опстаје у простору сусрета.¹²³ Разматрање односа субјективног и објективног у перцептивном искуству архитектуре, дакле, отвара питање слојева архитектонске комуникације, тј. њеног облика како кроз значења тако и кроз непосредну доживљајну стварност на плану просторне појавности.

Да би се спознао појам односа комуникације и архитектуре, потребно је сагледати мјесто између стварања архитектуре те њене артикулације кроз доживљај и производњу значења од стране корисника. Материјална подлога архитектуре је мјесто изражавања за оног ко је обликује/ ствара, и као таква је оквир чулне рецепције за онога ко опажа. Ако је од феномена комуникације већ могуће начинити саставни елемент људског искуства, питање се своди на покушај сазнања о каквој врсти искуства се ради, и са ког становишта треба посматрати процес комуникације, када је ријеч о архитектури.

Појмови „интериорност” и „екстериорност” познати су у архитектонској дисциплини првенствено као појава физичке подјеле која се јавља у односу на архитектонску опну, међутим, могу постојати и други аспекти кроз које се може посматрати овај дуалитет. Тако, на примјер, Питер Ајзенман у својој књизи *Diagram diaries* користи ове појмове (изворно као *interiority, exteriority*) како би означио испитивања која припадају унутрашњем механизму архитектуре као интериорност, док све облике контекста и све утицаје које архитектура савладава у свом процесу настанка као спољашњи текст назива екстериорност.¹²⁴

¹²² Marc Cousins. „The Architecture of Deconstruction: Derrida’s *Haunt*“.*Architecture of Deconstruction The specter of Jaques Derrida*. International Scientific Conference, University of Belgrade, Faculty of Architecture, 26th, October 2012. (забиљешке М.М.А.)

¹²³ Ignasi Solà-Morales, “Weak Architecture” у: *Architecture Theory since 1968*, ур. К. Micheal Hays (Cambridge, Mass, London England: MIT Press, 2000), 614–623.

¹²⁴ Peter Eisenman, *Diagram diaries* (New York: Universe Publishing, 1999), 173.

Пројектантски поступак у свом процесу увијек подразумијева сложен међуоднос ова два дуалитета, који се једнако јавља и у процесу перцепције архитектонског дјела.

У овом контексту, аналогно наведеним подјелама и њиховим вишезначностима, студија претпоставља два праваца испитивања комуникацијских својстава за тумачење значења и доживљаја архитектонског дјела:

1) комуникацијска својства архитектуре као врсте репрезентације, чије се значење у архитектури повезује у ширем контекстуалном смислу и културолошко-друштвеном систему – означено као екстериорни облик архитектонске комуникације;

2) комуникацијска својства архитектуре као непосредне унутрашње комуникације изражајности, нерепрезентацијског карактера. Унутрашњост се односи како на унутрашње механизме архитектонског језика, тако и на унутрашњост психофизичког и емотивног односа субјекта и простора – означено као интериорни облик архитектонске комуникације.

Два облика путем којих се испитује значење и смисао архитектуре у овој студији треба да истакну вриједности различитих приступа у интерпретацији комуникацијских својстава архитектуре. Сваки од ових приступа има своје предности и ограничења, али постављени у релацију, међусобно се надопуњују и омогућавају обухватнију анализу комуникацијских својстава архитектонског дјела.

Дакле, два аспекта тумачења комуникацијских својстава архитектуре се доводе у паралелну раван као рационализам – свијет мишљења и реализам – емпиријски свијет. Два приступа можемо да тумачимо и као објективизам и субјективизам. Сузан Лангер (*Susanne Langer*) истиче два облика доживљаја умјетничког дјела, дискурзивни и интуитивни; дискурзивни можемо схватити у семантичком систему значења, и он је подложен искуству спољашњег објективног свијета, док се интуитивни облик веже за субјективно искуство.¹²⁵ Према Лангеровој, постоји извјесна разлика између увида који је стечен расуђивањем и оног у директном доживљају, али, како она наглашава, “то није никакава супротност између двије

¹²⁵ Suzan Langer, *Filozofija u novom ključu* (Beograd: Prosveta), 23.

корјенито различите моћи ума”.¹²⁶ Ипак, да би дефинисала ову разлику, Лангерова уводи појам *узначење* као појам који се разликује од значења, а који се односи на оно што се изражава и доживљава чулном формом.

Говорећи о нивоима рецепције, Жерар Женет (*Gerard Genette*) издваја примарну и секундарну пажњу, која се у извјесном смислу доводи у везу с дуализмом комуникацијских својстава архитектуре. Примарни тип пажње је нулти степен идентификовања и непосредног доживљаја, док се секундарни тип пажње заснива на појединачној иницијативи, прожетости културом, или информацијама које се доводе у везу са контекстом, тако да се и просуђивање уоквирује у неки референцијални ред.¹²⁷

Према Чумију, архитектура је медиј за комуникацију концепата, али и искуства простора: „Архитектура (...) почиње тамо гдје нагло коинцидирају концепт и искуство простора“.¹²⁸ Архитектура увијек представља нешто друго поред тога што представља саму себе. Непосредан лични доживљај простора посматра се као моћно средство за постизање духовног садржаја. Ову двостурку природу архитектуре која балансира између два тежишта Чуми усваја кроз појмове лавиринта и пирамиде (лабиринт као осјетилни доживљај простора, а пирамида као интелектуална сфера, који имају динамичан и дијалектичан однос).¹²⁹

Као илустрација паралелног постојања и међусобног односа екстерионог и интерионог облика архитектонске комуникације послужиће нам размишљање Питера Ајзенмана, који прецизно уочава разлику која се јавља у лингвистичком приступу архитектури: ”У језику, знаци нису објекти, већ указују на одсуство неког објекта. За разлику од језика, архитектура је једнако објекат односно присуство, као и знак односно одсуство.”¹³⁰ Дакле, специфичност архитектонске комуникације односи се симултано на њено физичко присуство као и њено присуство одсуства, што упућује на постојање унутрашњег и спољашњег дијалога (у студији дефинисани као екстериорна и интериорна комуникацијска својства

¹²⁶ Исто, 23.

¹²⁷ Жерар Женет, *Уметничко дело: естетска релација* (Нови Сад: Светови, 1998), 214.

¹²⁸ Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 76.

¹²⁹ Исто.

¹³⁰ Piter Ajzenman, *O idealnom objektu – izabrani tekstovi* (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2013), 41.

архитектуре). Они представљају два различита односа човјека и објекта – перцепцију (чулност) и концепцију (интелигибилност), који су, према Ајзенману, у архитектури иманентно присутни и одувијек помијешани.

Традиционално, архитектура се веже за егзистенцијалну потребу за склоништем, које треба појмити у физичким и метафизичким оквирима, у стварном свијету и свијету идеја. Физички аспект захтијева да архитектура буде конструисана, да буде материјална стварност, коју непосредно доживљавамо – то је њено стање присуства, као непорецив императив. Међутим, пошто склониште такође постоји у свијести као идеја у свом метафизичком стању, архитектура представља концептуално промишљање физичког, једно *одсуство* у материјалном смислу, чије се значење и смисао на исти начин разумије.¹³¹

У наредним поглављима ове главе студија ће „по дубини“ размотрити два облика архитектонске комуникације, које смо дефинисали као екстериорни и интериорни облик комуникације. Ова два облика ће даље бити раслојени у карактеристике као алатке за тумачење конкретног архитектонског дјела. Другим ријечима, два облика комуникације путем којих се испитује значење и смисао архитектуре треба да истакну вриједности различитих приступа у интерпретацији комуникацијских својстава архитектуре. Сваки од ових приступа има своје предности и ограничења, али постављени у релацију, међусобно се надопуњују и омогућавају обухватнију анализу комуникацијских својстава конкретног архитектонског дјела, што је тема другог дијела ове студије.

2.1. Екстериорни облик архитектонске комуникације

Екстериорни облик архитектонске комуникације посматра се као дио ширег мишљења према референцама и значењима изван самог архитектонског дјела, у контексту друштва и културе у којима дјело настаје и разумијева се. Ниједан

¹³¹ Позивајући се на Пола Валерија (*Pol Valery*), Ајзенман наводи следећи цитат, да опише на другачији начин комуникацијска својства умјетничког дјела: *Када читамо поезију, иако трагамо за значењем, враћамо се на пјесму увијек наново трагајући за искуством задовољства које проналазимо у самом писању. Разлика између поезије и новинарства је у томе што у поезији писмо траје као објекат са својим разлозима постојања и дуго након што је значење усвојено. Поетски чин одзвања и комуницира сопствено значење: то је чин поетског писма.* Piter Ajzenman, *O idealnom objektu – izabrani tekstovi*, 41.

феномен културе, па ни архитектура, није потпуно аутономан, и једини начин да се схвати јесте управо кроз интеракцију са осталим културним појавама и феноменима.¹³² Такође, архитектура је неодвојива од идеологије, па анализа неког архитектонског дјела подразумијева и шири контекст анализе, симболику на који тај рад упућује: „Данашњи приступ естетици отвара и питања везана за њено социолошко, политичко, етичко, религиозно, психолошко и симболичко учешће у оквирима комплексног сагледавања духа времена и архитектуре које поједине епохе на тај начин развијају.”¹³³

Екстериорни облик комуникације разматра се као вид језика, извор свих значења, и интерпретативни облик разумијевања културе у цијелости, па и архитектуре која се чита као текст културе. Шта кућа значи, као друштвена и културна потреба, у смислу идентификације са својим окружењем, и како се она остварује, питање је екстериорног облика архитектонске комуникације. Прецизније, разматра се начин како разумијемо архитектуру у симболичком смислу помоћу метафора које користимо у миметичком механизму, фокусирајући се на когнитивне вриједности наратива. У питању је чињеница да архитектура своје значење црпи из околности под којима настаје. Стога је од значаја све оно што је изван архитектуре, и што се може убројати у збир њених функција.¹³⁴

Архитектура, намјерно или ненамјерно, увијек носи неку поруку кроз свој израз, и у том смислу неизбежно је у области репрезентација.¹³⁵ Другим ријечима, не можемо раздвојити оно што је речено на начин како је речено, ако се послужимо аналогијом са лингвистиком. Ако је архитектура неизбежно ухваћена у мрежу комплексних културних *језика*, онда питање репрезентације постаје још важније, у смислу да се схвати потпуни потенцијал пројектовања.

¹³² Diana Agrest, “Design versus Non-Design”, у: *Architectural Theory since 1968*, ed. Hays, K. M., (London: The MIT Press, 1998), 198–213.

¹³³ Vladimir Мако, *Estetika – arhitektura: sedam tematskih rasprava* (Beograd: Orion Art, 2005), 93–94.

¹³⁴ Alan Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980–1987*. (Cambridge, Mass: MIT Press, 1989), 254.

¹³⁵ Teodor Adorno, „Funkcionalizam danas“, у: *Antologija Teorija arhitekture XX veka*, ур. Miloš Perović (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 571–589.

2.1.1. Аналогија са лингвистиком: текст/ контекст

За семиологе, значење је, прије свега, питање лингвистике. Архитектура говори и употребљава „знакове“ који могу да буду упоређени са ријечима говорног језика/ текста. Са становишта теорије културе, умјетничко дјело се тумачи као текст кроз који се изражава или конструише специфичан индивидуални или друштвени идентитет.¹³⁶

Ако разматрамо архитектуру као текст у процесу комуникације, неопходно је размотрити и природу архитектонског контекста, као саставног дијела текста. Изворно, механизам дихотомије текста и контекста у лингвистици функционише тако да контекст представља конотативни оквир, који даје смисао тексту и пресудан је за његово тумачење. Мијењањем контекста, и само значење текста се мијења. Можемо рећи и да начин на који се контекстуализује¹³⁷ неко дјело увелико условљава и начин његовог сагледавања и тумачења.

Ова дихотомија одговара било ком умјетничком дјелу ако га посматрамо у аналогији са лингвистиком као извор значења. Контекст, другим ријечима, даје оквир самом тексту и једино је на тај начин могуће тумачити смисао неког умјетничког дјела. Дакле, говорећи о процесу комуникације и тумачењу значења неког архитектонског дјела, немогуће је заобићи сагледавање контекстуалне равни у којој се дјело налази. Архитектонско дјело упућује на спољашњу размјену појаве значења „из односа дјела као текста и текстуалности контекста“.¹³⁸ Другим ријечима, контекст архитектуре је саставни дио њених комуникацијских својстава. Из овог угла, тумачење значења неког архитектонског дјела, тј. посматрање архитектуре као текста, неминовно је умрежено са контекстом у коме то дјело настаје и није га могуће посматрати изоловано, само по себи. Сам текст конкретног архитектонског остварења једнако говори и о контексту свог настанка, што у случају архитектуре представља хетероген друштвено-просторни оквир,

¹³⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb, Horetzky, 2005), 459.

¹³⁷ Контекстуализација, у овом смислу, уоквирује механизме тумачења и по својој природи је динамична и промјенљива. Контекст тумачења може да буде вишеструк, промјенљив кроз вријеме. У дихотомију текст/ контекст уводи отвореност текста, чије значење и стабилизација постају одређени у контексту тумачења. Дакле, када је у питању интерпретација архитектонског дјела, можемо рећи да се контекст продукује, тј. да може да се посматра као интерпретативна стратегија или модел тумачења.

¹³⁸ Шуваковић, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 451.

(можемо да говоримо о физичком, друштвено-културном, историјском, идеолошком, политичком, духовном контексту, итд.). У том смислу, контекст представља саставни дио у тумачењу неког конкретног архитектонског дјела, једнако подложног интерпретацији као и само дјело. Тако тумачење архитектуре уједно постаје и интерпретација контекста, што се у случају архитектуре у општем смислу јавља у двојаком облику, као материјални и нематеријални контекст, који се међусобно преклапају, како у процесу стварања архитектуре, тако и процесу њеног тумачења.

Нематеријални контекст подразумијева друштвено-културно окружење, као незаобилазни чинилац конструкције и рецепције умјетности сваког времена, откривајући мноштво околности везаних за тумачење сваког умјетничког дјела. Архитектура је увијек одраз специфичности времена и његовог културолошког оквира у којем настаје, тј. дух времена је уткан у архитектонску појавност. Историчар и критичар умјетности Ђулио Карло Арган (*Giulio Carlo Argan*) вјерује да се у структури сваког архитектонског објекта крије одређена идеологија, те да је архитектура у том смислу од ње неодвојива, што значи да је анализа или критика неког дјела истовремено критика и значења на које то дјело упућује.¹³⁹

Као саставни дио друштвено-културне цјелине, архитектура увијек покреће у неком облику питање репрезентације.¹⁴⁰ Ако прихватимо тезу америчке теоретичарке архитектуре Дајане Агрест (*Diana Agrest*) коју износи у есеју *Пројектовање и непројектовање*,¹⁴¹ да идеологија није ништа више од друштвене производње значења, онда значи да цјелокупна културна продукција у коју спада и архитектура „манифестује начине на које се идеологија производи као дио одређене друштвене структуре“.¹⁴² Испитујући однос између архитектуре и њеног друштвеног контекста она уводи појам пројектовање и непројектовање, као два облика теоријског модела за разматрање културне (симболичке) продукције.

¹³⁹ Опширније у Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989)

¹⁴⁰ Кроз историју архитектуре можемо да пратимо стваралачке изразе који конотирају различите друштвене потребе репрезентације, од националног, државног идентитета, до потребе да се изрази статус или политичка моћ.

¹⁴¹ Дајана Агрест, „Projektovanje i neprojektovanje“, у: *Antologija, Teorija arhitekture XX veka*, ур. Miloš Perović (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 512–530.

¹⁴² Исто, 513.

Појам непројектовање уводи као облик симболичке продукције, да би описала начин на који се различити културни системи међусобно односе и обликују изграђен свијет, као резултат општег развоја културе, у оквиру који се и архитектура као друштвени продукт посматра као један од тих система. “Културу схватамо као систем друштвених кодова који омогућавају да информација уђе у јавни домен посредством одговарајућих знакова.”¹⁴³ Према Умберту Еку, друштвени кодови су скуп норми, мисаоно утемељење које детерминише појединачне појавности: „Појам кода нужно подразумева појам конвенције, друштвеног договора, с једне стране, и механизма заснованог на правилима, с друге стране.”¹⁴⁴ Дакле, код је облик посредовања између различитих културних система који би требало да омогући комуникацију.

У цјелини гледано, култура се може посматрати као поредак кодова који се манифестују кроз различите текстове. Посматрати архитектуру као текст значи читати токове друштвеног кода, који се могу манифестовати кроз структуралне елементе који носе значење и смисао, једну „друштвену слику“. Дакле, на нивоу кодова, можемо да разумијемо однос пројектовања као једног културног система у односу према другим културним системима. Разматрајући код у архитектури, говоримо о успостављању неке форме и значења које из ње произлази. “Развој конкретних облика повезивања између пројектовања и других културних система се може посматрати као динамички процес, чија проучавање отвара проблем производње значења.”¹⁴⁵ Разумљиво је да је овај однос промјенљив кроз вријеме и историју и у њему постоје тренуци промјене и интензивирања када, на примјер, економски, технички, функционални или симболички проблеми, како наводи Агреста, а можемо рећи и потребе¹⁴⁶ „принуде на производњу новог формалног репертоара или на проширивање и преображај постојећег рјечника“.¹⁴⁷

Материјални контекст се првенствено схвата као реално физичко окружење (природно или урбано) у које се неко дјело смјешта. У архитектонској теорији и

¹⁴³ Исто.

¹⁴⁴ Umberto Eco, *Kod* (Beograd: Narodna knjiga, 2004), 14.

¹⁴⁵ Agrest, „Projektovanje i neprojektovanje“, 514.

¹⁴⁶ Кроз историју архитектуре, можемо да пратимо различите стваралачке изразе који конотирају различите друштвене потребе, од националног, државног идентитета, до потребе да се изрази статус или моћ.

¹⁴⁷ Исто.

пракси данас постоји низ начина мишљења и концепата који су произашли из тематизовања физичког контекста: контекстуализам, регионализам, вернакуларна архитектура, органска архитектура итд. Једно од тумачења постмодернизма тиче се управо успостављања односа према историјском контексту, као реакција на модерну која се односила на затечено као на *tabula rasa*, а у име авангардних принципа „у духу новог времена“ и идеологије функционализма. На другој страни, мноштво је примјера некритичког односа посмодернистичких одговора који се испољавају буквалним историјским цитатима или колажирање постојећег, чији израз губи снагу у временским околностима.

Брент Бролин (*Brent Brolin*) у својој књизи *Архитектура у контексту*¹⁴⁸ проблематизује питање сложеног односа уклапања нових структура у затеченим структурама града, првенствено се бавећи физичким визуелно-обликовним контекстом. Он кроз обимну анализу примјера истиче различите приступе уклапања, са једне стране, кроз аналогију са елементима непосредног окружења, а са друге стране истиче принцип контраста кроз нове форме како би се појачао визуелни ефекат затеченог. Не приклањајући се нити једном од ова два приступа, истиче да се свако може сматрати успјешним уколико постоји јак и садржајан визуелни однос у процесу уклапања.¹⁴⁹

За Фремптона¹⁵⁰ (*Kenneth Frampton*) мислити регионално је: повратак појму мјеста, тактилна непосредност просторног искуства, дијалог са климом и топографијом, стварност културног значења, могућност ангажовања локалних вјештина; што је на неки начин и одговор како тектонској празнини површне постмодерне архитектуре, са једне стране, тако и хомогенизирајућим силама модерне технологије. То значи да се регион или локално може схватити као извор креативне енергије и имагинације; из којег се црпе *сви слојеви стварности*, што уједно значи и борбу против свеопште глобализације и Ожеових немјеста, гдје се губи важност физичке одреднице мјеста.

¹⁴⁸ Brent Brolin, *Архитектура у контексту* (Београд: Грађевинска књига, 1985).

¹⁴⁹ Успостављање визуелне сагласности као принцип архитектуре у контексту, виђене на овај начин, углавном се тиче основних међусобних физичких односа у смислу спратне висине, усклађивања кровних елемената, спратне подјеле, односа пуно–празно, питања секундарне пластике и материјализације.

¹⁵⁰ Kenneth Frampton, “Ten Points on an Architecture of Regionalism”, у: *Architectural Regionalism*, ур. Vincent Canizaro (New York: Princeton Architectural Press, 2007), 386–394.

Феномен мјеста, како га види Норберг-Шулц (*Christian Norberg-Schulz*) јесте кључна одредница концепта контекста. Он мјесто дефинише као „квалитативни феномен укупности“¹⁵¹ који има своју конкретну природу. У Хајдегеровом (*Martin Heidegger*) тумачењу, мјесто постаје мјесто тек онда када човјек својим грађењем учита значење тог мјеста.¹⁵² Градећи свој став на тези о егзистенцијалној неодвојивости човјека и простора, те тези да је становање један облик егзистенције, Норберг-Шулц становање види као укупни однос између човјека и мјеста: “Егзистенцијална сврха грађења (архитектуре) стога претвара локацију у мјесто, односно открива значења која су потенцијално присутна у датом окружењу”.¹⁵³ Истовремено, Норберг-Шулц истиче и промјенљив степен сталности структуре мјеста, јер сачувати *genius loci* односи се конкретизовање суштине, увијек изнова у историјском контексту.

У савременој интерпретацији мјеста, Ким Довеј (*Kim Dovey*) користи теорију асамблажа. Према њему, видјети мјесто као асамблаж значи избјећи сваку бинарну подјелу на друштво и простор, субјекат и објекат, и у том смислу мјесто се посматра као „друштвено-просторни свежањ међувеза у којем се идентитети и функције дијелова и цјелина појављују из токова између њих.”¹⁵⁴

Џереми Тил (*Jeremy Till*) говори о вишеструкој зависности архитектуре, о сложеном архитектонском контексту у којем настаје, али истиче могућност произвођења контекста, у смислу слободних асоцијација на елементе контекста, након критичке анализе истог, која зависи од субјективног опажања и спознаје. Он преиспитује позицију архитекте у односу на појам контингенције или случајаности, односно низ непредвиђених околности, са којим се архитектонски дискурс суочава у сваком новом задатку. Према њему, архитектура је прије обликована спољним условима, него својим унутрашњим механизмима. Стога

¹⁵¹ Christian Norberg-Schulz, “Fenomen mjesta”, у: *Teorija arhitekture i urbanizma*, ур. Vladan Đokić, Petar Bojanić (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2009), 260–274.

¹⁵² Martin Heidegger, “Građenje, stanovanje, mišljenje”, у: *Teorija arhitekture i urbanizma*, ур. Vladan Đokić, Petar Bojanić (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2009), 120.

¹⁵³ Исто, 268.

¹⁵⁴ Kim Dovey, “Assembling Architecture”, у: *Deleuze and Architecture*, ур. Frichot, Hélène (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 131.

¹⁵⁴ Концепт асамблажа у друштвеним теоријама потиче из *A Thousand Plateaus* Жила Делеза и Феликса Гатарија. Изворно, према дефиницији, асамблаж је цјелина која се састоји од хетерогених елемената који формирају везе једни са другима. Ови елементи нису истога типа, могу бити материјалне и нематеријалне природе.

види архитектуру зависну у својој онтологији, великом дијелом одређену спољним силама, али истовремено налазећи изазов у креативним напорима као отпор стању зависности. Ријеч је о томе да се друштвено-просторни контекст кроз пројектовање проблематизује, и у том смислу проширује разумијевање и отварање нове перцепције контекста.¹⁵⁵

Амерички архитекта Стивен Хол (*Steven Holl*) истиче да архитектура треба да објасни своје окружење, да понуди нови ракурс или открије нову особину једног мјеста кроз умјештање новог, и тиме прекине укоријењен начин посматрања затченог контекста. Он истиче да нов објекат може да постоји као инверзија затченог стања, али његова намјера је, првенствено, да прикаже један аспект, или укаже на одређени смисао који разликује то мјесто од универзалног простора.¹⁵⁶

И Чуми у својим размарањима под појмом *контекст* подразумева јединство физичког визуелног контекста и културолошко-социјалне и економске околности које су стварност сваког пројекта и који постају проактивни елементи у генерисању архитектуре, али тако што архитекта одлучује како ће контекст бити дефинисан.¹⁵⁷

Слобода ових релација у данашњим постмодерним условима, када не постоје одређене идеологије, јесте стварна. У плуралистичком амбијенту савременог мишљења, умјетнички дискурси се ослањају на релативност контекста и активну улогу његове интерпретације. Према француском архитекти Жану Нувелу (*Jean Nouvel*), та чињеница обавезује архитекту да дијагностицира стање сваки пут изнова у односу на „геолошки слој који постоји“.¹⁵⁸

О скривеним димензијама културе говори антрополог Едвард Хол (*Edward T. Hall*),¹⁵⁹ приближавајући нам комплексан однос човјека, артефакта и културе. Према њему, начин мишљења утиче на формирање простора, као што специфичност локалитета утиче на формирање мишљења.

¹⁵⁵ Опширније у Jermy Till, *Architecture depends* (London: MIT Press, 2009).

¹⁵⁶ Steven Holl, *Anchoring/ Selected Projects 1975–1991* (NY: Princeton Architectural Press, 1991), 9.

¹⁵⁷ Enrique Walker, *Tschumi on Architecture* (New York: The Monacelli Press, New York, 2006), 156.

¹⁵⁸ J. Baudrillard/ J. Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija* (Zagreb: AGM, 2008), 27.

¹⁵⁹ Edward T. Hall, *The Hidden Dimension* (Anchor Books Editions, 1982).

За разлику од других умјетности, Гудман истиче архитектонско дјело као фиксирано за мјесто, чврсто постављено у физичком и културном окружењу које се веома споро мијења. Отуда је од круцијалне важности осјећање и препознавање специфичности мјеста на коме се гради, тј. његове природе, географије, пејзажа, локалних материјала, вјештина, културних образаца, социјалних односа. Према Паласману, *културно специфична архитектура* би требало да буде ехо ових сегмената, који не могу да се посматрају одвојено. „Културно специфичан карактер или стил не може свјесно бити научен и примијењен површински; то је резултат проучавања специфичности матрице, културе и креативне синтезе.”¹⁶⁰

2.2. Карактеристике екстериорног

2.2.1. Симболичка функција и питање значења

У овом поглављу надовезаћемо се на расправу о симболичкој функцији и конотативној природи архитектуре коју смо отворили у уводном дијелу (у потпоглављу 1.2.2. *Комуникација и значење: семиотички приступ* и поглављу 1.3. *Архитектонска комуникација према Умберту Еку*). Подсјетимо се Екове расправе о симболици, гдје он у једном тренутку поистовјећује семиотику са симболиком, јер, према њему, све се може схватити на симболичан начин – комуникација је према њему симболична у својој суштини. Исто тако, разматрајући комуникацију као значење кроз семиотички апарат указали смо да је знак у средишту семиотике, а да је однос између елемената у структури знака када је у питању тумачење значења и смисла у умјетности најближи арбитрарном облику правог знака, тј. симболу. Дакле, можемо да се сложимо да је симбол, као могући облик знака, када је у питању семиолошко/ семиотичко/ симболичко тумачење архитектуре, најзначајни елемент преношења и разумијевања значења и смисла умјетничког дјела.

¹⁶⁰ Juhani Pallasmaa, “Tradition and Modernity: The Feasibility of Regional Architecture”, у: *Post-Modern Society in Architectural Regionalism*, ур. Vincent Canizaro (Princeton Architectural Press, New York), 139.

Симбол изворно значи *састављање, подупирање*, првобитно, „симбол је доиста средство препознавања које допуштају две половине једне монете“.¹⁶¹ Како Еко наводи, етимологија симбола пружа могућност откривања „јер две половине монете (...) остварују потпуно своје функције само када се наново споје да успоставе јединство“.¹⁶² Управо је то суштина симбола, интенција ка спајању и цјеловитости. У пољу архитектуре то се односи на физичку појавност и значења која та појавност комуницира. Симбол како у вербалном, тако у материјалном свијету има когнитивну функцију као дио човјекове мисаоне егзистенције. Умјетност на једној страни разумијемо као израз креативног духа ствараоца у материјалној стварности, а на другој страни значење и смисао се остварују ишчитавањем материјалног и спајањем са духовним код субјекта (читаоца дјела) управо остваривањем цјеловитости, на коју симбол упућује. Активност путем које човјек постаје свјестан сложености искуства коју организује у структуру садржаја (кроз систем израза у умјетности) Еко назива симболичком: „Симболичко омогућује не само да се искуство *именује*, већ исто тако, да се организује и, према томе, конституише као такво, чинећи га мисливим и комуникабилним.“¹⁶³ У контексту комуникацијских својстава архитектуре, то отвара могућност успостављања смисла преко архитектонског израза у области појмова.

Према Сузан Лангер, „симболи нису заступници својих објеката већ средства поимања објеката (...) симболи непосредно значе управо наше представе о стварима а не саме ствари.“¹⁶⁴ Она подвлачи да је симбол оруђе мишљења, које покреће духовни процес. У трипартитној подјели коју смо видјели код Перса (субјекат, знак, објекат), Лангерова у својој расправи о симболичкој функцији у умјетности ставља симбол умјесто знака, уводећи и појам или представу као четврти елемент (субјекат, симбол, представа, објекат).

¹⁶¹ Умберто Еко, *Симбол* (Београд: Народна књига, 1995), 5–33.

¹⁶² Исто.

¹⁶³ Еко, *Симбол*, 14.

¹⁶⁴ Langer, *Filozofija u novom ključiu*, 117–118.

Симболи припадају духовном животу¹⁶⁵ и, према њеној теорији, оно што симбол заиста саопштава јесте појам и смисао. Међутим, појам тражи и посебну презентацију посредством које га можемо схватити. Управо симболичку функцију у архитектури треба схватити као тежњу у стварању појмљивог смисла и значења које је посредно разумљиво кроз изражајни језик архитектуре.

Истражујући питање вриједности симболичких система у умјетности, Гудман каже да симболизација представља човјекову неодољиву тежњу, и да је сама сврха симболизације у процесима комуникације, гдје симбол представља медиј комуникације: „Умјетничка дјела су поруке које преносе чињенице, мисли и осјећаје; њихово проучавање припада новонасталој теорији комуникације.“¹⁶⁶ Крајњи циљ и корисност ових симболичких комуникацијских процеса у умјетности за њега јесте у функцији спознаје, знања, открића. „Симболизацију у основи треба процјењивати по томе како добро служи спознајној сврси: по осјетљивости њеног разлучивања и прикладности њених алузија, по начину како дјелује захваћајући, истражујући и обавјештавајући свијет (...) по томе како судјелује у стварању, руковању, очувању и преобликовању знања.“¹⁶⁷

У Гудмановој теорији симболичких система у умјетности спознајно и сазнатљиво кроз умјетност умом не искључује осјетилно и емотивно него „сва осјетљивост и пријемчљивост нашег организма судјелују при измишљању и тумачењу симбола.“¹⁶⁸ У овој расправи видимо да симболичка форма у умјетности кроз механизам конотације отвара један свијет сазнања у којем се преплићу рационални и ирационални слојеви духовног живота човјека. Када говоримо о природи спознаје у симболички кодираној комуникацији, издвајају се извјесни

¹⁶⁵ Лангерова истиче да је моћ разумијевања симбола заснована на несвјесном спонтаном процесу, апстраховању као инструменту мишљења. Зато они директно значе концепцију ствари, а не саму ствар. Однос симболичког као спољашњег испољавања дубоких унутрашњих несвјесних процеса субјекта, посебна је тема Фројдове (*Sigmund Freud*) психоанализе. Његова тема су онирички симболи, који су дио дубоких субјективних процеса, које је потребно интерпретирати на бази асоцијације пацијената, мада касније ипак формира кодекс ониричког симболизма са образложењем значења.

¹⁶⁶ Goodman, *Језици умјетности: приступ теорији симбола*, 215.

¹⁶⁷ Исто.

¹⁶⁸ Исто.

преломи, тако да „врхунац занимања за неки симбол обично се јавља у вријеме откривања, негдје на пола пута при прелазу из нејасног до очитог“.¹⁶⁹

Код симболичких система који имају дубину слојевитости и густоћу, процеси ишчитавања и спознаје су у сталном откривању и измицању, никада *коначни и потпуни*. Притом, ови процеси откривања постају дио сазнања који користимо даље у новом сазнавању. Дакле, симболи као медији комуникације у умјетности јесу начин откривања свијета, а „динамика и трајност естетске вриједности природне су посљедице њеног спознајног карактера“.¹⁷⁰

У опширној расправи о симболизму (систему симбола) у умјетности и архитектури, у дјелу *Интенција у архитектури*, Норберг-Шулц такође истиче да умјетност симболизује вриједности: „Умјетност је средство чувања и саопштавања вриједности, то јесте она вриједности чини заједничким.“¹⁷¹

Човјекова потреба за комуникацијом у свом материјалном окружењу је дубока духовна потреба, као и потреба за потврдом и идентификацијом. Природа архитектуре јесте двојака, материјална појавност кроз коју се конституишу нематеријална значења, идеје, људска идентификација. „Симболичка концепција заснована на унутрашњем и интуитивном осјећању ствараоца, изражена кроз интелектуалну експресију, али и преко имплицитног својства симболичког казивања, везује и посматрачева осјећања за непосредно дјело.“¹⁷²

Међутим, ово унутрашње грађење симболичке комуникације треба подвести под опште и заједничко несвјесно¹⁷³ (архетипске вриједности симболичке природе

¹⁶⁹ Исто, 216

¹⁷⁰ Исто.

¹⁷¹ Christian Norberg-Schulz, *Intencija u arhitekturi* (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2009), 75.

¹⁷² Мако, *Estetika – Arhitektura*, 16.

¹⁷³ Наспрам Фројдове психолошке структуре човјека подијељење на свјесно и несвјесно, Јунг (Carl Jung) додаје још један слој, слој колективно несвјесног. Према његовом мишљењу, садржај колективног несвјесног су архетипови, универзалне слике, које постоје у нама независно од личног искуства. Код Јунга, површински слој личног несвјесног заснован је на дубљем слоју који је за све људе идентичан. Колективно несвјесно је нелично, надлично несвјесно јер није творевина индивидуалног искуства, него припада сфери психичког насљеђа. Архетип као колективно несвјесно продире у свијет кроз симболичке форме, дакле, симболички се артикулише. Према Јунгу, ми се сусрећемо са архетиповима када се манифестују као симболи. Симбол тако постаје мост између несвјесне и свјесне психолошке структуре. Архетипови, према Јунгу, јесу колективни обрасци који се испољавају у свим облицима човјековог стваралаштва, он га повезује са појмом исконског типа чија историја сеже дубоко у прошлост и као такав постоји у оквиру друштвене

подсвјесног) или друштвено свјесно, унутар којих постоје конвенције симболичких система који се користе како би комуникација била могућа: „Стога се комуникација темељи на заједничком систему симбола који се придају заједничким начинима понашања или *облицима живота*.“¹⁷⁴ Међутим, како истиче Норберг-Шулц ако је вјероватност појављивања велика, не добијамо никакву информацију, исто као да не постоји баш никаква вјероватност: „немогуће је перципирати било какву сувислост и ред те самим тим порука постаје бесмислена. Дакле, систем симбола претпоставља смислену поруку која се налази у зони очекивања, али исто тако садржи елемент изненађења.“¹⁷⁵

Симболичка конотација је тежња ка значењу као вриједност којој архитектура тежи. Значење према Гудману јесте једно од основних својстава архитектуре, према њему, архитектура остварује своје вриједности као умјетност, кроз естетску функцију „само у оној мјери у којој она, на неки начин означава, значи, упућује, симболизује“, ¹⁷⁶ јер без ових својстава остала би на нивоу утилитарности.

Стога теорију симбола и симболичку функцију можемо да прихватимо у смислу тумачења и критике у оквиру семиотичке/ семиолошке анализе архитектуре. То је поступак који повезује лингвистичко-семиотички дискурс са системом значења у архитектури, као један вид теорије комуникације, у којој се полази од симбола као арбитраног облика правог знака као основе за успостављање значења. У том контексту, архитектура се разумије као говор и служи се симболима, који могу да буду упоређени са ријечима говорног језика.

У другој половини двадесетог вијека, различита струјања и правци који су изњедрили постмодерну архитектуру имали су заједничку тему: тражење значења у архитектури. Норберг-Шулц истиче изгубљену димензију значења у модернизму, па су различити одговори¹⁷⁷ у овом периоду били у ствари трагање

заједнице као наслијеђено свеприсутан облик разумијевања свијета. Опширније у Carl G. Jung, *Ћовјек и његови симболи* (Zagreb: Mladost, 1973)

¹⁷⁴ Norberg-Schulz, *Intencija u arhitekturi*, 65.

¹⁷⁵ Исто, 66.

¹⁷⁶ Nelson Gudman, “Значење грађевина”, у: *Теорија архитектуре и урбанизма*. Ур. Petar Bojanić, Vladan Đokić (Beograd, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet. 2009), 145.

¹⁷⁷ У трагањима која се тичу значења у архитектури, за исти проблем, на примјер, Вентури и Роси, свако из свог угла, нуде различита рјешења. Полазиште Вентурија јесте плуралистичка сложеност реакција против једноличности и он говори у прилог сложеној архитектури која изражава све

за изгубљеном комуникативном и садржајном архитектуром: „Противдејством постмодернизам захтева значењу околина и одбацује функционалистичку доктрину која може да буде сведена на формално изражавање услова практичног, друштвеног и економског живота.”¹⁷⁸

Питање симболичког у архитектури требало је да буде повратак изгубљеном значењу, па и питању идентитета у друштвено-културном контексту. Значење је нешто што не може да буде квантификовано, јер се човјек поистовјеђује са вриједностима које су ван обичне корисности.

У овим условима, концепт симболизма постаје употребљив методолошки приступ у нарастајућој критици модернистичког архитектонског дискурса, гдје се питање значења и садржаја првенствено заснивало на примарности функције према пароли *форма прати функцију*, тј. подразумевајући логично извођење облика из функције. У постмодернистичким расправама се доводи у питање овај непосредни однос, јер значење није природно форми и потребни су кодови да би се створило значење, а они су првенствено укоријењени у култури.¹⁷⁹ Стога се јавља стремљење да се формом и обликовањем сугерише прекорачење рационалног прагматизма, прекорачење изнад утилитарног функционализма. У том смислу, постмодерна ставља нагласак на форму, заузимајући став да је форма носилац значења и да је она суштински садржај архитектуре. Потрага за симболичком облика у постмодерни је у том контексту методолошки инструмент у грађењу критичког односа према модерни у смислу повратка визуелне наративности форме, архитектонског идентитета, те у корист архитектонске хуманизације и саморазумљивости у контексту друштва и културе.

У стремљењима и склоностима који постоје истовремено, али могу бити и протуврјечни, очитује се тежња да се прошире границе модерне теорије и идеје функционализма, укључујући формализам као суштински садржај. Симболичка

богатство и двосмислености модерног искуства. Он наглашава важност везе која постоји између значења и сјећања. Позиција Алда Росија јесте повратак суштинским облицима, за њега је повратак типу и архитипу могући концепт за различита остварења и начин повратка значења у архитектури.

¹⁷⁸ Kristian Norberg-Šulc, “Ka autentičnoj arhitekturi”, *Polja*, Časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja (Novi Sad, NIŠP “Dnevnik”, jun–jul 1982), br. 265, 262–266.

¹⁷⁹ Исто.

функција архитектуре у овом контексту требало је да буде одговор на униформност, безличност, дехуманизовани карактер простора који се прије свега читавао у великим стамбеним насељима модернистичког периода.

Кредо модерног покрета био је *чист архитектонски објекат*, како пише теоретичарка Нан Елин (Nan Ellin), који остварује архитекта у својој инспиративној изолацији: „Постмодерна архитектура ово одбацује, тражећи умјесто тога се да поново усмјери пажњу на културу, историју, географски и симболички контекст.“¹⁸⁰ Сви ови елементи које Елин наводи у постмодерној ситуацији постају у ствари ткиво за поновно истраживање и стваралачки импулс, које је модернистички концепт одбацио у инсистирању на својој *чистини*. У жељи да исправи грешку модерне, постмодерна тежи свеобухватнијој архитектонској комуникативности: „Архитектура модернизма занемарила је димензију *значања*, па према томе и чињеницу да је заједнички именитељ постмодерних опита трагање за комуникативном, садржајном архитектуром.“¹⁸¹

Норберг-Шулц то назива општом кризом, коју повезује са нестанак концепта мјеста и управо ту види разлог једноличности коју је произвела модерна архитектура као свој пораз, јер није успјела да уједини мисао и осјећајност. Међутим, Норберг-Шулц истиче и слједеће:

Слом традиције просвјетитељства не значи да је сва модерна наопака. Да би опстала, била је приморана да се развија у будући умјетнички покрет и у себи је носила сјеме онога што је сада присутно. Гидеон наглашава повратак маштовитости. Данас схватамо да то у ствари значи опоравак језика архитектуре. Стога се слажем са Ценксовом опаском да је постмодернизам прави настављач модернизма.

С друге стране, маштовитост не одбацује разум и технологију. Само треба да прихватимо чињеницу да садржајни облици не произлазе из функције и структуре већ служе стварању слике. (...) Предео истине отвара се сакупљајућом визијом која се покреће као слика помоћу језика архитектуре. Она потврђује и поново успоставља природни поредак ствари, и ствара

¹⁸⁰ Nan Elin, *Postmoderni urbanizam* (Beograd: Orion-art, 2002), 105.

¹⁸¹ Kristijan Norberg-Šulc, “Dva lica postmodernizma”, у: *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova, knjiga 3. Tradicija modernizma i drugi modernizam*, ур. М. Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005), 388.

острво значења унутар хаоса који бјесни свуда око нас. Према томе, аутентично лице постмодернизма израз је природе и значења нашег бивствовања између неба и земље.¹⁸²

Дакле, повратак питању значења у контексту ширег друштва и културе постаје битна тема постмодернизма. Стога се архитектонски језик овог периода у великој мјери заснива на метафори као инструменту у остваривању значења. А повратак нове маштовитости у архитектури постаће значајан допринос који се остварује у постмодерни, који ће дефинисати будући правац и њених нови парадигми.¹⁸³ Ово свакако не значи одбацивање рационализма и нових технологија, како и сам Норберг-Шулц наглашава, него паралелену тежњу за инвентивним приступима која ће остварити разлику у архитектонском приступу.

У овом контексту, а према Џенксовом виђењу, појава постмодернизма може се дефинисати кроз двоструко кодирање, које се састоји од комбинације модерне технике са нечим другим – обично традиционалном грађевинам, а у циљу комуникације са различитим слојевима корисника. Дакле, један код, према Џенксу, заснива се на модерности и односи се на друштвене промјенљивости и функционалне захтјеве, као и на нове технологије и материјале, док се други код односи на оно што је укоријењено и традиционално – што се споро мијења, као и говорни језик. Стога Џенкс, позивајући се на Џејмсонов став, истиче да се традиционализам може прихватити као једна од водећих нити постмодернизма, али према принципу двоструког кодирања, као облик синтезе ранијих традиција и савремених настојања.¹⁸⁴

У неком општем смислу, правац постмодернизма показује тежњу да се кроз архитектуру оствари и изрази једна шира друштвена слика. Стога се, како смо већ навели, темељи на тежњи да се концептуалне идеје и архитектонска форма реферишу на контекстуалне подстицаје, што у неком смислу значи и преиспитивање архитектонске традиције, контекста и наслеђа. Отуда концепт метафоричке интерпретације постаје значајна тема овог периода. Бавећи се облицима архитектонске комуникације, Џенкс управо потенцира метафору као

¹⁸² Исто, 392.

¹⁸³ Čarls Dženks, *Nova paradigma u arhitekturi, Jezik postmodernizma* (Beograd: Orion Art, 2002).

¹⁸⁴ Čarls Dženks, *Jezik postmoderne arhitekture* (Beograd: Vuk Karadžić, 1985), 142.

значајну архитектонску језичку фигуру архитектонске семантике која преноси значења и изражајности неког дјела.

Теорију метафоре можемо да посматрамо као инструмент за производњу значења и изражајности који произлази из савременог тумачења меметичког механизма као природне људске тежње за апсорбовањем свог окружења и њене симболичке артикулације, а тиме и идентификације. У том контексту их можемо посматрати као основни концепт постмодернистичке критике у преиспитивању модернизма, а у служби контекстуализације архитектуре. У овом критичком преиспитивању нарочито су значајне трагичке и експерименталне праксе кроз миметички механизам и метафорички поступак, који ће се теоријски продубити у наставку ове студије.

2.2.2. Механизам мимезиса и питање идентитета

Мимезис је један од кључних старогрчких појмова у подручју умјетности. Сматра се да је Платон први који је дефинисао став о мимезису у теорији умјетности, градећи га на такозваним приказивачким умјетностима његовог времена – сликарству и кипарству.¹⁸⁵ Како се овај облик умјетности реализовао на основу стварних предложака, а у циљу вјеродостојног приказа, тако се у први план мишљења о мимезису поставља *опонашање* (имитација, пресликавање, одражавање). Мимезис, у складу са Платоновим тумачењем ових облика умјетности, јесте „изведена секундарна дјелатност у односу на дјелатност природе, која је већ сама небески поредак идеја“.¹⁸⁶ Према његовом мишљењу, свијет идеја је суштина ствари и представља највиши ниво стварности, док је сама чулно-опажајна стварност одраз узвишених идеја, као врста привида. Према овој поставци, мимезис (приказивачке умјетности) јесте опонашање чулне стварности, подражавање већ подражаног – зато су сликари и вајари на дну у његовом поретку умјетничке вриједности.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Платон је у дјелу *Држава* расправљао о појму мимезис, који постаје основа за даље истраживање. Опширније у Платон, *Држава, књига десет* (Београд: Дерета, 2005), 240.

¹⁸⁶ Vladimir Biti, *Pojmovnik savremene književne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 1997), 226.

¹⁸⁷ Katarina Everete Gilbert, Helmut Kun, *Istorija estetike* (Beograd: Kultura i Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1969), 53.

За данашње разумијевање појма мимезис кључна је Аристотелова критика Платонове концепције, који му приписује двозначни карактер. Према Аристотелу, мимезис се тумачи као *приказивање* (творење, стварање, производња, обликовање, дочаравање новог свијета). За грађење овог става Аристотел полази од прогресивних умјетности – музике и поезије, које према њему уносе нове могућности у постојећу стварност. Двозначност коју уводи Аристотел у тумачење појма мимезис односи се, дакле, како на димензије стварања те стварности, тако и на димензије откривања исте. Дакле, за разлику од Платоновог тумачења мимезиса као одраза и опонашања стварности, у Аристотеловој интерпретацији он је креативни наговјештај представе те стварности. „Схваћена као приказивање, умјетност више не осиромашује, већ оплемењује природу (стварност) новим могућностима.“¹⁸⁸ Захваљујући Аристотеловом разумијевању, мимезис у умјетности се сада креће ка стваралачком и инвентивном дјеловању и производњи нових значења, а не као опонашање стварности. Мимезис, према томе, као додатак саме стварности, представља и саму стварност по себи. Француски филозоф Рикер (*Paul Ricoeur*) на основу Аристотелове позиције интерпретира мимезис као *симболичко посредовање искуства времена*, успостављајући три нивоа појављивања мимезиса; посредовање живљеног времена, посредовање које припада тексту (вријеме приповиједања) и коначно посредовање времена читања (рецепција).¹⁸⁹

Аутори књиге *Mimesis: culture, art, society*, Гебауер и Вулф (*Gunter Gebauer, Christoph Wulf*) сматрају да постоје константне варијације тумачења појма мимезис зависно од контекста тумачења било у естетском, филозофском или друштвеном дискурсу, што условљава и промјену значења самог појма, али све то указује на вишеструкост његовог значења и потенцијал развоја. Покушавајући да ухвате сам дух појма, они издвајају најважније квалитете мимезиса указујући на широк опсег значења, кроз сљедећу подјелу: 1) мимезис подразумијева идентификацију; 2) мимезис је активна и когнитивна компонента, као два типа знања која се тешко раздвајају; 3) мимезис је, у лингвистичком смислу, говор који

¹⁸⁸ Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 226.

¹⁸⁹ Исто, 227.

наговјештава; 4) мимезис је перформативан као актуелизација, презентација и кроз различите медије тежи кондензованим симболима.

Аутори закључују да потпуно јасна дефиниција мимезиса не постоји, јер је карактер појма такав да, и поред одређених особина које су се кроз вријеме издвојиле, сам појам садржи нијансе и суптилне разлике, које у различитим контекстима доводе до алтернативних и једнако значајних тумачења.¹⁹⁰ У даљем тумачењу овог појма у архитектури управо ће све ове карактеристике које су издвојили Гебауер и Вулф бити од значаја.

У разматрање појма мимезиса у архитектури и, шире, у умјетности, могуће је издвојити миметичке процесе у два правца, са једне стране – појава мимезиса у стваралачком процесу, а са друге стране – његова појава која се остварује између дјела и посматрача у процесу рецепције дјела.

Када је у питању стваралачки процес, појаву мимезиса њемачки филозоф Валтер Бенјамин (*Walter Benjamin*) тумачи као креативну интерпретацију неког оригинала или идеје. Стога он концепт мимезиса види као конструктиван процес, који се као такав удаљава од концепта имитације. Процес мимезиса се одвија кроз препознавање поријекла *оригинала* као узора у процесу креативног стварања *модела*, једна врста асимилације његове суштине, и постаје средство идентификације са оригиналом. Мимезис је, према овом тумачењу, у категорији репрезентације и подразумејева когнитивне процесе, те као лингвистички концепт ради по принципу семиотичког апарата, гдје се значење чита откривањем сличности, које су апсорбоване и реартикулисане у језику, тј. адаптиране кроз ауторски умјетнички израз. Са друге стране, принцип мимезиса присутан је у читању дјела, субјекат кроз сопствену имагинацију, надилазећи логику рација, декодира значења. За Бенјамина, значење се појављује у тренутку у којем су објекат и субјекат спојени.¹⁹¹

¹⁹⁰ Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimesis: culture, art, society* (Berkeley: University of California Press, 1995), 5.

¹⁹¹ Walter Benjamin, "On the Mimetic faculty", у: Neil Leach, *Camouflage* (Cambridge Mass: MIT Press, 2006), 18–22. Бенјамин претходно развија ову теорију у два краћа есеја: "Doctrine of the Similar" и "On the Mimetic faculty".

Према другом њемачком филозофу Теодору Адорну (*Theodor Adorno*), феномен мимезиса првенствено припада пољу умјетности, тј. он у импулсу мимезиса налази кључ за разумијевање свих облика умјетности, па и архитектуре. Под импулсом мимезиса, Адорно подразумејева природну људску тежњу за опажањем окружења чији садржај бива апсорбован и симболички обрађен, а потом испољен у властитим дјелима.¹⁹² Он истиче миметички потенцијал умјетности кроз изналажење нових значења стварањем нових сличности, што отвара могућност другачијег искуства и препознавања у свијету, за разлику од тражења значења откривањем постојећих сличности. У умјетности, према Адорну, кроз миметички импулс стваралац апсорбује вањске форме, и симболички их артикулише кроз објекте које производи: „Једва да постоји практичан облик који, упоредо са својом употребљивошћу, не би био и симбол.“¹⁹³ Тако умјетност, схваћена кроз овај објектив, носи форму симболизације као начин комуникације субјекта са свијетом. Према њему, миметички процеси су присутни много раније, и „пре него што се уметник упусти у свесно подражавање“.¹⁹⁴

Симбол који се ишчитава у умјетности има социјалну функцију, повезану са културним контекстом. „Култура дјелује кроз симулацију и приказивање, као појавне облике концепта мимезиса. Она је увијек окренута приказивању и кроз представљање, процес опонашања узора, култура изражава своје облике.“¹⁹⁵ Дакле, према овој теоријској поставци, импулс мимезиса се односи на природну људску потребу и тежњу за апсорбовањем присвајањем окружења, чији се садржај кроз умјетничку дјелатност симболички изражава и испољава. За Адорна, тренутак спајања субјекта и објекта јесте начин проналажења идентитета са свијетом који прати *виталност искуства у тренутку естетског препознавања*, те уноси елементе чулности у миметичку кореспонденцију.¹⁹⁶

¹⁹² Leach, *Camouflage*, 44. Опширније видјети у: Теодор Адорно, *Естетичка теорија* (Београд: Нолит, 1979).

¹⁹³ Theodor Adorno, „Funkcionalizam danas“, у: Miloš Perović, ур., *Антологија, Теорија архитектуре XX века* (Београд: Грађевинска књига, 2009), 571–589.

¹⁹⁴ Исто.

¹⁹⁵ Leach, *Camouflage*, 63.

¹⁹⁶ Исто, 35–37.

Иако мимезис укључује извјесну организовану контролу и рационалне елементе у стварању дјела, имагинација има кључну улогу у процесу стварања, као и у процесу рецепције. Према Личу, имагинација је у сфери фантазије која дјелује између „свјесног и несвјесног, између снова и реалности“.¹⁹⁷ Фантазија није бијег од реалности, она дјелује у пољу њене екстензије. Мимезис чини могућим да се спољашњи свијет као одраз унесе у наш унутрашњи свијет, кроз стимулисање имагинације и путем умјетничког акта и репрезентације: „Мимезис подразумијева препознавање, медијацију између свијета и људи.“¹⁹⁸ У том контексту, феномен мимезиса има продуктивну улогу у сфери увођења другачијег мишљења у односу на наш сопствени, другим ријечима, миметички процеси омогућавају да се индивидуе асимилирају у свијет.

Бенјамин наглашава антрополошки значај феномена мимезиса, за који сматра да је од суштинске важности за однос појединца према свијету, али и према самом себи. Миметичке способности омогућавају опажање сличности и стварања односа са окружењем, тј. феномен мимезиса омогућава идентификацију човјека са спољашњим свијетом.¹⁹⁹ Према његовом мишљењу, то је људска потреба да препозна себе у свом окружењу, и да налази значење у њему: „Постоји природна потреба у људском бићу да тражи сличност и изумијева сарадњу са свијетом.“²⁰⁰ Ово је у складу са једном од најизразитијих људских особина, а то је потреба за препознавањем и идентификацијом.²⁰¹

Миметичко у архитектонском дјелу можемо да тумачимо као комуникацијски потенцијал у остваривању идентификације субјекта са својим окружењем. Иако је у савременом свијету глобалне културе сам појам идентитета нестабилна категорија, и више одговара делезеовском појму постојања као процеса промјена и стабилизација – то не доводи у питање неопходност стварања везе између

¹⁹⁷ Leach, *Camouflage*, 22

¹⁹⁸ Leach, *Camouflage*, 44.

¹⁹⁹ Gebauer, Wulf, *Mimesis: culture, art, society*, 272.

²⁰⁰ Leach, *Camouflage*, 19.

²⁰¹ У психоаналитичком дискурсу, Фројд (*Sigmund Freud*) идентификацију смјешта у област несвјесне психичке асимилације у формирању субјекта према узору, што се јавља у најранијем стадијуму одрастања. Поред тога, Фројд у концепту мимезиса види и велики естетички потенцијал. Према њему, појам мимезиса је идеационе природе, тј. дјелује по принципу препознавања идеје. у Leach, *Camouflage*.

појединца и објекта, ради постојања оба ентитета.²⁰² Осјећај припадности који субјекат развија у односу са мјестом и окружењем јесте миметичка веза заснована на дијелењу одређених вриједности које објекат нуди, а субјекат жели да присвоји, док се сам чин идентификације остварује повезивањем човјека са окружењем.

У пројектантском процесу, према овој анализи, то би подразумијевало да архитекта који миметички апсорбује спољашње окружење, његове материјалне и нематеријалне вриједности, кроз симболичку реартикулацију и адаптацију креативног дјеловања уграђује исте у своје дјело кроз сопствени умјетнички израз. У другом смјеру, корисник или посматрач препознаје, усваја и доживљава апсорбоване вриједности кроз миметичке импулсе односно процесе. У том смислу, концепт мимезиса преузима медијаторску улогу рефлектованог става аутора кроз његово дјело и корисника посматрача, гдје се истиче улога мимезиса као агенса који заузима простор унутрашњег и спољашњег свијета.²⁰³ Тако у овом контексту можемо рећи да разумијевање смисла и значења архитектуре можемо да тражимо, између осталог, кроз миметички механизам, гдје се квалитет мимезиса читава у успјешности когнитивних процеса и усклађености симулације са човјеким мислима.²⁰⁴ То би значило да се миметичка дејства у архитектонском дјелу (и умјетности у ширем смислу) односе на фузију садржаја дјела и очекиваног читања корисника, те је у том смислу сама интерпретација мимезиса зависна од друштвено-културног контекста.

Пројектантски приступ који је у складу са концептом мимезиса омогућава отворен облик посредовања, тј. миметичко апсорбовање од стране субјекта. Архитектура настала према овим принципима јесте облик медијације између субјекта и свијета. Стваралачки израз у којем је мимезис отјелотворен као облик симболизације мијења се кроз вријеме и није га могуће јасно дефинисати. Међутим, присуство миметичности у неком дјелу можемо приписати ауторском приступу, кроз извјесну сензибилност која може бити описана као *отвореност*,

²⁰² Leach, *Camouflage*, 175.

²⁰³ Исто, 44.

²⁰⁴ Исто.

*одговорност и осјећај емпатије*²⁰⁵ у односу на фрагменте материјалне и нематеријалне вриједности контекста друштвене и културне стварности. У овом смислу можемо посматрати механизам мимезиса у постмодерном стваралаштву као критичку позицију архитектуре кроз апсорбовање и креативно тумачење тих вриједности, што омогућава кореспонденцију и осјећај идентификације у процесу рецепције дјела.

²⁰⁵ Исто, 47.

2.2.3. Метафора као инструмент значења и изражајности

Један од облика преноса значења (смисла) и изражајности стваралачког израза јесте метафора, као важан појам да се објасни симболичка природа архитектонске комуникације. Концепт метафоре разматрамо као инструмент у миметичком механизму који идеју преноси посредно, и у семантичком механизму представља отворен облик конотације, у друштвено-културном систему.

Поред различитих тумачења, у основи су два аспекта за одређивање појма метафоре: преношење (превођење) и сличност (поређење и аналогија).²⁰⁶ Метафора у ширем смислу јесте премјештање, исказивање значења путем нечег другог. Према Аристотеловом учењу, метафора је преношење израза с једног предмета на други, која се одвија по принципу сличности или аналогије – то значи да се овим преношењем желе објаснити особине новог непознатог предмета особинама познатог предмета. То подразумева уочавање сличности и поступак аналогије кроз когнитивни креативни поступак који доводи до метафоричности.

„Метафора представља реторичку фигуру у којој је један предмет описан терминима другог. Метафора је језичко изражајно средство преношења значења, недословне или неуобичајне употребе ријечи. Метафора уз дословно значење ријечи укључује и додатни смисао или вишак значења. Она је значењски вишак који надилази дословна и конвенционална значења...“²⁰⁷

Мада се метафора првенствено везује за вербалну и писану форму, према Еку, метафора користи семантички механизам који се појављује у сваком систему знакова и стога није својствена само језику као лингвистичком феномену.²⁰⁸

Захваљући семантичком и креативном механизму метафоре, која је у ширем смислу везана за структуру мисли, перцепцију и разумијевање, она је креативни инструмент помоћу којег дјелујемо формирајући значење и изражајност и у другим

²⁰⁶ Метафора је реторичка фигура или троп, појам првенствено везан за лингвистику и текст. У Вебстеровом рјечнику се оба ова критеријума комбинују: „То је говорна фигура у којој се ријеч или фраза која означава једну врсту објекта или радње користи умјесто неке друге да би указала на сличност и аналогију између њих.“ Грчка ријеч *metaphora* значи *носити с једног мјеста на друго* – а та мјеста су буквалног или фигуративног значења.

²⁰⁷ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 367.

²⁰⁸ Умберто Еко, *Метафора* (Београд: Народна књига), 9.

дискурсима. Стога, у подручју умјетности, метафоричност јесте креативни процес утврђивања сличности и системског преношења путем аналогije. Сама аналогija представља однос два различита система појава или предмета, на основу њихове концептуалне или визуелне сличности и сродности, када су у неким битним аспектима слични, тј. када имају заједничка својства на основу апстраховања и закључивања.²⁰⁹ То значи да се однос аналогije, који се примарно заснива на визуелној сличности приказа и оригинала, „може формулисати као композиционо правило, које више нема директан и дословни однос с полазним предметом него са концептом приказивања предмета, то јесте са знањем о приказивању и перцепцији предмета.“²¹⁰

У прилог креативном и изражајном својству метафоре Аристотел наводи: „Метафора се нарочито одликује јасноћом, допадљивошћу, необичношћу, као и тиме што се нико у проналажењу метафоре не може научити од другог.“²¹¹ Стога употреба метафоре у умјетности није конвенционална него садржи неочекиване, произвољне, случајне или надахнуте креативне гесте: „Метафора има неке везе са нашим унутрашњим доживљајем свијета и нашим емотивним процесима који се кроз семантичко тумачење уобличава у израз.“²¹² Према Еку, а у складу са Аристотеловим мишљењем, метафора се тешко може створити на основу усвојених правила или, тачније речено, прописана правила доводе до мртве и баналне метафоре.²¹³ Стварање нових метафора је управо начин изражавања једног новог унутрашњег доживљаја свијета. Креативни поступак стога остаје дио тајне или припада креативном сензибилитету ствараоца, који настаје у перцептивном и доживљајном процесу а који претходи језичком процесу уобличавања и мотивише га.²¹⁴ Према Џенксу, метафора је значајна језичка фигура у архитектонској семантици у преносу значења и изражајности неког архитектонског дјела.

²⁰⁹ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 367.

²¹⁰ Исто.

²¹¹ Aristotel, *Retorika 1/2/3* (Novi Sad: Svetovi, 1997), 250.

²¹² Umberto Eco, *Granice tumačenja* (Beograd: PAIDEIA, 2001), 150.

²¹³ Исто, 142.

²¹⁴ “Бројне су аналогije између архитектуре и језика. Ако слободно користимо термине, онда можемо говорити о архитектонским *ријечима*, *фразама*, *синтакси* и *семантици*.” Čarls Dženks, *Nova paradigma u arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2007), 25.

За разматрање метафоре у подручју умјетности важан је појам конотације: метафора денотира објекат или искуство на које се односи, али конотира носиоца знака са којим се тај објекат или искуство пореди и који даје мотивациону слику.²¹⁵ Метафорично тумачење настаје у интеракцији тумача и метафоричности текста, што би значило да је метафора један специфичан случај конотације, тј. да се јавља као контекстуални феномен: „И у овом случају, када се успоставља однос конотације, прво значење не ишчезава да би настало друго: напротив, друго значење се схвата управо зато што је у позадини присутно значење прве знаковне функције или барем један њен аспект.“²¹⁶ Другим ријечима, свака успјела метафора претпоставља неки контекст на који се ослања и у коме се тумачење успоставља: “Метафора нас приморава да се запитамо о цјеловитој интертекстуалности, а истовремено контекст чини двосмисленим и многоструко растумачивим. Интертекстуалност чине и претходне метафоре тако да могу постојати метафоре метафора – растумачиве само у свјетлу довољног интертекстуалног знања.”²¹⁷

У овом смислу, метафора је динамична карактеристика, без обзира на своју аутономност и условљена је контекстом и интерпретацијом унутар њега. Да би се тај квалитет динамичности метафоре испољио, смисао и значење архитектонских елемената, те просторне структуре треба да остану у зони *латентности, скривености невидљивог*, тј. тамо гдје смисао није самоочигледан, али постоји.²¹⁸

Слиједећи ову мисао, говорећи о метафоричности неког архитектонског дјела или појединих сегмената, дакле, говоримо о смислу или значењу на које то дјело упућује. У процесу пројектовања, прецизна идеја је од кључног значаја да би се остварио потенцијал метафоре и остварила вриједност појмовности. У том контексту, метафора је прије форма сазнања него фигура говора, гдје метафора као когнитивни инструмент може дјеловати и несвјесно, тако да се метафорички процес може разумјети као један аспект несвјесног ума.²¹⁹

²¹⁵ Јанићијевић, *Komunikacija i kultura, sa uvodom u semiotička istraživanja*, 194

²¹⁶ Еко, *Granice tumačenja*, 150.

²¹⁷ Исто.

²¹⁸ Žak Derida, *Bela mitologija* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1990), 35.

²¹⁹ Arnold Modell, *Imagination and the meaningful brain* (2006), у: Juhani, Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture* (Chichester: John Wiley & Sons, 2011), 67.

Смисао метафоричности у архитектури може да се доведе у везу са односом израза и садржаја. Моћ механизма метафоре у архитектури може се објаснити на начин да се преко форме или просторне структуре оствари смисао или садржајност у једном друштвено-културном контексту. Као што смо навели, њена динамичност је условљена контекстом тумачења, а у дискурсу архитектуре потпуно разумијевање зависно је од друштвено-културног контекста, искуства, историје, искуством стечених знања, традиција и сл. Дакле, њена динамичност се огледа у чињеници да се свако ново искуство тумачења доживљаја остварује у капацитету интенције слојева архитектонског дјела. Метафора је, као метод у креативном поступку, моћан инструмент у формирању карактеристика изражајности и идентитета архитектонског дјела, који се, као што смо раније навели, прије ослања на један интуитивни гест који се у даљем процесу рационализује.

У архитектонском смислу, премјештање се односи на формирање значења, смисла и осјећаја путем материјалне појавности „говора архитектуре“. Идеја, главна тема или укупна концепција у овом механизму комуницира се неексплицитно и на посредан начин: „Како год се једно осјећање преноси неким таквим посредним приказивањем, оно обиљежава понеки врхунац умјетничког изражавања.“²²⁰ Према Лангеровој, јака метафора саопштава сажетак и једну суштину, јер значење је упечатљивије и открива више од дословног и уобичајног говора. Наизглед, констатација да нас конкретна сликовитост метафоре наводи *да схватамо ствари у апстракцији* може да звучи као парадокс, али, према Лангеровој, метафоре јесу у функцији апстрактног мишљења – као оруђе највишег умног домашаја.²²¹ Њено образложење иде у правцу да је метафорички смисао нови, још неименован појам у умјетности, „значења која се саопштавају у визуелним формама (...) немају назив јер су логички несродна структури језика“.²²² Међутим, захваљујући техникама подражавања и преображавања артикулације у умјетности, неким средством које апстрахује смисао умјетничке вриједности, метафора говори више од дословно схваћене форме приказа. У овом контексту, вриједност

²²⁰ Сузан Лангер, *Проблеми уметности: десет филозофских предавања* (Ниш: Градина, 1990), 107.

²²¹ Исто.

²²² Исто, 109.

метафоричности у архитектури као облик комуникације треба схватити у смислу производње значења у апстрахованом смислу, које се, јасно, и не може именовати.

Као таква, метафора је *инструмент* за додатну спознају „јер подстиче да се открију нова својства ентитета у игри, не зато што нас задржава у једној нејасној интерпретативној зони где се не зна какви су ентитети у игри“.²²³ Метафорични механизам у овом смислу омогућава да схватимо пренос значења и разумијевање непосредно дате стварности преко референци које се односе на шире системе значења у друштвено-културним системима. „Метафору (...) треба изводити из области сродних предметима, али не сасвим сличних, управо онако као што филозофи, на примјер, оштроумношћу сматрају способност увиђања сличности код ствари које се веома разликују.“²²⁴

Према Дајани Агрест, метафора омогућава систематичну анализу симболичког дјеловања, у смислу механизма отварања и затварања архитектуре, тј. начина на који пројектовање одржава своје границе у односу на културу и функционише као филтер у односу на значења. Метафоричка операција у архитектури може се одвијати по двије семантичко-синтактичке линије. Једна тема може својим изразом или садржајем водити ка другој, било посредством сличности или посредством аналогне везе у *производњи значења*. Својим односом према другим културним системима – односом који представља неопходан услов за регенерисање смисла, архитектура учествује у игри замјене која на најконкретнијем нивоу форме, ако је посматрамо кроз метафоричке операције, објашњава превођење *спољашњих* културних система унутар архитектонских система помоћу „рекодирања које посредством редукције значења одражава границе архитектуре.“²²⁵ Према овом тумачењу, метафоричке операције јасно функционишу као механизам контакта између различитих културних система, а на другим нивоима као средство архитектонске рекодификације. „Метафора почиње да функционише довођењем референцијалних кодова у везу с другим кодовима путем замјене референцијалних кодова почетног означитеља неким

²²³ Еко, *Симбол*, 28; Умберто Еко, *Метафора*, 10.

²²⁴ Aristotel, *Retorika 1/2/3*, 250.

²²⁵ Agrest, “Projektovanje i neprojektovanje”, 513–519.

другим кодовима.²²⁶ На тај начин је развијен ланац који повезује кодове и успоставља се интерсемиотичка метафора која омогућава начин читања, док се означитељски ланац око кодова и поткодова културних система организује асоцијацијом.²²⁷

Дакле, можемо да говоримо о метафоричности израза у комуникацијском смислу, који се односи на говор архитектуре који упућује на шира значења изван конкретног архитектонског дјела, као и обрнуто, у подручју процеса пројектовања: „Метафорички пренос који је укључен у изражавање обично долази из неког извањског подручја или путем њега (...) Изражена се својства надаље не само метафорички посједују већ се на њих такођер реферира, она се излажу, типизирају, очитују.“²²⁸ Другим ријечима, архитектонски израз, како год се градио из извањског подручја, наводи Гудман, ствара се кроз својства архитектонских елемената, склопа који гради укупну физичку појавност која побуђује и реферише на неку идеју и значење.

Да бисмо метафору прочитали, дакле, својства елемената препознали, потребно је артикулисати значења и смисао који они носе. Метафора је, у том смислу, копча између идеје и физичке појавности која је побуђује. Стога је њено разумијевање, па тиме и употреба, једнако значајна у различитим формама умјетности као облик мишљења и комуникације, одржавајући фундаменталне форме наших стања: „Умјетничке слике различитих аспеката свијета су метафоричке репрезентације које тренутачно постају дио нашег менталног пејсажа. (...) у сусрету са умјетничким дјелом дешава се двострука пројекција: ми пројектујемо сопствене аспекте на дјело и дјело постаје дио нас.“²²⁹ Другим ријечима, метафора евоцира, наводи и одражава наше мисли и асоцијације.

²²⁶ Исто, 525.

²²⁷ Исто.

²²⁸ Goodman, *Језици умјетности: приступ теорији симбола*, 75–76.

²²⁹ Juhani, Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture* (Chichester: John Wiley & Sons, 2011), 67.

2.3. Интериорни облик архитектонске комуникације

Интериорни облик комуникације архитектонског дјела разматра унутрашње механизме архитектонског језика и његове изражајности, који се остварује у сусрету субјективног доживљаја и непосредне стварности архитектуре. У овом контексту, феноменолошки приступ мишљења, као методолошки модел за објашњавање појава у ширем схватању стварности, омогућава нам да се архитектура анализира као интензитет доживљаја и догађаја, уводећи слојеве интуитивног и несвјесног. У том смислу, архитектура се не схвата као репрезентациона умјетност, те се њени унутрашњи интензитет и изражајност појављује као облик комуникације у непосредном сусрету. Унутрашњост се односи како на унутрашње механизме архитектонског језика, тако и на унутрашњост психофизичког и емотивног односа субјекта и простора. Интериорни облик комуникације се односи првенствено на субјективно искуство и утицаје окружења на наше тијело у смислу разумијевања свијета око нас.

Садржај и значење архитектонског искуства нису дати као склоп чињеница и елемента, него је то прије јединствена имагинацијска реинтерпретација и креација ситуација сваке индивидуе. Искуствена значења архитектуре нису примарно рационална, идеациона или вербализована значења, већ се прије јављају као егзистенцијални осјећај отјелотворених и несвјесних пројекција, идентификација и емпатије.²³⁰

²³⁰ Juhani Pallasmaa, Harry Francis Mallgrave, Michael A. Arbib, *Architecture and neuroscience* (Espoo, Finland: Tapio Wirkkala – Rut Bryk Foundation, 2013), 11.

2.3.1. Феноменолошки приступ

Феноменологија,²³¹ као грана филозофије, заснива се на критичком ставу у односу на дуализам који раздваја свијет субјекта и објекта, и управо њене методе омогућавају да се аналитички приђе самој природи те релације, са посебним нагласком на искуствени квалитет чулног и материјалног. Фокус феноменолошких истраживања је на индивидуалном искуству у односу на различите појаве које се јављају у чулној комуникацији. Феноменологија се усредсређује на цјеловит онтолошки потенцијал људског искуства, док се простор схвата кроз проживљено искуство; циљ њеног истраживања је, између осталог, сазнање и испитивање значења.

У ширем смислу, феноменологија је дио филозофије која се бави феноменима (појавама) као обликом проширивања и продубљивања стварности. Она започиње као критичка противтежа просвјетитељском моделу мишљења и критика научне логике још у раној модерности. У том смислу, она се базира на мишљењу које је супротно рационалној логици која заступа апсолутну истину и јединствено знање. Свјесност нечег што траје кратко и брзо пролази није било предмет пажње традиционалне филозофије, али се може наћи код мислилаца савременог феноменолошког опредјељења као критика рационалне логике, апсолутног знања и једне истине, чија су размишљања на различите начине утицала и на архитектонску теорију и праксу.²³² Овом правцу филозофске мисли припада француски филозоф Морис Мерло-Понти (*Maurice Merleau-Ponty*) испитивањем корелације тијела и сензорно-моторних функција, а његове поставке су често полазна тачка у феноменолошким истраживањима у архитектури. Мерло-Понтијева филозофија поништава картезијанску подјелу ума и тијела испитујући начин како нас тјелесни подражаји и ситуације вежу за свијет и утичу на наш ум.

²³¹ Феноменологија – ријеч која води поријекло од старогрчких ријечи *φαῖνόμενον* – што значи “оно што се појављује”, “појављујуће” и *logos* – што значи “учење”, “наука”, Опширније у Милан Дамјановић, Увод у *Феноменологија* (Београд:Нолит,1975)

²³² Феноменологија у архитектури, заснована као критика рационалних поставки, почива на филозофским промишљањима Хусерла, Хајдегера, Хартмана, Башлара, Дериде, и гради посебан колосјек архитектонске теорије.

Савремена филозофска мисао коју развијају Делез и Гатари (*Gilles Deleuze, Félix Guattari*), говорећи о умјетности, у извјесном смислу може да се повеже са Мерло-Понтијевим основним ставовима. Постављајући питање како једном тренутку свијета омогућити да траје или да постоји по себи, дају одговор да само умјетност има ту моћ, јер умјетничко дјело је биће чулног утиска и ништа друго: оно постоји по себи.²³³ Говорећи о постајању у том процесу, они кажу: „Постоји један трен свијета који пролази, нећемо га сачувати ако не постанемо он...; човјек није у свијету, већ постаје са свијетом, постаје тако што он контемплира свијет.”²³⁴ Појам постајања у овом контексту подразумијева увећање унутрашњих људских интензитета у процесу сједињавања са интензитетима спољашње изражајности, у нашем случају архитектуре. Емоционални говор који се овдје јавља углавном дејствује афективним преношењем кроз интензитет непосредног сусрета.

Велики дио савремене теорије архитектуре ослања се на филозофско-феноменолошки метод истраживања. У постмодерном периоду, захваљујући теоретичарима и архитектама који користе овај приступ, ставља се нагласак на субјективну тјелесну и несвјесну везу са архитектуром.

Велики број архитеката,²³⁵ ослањајући се на различите феноменолошке приступе, стварају сопствене теорије унутар којих развијају различите теме и појмове који се тичу питања интеракције тијела и околине, са нагласком на мултичулни однос. Евидентно, феноменологија као грана филозофије у савременом плуралистичком раздобљу, постаје значајан ослонац мишљења у савременој архитектури.

Како феноменолошко мишљење, тако и феноменолошка анализа у архитектури, усредсређује се на начин како су ствари створене и како остварују међусобно дејство (однос простора, свјетлости, боје, материјала итд.). Скреће се пажња на чулне особине материјала, тактилан начин спојева у смислу креирања одређене атмосфере и, посљедично, остваривање чулног доживљаја. У питању је

²³³ Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 210.

²³⁴ Исто, 213–214.

²³⁵ Архитекте попут: Јуханија Паласме, Стивена Хола, Питера Цумтора, Тодао Анда и других.

преиспитивање основних елемената архитектуре, као што су зид, под, таваница, конкретан детаљ, као и њихова изражајна вриједност.²³⁶

Феноменолошка парадигма, између осталог, поставља и питање утиска који архитектонско дјело има на посматрача, а који се јавља у просторно-временској перцепцији, пропитујући њену чулност и субјективни однос. Искуство архитектуре можемо да вежемо за појам атмосфере неког простора која постаје све актуелнија тема у савременој теорији и пракси. У феноменолошком приступу простор постоји као проживљен, искуствен простор субјекта, конкретних ствари, емпиријског свијета у времену. Филозофско-феноменолошки дискурс са комуникацијског аспекта омогућава приступ и анализу субјекта и његове непосредне релације са предметом архитектуре. У том смислу, феноменолошки приступ у архитектури можемо да схватимо као филозофски начин интерпретације проживљеног искуства и непосредног доживљаја простора.

Дакле, тематизовање комуникацијских својстава архитектуре из перспективе феноменологије усмјерава се на испитивање чулних феномена, субјективности доживљаја, ефемерности појава које архитектура производи, питање перцепције и атмосфере. Према томе, истраживање интериорног облика комуникације, који се односи на непосредно доживљајно искуство простора, припада пољу феноменолошких истраживања у архитектури. Феноменологија генерално је најкориснија у процјени природе перцепције, то су аспекти искуства чија структура и вишеструкост не могу да се сагледавају и објасне у другим теоријама. Стога феноменолошки приступ истраживања има предност да учини свјесним и преносивим она искуства која би иначе остала неразумљива и закопана у *месо* свијета.²³⁷

²³⁶ Кејт Незбит, “Теорија архитектуре постмодернизма”, у: *Историја модерне архитектуре, Антологија текстова, Књига 3, Традиција модернизма и други модернизам* (Београд: Архитектонски факултет, 2005), 345–387.

²³⁷ Марио Перинола, *Естетика двадесетог века* (Нови Сад: Светови, 2005), 150

2.4. Карактеристике интериорног

2.4.1. Перцепција – језик чулности

Појам перцепције²³⁸ вежемо за субјективно опажање путем чула на основу којег формирамо представу и свјест о нечему. Перцепција у умјетности се описује и као искуство могуће спознаје као такве.²³⁹ За Мерло-Понтија, између спознаје и осјећаја природно искуство поставља разлику, али која не постоји у квалитету и појму: „Осјећање је витална комуникација са свијетом, која нам тај свијет чини назочним као присно мјесто нашег живота.“²⁴⁰ Перцепт, који се јавља као производ перцепције, јесте сложен осјећај који се односи на доживљај окружења. У архитектонском контексту, доживљај који се остварује у међусобној интеракцији простора и човјека јесте хетероген процес у времену.

У архитектури можемо да говоримо о комуникацији и сазнању који произлазе из непосредног искуства као подручја тјелесности, схваћени као осјећај, као искуство још немишљеног, оног што претходи појмовном.²⁴¹ Управо је то окосница размишљања француског феноменолога Мерло-Понтија, у његовом најпознатијем дјелу *Феноменологија перцепције*,²⁴² гдје указује да је и сам језик као основни извор значења првенствено производ нашег доживљеног искуства: „Вратити се самим стварима значи вратити се овом свијету прије спознаје, о којем спознаја увијек говори и с обзиром на које је свако знанствено одређење апстрактно, знаковно и зависно.“²⁴³ Оно што нам Мерло-Понти говори је врста прелингвистичког разумијевања свијета, у смислу да је свијет већ пун значења и прије него што је преведен у језик.

²³⁸ Перцепција (лат. perceptio) јесте опажање, примање утиска, способност да се схвати природа ствари, уобличавање представа у свијести на основу чула и утисака (псих.), у: Иван Клајн, Милан Шипка, Велики речник страних ријечи и израза (Нови Сад: Прометеј, 2007), 928.

²³⁹ Clair Colebrook, *Understanding Deleuze* (Crows Nest, N.S.W.: Allen & Unwin, 2007), 148.

²⁴⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologija percepcije* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1978), 77.

²⁴¹ Перинола, *Естетика двадесетог вијека*, 148.

²⁴² Књига која је произашла из његове докторске тезе, кроз серију анализа базираних на студијама случаја из клиничких испитивања.

²⁴³ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, 7.

Бавећи се сложеним питањем односа тијела и перцепције, Мерло-Понти разматра начин како чула међусобно дјелују у процесу синестезије, обезбјеђујући необрађене податке, које наш ум уређује у чисте појмове. Појам синестезија представља синтезу сензација коју подстиче објекат, стимулишући различита чула, те се може схватити као обједињена перцепција, гдје стимулација једног чула проузрокује перцептивна искуства у другом. Феномен синестезије можемо посматрати као пренос квалитета и својстава из једне чулне области у другу, која указује на међуповезаност тих чула, гдје се могу препознати сличности и аналогije.²⁴⁴ Дакле, у питању је врста асоцијативне или метафоричке способности нашег ума, што нам омогућава, на примјер, да тактилно постане видљиво и обрнуто, или да доживимо неки простор као хладан захваљујући употреби плаве боје.

Мерло-Понти управо говори да је опажање на синестезијском плану начин перцепције. Полазећи од чињенице да архитектура има капацитет да уједини различите форме чулности, из ове перспективе она посједује крајње синестезијски карактер. У том смислу, истовременим ангажовањем свих чула, као и њиховим преплитањем, остварује се искуство синестезије, из које се метафорички рађа смисао и значење: “Архитектура много више него друге форме умјетности ангажује непосредност наше чулне перцепције. Пролазак времена, сјенке и транспаренција, феномен боје, текстура, материјали и детаљи, сви учествују у комплетном искуству архитектуре.”²⁴⁵ Другим ријечима, природа архитектуре је таква да може да побуђује цијелу комплексност вишечулне перцепције, формирајући једно сложено просторно искуство.

Према тумачењу Мерло-Понтија, наше тијело је начин да приступимо свијету, у смислу да се преко њега досеже садржај који се перципира, тј. да наша опажајност проистиче из неодвојивог односа нашег тијела и свијета око нас. Наша тјелесност конституише темеље како смо повезани са свијетом: „Тијело је наше главно средство да имамо свијет.”²⁴⁶ Умјесто два одвојена ентитета, једног који запажа

²⁴⁴ Опширније у Lawrence Marks, *The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities* (New York: Academic Press, 1978).

²⁴⁵ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez-Gomez, *Questions of perception: Phenomenology of Architecture* (San Francisco: William stout Publishers, 2008), 41.

²⁴⁶ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, 179.

свијет споља и самог свијета, он у својим истраживањима наглашава њихову уплетену повезаност. Мерло-Понти поставља питање нашег властитог постојања, које се, према њему, јавља као прожимање објекта и субјекта, спољашности и унутрашњости, што подразумијева тјелесну и искуствену структуру тијела – тијела као когнитивног субјекта. Он уводи и појам просторности тијела како би објаснио ову појаву, која се остварује кроз активност самог тијела у простору. „Просторност тијела се испуњава у акцији, а анализа властитог кретања мора нам дозволити да је боље схватимо. Проматрајући тијело у кретању боље се види како оно наставља простор (и, уосталом, и вријеме) јер се кретање не задовољава да трпи простор и вријеме, оно их узима активно, хвата их у њиховом изворном значењу.“²⁴⁷

Под појмом отјелотворење Мерло-Понти подразумијева рефлексију, у којој су тијело и ум испреплетани и ову тему даље развија у незавршеном дјелу *Видљиво и невидљиво* у есеју *Преплитање – хијазма*, гдје уводи појам *месо свијета*, као средство за даље истраживање односа унутрашњости индивидуе са спољашњим окружењем. Преплитање у наслову се, између осталог, реферише на овај однос, као врсту транзиционе зоне, гдје је „месо“ тијела у интеракцији са „месом“ ствари. Умјесто баријера између ума и свијета, он види тијело као средство контакта – једино средство којим располажемо у разумијевању свијета: „Густина тијела, будући далеко од тога да се надмеће са густином свијета, јесте, напротив, једино средство које имам да уђем у срце ствари, чинећи тако себе свијетом, а ствари чинећи месом.“²⁴⁸ Јухани Паласма, ослоњен на мерло-понтијевску теорију, развија своје виђење ствари у архитектури: „Посматрамо, додирујемо, слушамо и мјеримо свијет укупном тјелесном егзистенцијом, а искуствени свијет постаје уређен око центра тијела. Наше пребивалиште је уточиште нашег тијела, меморије и идентитета. Ми смо у сталном дијалогу и интеракцији са окружењем, све до нивоа у којем је немогуће раздвојити слику себе од њене просторне и ситуацијске разлике.“²⁴⁹

²⁴⁷ Исто, 130.

²⁴⁸ Merleau-Ponty, *Vidljivo i nevidljivo* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2012), 144.

²⁴⁹ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 64.

У овом смислу, осјећај и мишљење, чуло и интелигенција се уједињују у спознајном искуству чија је метафора само срце ствари: „Унутрашњост и спољашњост су неодвојиве. Свијет је сасвим унутра и ја сам посве ван себе.“²⁵⁰

Другим рјечником, иза видљивог (појава које се опажају чулима) постоји невидљиво, неодвојиво од видљивог. Ријеч је о идеји, смислу иза видљивог и тјелесног искуства: „Идеје о којима говоримо не би нам биле познате да немамо тијело и чулност; биле би нам неприступачне.“²⁵¹ Стога смисао који он проналази није у супротности са осјетилним, негу управо у тој сфери се налази садржина и дубина идеје: „Не само што бисмо у том тјелесном искуству нашли повода да о њима (идејама) мислимо; оне имају свој ауторитет, своју очаравајућу, неуништиву моћ управо зато што се јасно налазе иза осјетилног, али и у њиховом средишту.“²⁵² Међутим, идеје су исто тако и неухватљиве, ако желимо да их потпуно рационализујемо, јер објашњење постаје њихова друга верзија, па од суштинске важности за ову врсту идеје јесте да буду под *велом сјенки*, чије присуство душа осјећа у саобраћању са видљивим, за које остају закачене, док „невидљиво остаје *тамо*, а да при томе није *објект*, оно је чиста трансценденција“.²⁵³ Дакле, и видљиво и невидљиво се указују као *хијазма*, како каже Перинола, као однос реверзибилне рефлексивности, а у складу са сазнањем које је задовољено онда када је дошло до самореференцијалности.²⁵⁴

Размотрићемо специфичност ове теме у архитектури, кроз писање америчког архитекте Стивена Хола. Он своју теорију развија из праксе и питање перцепције доводи у уску везу са доживљајем архитектуре у којем осјећања имају средишњу улогу. Говорећи о искуству и сензибилности, он у ствари упућује на перцепцију која би нам омогућила доступност унутрашњем свијету и њеном интензитету. Оно што Хол наглашава јесте чињеница да у физичком феномену архитектуре иза њеног искуственог квалитета стоји интенционаланост која преко генеративних сила остварује сензацију и импресију. Иза питања архитектонске перцепције и појава лежи питање архитектонске интенције и концепције. У том смислу,

²⁵⁰ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, 468.

²⁵¹ Исто, 158.

²⁵² Исто, 159.

²⁵³ Исто.

²⁵⁴ Перинола, *Естетика двадесетог века*, 150.

интенција (концепт) упућује на специфичност феноменолошких истраживања у архитектури или, како Хол каже, *одваја архитектуру од чисте феноменологије* у односу на њено испољавање у природним наукама. Он пореди релације између искуствених квалитета архитектуре и концепата који их генеришу са тензијом која се јавља између емпиријског и рационалног: “Логика већ постојећих концепата сусреће се са контингенцијом и специфичностима искуства.”²⁵⁵ Дакле, у креативном процесу стваралац стоји иза интенције и она се налази са једне стране феномена, док са друге стране постоји потреба корисника да интелектуално и духовно схвати њену мотивацију. Дуалност интенције и феномена је као игра између објективног и субјективног или, једноставније, између мисли и осјећања, тј. спољашње перцепције (физичког феномена) и унутрашње перцепције (као менталне појаве).

Стивен Хол разматрање питања перцепције из угла архитектонског стваралаштава назива *тиха анализа*, која треба да прикаже међуигру искуствене појаве и интенције. Он у есеју истоимене књиге *Questions of perception: Phenomenology of Architecture* развија аналитички и методолошки апарат за разматрање доживљаја архитектуре, мозаички користећи фрагменте својих аналитичких записа или изведених пројеката тематски организованих у складу са одређеним феноменом, без додатне анализе интенције, тј. шта се налази иза, али на коју упућује као крајњи исход анализе ове врсте.²⁵⁶

²⁵⁵ Holl, “Questions of perception: Phenomenology of Architecture”, 41. Феномене који се јављају у архитектури могуће је пројектовати и контролисати, док са друге стране стварност доноси широко поље непредвидљивости.

²⁵⁶ Holl, Pallasmaa, Perez-Gomez, *Questions of perception: Phenomenology of Architecture*, 41. Оваква врста анализа, према Холу, блиска је парцијалним перцептивним искуствима у реалном доживљају архитектуре.

2.4.2. Перцепција – вријеме – трајање

Сложеност одређивања перцепције у архитектури укључује димензију реалног времена, али и питање проживљеног времена које француски филозоф Бергсон (*Henri Bergson*) дефинише као трајање. Појам трајање према овој теорији подразумијева искуство преплитања перцепције, меморије и имагинације у реалном времену. Питање времена и трајања као специфичности перцепције у архитектури јесте тема овог сегмента расправе.

Феномен архитектонског дејства и, рефлексивно, његовог доживљаја немогуће је сагледати из једног просторно-временског тренутка. Цјеловита архитектонска појавност везана је за наше кретање и временски слијед перцепције. Сукцесивни доживљај одвија се попут синематичког појављивања кроз вријеме. Могућност чулне опажајне свијести упућује да цјелину сагледавамо у временским секвенцима и њеним припадајућим фрагментима.

У овом контексту, њемачки филозоф Николај Хартман налази извјесну сличност између архитектуре и музике, али и очигледну разлику. Музички садржај се појављује као цјелина појединачних звукова у објективно датом низу звук–вријеме. Код архитектуре, сукцесивно појављивање простор–вријеме је произвољно. У овом простор–вријеме јединству дешава се константно смјењивање чулних опажаја, из којих се гради цјелина. Ова цјелина, која предметно јесте јединствена (али чулно није), појављује се у нашој синтетичкој представи кроз вријеме путем чулно сукцесивних доживљаја, па је утолико *чулно иреална*. Као што појединачни звуци нису истовремено акустички чујни, тако и у архитектури појединачни чулни доживљаји нису скупа присутни. Ма како то изгледало очигледно, мишљења је Хартман, управо у том односу појављивања и одвијања се крије прави феномен архитектонског искуства.²⁵⁷

Дакле, иако је статичност реалност архитектуре, ако је посматрамо кроз категорију чулног доживљаја у времену и кретању, уочава се карактер перформативног, јер се гради потпуно нови изражајни карактер промјенљивости и процеса, упоредиво са синематичким својствима. Ова тема се развија кроз

²⁵⁷ Hartman, *Estetika*, 52.

различите архитектонске концепте у савременој архитектури, поменимо као примјер Чумијев *Parc de La Villette*, гдје је кинематичка променада главни генерички принцип просторних догађаја и њихових ефеката. Према Чумију, свака просторна секвенца неизбежно подразумева кретање посматрача те се такво кретање може објективно мапирати и формализовати као секвенцијалност. Истовремено, свака секвенца посједује неку наравицу, а сам поредак секвенци као мапирани путање је једнако битан као садржај сваке секвенце. Коначно, према Чумију, значење било којег низа је зависно у односу на простор/ догађај/ кретање.²⁵⁸ Дакле, временски слијед везан је за путању промјена у простору, док нам наша интуитивна свијест омогућава да цјелину архитектонског простора сагледамо кроз функцију времена. Стога концепт динамичког кретања у процесу стварања, анализе и вредновања архитектонског дјела може да се истакне као значајан аспект. Концепт кадрирања и динамике кретања у умјетности посебно су тематизовали кубисти у својим експериментима с почетка двадестог вијека (да не улазимо дубље у историју), чија је рефлексивна евидентна и у архитектури тог времена, као на примјер Ле Корбизијеова променада, коју као тему проводи на низу објеката.

Разматрајући стратегије архитектонског посредовања, архитекта Жан Нувел (*Jean Nouvel*) доживљај простора директно веже за категорију времена. Пореди архитектуру и филм, Нувел наглашава појам секвенце, коју доводи у везу са премјештањем, брзином и памћењем у односу на неку путању. У доживљају архитектонског простора, ово упућује на однос онога што видимо, памтимо и очекујемо у низу секвенци које се надовезују на осјетилно.²⁵⁹ Меморија и машта су битни елементи нашег искуственог доживљаја јер нам отварају могућност за истраживање конструкта времена. Дакле, можемо да говоримо о плановима перцепције који су у временској сукцесији, а који су везани за нашу сопствену субјективност, како објашњава јапански архитекта Фумихико Маки.²⁶⁰

²⁵⁸ Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 129.

²⁵⁹ Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Singularni objekti: arhitektura i filozofija* (Zagreb: AGM, 2008), 13.

²⁶⁰ Наведено у Мако, *Estetika – arhitektura: sedam tematskih rasprava*, 67.

Другим ријечима, наша креативна и интуитивна свијест временски раслојеној перцепцији придодаје и *измаштано опажање*,²⁶¹ које омогућава манифестацију индивидуалног и формирање нашег крајњег осјећаја и утиска у односу на оно шта опажамо: “Опажање јесте свијест о једном предмету. Као свијест, то је истовремено и утисак, нешто што је иманентно присутно. Овом иманентно присутном, дакле, опажању, одговара репродуктивно модификовање – оприсућење, измаштано опажање или опажање у сјећању.”²⁶² Како наводи филозоф Едмунд Хусерл (*Edmund Husserl*), управо то *измаштано опажање* је измаштавање опаженог објекта. Другим ријечима, дух је активан чинилац опажања и, како каже Паласма, опажање, меморија и имагинација су у сталној интеракцији.²⁶³

Према Делезу, то је питање односа актуелног и виртуелног, јер се актуелно опажање окружује маглом виртуелних слика чији међусобни однос има кружни ток, у смислу да је виртуелно зависно од особености актуелног, отварања виртуелног из актуелног, тако да се у једном тренутку дешава актуелизација виртуелног. У виртуелном се налази смисао актуелног у контексту мноштва различитих индивидуалних виртуелних стварности: „Око сваког актуелног постоје кругови непрестано обнављане виртуелности (...) и сви окружују актуелно и дјелају на њему.”²⁶⁴ То су, у ствари, сјећања различитог реда, како објашњава Делез, називајући их виртуелним сликама због брзине и краткоће која их смјешта у сферу несвјесног. Позивајући се на Бергсона, Делез каже: “Сјећање није актуелна слика која би се обликовала према опаженом објекту, већ виртуелна слика која сапостоји са актуелним опажањем објекта. Сјећање је виртуелна слика, савременица актуелног објекта, његов двојник, његова слика у огледалу.”²⁶⁵

Признајући да се његова архитектонска размишљања често ослањају на филозофску мисао, као и Делезеа у овом случају, Жан Нувел говори о дематеријализацији, као врсти отклона која нашу перцепцију тјера да материјално

²⁶¹ Едмунд Хусерл, *Предавање о феноменологији унутрашње свијести* (Сремски Карловци, Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 2004), 111.

²⁶² Исто.

²⁶³ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 67.

²⁶⁴ Žil Delez, Kler Parne, *Dijalozi* (Beograd: Fedon, 2009), 187–193.

²⁶⁵ Исто, 188.

пређе у нематеријално. За њега, то је начин да се појави више од оног што се заиста види, а које се чита у физичком контексту – као врста дестабилизације у смислу вишезначности. Ријеч је о освајању и усвајању начина за стварање виртуелног простора у смислу “злоупотребе” чулних опажаја – што је, на другој страни, ствар стваралачке сензибилности и стратегије (или, како Нувел наводи, архитектонских трикова).²⁶⁶ Дакле, појам отклона се односи на промјену перцепције која може да произлази из капацитета материјалног (актуелног) да оствари нематеријално (виртуелно). У том смислу, отклон је стратегија која уобличава садржај виђења и нове слојеве разумијевања објекта. Између стварности и потпуне илузије, архитектура може да оствари заводљив виртуелни простор као производ стратегије отклона. У овом контексту, перцепција простора архитектуре је увијек у дијалогу реалног (конкретног) и виртуелног (апстрактног), у степену зависности од стваралачке имагинације.

Према Холу, физичко и перцептуално искуство архитектуре није распршено, већ се проживљено вријеме мјери у меморији и духу.²⁶⁷ Дакле, постоји комплексна синтеза у перцептивном процесу конкретног просторног искуства садашњости и досадашњих сазнања и искустава прошлости у когнитивном процесу. То упућује, у крајњој линији, на Бергсонову мисао да памћење није психолошке природе – него улази у дух, у природу бића.²⁶⁸ У овом контексту, архитектура из своје материјалне категорије, на индивидуалном, али и колективном нивоу, постаје искуство постајања и сјећања.

Анри Бергсон, како смо на почетку навели, развија идеју трајања као субјективни доживљај, облик перцепције и доживљај стварности у смислу кумулативног искуства у времену.²⁶⁹ Његова теорија је занимљива за тумачење реалног и иреалног доживљаја простора, јер искуство архитектуре је управо нераскидиво

²⁶⁶ Baudrillard, Nouvel, *Singularni objekti: arhitektura i filozofija*, 14.

²⁶⁷ Holl, Pallasmaa, Perez-Gomez, *Questions of perception: Phenomenology of Architecture*, 74.

²⁶⁸ О актуелном и виртуелном можемо да говоримо и у контексту памћења: „Садашњост је оно што пролази и што дефинише актуелно. Виртуелно је ефемерно, али виртуелно чува прошлост. Два вида времена, актуелна слика садашњости која пролази и виртуелна слика прошлости која се чува.“ Žil Delez, Kler Parne, *Dijalozi*, 188.

²⁶⁹ “Идеја истовремености садашњости и прошлости има коначну посљедицу. Не само да прошлост коегзистира са садашњошћу која је била, већ будући да се одржава у себи управо читава интегрална прошлост читава наша прошлост коегзистира са сваком садашњошћу.“ Žil Delez, *Bersonisam* (Београд: Народна књига, Алфа, 2001), 53.

везано за простор, вријеме и трајање. Према Бергсону, постоје двије врсте реалности, како је изложио у свом дјелу *Огледи о непосредним чињеницама стварности*, једна хомогена реалност, коју карактерише доминација просторне димензије квантитета и вешеструкост везана за спољашност. Друга реалност веже се за вријеме као трајање, она је хетерогена и карактерише је опажање квалитета (чулни доживљај), веже се за интензитет и унутрашњост. Ова друга реалност везана је за дубока осјећања и обухвата најдубље слојеве свијести. Њој припада и естетски доживљај.²⁷⁰ У естетском доживљају стварности, према овој поставци, нису потребна умјетничка дјела, сам живот је непрекидно стварање без понављања, а архитектура је управо оквир у којем се одвија тај живот. Према Бергсоновом моделу мишљења, доживљени простор се схвата као трајање – проживљено вријеме, за разлику од реалног времена, што је супротно схватању да простор претходи времену и искуству: “У конкретној перцепцији меморија интервенише и субјективност осјећајних квалитета састоји се управо у томе што наша свијест која почиње тиме што је сама меморија продужава једне у друге да би их сабрала у једну једину интуицију множину тренутака.”²⁷¹ Према овом, интуиција се веже за идеју трајања, која је услов искуства архитектуре као једног низа унутрашњих доживљаја простора.

Бергсон естетски доживљај повезује са интуицијом, као нешто другачије од интелигенције и инстинкта, што је према својим својствима негдје између њих. Естетски доживљај је нешто другачије и од свакодневног опажања повезаног са утилитарношћу и потребом.²⁷² Интуиција дјелује са прецизним моментима садашњости у којима се дешава живот у својој чистини, и треба је тумачити као висцерално разумијевање свијета и акције. Самосвјесна рефлексивна добијена интуицијом је основа којом можемо проширити границе нашег познатог свијета. Неописив моменат наше интуиције формира основу за све спознаје материјалног свијета, преко чулне осјетљивости нашег тијела, без које се не би ширила наша рационална основа, као и знања материјалног свијета. Интуиција је такође сазнајна способност и начин доживљаја умјетничког дјела, као битно различита

²⁷⁰ Перинола, *Естетика двадесетог века*, 25–31.

²⁷¹ Бергсон, *Материја и меморија* (Београд: Геца Кон, 1927), 228.

²⁷² Перинола, *Естетика двадесетог века*, 31.

од рационалног и интелектуалног облика сазнања²⁷³ и једнако важна у стварању тог умјетничког дјела.

Управо су архитекте условљене да виде простор као бескрајно дјеливо поље које садржи различите догађаје. Међутим, ако би гледали временско искуство као темељ простора, тада простор није завршена и једнолична мјера нашег физичког окружења, прије је производ вишеструких пролазних слика као хетерогено стање постајања. За Бергсона, живот је пун непредвидљивости и неодређености из којих се развијају многоструки путеви²⁷⁴ који се везују за реално вријеме, односно трајање као проживљено вријеме у којем се, према Холу, који се позива на Бергсона, може видјети стварање архитектуре као мноштво начина за просторну хетерогеност. Хол се позива на Бергсонову идеју о трајању као мултипликацији, раздвајању, спајању и организацији, гдје архитектура представља рам за мјерење проживљеног времена, исказаног, према Холу, просторном резолуцијом.²⁷⁵ Стога он види потребу за *растегањем* времена, које би омогућило слојевиту перцепцију и отварање могућности за будуће сјећање. У контексту претходне расправе, ради се о времену које се живи и времену које траје.²⁷⁶

На истој линији мишљења налази се Паласма, који заговара својеврсно *успоравање времена* у архитектури: „Брзина времена је обрнуто пропорционална меморији. Истовремено, велика дјела умјетности су дубоко ангажована у искуственој димензији времена.“²⁷⁷ У том смислу, искуство времена и осјећај временског трајања су од исконске важности. Занимљиво је како Башлар објашњава ову разлику између времена. Вријеме које веже за умјетност он назива заустављеним, вертикалним временом поетских слика, како би га разликовао од обичног времена свакодневног живота, које пролази хоризонтално.²⁷⁸

²⁷³ Исто.

²⁷⁴ Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija* (Sremski Karlovci: IZ Zorana Stojanovića, Novi Sad: Dobra vest, 1991), 77.

²⁷⁵ Holl, Pallasmaa, Perez-Gomez, *Questions of perception, Phenomenology*, 74.

²⁷⁶ Хол говори о временској фрагментацији модерног живота која за последицу има недостатак концентрације и неразвијен механизам опажања који је неопходан за архитектуру. *Questions of perception: Phenomenology of Architecture*, 74.

²⁷⁷ Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture* (Chichester: John Wiley & Sons Inc., 2011), 78.

²⁷⁸ Исто.

Као што смо у претходној расправи видјели, ми истовремено настањујемо и простор и вријеме, и архитектура има капацитет да манипулише временом кроз простор. Паласма истиче да се искуствено вријеме у архитектури (умјетности, шире гледано) може *убрзати, збити, успорити, преокренути, зауставити*. У архитектури можемо да уочимо разлику између споре и брзе архитектуре, између објеката који садрже и задржавају вријеме и оних које ће избјећи и експлодирати вријеме. У том контексту, Паласма наглашава да је, у савременој култури, када вријеме блиједи компресовано визуелним сликама, задатак архитектуре одбрана разумљивости времена у смислу његове искуствене пластичности, тактилности, интимности са простором те тиме и временске *успорености*.²⁷⁹ Паласма ове карактеристике везује за појам фрагилне архитектуре. Идеја фрагилности у његовом поимању сугерише дијалог кроз вријеме и искуствене догађаје и он та својства везује за архитектуру чулног реализма која је у супротности са архитектуром концептуалног идеализма.²⁸⁰ Међутим, суштински, ове разлике које Паласма наводи нису у међусобној супротности, штавише, њихово паралалено постојање од суштинске је важности за доживљај архитектуре, и свих сложености које она обухвата.

2.4.3. Атмосфера као отјелотворено искуство

Из претходне расправе увиђа се да се хетерогеност архитектонске перцепције конституише из објективне датости, субјективног доживљаја, времена као реалног и као проживљеног. На овом мјесту феномен перцепције у архитектури се повезује са појмом атмосфере,²⁸¹ који окупља ове карактеристике под свој заједнички називник. Питање атмосфере, која данас постаје актуелна тема у савременој архитектонској теорији, разматрамо као облик непосредне динамичне комуникације (интеракције) између објективних архитектонских аспеката и субјективне перцепције. Доказ актуелног интересовања и потраге за разумијевњем и дефинисањем феномена атмосфере видимо како у пракси

²⁷⁹ Juhani Pallasmaa, "Hapticity and time", у *Encounters: Architectural Essays*. Ур. Peter В. MacKeith (Helsinki, Finland: Rakennustieto Oy, 2005), 321–335.

²⁸⁰ Исто.

²⁸¹ У енглеском језику углавном се употребљавају термини *atmosphere, ambience, environment*.

савремених архитеката и умјетника, тако и у нарастајућој литератури која се бави овим питањем.²⁸² Тако Кристијан Борх (*Christian Borch*), професор политичке социологије са интересом за архитектуру, наводи: „Један од најзначајнијих нових трендова је заокрет ка (или можда повратак) квалитетима архитектонске атмосфере у дебатама о архитектури и урбанизму, као и у практичном градитељском стварању.“²⁸³

Први који успоставља релацију феномена атмосфере са теоријама перцепције је њемачки феноменолог Херман Шмиц (*Herman Schmitz*). На његовом трагу, филозоф Гернот Боме (*Gernot Böhme*), који данас актуелизује ово питање, атмосферу дефинише као простор који садржи расположење и емоцију, јер према његовом мишљењу емоције нису само у нама, оне могу бити и споља, нешто што нас обузима. Из овог угла, простор може бити испуњен одређеном емоцијом, и управо је то начин како он дефинише просторни карактер атмосфере. Позивајући се на Шмица, Боме феномен атмосфере назива ентитетом, *квазиобјектом*, другим ријечима, види да се феномен атмосфере у архитектури може тумачити као лични и емотивни утисак простора, али који се заснива и повезује са објективним својствима простора, као што су: склоп, материјали, просторне размјере, веза материјала са мјестом, или другим објектима, ритмови, свјетлост итд. Тако се појам атмосфере дефинише као укупно искуство, иако је одређују хетерогени конститутивни елементи и многи аспекти. Увођење термина *атмосфера*, како закључује Боме, доводи до редифинисања умјетности архитектуре у смислу стварања простора као тјелесног присуства.²⁸⁴

Теоретичар архитектуре Марк Вигли (*Mark Wigley*), још 1998. године, у свом есеју *The Architecture of Atmosphere*²⁸⁵ уочио је недостатак пажње посвећене феномену атмосфере у архитектонском дискурсу. Према његовим запажањима, појам

²⁸² Као резултат конференције под називом *Atmospheres, Architecture and Urban Space: New Conceptions of Management and the Social*, у Копенхагену 2011. издата је књига *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, коју је уредио Кристијан Борх (*Christian Borch*), холандски часопис за архитектуру *OASE Journal for Architecture* је 2013. године број 91. посветио овом питању, под називом *Building Atmosphere*, који су уредили Јухани Паласма и Питер Зумтор.

²⁸⁴ Gernot Böhme, "Encountering Atmospheres", у: *OASE 91, Building Atmosphere*, ур. Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor (Rotterdam: NAI Publishers, 2013) 93–100.

²⁸⁵ Mark Wigley "The Architecture of Atmosphere." *Daidalos 68 (1998)*; 18-27

атмосфера се веже за нешто што је ефемерно и лично, нешто што је тешко дефинисати и анализирати, а још теже створити, али истовремено истиче да она чини суштину архитектуре.

Двојица архитеката који се највише баве феноменом атмосфере у архитектури су швајцарски архитекта Петер Цумтор и теоретичар и предавач Јухани Паласма, који овом питању приступају са различитих истраживачких позиција. Цумтор, архитекта-градитељ, феномену атмосфере приступа првенствено кроз праксу и кроз анализу својих објеката. Паласма остаје у теоријским оквирима, надограђујући овим појмом свој дугогодишњи феноменолошки приступ истраживању у архитектури. Међутим, евидентно је да обојица првенствено користе термин „атмосфера“ да би нагласили општи емоционални утисак везан за цијели објекат или неки његов фрагмент.

Питање атмосфере Цумтор директно доводи у везу са квалитетом архитектуре, и у том смислу она је за њега естетска категорија. Како објашњава у својој књизи *Atmospheres*,²⁸⁶ то је почетно и непосредно искуство простора, феномен који емотивно дјелује на човјека, гдје емоционални сензибилитет тумачи као облик перцепције која јако брзо дјелује, описујући је једноставно: „Уђем у зграду, видим собу, и – у дјелићу секунде – имам осјећај у односу на њу.“²⁸⁷ Сљедеће тежиште испитивања атмосфере односи се на релацију тјелесности и укупне материјализације простора, гдје тјелесни доживљај разматра кроз синестетичко искуство простора. Поред односа човјека и простора, под појмом атмосфере он види и однос објекта са својим окружењем у које се смјешта, тј. начин на који се смјешта и постаје конструктивни дио окружења. Цумтор, у складу са овим карактеристикама, идентификује низ тема²⁸⁸ које су битне у његовом раду за постизање архитектонске атмосфере, објашњавајући их као водеће принципе у својој пракси. Стога феномен атмосфере за њега представља суштинску важност

²⁸⁶ Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects* (Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser Verlag, 2006), 13.

²⁸⁷ Исто.

²⁸⁸ Теме као што су *материјална компатибилност, ниво интимности, архитектура као окружење, температура простора* – гдје испитује материјалне и хаптичке квалитете, ритам и свјетлост, итд.

за грађење концепта, а посљедично, и емоционалног облика перцепције, како је Цумтор дефинише.

Паласма у свом есеју *Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience* феномен атмосфере дефинише слично као Цумтор у смислу да је атмосфера просторни квалитет који осигурава и наглашава чулно искуство. Искуство атмосфере као квалитета архитектуре према овој дефиницији је отјелотворено искуство. Двије су битне тачке ослонца на којима Паласма гради своју теорију атмосфере. Прва се односи на емоционално искуство, које претходи интелектуалном разумијевању, наводећи: „Дјела архитектуре и умјетности ментално и емотивно дјелују на нас, прије него што их разумијемо или, које у ствари, уопште и не схватамо у потпуности“,²⁸⁹ што би било слично емоционалном облику перцепције према Цумтору. Друга тачка ослонца се заснива на идеји да је наш прединтелектуални сусрет са архитектуром у директној вези са вишечулним искуством. Дакле, интуитивно и емотивно подручје Паласма везује за наше подсвјесно, које је базирано на вишечулном искуству као некој врсти прединтелектуалног сазнања. Ово питање смо видјели и у претходној филозофској расправи код Бергсона. Паласма ове карактеристике објашњава на начин да је човјек способан да тренутно осјети атмосферу простора, прије него што анализира детаље и интелектуално савлада елементе, као што је способан да формира јасну слику, осјећање, као и да задржи јасно сјећање на одређену атмосферу: „Процјена карактера окружења је сложено прожимање безброј фактора који су тренутно и синтетички доживљени као свеукупна атмосфера, амбијент, осјећање или атмосфера.“²⁹⁰

Концепт атмосфере Паласма, између осталог, користи и као критику доминантне визуелне естетизације или архитектуру слике²⁹¹ (*architecture of the eye*), уводећи

²⁸⁹ Pallasmaa, Mallgrave, Arbib, *Architecture and neuroscience*, 11.

²⁹⁰ Pallasmaa, “Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience”, у: *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, ур. Christian Borch (Basel: Birkhäuser, 2014), 18–42.

²⁹¹ Његова критика упућена је савременом стању доминантне визуелне културе и савременог живота који је постао свијет слике и симулакрума. Као одговор његова теорија потенцира квалитативни капацитет архитектонске вишечулне и слојевите комуникације, која је, у превласти првенствено визуелне, запостављена, што за посљедицу, према њему, има осиромашење нашег егзистенцијалног постојања на свијету. Ову тему развија у свом познатом дјелу *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*.

појам „отјелотворена слика“ (*embodied image*): „Мислим да је појам атмосфере у равнотежи са мојим разумијевањем отјелотворене слике, то је разумљива, изненада ухваћена емоционална или егзистенцијална суштина ситуације, било друштвена или архитектонска.“²⁹² Поред тога, он значење архитектонског искуства види у карактеру глагола, а не именице или придјева, јер архитектура увијек сугерише и позива на активност, што повезује са термином „проживљена слика“ (*lived image*). Оба термина, која се међусобно преклапају, развија у својим ранијим радовима, користећи их даље као метафору за тематизацију начина искуства архитектуре и као главне термине да опише атмосферу као емотивно и вишечулно искуство.²⁹³

Још од своје прве кључне књиге *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, у којој препознајемо утицај Мерло-Понтија и његову теорију феноменолошке перцепције, Паласма сугерише да је тактилност примарно чуло и да су сва чула изведена из њега. Као што се из самог наслова да наслутити, чуло додира поставља на прво мјесто, док су сва остала чула, како Паласма жели да прикаже, његова својеврсна екстензија. Ослоњен на мерло-понтијевску поставку да је наш додир са месом свијета у зони танке мембране коже, и да су сва остала чула диференцијација саме мембране коже, Паласма сам инсистира на појму тактилности не као додира у дословном смислу, него у егзистенцијалном смислу, као укупно искуство, искуство које се јавља из свих чулних модалитета, као хаптички осјећај бивања на одређеном мјесту у одређеном тренутку, као стварност постојања.²⁹⁴ У смислу мерло-понтијевске испреплетаности и међузависности субјекта и објекта, Паласма наводи: „Посматрамо, додирујемо, слушамо и мјеримо свијет укупном тјелесном егзистенцијом, а искуствени свијет постаје уређен око центра тијела. Наше пребивалиште је уточиште нашег тијела, меморије и идентитета. Ми смо у сталном дијалогу и интеракцији са окружењем, све до нивоа у којем је немогуће раздвојити слику себе од њене просторне и

²⁹² Juhani Pallasmaa, у разговору “Atmospheres, Art, Architecture”, у: *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, ур. Christian Borch (Basel: Birkhäuser, 2014), 91–108.

²⁹³ Опширније у Pallasmaa *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*

²⁹⁴ Gernot Böhme, „Encountering Atmospheres“, у: OASE 91, *Building Atmosphere*, ур. Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor (Rotterdam: NAI Publishers, 2013), 93–100.

ситуацијске разлике.²⁹⁵ Зато је питање атмосфере према њему питање егзистенцијалног просторног искуства, као квалитативне вриједности архитектуре која у потпуности ангажује људску чулност.

Дански умјетник Олафур Елијасон (*Olafur Eliasson*), присутан у архитектонском пољу кроз своје провокативне умјетничке инсталације и експерименте у јавним просторима (отвореним или затвореним), пропитује природу односа умјетности и људи у смислу како умјетност дјелује у друштву кроз феноменолошке концепте. Слично као и Цумтор, о феномену атмосфере говори из угла стваралачког процеса.²⁹⁶ Посматрајући свој рад из угла феномена атмосфере, он истиче два конципирајућа аспекта, темпоралност и материјализацију простора, који су у међусобној интеракцији. О темпоралности индивидуалног карактера он каже: „Ја не узимам здраво за готово да ће низ искустава када се крећем кроз одређени простор бити исти и за друге људе. Али иако се налазим у другачијем *времену* од других људи, ја се могу ставити у позицију другог. (...) И када ходам кроз зграду, ја заправо могу да истражим конструкт времена, да схватим гдје сам у згради у односу на то како сам је доживио.“²⁹⁷ Са друге стране, мишљења је да материјали и детаљи имају психосоцијални садржај и да се, захваљујући сензибилном односу према просторној материјалности, може начинити да атмосфера бива скоро опипљива.²⁹⁸

Сензибилност архитекте и емпатија са корисницима је од кључног значаја како би се постигло отјелотворено искуство атмосфере. Паласма ово саосјећање сматра неопходном вјештином у архитектури како би се постигла одређена атмосфера: „Архитектонска атмосфера је сигурно одраз архитекте и његовог

²⁹⁵ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 64.

²⁹⁶ Одговарајући на архитектуру Цумторове куће *Kunsthaus Bregenz*, он поставља просторну инсталацију *The mediated motion* кроз цијели објекат. Интервенције су имале за циљ да покажу и произведу различите облике реакције и понашања посјетитеља, гдје темпоралност, кретање и материјализација постају средства за подстицање атмосфере. У сарадњи са пејзажним архитектом уводи елементе природе у затворен простор сматрајући да је природа јединствена у смислу да је неухватљива и пуна потенцијала за стварање личних нарација. Њено својство је да је истовремено неухватљива и опипљива, физичка и тјелесна – нешто што покушава да испита кроз архитектуру. Mrduljaš, Kostrenčić, „Umjetnost je frikcionalna“, *Oris*, časopis za arhitekturu i kulturu, br. 51, 2008.

²⁹⁷ Olafur Eliasson, у разговору „Atmospheres, Art, Architecture“, у: *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture* (Basel: Birkhäuser, 2014), 91–108.

²⁹⁸ Исто.

егзистенцијалног осјећаја или чулног осјећаја за човјека, који повезује све сензације у јединствено искуство.²⁹⁹

Овај приступ говори да се архитектура не посматра као да је ентитет за себе, него првенствено као систем релација који се гради у међудејству корисника и самог објекта. У овом контексту, архитектуру можемо да посматрамо и у склопу размишљања о свеукупној умјетности, како је виде Делез и Гатари у дјелу *Шта је филозофија?*³⁰⁰ Из ове перспективе архитектура (као облик умјетности) има и капацитет и квалитете и да креира афекте (или да представља скуп афеката). Појам „афект”, према њиховом разматрању, јесте метасубјективност, смисао или осјећај који је помијешан са материјалношћу умјетничког дјела, носилац сензације између замишљених физичких фрагмената и корисника.

Материјалност умјетничког дјела, блок чулних утисака од којих је састављено, отјелотворује афект, те сваки блок чулних утисака има своју сопствену слику или квалитет: „Умјетност је језик чулних утисака било да се преноси кроз ријеч, звук, боју или камен. Она укида троструку организацију перцепција, афекција и мњења и намјесто ње ставља споменик сачињен од перцепта, афекта и блокова чулних утисака.”³⁰¹ Слично Паласми, само у својој реторици, Делез и Гатари виде умјетника не само као неког ко је изумитељ и стваралац афеката повезаних с перцептима или визијама које упућује: „Он их не ствара само у свом дјелу већ нам их даје и наводи да постајемо заједно с њим, увлачи нас у склоп.”³⁰²

Делез и Гатари праве разлику између тјелесног афекта који се појављује на плану сензације и афективних промјена у мислима: „То није исто постајање. Чулно постајање јесте чин којим нешто или неко непрестано постаје другим док појмовно постајање јесте чин којим један обичан догађај измиче оном што јесте.”³⁰³ Ова размишљања нуде два различита концепта афекта; непосредни афект у архитектури и афект кроз архитектуру. Ова идеја говори нам да се путем замишљених нових спољашњих свјетова кроз умјетност и архитектуру производе

²⁹⁹ Juhani Pallasmaa, у разговору “Atmospheres, Art, Architecture”, у: *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, 91–108.

³⁰⁰ Делез, Гатари, *Шта је филозофија?*, 205–277.

³⁰¹ Исто, 222.

³⁰² Исто.

³⁰³ Исто, 224.

нове реалности, утицаји и дејства на људску унутрашњост. То нам омогућава да схватимо како архитектура има своју афективну функцију, како дјелује и успоставља однос са корисником на тјелесном и мисаоном нивоу, како нас мијења и како постајемо кроз то.

Схватајући архитектуру на овај начин, прије се поставља питање шта она чини да осјећамо, чинимо, сазнајемо него шта она значи. Дакле, афект на оба нивоа треба схватити у односу на личне границе и капацитете који се дешавају у односу на интензитет физичких фрагменета створених људском имагинацијом. Дакле, ријеч је о архитектонском искуству и сензибилности која нам омогућава доступност нашем унутрашњем свијету и његовом интензитету. „Задатак умјетности и архитектуре генерално је да реконструише искуство недиференцираног унутрашњег свијета, у којем ми нисмо пуки посматрачи, већ којем нераздвојно припадамо.“³⁰⁴

Башлар наводи како наша *унутарња неизмјерност* „даје своје право значење неким експресијама везаним за свијет“,³⁰⁵ које постаје наше унутарње стање. Ову испреплетаност унутрашњег и спољашњег свијета Башлар подвлачи у смислу да спољашњи призори помажу да се разоткрије наша интимна величина, када је „осјећај егзистенције неизмјерно увећан“,³⁰⁶ позивајући се на Бодлера. У контексту претходне расправе, ради се о томе да интензитет неке атмосфере/ амбијента/ окружења постаје наше унутрашње душевно стање. „Ту откривамо да је неизмјерност у области интимног интензитета, интензитета бића које се развија у широкој перспективи интимне неизмјерности. *Сродности* у овом принципу прихватају неизмјерност свијета и претварају га у интензитет нашег интимног бића.“³⁰⁷

³⁰⁴ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 25.

³⁰⁵ Gaston Bašlar, *Poetika prostora* (Čačak–Beograd: Umetničko društvo Gradac, 2005), 174.

³⁰⁶ Исто, 181.

³⁰⁷ Исто.

II СТУДИЈА СЛУЧАЈА – АРХИТЕКТОНСКА ПРАКСА

ГЛАВА 3

КОМУНИКАЦИЈСКА СВОЈСТВА АРХИТЕКТУРЕ У ДЈЕЛУ ЗЛАТКА УГЉЕНА

У првом дијелу истраживања је формирано теоријско упориште, док се други дио рада усмјерава на интерпретацију значења и доживљаја архитектуре на конкретном архитектонском дјелу кроз методу студије случаја. У овом дијелу студије планира се тумачење и разумијевање архитектуре професора Златка Угљена, у складу са теоријском поставком комуникацијских својстава архитектуре.

3.1. Биографски подаци и професионална дјелатност

Архитекта и професор Златко Угљен је један од најистакнутијих и најаутентичнијих стваралаца³⁰⁸ у другој половини двадесетог вијека на босанскохерцеговачком простору, као и на простору некадашње заједничке државе Југославије. Његову богату продукцију, реализацију пројеката, конкурсних радова и дизајнерских рјешења прате бројне домаће и међународне награде и признања, као што су: диплома Савеза друштва конзерватора Југославије, Шестоаприлска награда града Сарајева, награда УЛУПУБиХ, Борбина награда за архитектуру, награда 12. април града Зеница, награда DAS, Двадесетседмојулска награда БиХ, Ага Канова награда за архитектуру и др.

Архитекта Златко Угљен рођен је 1929. године у Мостару. Након основне школе, средњошколско образовање наставља у Мостару, а животне околности током Другог свјетског рата воде га у Сарајево, гдје ће живјети код тада већ

³⁰⁸ О архитектонском, пројектантском и педагошком раду Златка Угљена углавном су писали архитекти, теоретичари и историчари умјетности, те новинари и рецензенти бројних самосталних и групних изложби, што представља важан извор у истраживању. Најисцрпнији приказ и афирмацију његовог рада представља монографија коју је написао истакнути словеначки историчар умјетности Стане Берник, која је изашла 2002. године под насловом *Архитект Златко Угљен*. Такође, значајна монографија под насловом *Сакрални простори* из 2014. године представља преглед његових остварења сакралних објеката.

афирмисаног и угледног архитекте Јураја Најдхарта. Овај период живота, чини се, постаће кључан за Угљеново професионално животно одређење. Након Средње техничке школе, 1950. године, уписује студије архитектуре на Техничком факултету у Сарајеву.³⁰⁹

Академска каријера Златка Угљена започиње 1962. године на Архитектонском факултету у Сарајеву, гдје напредује до редовног професора. У пензију одлази 2000. године, али и даље се активно бавећи пројектовањем. Професор Златко Угљен је изабран и за редовног професора на Академији ликовних умјетности³¹⁰ у Сарајеву 1986. године, на Одсеку за индустријски дизајн, предмет Уникатно обликовање, гдје му је додијељено и престижно звање професор емеритус.

Након престижне Ага Канове награде за архитектуру, коју је професор Угљен добио 1983. године, за реализацију Шефрудинове цамије у Високом, постаје међународно признат као представник савремене југословенске архитектуре. Након ове награде, 1984. године, организована је прва и велика самостална изложба³¹¹ његових радова у Умјетничкој галерији БиХ у Сарајеву, под називом Ретроспектива 1959–1984. године, која је затим обишла све културне центре тадашње Југославије. Да би се добила потпуна слика о богатом пројектантском опусу архитекте Угљена, табеларно су приказани и хронолошки обрађени пројекти, конкурсни радови, реализације, изложбе и награде, као и бројна дјела (Прилог 1).

³⁰⁹ Знање усваја од тада признатих сарајевских професора. као што су: Јурај Најдхарт, Јахел Финци, Јован Корка и Мухамед Кадић, код којег ће дипломирати 1958. године.

³¹⁰ Позив са Академије ликовних умјетности био је разумљив јер је његов сензибилни пројектантски приступ био обиљежен, између осталог, и такозваним тотал дизајном.

³¹¹ Изложбу су заједнички организовали Институт за архитектуру, урбанизам и просторно планирање и Умјетничка галерија БиХ. Предговор за каталог под истим насловом, који је пратио изложбу, написао је истакнути сарајевски историчар умјетности Ибрахим Крзовић. У Музеју примијењене умјетности у Београду, ова изложба је одржана у фебруару 1985. године, а кустос изложбе је био Драган Живковић.

3.2. Посредни и непосредни утицаји на стваралаштво

Као што смо навели, велики утицај на професионално опредјељење, као и на даљи правац развоја архитектонских ставова Златка Угљена имао је професор Најдхарт. Овдје је потребно детаљније размотрити личност и значај рада Јураја Најдхарта, ради бољег разумијевања континуитета његове архитектонске мисли, која се развојно одсликава и остварује кроз ауторске ставове његовог ученика Златка Угљена. Најдхарт почиње да ради као професор на сарајевском Техничком факултету 1952. године, те његова архитектонска мисао и идеје које је развијао доласком у Босну и Херцеговину имају значајан утицај на младе генерације.

Јурај Најдхарт је студирао на бечкој академији код једног од најзначајних архитеката прве генерације двадесетог вијека, професора Петера Беренса (*Peter Behrens*). Након дипломирања, наставља са праксом код Беренса, а 1936. почиње да ради у Ле Корбузјеовом атељеу у Паризу. У Сарајево долази 1939. године и ту остаје до краја живота. За његов долазак у Сарајево најзаслужнији је био словеначки архитекта, историчар, теоретичар Душан Грабријан, који је био Плечников студент и дипломац.

Јурај Најдхарт, у својој основи архитекта модерниста, у овом периоду је промотер нове архитектонске праксе која уважава локалне градитељске вриједности на један савремен и креативан начин. Архитектонска позиција коју Најдхарт гради заснива се позитивном односу достигнућа модерне и вриједности традиционалне архитектуре. Закупљен је темом нове архитектуре, у којој треба да се огледа социјализам, а која опет треба да је на креативан начин повезана са традицијом и наслеђем. Заједно са архитектом Душаном Грабријаном, своја дугогодишња истраживања објављује у књизи *Архитектура Босне и пут у савремено*³¹² 1957. године. Они проблематизују питање односа традиције и савременог израза, тензије које се јављају на релацији између локалног и универзалног. Најдхартов приступ у реинтерпретацији затечене традиционалне архитектуре је крајње критички и креативан.

³¹² Dušan Grabrijan i Juraj Neidhardt, *Arhitektura Bosne i put u savremeno* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957).

За књигу *Архитектура Босне и пут у савремено* предговор пише Ле Корбизије,³¹³ представљајући Најдхарта као пријатеља и дугогодишњег сарадника у свом атељеу, те *човјека способног да проникне у све тананости архитектуре*. Ле Корбизије њихов рад види као покрет посвећен проналажењу и суочавању сличности, како је он назвао *југословенске фолклорне архитектуре и модерне архитектуре*. Овакав приступ Ле Корбизије је окарактерисао као исправан пут савремене архитектуре. То је, према њему, архитектура осјетљива на затечно, али и архитектура која избјегава копирање облика произашлих из карактеристика прошлог времена, које је имало своју етику, своје технике, свој начин живота, а који су „врло специфични, тачно дефинисани и које је вријеме готово свугдје прегазило“.³¹⁴

Приступ препознат у раду Грабријана и Најдхарта Ле Корбизије је окарактерисао као метод континуитета, његовим ријечима, „континуитета духа и континуитета еволуције, подразумијевајући и револуције које обиљежавају тај пут“.³¹⁵ Занимљив је начин на који он описује ствараоца који слиједи овај метод, навешћемо цитат, између осталог и из разлога што се Корбизијеовим бриским ријечима може описати приступ и стваралачки пут Златка Угљена двије деценије касније:

... ако су се ваша интелигенција и ваша осјећајност извјежбале у томе да посматрају ствари природе као ствари умјетности, ствари срца, у тексту и контексту, што значи овдје, да посматрају локалну архитектуру унутрашњости или спољашности, у зависности од средине која ју је створила, епохе која ју је родила, финансијских и техничких средства која су је омогућила – у том тренутку ви бисте били обавијештени и могли бисте да размишљате и осјећате, да уочавате, стекли бисте образовање, схватили бисте, и ако вас током цијелог живота надахњује та иста радозналост за ствари природе, архитектуре, срца, постаћете биће пуно резонанца, богато способностима да процјењује и расуђује, богато знањима, биће које располаже обиљем свјежих идеја које дају могућност да се приђе новом

³¹³ Le Corbusier, „Predgovor“, у: Grabrijan, Neidhardt, *Arhitektura Bosne i put u savremeno*, 7.

³¹⁴ Исто.

³¹⁵ Исто.

проблему и да се тај проблем ријеши. И ваша рјешења биће исто тако искрена и јасна као што су она фолклорна била некада у своје доба.³¹⁶

Конечно, Ле Корбизије, присјећајући се, између осталог, и својих пропутовања са почетка двадесетог вијека, када је упознао и простор Балкана,³¹⁷ закључује да у раду Грабријана и Најдхарта проналази складну повезаност својих успомена са ових простора са *свјетским духом новог времена*.³¹⁸

Дакле, Најдхарт као Ле Корбизијеов некадашњи сарадник, у локалној средини преноси идеје модерног покрета у архитектури у синтези са регионалним наслеђем на начин да се у стваралачком процесу транспонују принципи, а не конкретне форме. Према ријечима Најдхарта: „Неписани закони прошлости, као што су право на зрак, сунце, воду, зеленило, мир, видик, обитељ, дом, сусједство, срећу и љепоту, идентични су нашим најсавременијим напредним стремљењима у нашој социјалној структури.“³¹⁹

Књига *Архитектура Босне и пут у савремено* обухвата истраживања локалне стамбене архитектуре, просторних цјелина насеља оријенталног концепта намијењених становању, неписаних градитељских закона, доводећи ове елементе истраживања у аналогију са савременом архитектуром. Сам Најдхарт, говорећи о заједничком дугогодишњем истраживању, а које је прије њега започео Душан Грабријан, каже да је њихов приступ проблематици првенствено био на релацији *креативно – савремено*, а не *музејско – историјско*. За пионирски рад Грабријана истиче да је он обавио оно што је било најтеже и најнезахвалније, „положио је чврсте темеље, на којима се може даље обрађивати то народно благо, које ми изгледа бескрајно“.³²⁰ Између осталог, у овој студији налазимо бројне Најдхартове пројекте који су били актуелни у вријеме настанка књиге, који, конечно, практично и одсликавају истраживачки напор кроз конкретне

³¹⁶ Исто.

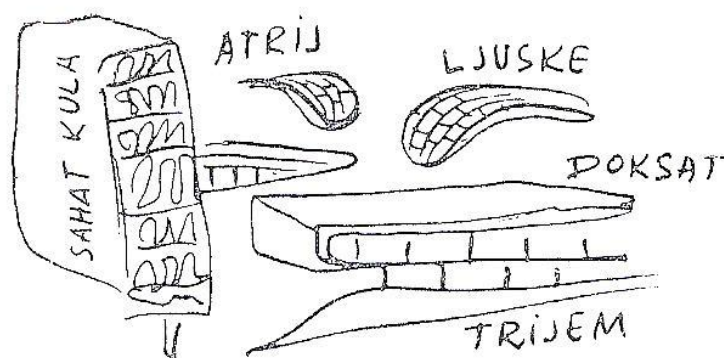
³¹⁷ Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture, 1919–1941*. (Cambridge, Mass: MIT Press, 2003), 3–7. Ле Корбизије дух и културе ових простора је упознао и осјето још 1911, када је откривао свијет путујући Средњом Европом и источним балканским земљама до Грчке, у срцу Медитерана, и упоређујући је и самјеравајући са класичном традицијом.

³¹⁸ Le Corbusier, „Predgovor“, у: Grabrijan, Neidhardt, *Arhitektura Bosne i put u savremeno*, 7.

³¹⁹ Juraj Najdhardt, „Arhitektura za čovjeka“, *Odjek: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja*, Sarajevo, (april 1973), 7.

³²⁰ Juraj Neidhardt, „Dušan Grabrijan, “In memoriam“, у: Grabrijan, Neidhardt, *Arhitektura Bosne i put u savremeno*, непагинирано.

примјере.³²¹ За тренутак ћемо се задржати на једном примјеру као илустрацији ових промишљања архитекте Најдхарта, а на којем је сарађивао и млади Златко Угљен, тада студент. Ради се о побједничком конкурсном рјешењу за зграду Народне скупштине БиХ на Маријином двору у Сарајеву из 1955. године, које није реализовано. Из скице се види транспоновање елемената традиционалне архитектуре кроз креативно и критичко преиспитивање у језик савремене архитектуре. Доминантна кула је транспозиција традиционалних сахат-кула, а уједно је повезана и са темом из ранијих епоха, као што је средњовјековни надгробни споменик – стећак, карактеристичан за подручје Босне и Херцеговине. Ови елементи требало је да представљају симбол очувања локалног идентитета.



Слика 3.2.1. – Побједнички конкурсни пројекту за зграду Народне скупштине БиХ наМариндвору у Сарајеву, 1955. године. Тема транспоновања традиционалних елемената архитектуре у савремен језик

Међутим, може се издвојити двојака улога оваквог приступа коришћењу локалног и веранкуларног, како наводи сам Најдхарт у свом образложењу; једна се односи на формирање интернационалне модерне архитектуре, која би била у складу са потенцијалима духа мјеста и поднебља, а друга улога се односила на став да савремена архитектура треба да одражава дух новог социјалистичког друштва. Другим ријечима, она треба да је у складу са материјалним и нематеријалним

³²¹ У књизи су представљени и радови студената архитектуре са изложбе која је била организована на Техничком факултету у Сарајеву под насловом „У смислу препорода босанскохерцеговачке архитектуре“. На страни 487. ове књиге налазимо и рад Златка Угљена, под називом „Савремени интеријер који се темељи на елементима старе босанске архитектуре“, као и скицу савремене столице.

контекстом наслеђа, а истовремено да буде савремена и прогресивна, револуционарна, како би је назвао Ле Корбизије, која би према тежњи аутора градила сопствени идентитет Босне и Херцеговине, а у склопу идеје о тада наднационалном карактеру југословенског друштва.³²²

Говорећи о значају Јураја Најдхарта за босанскохерцеговачку архитектуру, Златко Угљен много година касније истиче:

Професор Најдхарта дошао је тридесетих година у Босну из Ле Корбисиовог атељеа, а на позив архитекта Душана Грабријана, тада професора на Средњој техничкој школи (СТШ) у Сарајеву. Грабријан је први који је, проучавајући оријенталну кућу адаптирану према захтјевима нашег поднебља, открио низ начела која су прокламирали пионири модерне архитектуре као основне поставке савремене архитектуре примијењене у стамбеној јединици.

Да много не дуљим, неке од тих поставки биле су поливалентни простор, уклањање или рашчишћавање простора од прекомјерног намјештаја, уградба плакара, надаље просторно прожимање, прожимање екстеријера и интеријера, много свјетла, право на видик, насеље у зеленилу и природа као елемент композиције, кућа која се вани јавља као кубистичка пластика. Неидхардт је увијек наглашавао да је био усхићен тим сазнањима, из којих извлачи прековременске вриједности архитектуре. Његово даље дјеловање било је сублимирано у бројним натјечајним и другим радовима – синтези универзалног и регионалног, увијек чисто стојећи на позицијама модерне архитектуре.³²³

Тако је у пресудним годинама професионалног формирања Угљен био директан посматрач и учесник у Најдхартовим истраживачким настојањима, изграђивању савремене, традицијом и модернизмом инспирисане архитектуре Босне и Херцеговине, скоро директно из њених европских изворишта. Може се рећи да Угљенова рана укљученост у овај изграђен стваралачки образац представља замајац за његов даљи трагачки и креативни пут.

³²² Grabrijan, Neidhardt, *Arhitektura Bosne i put u savremeno*, 417; Džemal Čelić, „Poruke minule kulture“, *Odjek*, Сарајево, (октобар 1975), 15.

³²³ Stjepan Roš, Andrija Rusan, „Intervju: Zlatko Ugljen“, *Oris – časopis za arhitekturu i kulturu*, br. 3, Zagreb, 2001.

Анализирајући Угљенову стваралачку позицију и утицаје који су је формирали, историчар умјетности Крзовић издваја три битне формативне линије: образовање у духу модерне, утицаји резултата у ревалоризацији локалне и традиционалне архитектуре Најдхарта и Грабријана, и Угљенов лични сензибилитет као рефлексија на егзистенцијални осјећај према животном простору.³²⁴

Овом склопу утицаја треба додати и чињеницу да је Златко Угљен почетком седамдесетих година боравио у Финској на студијском путовању, гдје се непосредно сусрео са радом Алвара Алта (*Alvar Aalto*), модернистичког савременика Најдхарта и Грабријана, чија су стремљења била на истој ревизионистичкој линији модернизма. Можемо претпоставити да је Угљен у Алтовом приступу препознао један сензитивни осјећај према конкретној контекстуалности и напор за синтезом универзалног и регионалног у правцу еволуције која се односи на сва претходна знања као основу за културни континуитет, који су гајили и његови професори, а и он сам према свом личном сензибилитету за архитектуру, како наводи Крзовић.

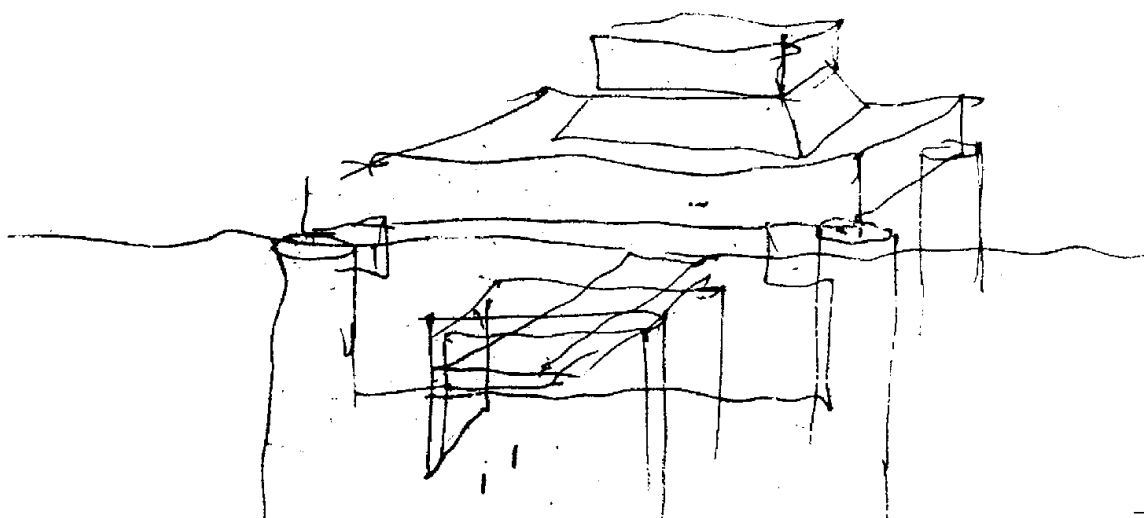
3.3. Студија случаја – дефинисање истраживачког приступа

У оквиру богатог стваралаштва архитекте Угљена бирају се три студије случаја на којима се испитују вриједности комуникацијских својстава у тумачењу значења смисла и доживљаја архитектонског дјела. Одабрана дјела су Народно позориште у Зеници, Резиденција Извршног вијећа СР БиХ на Тјентишту, и Галерија колекционара „Вјеко Божо Јарак” у Дубравама.

Истраживачки приступ у анализи примјера заснива се на аналитичком концепту постављеном у теоријском дијелу овог рада, гдје смо испитивали комуникацијска својства архитектуре у два правца, као екстериорни и интериорни облик комуникације. За приказ анализе предметних објеката изабраних за студију случаја према теоријском концепту користе се методе архитектонске анализе, графичке и дијаграмске анализе, као и метода анализе непосредног искуства објеката који су од посебног значаја за анализу интериорног облика комуникације, као и метод посматрања и фотографисања на терену.

³²⁴ Ibrahim Krzović, *Zlatko Ugljen – Retrospektiva* (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1984), 4.

Народно позориште, Зеница



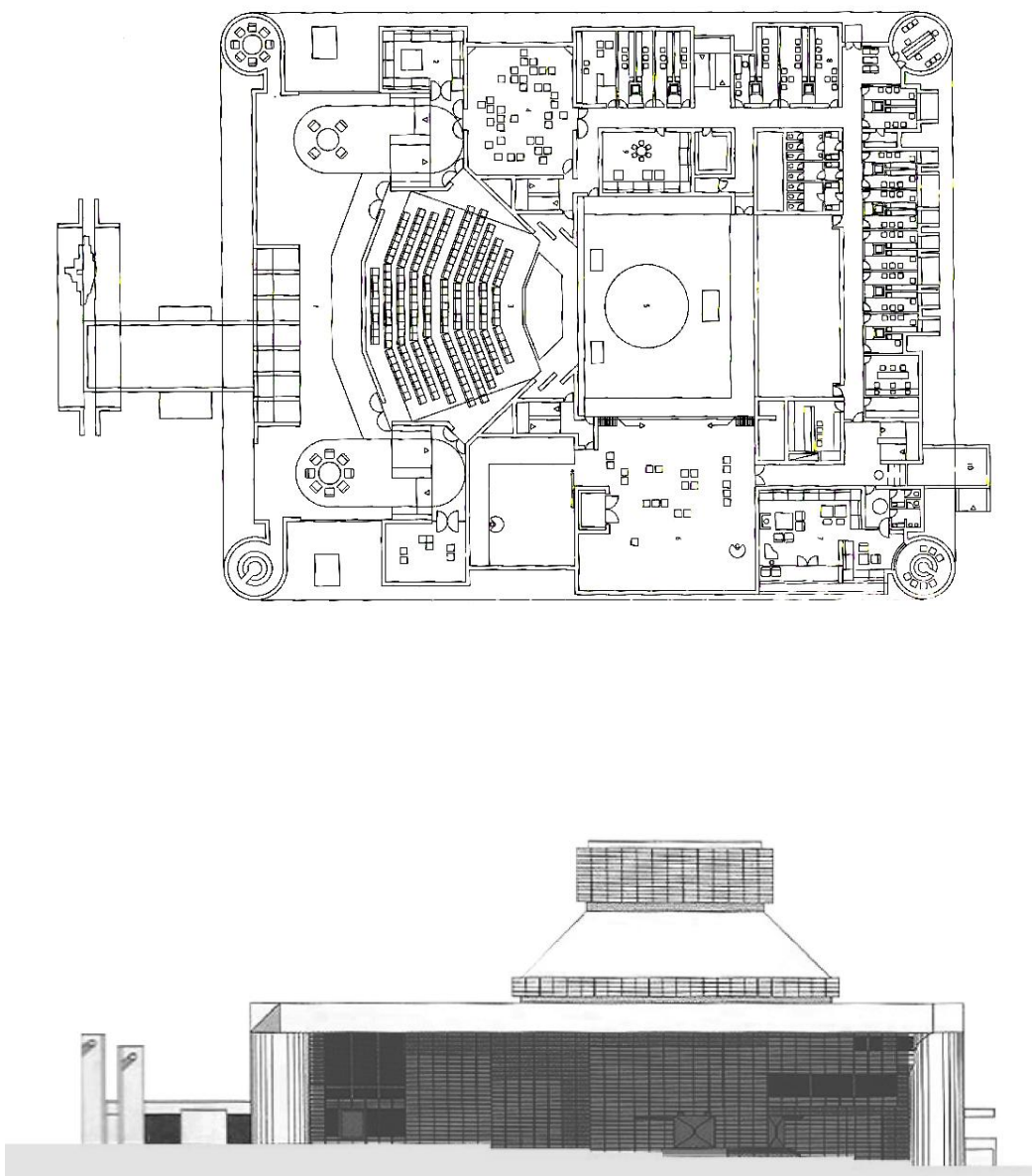
Слика 3.3.1.1. – Слободноручна скица, аутор арх. Златко Угљен.

3.3.1. Студија 1: Народно позориште, Зеница, БиХ, пројектовано 1974.

Народно позориште у Зеници је 1978. године проглашено за најбоље архитектонско остварење на подручју некадашње заједничке државе Југославије. Архитекте Златко Угљен и Јахел Финци добили су тада највеће признање у области архитектуре у оквиру тадашње Југославије, „Борбину“ награду. Народно позориште у Зеници налази се у центру града, на средишњем тргу, који је уоквирен са све четири стране градским саобраћајницама. Град Зеница је у Босни и Херцеговини, као и некадашњој Југославији, био центар за производњу челика, што је сигурно прва асоцијација на овај град. Међутим, Зеница је и град богате традиције позоришног живота. Нова зграда Народног позоришта, према пројекту, својим разноликим садржајем имало је за циљ да постане центар културног живота овог индустријског града.



Слика 3.3.1.2. – Народно позориште у Зеници, аутор арх. Златко Угљен, улазна фасада



Слика 3.3.1.3. – Народно позориште у Зеници, аутор арх. Златко Угљен,
а-основа спрата, б-бочни изглед

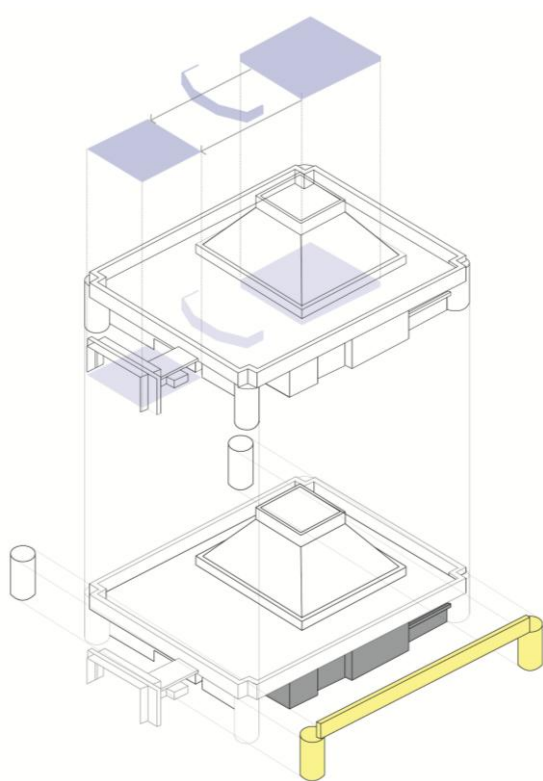
Конструкти екстериорне комуникације

Спољашни омотач – опна објекта Позоришта јесте сложено мјесто споја унутрашњости куће, њене функције и метафоричко тумачене спољашњости контекста у који се смјешта. Кроз њену форму и материјализацију успоставља се дијалог унутрашњег садржаја и односа према контексту града. На примјеру зграде Позоришта уочава се концепт сложене вишезначности и елемената метафоричности као инструмента значења и комуникације. Просторна геометрија којом се гради структура ове куће јесте минималан скуп облика и материјала, али велике изражајности и означитељске функције. Структуру објекта првенствено граде два корпуса – основни доминантни корпус у којем се налазе сви садржаји позоришта и секвентно постављена улазна партија на прочељу.

Морфолошка синтакса основног корпуса су доминантни паралелопипед, ваљак и пирамида, помоћу којих се гради интерсемиотичка метафора. Позивајући се на тумачење метафоричке операције која се одвија посредством сличности које даје Дајана Агрест, аналогije и асоцијативне везе, размотрићемо полисемичност архитектонског говора. Према њеном тумачењу, метафоричка операција ради као механизам контакта између различитих културних система замјеном референцијалних кодова почетног означитеља са неким другим кодовима. Овај механизам можемо да видимо на опни главног корпуса, гдје се успоставља веза између архитектуре и позоришта. Компактни паралелопипед уоквирен је порталом који граде четири ронделе и снажан вијенац који их повезује. На нивоу фасаде, овај склоп успоставља асоцијативну везу са формом сцене позоришта као четири портала – четири позорнице. Повучена равна унутар бијелог оквира пресвучена је у кортен челик и његова тамна боја доприноси ефекту дубине – као дубине позоришне сцене. Пролазници, пројектовани у ове архитектонске илузије, актери су артикулисане позоришне сцене. На овај начин успоставља се интерсемиотичка веза између архитектуре и позоришта. Паралелно, на нивоу употребе материјала, кортен челика, који површински доминира, на симболичком нивоу повезује се са „градом челика“.

Морфолошка синтакса основног корпуса су доминантни паралелопипед, ваљак и пирамида, помоћу којих се гради интерсемиотичка метафора. Позивајући се на

тумачење метафоричке операције која се одвија посредством сличности које даје Дајана Агрест, аналогије и асоцијативне везе, размотрићемо полисемичност архитектонског говора. Према њеном тумачењу, метафоричка операција ради као механизам контакта између различитих културних система замјеном референцијалних кодова почетног означитеља са неким другим кодовима. Овај механизам можемо да видимо на опни главног корпуса, гдје се успоставља веза између архитектуре и позоришта. Компактни паралелопипед уоквирен је порталом који граде четири ронделе и снажан вијенац који их повезује.



*Преношење теме позорнице
на прочеље објекта*

*Три доминантна дијела композиције –
паралелопипед, пирамида и ваљак*

*Стубови и вијенац граде елементи
метафоре позоришног портала*

Слика 3.3.1.4. – Народно позориште у Зеници,
Дијаграмска анализа: метафоричко
преношење теме позоришта на форму објекта

На нивоу фасаде, овај склоп успоставља асоцијативну везу са формом сцене позоришта као четири портала – четири позорнице. Повучена раван унутар бијелог оквира пресвучена је у кортен челик и његова тамна боја доприноси ефекту дубине – као дубине позоришне сцене. Пролазници, пројектовани у ове архитектонске илузије, актери су артикулисане позоришне сцене. На овај начин успоставља се интерсемиотичка веза између архитектуре и позоришта. Паралелно, на нивоу употребе материјала, кортен челика, који површински доминира, на симболичком нивоу повезује се са „градом челика“.

Над основним корпусом доминира надсценски простор, изражавајући тиме несумњиву типолошку припадност објекта. Међутим, његова коначна форма на асоцијативном нивоу евоцира динароидни пирамидални кров.

Просторна геометрија основног курпуса цјелокупном својим појавношћу – четири стуба на угловима са темом канелура које потенцирају њихову монументалност и вертикалност, вијенац који хоризонтално обједињује стубове, те повучени унутрашњи корпус – на апстрактном нивоу референца је на архетип храма као тему Талијина³²⁵ храма – као духовно упориште. Метафорички механизам који доводи у везу друге културне системе можемо да анализирамо и на улазном корпусу, мотивски и секвентно постављен у односу на главни корпус, како би се објекат другим мјерилом приближио човјекомјерности. Издужен улазни кубус уоквирен је геометријски изражајним монументалним двоструким бијелим рамом. Значењску артикулацију употпуњава аморфна челична скулптура познатог југословенског скулптора Душана Цамоње. Читава композиција гради театрализацију улазне сцене. Поново уочавамо хетерогене елементе који успостављају интерсемиотичку метафору између позоришта и архитектуре. Цијела композиција се путем референцијалних кодова чита као позоришна сцена, а пролазници на отвореном платоу су сада публика.

Механизам метафоре, како се види на овом примјеру, дјелотворан је инструмент значења. Између осталог, она је и носилац поетских квалитета архитектонске форме, слично као њена употреба у језику. Ријеч је о појави виртуелног доживљаја симболичког и појмовног повезивања код посматрача, који се јавља у

³²⁵ Талија – митолошки, једна од три грације, једна од девет муза, муза заштитница пјесништва, комедије, отуда Талијин храм као позориште.

процесу конотације на „објекат“, или искуства на које архитектонски израз упућује.

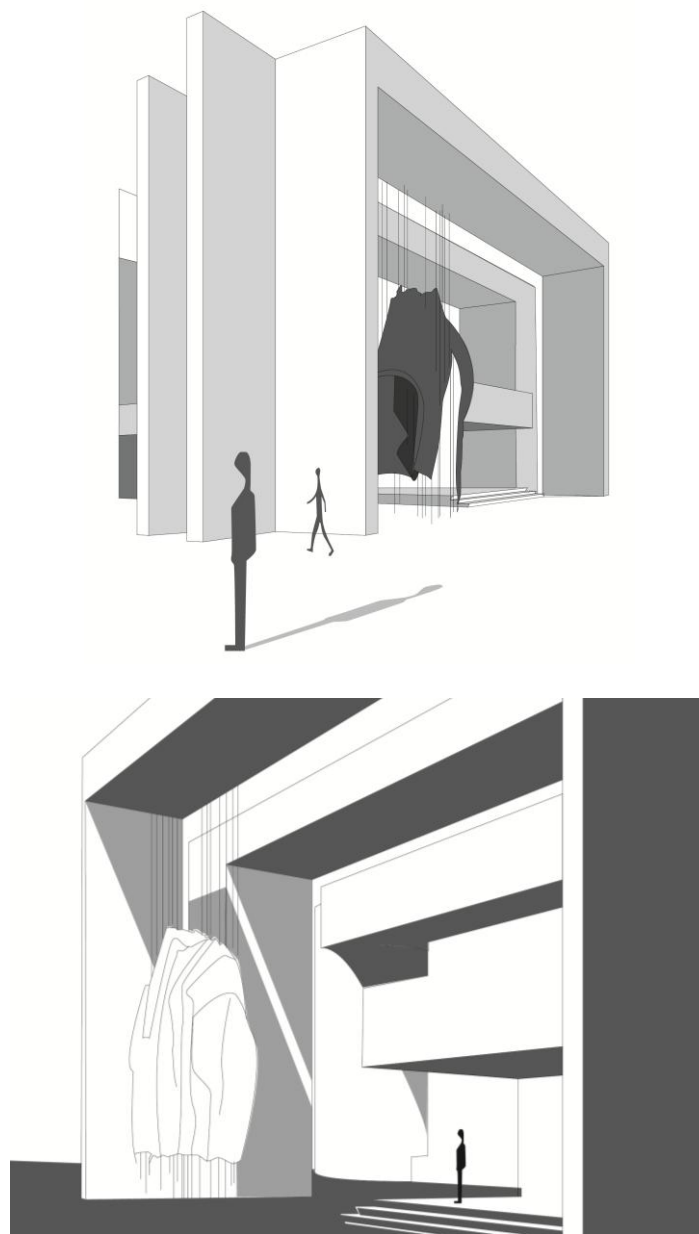
Јака метафора као изражајно средство комуницира суштину једног објекта и његову појавност, њен асоцијативни капацитет дјелује тако да објекат постане препознатљив и запажен. Можемо закључити да је концепт мимезиса у стваралачком процесу присутан на овом архитектонском дјелу. Као што смо рекли, мимезис је у категорији репрезентације и тиче се когнитивних процеса, те у том смислу као лингвистички механизам ради по принципу семиотичког апарата, гдје је употреба метафоричке наративности омогућила симболичко дјеловање. Анализа овог архитектонског дјела указује на њену сложену вишеслојност, која упућује на различита значењска тумачења која се међусобно преклапају и укрштају.

Конструкти интериорне комуникације

Доживљајна својства простора режирана су од самог приласка објекту. Архитектонска променада започиње међупростором – прелазним мјестом између спољашњости и унутрашњости (између отворености трга и стварног уласка у објекат). Просторним раслојавањем проблематизује се однос између отвореног и затвореног, у питању је постепено откривање простора у секвенцама улазног портала.

Као што смо већ претходно разматрали, улазни портал у метафоричком механизму својом пластично обликованом формом садржи асоцијативну функцију позорнице. Поред тога, на субјективном нивоу приласка, кретања и доживљаја, својом експресивном формом и монументалношћу емотивно дјелује на посматрача/ посјетиоца. Експресивност овог увећаног и визуелно динамично отвореног pročеља, између осталог, гради се и игром пуног и празног чија структура елемената компонује ритам и карактер свјетлости и сјенке. У овом случају, свјетлост је драматично структурирана кроз процјеп дводијелног оквира, који дефинише њен положај и оштрину. Свјетло које испуњава ову шупљину мијења се зависно од дана, годишњег доба или сата, што посљедично мијења и субјективни утисак структуре: „Сјенка даје облик и живот објекту на свјетлу. Она

такођер обезбјеђује простор у којем настају фантазија и снови.³²⁶ Дакле, поред изражајности форме, као једне од сила дејства, уочавамо да су и нематеријалне компоненте, попут празнине, расцјепа, свјетла и сјенке, једнаки градивни елементи укупне композиције и атмосфере.



Слика 3.3.1.5. – Народно позориште у Зеници,
Графичка илустрација: грађење атмосфере свјетлошћу и сјенком-
композиција улазног портала

³²⁶ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 47.

У оквиру ових оштрих материјалних и нематеријалних елемената, скулптура Душана Цамоње завршава цијелу композицију. Њена материјалност од челичних ланаца и обликовна аморфност је у контрастном односу према свом бијелом пуристичком вертикалном постаменту. Истовремено, у садејству са овим просторним облицима, она дјелује као челична паучина меканих сјенки која константно титра на свјетлости. Материјалност и експресивна текстура скулптуре побуђује тактилна искуства – мирис челика, па чак и његова температура.

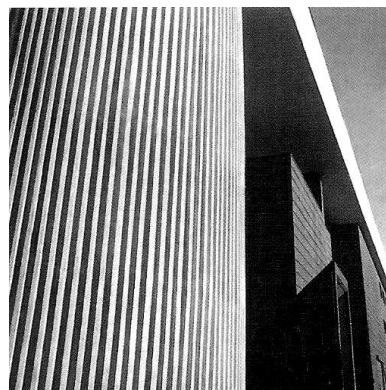
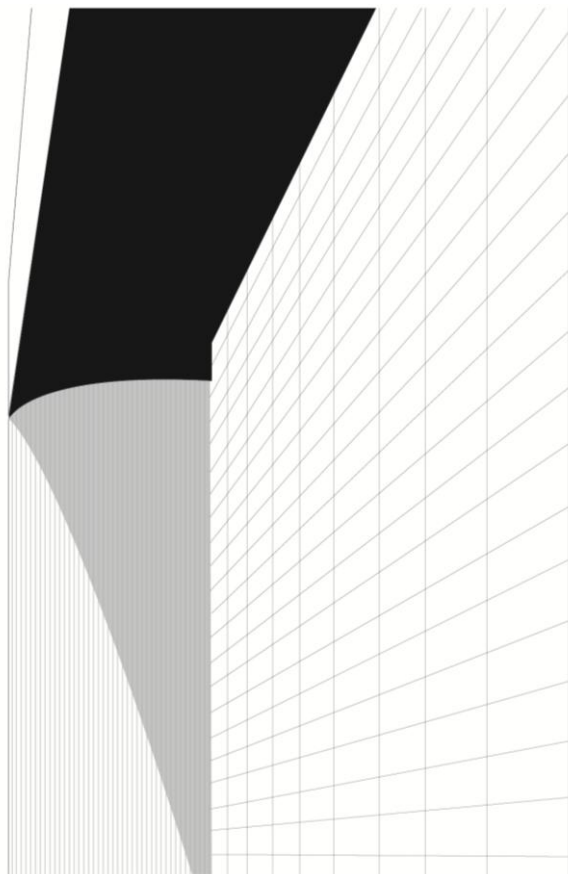
У зависности од нашег кретања и положаја, стално је присутна динамичка промјена цијеле ситуације, тако да се ова композиција мултипликује у константно различите сложене фигуре, увећавајући трајање као проживљено вријеме. Постиге се театарски динамична атмосфера и емоционалана сензација. Фокус је на догађају или проживљеној и отјелотвореној слици, како то објашњава Паласма. Очигледно, важно психолошко мјесто просторних илузија на уласку у објекат позоришних илузија, гдје се за тренутак одвајамо од свакодневице и живимо нешто другачије животне тренутке. Архитектонским илузијама архитектура овдје треба да дјелује на наше расположење и емоције путем чулних сензација.

Даља темпорализација простора одвија се проласком кроз театарни оквир и приступа се у наглашено издужен и низак кубус (вјетробран), гдје се мјерило нагло мијења, у односу на претходну секвенцу. Овим се наглашава динамика просторне геометрије и величине, као фрагменти променаде прије стварног уласка у унутрашњост куће. Коначно, након раслојене приступне партије, отвара се улазни фоаје у својој пуној величини и бјелини.

Раскошна празнина фоајеа, који се простире кроз двије етажe, повезане симетричним вертикалама, третирана је крајње суздржано. Сви елементи просторног оквира су бијеле боје, свјетлост је индиректна и мекана, њен ефекат је појачан у рефлексији на полираном бијелом камену. Ову атмосферу подржавају детаљи у виду опреме која је пројектована у истом духу, намјенски за Позориште (фотеље, клуб-столови, лампе, свјетилке).

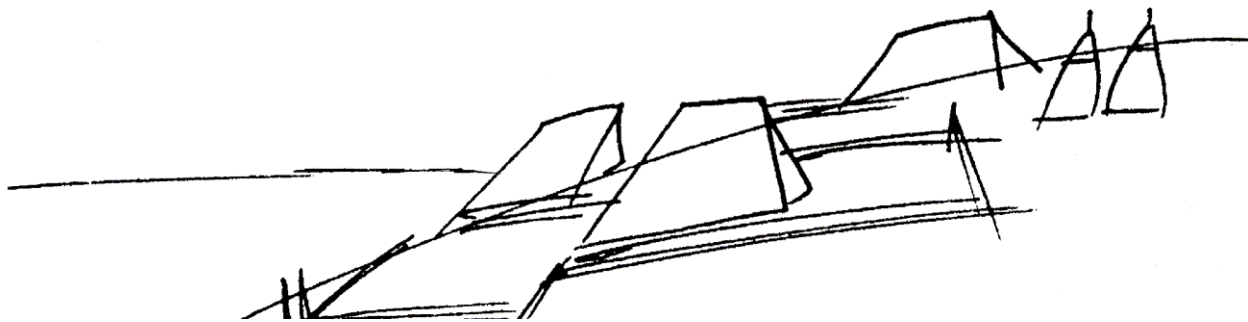
Крајње исходиште кретања посјетилаца је позоришна дворана, у цјелини обложена дрвеном облогом. Дрво као избор из акустичких разлога је логично, али избор црвенкасте (бакарне) боје и начин обраде коначно евоцира на челични

спољни омотач, пресвучен у кортен челик. Тако у апстрахованом поретку ствари утисак основног кубуса сада налазимо у дворани, као његов интериорни пандан.



Слика 3.3.1.6. – Народно позориште у Зеници,
Графичка и фото илустрација: детаљ ронделе са канелурама

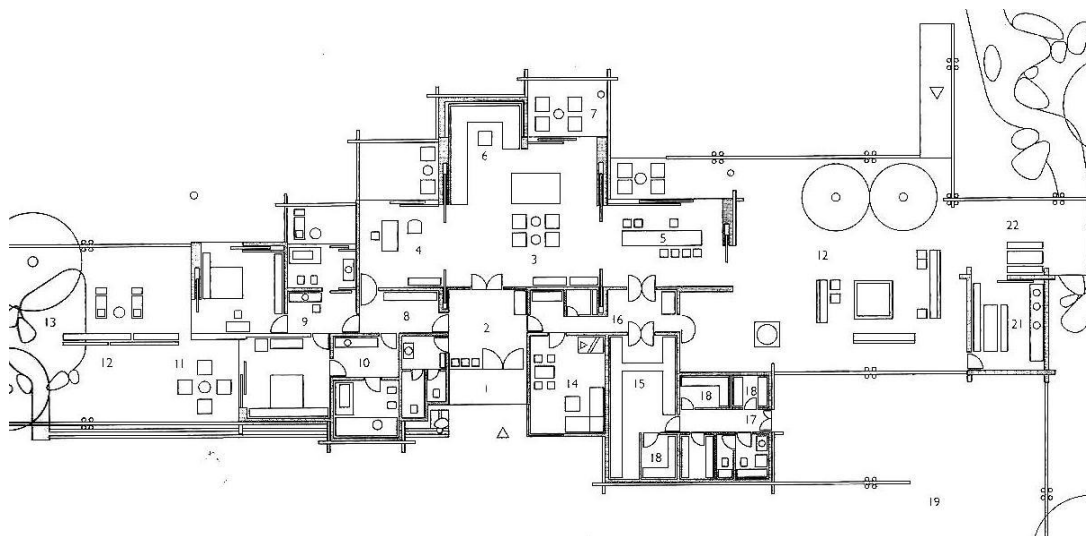
Резиденција Извршног вијећа, Тјентиште



Слика 3.3.2.1. – Слободноручна скица, аутор арх. Златко Угљен.

3.3.2. Студија 2: Резиденција Извршног вијећа СР БиХ, Тјентиште, БиХ,
пројектовано 1977.

Резиденција Извршног вијећа Босне и Херцеговине налази се у склопу Националног парка Сутјеска, недалеко од града Фоче у Републици Српској, БиХ.³²⁷ У ужем просторном оквиру, у близини је Меморијалног комплекса „Долина хероја“ на Тјентишту, који је посвећен догађајима из Другог свјетског рата, у чијем средишту је споменик академског вајара Миодрага Живковића и Спомен-кућа битке на Сутјесци архитекте Ранка Радовића.



Слика 3.3.2.2. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту,
аутор арх. Златко Угљен, основа објекта

³²⁷ Објекат је девастиран након рата на подручју Босне и Херцеговине од 1992. до 1995.

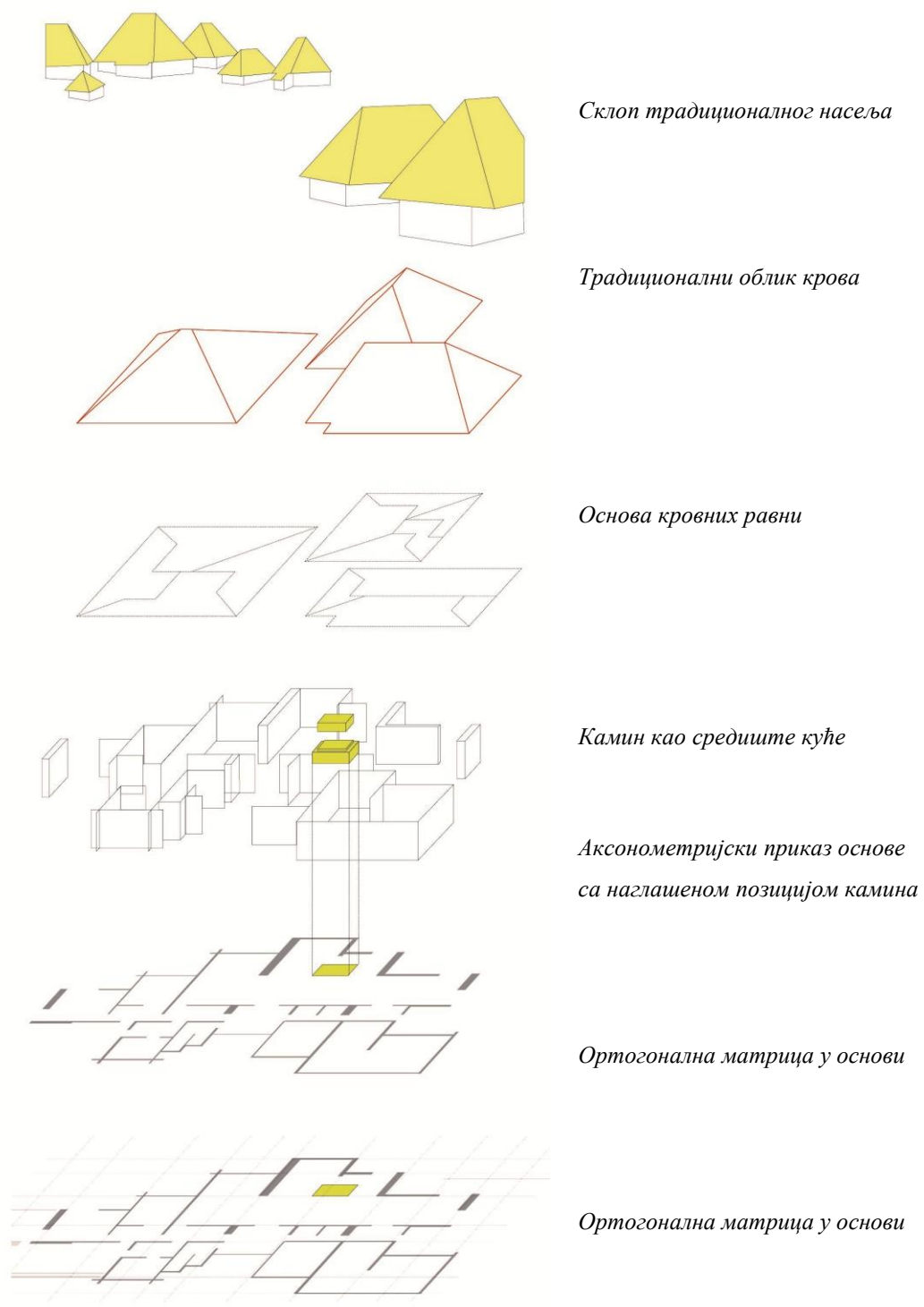


Слика 3.3.2.3. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту,
аутор арх. Златко Угљен
а, б – фотографије изведеног стања

Конструкти екстериорне комуникације

Потрага за аутентичним духом поднебља уочава се на Угљеновој скици фрагмента типичног динарског села на датом локалитету. Она указује и на основна полазишта од којих архитекта гради концепт и архитектонски израз. Са једне стране, то је динарска брвнара са доминантним пирамидалним стрмим кровом. Истовремено, значајну тему коју архитекта уочава и транспонује у стваралачком процесу представља цјелина микросклопа коју формира згуснута група динарских кућа и њихових експресивних и варијабилних кровних волумена. Из овог спонтано насталог склопа, који дјелује као динамична и компактна градитељска цјелина, извлачи се једна тектоничка метафора као главна идеја водила која се на двострук начин очитује у рјешењу резиденције: кроз обликовни језик и просторну организацију. У једном облику она се првенствено уочава у обликовању осцилирајућег кровног волумена, а у другом облику присутна је у просторној структури куће која се гради од кубичног елемента који компонује једну групну форму, повлачећи аналогију са уситињеном структуром органске цјелине спонтаних група динарских кућа. Ово груписање елемената може се даље тумачити и у модернистичком кључу који открива модуларану композицију и синтаксичку логику геометрије просторног плана.

Централну позицију заузима камин као слободностојећи елемент. Његово средишње мјесто се схвата као апстрактна тачка такозваног *центрифугалног* геометријског система из чијег средишта се разбија строга кубистичка форма у елементе склопа. Истовремено, његов централни и слободностојећи положај наводи на традиционално огњиште у средишњем дијелу динарске куће. Дакле, у једном смислу, то је просторно функционална референца, а на другој страни симболичко и духовно средиште куће.



Слика 3.3.2.4. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту, Дијаграмска анализа: миметички механизам формирања објекта у односу на контекст са анализом просторног склопа

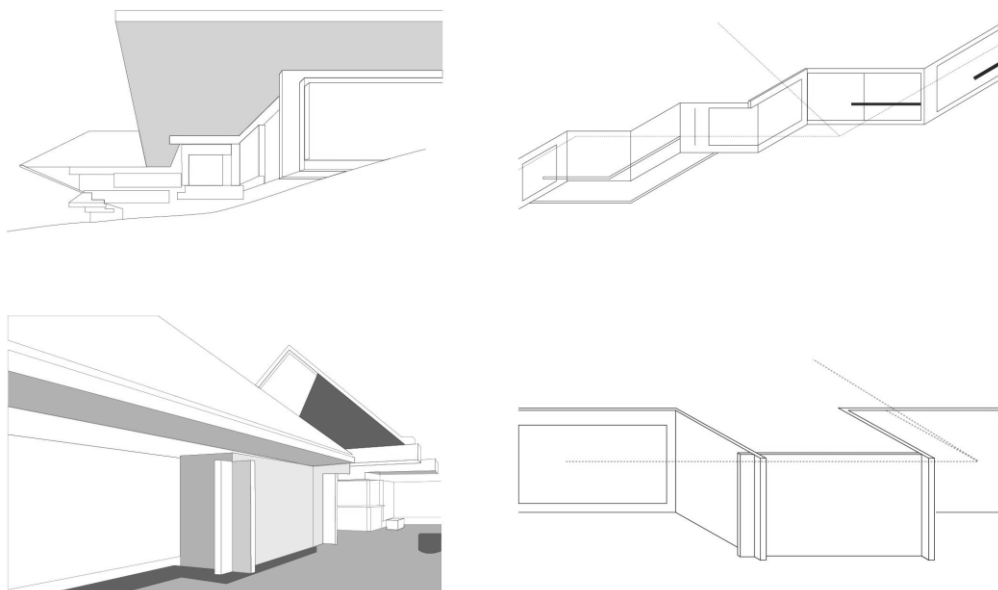
Централни друштвени простор који се директно развија око ове средишње тачке организован је према модернистичкој идеји текућег непрекинутог простора. Његова трансформација реализује се отварањем и затварањем клизећих преграда, које, формиране од пода до таванице, омогућавају потпуно стапање унутрашњег просторног плана. Промјенљивост просторне структуре присутна је и према вањском простору, по истом принципу клизећих, сада стаклених преграда. Тако се текући унутрашњи простор слободно прелива и у спољашњи простор природе преко тераса и вртова. Прозор на углу наспрам главног улаза у уском потезу без преграде потпуно раствара кућу у вањски простор. Опрема и намјештај дизајнирани су у духу *тотал дизајна* и представљају органски процес од макроплана до микроплана цјелине.

Ове карактеристике призивају референце на модернистичку парадигму развијену у кући Шредер-Шредер архитекте Герита Ритвелда (*Gerrit Rietveld*). Позивање на овај историјски дијалог не односи се само на већ наведене карактеристике него и на принцип континуитета фасадне опне у истом геометријском систему као недјелјива цјелина, којим влада исти принцип. У примарној пластици фасадне равни то је игра ритмизованих увучених и извучених волумена, а на нивоу секундарне пластике геометријску мрежу гради дрвена облога, утиснута бијела „платна“ и стаклене равни. У овој геометријској игри потпуно нови призивук имају референце на вернакуларну архитектуру локалитета, као што је карактеристична дрвена облога и вез на угловима, познат као ћерет на динарској кући. Коначно, динамичан кровни волумен, као што смо навели, јесте апстрахована форма чије полазиште је у слици спонтане скупине динарских кућа. Међутим, у својој композиционој структури, овај кровни волумен је у свом изразу посве модеран, његова форма је крајње апстрактна и сведена, и тек у контекстуалном читању поприма метафоричка значења локалног и регионалног. Кровиште као изразит знак регионалистичке изражајности алузија је не само на динарску брвнару него и на изражајне планинске вијенце у окружењу. Увећано је и динамично очигледно због своје симболичке вриједности.

У овој студији уочавамо како се особеност и дух локалног уобличава креативном трансформацијом у нови, крајње модеран израз, који на индиректан и метафорички начин посредује у смислу садржаја и значења. На просторном плану

и обликовној форми уочава се сложена синтеза различитих принципа и преклапања универзалних вриједности и са поукама окружења.

Пол Рикер (*Paul Ricoeur*) дефинише ову синтезу као врсту парадокса: „Како постати савремен, а вратити се својим изворима, како оживјети стару и заспалу цивилизацију и учествовати у општој цивилизацији.“³²⁸ Особеност и дух локалног се уобличава у нови израз, који на индиректан начин посредује у смислу идентитета и препознавања. У овом смислу, квалитет мимезиса се очитава у успјешности когнитивних процеса и усклађености симулације са човјековим мислима у фузији садржаја дјела и очекиваног читања корисника, поготово у односу на специфичност Резиденције, која је требало да репрезентује културну специфичност БиХ и њена савремена стремљења у оквиру тада заједничке државе.



Слика 3.3.2.5. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту,
Дијаграмска анализа: композиције фрагмената и детаља;
референце на вернакуларну архитектуру

³²⁸ Paul Ricoeur, “Universal Civilization and National Cultures“, цит. у: *Moderna arhitektura, Kritisčka istorija*, Kenet Fremton (Beograd: Orion Art, 2004), 314.

Интериорни облик комуникације

Субјективни доживљај простора у овом примјеру приближићемо кроз систем специфичних кадрирања и карактер различитих амбијената. Временски аспекти архитектуре, у овој студији случаја, граде се првенствено кроз компоновање планова путем кадрирања, како у хоризонталној равни и по дубини, тако у вертикалној равни и по висини, који свеукупно увећавају доживљај простора у феноменолошком смислу.

На овом мјесту позваћемо појам *испреплетаност искуства* (enmeshed experience),³²⁹ како га дефинише Стивен Хол, а који се јавља као континуално одвијање преклапања простора, материјала и детаља. Ова мерло-пontiјевска „међустварност“ аналогна је тренутку у времену када елементи почињу да губе своју јасноћу – када се предмети стапају са пољима у којим се налазе. У субјективном доживљају континуитета чулног искуства, одвија се кроз архитектонску синтезу предњег, средњег и далеких планова у *комплетну перцепцију*. Управо ово преклапање планова је од великог значаја за карактер и атмосферу архитектонског простора, који потенцира идеју споја субјективног и објективног.

Прво такво специфично кадрирање простора издваја се у позицији самог уласка у дневни простор. У предњем плану налази се камин, чије је средиште наглашено и тангентно позиционираним свјетларником и видљивом конструкцијом крова у тој дубини вертикалног простора. Цијели простор има наглашену висину, која кулминира у фрагменту изнад камина. Дифузно вертикално свјетло које продире рефлектује се на бијелим динамичним косинама, и константно преобликује геометрију тог простора, зависно од јачине свјетлости и доба дана. Посљедично квалитету свјетлости, промјенљива је и атмосфера централног простора, као и трансформација његовог доживљаја.

Различити углови свјетлости, њена рефлексија, преламање свјетлости и сјенки динамички дефинишу простор и он је константно промјенљив те представља

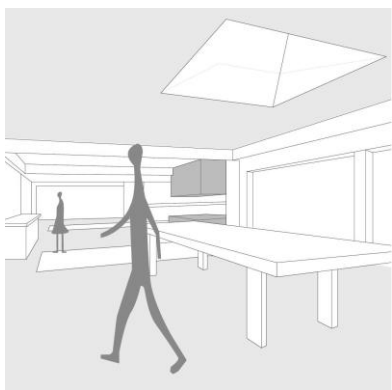
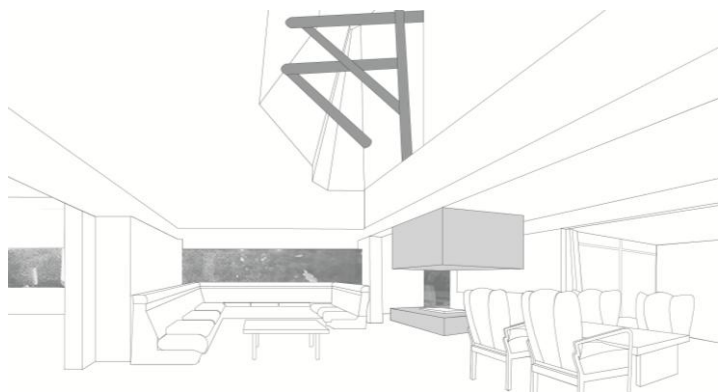
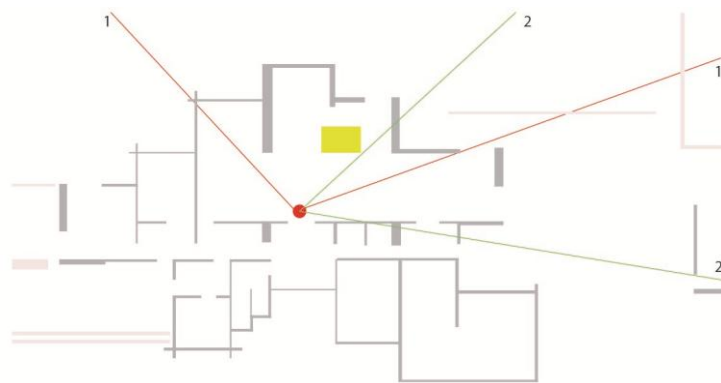
³²⁹ Holl, Pallasmaa, Perez-Gomez, *Questions of perception, Phenomenology*, 74.

„психолошко и узвишено поље феномена архитектуре“.³³⁰ Откривени елементи кровне конструкције уједно су изражајни елементи који учествују у грађењу укупне композиције. Ово кадрирање усмјерава поглед, и за тренутак се осјећа унутрашња волуметрија доминантних кровова. Ова издубљеност кровне равни са видљивом дрвеном конструкцијом и зениталним освјетљењем асоцира и на трепераву свјетлост и крошње шуме у којој се објекат налази. Сјенка нас на несвјесном нивоу заводи, привлачи у истраживање ефемерних слика, да постанемо дио ње. Сјенка, као нематеријална архитектура, директно је зависна од положаја материјалних елемената, а њена варијабилност нас уводи у апстраховану комуникацију са окружењем.³³¹ Тако ствари које су невидљиве постају видљиве.

У хоризонталној равни у другом плану кроз угаону стаклену траку кадрира се исјечак пејзажа који усмјерава поглед унедоглед. Угаона стаклена раван је танка и без преграде тако да оставља утисак потпуне интеграције унутрашњег и спољашњег простора, која је у пројекту симболички названа „видиковац“. Камин, заједно са раствореном „пукотином“ у кровној равни, очигледан је примјер трагања за инвентивним рјешењем детаља. Управо аутентични детаљи окупирају пажњу и отварају имагинацију корисника, они су елементи који, између осталог, *растежу* и *успоравају* вријеме, стога представљају битне елементе повезивања корисника са простором. Такви примјери су и фрагменти рада у дрвету који призивају скоро носталгичну везу са старим занатима и резбаријама у дрвету.

³³⁰ Steven Holl, *Anchoring Selected Projects 1975–1991*. (New York: Princeton Architectural Press, 1991), 9.

³³¹ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 46.



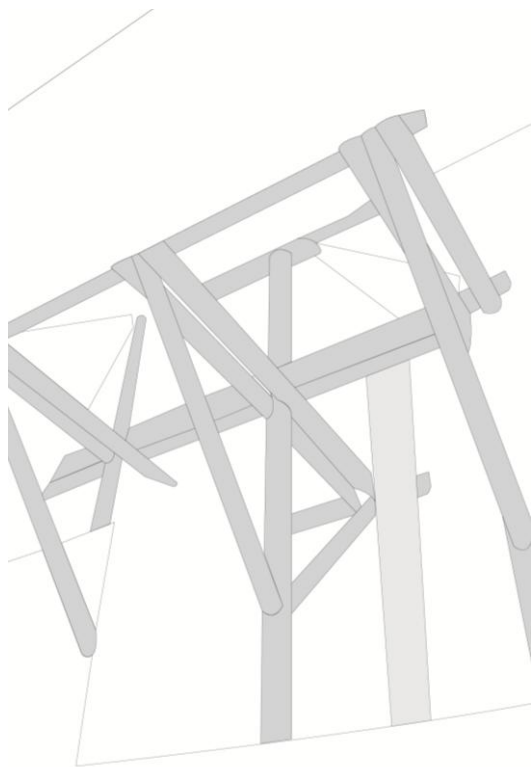
Слика 3.3.2.6. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту,
а- Дијаграмска анализа: кадрирање
б и ц- Графичке илустрације: амбијенталност у ентеријеру

У феноменолошким истраживањима поетских слика, Гастон Башлар прави разлику између формалне имагинације и материјалне имагинације: имагинација која даје живот формалном узроку и имагинација која даје живот материјалном узроку.³³² У његовом разматрању, слике које производи материја дубље су и сложеније него слике форме, изазивајући несвјесне слике и емоције. У архитектури, те појмове је скоро немогуће одвојити јер управо спој форме, материјала и детаља у искуственом смислу чини јединствену материју, која као таква поприма *поетске слике*.³³³

Амбијентална цјелина трпезарије гради потпуно другачији утисак, један интимнији простор, потпуно обложен дрвеном облогом са равним и ниским плафоном. Тактилност дрвених облога доприноси амбијенталном осјећају тоpline. У њеном средишту, изнад трпезаријског стола, плафон је призматично ошупљен све до самог врха кровишта у виду свјетларника, гдје се гради игра свјетлости и сјенке и облика. Овај детаљ је значајан елемент којим се постиже физичка композиција и атмосфера овог простора. Доживљај као феноменолошки поредак ствари конституише се и са директном везом са спољашњим простором, преко великих помичних стаклених платана, омогућавајући потпуно растварање у природни амбијент, који на тај начин постаје саставни дио овог простора. Ефекти свјетлости и сјенке контролисани су дугим и плитким стрехама. Опрема и намјештај дизајнирани су у органској цјелини која нас у историјском дијалогу повезује са радовима Алвара Алта. Управо ова органска цјеловитост од макроплана до микроплана доприноси аутентичности амбијенталног доживљаја простора. Сви ови појединачни елементи у свом међудејству граде цјелину атмосфере и дубоко субјективно искуство.

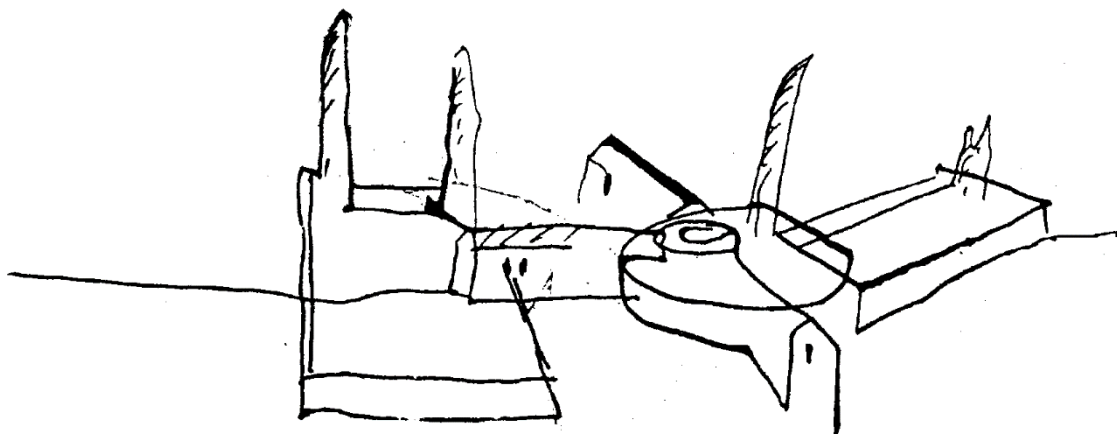
³³² Гастон Башлар, *Вода и снови* (Сремски Карловци, Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 1998), 5.

³³³ Zumthor, *Misliti arhitekturu*, 12.



Слика 3.3.2.7. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту,
Графичке и фото илустрације: грађење атмосфере свјетлошћу и сјенком- детаљ

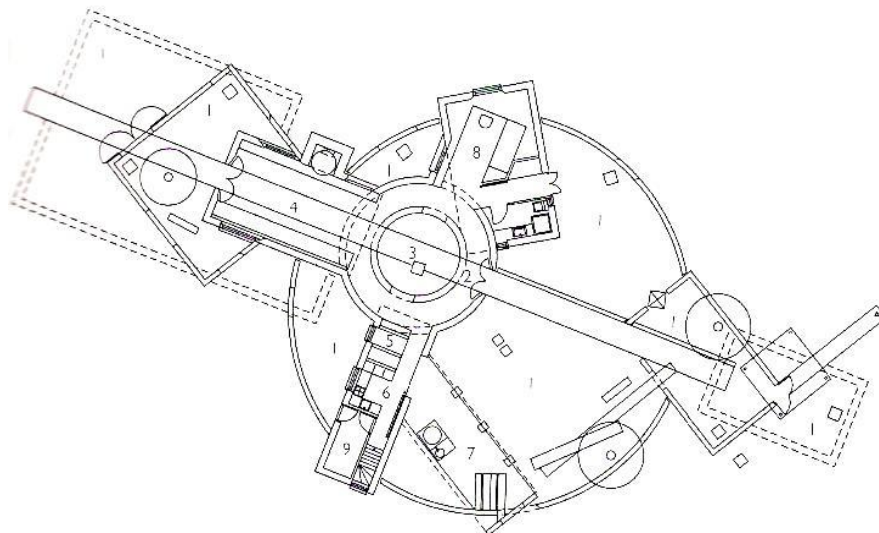
Галерија колекционара „Вјеко Божо Јарак“, Дубраве



Слика 3.3.3.1. – Слободноручна скица, аутор арх. Златко Угљен.

3.3.3. Студија 3: Галерија колекционара „Вјеко Божо Јарак“, Дубраве, БиХ, пројектовано 1989.

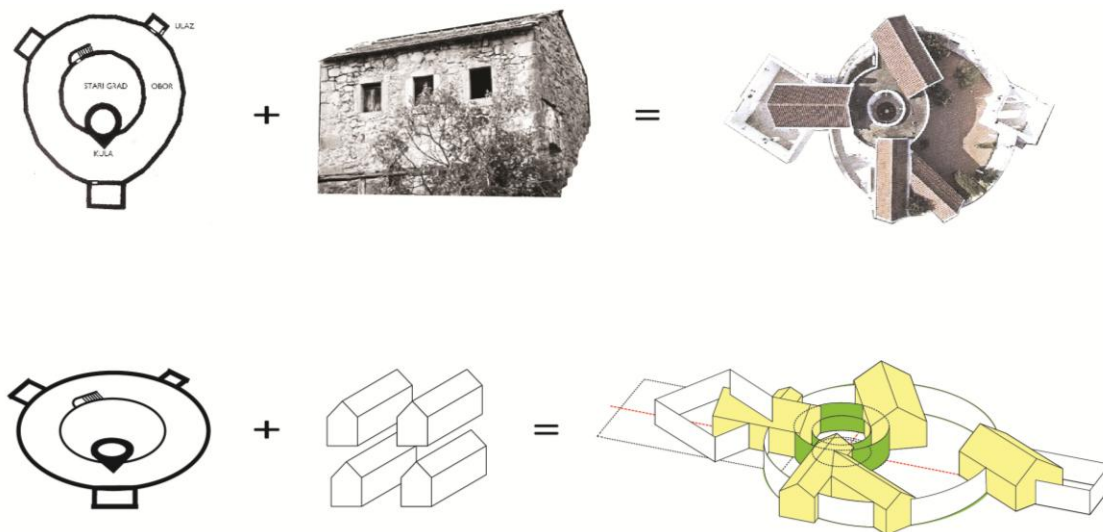
Галерија „Вјеко Божо Јарак“ налази се у околини града Стоца, у мјесту Дубраве, у типичном херцеговачком амбијенту са медитеранским призвуком. Колекционар умјетничких дјела Вјеко Божо Јарак имао је жељу да на земљи предака направи галерију отворену за јавност и изложи дио умјетничке колекције.



Слика 3.3.3.2. – „Галерија Вијеко Божо Јарак“, Дубраве, аутор арх. Златко Угљен, основа објекта

Конструкти екстериорне комуникације

Осјетљивост на особености контекста и регионалне карактеристике мјеста условиле су конципирање просторне структуре засноване на бриколажу урбанистичко-архитектонских елемената затеченог локалитета. Урбанистичка матрица кружно-елиптичних старих босанскохерцеговачких градских тврђава (Благај, Острожац, Подзвизд) у апстрахованом смислу чини концептуалну потку просторне шеме галерије, замишљене као *мали урбанизам*. Други елемент који гради структуру концепта ослања се на мотив традиционалне куће овог поднебља. Ова кућа својом структуром припада ширем средоземном подручју, чија су се основна типолошка својства одржала вијековима на овим просторима. Њено извориште можемо да препознамо у архетипу античке архитектуре мегарона, чију основну просторну структуру чини паралелопипед са паралелним зидовима и двоводним кровом. Обично грађене у кречњачком камену, условиле су утисак бијело-свијетлосиве појавности.



Слика 3.3.3.3. – „Галерија Вијеко Божо Јарак“, Дубраве,
Дијаграмска анализа: миметички механизам формирања објекта
у односу на контекст

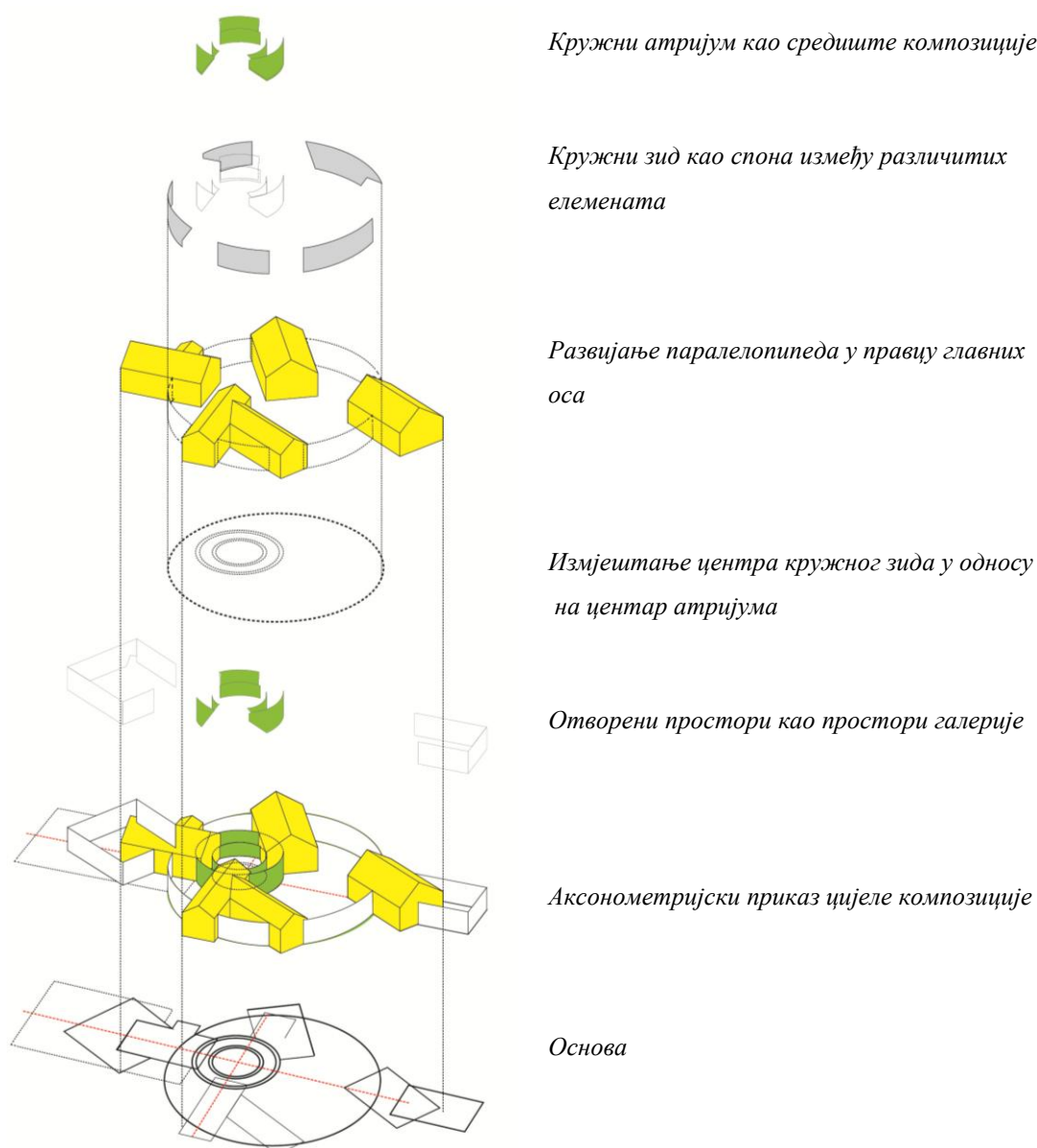
Композиција основе која се гради од ових елемената, у свом крајњем исходу, резултује посве новом и неуобичајеном хибридном и хетерогеном структуром куће, отворених и затворених простора у свом прожимању. Централну позицију заузима кружни атријум, из чијег се средишта, у правцу главних оса, развијају правилно и неправилно постављени паралелопипеди, обухваћени децентрираним кружним зидом. Отворени простори (вртови) које гради ова структура јесу међупростори као саставни дио затворене композиције уоквирене бедемом од природне структуре.

Међупростори су галерије на отвореном са скулптурама и користе се за формална и неформална окупљања посјетилаца. У овом смислу, присуство традиционалног се очитује и у начину организације друштвеног живота, који се, захваљујући медитеранској клими, великим дијелом одвија на отвореном простору. У стваралачком поступку читава се појава миметичког механизма, као креативна интерпретација идеје очувања локалних вриједности. Управо је ријеч о асимилацији суштине, гдје се значење у семиотичком апарату открива по принципу сличности које су апсорбоване и реартикулисане у оригинални ауторски израз.

Можемо примјетити да коришћење традиционалних елемената и архетипова постаје моћно средство експеримента и истраживања, што резултује крајње модерном просторном композицијом. Као што видимо, инспирација се налази и дубоко у историји поднебља, као што су остаци средњовјековних градова. Метафоричким транспоновањем елемената и вриједности традиције кроз имагинацију и апстракцију у пројектантском истраживачком поступку остварује се потпуно нова категорија вриједности простора и укупног израза.³³⁴

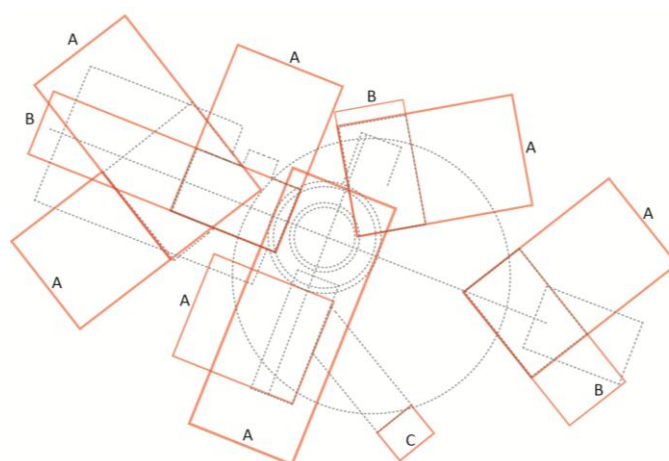
³³⁴ Према ријечима аутора: „Кућа жели бити провокативна, скренути пажњу на себе, изазвати радозналост, привући случајног пролазника. Она је појава која наводи на сјећање традиционалног господарства овог поднебља, с тенденцијом нереда у примарној пластици, одјек је аутохтоног израстања станишта кроз вријеме – може се рећи да носи извјестан траг недовршености, анархичности, лежерности, спонтаности на овој бујајућој тектоници.” <http://www.stolac.ba/galerija-vjeko-bozo-jarak-u-potkosi.aspx>, (приступ, април 2016)

Ријеч је о потпуно неуобичајеном склопу просторних елемената, без познатог обрасца. Присутна је коегзистенција традиционалног и савременог, постоји континуитет између историјских облика и савременог размишљања. Елементи просторне структуре и обликовни језик прихватају се као инструменти значења на познатим кодовима контекста, креативно трансформисани и изражени савременим језиком.



Слика 3.3.3.4. – „Галерија Вијекo Божo Јарак“, Дубраве,
Дијаграмска анализа: просторни склоп композиције објекта

Трансформација и манипулација скоро готових елемената која генерише, наизглед, рекли бисмо, једну слободну структуру, у ствари је заснована у даљој пројектантској методи на врло прецизној пропорцијској и геометријској анализи коју слободно можемо повезати са Ле Корбизијеовим пропорцијским дијаграмом, који он назива задовољством духовне природе „које води истраживању духовитих рјешења и хармоничних односа“.³³⁵ Истовремено, усвајање историјског узора и алузија омогућава остваривање идентитета који су у комуникацијском смислу разумљиви ширем кругу друштва и остварују хуману димензију у симболичком смислу традиције и континуитета, те захваљујући меметичким импулсима корисник препознаје и усваја апсорбоване вриједности.



Слика 3.3.3.5. – „Галерија Вијеко Божо Јарак“, Дубраве,
Дијаграмска анализа :студија пропорцијских односа

³³⁵ Ле Корбизијеов пропорцијски дијаграм представљен у књизи *Ка правој архитектури* један је од првих примјера који илуструју улогу и значај пропорционалне анализе у архитектонском пројектовању. Le Korbizije, *Ka pravoj arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 1977), 53–62.

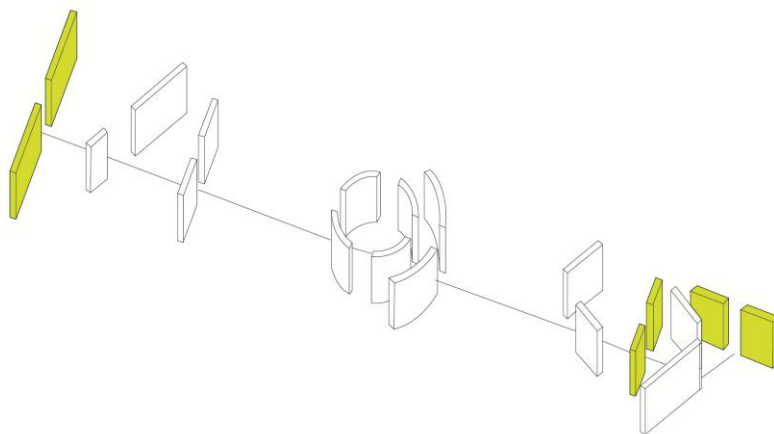
Конструкти интериорне комуникације

На субјективном нивоу, сложена просторна структура се доживљава кроз кретање, постепеним довођењем у везу различитих секвенци, приказа, те њиховим преклапањем у разумијевању цјелине. Осјећај просторне појавности се гради кроз временску димензију, а посјетилац постаје дио композиције својим учешћем. Вишеструка суперпозиција доживљаја простора у галерији конципирана је по линијској шеми смјењивања затворених и отворених (вртови) фрагмената галерије. Низање просторних секвенци у дисконтинуитету и у сложеном просторном поретку, простори различитих геометрија, укључивање артифицијелне природе међусобно се надопуњују и потенцирају. У свакој планираној секвенци обликује се специфична атмосфера (амбијент), која се на различите начине доживљава. Динамично смјењивање, сценичност, промјенљивост, отварање планова ка споља и детаљи успоравају и растежу вријеме. Сагледавање и доживљај нису транспарентни, у питању је за тренутак осјећај лавиринта, отпора и напетости, једна врста тајне и мистерије „како би запалило нашу имагинацију и емоције“, како то каже Паласма.

Посјетилац галерије је потпуно одвојен од вањског свијета, потпуно урођен у свијет умјетности, гдје вријеме постаје проживљено вријеме (трајање) кроз хетерогену реалност чулних доживљаја. Улазна секвенца, постепени прелаз из вањског свијета у унутрашњи простор развија се кроз дводимензионални, потпуно бијели правоугаони простор отворен ка небу, и кроз процјепе у којима се налазе скулптуре наговјештава слједећи амбијент – врт, као продужена секвенца улаза. Из овог врта, главни улаз у галерију је кроз узак прстенаст простор у чијем средишту је кружни атријум. Кад га обиђемо, тек тада се налазимо у компактном простору галерије, који је визуелно наговјештен кроз атриј. На затворени простор галерије поново се надовезује правоугаони отворени међупростор из којег се даље излази у врт, док укупна кружна форма зида са фрагментима отвора позива на обилазак око галерије. Временска димензија архитектуре кроз склоп промјенљивих визура остварује *трајање* које постоји у реалном времену, али се

не мјери тим временом него управо проживљеним искуством, тј. начином како архитектура дјелује на корисника.

У фрагментима бијелих зидова стратешки су урезани отвори, шупљине, прорези, динамичне нематеријалне компоненте које појачавају прозачност и отварају нове неуобичајене кадрове. Простор се доживљава цијелим тијелом у покрету, а синеастички квалитет простора остварује се кроз вријеме и активност, гдје се простор ритмично слаже, а тјелесност осјећа сложену промјенљивост просторних структура. Цјелокупној атмосфери доприноси доживљај споја архитектуре, умјетности и природе, што се и чини као крајњи циљ креативне имагинације архитекте. Оно што је суштинско искуство, није присуство свијести о објекту, него опажајни простор – низ кадрова – који нестају претварајаћи се просторни доживљај и једну укупну атмосферу. Према професору Марку Виглију, атмосфера почиње тамо гдје објекат завршава: „Магични лик архитекте може преживјети само у привидној игри између атмосфере и грађевине – између ефемерног дејства и материјалног објекта.“³³⁶



Слика 3.3.3.6. – „Галерија Вијеко Божо Јарак“, Дубраве,
Дијаграмска анализа: темпоралност, кретање и просторне секвенце

³³⁶ Mark Wigley, “Architecture of Atmosphere”, 68.



Слика 3.3.3.7. – „Галерија Вијеко Божо Јарак“, Дубраве,
Графичке илустрације: грађење атмосфере свјетлошћу и сјенком- композиције
фрагмената

3.4. Комуникацијска својства архитектуре у дјелу Златка Угљена

Према примарном циљу студије, било је потребно да се успостави теоријски модел комуникацијских својстава архитектуре који ће бити у функцији методолошког поступка у анализи и тумачењу архитектонског дјела. У складу са теоријском поставком, која је садржај првог дијела рада, циљ је био да се на изабраним примјерима кроз стваралачки процес архитекте Златка Угљена препознају и објасне комуникацијска својства архитектуре, дефинисана као екстериорни и интериорни облик комуникације.

Екстериорни облик архитектонске комуникације како је разматран у теоријском дијелу рада односи се на смисао и значење архитектуре у обухватнијем облику културолошког посредовања и контекста. Овај облик комуникације разложен је даље на карактеристике екстериорног кроз симболичко значење, механизам мимезиса и метафору као инструмент значења и изражајности. Ове карактеристике су даље разматране као конструкти у пројектантском поступку у свакој студији случаја. На овај начин истражене су комуникацијске одлике на конкретним примјерима у различитим облицима појавности, од саме концепције преко форме и просторне структуре. Овај облик комуникације повезан је са принципима репрезентације у архитектури, гдје је архитектонски језик/израз разматран као извор смисла и значења.

Интериорни облик комуникације у архитектури како је постављено у теоријском дијелу студије односи се на аспект унутрашње комуникације тј. субјективног искуства у непосредном сусрету са архитектонским простором. Унутрашњост се односи како на унутрашње механизме архитектонског језика и његове непосредне изражајности, тако и на унутрашњост психо-физичког контакта субјекта и простора, гдје се значење производи, репродукује и доживљава, што је повезано нерепрезентацијским карактером архитектуре. Овај облик комуникације разложен је даље на карактеристике интериорног кроз појмове као што су: језик чулности, перцепција - вријеме - трајање и атмосфера (амбијент), који су такођер посматрани као конструкти у пројектантском поступку архитекте Угљена.

У оквиру студије случаја, разматрана су три дјела, различита по значају, географској позицији и програму. Одабир различитости је био стратешки, како би се кроз анализу примјера указало на конзистентност мишљења Златка Угљена, као и на чињеницу да је одговор и језик архитектуре формиран управо у односу на контекстуалне датости и специфичности програма.

Анализа сваке студије случаја представљена је у свом првом облику кроз оригиналну скицу аутора. Из његових скица чита се јасноћа главне идеје (концепта) – чија се суштина материјално отјелотворује у стварности. Колахас на једном мјесту каже да је концепт тема на којој се пројекат базира и његова суштина може да се представи у једној реченици. Склонији цртежу него ријечима, архитекта Угљен јасно говори својим скицама о концептима и темама у којима препознајемо суштину сваког пројекта. Интуитивни креативни сензибилитет читљив је из Угљенових слободноручних скица или архитектонских студија. Скице, студијски цртежи, дијаграми, макете говоре како Угљен промишља архитектуру. (Прилог1) Чини се да су његове почетне скице тако јасан сажетак мисли и осјећајности који се кроз даљу инжењерску прецизност претвара управо у оно што је архитекта на једном примордијалном креативном нивоу на почетку осјећао. Пропорцијски и модуларни дијаграми, дијаграми кретања и кадрирања даље указују на сложен креативни процес.

Још на нивоу скица можемо да уочимо механизам мимезиса, који омогућава да се спољашњи свијет као одраз унесе у унутрашњи стваралачки свијет, као начин опажања и апсорбовања окружења чији се садржај кроз лични креативни и симболички начин артикулише и испољава. Као што смо видјели у расправи о мимезису, Адорно наглашава да су миметички процеси присутни прије него што се стваралац препусти у свјесно истраживање. То је врста стваралачке интуиције: „Стваралачко истраживање потврђује да се креативни аспекти и концепти могу прије свега артикулисати као могућност рефлексије на фрагмент реалности, а у најмањој мјери као тачно дефинисана функционална, обликовна и технолошка рефлексија.“³³⁷

³³⁷ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 2* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Orion- Art, 2009), 3–11.

Архитектура за Угљена није само рационални процес него прије релација интуиције и аналитичког поступка те њихове синтезе. Примјер је опис процеса пројектовања резиденције на Тјентишту. Архитекта каже: „Неке ствари сам радио несвјесно. Наједанпут ми се појавила нека мисао, неко рјешење, дошло је само од себе у процесу пројектовања. На те ствари нисам мислио на почетку. Једноставно, тако сам направио.“³³⁸ Интуицију, као врсту знања коју препознајемо у Угљеновој архитектури од почетних скица до реализованог дјела, прати инжењерска прецизност у даљој разради.

Управо кроз проведену анализу Угљенових радова уочава се миметичко апсорбовање окружења, материјалне и нематеријалне карактеристике које се сабиру у његовом стваралачком уму, а затим се симболички артикулишу у физичку манифестацију. Концепт метафоре унутар овог механизма препознаје се као инструмент симболичког тумачења и објективизације у производњи значења у односу на друштвену и културну стварност контекста. Захваљујући миметичким процесима успоставља се систем знакова унутар културе, како тумачи Еко, и остварује се комуникација у културолошком смислу.

У семиотичком систему знакова, како смо разматрали у теоријском дијелу рада, у анализи примјера видимо како Угљен претвара архитектуру у читљив знак у којем се огледа присуство означеног и на тај начин успоставља комуникација. На примјеру Галерије и Резиденције у означеном се препознаје традиција, а означено на примјеру Позоришта препознатљиво је у контексту града и саме теме позоришта, док је означитељ формиран сасвим савременим и аутопоетским изразом.

Оно што је уочљиво у анализираним примјерима у феноменолошком смислу, је Угљенов сензибилни однос према укупној атмосфери или амбијенталност простора која произилази из значења међусобног односа времена, свјетлости, материјала и детаља. Ради се о тактилним истраживањима и чулним особинама које простор емитује у наизмјеничном сучељавању и прожимању различитих волумена, свјетлости, сјенке, које производе емоционалне сензације код корисника.

³³⁸ Bernik, *Arhitekt Zlatko Ugljen*, 36

Архитектонски детаљ је изузетно значајна тема код Угљена као један посебан облик наративности. Кроз детаљ се испољава специфичност ауторског сензибилитета, док се у искуственом доживљају простора уноси посебан слој тактилности који увећава укупно феноменолошко искуство архитектуре. Концепт који се издваја у Угљеновом третману детаља је обликовање свјетлости. Тим поводом архитекта наводи: „са свјетлом и магијом сјене може се клесати простор синтетизујући физичко и метафизичко“.³³⁹ Свјетлост и сјенка као нематеријални елементи значајни су аспекти апстраховане комуникације Угљенове архитектуре. Скретање пажње на архитектонски детаљ је начин на који његови простори постају интимнији, човјекомјернији у непосредном искуству. Архитектонски детаљ је истовремено и елемент иновативности који уноси разлику као принцип аутентичног Угљеновог исказа.

Амбијенталној вриједности Угљенових простора доприноси ликовна и обликовна синтеза од макроплана до микроплана. Она се читава од начина уградње зграде у околину с уважавањем контекста, у смислу хармоничне ураслости и њеног значењског артикулисања, до унутрашњих градивних елемената, конструкције и облика, па све до цјеловитог обликовања ентеријера до најмањег детаља и оригиналног мобилијара.³⁴⁰

Кроз два облика комуникације уочава се комплексан однос у појмовном и смисаоном конституисању архитектуре, које се не може подвести као искључиво објективно значење, али ни на појединачно и субјективни доживљај. Тумачење архитектуре Златка Угљена у вишезначном и сложеном односу према свакој појединачној теми на приказаним примјерима указало је на комуникацијска својстава као вриједности архитектуре како у симболичком смислу, тако и на феноменолошкој искуственој равни.

³³⁹ Alen Žunić, “Arhitekta Zlatko Ugljen – U traganju za transcendetnim”, интервју у *Projket: novine za arhitekturu, graditeljstvo, dizajn, umjetnost*, 2012, 31-32.

³⁴⁰ Bernik, *Arhitekt Zlatko Ugljen*, 42.

3.5. Ауторска позиција и стваралачка поетика

Златко Угљен припада генерацији која своју праксу започиње почетком шездесетих година двадесетог вијека. У ширем смислу, то је период великих промјена унутар архитектонског дискурса, период обиљежен преиспитивањем модернизма и појаве постмодернизма као критичке позиције на модернистичке догме. Ауторитет модерне учвршћен дугогодишњом владавином, прераста у доминацију једног схватања који се претвара у ортодоксну идеологију и функционалистичку догму. Захваљујући надирућем постмодерном периоду, према мишљењу архитекте и теоретичара Ивана Штрауса, у плодном градитељском периоду друге половине двадесетог вијека на подручју Југославије почињу да се формирају рељефне зоне и индивидуални профили.³⁴¹ У контексту преиспитивања нових полазишта у промишљању архитектуре овог периода, Штраус издваја Угљенова дјела наводећи да су њима зналачки обједињена потреба савременог човјека са вриједностима градитељског наслеђа.³⁴² Сљедећим ријечима Златко Угљен описује свој однос према синтези модерног и традиционалног:

Проблем спреге традиције са савременом средином било је и остало за мене трагање за архитектуром у којој се прожимају традиционално и универзално. Вјерујем, заправо, у неопходност континуитета, уз прихватање оних прековременских вриједности традиције – кроз трансформацију у архитектонски облик – које и данас могу бити животне. Према томе, ради се о покушају очувања коријена и поред нужног и разумљивог прихватања атрибута других развијених култура, који ће, кроз асимилацију са изворном културом, допринијети њеном логичном прогресу.³⁴³

³⁴¹ Ivan Štraus, *Nova bosanskohercegovačka arhitektura* (Sarajevo: Svjetlost, 1977).

³⁴² Исто.

³⁴³ Minka Memija, „Da se ne zaboravi ko smo i šta smo”, *Odjek: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja*, Sarajevo, br.18. (septembar 1984), 7.

Комплексност прелома друге половине двадесетог вијека може се пратити у Угљеновом раду и ставовима, мада истовремено може да се уочи и специфична позиција у односу на те промјене, а она се прије свега огледа у истраживању и експерименту у свим временским фазама његовог стваралачког опуса.

Хронолошки гледано, Угљенова архитектура се постепено мијењала, на почетку каријере његова дјела ближа су изразу у духу модерне (као што су идејни пројекти за Изложбени павиљон УЛУБиХ у Сарајеву или Римокатоличка катедрала у Мостару – као примјери универзалног простора). Разматрајући ауторску позицију архитекте Угљена у овом временском оквиру, Стане Берник истиче разапетост између континуитета зрелог модернизма и историјске градитељске традиције, која у зрелијим радовима прераста у синтезу као потицајни облик савремене архитектонске визије.

Управо ова синтеза очитује се у радовима насталим у периоду 70-их и 80-их година – као најплоднији и најаутентичнији период Угљеновог стваралаштва, у који се убрајају и дјела која смо анализирали кроз студију случаја.

Модернистичке принципе који карактеришу Угљенов рад с почетка каријере, он уграђује у свој даљи развој, јер их прихвата у њиховом најбољем облику, схватајући то као природну еволуцију идеја кроз вријеме и као облик континуитета. Међутим, истовремено поставља нове правце своје критичке мисли у архитектури. Дакле, немир који уноси постмодернизам за Угљена није значио раскид са модерном. У његовом отвореном и комплексном приступу значајну улогу игра пуризам и рационализам функционалистичке архитектуре. Његова се архитектура наставља у најбољој традицији коју се започели Најдхарт и Грабријан, а која уједињује искуства модерне архитектуре првенствено кроз логику слободног тлоцрта, инвентивне конструкције, са сензибилношћу према контексту и са посебном пажњом према локалном, традицији, детаљу и материјалима.

Он на том путу истински прихвата преиспитивање и трансформисање модерне архитектуре, настављајући и развијајући критичку позицију својих претходника, развијајући посебан стваралачки индивидуализам.

У овом контексту битно је нагласити да и прије него што ће постмодерни период означити другу половину двадесетог вијека и отворити интерес за локално и традицију у БиХ, Најдхарт и Грабријан су обавили, по мишљењу многих критичара, пионирски посао, изборивши се за регионалне и историјске вриједности унутар савремене архитектуре (као што смо разматрали у поглављу *Посредни и непосредни утицаји*). У том смислу, не може се заобићи предисторија Угљеновог сензибилног односа према традицији и идентификација са њом као разумијевање континуитета. Ово су, између осталог, разлози, како види Берник, зашто је Угљенова рецепција надлазећег постмодернистичког размишљања од самог почетка критичка, али и на специфичан начин укључена у његов начин размишљања од самог почетка. Отуда се постмодернизам у Угљеновом мишљењу не јавља као идеологија или као постмодернистички маниризам који ће временом отупити критичку оштрицу овог покрета.

Дакле, кроз анализу Угљеновог стваралаштва, уочена је евидентна коегзистенција традиционалног и савременог,³⁴⁴ и постојање идеје континуитета, али оно што је битно нагласити јесте начин како Угљен види тај континуитет. Стога издвајамо фрагмент његовог размишљања које је дао још давне 1984. године:

Лијепо је рекао Ле Корбуизије: архитектура је увјетована духом времена, а дух времена су дубине прошлости, познавање садашњости, сагледавање будућности. Чини ми се – ово је најобјективније и најлогичније поимање вјечног проблема архитектонског стваралаштва.

Знамо – архитектура је интегрисана са животом времена. Она је одсјај техничких, социјалних, научних, економских атрибута, дакле, подложна је мијенама, па је и ознака времена у којем је градитељ стварао. Али исто тако и чињеница да умјетност грађења израња из неког постојећег заметка. Како је, уосталом, могуће омаловажавати континуитет искуства, када знамо да је прошлост неодвојива од нашег постојања.

Разумљиво, континуитет са прошлошћу не замишљам као пребирање по инвентару облика прошлости, већ органском прожимању прошлости и садашњости, кроз унутарњи афинитет или у односу према прошлости

³⁴⁴ У многобројним есејима посвећеним Угљеновом раду углавном се анализира његова комплексна пројектантска методологија на релацији традиција–модернизам у оквиру савремене пројектантске праксе.

налазити извор за даље напредовање.(...) Транспонирање традиције у савремен израз за мене је далеко узбудљивија авантура трагања и откривања властитог – једноставно сте понесени визијом за очување индентитета.³⁴⁵

Угљенова сензибилност окренута ка потреби за континуитетом у смислу надовезивања или, прије, успостављања дијалога са постојећим, могли бисмо слободно рећи, слична је Алтовом разумијевњу овог феномена. И код Алта се осјећа дух традиције, оно што Угљен наглашава, који се прије може повезати са законима настајања тог духа, него што је то питање форме. У овој историјској паралели можемо наћи још сличности са Алтовим приступом, у смислу поштовања традиције, али уз присуство савремене техничке перфекције грађења. На заједничкој линији налази се и жеља да њихова архитектура одише једном органском цјелином. То је начин да се повежу архитектура и амбијент, што је очигледно из начина коришћења материјала, пажње према детаљу и, на крају, дизајниране опреме за сваки објекат посебно.

Узбудљива авантура трагања и откривање властитог, како Угљен истиче, у ствари је сваки пут изнова тражење рјешења за конкретну ситуацију у сваком новом контексту и околностима – то је позиција слободе и неприхватања уобичајених рјешења као одлика Угљеновог размишљања и комплексног пројектантског поступка.

Берник заступа тезу да је Угљенова позиција самосвјесно артикулисан архитектонски наступ који тематизује стваралачки индивидуализам: „Иако се из видљивог бинарног, али синергичног односа између трагалаштва и стваралаштва, између рационалног и ирационалног (...) очитује час потпуно реалан час искључиво поетичан стваралац, ови су полови складно уравнотежени као изразито препознатљиви идиограми.“³⁴⁶ Сличну оцјену даје и Крзовић, да Угљенов стваралачки рад указује на тежњу да се одвоји од важећих облика стварања и да тај сепаратизам приписује другачијем и урођеном осјећају за архитектуру по неком свом интуитивном диктату.³⁴⁷

³⁴⁵ Memija, „Da se ne zaboravi ko smo i šta smo“, 3.

³⁴⁶ Bernik, *Arhitekt Zlatko Ugljen*, 2.

³⁴⁷ Krzović, *Zlatko Ugljen – Retrospektiva*, 4.

У Угљеновом стваралачком индивидуализму увијек је присутна контекстуализација и креативна трансформација контекстуалних услова. Управо је анализа примјера указала на Угљенов приступ архитектури кроз миметичност и метафоричку изражајност датих услова. И сваки пут изнова јавља се проблематизовање и трагање за новим инвентивним рјешењима са изразитом пажњом за посебност сваког новог задатка и проблема. На овај начин, креативни поступак је оријентисан ка релативном посматрању простора, као супротност универзалном приступу, што указује на смисао разлике и идентитета који се кроз архитектуру остварује. О овој теми Угљен износи свој став:

...однос према затченој ситуацији прозилази из обавезе за очувањем значајки одређеног локалитета. Ако локалитет на којем постирамо објекат посједује значајне историјско-урбанистичко-архитектонске валере, тада је свакако неопходно покушати да се сачува онај континуитет са затченим фоном који треба да обезбиједи њихов хармоничан дијалог и кореспонденцију – а све у интересу очувања постојећег идентитета.

Уколико локалитет не посједује споменуте значајке, тада ја лично не видим обавезу нити инсистирам на архитектури са ослонцем на традицију. Тада једноставно, прихватам Џенкову сентенцију да је *живи плурализам једина тачна ознака модерне архитектуре*. Но, морам рећи да су објекти које сам радио у духу ослонца на традицију у већини случајева били прихваћени и од публике и од стручне јавности, а то је оно што вас охрабрује и оставља у увјерењу исправности поступка.³⁴⁸

Сензибилност ка контекстуалним условима у смислу надовезивања или, прије, успостављање дијалога са постојећим датостима води ка креативном изразу, који никада није очекиван и дефинисан. То указује на чињеницу да не постоји конзистентност која би се могла повезати са ауторским стилем или препознати као стил, него конзистентност у начину мишљења и пројектантској стратегији, у његовом односу према мјесту и његовим материјалним и нематеријалним особеностима као катализатору симболичких значења и поетике архитектуре. Контекстуална архитектура је, према томе, начин мишљења који гради *отворену*

³⁴⁸ Мемија, „Да се не заборави ко смо и шта смо“, 3.

архитектуру за сложена и вишеструка тумачења, гдје корисник има активну улогу учесника у откривању и препознавању. Према Паласми, то је *културно специфична архитектура*, коју можемо приписати Угљеновом дјелу као ехо вишеслојно схваћеног контекста као извора имагинације и апстракције.³⁴⁹

³⁴⁹ Juhani Pallasmaa, "Tradition and Modernity: The Feasibility of Regional Architecture", у: *Post-Modern Society in Architectural Regionalism*, ур. V. Canizaro (Princeton Architectural Press, New York), 139.

III ПРИКАЗ РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

ГЛАВА 4

СЛОЈЕВИТА СТРУКТУРА АРХИТЕКТОНСКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

У овом дијелу студије размотрићемо слојевиту структуру архитектонске комуникације која се односи на прву хипотезу, која претпоставља да се комуникацијска својства архитектуре могу посматрати као методолошки модел за тумачење вриједности архитектонског дјела. Студија је у својој поставци разматрала аспект пројектантског поступка који архитектуру не своди на испуњавање њених техничких и функционалних захтјева (који су њени услови постојања), већ као креативно мишљење усмјерено ка остваривању архитектонске вриједности, која се, у складу са датом претпоставком, може сагледати са аспекта комуникације. Комуникацијска својства архитектуре, како смо показали, остварују се преко материје као физичке појавности, међутим, она се ствара људским духом, а на исти начин се и спознаје. У том смислу, архитектонска комуникација је посматрана као област нематеријалне архитектуре, која се појављује у слојевитој структури материјалне појавности. На овом мјесту смо у потрази за једним од главних проблема везаних за разумијевање архитектуре – а то је проблем архитектонског вредновања, које се у овој студији поставља у оквир комуниколошких својстава архитектуре.

У разматрању ове слојевите структуре архитектонске комуникације, као основа послужиће нам аналогија са теоријском поставком њемачког филозофа Николаја Хартмана коју је изложио у дјелу *Естетика*.³⁵⁰ У овој расправи он трага за релацијским односима (комуникацијом) који се остварују у процесу стварања и рецепције умјетничког дјела. Према овој анализи, постоје опажање првог и другог реда, или у контексту наше расправе, слојевита архитектонска комуникација у два нивоа. Први ниво комуникације (опажање) односи се на реалну појавност, која је изложенија, видљива, чулна, рецептивна. Опажање другог реда, оно што се у комуникацијском процесу остварује као продуктивно и иреално, налази се у

³⁵⁰ Hartman, *Estetika*, 80–153.

сфери духа и смисла дјела, као што смо код Ека видјели, то је конотативна природа архитектуре као њена симболичка функција.

Овој дихотомији у процесу комуникације, или *рецептивном акту* између посматрача (актера) и самог дјела, према Хартману, одговара и сама слојевита структура умјетничког дјела: предњи и позадински план, гдје се опажање првог реда поклапа са предњим физичким планом, док је опажање другог реда позадинско, духовно, и постоји само за нас, тј. нашим ангажовањем.

Дакле, говорећи о комуникацијским својствима архитектуре, говоримо у ствари о духовном садржају који се појављује у реалној датој материји, што видимо као вриједност архитектонске појавности. Али, да се задржимо овдје за тренутак и размотримо ову тврдњу, која је садржај прве хипотезе, а која каже да се архитектура не своди на испуњавање техничких и функционалних захтјева, већ се креативни чин усмјерава ка остварењу архитектонске вриједности, коју тумачимо као комуникацијско својство архитектуре. У неком облику и до неког степена скоро свака људска грађевина испуњава неку сврху, и архитектура је утемељена на тој чињеници, штавише, неодвојива је од њене природе. Тешко да можемо уопште вредновати архитектуру ако не испуњава основне егзистенцијалне потребе, и услове свакодневног живота као објективно рационалну употребу. Али, иста та чињеница говори да свака грађевина која испуњава мање или више успјешно остварену практичну (функционалну) вриједност није архитектура ако се не појављују *дубљи позадински слојеви*, који се остварују у комуникацијском процесу као естетска вриједност.³⁵¹ У том смислу, остварена комуникација у дубљим, позадинским слојевима, према Хартману, јесте разлика која одваја естетски предмет од других практичних предмета, тј. у нашем случају архитектуру од грађевине. Дакле, естетски предмет, према овој теорији, двоструко је присутан: реално присутан као први план и као позадина – духовни садржај који се појављује у комуникацији у свом *иреалном* облику или као област нематеријалне архитектуре.

Вредновање архитектуре из ове перспективе односи се на потврду да су дух и материја елементи који чине структуру архитектонског (умјетничког) дјела, тј. да

³⁵¹ Исто. 223–230.

ова структура омогућава двојну природу перцепције, да се поред опажања чулне појавности захвате истовремено и његове нечулне вриједности и свијет значења. Другим ријечима, двоструко опажање (раслојена комуникација) узроковано је раслојеношћу структуре самог дјела.

Према Хартману, ова раслојеност умјетничког дјела постоји јер оно представља *објективирани дух*, другим ријечима, стваралац својим креативним мишљењем уноси и остварује духовни садржај у предметност. Дакле, дух и материја су елементи у структури умјетничког дјела јер: „Умјетничка дјела припадају посебној форми духовног бића у чијој основи лежи немогућност да слободно лебди у ваздуху, па се може појавити само почивајући на некој другој онтички од себе различитој основи.“³⁵² Дакле, стваралачки дух у радном процесу се материјализује док не дође до првог плана. Архитекта се креће управо тим путем од духовног ка материјалном, док се прималац у чину рецепције пробија у супротном правцу, од првог плана према посљедњем.³⁵³ Из овог слиједи да се архитектонска структура раслојава, како смо већ наводили, на први, реални план, чулни и материјални, и иреални задњи план – духовни садржај који се остварује у процесу комуникације у интеракције са непосредним реалним планом из којег се појављује.

Овдје је битно напоменути да духовни садржај иреалног плана, који Хартман дефинише као израз и однос појављивања, не треба схватити као нешто идеално и узвишено, није битно шта се појављује, него начин како се појављује. То нам говори о конститутивном систему артикулације појављивања простора (као и могућности различитих аспеката за тумачење материјалне појавности архитектуре), који се појављују у ширем симболичком, културолошком, феноменолошком смислу стварности, које архитектура обухвата, *што може напосто бити исјечак из живота*.³⁵⁴

У материјалном, реалном, појављује се нешто иреално, и од њега потпуно различито, а истовремено нераздвојиво повезано уз реалну датост. Другим ријечима, управо тај појавни однос, као такав, остварује архитектонску (естетску)

³⁵² Mirko Zurovac, “Estetika Nikolaja Hartmana”, Предговор у Hartman, *Estetika*, 21.

³⁵³ Исто.

³⁵⁴ Hartman, *Estetika*, 70.

вриједност. Она постоји само за оног ко о њој стиче неко искуство и сазнање захваљујући комуникацијским својствима архитектуре. У том смислу разматрамо архитектуру као мјесто токова и међудејства: „Само један дио естетског предмета постоји независно од субјеката, док други дио не може постојати без судјеловања живог духа примаоца.“³⁵⁵ То је дихотомија естетске вриједности архитектуре, као уосталом и свих умјетности, која се објашњава њиховим комуникацијским својствима. Дакле, архитектура је саусловљена субјектом, која се дешава у њиховој релацији и комуникацијским процесима. Објективна стварност је стога услов за један нови ниво перцепције, другачије од тог реалног датог, један нестваран слој који се остварује ангажманом субјекта у комуникацији са објектом. Основно питање овакве поставке је питање сазнања, док је основни феномен сазнања „схватање нечега као акта који се збива између субјекта и објекта сазнања, као релација између њих“.³⁵⁶

Сумирајмо раслојеност архитектонске комуникације. Ми не можемо остварити искуство директно кроз саму појавност архитектуре, као ни директно оно што се иза или у њој појављује. Оно што је наше искуство је само појављивање цјеловитог јединства двојаке природе, истовремено момент постојања и непостојања: „У опажању и у уживању осјећам то колебање као магију (...) Ако бисмо сам предмет схватили као подијељен, магија би нестала. Магију тог односа појављивања можемо искусити само уколико предмет доживљавамо као ненарушено јединство, но ипак у њему осјећамо супротност постојања и непостојања.“³⁵⁷

Међутим, како смо поставили питање вредновања архитектуре, размотримо мало дубље по чему се разликује умјетничко и естетско од неког другог предмета, који је, у крајњој линији, такође творевина људског духа те посједује двоструку раслојеност предњег плана и позадине.

Разлика која се остварује у умјетничком (естетском) дјелу се, према Хартмановој теорији, налази у чврстости повезаности елемената основне структуре, дакле, материјалног плана и духовне позадине. Чврстина и карактер ове везе је директна

³⁵⁵ Исто.

³⁵⁶ Milan Damjanović, „Da li nas estetika mora razočarati?“, Предговор у: Hartman, *Estetika*, 28.

³⁵⁷ Hartman, *Estetika*, 70.

посљедица начина како је формирана (обликована) материја предњег плана, као посредника у појављивању њеног духовног позадинског садржаја. Другачије речено, у обликовној форми се ствара разлика преко које се остварује чврста и стабилна веза за задњим планом, тако да умјетничко дјелује као нераздвојива цјелина: „Умјетничко дјело има своју суштину у самом себи.“³⁵⁸ У том смислу, постоји аутономност умјетничког дјела у реалном облику, која се остварује креативном имагинацијом и апстракцијом. Реални облик, спољашња чулна форма првог плана, која омогућава чулни опажај, у себи садржи иреални слој, само духу доступан позадински садржај, који подразумева и нашу сопствену имагинацију која се остварује као продуктивна комуникација у искуство сазнању и садржају, које умјетност доноси.

Вратимо се на почетак садржаја прве хипотезе да бисмо још једном размотрили са којим проблемима се, према Хартману, суочава ова врста анализе када је у питању архитектура, коју он доводи у вези са њеном неслободом и са њеном практичном сврхом која се може испунити на начин да постоји само спољашњи слој из којег се ништа у позадини не појављује као други слој комуникације њеног садржаја. Према њему, архитектура је, међу свим умјетностима, најмање слободна, она је двоструко везана и детерминисана; као прво, за питање *практичне сврхе којој она служи*; и као друго, за питање *тежине и ломности материје у којој ради*.³⁵⁹

Ако прихватимо чињеницу из претходне расправе да се права природа архитектуре, као што смо већ говорили, налази ван оквира њене корисности и практичне сврхе, колико год она била онтолошки везана за тај појам и колико год он, штавише, био њен услов, потребно га је прецизније размотрити. Из перспективе Хартманове филозофије, остварење практичне сврхе, услова програма, произашлих из животних потреба као практични задатак грађења остварује се у потпуности када су у концепцијском смислу потпуно стопљени са материјално-формалним у јединствену композицију – практични задатак се са својим рјешењем „може видјети и у самом архитектонском дјелу – тј. појављује се у њему“.³⁶⁰ Своју практичну сврху, архитектура као *служећа умјетност*, како је

³⁵⁸ Исто, 101.

³⁵⁹ Исто, 147–151.

³⁶⁰ Исто, 149.

Хартман назива, мора да прихвати не као ограничавајући, већ као афирмативни фактор, како би се успјешно остварила. Практична сврха и задаци, осим што служе животним потребама, у извјесном смислу их предодређују. Дакле, архитектура по својој природи садржи живот, служи животу и у афирмативном смислу има капацитет да га обликује: „Практична сврха представља тако позитиван претходни услов и у правом смислу ријечи носећи момент.“³⁶¹ Стога се практична сврха не приказује него реализује, јер форма је та „која прима тај моменат у себе на тај начин што се он битно састоји у техничко-конструктивном испуњавању сврхе“. Реализација практичне сврхе се остварује само када је стопљена у нераздвојну цјелину са материјалном формом првог плана или, можемо рећи, ако се први план формира без идеје о корисности и практичној сврси, остаје нам само кулиса, не архитектура. Наравно, латентна напетост између практичног и слободне форме је вјечито питање, које се провлачи од великих размјера, па све до самог детаља. Рјешење оваквог захтјева постављеног пред архитекту је увијек у синтези, као што смо видјели на низу примјера код архитектке Угљена.

Друго питање које се односи на тежину и ломност материје треба сагледати у контексту Хартманове мисли о слободи стварања *чисте игре* формом, која, када је у питању архитектура, представља *рвање* са материјом и обликовањем. Дакле, грубост материје, како је назива Хартман, у којој се обликује први план архитектонске појавности, у извјесном смислу представља препреку у слободи обликовања те, посљедично, изостанак обликовне вриједности првог плана оставља архитектонски објекат у области чисте корисности, јер се из првог плана не појављују слојеви задњег духовног иреалног плана. Међутим, историја архитектуре показује управо побједу *духа над тромом материјом*.

Савладавањем везаности архитектуре (њене неслободе) могуће је остварити читав један свијет појављујуће позадине: „Јер очигледно је да се у призору једног архитектонског дјела изражава нешто више од просторно-материјалне форме.“³⁶² У појављујућој позадини у архитектури, онако како је Хартман види, појављују се три унутрашња слоја: дух или смисао у рјешењу практичног задатка, цјелокупни

³⁶¹ Исто.

³⁶² Исто, 148.

израз дијелова и цјелине и једног животног облика који се веже за несвјесно и који је у свијету идеја и имагинације.

У композиционом односу архитектонског дјела и процеса настанка, формирање задњег слоја услов је за формирање предњег. За формирање позадине архитектонске форме пресудан је концепт, идеја која формира примарни план јер се форма одређује изнутра, а њена манифестација је укупан израз. Уколико се идеја и концепцијска поставка налази у основи архитектонског дјела, онда оне „непосредно саодређују спољашње формирање“.³⁶³

Међутим, цјелокупни израз има хетерогену слојевиту структуру. Архитектонско дјело је слојевита творевина у којој међусобно дјелује и сарађује низ различитих слојева, који сви скупа стварају јединствен утисак укупног израза. Архитектонска композиција се схвата и доживљава као цјелина фрагмената, њихових веза и међусобних односа и значења. Архитектонска форма је многоструко хетерогена структура која се уобличава кроз међусобне зависне структуре и слојеве, која гради једну цјеловитост коју можемо разумјети *само ако предмет доживљавамо као ненарушено јединство*.³⁶⁴ Међутим, у тој цјеловитости постоје узајамни односи „допуњавања и ношења форми о некој врсти условљености која, ипак, омогућује релативну самосталност формирања поједних слојева“,³⁶⁵ а који су, ипак, међусобно условљени.

Релативна самосталност слојева нам омогућава да уочимо различите садржаје и форме тих садржаја те истакнемо неке аспекте у анализи и разматрању слојева архитектуре који се појављују, како бисмо боље протумачили цјелину архитектонског дјела. Архитектонско (умјетничко) дјело је пуније и богатије ако постоји више таквог садржаја у слојевима који цијелом дјелу даје ширину, а не само дубину слојева: „Сваки слој, заједно са умјетничким формирањем које доживи, има управо и свој сопствени значај који у опажању осјећамо као посебни садржај“³⁶⁶ – као елемент „садржине“ укупог израза.

³⁶³ Исто, 246.

³⁶⁴ Исто, 70.

³⁶⁵ Исто, 247.

³⁶⁶ Исто, 247.

Архитектура, по својој природи, има капацитет да обухвати сву комплексност стварности и живота, захтјева и узрока у свој сложени организам. Стога се духовни, позадински план управо појављује у *постепеном формирању композиције*.

Другим ријечима, на конкретним примјерима можемо уочавати и анализирати различите аспекте архитектонске хетерогености, те издвајати особености фрагмената, као и њихове садржаје, али истовремено их посматрати као градивне слојеве јединства архитектонске концепције. Дакле, сваки издвојени аспект тумачења у анализи неког архитектонског дјела разумијева се кроз цјеловитост.

У контексту ове расправе можемо сагледати и садржај друге хипотезе која се односи на претпоставку да архитектура Златка Угљена посједује комуникацијске одлике које се могу квалитативно испитати као интериорни и екстериорни облик архитектонске комуникације. Ови облици комуникације су конципирани као издвојени аспекти тумачења у анализи архитектонског дјела које смо по дубини слојева разлагали кроз студију случаја (у поглављима 3.3. Студију случаја и 3.4. Комуникацијска својства архитектуре у дјелу Златка Угљена). Анализа конкретних пројеката кроз конструкте интериорног и екстериорног облика архитектонске комуникације указала је на постојање унутрашњих слојева архитектонског дјела који се појављују као *дух и смисао* у укупном *изразу* дјела на плану духовног садржаја и значења у материјало - чулној појавности.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Истраживање проведено у овом раду усмјерено је на испитивање комуникацијских својстава као један од методолошких модела за тумачење значења и доживљаја архитектонског дјела. У савременом архитектонском дискурсу присутна је тенденција да се о архитектури мисли као о активном актеру у комуникацији. У том контексту, у овом истраживању измјешта се тежиште разматрања архитектуре као завршене физичке форме на систем токова и међудејства, и сложену комуникацију која се јавља у том процесу.

Ова врста реуспостављања усмјерила је истраживачку позицију на анализу капацитета и облика архитектонске комуникације. У студији се полази од става да архитектура као сваки културни феномен комуницира, јер стваралац жели изазвати одјек у духу и сензибилитету субјекта у процесу рецепције дјела. Стога је тумачење комуникације у архитектури указало на њену двоструку природу – са једне стране, креће се од интенције стварања, а са друге стране, од рецепције и доживљаја архитектуре.

Архитектура, као стваралачка духовна активност, уобличава се кроз своје симболичке творевине које изражавају значење. Форма кроз коју се креативни дух и мишљење оформљују и као такви добијају смисао и садржај, у архитектури се првенствено остварује у „стварној архитектури“, како је назива Ајзенман. То је архитектура која се првенствено ствара путем архитектонских медија, што је, како смо у истраживању показали, први облик архитектонске комуникације, која је тек обрис „унутрашње архитектуре“ у процеса духовног стварања.

Према даљој поставци у раду, теоријски су проблематизована комуникацијска својства архитектонског дјела у два облика – као екстериорни и интериорни облик архитектонске комуникације.

Екстериорни облик комуникације као дискурзивни доживљај обухвата семантичке системе значења и односи се на искуства спољашњег објективног свијета и повезује са контекстуалним и културолошко-друштвеним системима. Овај вид комуникације разматран је у аналогiji са лингвистиком, гдје је у семиотичкој анализи значење, прије свега, вид комуникације. У овом контексту

разматран је говор архитектуре који може да буду упоређен са ријечима говорног језика/ текста.

Окружење културног контекста у једном физички дефинисаном простору гради конкретну духовну подршку за ширину стварности која симболизује препознатљив смисао, чинећи једно подручје стварности у коме човјек налази особности, конкретне вриједности и ширину смисла. Овај оквир истраживања захтијевао је разумијевање механизма мимезиса који омогућава апсорбовање окружења и који се кроз симболичку артикулацију и кроз креативно дјеловање уграђује у умјетнички израз. Унутар овог механизма, метафора се налази као инструмент посредовања у значењу, поред свог квалитета изражајности у архитектури. Миметички механизам и метафора, тумачени на овај начин, омогућавају комуникацијски потенцијал и идентификацију субјекта са окружењем, захваљујући миметичким процесима који се остварују између дјела и посматрача.

Интериорни облик комуникације се односи на интуитивно, унутрашње, субјективно и непосредно искуство простора. Тематизовање овог облика комуникације постављено је у поље феноменолошких истраживања и омогућило је испитивање чулних феномена, субјективности доживљаја, ефемерности појава које архитектура производи, питања перцепције и атмосфере. У овом контексту, феноменолошки приступ, као методолошки модел за објашњавање појава у ширем схватању стварности, омогућава нам да се архитектура анализира као интензитет доживљаја и искуства простора, уводећи слојеве интуитивног и несвјесног. У том смислу, архитектура се не схвата као репрезентациона умјетност, те се њени унутрашњи интензитет и изражајност појављује као облик комуникације у непосредном сусрету.

Теоријска анализа и интерпретација архитектонског дјела је, свакако, начин продубљивања и разумијевања вриједности тог дјела, као и могућност приступа ауторској позицији и ставовима. Комуникацијска својства архитектуре, како су постављена кроз ову студију, и прецизирана као екстериорни и интериорни облик комуникације, показала су се као апарат за критичку анализу и тумачење архитектонског дјела и његово вредновање. У првом дијелу истраживања је формирано теоријско упориште, док је други дио постављен као интерпретација

значења и доживљаја архитектуре на конкретном архитектонском дјелу кроз методу студије случаја професора Златка Угљена, у складу са теоријском поставком комуникацијских својстава архитектуре.

Тема архитектонске комуникације у данашњем тренутку постаје посебно актуелна у контексту савременог свијета симулакрума и фабричке културе, која проузрокује једну врсту отупљивања данашњег човјека у односу на стварност.

Цјелокупна савремена култура обиљежена је феноменом естетизације, појавом слика привлачне појавности, које су деконтекстуализоване, са готово потпуним губитком значења и духовног садржаја, па према томе и могућности читања, тј. остваривања комуникације и идентификације на духовном нивоу. У оваквој општој културној ситуацији ни архитектура није поштеђена. Према теоретичару архитектуре Нил Личу (*Neil Leach*) феномен естетизације у архитектури доводи до њене анестетизације, како објашњава у својој књизи *The Anaesthetics of Architecture*,³⁶⁷ користећи овај појам у критици такве појаве презасићености сликом у савременој архитектури. Ослоњен на размишљање Жана Бодријара и Валтера Бенјамина, он развија тезу о анестетизацији архитектуре, објашњавајући да је то архитектура без садржаја и значења, која су занемарана у привилеговању привлачне слике, која као таква доводи до осиромашења духовних слојева саржаја као вриједности умјетничког дјела које се ишчитава у материјалној појавности, управо како смо разматрали у поглављу о раслојености архитектонске комуникације.

На истој линији критике *свијета слике* је и Јухани Паласма, који овој теми приступа са феноменолошког аспекта у свом дјелу *The Eyes of the Skin*,³⁶⁸ проблематизујући питање нестајања квалитета вишечулног доживљаја простора проузрокованог доминацијом *архитектуре слике* као типа архитектуре. Према његовом мишљењу, технолошка експанзија је толико ојачала визуелно искуство да је она постала и доминантни облик архитектонске комуникације, занемарујући интегрисано тјелесно искуство простора.

³⁶⁷ Опширније у Neil Leach, *The Anaesthetics of Architecture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999).

³⁶⁸ Опширније у Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*.

У овом контексту, успостављање комуникативне улоге архитектуре је неопходан корак ка реуспостављању њене улоге ка тополошком и тјелесном утемељењу архитектонске културе. Оквир у којем комуникативна улога архитектуре може бити обновљена мора начинити могућност разматрања апстрактног језика концептуалне конструкције са метафоричким језиком стварног свијета.

Постоји тачка гдје интерпретација и начин стварања долазе близу једно другом, тако да успостављају реципроцитет. У том смислу, истраживање комуникацијских својстава архитектуре, како је проведено у овој студији, може да се посматра као платформа за даље примјене, као што је теоријско и емпиријско истраживање односа феномена комуникације и архитектуре, али и као подстицајни модел за формирање методолошког приступа у архитектонском пројектовању.

ЛИТЕРАТУРА

Теоријски радови из области архитектуре

- Agrest, Dajana. “Projektovanje i neprojektovanje”, y: *Antologija, Teorija arhitekture XX vek*, yп. Miloš Perović, Beograd: Građevinska knjiga, 2009, 512–530.
- Adorno, Teodor. “Funkcionalizam danas”, y: *Antologija, Teorija arhitekture XX veka*, yп. Miloš Perović. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Ajzenman, Piter. *O idealnom objektu – izabrani tekstovi*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2013.
- Allen, Stan. *Practice: Architecture, Technique + Representation*, London; New York: Routledge, 2009.
- Baudrillard, Jean; Nouvel, Jean. *Singularni objekti: arhitektura i filozofija*, Zagreb: AGM, 2008.
- Berkel, Ben Van; Bos, Caroline. *Move*, Amsterdam: UN Studio & Goose Press, 1999.
- Bernik, Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, Tuzla: Međunarodna galerija porteta, 2002.
- Böhme, Gernot. “Encountering Atmospheres”, y: *Building Atmosphere*, yп. Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor, Rotterdam, 2013.
- Broadbent, G.; Ward, A., *Design methods in architecture*, London: Lund Humphries for the Architectural Association, 1969.
- Broadbent, Geoffrey, Anthony Ward. *Design Methods in Architecture*, London: Lund Humphries, 1969.
- Бролин, Брент. *Архитектура у контексту* превод: Београд: Грађевинска књига, 1988.
- Van Berkel B.; Bos, C. “Interactive Instruments in Operation Diagrams”, y: *Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age*, yп. Van Berkel, B.; Bos, C., ANY, 23.
- Gausa, Manuel. *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age*, Barcelona: Actar, 2003.
- Gernot Böhme. “Atmospheres, Art, Architecture”, y: *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, yп. Christian Borch, Basel: Birkhäuser, 2014, 91–108.
- Grabrijan, Dušan; Neidhardt, Juraj. *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.
- Gudman, Nelson. “Značenje građevina”, y: *Teorija arhitekture i urbanizma*, yп. Petar Bojanić, Vladan Đokić, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2009, 144–155.
- DeLanda, Manuel. “Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture”, y: *Phylogenesis: foa`s ark*, yп. A. Zaera-Polo, F. Moussavi, Barcelona: Actar, 2004, 520–566.
- De Solà-Morales, Ignasi. “Weak Architecture”, y: *Architecture Theory since 1968*, yп. K. M. Hays, Cambridge, Mass, London England: MIT Press, 2000, 614–623.
- Eisenman, Peter. *Diagram diaries*, New York: Universe Publishing, 1999.

- Eliasson, Olafur. „Atmospheres, Art, Architecture“, у: *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, Basel: Birkhäuser, 2014, 91–108.
- Еко, Умберто. “Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у: *Теорија архитектуре и урбанизма*, ур. Петар Бојанић и Владан Ђокић, Београд: Архитектонски факултет, 2009, 155–173.
- Elin, Nan. *Postmoderni urbanizam*, Beograd: Orion Art, 2002.
- Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*, Basel, Boston: Birkhäuser, 2006.
- Zumthor, Peter. *Misliti arhitekturu*, Zagreb: AGM, 2003.
- Jones, John Chris. *Design Methods*, London: John Wiley&Sons, 1992, 47.
- Кадијевић, Александар. *Архитектура у духу времена*, Београд: Грађевинска књига, 2010.
- Latour, Bruno; Yaneva, Albena. „Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An Ants View of Architecture“, у: *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, ур. Geiser, Reto, Basel: Birkhäuser, 80–89.
- Leach, Neil. *Camouflage*, Cambridge Mass: MIT Press, 2006.
- Le Corbusier. „Predgovor“, у: *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*, ур. Grabrijan Neidhardt, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957, 6-7.
- Мако, Владимир. *Estetika – Arhitektura, knjiga 1: sedam tematskih rasprava*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet; Orion Art, 2005.
- Мако, Владимир. *Estetika – Arhitektura, knjiga 2*, Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Orion- Art, 2009.
- Neidhardt, Juraj. „Dušan Grabrijan, In memoriam“, у: *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*, ур. Neidhardt Grabrijan, непагирано.
- Незбит, Кејт. “Теорија архитектуре постмодернизма”, у: *Историја модерне архитектуре, Антологија текстова, Књига 3, Традиција модернизма и други модернизам*, Београд: Архитектонски факултет, 2005, 345–387.
- Norberg-Šulc, Kristijan. “Dva lica postmodernizma”, у: *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova, knjiga 3. Tradicija modernizma i drugi modernizam*, ур. M. Perović, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005, 388–394.
- Norberg Schulz, Christian. *Intencije u arhitekturi*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2009.
- Norberg-Schulz, Christian. “Fenomen mjesta”, у: *Teorija arhitekture I urbanizma*, ур. Vladan Đokić, Petar Bojanić. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2009, 260–274.
- Pallasma, Juhani. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Wiley, 2009.
- Pallasmaa, Juhani. “Atmospheres, Art, Architecture”, у: *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, ур. Christian Borch, Basel: Birkhäuser, 2014, 91–108
- Pallasmaa, Juhani. “Tradition and Modernity: The Feasibility of Regional Architecture”, у: *Post-Modern Society in Architectural Regionalism*, ур. Vincent Canizaro, Princeton Architectural Press, New York, 128–140.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, New York: John Wiley, Academy Press, 2005.
- Pallasmaa, Juhani. *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, 2011.

- Pallasmaa, Juhani; Mallgrave, Francis Harry; Arbib, Michael. *Architecture and neuroscience*, Espoo, Finland: TapioWirkkala – Rut Bryk Foundation, 2013.
- Pallasmaa, Juhani. “Hapticity and time”, у: *Encounters: Architectural Essays*, ур. Peter B. MacKeith, Helsinki, Finland: RakennustietoOy, 2005
- Till, Jeremy. *Architecture depends*, London: MIT Press, 2009.
- Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*, Zagreb: AGM, 2004.
- Tschumi, Bernard. *Event cities 4: Concept*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2010.
- Frampton, Kenneth. “Ten Points on an Architecture of Regionalism”, у: *Architectural Regionalism*, ур. Vincent Canizaro, New York: Princeton Architectural Press, 2007, 386–394.
- Hajdeger, Martin. “Građenje, stanovanje, mišljenje”, у: *Teorija arhitekture i urbanizma*, ур. Vladan Đokić, Petar Bojanić, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonskifakultet, 2009, 115–125.
- Holl, Steven. *Anchoring / Selected Projects 1975–1991*, New York: Princeton Architectural Press, 1991.
- Holl, Steven; Pallasmaa, Juhani; Perez-Gomez, Alberto. *Questions of perception, Phenomenology*, San Francisco: William Stout Publishers, 2008.
- Cross, Nigel. *Design Thinking*, New York: Berg, 2011.
- Dženks, Čarls. *Jeziik postmoderne arhitekture*, Beograd: Vuk Karadžić, 1985.
- Џенкс, Чарлс. *Нова парадигма у архитектури – језик постмодернизма*, Београд: Орион Арт, 2007.
- Štraus, Ivan. *Nova bosanskohercegovačka arhitektura*, Sarajevo: Svjetlost, 1977.
- Walker, Enriique. *Tschumi on Architecture* New York: The Monacelli Press, New York, 2006.

Теорија и филозофија умјетности

- Адорно, Теодор. *Естетичка теорија*, Београд: Нолит, 1979.
- Башлар, Гастон. *Вода и снови*, Сремски Карловци, НовиСад: ИКЗ Зорана Стојановића, 1998.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*, Čačak: Gradac, 2005.
- Benze, Maks. „Sažeti temelji moderne estetike“, у *Estetika i teorija informacije*, priredio Umberto Eko, Beograd: Prosveta, 1977, 51–76.
- Benjamin, Walter. “On the Mimetic faculty”, у: *Camouflage*, ур. NeilLeach, Cambridge Mass: MIT Press, 2006, 18–22.
- Волхајм, Ричард. *Уметност и њени предмети*, Београд: Клио, 2002.
- Goodman, Nelson. *Језици умјетности: приступ теорији симбола*, Загреб: Крузак, 2002.
- Gilbert, Katarina Everete; Helmut Kun, Helmut. *Istorija estetike*, Beograd: Kultura i Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1969.
- Damjanović, Milan. “Da li nas estetika mora razočarati?”, у: Nikolaj Hartman, *Estetika*, Beograd: Dereta, 2004, 28–40
- Женет, Жерар. *Уметничко дело: естетичке релације*. Нови Сад: Светови, 1998.
- Zurovac, Mirko. “Estetika Nikolaja Hartmana”, у: Nikolaj Hartman, *Estetika* Beograd: Dereta, 2004, 5–25.

- Лангер, Сузан. *Проблеми уметности: десет филозофских предавања*, Ниш: Градина, 1990.
- Лангер, Сузан. *Филозофија у новом кључу*, Београд: Просвета, 1967.
- Marks, Lawrence. *The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities*, New York: Academic Press, 1978.
- Перниола, Марио. *Естетика двадесетог века*, Нови Сад: Светови, 2005.
- Хартман, Николај. *Estetika*, Београд: Дерета, 2004.
- Шуваковић, Мишко. *Дискурзивна анализа: Приступ и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, 2006.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.

Теорија друштвених наука, филозофија, теорија информација и студије културе

- Aristotel. *Retorika 1/2/3*, Novi Sad: Svetovi, 1997.
- Arnhajm, Rudolf. „Теорија информације“, у: *Estetika I teorija informacije*, ур. Umberto Eko, Београд: Prosveta, 1977, 77–81.
- Бергсон, Анри. *Материја и меморија: оглед о односутела и духа*. Београд: ИК Геце Кона, 1927.
- Bergson, Anri. *Stvaralačka evolucija*, Sremski Karlovci: IZ ZoranaStojanovića, Novi Sad: Dobra vest, 1991.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph. *Mimesis: culture, art, society*, Berkeley: University of California Press, 1995.
- Giro, Рјер. *Semiologija*, Београд: BIGZ, 1975.
- Дамјановић, Милан. “Увод” у: *Феноменологија*, Београд: Нолит, 1975.
- Делез, Жил. *Бергсонизам*, Београд: Алфа, 2001.
- Delez, Žil; Parne, Kler. *Dijalozi*, Београд: Fedon, 2009.
- Делез, Жил. *Разлике и понављања*, Београд: Федон, 2009.
- Делез, Жил; Гатари, Феликс. *Шта је филозофија?*, НовиСад: ИК Зорана Стојановића, 1995.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987,
- Delez, Žil. *Razlika i ponavljanja*, Београд: Fedon, 2009.
- Derida, Žak. *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo - Jedinstvo, 1990.
- De Sosir, Ferdinand. *Kurs opšte lingvistike*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.
- Eko, Umberto. *Granice tumačenja*, Београд: PAIDEIA, 2001.
- Eko, Umberto. *Kod*, Београд: Narodna knjiga, 2004.
- Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*, Београд: Nolit, 1973.
- Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- Eko, Umberto. ур., *Estetika iteorija informacije*, Београд: Prosveta, 1977.
- Еко, Умберто. *Симбол*, Београд: Народна књига, 1995.
- Еко, Умберто. *Метафора*, Београд: Народна књига.

- Janićijević, Jasna. *Komunikacija i kultura, sa uvodom u semiotička istraživanja*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2000.
- Jung, Carl G. *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb: Mladost, 1973.
- Kon, Žan. *Estetika komunikacije*, Beograd: Clio, 2001.
- Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija*, Beograd: Biblioteka XX vek, Čigoja štampa: Knjižara Krug, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Vidljivo i nevidljivo*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2012.
- Platon. *Država*, Beograd: Dereta, 2005.
- Focillon, Henri. *Život oblika/ Pohvala ruci*, Beograd: Kultura, 1964.
- Hol, Edvard. *Nemi jezik*, Beograd: BIGZ, 1976.
- Huserl, Edmund. *Predavanje o fenomenologiji unutrašnje vremenske svesti*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004.
- Хајдегер, Мартин. „Грађење, становање, мишљење”, у: *Предавања и расправе*, Београд: Плато, 1999.

ПЕРИОДИКА

- Žunić, Alen “Arhitekta Zlatko Ugljen – U traganju za transcendentnim”, интервју у Projket: novine za arhitekturu, graditeljstvo, dizajn, umjetnost, 2012, 31-32.
- Krzović, Ibrahim. “Likovne komponente”, *Odjek: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja*, Sarajevo, br.18. (septembar 1984), 5–6
- Kurto, Nedžad. “Tragalački poriv”, *Odjek revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja* Sarajevo, br.18. (septembar 1984), 5.
- Memija, Minka. “Da se ne zaboravi ko smo i šta smo”, *Odjek: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja*, Sarajevo, br.18. (septembar 1984), 7.
- Mrduljaš, Kostrenčić. „Umjetnost je frikcionalna“, *Oris. Časopis za arhitekturu i kulturu*, br. 51, 2008.
- Najdhart, Juraj. „Arhitektura za čovjeka“, *Odjek: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja*, Sarajevo, (april 1973), 7.
- Noberg-Šulc, Kristijan. “Ka autentičnoj arhitekturi”, *Polja. Časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja* (NIŠP, “Dnevnik” UDS, Novi Sad), br. 265. (jun–jul 1982), 262–266.
- Roš, Stjepan; AndrijaRusan. “ZlatkoUgljen. Razgovor”, *Oris. Časopis za arhitekturu i kulturu* br.3, Zagreb (2001), 4–31.
- Čelić, Džemal. „Poruke minule kulture“, *Odjek: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja*, Sarajevo, (oktobar 1975), 15.
- Wigley, Mark. "The Architecture of Atmosphere" *Daidalos* 68, 1998, 18-27.

ОСТАЛИ ИЗВОРИ

- DaLanda, Manuel, „Immanent Patterns of Becoming“, European Graduate School lecture 2009, <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/videos/immanent-patterns-of-becoming/>, приступ: мај 2016.
- Eisenman, Peter, Interview by Iman Ansari. *The Architectural Review*, 2013. <http://www.architectural-review.com/view/interviews/interview-peter-eisenman/8646893.article>, приступ: април 2016
- Cousins, Marc, „The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt“. У *Architecture of Deconstruction The specter of Jaques Derrida*. International Scientific Conference, University of Belgrade, Faculty of Architecture, 26th, October 2012. (забиљешке М.М.А.)
- Угљен, Златко. <http://www.stolac.ba/galerija-vjeko-bozo-jarak-u-potkosi.aspx>, приступ, април 2016.

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

- Војанић, Петар; Ђокић, Владан. ур., *Dijalozi sa arhitektama: o reči arhitekta kao arhitekturnom aktu*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2011.
- Војанић, Петар; Ђокић, Владан. ур., *Teorija arhitekture i urbanizma, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet*, 2009.
- Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета, 1996/97.
- De Solà-Morales, Ignasi; Sarah Whiting, *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1997.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Lyotard, Jean-Francois. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Zagreb: Ibis-grafika, 2005.
- Nesbitt, Kate. ур., *Teorizing a new agenda for Architecture: an antology of architectural theory 1965–1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Перовић, Милош. ур., *Историја модерне архитектуре: антологија текстова, књига 3, Традиција модернизма и други модернизам*, Београд: Архитектонски факултет, 2005.
- Роси, Алдо. *Архитектура града*, Београд: Грађевинска књига – Премис, 1996.
- Rush, Fred Leland. *On architecture*, New York: Routledge, 2009.
- Tschumi, Bernard. *Architecture concepts: red is not a color*, New York: Rizzoli; Enfield: Publishers Group, 2001.
- Frempton, Kenet, *Moderna arhitektura: kritička istorija*, Beograd, Orion Art, 2004.
- Frojd, Sigmund, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Matica srpska, 1973.
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, 1998.
- Hays, Michael K. ур., *Architecture Theory since 1968*, London, Cambridge: The MIT Press, 1998.
- Hill, Jonathan. ур., *Occupying Architecture: Between the Architect and User*, NY: Routledge, 1998.
- Holl, Steven. *Parallax*, New York: Princeton Architectural Press, 2000.

СПИСАК СЛИКА И ГРАФИЧКИХ ПРИЛОГА

ГЛАВА 1.

1.4. Архитектонска нотација и комуникација

- Слика 1.4.1.1. – „Руке које мисле”, радни процес:
Kanazawa Contemporary Art Museum / SANA.
Извор: <http://simoncyho.blogspot.ba/2011/03/case-study-2-21st-century-museum-of.html>,
приступ: јуни 2016.
- Слика 1.4.1.2. – Архитектонски цртеж: The Thermal Vals / Peter Zumthor
Извор: <http://itwonlast.tumblr.com/post/1140906983/therme-vals-by-peter-zumthor-creative-process>,
приступ: јуни 2016.
- Слика 1.4.1.3. – Мишљење кроз дијаграм: Parc de la Villette / Rem Koolhaas, OMA.
Извор: <http://cea-seminar.blogspot.ba/2012/09/oma-versus-tschumi-parc-de-la-villette.html>,
приступ јуни 2016.
- Слика 1.4.1.4. – Радни модели, процес: Mercedes Benz Museum / UN Studio.
Извор: <http://www.arcspace.com/features/unstudio/mercedes-benz-museum/>,
приступ јуни 2016.
- Слика 3.2.1. – Побједнички конкурсни пројекту за зграду Народне скупштине БиХ на
Мариндвору у Сарајеву, 1955. године.
Тема транспоновања традиционалних елемената архитектуре у савремен језик.
Извор: Grabrijan i Neidhardt, *Arhitektura Bosne i put u savremeno*, str. 417.

ГЛАВА 3.

3.3.1. Студија 1: Народно позорише, Зеница, БиХ

- Слика 3.3.1.1. – Слободноручна скица, аутор арх. Златко Угљен.
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр.19.
- Слика 3.3.1.2. – Народно позориште у Зеници, аутор арх. Златко Угљен, улазна фасада.
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 85.
- Слика 3.3.1.3. – Народно позориште у Зеници, аутор арх. Златко Угљен.
а-основа спрата, б-бочни изглед
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 83.
- Слика 3.3.1.4. – Народно позориште у Зеници.
Дијаграмска анализа: метафоричко преношење теме позоришта на форму објекта.
Цртеж: ММА
- Слика 3.3.1.5. – Народно позориште у Зеници. Графичка илустрација:
грађење атмосфере свјетлошћу и сјенком- композиција улазног портала.
Цртеж: ММА
- Слика 3.3.1.6. – Народно позориште у Зеници. Графичка и фото илустрација:
детал ронделе са канелурама.
а-Цртеж: ММА, б- Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 85

3.3.2. Студија 2: Резиденција Извршног вијећа СР БиХ, Тјентиште, БиХ

Слика 3.3.2.1. – Слободноручна скица, аутор арх. Златко Угљен.
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 25.

Слика 3.3.2.2. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту, аутор арх. Златко Угљен,
основа објекта.
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 123.

Слика 3.3.2.3. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту, аутор арх. Златко Угљен.
а, б – фотографије изведеног стања.
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 124.

Слика 3.3.2.4. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту.
Дијаграмска анализа: миметички механизам формирања објекта
у односу на контекст са анализом просторног склопа. Цртеж: ММА

Слика 3.3.2.5. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту.
Дијаграмска анализа: композиције фрагмената и детаља:
референце на вернакуларну архитектуру. Цртеж: ММА

Слика 3.3.2.6. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту.
а – Дијаграмска анализа: кадрирање
б и ц – Графичке илустрације: амбијенталност у ентеријеру. Цртеж: ММА

Слика 3.3.2.7. – Резиденција Извршног вијећа на Тјентишту.
а, б, ц, д – Графичке и фото илустрације: грађење атмосфере свјетлошћу
и сјенком - композиције детаља.
а, с – Цртеж: ММА, б, д – Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр.130,131.

3.3.3. Студија 3: Галерија колекционара “ Вјекo Божo Јарак”, Дубраве, БиХ

Слика 3.3.3.1. – Слободноручна скица, аутор арх. Златко Угљен.
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 35.

Слика 3.3.3.2. – „ Галерија Вијекo Божo Јарак“, Дубраве, аутор арх. Златко Угљен,
основа објекта.
Извор: Bernik Stane. *Arhitekt Zlatko Ugljen*, стр. 175.

Слика 3.3.3.3. – „ Галерија Вијекo Божo Јарак“, Дубраве.
Дијаграмска анализа: миметички механизам формирања објекта
у односу на контекст. Цртеж: ММА

Слика 3.3.3.4. – „ Галерија Вијекo Божo Јарак“, Дубраве.
Дијаграмска анализа: просторни склоп композиције објекта. Цртеж: ММА

Слика 3.3.3.5. – „ Галерија Вијекo Божo Јарак“, Дубраве.
Дијаграмска анализа: студија пропорцијских односа. Цртеж: ММА

Слика 3.3.3.6. – „ Галерија Вијекo Божo Јарак“, Дубраве,
Дијаграмска анализа: темпоралност, кретање и просторне секвенце. Цртеж: ММА

Слика 3.3.3.7. – „ Галерија Вијекo Божo Јарак“, Дубраве.
Графичке илустрације: грађење атмосфере свјетлошћу
и сјенком- композиције фрагмената, а, б–Цртеж: ММА,

ПРИЛОГ 1: СТРУЧНА БИОГРАФИЈА АРХИТЕКТЕ
ЗЛАТКА УГЉЕНА (у периоду 1960-1992)

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

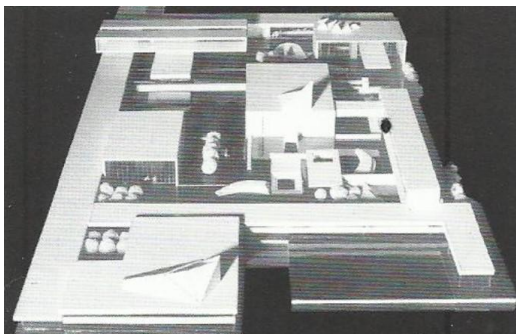
Златко Угљен, ретроспектива изложба
Сарајево, Умјетничка галерија БиХ, мај 1984.
Мостар, Народно позориште, јули 1984.
Осијек, Галерија ликовних умјетности
Осијек, јануар 1985.
Београд, Музеј примењене уметности,
фебруар 1985.
Тузла, Галерија југословенског портрета,
март 1985.
Зеница Умјетничка галерија, април – мај
1985.
Нови Сад, Српско народно позориште,
децембар 1985.
Париз, Југословенски културни центар, март
1986.
Сплит, Музеј хрватских археолошких
споменика, децембар 1986.
Загреб, Музеј за умјетност и обрт, фебруар
1987.
Љубљана, Ликовно разставиште Рихард
Јакопич, април 1997.
Сакрална архитектура
Сарајево, Галерија Енергоинвест – АЛУ
Сарајево, јануар 1989.
Двије богомоље
Сарајево, Музеј књижевности, јули 1996.
Тузла, Међународна галерија портрета,
август 1996.
Вјерско и културно средиште Плехан
Славонски Брод, Квадрант Фрањевачки
самостан, 1998.

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ

Изазов, 20 архитеката Југославије
Загреб, Умјетнички павиљон, 1971.
Савремена југословенска архитектура
Њујорк, Југословенски информативни и
културни центар, 1985.
Џакарта, Пекинг, Шангај, 1985.
**Бијенале сакралне архитектуре:
Архитектура и сакрални простор у
савремености**
Венеција, Antichi Granai alla Giudecca, 1992-
1993.
Минхен, Galerie an der Finkenstrasse –
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst,
1993.
Берлин, 1993.
Лондон, РИБА, 1993.
Скице архитеката
Пиран, Галерија Медуза, 1993.
Chitecture for a Changing World
У више градова Азије, Африке и Европе,
1995.
Архитекти – академци БиХ
Сарајево, Колегијум Артистикум, 1996.
Загреб, Музеј архитектуре, 1998.
Марибор, 1998.
Будимпешта 1999.
**25 година Академије ликовних умјетности
БиХ**
Сарајево, Умјетничка галерија БиХ, 1998.
**50 година Архитектонског факултета у
Сарајеву.**
Сарајево, Колегијум Артистикум.
2000 НАГРАДЕ
1962, Шестоаприлска награда града Сарајева
1962, Награда УЛУПУБиХ
1978, Борбина савезна награда за
архитектуру
1978, Награда 12. Априла града Зеница
1980, Награда ДАС
1983, 27. јулска награда БиХ
1983, Ага Кханова награда за архитектуру
1983, Диплома Савеза друштва конзерватора
Југославије.

УРБАНИЗАМ

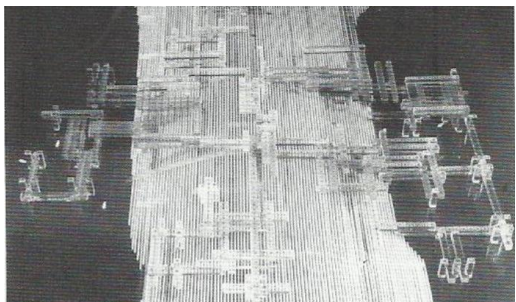
Триангл Себиљ у Високом, идеја 1965.



Пројект градског центра у Иванграду - Црна Гора (коаутор Радосав Зековић), идеја 1966.

Студентски кампус Врбања – Сарајево (коаутор Јахиел Финци), идеја 1967.

Меморијални комплекс Вукосавци код Тузле, идеја 1974.



Полуоток Клек у Неуму- туристичко насеље, идеја 1982.

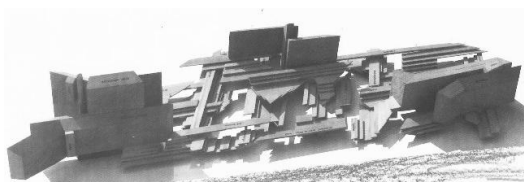
Туристичко насеље Златни рат у Бољу на Брачу (конкурсни рад), идеја 1982.

Туристичко насеље Модра ријека код Мостара, идеја 1983.

Позоришни трг у Мостару, идеја 1996.

Трг ослобођења у Тузли, идеја 1997.

СТАМБЕНИ ОБЈЕКТИ



Студентски кампус Врбања у Сарајеву (коаутор Јахиел Финци), идеја 1965., изведбени 1966.

Стамбени ансамбл Себиљ у Високом (коаутор Никола Нешковић), идеја 1968.

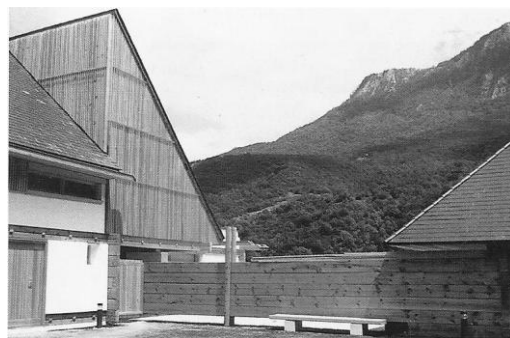
Стамбена зграда друштва пензионера у Високом (коаутор Бранко Тадић), идеја 1968.

Кућа за одмор породице Микулић у Бугојну, идеја 1974., изведено 1976.

Стамбени блок у Варешу (коаутори Јахиел Финци, Цемалудин Карић, Мирко Овадија), идеја 1975.

Уграђена стамбена зграда у Немањиној улици у Сарајеву, идеја 1976.

Индивидуална стамбена кућа у улици Романа Петровића у Сарајеву, идеја 1976., изведбени 1978.



Резиденција Извршног вијећа БиХ Тјентиште, идеја 1977., изведено 1978.

Индивидуална стамбена кућа Т.К. у Химзариној улици у Сарајеву, идеја 1977., изведбени 1978.



Резиденција председника СФРЈ Горица у Бугојну, идеја 1978., изведено 1979.

Индивидуална стамбена кућа М.Р. на Сокоцу, Романија, идеја 1980., изведено 1981.

Индивидуална стамбена кућа А.Д. на Црном Врху у Сарајеву, идеја 1980., изведени 1981.

Атеље са Станом Душана Цамоње на Црпроку у Загребу (реконструкција старе господарске зграде), идеја 1981.

Стамбени блок Руша у Мостару, идеја 1983.

Жупна кућа у Фочи код Добоја, идеја 1983., изведено 1987.

Индивидуална кућа С. О. у Виском, идеја 1983., изведено 1986.

Стамбено-пословни комплекс Ада испод Видошког моста у Стоцу, идеја 1984.

Сјеверно крило самостана Горица у Ливну са капелом, идеја 1984., изведено 1986.

Стамбено насеље Терасинг у Стоцу, идеја 1986.

Индивидуална стамбена кућа Церовић на Врацама, Сарајево. Идеја 1988., изведени 1989.

Рехабилитациони центар са хотелом – Конигсбурн код Аугсбурга, Њемачка, идеја 1988.

Резиденцијални објект у Абу Дабију, УАЕ (коаутор Нина Угљен), идеја 1988/1989.

Кућа колекционара Вјеке Јарака Столац – Дубраве, идеја 1989. реализација 2002.

Индивидуална (тројна) стамбена зграда у Дервенти, идеја 1989.

Стамбени блок на Булевару пролетерских бригада у Загребу, идеја 1990.

Стамбена зграда у улици Нова Вес у Загребу, идеја 1992.

Фрањвачки самостан у Пехану, идеја 1993.

Стамбено-пословни ансамбл Јаблановац у Загреб, идеја 1993.

Уграђена стамбена зграда штампарије Азур, Нова Вес, Загреб (коаутор Нина Угљен), идеја 1994.

Индивидуална стамбена кућа у Минуси у Швицарској (коаутор Нина Угљен), идеја 1994.

Дом за старе особе Оцак (коаутор Нина Угљен), идеја 1994.

Стамбено-пословна зграда А. Соколовић у Сарајеву, идеја 1995., изведени 1996.

Дом за пензионисане свештенике у Мостару 2, идеја 1997., изведено 2002.

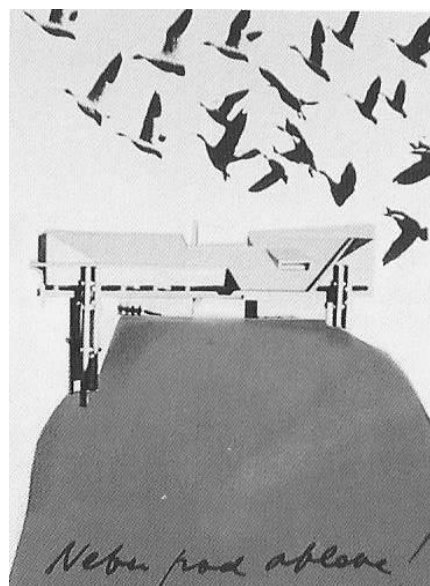
Дом за пензионисане свештенике у Мостару 1, идеја 1998.

ЈАВНИ ОБЈЕКТИ (угоститељски)

Мотел Мала ријека код Вареша, идеја 1961., изведени 1962.

Мотел Кнежина на Романији код Сокоца, идеја 1964., изведени 1965.

Планинарски дом на Бобовцу код Краљеве Сутјеске., идеја 2968.

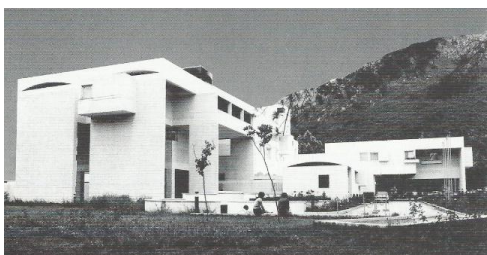


Планинарски дом на Бобовцу код Краљеве Сутјеске., идеја 2968.



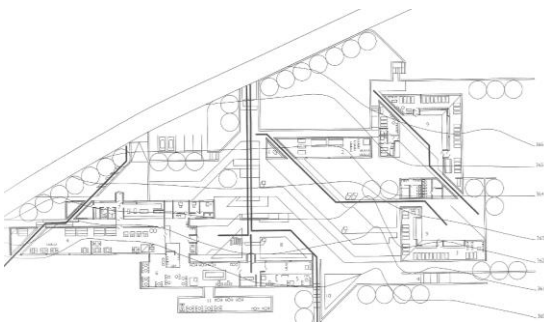
Хотел Високо у Високом, идеја 1969., изведено 1974.

Хотел Гацко у Гацку, идеја 1972., изведено 1974.



Хотел Ружа у Мостару, идеја 1972., изведено 1975.

Хотел Брегава у Стоцу, идеја 1973., изведени 1975.



Мотел и угоститељски кампус Вуковаци код Тузле, идеја 1974., изведено 1976.

Туристичко-угоститељски објект Градина код Добоја, идеја 1978., изведено 1980.

Мотел Буна у Благају код Мостара, идеја 1979.

Хотел Сана у Приједору, идеја 1979., изведбени 1981.

Хотел Славија у Котору, идеја 1979., изведено 1981.

Мотел Језеро код Билеће, идеја 1979., изведено 1981.

Хотел бетлехем у Бетлехему, Палестина, идеја 119980.

Мотел Беље у Кнежевим виноградима, идеја 1981.

Мотел Плива код Јајца, идеја 1981.

Хотел Нарона у Метковићу (коаутор Горан Омановић), идеја 1981., изведбени 1982.

Туристичко-угоститељски објект Шипад на Равној Романији код Сокоца, идеја 1981., изведбени 1982.

Ресторан Ада у Бихаћу, идеја 1981., изведбени 1983.

Хотел Уна у Бихаћу, идеја 1982.

Хотел Златни рат у Болу на Брачу, идеја 1982.

Туристичко-угоститељски објект Модра ријека на Неретви код Мостара, идеја 1983.

Градски хотел Калин у Бугојну, идеја 1983., изведено 1984.

Планински хотел Вучко на Јахорини, идеја 1983., изведено 1983.

Депанданса Стојчевац код сарајева, идеја 1983., изведено 1984.

Ресторан Језеро на Стојчевцу код Сарајева, идеја 1983., изведено 1984.

Хотел Млино на Бледу (позивни конкурс), идеја 1984.

Хотел немуски вртови у Неуму, идеја 1984.

Хотел парк у херцег Новом (позивни конкурс), идеја 1987.

Грани хотел В.Ц. у Сарајеву, идеја 1988.

Хотел Копаоник на Копаонику, идеја 1988.

Хотел Монтинг у Максимиру, Загреб, идеја 1993.

Мотел Базени на Бентбаши, Сарајево, идеја 1996.

Угоститељски објект Барутана у Тузли, идеја 1997.

Реконструкција хотела Национал, Сарајево (коаутор Нина Угљен), идеја 1997., изведбени 1998.

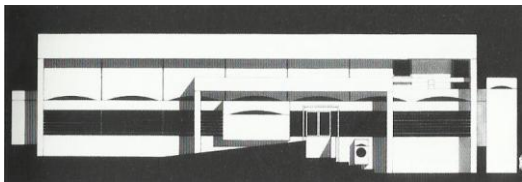
ЈАВНИ ОБЈЕКТИ

Амбуланта М. Попара код Билеће, идеја 1960., изведено 1962.

Војна болница у Сарајеву (коаутор Давид Финци-конкурсни рад), идеја 1962., изведено 1962.

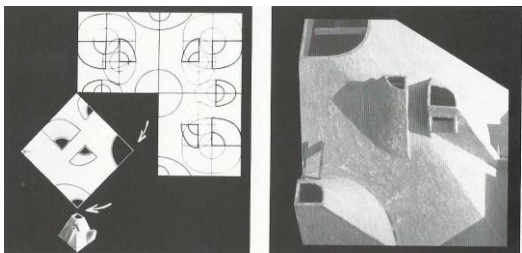
Рекреациони центар ЈНА у Скендерији Сарајево, идеја 1962.

Зграда са друштвено-забавним садржајима у Грацу код Макарске, идеја 1963.



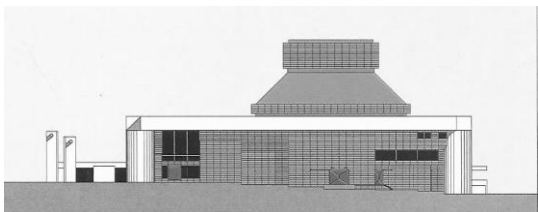
Пошта у Високом (коаутор Никола нешковић), идеја 1966., изведено 1968.

Административна зграда у Високом, идеја 1969.



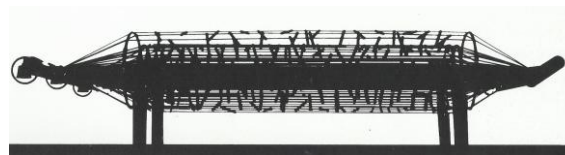
Шерефудин-бијела џамија у Високом, идеја 1969., изведено 1979.

Изложбени павиљон УЛУПУБИХ-а у Сарајеву, идеја 1970.



Народно позориште у Зеници (коаутор Јахиел Финци), идеја 1970., изведено 1974.

Робна кућа у Високом, идеја 1972.



Римокатоличка катедрала у Мостару (конкурсни рад), идеја 1972.

Друштвени дом Перо Косорић на Сокоцу-Романија, идеја 1974., изведбени 1978.

Творница дрвеног намјештаја у Бугојну (коаутор Бранко Тадић), идеја 1976., изведено 1978.

Резиденција-Либијски конзулат у Сарајеву, идеја 1976., изведено 1978.

Дом УСАОЈ-а у Бихаћу, идеја 1977., изведбени 1979.

Музеј УСАОЈ-а у Бихаћу, идеја 1977., изведбени 1979.

Католичка црква св. Павла са фрањевачким самостаном у Тузли, идеја 1977., изведбени 2002.

Спортска дворана на Сокоцу-Романија идеја 1981.

Павиљон Шипад на Стојчевцу-Сарајево (коаутор Родољуб Микулић), идеја 1983.

Друштвени дом Слово Горчина Столац, идеја 1984.

Црква пречистог срца Маријина, Фоча код Дервенте, идеја 1986 (у току реализације срушена 1992).

Концертна дворана з Еиги, Литванска СССР (коаутор Бранко Тадић – конкурсни рад), идеја 1988.

Бискупски духовно-културни центар у Мостару, идеја 1988., изведбени 1990.

Центлмен Клуб Абу Даби, идеја 1989, идеја 1989.

Капела у склопу мостарске бискупије, идеја 1990., изведбени 1990.

Католична црква Св. Марко на Плехану, Дервента (коаутор Нина Угљен), идеја 1993.

Џамија Хаџи Алије Хаџисалиховића у Стоцу, идеја 1993.

Пословна зграда и зграда штампарије Азур, Нова Вес, Загреб (коаутор Нина Угљен), идеја 1994.

Салон аутомобила у Посушју код Мостара (коаутор Нина Угљен), идеја 1994.

Католичка црква у Корачи код Дервенте (коаутор Нина Угљен), идеја 1995.

Занатско-трговачки центар у Тузли (коаутор Хусеин Дропић), идеја 1996.

Пословна зграда Барок у Тузли (коаутор Хусеин Дропић), идеја 1996., изведбени 1997.

Католичка црква Св. Фрање у Жаревцу код Дервенте (коаутор Нина Угљен), идеја 1996.

Џамија Бехрамбегове медресе у Тузли (коаутор Хусеин Дропић), идеја 1996., Изведбени 2002.

Доградња међународне галерије портрета у Тузли, идеја 1997.

Жупна црква у Дубици код Оцака, идеја 1998.

Спомен школа са амбулантом, Прусац код Бугојна, идеја 1998., изведбени 1999.

Капела у Жеравцу код Дервенте, идеја 1999., изведбени 1999.

ЕНТЕРИЈЕРИ

Продавница ТАМ у Сарајеву, изведено 1960.

Клуб удружења универзитетских наставника БиХ, изведено 1962.

Салон СРБиХ у згради СИБ-а, Београд, изведено 1962.

Резиденцијалне виле у Купарима, изведено 1966.

Лазарет у Петровцу на мору (коаутор Никола Нешковић), изведено 1969.

Хотел Астареа у Млинима (коаутори Богољуб Курпјел и Никола Нешковић), изведено 1970.

Ноћни клуб Њивице код Херцег Новог, изведено 1970.

Пивница у Котору (коаутор Никола Нешковић), изведбени пројекат 1970.

Хотел Оријент у Травнику (коаутор С. Јањушевић), изведено 1972.

Кућа за госте Извршног вијећа БиХ у Копривници код Бугојна, изведено 1974.

Хотел Гацко у Гацку, изведбени пројекат 1974.

Хотел Ружа у Мостару, изведено 1975.

Хотел Брегава у Стоцу, изведено 1975.

Мотел Вукосавци у Вукосавцима, изведено 1976.



Шерефудин-бијела џамија у Високом, изведено 1979.

Кућа за одмор породице Б. М. У Бугојну, изведено 1981.

Мотел Језеро код Билеће, изведено 1981.

Хотел Сана у Приједору, изведбени пројекат 1981.

Индивидуална стамбена кућа М. Р. У Сокоцу, изведено 1981.

Хотел Нарона у Метковићу, изведбени пројекат 1982.

Хотел Калин у Бугојну, изведено 1983.



Планински хотел Вучко на Јахорини, изведено 1983.

Депанданс Стојчевац на Стојчевцу, изведено 1984.

Капела у Самостану Горица у Ливну, изведено 1986.

Црква св. Павла Апостола у Нецарићима, изведено 1987.

Католичка црква св. Павла у Тузли, пројекат 1987.

Индивидуална стамбена кућа С. О. У Високом, изведено 1989.

Ноћни клуб у хотелу Калин у Бугојну, изведено 1989.

Олтар у Католичкој цркви у Аладинићима код Стоца (коаутор Нина Угљен), изведено 1989.

Кафетерија Аполо у Загребу (коаутор Нина Угљен), идејни пројекат 1993.

Ресторан Задар у Загребу (коаутор Нина Угљен), идејни пројекат 1994.

Ентеријер Католичке цркве у Драчеву код Чапљине (коаутор Нина Угљен), дјелемично изведено 1994.

Ресторан Тузла у Тузли (коаутор Нина Угљен). Идејни пројекат 1998.

Кафетерија Тузла у Тузли (коаутор Нина Угљен), идејни пројекат 1998.

Ентеријер Бехрамбегове медресе у Тузли, изведено 1999.

СРУШЕНИ ОБЈЕКТИ 1992-1996

Кућа за одмор породице Б.М. у Бугојну

Резиденција Извршног вијећа БиХ,
Тјентиште.

Резиденција председника СФРЈ, Горица
Бугојно

Индивидуална кућа Оруч у Високом.

Жупна кућа у Фочи код Дервенте.

Хотел Ружа у Мостару.

Хотел брегава у Стоцу.

Депанданс Стојчевац.

Ресторан Језеро Стојчевац.

Хотел Вучко на Јахорини

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Маја Милић Алекић, дипл. инж. арх. рођена је 1971. године у Сарајеву у БиХ, гдје завршила Основну школу и Прву гимназију. Дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 1998. године, са просјечном оцјеном 8,24 и оцјеном 10 на дипломском испиту и стекла назив дипломирани инжењер архитектуре. Докторске академске студије научног карактера (основна област истраживања *архитектура и урбанизам*; ужа научна област истраживања *студије архитектуре*) на Архитектонском факултету Универзитета у Београду уписала је 2008. године, положила све испите предвиђене наставним планом и програмом и остварила укупан просјек 9,75.

Посједује вишегодишње искуство рада у настави на Архитектонско-грађевинско - геодетском факултету Универзитета у Бањалуци: од 2001. радила је као асистент, а од 2011. године у звању Вишег асистента, на Департману за архитектуру овог факултета, ужа научна/умјетничка област Архитектонско пројектовање на предметима: Архитектонско пројектовање 5 (зграде за образовање), Архитектонско пројектовање 6 (зграде за рад и трговину), Архитектонско пројектовање 7 (зграде за туризам), Архитектонско пројектовање 10 (зграде за културу), Архитектонско пројектовање 12 (здравствени објекти), и на изборном предмету Access to all - култура једнакости. У периоду од 1999 до 2001. године запослена је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду у звању ”млади таленти”.

Поред педагошког рада, Маја Милић Алексић, бави се и научним радом из области теорије архитектуре и методологије архитектонског пројектовања. Из ове области објавила је неколико стручних и научних радова.

Кандидаткиња се поред наведеног бави и стручним радом у области архитектонског и урбанистичког пројектовања. Учествује у изради идејних и главних архитектонских пројеката. У оквиру ауторских тимова, активно учествује на архитектонско - урбанистичким конкурсима и добитник је више награда од којих се издвајају:

Прва награда на међународном конкурс за идејно рјешење ”Централно спомен обележје борцима у одбрамбено-отаџбинском рату (1991- 1996)” у Бањалуци, (аутор са М. Радуљ.), [2007]; Прва награда на урбанистичко-архитектонском конкурс ”Трг и околни објекти централног дела града Неума“, у тиму ”а+б архитекти“ из Бањалуке, [2014]; Друга награда на међународном конкурс за израду урбанистичког рјешења *Спомен Подручја Доња Градина*, (аутор са М. Радуљ.), [2009]; Друга награда на међународном конкурс за архитектонско рјешење пословног објекта ”Телеком Српске ” у Бањалуци, (са М. Алексић), [2004]; Трећа награда на међународном конкурс за израду урбанистичко-архитектонског рјешења *Меморијалног центра у Спомен подручју Доња Градина*.

(аутор са М. Радуљ.), [2015]; Откупна награда на међународном архитектонско-урбанистичком конкурс за пословни објекат “Хидроелектрана Вишеград”, у заштићеној зони УНЕСК-а, РС, у тиму “а+б архитекти”, [2010]; Награђени радови су више пута излагани и јавно презентовани на националним и међународним изложбама и смотрама архитектуре.

Аутор је више архитектонских пројеката, реализованих ентеријера и стамбених објеката у оквиру пројектантске куће “а+б архитекти” од којих се издваја Вишепородични објекат у Бањалуци који је добио Градитељску награду “СЕМЕХ”, као побједник у категорији *Стамбене грађевине за 2014. Годину у Босни и Херцеговини*. Архитектонско рјешење: “аплусб архитекти” [2014];

Поред наведеног активан је учесник бројних стручних скупова, радионица и семинара, домаћих и страних изложби. У оквиру манифестације Дани архитектуре у Бањалуци члан је организационог тима и концептуалне поставке. Удата је, има Николу, Тадију и Милана.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Маја Милић Алексић

Број индекса Д 2008/26

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

КОМУНИКАЦИЈСКА СВОЈСТВА АРХИТЕКТУРЕ
НА ПРИМЈЕРУ ДЈЕЛА ЗЛАТКА УГЉЕНА

- 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 кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 20.10.2016.

Маја Милић Алексић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Маја Милић Алексић

Број индекса: Д 2008/26

Студијски програм: Докторске академске студије, област истраживања: Архитектура
и урбанизам

Наслов рада КОМУНИКАЦИЈСКА СВОЈСТВА АРХИТЕКТУРЕ
НА ПРИМЈЕРУ ДЈЕЛА ЗЛАТКА УГЉЕНА

Ментор: арх. Зоран Лазовић, редовни професор Универзитета у Београду,
Архитектонски факултет

Потписани/а: Маја Милић Алексић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена 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 докторанда

У Београду, 20.10.2016.

Маја Милић Алексић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

КОМУНИКАЦИЈСКА СВОЈСТВА АРХИТЕКТУРЕ
НА ПРИМЈЕРУ ДЈЕЛА ЗЛАТКА УГЉЕНА

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 одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада
- 4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**
5. Ауторство – без прерада
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис докторанда

У Београду, 20.10.2016.

Маја Милић Алексић

1. **Ауторство.** Дозвољавање умножавања, 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.** Дозвољавање умножавања, 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.** Дозвољавање умножавања, 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.** Дозвољавање умножавања, 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.** Дозвољавање умножавања, 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.** Дозвољавање умножавања, 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.