

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Анђелка С. Бнин-Бнински

**УЛОГА АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА У  
ДИНАМИЦИ ПОДЕЛЕ СТАМБЕНОГ ПРОСТОРА**

докторска дисертација

Београд, 2018

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF ARCHITECTURE

Anđelka S. Bnin-Bninski

**THE ROLE OF ARCHITECTURAL DRAWING IN  
THE DYNAMICS OF LIVING SPACE PARTITION**

Doctoral dissertation

Belgrade, 2018

## **Ментор**

др Владан Ђокић, редовни професор  
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

## **Чланови комисије**

академик Бранислав Митровић, професор емеритус  
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

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

др Петар Бојанић, редовни професор  
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Крис Јунес (Chris Younès), професор емеритус  
Висока национална школа архитектуре Клермонт Феран  
(École Nationale Supérieure d'Architecture de Clermont-Ferrand)

Датум одбране:

---

Београд

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

## Резиме

**Наслов:** Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора

Питање могућих улога архитектонског цртежа у студијама стамбеног простора поставља се кроз проблематизацију динамике поделе простора. Динамику узимамо за једно од примарних својстава феномена поделе простора, које везује културу становања и њено испитивање у цртежу. У нашем истраживачком приступу, архитектонски цртеж се подразумева као основни архитектонски медиј и алат архитектонске концепције и анализе, а подела простора се сматра феноменом који је могуће проблематизовати и испитати у односу на начине коришћења стамбеног простора. Централни проблеми истраживања постављени су најпре у обострано условљен однос између својстава линије у цртежу и динамике поделе стамбеног простора, а затим у разматрања различитих улога цртежа у студијама стамбеног простора.

Општа намера рада је проблематизација и критичко сагледавање улоге архитектонског цртежа у савременом професионалном контексту. У крајњој инстанци, дисертација је усмерена на промишљање улога архитектонског рада у актуелним друштвеним околностима. Основне области истраживања чине архитектонске и филозофске теорије, теорија уметности и медиј архитектонског цртежа. Сходно томе, главни допринос дисертације је у домену филозофије и теорије архитектонског цртежа и методологије истраживања кроз цртеж. Примарни циљ дисертације је успостављање теоријско-методолошке платформе за рад у цртежу, која омогућава испитивање динамике односа између простора и корисника и то кроз призму начина боравка у простору и културу становања. Секундарни циљеви се односе на концепцију једне могуће филозофије архитектуре, као и на аналитичко сагледавање опште теорије и филозофије цртежа. Посебан циљ рада је контекстуализација и испитивање филозофских и

теоријских позиција кроз студије архитектонске анализе професора др Бранислава Миленковића. Миленковићеву архитектонску анализу издвајамо као јединствени приступ проблематизацији и изучавању просторних односа у становању који се заснива на специфичном раду у цртежу.

Корпус дисертације је тематски и методолошки подељен на три дела. Први део садржи две главе са тежиштима на прегледу, систематизацији и критичкој анализи литературе из филозофије и теорије архитектуре. У овом делу се поставља интердисциплинарни контекст истраживања, формира се прецизна истраживачка позиција и разјашњавају основни појмови и проблеми. Други део са трећом главом, осим архитектонских и филозофских студија, укључује испитивања у домену теорије уметности. Овај сегмент рада је фокусиран на одређивање посебног поља за испитивање улога и својстава цртежа у студијама динамике поделе стамбеног простора. Према закључцима из првог дела, формира се истраживачки контекст за рад у односима између динамике поделе простора и динамике линије и поставља оквир за методолошки допринос истраживања. Трећи део дисертације настоји да испита и развије успостављене позиције истраживања кроз методу студије случаја и тему прелазног простора. Кроз студије Миленковићеве анализе, у две главе, проверавају се филозофске и теоријске поставке и испитују даље могућности њиховог развоја. Карактеристике Миленковићевог приступа архитектонској анализи и њен комплексан, поливалентан однос између теорије и цртежа, са једне стране, и између различитих професионалних деловања (научни, педагошки и пројектантски), са друге, кадрирају и усмеравају методолошко поље доприноса дисертације. Кључни резултати рада успостављени су у домену методологије истраживања и тактичког деловања у покренутом архитектонском цртежу.

**Кључне речи:** архитектонски цртеж, мерење, архитектонска анализа, метода тактике покренутог цртежа, гестови становања, ситуације и перформансе поделе простора, прелазни простор, Бранислав Миленковић

**Научна област:** Архитектура и урбанизам

**Ужа област истраживања:** Архитектонско пројектовање и савремена архитектура

**УДК:** 72.021.22:001.8:1(043.3)

# Abstract

**Title:** The Role of Architectural Drawing in the Dynamics of Living Space Partition

Possible roles of architectural drawing within the study of living space are presented by discussing the dynamics of space partition. Dynamics is considered here to be one of the primary characteristics of space partition phenomenon, which interconnects the culture of dwelling and its study by means of a drawing. Our research approach perceives architectural drawing as the basic architectural medium and a tool of architectural concepts and analyses, and space partition is regarded as a phenomenon possible to problematize and examine in relation to the ways of living space usage. The central problems of the research are first placed in a mutually dependent relationship between the properties of a drawn line and the dynamics of living space partition, followed by deliberation of different roles of drawings in living space studies.

The general intent of this thesis is problematization and critical reflection on the role of architectural drawing in contemporary professional context. Ultimately, the dissertation is aimed at rethinking of the role of architecture's production in current public environment. The basic research areas comprise philosophy and theory of architecture, art theory and the medium of architectural drawing. Accordingly, the main contribution of this dissertation stays within the domain of philosophy and theory of architectural drawing, and research by drawing methodology. The primary goal of the dissertation is to establish the theoretical and methodological framework for drawing production, which enables the examining of the dynamics of relations between the space and the user through the prism of the ways of space inhabitation and the dwelling culture. Secondary goals are related to the conception of a possible philosophy of architecture, as well as analytical observation of the general theory and philosophy of drawing. A specific aim of the thesis is to put into context and explore

philosophical and theoretical perspectives using the studies of architectural analysis by professor dr. Branislav Milenkovic. Milenkovic's architectural analysis is distinguished as a unique approach to the problem and research of spatial relations concerning dwelling, based on specific drawing work.

The main body of dissertation is divided into three parts based on content and methodology. The first part contains two chapters focusing on the overview, systematization and critical analysis of literature on philosophy and theory of architecture. In this part the interdisciplinary context of the research is established, specific research perspective is formed and basic notions and problems are explained. The second part comprises the third chapter and, in addition to architecture and philosophy studies, includes research in the field of art theory. This segment of the thesis revolves around determining a specific field for exploring the role and characteristics of drawing in the study of living space partition dynamics. According to the conclusions drawn in the first part, the research context for the thesis is being based on the relations between space partition dynamics and line dynamics, and the frame for the methodological contribution of the research is established. The third part of the dissertation aims to look into and elaborate the developed perspectives of research by means of case study method and the topic of transition space. By studying Milenkovic's analyses, in two chapters, philosophical and theoretical propositions are being examined and further possibilities of their development explored. The characteristics of Milenkovic's approach to architectural analysis and its complex, versatile relationship between theory and drawing, on the one hand, and different professional undertakings (scientific, pedagogic and designer's) on the other, are framing and directing the methodological contribution of the dissertation. The key results of the thesis are established in the area of research methodology and tactical action within initiated architectural drawing.

**Keywords:** architectural drawing, measuring, architectural analysis, method of initiated drawing tactics, dwelling gestures, situations and performances of space partition, transition space, Branislav Milenkovic

**Scientific field:** Architecture and urbanism

**Specific Scientific Field:** Architectural design and contemporary architecture

**UDC:** 72.021.22:001.8:1(043.3)



# Садржај

<b>Увод</b>	<b>1</b>
Претходна анализа информација о предмету истраживања	2
Образложење проблема и предмета истраживања	18
Циљеви и задаци истраживања	20
Полазне хипотезе истраживања	22
Научне методе истраживања и очекивани резултати	23
Генерална структура докторске дисертације	26
<b>Део I</b>	
<b>1. Једна могућа филозофија архитектуре</b>	<b>29</b>
1.1. Феномен поделе простора	33
1.1.1. Парадигма унутрашњости	35
1.1.2. Интервали простора у настајању	40
1.2. Филозофија геста у становању	41
1.2.1. Медијатор континуитета и прекида	43
1.2.2. Изненађење у становању и модели геста	45
1.3. Филозофија архитектонског језика	49
1.3.1. Зид или прозрачна структура	50
1.3.2. Нестабилност поделе простора: механизам прага	53
1.3.3. Становање у простору границе	55
1.3.4. Пролаз кроз граничну тачку	57
1.3.5. Линија и динамике поделе у цртежу	58
1.4. Архитектура као културални текст	61
1.4.1. Изврнута граница	62
1.4.2. Порозност на ивици	65
1.4.3. Културе стакла од транспарентности до рефлексije	69
<b>2. Општа теорија цртежа</b>	<b>73</b>
2.1. Појам и проблем медија архитектонског цртежа	76
2.1.1. Цртање и мерење	77
2.2. Критичка феноменологија архитектонског цртежа	80
2.2.1. <i>Habitus</i> цртежа	83
2.3. Цртеж и дијаграм	86
2.4. Цртеж као језик	90
2.4.1. Семиотичка разматрања цртежа	91
2.4.2. Технологије превођења цртежа	93

2.4.3. Вишезначност и преводљивост цртежа	95
2.5. Технологије архитектонског цртежа	97
2.5.1. Материјалне технологије цртежа: папир и оловка	98
2.5.2. Дигиталне технологије архитектонског цртежа: CAD и BIM	101
2.5.3. Мерење кроз меревање	105
2.6. Геометрије архитектонског цртежа	109
2.6.1. Нестабилна геометрија архитектонског цртежа	110
2.6.2. Стереотомија: од пројективне ка дескриптивној геометрији цртежа	113

## Део II

<b>3. Ка методологији поделе простора у архитектонском цртежу</b>	<b>118</b>
3.1. Прелиминарност архитектонског цртежа и цртеж- <i>limen</i>	120
3.1.1. Гранично стање и покретање цртежа	125
3.1.2. Линија- <i>limen</i>	128
3.2. Појмовник лиминалне динамике линија	130
3.2.1. Линија на граници видљивог (аналогна и дигитална, размерна линија, испрекидана линија)	132
3.2.2. Линије грађења (грађевинска, линија текстуре, <i>lineamenta</i> )	138
3.2.3. Линије кретања и кретања линија (Клеове линије, Делезова линија)	145
3.2.4. Линијски превод (линије Кандинског)	156
3.2.5. Површина линије ( <i>poché</i> )	161

## Део III

<b>4. Прелазни простор у архитектонској анализи Бранислава Миленковића</b>	<b>169</b>
4.1. Миленковићев методолошки приступ и истраживачка позиција	172
4.1.1. Лиминални простори увода у архитектонску анализу	173
4.1.2. Теоријске позиције	180
4.1.3. Култура становања и историјски приступ	183
4.1.4. Динамика поделе стамбеног простора: појава, просторност, променљивост	186
4.1.5. Услов просторности и еластичност граница	189
4.2. Просторни гест у цртежу: ограђивање	193
4.3. Стална димензионална анализа: мерење и размицање	200
4.4. Острвски и номадски модели геста у цртежу	210
4.4.1. Место и радно место	213
4.4.2. Прелазак кроз простор у три кључна момента: увод, улаз, прелаз	215
<b>5. Тактике покренутог архитектонског цртежа</b>	<b>225</b>
5.1. Покренути цртеж у архитектонској анализи Бранислава Миленковића	229
5.1.1. Покретање конвенционалних приказа простора	230
5.1.2. Аспекти цртежа и осцилације динамичке схеме	235
5.2. Размера појавних нивоа стварности	239
5.2.1. Однос међу зонама, комуникације и средотежна површина	244

5.2.2. Динамика просторне јединице и елемент	254
5.2.3. Утицаји средине и метеоролошки цртеж	263
<b>Закључци и препоруке</b>	<b>275</b>
<b>Списак графичких прилога</b>	<b>289</b>
<b>Библиографија</b>	<b>297</b>
<b>Прилози</b>	<b>305</b>
<b>Биографија аутора</b>	<b>319</b>

## Увод

У уводним напоменама о теми, значајно је нагласити да основни поводи за истраживање, као и анализа и систематизација информација о предмету и проблему рада, припадају истраживачком континуитету који смо започели током мастер дипломских студија на Архитектонском факултету Универзитета у Београду и наставили кроз постдипломске студије и истраживачке пројекте. Дипломски рад „Колективно становање на географској маргини (Београд, Земун)” и мастер теза „Инверзија стамбене јединице у односу на географски и друштвено-историјски контекст” (одбрањени пред интернационалном комисијом 2008. године)<sup>1</sup> поставили су основна питања која доводе у полемички однос концепте динамике просторних граница и граничних простора у становању (у различитим размерама) и контекстуално одређене културе становања. Кроз интердисциплинарне постдипломске студије (специјализације у областима теорије уметности и медија – мастер Универзитета уметности у Београду<sup>2</sup> и у области филозофије архитектуре – post-master, École nationale supérieure d’architecture de Paris La Villette, laboratoire GERPHAU<sup>3</sup>) и докторске академске

---

1 Дипломски рад и мастер теза на Архитектонском факултету Универзитета у Београду одбрањени су пред комисијом коју су чинили: проф. емеритус Бранислав Митровић – ментор, проф. др Милица Јовановић-Поповић, проф. др Владан Ђокић, проф. Дејан Миљковић и проф. Владимир Лало Николић (RWTH Aachen University – Faculty of Architecture). За више информација погледати приказ тезе и пројекта у каталогу међународне изложбе *Izložba diplomskih radova studenata Arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu: Arhitektura ostrva: život na geografskoj margini. Panteleria, Italija* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2008), 40.

2 Мастер теза „Политике спектакла у архитектури”, у оквиру програма интердисциплинарних студија *Теорија уметности и медија*, одбрањена је 2009. године на Универзитету уметности у Београду, пред комисијом коју су чинили: проф. др Миодраг Шуваковић – ментор, проф. др Невена Даковић, доцент др Јелена Тодоровић. За више информација погледати публикувану верзију мастер тезе „Politike spektakla u arhitekturi” у *Fascinacije teorijom 2*, ur. Dragica Vuković (Beograd: Prodajna galerija „Beograd”, 2010), 146–178.

3 Специјалистички рад постмастер програма *Истраживање у архитектури (Recherches en Architecture)* реализован је у архитектонској школи Ла Вилет (École nationale supérieure d’architecture de Paris La Villette) у Паризу. Специјалистичка теза у пољу односа између архитектуре и филозофије „Подела

студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, ове теме су проблематизоване и довођене у различите научно-истраживачке контексте, биле су оспораване, развијане, допуњаване и мењане. Осим тога, од посебног значаја за студију случаја у предложеној дисертацији, јесу студије културе становања и специфичних околности стамбене политике у југословенском контексту, које смо изучавали на једногодишњем међународном курсу *Култура и уметност Социјалистичке Југославије*, при Музеју савремене уметности у Београду (2012).<sup>4</sup> Према томе, централна тема динамике поделе стамбеног простора и улога архитектонског цртежа у њеним студијама, настала је поступно, кроз вишегодишњи интердисциплинарни истраживачки рад.

С обзиром на хронолошки напредак истраживања, посебан значај има наш континуиран рад у архитектонском цртежу (пројектантска, истраживачка и педагошка пракса) и специјалистичка теза у пољу односа између архитектуре и филозофије “*Le partage de l’espace habité. Vers un territoire d’expérimentations à plusieurs échelles*” која је преиспитала, систематизовала и продубила претходно рађене студије. Према томе, она представља својеврсно полазиште директног рада на корпусу докторске дисертације. Нарочит значај ове припремне фазе рада је у концепцији појма поделе (стамбеног) простора, у договору са менторима, као и основна поставка сложеног методолошког апарата истраживања. Раније стечена знања и резултати у раду на дисертацији развијени су кроз продубљене истраживачке фазе и значајна унапређења методолошког апарата и постављени у контекст посебних научних доприноса.

## **Претходна анализа информација о предмету истраживања**

Анализа информација о предмету истраживања, која претходи изради дисертације, има за циљ да утврди кључне појмове, концепте, проблеме и да

---

стамбеног простора. Ка експериментима у више размера” (*Le partage de l’espace habité. Vers un territoire d’expérimentations à plusieurs échelles*) израђена је и одбрањена у лабораторији Жерфо (Gerphau) 2014. године, коментори професор филозофије др Крис Јунес (Chris Younès) и професор архитектуре и урбанизма др Гзавје Боно (Xavier Bonnaud). Комисија за одбрану и процену рада укључила је проф. др Анолгу Родионоф (Anolga Rodionoff) и доцента др Еву Махдаличкуву (Eva Mahdalickova).

4 Један сегмент истраживања културе и политике становања у југословенском контексту презентовали смо 2012. године на међународној научној конференцији *Architecture and Ideology* (28–29 Sep 2012, Belgrade, Serbia), под темом “Housing policy and culture in Yugoslavia. The case of the exhibition Housing for our condition”. За више информација погледати извод рада, односно електронски документ рада у целости, публиковане у зборнику конференције *Architecture and Ideology. Proceedings*, ed. Vladimir Mako, Mirjana Roter Blagojević, Marta Vukotić Lazar (Belgrade: Faculty of Architecture, University of Belgrade, 2012), 72.

постави прецизно истраживачко поље студије. Она је конципирана у два основна корака – најпре испитује позицију кључних појмова истраживања у референтним архитектонским и филозофским теоријама, а затим ове појмове доводи у међусобни однос формирајући тако уже тематизације и прецизна проблемска питања.

Приказ је састављен из три основна сегмента. Редослед сегмената је одређен поступним разјашњењем појма поделе стамбеног простора, а затим формирањем динамичне спреге односа између овог појма и појма линије у архитектонском цртежу. За први сегмент анализе информација о предмету истраживања предлагемо дискусију парадокса поделе простора кроз анализу четири кључна појма: *limes – limen – limier* и *line*. Други сегмент анализе тежи да разјасни и позиционира појам стамбеног простора, а затим да дискутује могуће динамике поделе стамбеног простора и могућност промишљања ових динамика у архитектонском цртежу. У трећем сегменту анализе настојимо да сумирамо важна сазнања из прва два сегмента и да прикажемо основне смернице ка истраживачком контексту рада; тежиште је постављено у сложеност и аналогију односа између појма поделе стамбеног простора и концепта линије у архитектонском цртежу.

### **Парадокс поделе простора**

Први сегмент приказа анализе информација има за циљ да појасни кључне појмове који одређују појам *поделе простора* и који оријентишу овај појам ка програму становања. Приказ кључних појмова се у једном делу односи на анализу три блиска латинска појма *limes – limen – limier*. Анализа латинских појмова је фокусирана на етимолошку анализу и њену филозофску интерпретацију у савременим студијама појма границе француског филозофа Режија Дебреа (Régis Debray) и у студијама границе и зида Тјерија Пакоа (Thierry Raquot) и Мишела Лисоа (Michel Lussaut). Анализа појма *line* (линија) заснована је на антрополошким анализама Тима Инголда (Tim Ingold) и на његовој етимолошкој анализи овог појма у енглеском језику. Појам линије у овој студији узет је као приказ појма поделе у архитектонском цртежу.

### *Limes – limen – limier*

Намера ове етимолошке студије није да понуди дефиниције и стриктна тумачења појма поделе стамбеног простора, већ да кроз анализу референтних појмова дискутује различите нијансе значења и њихове разлике. У истраживању поделе простора и појашњавању парадокса раздвајања и спајања који овај појам носи у себи, истичемо значај латинских појмова *limes*, *limen* и *limier* због различитих значења и нијанси сличних значења која ове појмове повезују са концептом поделе простора.<sup>5</sup> Циљ ове студије је да кроз анализу латинских појмова и појмовних релација уочи најпре спектар могућих значења која указују на специфичне просторне односе поделе простора, а затим и њихову динамику везану за програм становања.

Кроз рад на концепту границе у књизи *Éloge des frontières*, Дебре испитује појам *limes* и истиче значења појма *limen*: „*Limen*, одакле долази наше *liminaire* и наше *preliminaires*, у исто време је праг и баријера, као што *limes* означава пут и границу. Јанус, бог пролаза, има да лица”.<sup>6</sup> Да би истражио конотацију *светог* коју садржи просторна граница, Дебре испитује етимологију овог појма у другим старим језицима као што су хебрејски и арапски и закључује да је идеја одвајања из оба ова језика присутна у архитектури, цивилној и религиозној, где је сакрално и свето увек одвојен или најскривенији део грађевине. Везу идеје одвајања и концепта *светог* аутор објашњава кроз етимологију француске речи *свето* (*sacré*) и њеног латинског претка *sancire* који означава разграничење, оградавање, забрану.

Латински појам *limes* носи широк спектар значења и покрива различите нијансе просторних односа и парадокса спајања и раздвајања: маргина, пролаз, ивица, граница, пут, разделница између два поља, бордура, пут који ограничава поље, линија која нешто означава, прикључак, нерв у камену, улица, речни канал, бразда, траг, одвајање или разлика. У Римском царству појам *limes* је носио претежно политичка значења означавајући географске границе царства, средства одбране или систем разграничења у античком Риму. Изворно значење

5 Теоретичар геопоетике Кенет Вајт (Kenneth White) поставио је разматрања простора границе, као места боравка, односно путева кретања, за тежишну тему своје збирке поема *Limites et marges*. Kenneth White, *Limites et marges*. Paris: Mercure de France, 2000.

6 „*Limen*, d’où viennent notre liminaire et nos préliminaires, c’est à la fois le seuil et la barrière, comme *limes* dit le chemin et la limite. Janus, dieu du passage, a deux faces.” Régis Debray, *Éloge des frontières* (Paris: Gallimard, 2013), 29.

појма приписује се територији која је додељивана војницима граничарима да би гарантовала њихово издржавање и опстанак.<sup>7</sup>

*Limen, liminis* је блиска варијација појма *limes* која означава кућу, становање, затим врата, улаз, почетак, крај, успех, али такође као и *limes* може означавати баријеру. Римљани су имали два божанства посвећена подели простора и динамици просторних односа: *Limentinus* је био римски бог који је чувао праг врата (*limen*), док је *Janus* био бог који је чувао пролазе и раскршћа, бог промене и транзиције. Из вишеструких и супротстављених значења ових појмова произилази и значење релације спајања, односно везивања *limier, liemier*.<sup>8</sup>

Пако и Лисо у етимолошкој студији појмова зида и границе истичу значење и порекло појма маргине и њено старонемачко значење *mark* који осим границе означава и насељени, култивисани део земљишта. Парадокс овог појма и његову динамику аутори даље појашњавају помоћу значења санскритског појма *maarg*, који поред стазе и пута означава и тражење или бежање.<sup>9</sup>

Из анализе појмова *limes, limen* и *limier* и њихових међусобних односа издвајамо кључне појмове који се односе на поделу простора, динамику поделе простора и становање: маргина, пролаз, ивица, граница, пут, улица, разделница између два поља, територија, бордура, линија која нешто означава, прикључак, речни канал, бразда, траг, одвајање, разлика; кућа, становање, врата, праг, улаз, баријера; спајање, везивање. Спектар значења указује на сложености специфичних просторних односа поделе простора и њихове различите нијансе везане за динамику поделе простора и становање као боравак у простору. О сложености и усложњавању појма поделе говори француска филозофкиња Крис Јунес (Chris Younès) разматрајући студије појма границе у филозофији Жака Дерида (Jacques Derrida): „Зато је Дерида тако изванредан када говори о питању граница: не треба поједноставити границе, већ их треба компликовати (...) компликовати значи такође бити сложенији, бити више креативан, бити способан за рад са тим, не само апстраховати. То је нешто много више мистериозно, на неки начин”.<sup>10</sup>

7 Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français: Le grand Gaffiot* (Paris: Hachette, 2000).

8 Henri Mitterand, Jean Dubois, and Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique* (Paris: Larousse, 2014).

9 Thierry Paquot and Michel Lussault, eds., *Murs et frontières*, Hermès 63 (Paris: CNRS, 2012), 9.

10 “That is why Derrida is so wonderful when he speaks about the question of limits: it is not to simplify the limits, but to complicate them (. . .) to complicate means also to be more complex, more creative, to be able to do something with it, not only to abstract. It is something much more mysterious, in a way.” Marija Milinkovic



У овом сегменту анализе предлажемо оквирну систематизацију кључних појмова која се заснива на студијама зида и границе Пакоа и Лисоа. Ова систематизација нема намеру да поједностави уочене различитости и сложености, већ има за циљ да предложи оквир за даљу анализу и испитивање различитих нијанси и динамике парадокса поделе стамбеног простора. Ослањајући се на класификацију Жака Левија (Jacques Lévy) из *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Пако и Лисо предлажу три основна карактера границе: баријеру, спајање и територију.<sup>11</sup> У односу на ову класификацију предлажемо оквирну систематизацију кључних појмова према три основна односа између подељених делова простора: раздвајање, спајање, размицање.

### ***Line***

Из етимолошке анализе појма *limes*, увиђамо да је линија (*line*) једно од значења латинског појма *limes*. Појам *line* у овој студији узимамо за један од могућих превода појма поделе стамбеног простора у архитектонски визуелни језик. Анализа значења појма *line* заснована је на Инголдовом истраживању.<sup>12</sup> Аутор се у својим студијама позива на анализу Самјуела Џонсона (Samuel Johnson) из *Dictionary of the English language* (1755) која указује на многа значења овог појма: „... подужна екстензија, танка жица, затегнут конач који управља акцијом, конач који држи удицу риболовца, бразде на кожи (боре), траг, скица, контура, силуета, све што је написано од једне до друге маргине; стих, ранг, ископ; ров, метода, план акције, екстензија, граница, екватор, равнодневнични круг, потомци или преци једне породице, једна линија представља други део инча (јединица мере), слово, израз 'читам твоје линије', влакно памука или лана”.<sup>13</sup> Према значењима појма *line* која је евидентирао Џонсон 1755, на које Инголд указује, можемо приметити да су значења граница, контура, бордура и траг заједничка значења појмова *limes* и *line*.

Кроз антрополошку студију линије, Инголд најпре разматра однос линије и језика фокусирајући се на музички језик; затим систематизује дискусију о

---

and Dragana Ćorović, “Interview with Chris Younès”, in *AoD Interviews: Architecture of Deconstruction: The Specter of Jacques Derrida*, eds. Vladan Đokić and Petar Bojanić (Belgrade: Faculty of architecture, 2013), 139.

11 Paquot and Lussault, *Murs et frontières*, 13.

12 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (Bruxelles: Zones sensibles, 2013).

13 Ingold, 59.

линијама помоћу појмова траг, конач и површина. Аутор расправља просторне односе условљене линијом кроз глаголе повезати, прећи и продужити и анализира линеарности и гранања линије кроз идеје реда односно поретка. Своју студију о краткој историји линије аутор закључује анализом односа линије и праве и студијом односа нацртане односно написане линије и цртежа. Он тврди да је основна заједничка одредница процеса цртања и писања управо линија која је траг мануелног геста у тренутку настанка текста односно цртежа. Однос нацртане линије и архитектонског цртежа једна је од кључних тема есеја “The preliminary: notes on the force of drawing” аустралијског филозофа Ендруа Бенџамина (Andrew Benjamin).<sup>14</sup>

Бенџамин тврди да је архитектонски цртеж увек прелиминаран (*preliminary*) и да је према томе нераскидиво повезан са значењима појмова *limit* и *limen*. Он објашњава да је *прелиминарно* у цртежу ограничавајуће и повезано са временом јер увек постоји пре и после у односу на цртеж. У овом контексту Бенџамин користи појам линије да би појаснио прелиминарно својство цртежа и даље аналогично повезује појмове *line* и *limen*: „У контексту прелиминарног друга линија се појављује. Не више нацртана линија већ праг: другим речима *limen*. То није само граница”.<sup>15</sup> Статус прелиминарног у цртежу аутор појашњава условом догађаја који следи. Цртеж је прелиминаран уколико догађај који следи то потврђује. Коначност завршеног цртежа аутор везује за појам *limit* док ово ограничење, односно „затварање” цртежа истовремено разуме као отварање и према томе цртежу придружује појам *limen*. Из појма *limen* аутор заправо изводи прелиминарно као својство цртежа, јер како је и Дебре појаснио, управо је *limen* корен речи прелиминарно, *préliminaire* (*preliminary*).

### **Динамика поделе стамбеног простора**

Овај сегмент анализе тежи да појасни концепт стамбеног простора (*l'espace habité, living space*) у предложеној студији, а затим да прикаже два примера просторних ситуација које проблематизују парадокс поделе простора и његову динамику. Дискусија динамике поделе стамбеног простора има за циљ да

<sup>14</sup> Andrew Benjamin, “The preliminary: notes on the force of drawing”, *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 470–482, doi: 10.1080/13602365.2014.953191.

<sup>15</sup> “With this sense of the preliminary another line emerges. No longer a drawn line but a threshold: in other words, the *limen*. The *limen* is both limit and threshold. It is not a mere limit.” Benjamin, “The preliminary: notes on the force of drawing”, 477.

размотри просторне односе у три основне релације (Пако и Лисо): раздвајање, спајање, размицање. Кроз разјашњење концепта стамбеног простора и затим дискусију динамике поделе стамбеног простора овај сегмент тежи да појасни условљен однос између динамике поделе стамбеног простора и начина коришћења простора односно културе становања.

Концепт стамбеног простора у овом раду је заснован на студијама и анализама француског филозофа Беноа Геца (Benôit Goetz) у његовој књизи *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*.<sup>16</sup> Ослањајући се на филозофске теорије, Гец предлаже савремену визију стамбеног простора као динамичног ентитета, а становање ослобађа устаљених навика и отвара могућност ка изненађењу у стамбеном простору. Појам поделе стамбеног простора у нашој студији заснива се на Гецовим анализама стамбеног простора као просторно-временског ентитета условњеног покретом. У анализи специфичног односа архитектуре и филозофије Гец тежи да формулише „гестове становања” (*geste d'habitation*) кроз „инверзију архитектуре” (*envers de l'architecture*).

Аутор становање сматра начином боравка у простору „који се артикулише кроз конструисане просторе, као да се један гест везује са више или мање среће и задовољства за хармонију другог геста. Инверзија архитектуре не означава оно што показују фасаде већ заједништво 'акта архитектуре', догађаја и афеката, гестова и кореографија који се одвијају на оба лица конструисаних простора, унутрашњем и спољашњем, јавном и приватном”.<sup>17</sup> Концепција стамбеног простора коју формулише Гец укључује време и покрет као фундаменталне факторе који одређују динамику простора и начин боравка у простору. Становање, као низ гестова и догађаја, отвара могућност за непредвидивост и изненађење. Подела стамбеног простора у односу на овакав концепт становања, један је од учесника у динамичној кореографији док истовремено одређује ову кореографију која се одвијаја „на оба лица конструисаних простора, унутрашњем и спољашњем, јавном и приватном”.<sup>18</sup>

У овој фази истраживања предлажемо приказ два примера који проблематизују парадокс поделе стамбеног простора и који разматрају динамику

---

<sup>16</sup> Benoît Goetz, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise* (Lagrasse: Verdier, 2011).

<sup>17</sup> Goetz, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*, 10.

<sup>18</sup> Goetz, 10.

просторне поделе кроз културу становања: *Le Mur. Un itinéraire architectural*<sup>19</sup>, есеј о зиду Евелин Пере-Кристен (Évelyne Péré-Christin) и уводни чланак “Étymologies contrastées et appel au franchissement des limites”<sup>20</sup> Пакоа и Лисоа у збирци о разматрањима парадокса појмова и ситуација граница и зидова. Док Пере-Кристен разматра контрадикторности зида и њихове нијансе везане за начине боравка у простору кроз традиционални начин становања у арапској кући, Пако и Лисо динамике граница и зидова постављају у савремени урбани контекст становања у граду.

### **Становање унутар зидова или између зидова**

Спроведена анализа је приказала да је гест у стамбеном простору, према Гецу, дефинисан двојачко (гест станара и просторни гест). За испитивање динамике поделе простора кроз призму која укључује наведене студије геста, фокусирамо се на појам зида (као просторни гест) и два модела геста боравка у простору (као културолошки однос геста простора и геста корисника). У овом разматрању издвајамо зид као један од основних архитектонских појмова, чија комплексна улога у нашем истраживању превазилази својство елемента и односи се на феномен поделе простора и његову динамику. У истраживању о зиду Пере-Кристен приказује негативне конотације прекида, затварања и ограничења које појам зида има у говорном језику.<sup>21</sup> Ауторка наводи бројне карактеристике зида које чине стамбени простор домом појединца указујући на заштитну улогу, у којој одваја унутра од споља, приватно од јавног. Узимајући у обзир баналности и предрасуде везане за овај архитектонски појам, она отвара своје истраживање ка динамици зида насупрот традиционалном разумевању његове пасивности.

Појам зида заузима нарочито значајно место у Гецовој студији стамбеног простора и филозофији геста. Коришћењем појма муралности (*muralité*) аутор преусмерава фокус са значењем оптерећене речи „зид” и њених доминантних конотација и поставља у први план својства поделе простора која су блиска овом архитектонском елементу. Гец сматра да је муралност најважнија перформанса и одлика архитектуре, а појам зида узима за фундаментални архитектонски

19 Évelyne Péré-Christin, *Le Mur. Un itinéraire architectural* (Paris: Alternatives, 2001).

20 Thierry Paquot and Michel Lussault, “Étymologies contrastées et appel au franchissement des limites”, in *Murs et frontières*, 9–15.

21 Péré-Christin, *Le Mur. Un itinéraire architectural*, 3.

принцип поделе простора.<sup>22</sup> Он износи да је „зид од суштинског значаја за архитектуру у смислу да он физички успоставља наличје и место, унутра и споља, [одређује] где отвори могу бити пробијени, прагови организовани, укратко муралност је она која успоставља просторност. Муралност успоставља игру споља и унутра, она је та која успоставља поделу простора. Архитектура мери, исеца, прецизира, кадрира простор [...] 'Архитектонисати', значи преместити, одмаћи, уредити, то није давање облика сировим материјалима. Грађевина је мање 'објективна' од слике или скулптуре".<sup>23</sup> Појмом муралности аутор појашњава да је, захваљујући физичким својствима поделе простора и „игре споља и унутра”, грађени простор мање „објективан” од објеката који су производи уметничког рада. Раздвајање и спајање којим се у архитектури „успоставља просторност” садржи муралност као потенцијал остваривања просторног геста.<sup>24</sup>

Овакав приступ има и Пере-Кристен у анализи специфичног архитектонског елемента *moucharabieh* у арапској архитектури. У овом примеру ауторка испитује својство релативне транспарентности између интимности и јавног живота, јер је амбијент конципиран тако да се улица може посматрати из приватног простора без могућности да особа која посматра буде примећена. Она наводи: „Из унутрашњости куће, ова заобљена конзола се посматра као простор поред, ни потпуно унутра, ни потпуно напољу. Зид тако избушен постаје по себи место, место границе, место међупростора, чији је статус [исти] као и платна мараме – неогрничен. И поред његове елеганције која произилази из рафинираних арабески и окретања дрвене мреже, *moucharabieh* је поремећено место о коме не можемо рећи да ли је још увек зид или већ прозор”.<sup>25</sup> Појашњавајући сложеност односа споља и унутра у контрасту интимног и јавног простора *moucharabieh* у анализи ауторке може се разумети искључиво из

---

22 Goetz, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*, 23–24.

23 Goetz, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*, 24.

24 Дијалектичком преплету унутрашњости и спољашњости француски аутор Гастон Башлар (Gaston Bachelard) посвећује цело поглавље своје књиге *La poétique de l'espace* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1957). Узимајући за полазиште поетске, феноменолошке и психоаналитичке позиције, он разматра појмове прага, зида, врата, плафона, степеништа и других архитектонских елемената који спајају и раздвајају простор. Gaston Bašlar, *Poetika prostora* (Beograd: Kultura, 1969).

25 “Depuis l'intérieur de la maison, cette alcôve en encorbellement est perçue comme un espace à part, ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors. Le mur ainsi creusé devient à lui seul un lieu, un lieu limite, un lieu interstitiel, dont le statut, comme celui du voile vestimentaire, est indéfini. En dépit de son élégance, du raffinement de ses arabesques et de la grâce de ses résilles de bois tourné, le moucharabieh est un lieu trouble, dont on ne peut dire s'il est encore un mur, ou déjà une fenêtre.” Péré-Christin, *Le Mur. Un itinéraire architectural*, 110.

позиције културе арапског света у коме је жена традиционално повучена из јавног живота, стога ауторка сам елемент и његова својства пореди са платном мараме којом жене у овој култури покривају косу и лице. У том смислу, посредна и непосредна перцепција *moucharabieh* разграничења надилази његове формалне карактеристике „елеганције” и „рафинираности” и прелази у домен непредвидивог, изненађујућег или непријатног. Карактеристике ове нијансиране, артикулисане поделе простора указују на својства просторног геста у релацији са острвским моделом боравка у простору и акцентују условњеност сваке просторне динамике са културом становања и просторних интеракција.

Насупрот традиционално одређеној култури поделе простора и одговарајућег геста корисника, Пако разматра савремену културу становања према гестовима ограђивања и разграничавања простора. Он сматра да су поделе и границе до те мере свеprisутне у савременом културолошком контексту, да је сам контекст од њих сачињен. Аутор указује на актуелности новог света у коме је измењена природа становања: „У сваком случају, унутар овог света генеричког урбанитета, искуство проласка граница, преко прагова, ветробрана, капија, врата, система филтрирања – постаје конститутивно за свакодневни живот. Урбана јединка (*homo urbanus*) је пролазник у дуплом смислу речи: он циркулише путем мобилних мрежа, прелази зидове, ограничења, границе (физичке, културне, невидљиве) које се уклапају без пробијања у простору, паразитирају једне на другима, мешају се у конфузне сплетове”.<sup>26</sup> За разлику од Пере-Кристен која се кроз гест статичног боравка у простору фокусира на својства поделе као геста простора, анализа Пакоа је усредсређена на номадски модел боравака поједница у свету прелаза и пролаза. Слика коју Пако настоји да опише приказује екстремну ситуацију свакодневице у којој савремени човек као *homo urbanus* проводи своје свакодневно време као пролазник. Станар као пролазник пројектован на своју трајекторију перманентно се налази између простора, физичких и виртуелних.

---

26 “En tout état de cause, au sein de ce monde de l’urbain générique, l’expérience du passage des limites – à travers seuils, sas, portiques, portes, systèmes de filtrage – devient constitutive de la vie quotidienne. L’individu urbain (*homo urbanus*) est un passant au double sens du mot: il circule via les réseaux mobiliers, traverse les murs, les limites, les frontières (physiques, culturelles, invisibles) qui s’inscrivent sans cesse dans l’espace, se parasitent entre elles, s’entremêlent en un écheveau confus.” Paquot and Lussault, “Étymologies contrastées et appel au franchissement des limites”, 12.

### Линија и подела стамбеног простора у архитектонском цртежу

Овај сегмент анализе има за циљ да разматра могуће релације и аналогије између поделе стамбеног простора и линије у архитектонском цртежу. Кроз разматрање могућих релација, његова намера није да утврди све могућности овог односа, већ да прикаже предложено поље деловања ове студије. Ослањајући се на Гецову концепцију стамбеног простора, ова анализа укључује референтна разматрања о становању у архитектонском цртежу, о линији у архитектонском цртежу и затим дискутује могућност аналогије између појма линије и појма поделе простора.

### Линија у архитектонском цртежу

Пол Емонс (Paul Emmons), архитекта и професор архитектонске теорије, тврди да је „одлука о линији (*line-making*) основни акт архитектонског цртања”.<sup>27</sup> Ослањајући се на тезу Марка Фраскарија (Marco Frascari) из збирке студија *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing: Slow Food for the Architect's Imagination*, Емонс подсећа да архитекте праве цртеже а не зграде, према томе цртеж је основни архитектонски занат. Пракса архитектонског цртања је према овом аутору телесна активност (*embodied activity*) која ангажује и информише имагинацију архитекте.

У овом двојном процесу ангажовања и сазнања, Емонс разликује три аспекта архитектонске имагинације које су важне за доношење одлука о линији: конструктивну имагинацију (*constructive imagination*), имагинацију настањивања (*inhabitative imagination*) и материјалну имагинацију (*material imagination*). „Конструктивна имагинација” истиче улогу и значај испрекиданих линија, као скривених линија са једне стране, и линија текстуре које назначују врсту грађевинског материјала, са друге стране. Кроз аспект „имагинације настањивања” Емонс разматра на који начин архитекта пројектује себе у свој цртеж користећи различита својства линије у цртежу. „Настањивањем у цртеж”, кроз својства линије архитекта разматра искуства будућих становника пројектованог простора. Архитектонски цртеж као медиј Емонс дискутује кроз „материјалну имагинацију” архитекте. Појам материјалности се овде односи на цртачке алате и материјале коришћене за цртање – од различитих

<sup>27</sup> Paul Emmons, “Demiurgic lines: line-making and the architectural imagination”, *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536, doi:10.1080/13602365.2014.949822.

материјалности линије (графит, туш, креда) до различитих врста подлоге за цртање – и однос ових материјалности цртежа са идејом материјализације грађевине.

О сложености граничног односа између ангажовања и сазнања садржаних у активности архитектонског цртања расправља Бенџамин. Он сматра да је управо у овом односу садржана „својствена крхкост” архитектонског цртежа. Архитектонски цртеж је према Бенџамину пре потенцијалност него репрезентација. У тексту “The preliminary: notes on the force of drawing” Бенџамин истиче проблематичну позицију архитектонског цртежа у историји архитектуре и њену изузетно значајну улогу, јер истовремено садржи и безбедност и одговорност архитектуре.<sup>28</sup> Надовезујући се на студије Робина Еванса (Robin Evans) о сложеном односу цртежа и грађевине, Бенџамин сматра да је архитектонски цртеж заправо „гранично стање у простору између потенцијалности и неодређености”.<sup>29</sup> У односу на разматрања Емонса и Бенџамина, можемо увидети да „гранично стање” архитектонског цртежа произилази из двојне релације: цртеж између активности цртања и сазнања (Еванс) и цртеж између потенцијалности и неодређености (Бенџамин).

Цртеж и линија за Бенџамина припадају истом делу процеса цртања. „Снагу цртежа” он види у сложености процеса архитектонског цртежа и „рада линија” (*work of lines*). Сложеност линије, према аутору, припада дихотомији између једноставности линије и многострукости елемената који су у њој спојени; линију сматра постефектом (*after-effect*) технологије цртања и местом идеја које садржи неопходно питање о могућој актуелизацији.<sup>30</sup> У овој анализи Бенџамин развија тезу о вишеструкости линије у архитектонском цртежу и линију назива „вишеструким догађајем” (*multiple event*) који је несводљив. Најпре објашњава да је линија резултат онога што је нацртано линијом и затим додаје да линија није насупрот форме и идеје, нити је одређујућа и коначна, већ је управо у простору између потенцијалности и неодређености јер је конципирана као сет односа.

---

28 Benjamin, “The preliminary: notes on the force of drawing”, 470.

29 Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (London: Architectural Association, 1997).

30 Benjamin, “The preliminary: notes on the force of drawing”, 476.



## Становање у архитектонском цртежу

У односу на Гецову концепцију становања као „начина боравка у простору” предлажемо дискусију Евансовог појма „настањивања цртежа.” Дакле, Гец стамбени простор узима за просторно-временски ентитет условљен покретом а становање сматра низом уланчаних „догађаја и афеката, гестова и кореографија који се одвијају на оба лица конструисаних простора, унутрашњем и спољашњем, јавном и приватном”,<sup>31</sup> док Еванс проблематизује начин боравка у простору кроз културу становања.

У студији “Figures, doors, passages” објављеној у зборнику *Translations from Drawing to Building*, Еванс кроз архитектонски цртеж анализира покрет тела у стамбеном простору користећи елементе поделе стамбеног простора и њихов однос са културом становања. С обзиром да сматра недовољно развијеним студије стамбеног простора и појмове приватности и удобности у односу на културу становања, Еванс се у свом истраживању фокусира на анализу природе људских односа кроз цртеже просторне организације. Аутор тврди да „уколико је ишта описано архитектонским планом, то је природа људских односа, с обзиром на елементе чији траг то поврђује – зидови, врата, прозори и степенице – они су позвани најпре да поделе и затим да селективно поново уједине стамбени простор”.<sup>32</sup> Еванс издваја цртеж хоризонталног просторног плана као кључни архитектонски цртеж кроз који је могуће дискутовати поделу стамбеног простора. Он сматра да је читање (елемената) поделе простора једини начин за разумевање културе становања и „природе људских односа”. Он такође указује да, генерално, у архитектонским цртежима стамбеног простора недостаје начин на који људи користе простор и сматра да „чак и када се фигуре појављују у архитектонском цртежу, оне теже да не буду значајна бића већ амблеми, пуки знаци живота”.<sup>33</sup> Евансова студија нас упућује на промишљање стамбеног простора у архитектонском цртежу кроз динамику поделе простора, која дели и селективно поново уједињује стамбени простор.

31 Goetz, *Théorie des maisons: L’habitation, la surprise*, 10.

32 “If anything is described by an architectural plan, it is the nature of human relationships, since the elements whose trace it records – walls, doors, windows and stairs – are employed first to divide and then selectively reunite inhabited space.” Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, 56.

33 “... but when figures do appear in architectural drawings, they tend not to be substantial creatures but emblems, mere signs of life.” Evans, 57.

Присуство становника у цртежу и однос коришћења простора са поделом простора Емонс дискутује у концепцији „имагинације настањивања”. Аутор испитује линије покрета кроз стамбени простор и њихов однос са линијама просторне организације. Такође, линије су „динамични ентитети” повезани с покретом руке, гестом цртача, када чак и минималне техничке линије имају свој карактер.<sup>34</sup> Линија покрета у овој Емонској студији повезана је са линијом швајцарско-немачког сликара и теоретичара уметности Паула Клеа (Paul Klee) која настаје покретом једне тачке кроз простор. Линијом покрета у архитектонском цртежу аутор означава кретање особе кроз архитектонски просторни план. Линијски приказан покрет, у примерима архитектонских цртежа хоризонталних планова које аутор користи, означава кретање кроз студију активности у простору и релацију ове активности са просторним преградама. За кључан пример у овој студији Емонс узима дијаграм коришћења кухиње и односа кухиње и трпезарије Кристине Фредерик (Christine Frederick) из 1913. године из њене књиге *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management*, где линија покрета приказује гест и искуство коришћења простора у односу на просторну организацију. Кроз упоредну анализу два дијаграма кухињске организације Кристине Фредерик, линије покрета у односу на линије које артикулишу поделу простора говоре о ефикасности односно неефикасности просторне организације. Овом тезом Емонс предлаже разматрање односа између две линије у архитектонском цртежу: линије поделе простора и линије покрета кроз простор.

### **Линија поделе простора**

У овом сегменту студије предлажемо аналогију између појма поделе простора и појма линије у архитектонском цртежу. Ова аналогија је заснована са једне стране на Евансовој тези да цртеж архитектонског плана, кроз поделу стамбеног простора, приказује начин коришћења простора и природу људских односа и, са друге стране, на етимолошкој анализи појмова *limes – limen – limier* и *line*, из које смо извели слична и заједничка значења ових појмова (граница, контура, бордура и траг). Предложена аналогија има намеру да размотри

---

34 Emmons, “Demiurgic lines: line-making and the architectural imagination”, 548.

динамичну спрегу односа између ова два појма који међусобно одређују један други.

Док је за Бенџамина линија конципирана као сет могућих односа између потенцијалности и неодређености, Геџ линије у архитектонском цртежу разуме као границе које артикулишу простор и разматра да ли би нацртана линија могла да буде нешто више од једног зида.<sup>35</sup> У истој студији Геџ појашњава појам границе Деридиним појмом *limitrophe* објашњавајући да „деконструкција значи радити и играти са концептом границе, она [границу] не аболира”, да деконструкција „сумња” у све наспрамне супротности (између унутра и споља, писаног и оралног, животињског и хуманог, приватног и јавног). Како даље тврди, „деконструкција обара и теоријски и практично онтологију диспозитива супротности унутра-споља”.<sup>36</sup> Дакле, у односу на Геџова разматрања, уколико једна линија, као што је линија зида, раздваја простор, ова подела није пасивна, већ проблематизује однос подељених, наспрамних делова.<sup>37</sup>

У објављеном предавњу *À dessein, le dessin* Дерида расправља о линији као простору односно интервалу који дели. Аутор сматра да простор линије који дели „сам по себи није ништа, није ни неразумљив ни осетљив, и у односу на то није ни присутан, не да се видети. Он омогућава да се виде [подељени делови и њихов однос] без приказивања самог себе...”, и то назива „искуством слепила” (*expérience d'aveuglement*) када линија „увек упућује на нешто друго”.<sup>38</sup> Простор линије према Дерида је невидљив и упућује нас управо на простор који дели. Сложеност односа линије и простора који линија дели разматра Ивана Вингам (Ivana Wingham) и ослањајући се на студије Вивијен Собчак (Vivian Sobchack) закључује да је линија „нешто што је важно али није по себи важно: дисбаланс

35 Goetz, *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*, 182.

36 “La déconstruction fait travailler et jouer le concept de limite ( ...) La déconstruction conteste pratiquement et théoriquement l'onto-topologie du dispositif d'opposition intériorité/extériorité.” Goetz, 181.

37 У филозофском контексту разлике и подељених, наспрамних делова (простора), значајно је истаћи да Дерида прави јасан, изричит отклон од Хегелове дијалектике. Наизглед блиске теме деконструктивистичким дискурсом доведене су у антагонистичне позиције. Хегелову дихотомију теза-антитеза Дерида сматра тоталитарном и проблематичном на више различитих нивоа, и фокусира се на разлику и разликовање: „Ако би постојала дефиниција разлике, то би била управо граница, прекид, уништење хегелијанске дијалектичке синтезе где год да она функционише.” (“If there were a definition of *différance*, it would be precisely the limit, the interruption, the destruction of the Hegelian dialectical synthesis wherever it operates.”) Jacques Derrida, *Positions* (London: The Athlone Press, 1981), 104.

38 “... n'est ni intelligible ni sensible, il renvoie toujours à autre chose et, en tant qu'il n'est rien, il n'est pas présent, il ne se donne pas à voir. Il donne à voir, sans se donner lui-même à voir.” Jacques Derrida, *À dessein, le dessin* (Le Havre: Franciscopolis, 2013), 13.

или дисконтинуитет или разлика”.<sup>39</sup> У Деридином филозофском разматрању линије и у комплементарној анализи линије код Вингам можемо уочити аналогију између појмова поделе простора и линије, где се њихова динамика разматра као једна, заједничка динамика оба појма.

Кроз Клеову концепцију линије Вингам дискутује у којој мери и на који начин линија раздваја односно спаја простор. С обзиром да је основна карактеристика Клеове линије, како запажа ауторка, у покрету тачке као „бесконечно малог елемента”, ово кретање је на почетку једноставно, затим се усложњава. „На пример”, образлаже Вингам, „линија може да прожима саму себе, или, секундарне линије могу бити креиране, могу да се крећу око имагинарне главне линије (...) Међусобно, линије функционишу као 'форме енергије' у погледу тензије и конекције”.<sup>40</sup> Ауторка наглашава да су линије као „форме енергије” нарочито значајне у односу процеса формирања линије и тензије између линије и простора који линија дели.

Клеова линија и нематеријална тачка у покрету која линију одређује један су од ослонаца концепта *преклопа* (*pli*) Жила Делеза (Gilles Deleuze). Клеова линија је, према Делезу, активна и спонтана, док је еластична тачка која линију одређује управо моменат савијања, „тангента која сече кривину”.<sup>41</sup> Развијањем концепта *преклопа* Делез поистовећује Клеову линију са *преклопом*, а њену тачку у покрету узима као „тачку-преклоп” (*point-pli*). У односу на ову Делезову теоријску поставку динамике *преклопа*, аналогно у односу појма поделе простора и геста становања, простор може бити један или подељен, у зависности од догађаја на „тачки-преклопа”.

У приказаним теоријским тезама, линије садрже просторна својства поделе и динамику условљену покретом односно догађајем. Према основним релацијама поделе простора – које се заснивају на студијама Пакоа и Лисоа (раздвајање, спајање, размицање) – просторна својстава линије припадају скали између ових релација и одређена су: догађајем као гестом корисника простора (Гец,

39 Ivana Wingham, “Introduction: The line’s contingencies”, in *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*, ed. Ivana Wingham (Basel: Birkhäuser, 2013), 12.

40 “For example, the line might interpenetrate itself, or secondary lines might be created, which move around an imaginary main line (...) Between themselves, the lines operate as form(s) of energy in terms of tension and connection.” Wingham, 14.

41 Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le Baroque* (Paris: Editions de Minuit, 1988), 21.

Бенџамин) и позицијом цртежа у процесу архитектонског мишљења (Бенџамин, Емонс).

### **Образложење проблема и предмета истраживања**

Средишњи проблем истраживања заснива се на обострано условљеном односу између феномена поделе стамбеног простора и линије у архитектонском цртежу. Он припада ширем домену актуелних проблематизација улога и позиција цртежа у архитектонској пракси пројектовања, анализе и грађења. Условљеност односа је проблематизована вишеструким и контрадикторним значењем појмова поделе и линије и њиховом везом са начином коришћења простора, односно културом становања. Поставка примарног проблема ове студије је заснована са једне стране на концепту динамике стамбеног простора и феномена просторне поделе у тезама Геца и Бенџамина, са друге стране на студијама Еванса и Емонса које испитују различита својства линије у архитектонском цртежу стамбеног простора. На основу ових теоријских полазишта поставља се централно истраживачко питање: Да ли је однос између појма поделе стамбеног простора и линије у архитектонском цртежу обострано условљен? И потпитање: Како кроз различита својства линије у архитектонском цртежу разматрати динамику поделе стамбеног простора?

Секундарни проблем истраживања заснива се на позицији архитектонског цртежа у процесима архитектонске концепције и анализе. Из претходне анализе информација о предмету истраживања произилази да „гранично стање”, као позиција архитектонског цртежа, одговара двема релацијама које припадају различитим процесима архитектонског мишљења: цртежу између активности цртања и сазнања (Емонс) и цртежу између потенцијалности и неодређености (Бенџамин). „Гранично стање” архитектонског цртежа проблематизује материјалност линије, од концепције до нацртане линије (Емонс) и од нацртане линије до репрезентације архитектонске структуре (Бенџамин). Из секундарног проблема истраживања следи питање: Да ли је могуће утврдити више различитих позиција архитектонског цртежа у односу на процес архитектонског мишљења? И потпитање: Које су могуће улоге архитектонског цртежа у концепцији и анализи динамике поделе стамбеног простора?

У односу на постављене проблеме, предмет истраживања у првом плану разматра студије стамбеног простора кроз медиј архитектонског цртежа. Циљ овако постављеног предмета истраживања је да промисли и проблематизује улогу цртежа у савременој пракси архитектонског пројектовања и архитектонске анализе. У студији објављеној 2014. године *The Death of Drawing: Architecture in the Age of Simulation* Дејвид Рос Шер (David Ross Scheer) разматра последице „смрти архитектонског цртежа” у савременом контексту дигиталних медија и просторних симулација. Насупрот Шеровој констатацији, Еванс подвлачи тезу Албертија да архитекте производе цртеже а не зграде и да је према томе цртеж основни архитектонски занат. Следећи Бенџаминову тезу да је архитектонски цртеж занемарен у историји архитектуре, те да је недовољно истражен архитектонски медиј, овај рад има намеру да кроз студије феномена поделе простора и теорију архитектонског цртежа допринесе тумачењу позиције и улоге цртежа у савременој архитектонској пракси.

Према постављеној теми и проблемима, ово истраживање предлаже студију односа поделе стамбеног простора и линије у архитектонском цртежу кроз призму архитектонске анализе професора др Бранислава Миленковића. Средиште студије постављено је у Миленковићеву књигу *Uvod u arhitektonsku analizu 1*. Ова књига има шест издања (1972, 1978, 1988, 1990, 2001, 2009) и други део *Uvod u arhitektonsku analizu 2* са три реиздања (1990, 2001, 2009). Анализа професора Миленковића представља јединствен допринос целокупном нашем архитектонском контексту, а одликују је сложена истраживачка позиција (педагошка, научна и пројектантска) и специфичан приступ архитектури (који проблематизује основне поступке у архитектонском пројектовању).

Референтност Миленковићевог приступа је вишеструка у односу на постављене проблеме и циљеве нашег истраживања. Најпре, поларности, разлике и односи који проистичу из динамике поделе простора чине централни мотив анализе аутора. У овом оквиру, разматрање одлука о подели простора и њеној динамици условљено је начинима боравка у простору и културом становања. Осим тога, Миленковићево разматрање ове теме одвија се у два примарна домена: филозофско-теоријском и у домену архитектонског цртежа. Позиције цртежа у његовој студији су многоструке и омогућавају испитивање улоге архитектонског цртежа у промишљању динамике односа спајања, раздвајања и

размицања. Такође је значајно напоменути да је у периоду разраде Миленковићеве анализе, медиј архитектонског цртежа имао пресудну улогу у процесима просторних анализа и експеримената, у проверама и поставкама нових стандарда, као и у концепцији стамбеног простора који одговара савременим потребама становника градова у нашем културолошком контексту. Према томе, студија Миленковићеве архитектонске анализе има за циљ да допринесе преиспитивању улоге цртежа специфично у нашем стручном, научном и педагошком контексту.

Фокус сегмената који се односи на Миленковићеву анализу оформљен је кроз испитивање његовог концепта прелазног простора. Овај просторни концепт сматрамо посебном призмом за промишљање динамике поделе стамбеног простора. Наше испитивање обухвата Миленковићеве теоријске и филозофске позиције, његов однос према контексту и рад у архитектонском цртежу. Нарочито је значајан његов став према праксама пројектовања и грађења, јер доводи у исту равн студије различите историјске периоде, изграђене, неизграђене и конкурсне пројекте. Планирани предмет рада фокусиран је на цртеже као просторна и графичка истраживања која испитују начине коришћења стамбеног простора.

## **Циљеви и задаци истраживања**

Поставка теме и ужег одређивања предмета и проблема рада резултирала је структуром циљева у више различитих домена истраживања. Структура циљева ближе је одређена дефинисањем општих, посебних и основних циљева. Општи циљ истраживања је утврђивање скале односа између архитектонског цртежа и динамике поделе стамбеног простора. Посебни циљеви истраживања настоје да одреде могуће улоге архитектонског цртежа на овој скали односа, као и допринос цртежа концепцији и анализи динамике поделе стамбеног простора. Основни циљеви се односе на разјашњења и формулације фундаменталних теоријских и методолошких праваца истраживања. Очекивано је да се током истраживања структура циљева и задатака истраживања даље усложњава у односу на продубљене анализе теме и предмета рада.

Посебни циљеви тичу се разматрања спреге односа између позиција цртежа у процесу архитектонског мишљења (архитектонске концепције и анализе), са једне стране, и специфичних својстава поделе стамбеног простора, са друге. Према томе, карактер посебног циља садрже различити ступњеви интердисциплинарне расправе и контекстуализација истраживања у Миленковићевој архитектонској анализи. За рад на посебним циљевима успоставили смо основне циљеве који се тичу прецизне поставке истраживачке позиције и према томе граде услове за рад на посебним и општим циљевима.

Основни циљеви истраживања се односе на три фундаментална дисциплинарна домена рада и есенцијални су за постављање истраживачког контекста. Најпре је тежиште постављено у формирање платформе за могућу филозофију архитектуре (1), затим у испитивање архитектонског цртежа као медија и алата у савременом контексту дигиталних медија и просторних симулација (2), завршно са фокусом на паралеле између архитектонских и уметничких теорија цртежа (3).

Из постављених циљева произилазе следећи задаци:

- разјашњење феномена поделе простора према једној могућој филозофији архитектуре
- формирање дискурса истраживања динамике поделе стамбеног простора
- анализа теорије цртежа као примарног архитектонског медија
- студија поделе стамбеног простора у архитектонском цртежу
- утврђивање односа између својстава линије и динамике поделе стамбеног простора у архитектонском цртежу
- студија динамике поделе стамбеног простора у односу на културу становања у специфичном контексту
- утврђивање различитих позиција архитектонског цртежа у архитектонском мишљењу и односа ових позиција са радом на динамици поделе стамбеног простора



- специфична контекстуализација истраживања у студијама Миленковићеве архитектонске анализе

## **Полазне хипотезе истраживања**

Основна полазна претпоставка истраживања је обострано условљен однос између динамике поделе стамбеног простора и својстава линије у архитектонском цртежу стамбеног простора. Постављена хипотеза подразумева да се феномен поделе стамбеног простора и својстава линије у цртежу међусобно одређују (у зависности од позиције цртежа у процесу архитектонског мишљења) као и да је однос између поделе простора и линије у архитектонском цртежу одређен начином коришћења, односно цртања, стамбеног простора. Основна импликација прве полазне хипотезе је измењено разумевање односа између цртежа и простора, односно између културе цртања и културе становања. Она у тежиште поставља рад са променљивим пејзажом односа архитекта-корисник, подела-линија, нацртано-изграђено, укључујући и односе унутра-споља, отворено-затворено, приватно-јавно, индивидуално-колективно итд.

Друга полазна претпоставка овог истраживања је да постоји више позиција цртежа у процесу архитектонског мишљења које је могуће разматрати кроз различита својства линије у архитектонском цртежу стамбеног простора. Позиција архитектонског цртежа може бити одређена кроз концепт „граничног стања” архитектонског цртежа који следи из теза Емонса и Бенџамина. Емонс сматра да је архитектонски цртеж између активности цртања и сазнања, док Бенџамин тврди да је архитектонски цртеж гранично стање између потенцијалности и неодређености. Централно поље интереса ове хипотезе концентрисано је око испитивања могућности за рад у освешћеном, критичком архитектонском цртежу, који за фокус рада узима променљивост односа уместо коначне дефиниције простора.

Полазне претпоставке се заснивају на дискусијама односа између поделе простора и линије у архитектонском цртежу у домену савремених филозофских и архитектонских теорија. У односу на филозофска разматрања динамике поделе простора Геца и Бенџамина, са једне стране, и теоријских и графичких анализа архитектонског цртежа Емонса и Еванса, са друге стране, полазне претпоставке

се везују за поделу стамбеног простора и начин коришћења стамбеног простора. Поставка проблема и основних претпоставки истраживања определила је предмет истраживања у домену испитивања стамбеног простора у Миленковићевој архитектонској анализи. Миленковићева анализа у доменима теорије, филозофије и архитектонског цртежа представља специфичан истраживачки приступ и критичко промишљање динамике стамбеног простора.

## **Научне методе истраживања и очекивани резултати**

Претходне студије о проблему и предмету истраживања и дефинисање основних истраживачких питања определили су рад у доменима мултидисциплинарности и интердисциплинарних студија, са појединим правцима испитивања окренутим ка трансдисциплинарном приступу. Као што смо раније приказали, примарни дисциплинарни домени се односе на теорију архитектуре, филозофију, теорију уметности и архитектонски цртеж. Имајући у виду сложеност овако постављене теме, наша намера је образовање прецизног и свеобухватног методолошког система који омогућава рад у различитим дисциплинама. Уз настојање за посебан, специјализован дисциплинарни рад и научно артикулисану аутономију засебних дисциплина, на полазном нивоу истраживање задржава елементе мултидисциплинарности, док у крајњим резултатима делимично тежи трансдисциплинарном доприносу. У оваквим условима, основно поље рада и главни ослонац комплексног методолошког апарата постављен је у интердисциплинарно истраживање.<sup>42</sup>

Испитивањем контекста и формулацијом основних циљева рада предвиђено је коришћење више научних метода у циљу формирања комплексног и осетљивог методолошког апарата који омогућава поступно сагледавање и изучавање предложене теме. С обзиром да основни корпус рада припада домену теорије, тежиште истраживања чине теоријске научне методе у доменима

---

42 Џејн Рендел (Jane Rendell), критичарка и теоретичарка архитектуре, сматра да је интердисциплинарност неопходно истраживачко кретање између дисциплина које приморава истраживача на перманентно преиспитивање и критичност према дисциплинарним оквирима и позицијама истраживања. Она налази утемељење оваквог приступа у формулацији „методолошког дијагоналног правца” и појма „анксиозност интердисциплинарности” филозофиње и критичарке Јулије Кристеве (Julia Kristeva). Читајући Кристеву, Рендел истиче да је конструкција методолошког дијагоналног правца и рад у интердисциплинарности тежак и трансформативан приступ, који је „ригорозан и рефлексиван, креативан и критичан”. Jane Rendell, “A place between art, architecture and critical theory”, in *Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, eds. Virve Sarapik, Kadri Tüür (Tallinn: The Research Group of Cultural and Literary Theory, 2003), 221–232, 224.

архитектуре, филозофије и уметности, затим историјско-интерпретативне методе и компаративне анализе. Друге планиране научне методе истраживања подразумевају студије случаја и аналитички рад са различитим техничким и геометријским методама архитектонског цртежа. Према доминантним заступљеностима истраживачких метода, рад је подељен у три целине.

У првом делу студије планирана је анализа теоријских и филозофских текстова која омогућава формирање истраживачког контекста рада и прецизно утврђивање истраживачке позиције. Овај сегмент подразумева селекцију и систематизацију грађе, затим анализе и критичке интерпретације референтних теоријских студија из области филозофије архитектуре и теорије архитектонског цртежа. Кроз анализе примарних и секундарних извора, овај методолошки поступак има намеру да разјасни феномен поделе простора и да га постави у вишеструку теоријску релацију са медијем архитектонског цртежа. Осим наведених метода, студије архитектонског цртежа укључују и историјско-интерпретативну методу, као и компаративне анализе којима се формира платформа односа између динамике цртежа и динамике поделе простора. У завршном делу првог сегмента, методолошки апарат је окренут ка студијама технологије и геометрије архитектонског цртежа.

У другом делу рада мултидисциплинарни контекст истраживања, поред филозофије, теорије архитектуре и архитектонског цртежа, укључује и теорију уметности. Заснива се на резултатима првог дела, а окренут је ка испитивању посебне филозофије цртежа и методологије рада у архитектонском цртежу. Према томе, студије другог дела на развијени методолошки апарат додају алате за графичке анализе које методама компарације увезују студије из домена архитектуре, филозофије и уметности. Овде историјско-интерпретативни метод формира правац координиран референтним критичким анализама историјских околности у савременом контексту. Теоријске и графичке студије динамике поделе стамбеног простора у архитектонском цртежу у овој фази истраживања подразумевају испитивање заједничких својстава поделе и линије.

Методолошки план у трећој и последњој фази рада укључује студије случаја архитектонских цртежа стамбеног простора у Миленковићевој архитектонској анализи. Заснован на резултатима прве и друге фазе истраживања, овај део рада има за циљ да кроз студије архитектонских цртежа насталих у оквиру

специфичног истраживачког и професионалног контекста испита динамику поделе стамбеног простора. Ова фаза подразумева селекцију и систематизацију архивске грађе и графичког материјала, отварајући на тај начин нови домен примарних библиографских извора. Поред студија специфичних архитектонских цртежа у различитим фазама концепције и анализе стамбеног простора, ова фаза укључује и разговоре са Миленковићем о посебним проблемима студије случаја, као и истраживања докумената из периода који појашњавају специфичан друштвени и професионални контекст. Очекивани резултат у крајњој инстанци овог сегмента истраживања јесу могуће улоге архитектонског цртежа у анализи и концепцији динамике стамбеног простора у односу на културу становања.

### **Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата**

Предложено истраживање се бави филозофијом и теоријом архитектонског цртежа као једног од најзначајнијих архитектонских медија. Општи циљ истраживања је да проблематизује и испита савремену улогу архитектонског цртежа у односу на процес архитектонског мишљења (архитектонске концепције и анализе). Разматрањем феномена поделе простора и његове динамике посебан циљ рада је усмерен на испитивање могућности методологије истраживања кроз архитектонски цртеж. У ширем истраживачком контексту, рад припада актуелним преиспитивањима архитектонских медија и улога архитекте у савременом друштву. Специфичан научни допринос истраживања садржан је у испитивањима активности цртежа у проблемима између пројектовања и грађења, са јасним отклоном од спектакуларизације цртежа.

Општи научни допринос рада садржан је у оригиналном приступу проблемима односа културе цртања и културе становања у разлици између нацртаног и изграђеног простора. Сложен и прецизан методолошки апарат омогућава нијансиран приступ мултидисциплинарном раду, према томе, и резултате у виду нових дискурса истраживања. Посебни резултати рада очекивани су у домену филозофије архитектонског цртежа и у методама рада са променљивим просторним односима у архитектонском цртежу. Засебан научни допринос планиран је у резултатима студија Миленковићеве анализе који

постављају основне проблеме овог рада у специфичан професионални контекст и омогућавају ново разумевање Миленковићевог рада.

Очекивани резултати рада немају за циљ да понуде једнострана решења у виду могућих улога архитектонског цртежа у промишљању динамике поделе стамбеног простора. Рад у више дисциплина има за циљ да најпре постави интердисциплинарне платоформе у виду истраживачких дискурса, а затим да у њиховим пресецањима и преклапањима одреди зоне специфичних резултата. Дакле, основни резултати су предвиђени у пољу интердисциплинарности, између теорије и праксе. Практична примена резултата рада очекује се у трансдисциплинарним методолошким иновацијама за испитивање променљивих просторних односа.

## **Генерална структура докторске дисертације**

Структуру рада чине три основне целине: Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања и Закључци и смернице за даља истраживања. На крају рада налазе се списак графичких прилога, библиографски подаци (примарни и секундарни извори и општа литература), прилози А и Б, као и изјаве о ауторству и коришћењу рада.

Увод садржи основне информације о теми рада и пружа увид у релевантне теорије које дефинишу поље истраживања и истраживачку позицију. Овај сегмент подељен је на неколико подцелина и садржи: претходну анализу информација о теми, образложење предмета и проблема истраживања, дефинисање циљева и задатака, полазне хипотезе, образложење метода коришћених у истраживању, као и процену научне оправданости и очекиваних резултата.

Приказ и интерпретација резултата истраживања се састоји из три дела формулисаних у три комплементарне целине. Први део је конципиран тако да кроз приказ и анализу селектованих архитектонских теорија и филозофских дискурса одреди референтне истраживачке платформе у областима филозофије, архитектуре и теорије цртежа. Други део садржи анализу и интерпретацију интердисциплинарних студија архитектонског цртежа и разматра кључне релације између филозофије, архитектонских и уметничких теорија. Трећи део

кроз студије случаја проблематизује теоријске поставке филозофије и теорије архитектонског цртежа у специфичном контексту и тежи да формулише прецизне улоге архитектонског цртежа у студијама динамике поделе стамбеног простора.

Први део обухвата прве две главе дисертације. Прва глава контекстуализује истраживање формирајући један од могућих филозофских дискурса архитектуре, приказује и анализира кључне појмове, појмовне и дисциплинарне односе. Она прецизније одређује феномен поделе и динамику стамбеног простора. Друга глава садржи критичка читања и интерпретацију текстова из опште теорије цртежа са фокусом на утврђивање посебних позиција цртежа у архитектонској концепцији и анализи. Она испитује односе цртања и мерења, цртежа и језика, технологије и геометрије архитектонског цртежа.

Други део садржи трећу главу дисертације. Овај сегмент рада анализира могућности за посебан методолошки приступ раду у архитектонском цртежу. Са ослоном у резултатима истраживања првог дела, студије трећег поглавља су усмерене на утврђивање специфичне филозофије архитектонског цртежа. Тежиште овог дела истраживања је на успостављању активне спреге односа између различитих својстава линије у цртежу и приказа динамике поделе простора.

Трећи део рада садржи проблематизацију приказаних и анализираних архитектонских и филозофских теорија кроз студију случаја и успостављање закључног полигона дисертације. Овај део садржи два сегмента – четврту и пету главу. У контексту студија стамбене архитектуре у југословенском професионалном контексту, четврта глава обухвата филозофско-теоријске и графичке студије прелазног простора у архитектонској анализи професора др Бранислава Миленковића. Пета глава дискутује методолошки карактер и скалу позиција архитектонског цртежа динамике поделе стамбеног простора у процесу архитектонског рада.

Закључна разматрања артикулишу и систематизују истраживачке резултате и предлажу смернице за даља истраживања. У овом делу рада прецизно су дефинисана општа и специфична поља научних доприноса дисертације, њихов

интердисциплинарни и трансдисциплинарни карактер и приказане су неке од могућности за даљи рад на теми.

# Део I

## 1. Једна могућа филозофија архитектуре

*At bottom of the ordinary is not ordinary; it is extraordinary, uncanny.*

Heidegger, *The Origin of the Work of Art* (1935)

Просторни феномен поделе, као један од примарних предмета истраживања у овој дисертацији, биће у првом плану разматран унутар дисциплинарних домена филозофије и теорије архитектуре. Анализа и критичко читање референтних студија из ових области има за циљ да разјасни феномен поделе у два консеквентна корака: 1) испитивањем начина на које се он у простору остварује и 2) утврђивањем његових кључних својстава и динамике. Полазећи од разматрања основних просторних односа утврђених у припремној фази истраживања (презентованој у уводном делу рада), студија феномена поделе простора истражује утврђене односе у просторним ситуацијама и затим могућности динамике поделе простора према култури његовог коришћења. Динамика поделе стамбеног простора, као ужа тема дисертације, има намеру да кроз постављену теоријско-филозофску платформу истраживања омогући проблематизацију основних просторних односа и ситуација. Студије динамике поделе простора отворене су за могућност филозофије архитектуре, јер кроз интердисциплинарне релације укључују спрегу услова између филозофије поделе и становања као начина боравка у простору. Осим тога, приказана студија



кроз филозофију линије отвара полигон који је у даљем раду разматран у домену истраживања кроз архитектонски цртеж.

У научноистраживачким апаратима филозофије и архитектуре, остваривање простора и просторних односа објашњавају појмови, концепти, елементи и фигуре, метафоре и пројекције, које ове дисциплине користе као алат, материјал и/или као сам циљ рада. У многоструким сложеностима којима резултирају интеракције и преплитања ових дисциплина (што се нарочито односи на њихова периферна деловања), феномен поделе простора се истиче као једно од поља конвергенције, где се кључни правци истраживања сусрећу, укрштају и међусобно одређују. Приказана селекција и анализа референтних студија подразумева формирање научноистраживачке позиције која их поставља у међусобни однос и критичку перспективу. Фокус приказане анализе није постављен ни у филозофску расправу ни у теоретизирање феномена поделе, већ у прецизно исцртавање линија истраживања пажљивим утврђивањем референтних извора литературе који истраживање научно утемељују и усмеравају његово даље развијање. Студије које на овај начин отварају могућност филозофије архитектуре, осим платформе за даља истраживања у дисертацији, имају за циљ формирање специфичног научног поља које, кроз однос филозофије и архитектуре, надилази интересе дисертације и омогућава даља истраживања теме подела простора и њена својства. За основни концепт аргументације истраживања и методолошки приступ у анализи кључних филозофских текстова, нарочито су нам важна три савремена аутора: теоретичар архитектуре Марк Вигли (Mark Wigley) и филозофи Геџ и Бенџамин.

С обзиром да је интердисциплинарна расправа између архитектуре и филозофије присутна од самих дисциплинарних почетака, могуће је уочити конститутивну улогу једне дисциплине у другој. Како Бенџамин сматра, поједини делови текстова Леона Батисте Албертија (Leon Battista Alberti) или Марка Витрувија Полија (Marcus Vitruvius Pollio) могли би се читати као филозофске расправе о естетици.<sup>43</sup> У књизи *Architectural Philosophy*, Бенџамин настоји да приступи односу између дисциплина на начин који омогућава

---

43 Писани радови римских аутора Витрувија (први век пре н. е) и Албертија (1404–1472) узимају се као први значајни теоријски текстови о архитектури и зачетак архитектонске теорије. Погледати: Andrew Benjamin, *Architectural Philosophy: Reception, Function, Alterity* (London: The Athlone Press, 2000), 8. Књига је преведена на српски језик: Endrju Bendžamin, *Filozofija arhitekture* (Beograd: Clio, 2011).

истицање сложености уместо њихових поједностављивања. Он објашњава да филозофија има тенденцију да сведе архитектуру, као и остале визуелне уметности, на метафору; док архитектура користи појмове и концепте из филозофије које тежи да преведе у просторне концепте. Очување сложености овог односа Бенџамин види у истицању специфичности архитектуре уместо њеног уопштавања. Он додаје да је да за презервацију сложености неопходно превазићи анализе у домену текста јер је „превише лако развити однос између архитектуре и филозофије у смислу заједничког језика”.<sup>44</sup>

За разлику од Бенџаминове филозофске позиције, Вигли о овом односу говори из архитектонског угла. У књизи *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* он приказује моменат из 1985. године, када архитекта Бернар Чуми (Bernard Tschumi) позива Дерида на сарадању у пројекту *Parc de la Villette* у Паризу, као „позив” архитектуре филозофији.<sup>45</sup> Вигли објашњава да је архитектонска иницијатива за овакву врсту сарадње произашла из потребе за утемељењем архитектонског мишљења и концептуалних одлука. Он описује Деридин ангажман као вишеструко превазилажење онога што се традиционално сматра физичким простором: Дерида је „окупирао све просторе те архитектуре: легални, филозофски, технички, методолошки, политички и међуљудски ...”<sup>46</sup> Вигли указује на чињеницу да је Деридино присуство у архитектури, започето прихватањем Чумијевог позива, променило на бројне, сложене начине архитектуру коју је „настанио”, али да је такође овакав сусрет променио и начин Деридиног писања. Осим плодности ове појединачне сарадње, Вигли истиче да је она у потпуности променила општи однос између архитектуре и филозофије на више нивоа, све до академског и институционалног, где је пореметила границе дисциплина и предложила витоперне трајекторије за развијање метода и размену знања.<sup>47</sup>

У архитектонском читању филозофије деконструкције у Деридином раду, Вигли сматра да је извесна „злоупотреба” филозофског дискурса неминовна. Док настоји да пронађе прецизност анализе и њене формулације са циљем сусретања,

44 “It was too easy to plot the relationship between architecture and philosophy in terms of a shared language.” Benjamin, 8.

45 Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1995).

46 “He was occupying all the spaces of that architecture: legal, philosophical, technical, methodological, political, and interpersonal...” Wigley, 7.

47 Wigley, 7.

преклапања, супротстављања и мимоилажења филозофских и архитектонских становишта, аутор истиче да је извесно насиље у оваквом читању неопходно да би се поставила архитектонска питања; он насиље у архитектонском читању проглашава видом резистенције према субверзивности филозофског дискурса.<sup>48</sup> „Архитектонско читање Деридиног рада не може једноставно бити подвргнуто неком генеричком и вишем коду читања који би могао да опажа разлику између насилног и верног читања”.<sup>49</sup> Аутор даље образлаже да је сама идеја архитектонског читања по себи проблематична, јер се често односи на појединачни објекат или тему која чека разрешење; насупрот томе, он у фокус поставља слику архитектонског акта, као материјаног објекта који конструише субјекта као читаоца.<sup>50</sup> Архитектонски акт, како га Вигли приказује у својој студији, заправо је просторни доживљај у коме равноправно учествују материјални простор и онај који простор настањује, они се у интеракцији узајамно одређују. Поступак анализе архитектуре кроз дискурс деконструкције чини да обоје (простор и станар) буду измештени и постављени у непријатно место нестабилности. Непокој је неизбежан, а и неопходан, у читању односа између архитектуре и филозофије, јер, како Вигли објашњава, у конотацији „између”, која је есенцијална за једну и другу страну, садржани су бројни и стални покрети који повезују и раздвајају.<sup>51</sup> Проблеме позиционирања и перспективе у читању Вигли поистовећује са оклевањем и уздржавањем својственим за један од кључних појмова у Деридиној филозофији, појам прага: „праг архитектуре мора бити и једно и друго, и архитектонски и неархитектонски”.<sup>52</sup>

У односу архитектуре и филозофије Гец такође истиче значај двосмерности ове размене и сматра да „неке мисли имају потребу да створе простор који им одговара”.<sup>53</sup> Гец сматра да је немачки аутор Мартин Хајдегер (Martin Heidegger, 1889–1976) први филозоф који је у свом раду узео архитектуру „за оно што она јесте”, без мистификације, метафоре или било каквог претеривања. Он истиче да

---

48 Wigley, 208.

49 “The architectural reading of Derrida’s work cannot simply be subjected to some generic and higher code of reading that could discriminate between violent and faithful readings.” Wigley, 206.

50 Wigley, 206.

51 Wigley, 209.

52 “... the threshold to architecture must be both architectural and nonarchitectural.” Wigley, 209.

53 “...certaines pensées ont besoin pour naître d’un espace qui leur convienne.” Benoît Goetz, *La Dislocation: Architecture et Philosophie* (Paris: Passion, 2001), 19.

је Хајдегеров допринос развијању интердисциплинарног односа неупитан, али напомиње да филозофија „... из принципа, никада није узела за озбиљно питања места или простора мишљења”.<sup>54</sup> Специфичност Гецовог рада у домену филозофије архитектуре управо је у испитивању просторних специфичности онога што он назива „обичном архитектуром”: „... између ’архитектуре-споменика’ и ’архитектуре-догађаја’ постоји место за обичну архитектуру, чудесно дискретну, која гради услове свакодневног живота и која није мање, већ више од најспектакуларније архитектуре која манифестује уметност грађења. Управо ова архитектура пролази незапажено, њу филозофија ретко узима у обзир. Овде је реч о исправљању неправде”.<sup>55</sup> Наше истраживање је засновано на филозофији архитектуре каквом је Гец разуме, ослањајући се управо на претпоставку да су појмови, елементи и геометрије које сматрамо познатим и обичним заправо они који садрже суштину динамике у архитектури, као њеног основног квалитета, и као такви садрже њен унутрашњи критички потенцијал. У приказаној студији једне од могућих филозофија архитектуре, настојаћемо да истражимо начине за анализу „обичне архитектуре”, заузимајући позицију – измештањем, као саставним поступком методолошких приступа. У покрету измештања, дислокације (*dislocation*), према Гецу, једино је могуће сагледати разлике између унутра и споља, спознати природу граница и односе између простора, уз стални ризик од делокализације и лутања.<sup>56</sup>

## 1.1. Феномен поделе простора

Поделу простора Гец појашњава развијањем метафоре Раја као „прапростора” који је био јединствен и неподељен. Једнопростор је описан као хомогени простор без другости и негативитета, као јединствени пејзаж „без ивице и границе”, где је свака промена места била непотребна.<sup>57</sup> Први сусрет човека са подељеним простором као релацијом између унутра и споља Гец приказује као

---

54 “... la philosophie n’a jamais pris au sérieux, par principe, la question du lieu ou de l’espace de la pensée.” Goetz, 19.

55 “Mais entre ‘architecture-monument’ et ‘architecture-événement’, il y a place pour une architecture ordinaire, merveille de discrétion, qui édifie les conditions de l’habitation quotidienne et qui n’est pas moins, mais plutôt davantage, de l’architecture que les manifestations les plus spectaculaires de l’art de bâtir. C’est cette architecture, qui passe inaperçue, que la philosophie s’est rarement donné la peine de prendre en considération. Il s’agit ici de réparer comme une injustice.” Goetz, 17.

56 Goetz, 29.

57 Goetz, 26.

„изгнање из Раја”. Основна идеја овако постављеног аполошког приказа илуструје да подела простора која мотивише „прву дислокацију” јесте конститутивна за саму архитектуру. Аутор истиче да „не можемо конципирати архитектуру која не ради са оригиналном поделом на унутра и споља. Наравно, она [архитектура] може да је [поделу простора] ангажује, у намери да је компликује, играјући се са њом, настојећи да уведе споља у унутра (то је, управо, једна од основних карактеристика модерности у архитектури). Али она никада не може да редукује ову опозицију или ову дистинкцију”.<sup>58</sup> Дислокација је, као последица поделе простора, саставни део архитектуре, јер у издељеном архитектонском простору увек има више од једног места, увек постоји унутра и споља које се надаље усложњава кроз начине боравка и коришћења простора.

Гец везује концепт дислокације за појам места, сматра да су ови појмови неодвојиви и тврди да је дислокација „пре свега услов сваке локализације, то јест поделе места”.<sup>59</sup> Он дефинише место као настањиви простор по мери човека, који је ограничен, у релацији са другим местима и одређен системом односа унутра-споља, отворено-затворено, горе-доле, лево-десно, испред-иза. Специфичност концепта места, према Гецовој теорији, јесте да она нису статична у односу на простор, већ у њему плутају и померају се. Дислокација је у овој теорији одређена са два основна правца: са једне стране – као игра места, између места, њихових граница и веза, а са друге стране – постављање места у стање кретања и лутања, што резултира просторима који нису више места.<sup>60</sup> С обзиром да је дислокација везана за покрет простора и покрет у простору, значајно је напоменути да у феномену поделе простора, осим просторних карактеристика, уз кретање, и време чини саставни параметар динамике. Из приказане Гецове тезе можемо закључити да је покрет дислоцирања заправо откривање, одређивање и оспоравање поделе простора. Другим речима, динамика поделе простора – као мноштво начина дељења, спајања и размицања – открива се кроз дислокацију, као начин боравка у простору.

---

58 “On ne peut pas concevoir une architecture qui ne travaillerait pas avec ce partage originaire du dedans et du dehors. Bien sûr elle peut la faire travailler, en cherchant à la compliquer, en s’en jouant, faisant entrer dehors dans le dedans, ouvrant le dedans sur le dehors (c’est, d’ailleurs, une des caractéristiques principales de la modernité en architecture). Mais jamais elle ne pourra réduire cette opposition ou cette distinction.” Goetz, 27–28.

59 “Elle est d’abord la condition de toute localisation, à savoir le partage des lieux.” Goetz, 28.

60 Goetz, 29.

За даљу анализу динамике поделе простора и њених релација са боравком у простору, подвлачимо значај резултата уводних анализа овог рада који се тичу етимологије кључних појмова и просторних релација. Предложена систематизација Пакоа и Лисоа издваја релације раздвајања, размицања и спајања као основне односе између подељених делова простора. Продубљена анализа односа раздвајања и размицања, у овом поглављу, заснива се на Деридиним филозофским анализама и Виглијевом архитектонском читању тих анализа, а релација спајања у даљем раду везана је за дислокацију – измештање као начин боравка у простору. У том смислу, релација спајања анализирана је као однос покрета и простора који испитује нијансе раздвајања и размицања.<sup>61</sup> У полазној напомени ка даљим студијама, однос раздвајања узимамо као одвајање унутрашњости од спољашњости, размицање као променљиви интервал дистанцирања који дели простор, док се спајање разматра кроз модалитете кретања којим се делови простора повезују.

### 1.1.1. Парадигма унутрашњости

Раздвајање простора, у Виглијевој анализи Деридиног рада, везано је за конотације приватног и интимног простора. Вигли приказује значај идеје куће – њене унутрашњости и концепције домаћинства – за општи приступ филозофије архитектуре, почев од метафизике. Уколико се може издвојити један простор као фокус филозофских истраживања, то би био простор куће, места које се настањује, у коме се станује и у коме је дистинкција између унутрашњости и спољашњости у сваком смислу детерминантна. Кроз анализу Хајдегеровог филозофског приступа аутор запажа да заправо кућа и „стање куће”, као „бити код куће”, умногоме надилазе улоге метафора у филозофији, те да је кућа присутна у самој основи филозофских размишљања кроз појам *techne*: „Кућа није једноставно пример суштине. Она не илуструје једноставно присуство или суштину. Већ је она коришћена да би их одредила [присуство и суштину]. Ниједно се не може промишљати ван куће”.<sup>62</sup> Како Вигли појашњава, Деридин

---

61 Испитивање динамике поделе простора кроз релацију спајања у даљем раду спроведено је у наредним поглављима – кроз студије геста, затим кроз истраживање просторних ситуација и перформанси поделе простора. Релација спајања је кроз ужу тему дисертације надаље истраживана техником и геометријом архитектонског цртежа и динамиком линије, и она чини централну тему студије случаја прелазног простора.

62 “The house is not simply an example of essence. It does not simply illustrate presence or essence. Rather, it is used to define them. Neither can be thought outside the house.” Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, 104.

рад о простору у великој мери је заснован на Хајдегеровом приступу и његовој идеји куће и становања. „Фигуру куће” Вигли сматра специфичним местом укрштања филозофских перспектива Дерида и Хајдегера: док Хајдегер наставља и развија својеврсну филозофску традицију, Дерида полази од Хајдегеровог односа према традицији, изврће га, и на „радикалној измештености” традиције остварује ново разумевање „фигуре куће”.<sup>63</sup> Измештени приступ архитектури куће Вигли сматра Деридиним радом на развијању онога што је код Хајдегера познато као „измештање архитектуре грађевине”. Ову идеју Дерида развија кроз проблематизацију кумулативне логике грађења (подлога, темељи, структура, орнамент), која је кључна за културе грађења и становања.<sup>64</sup> Значајно је напоменути да је покрет измештања, као тактика истраживачког приступа, аналоган Гецовом концепту дислокације. Аналитичка дислокација у Деридином раду нарочито је значајна у односу на предмет проблематизације логике грађења, као онога што простор ограђује и затвара.

Специфично својство које чини кућу изузетно значајном за филозофију је својство унутрашњости: „Кућа је увек најпре схваћена као најпримитивнији цртеж линије која ствара унутрашњост супротстављену спољашности, која делује као механизам доместикације. То је као парадигма унутрашњости да је кућа неопходна за филозофију, успостављајући разлику између унутрашњости присуства и спољашности репрезентације од којих дискурс зависи”.<sup>65</sup> Према Виглију, сумњати у поделу између унутра и споља представља највећи изазов дискурса деконструкције, али и његов „највећи ризик”.<sup>66</sup> Ограђена унутрашњост коју карактерише све што је познато и домаће неопходна је за рад деконструктивистичког дискурса јер омогућава процесе дислокације.

Вигли сматра да је сам почетак извртања Хајдегеровог дискурса Дерида започео у проблематизацији поделе простора као структуре куће. Наиме, Дерида је препознао насиље у ономе што ограђује простор, као механизам који ствара унутрашњост искључивањем спољашњости. За разлику од Хајдегера, Дерида настоји да уз насиље механизма поделе развије идеју домаћег насиља као оног

---

63 Wigley, 99.

64 Wigley, 100.

65 “The house is always first understood as the most primitive drawing of a line that produces an inside opposed to an outside, a line that acts as a mechanism of domestication. It is as the paradigm of interiority that the house is indispensable to philosophy, establishing the distinction between the interiority of presence and the exteriority of representation on which the discourse depends.” Wigley, 104.

66 Wigley, 100.

које узрокује затварање и искључивост.<sup>67</sup> Вигли истиче да је код Хајдегера насиље над кућом оно што омогућава потенцијал куће; да насиље долази споља, од другог и другачијег, од онога што није питома и на тај начин одређује оно што је интимно и домаће.<sup>68</sup> Са друге стране, управо извор насиља Дерида преокреће у подели на унутра и споља – за разлику од спољашњег насиља код Хајдегера, Дерида језгро насиља препознаје у унутрашњости, у ентеријеру куће.

Фундаменте за концепт насиља унутрашњости Вигли налази у Деридином читању психоаналитичке филозофије Сигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939) и његовом комплексном појму *uncanny* који означава непријатну необичност у контексту познатог. Вигли наглашава да је у основи ове Фројдове концепције садржана веза са унутрашњим окружењем куће: појам *uncanny* произилази из немачког појма *unheimliche* који означава оно што је супротно кућном, удобном, познатом.<sup>69</sup> Нарочито важно за овај Фројдов појам јесте специфичност у којој оваква непријатна необичност, која тежи да буде потиснута и занемарена, заправо јесте неизоставни, саставни део блиског и познатог, кућног, који је управо чини необичном. Необичност која чини непријатним боравак у унутрашњем простору куће Дерида је препознао као иницијатора насиља унутрашњости.

У Виглијевом закључку унутрашњост куће је непредвидива и мистериозна онима који је настајују: „Долазак кући стога није само повратак у простор дома, јер се унутар тог простора дом највише 'повлачи', 'искључује' своју суштину. Унутар просторне унутрашњости постоји још једна врста унутрашњости у којој се налази суштина куће. Дом је зато 'мистериозан' онима који га заузимају: 'близина извора је мистерија'. Бити код куће је управо бити код куће са овом несводљивом мистеријом”.<sup>70</sup> Гест ограђивања унутрашњости у циљу њеног одвајања од спољашњег света садржи парадокс који стварањем приватног простора удаљава његову суштину интимног и домаћег.

---

67 Wigley, 107.

68 Wigley, 108.

69 Wigley, 108.

70 “Homecoming is therefore not simply the return to the space of the home, because it is within that space that home most ‘withdraws’ itself, ‘shuts away’ its own essence. Within the spatial interior there is another kind of interior, within which the essence of the home resides. The home is therefore ‘mysterious’ to those who occupy it: ‘proximity to the source is a mystery’. To be at home is precisely to be at home with this irreducible mystery.” Wigley, 114.



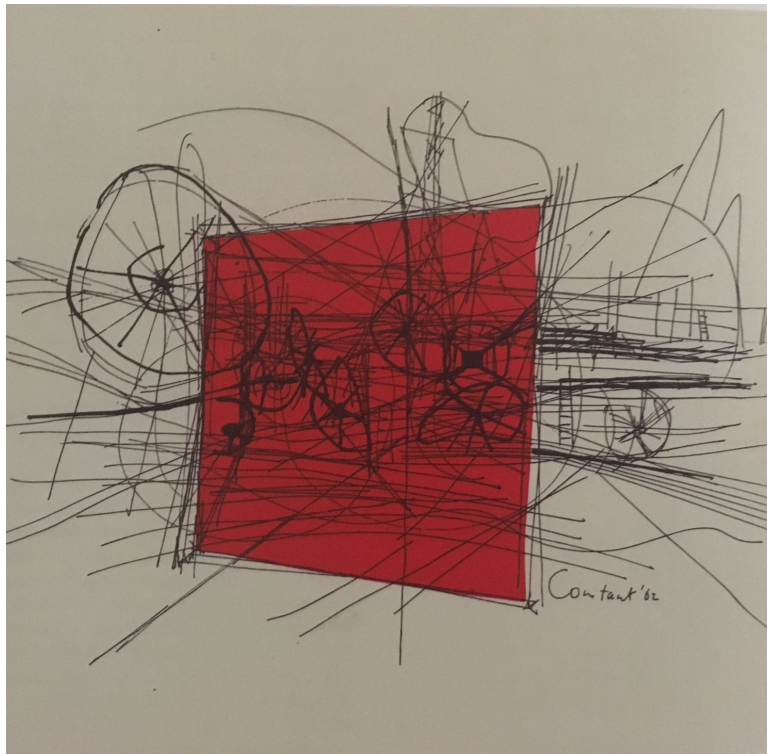
Тема насиља и гостопримства архитектуре кључне су у Виглијевим анализама пројекта Нови Вавилон Константа Нивенхејса (Constant Nieuwenhuys).<sup>71</sup> Он сматра да је Констант кроз цртеж успешно градио архитектуру „екстремног гостопримства” јер се гостопримство појављује на специфичан начин, искључиво да би било проблематизовано и поништено.<sup>72</sup> Према Виглијевој анализи, архитектура у цртежима Новог Вавилона ради против насиља унутрашњости кроз проблематизацију линије: „Констант смишља разне начине на које се линије могу сломити, замаглити, растворити, изместити или чак и међусобно окупирати и подривати. Све репрезентације су недвосмислено архитектонске, али ипак имају необично мали траг архитектуре, како се она уобичајено схвата. Ми не видимо врата, фасаде, прозоре, зидове, зид, собу, материјал [...] Констант репрезентује обећање архитектуре, а не њену механику. Ултимативни град блиске будућности је примарно дефинисан оним што он није”.<sup>73</sup> [Цртежи 1 и 2] Критичка димензија Константовог цртежа отвара полемику о линији као механизму доместификације који одваја унутрашњост од спољашности.

---

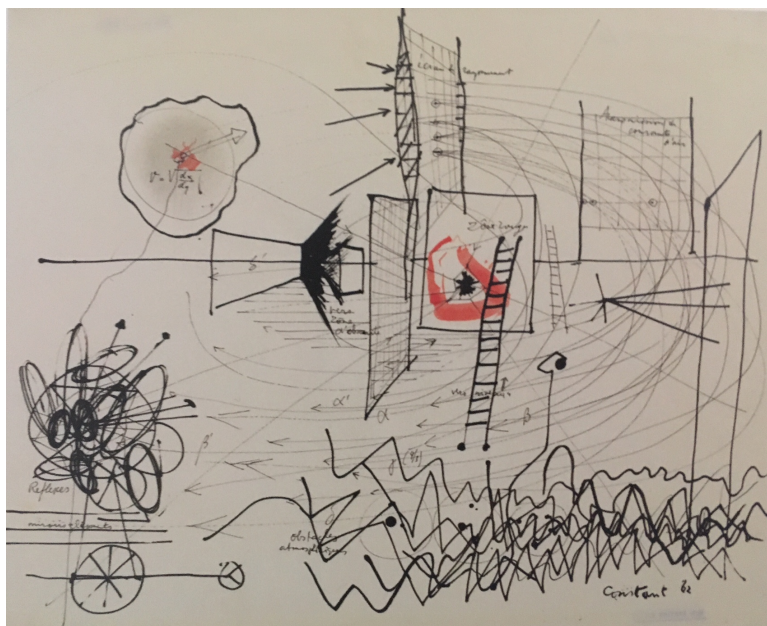
71 *Нови Вавилон* (1959–1974) је утопијски пројекат који је делом настао у сарадњи Константа са активистичком организацијом Ситуационистичка интернационала. Он је истовремено пројективан – предлаже високотехнолошке и иновативне идеје за живот у будућности – и критичан према капиталистичком друштвеном поретку. Вигли је публикувао неколико студија Новог Вавилона које се доминантно баве релацијама гостопримства и насиља кроз архитектонски цртеж. Међу најзначајнијим текстовима на ову тему су “Extreme hospitality”, in *New Babylon: To Us, Liberty*, ed. Constant et al. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2016), 38–49, и “Paper, scissors, blur”, in *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant’s New Babylon to Beyond*, ed. M. Catherine de Zegher and Mark Wigley (New York: Cambridge, Mass: Drawing Center; MIT Press, 2001), 27–68.

72 Wigley, Mark, “Extreme hospitality”, in *New Babylon: To Us, Liberty*, ed. Constant et al. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2016), 38–49.

73 “Constant thinks of all the ways in which lines can be broken, blurred, dissolved, moved, or even internally occupied and subverted. All the representations are unambiguously architectural yet bear uncanilly little trace of architecture as it is normally understood. We see no door, facade, window, ceiling, wall, room, material [...] Constant represents the promise of architecture rather than its mechanics. The ultimate city of the near future is primarily defined by what it is not.” Wigley, 39.



**Цртеж 1:** *Rood vlak* (1962), Констант. **Извор:** Mark Wigley, “Extreme hospitality”, in *New Babylon: To Us, Liberty*, ed. Constant et al. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2016), 38–49: 42.



**Цртеж 2:** *Labyratoire* (1962), Констант. **Извор:** Mark Wigley, “Extreme hospitality”, in *New Babylon: To Us, Liberty*, ed. Constant et al. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2016), 38–49: 43.

### 1.1.2. Интервали простора у настајању

Размицање (*espacement*) је нарочито значајно просторно својство у Деридиној филозофији. У истраживању процеса и појма размицања Дерида измешта материјални простор у простор текста. Како Вигли тврди, у Деридином раду текст је продукција простора, „он не говори само о писању као простору, већ такође о простору као писању”.<sup>74</sup> У анализи појма размицања Вигли објашњава да простор није статичан и пасиван и да се у њему покрети формулишу, дешавају и скупљају. Насупрот традиционалном разумевању, простор је „ефекат уписивања које се дешава”, изнад свега гест уписивања је оно што ствара простор. Аналогно процесу исписивања простора папира, за Дерида је писање размицање, а размицање писање.<sup>75</sup>

Поред приказаног процеса раздвајања, суштина динамике поделе простора је садржана у размицању – оно није везано за елементе простора, нити их искључује, већ као променљив и прилагодљив феномен указује на начине боравка у простору и интеракцију са својствима поделе. Вигли појашњава да је „размицање оно што ствара и осећај да су ствари спољашње једне према другима, да су размакнуте у неком простору, а и осећај да је простор по себи спољашњост у односу на неки други домен, да је просторни свет одвојен од оног без простора”.<sup>76</sup> Рад са интервалом који размиче и утврђује дистанце и ритмове, у контексту нашег истраживања, можемо разумети као раздвајање простора простором, уместо изграђеним структурама. У Виглијевој анализи, размицање збраја различите процесе који укључују и тактике репрезентације: „Размицање је ’дистанца’ репрезентације: и просторни интервали између означитеља и ефекта супституције, стварање осећаја да материјални означитељ ’важи за’ нешто што је одвојено од њега, и осећаја да је простор спољашњи домен репрезентације одвојен од [домена] присуства, што значи осећај да је спољашњост одвојена од унутрашњости”.<sup>77</sup>

74 “Spacing is that which produces both the sense that things are exterior to each other, that they are spaces out in some kind of space, and the sense that space is itself exterior to some other domain, that the spatial world is detached from one that is without space.” Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, 69.

75 Вигли сматра да је целокупан начин Деридиног писања архитектонски, јер у њему препознаје геометрију аргументације и конструкцију текста, као рад са односима спољашњости и унутрашњости. Đorđe Stojanović, “Interview with Mark Wigley”, in *AoD Interviews: Architecture of Deconstruction: The Specter of Jacques Derrida*, ed. Vladan Đokić and Petar Bojanic (Belgrade: University of Belgrade – Faculty of Architecture, 2013), 39.

76 Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, 70.

77 Wigley, 70. Размицање, које кроз репрезентацију дистанцира простор и његов материјални означитељ, у архитектонској анализи најпре се може препознати у медијима који имају могућности

Размак је такође интервал који садржи могућност правила, није случајност и као такав отвара могућност остваривања ритма. Према Виглију, он превазилази у свом значају просторне услове линије и границе јер размак није простор, већ је „простор у настајању”.<sup>78</sup> Кључно у Виглијевој анализи размака и размицања јесте њихово разумевање као продуктивне снаге простора, која, осим својства интервала, представља такође и активност простора, која се огледа најпре у покрету измештања који потврђује његову подељеност. То би значило да је у активности размицања могуће остварити измештање из унутрашњости и посматрати простор из његове спољашњости, што чини овакав покрет уједно „дисруптивним и конструктивним”.<sup>79</sup>

Вигли напомиње да је неопходна нарочита пажња у интерпретацијама размицања у архитектури. Како он тврди, неопходно је избећи монументализовање размицања кроз његову материјализацију, са једне стране, и његову мистификацију кроз глорификацију деконструктивистичког дискурса, са друге стране. Приближавање размицања овим крајностима „избрисало би његове чудне покрете” њиховим хватањем, збрајањем и припитомљавањем.<sup>80</sup> Размицање је као просторни процес лишено форме, што у студијама динамике поделе простора чини његову основну разлику од раздвајања као изведеног просторног геста. Значајно је напоменути да је вредност Виглијевој анализе садржана у презервацији сложености поделе простора, јер у читању и интерпретацији деконструктивистичког дискурса настоји да избегне поједностављене дефиниције. Као таква, ова анализа садржи потенцијал који омогућава прецизно испитивање нијанси поделе простора и њихових парадокса.

## 1.2. Филозофија геста у становању

Као што смо нагласили у уводном делу главе 1 првог дела рада, циљ студије геста у становању је да истражи динамику поделе простора испитивањем везе између феномена поделе простора и начина његовог коришћења. На овај начин,

---

рада са просторним репрезентацијама: цртеж, модел и текст, фотографски и видео записи.

78 „То је оно што отвара простор, како у смислу стварања пукотина у утврђеној структури, дељењем или компликовањем њених граница, тако и у смислу продукције самог простора, као отварања традиције.” (“It is which opens up a space, both in the sense of fissuring an established structure, dividing it or complicating its limits, but also sense of producing space itself as an opening in the tradition.”) Wigley, 73.

79 Wigley, 74.

80 “... effacing its strange movements, arresting and domesticating them by gathering them together...” Wigley, 207.

студија динамике поделе стамбеног простора доводи у спрежни однос начине спајања (и дељења) простора и културу боравака у простору. С обзиром да је наше истраживање усмерено на „обичну архитектуру”, начин боравака у простору разматрамо кроз свакодневницу која укључује навике и одступање од навика. Гец предлаже анализу архитектонских простора кроз испитивање начина боравака у простору, уместо кроз структуру и форму конструисаних простора и објеката. Он начин боравака у простору сматра низом „гестова становања” (*gestes d’habitation*) који су уланчани са више или мање хармоније. Аутор разликује два вида геста у архитектури: гест особе која борави у простору и грађену структуру као просторни гест, и сматра да су ове две природе геста у сталној интеракцији и да се међусобно конституишу.<sup>81</sup>

Гец везује становање за гест као начин боравака у простору који се одвија као „начин заузимања позиције у некој ситуацији”.<sup>82</sup> У етимолошкој студији латинског глагола *gestare*, аутор наглашава његов значај изнад глагола *agere* и *facere* који означавају активности или радње у становању.<sup>83</sup> Он указује на релацију између геста и позиције коју везује за Хајдегерове анализе глагола *biti* (који је кроз шпански облик *ser* повезан са латинским глаголом *sedere* који значи седети). У односу између глагола *biti* и заузимања позиције, за Гецову студију геста кључне су Аристотелове категорије које се баве позицијом (*position*): бити у позицији и имати позицију (*en-position*), као и веза са становањем коју Аристотел гради кроз различитост позиција.<sup>84</sup> Гец према томе тврди да је становање одређено заузимањем позиције једнако као и кроз покрет промене позиције у простору, те да оба односа према простору припадају „гестовима становања”.

Гец даље истиче да је кондиционал једно од кључних својстава геста. Кондиционал разликује гест од активности у простору (*agere, facere*) које означавају одређену радњу и носе прецизно значење. У његовој теорији, гест не поседује никакву моћ ни значење, он се може догодити или не, у томе је његова

81 Goetz, *Théorie des maisons: L’habitation, la surprise*, 136.

82 “... une manière de prendre position dans une situation.” Goetz, 137.

83 Goetz, 137.

84 Док се Аристотелова категорија позиције односи на три основне позиције тела у простору: усправну, седећу и лежећу, Гецова категорија која се односи на идеју поседовања и глагол имати, осим личних квалитета, објеката, делова тела, односи се и на поседовање куће или поља.

највећа вредност и потенцијал, „то је оно што чини прецизност или шарм геста: да је без моћи”.<sup>85</sup>

Разматрајући однос структуре простора и геста корисника простора, Гец се позива на филозофске анализе Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein, 1889–1951) у којима се тврди да је грађевина, као изграђена структура, гест простора.<sup>86</sup> Кроз релације у којима изграђена структура дели простор на унутрашњи и спољашњи простор куће и утиче на одлуке корисника који се креће у овим просторним релацијама, Гец закључује да је заправо сваки фрагмент изграђеног простора гест на који корисник може да одговори својим гестом.<sup>87</sup> Према томе, структура простора чини саставни део покрета корисника у простору и кроз гест чини становање просторно-временским ентитетом. Гец закључује да становати подразумева константно правити гестове, становање је сачињено од гестова: са једне стране од изграђене структуре као геста и са друге стране одговором становника на тај гест.<sup>88</sup>

### 1.2.1. Медијатор континуитета и прекида

Бенџамин развија дуалну природу геста према динамици прекида и понављања, ослањајући се на анализе историчара и теоретичара архитектуре Валтера Бенџамина (Walter Benjamin, 1892–1940) које се тичу театра истакнутог немачког драматурга Бертолта Брехта (Bertolt Brecht, 1898–1956).<sup>89</sup> Аутор разматра прекид понављања кроз појашњавање конотација нормативности и једноличности. „Нормативност,” објашњава Бенџамин, „схваћена формално, укључује специфични модалитет понављања”.<sup>90</sup> Док понављање подразумева логику једноличности, Бенџамин промену сматра видом варијације једноличности и закључује да је „нормативност понављање једноличности”.<sup>91</sup> Теорију геста аутор гради у тензији између континуитета и прекида.

85 “C’est ce qui fait la justesse ou le charme d’un geste: d’être sans pouvoir.” Goetz, *Théorie des maisons*, 146.

86 Витгенштајнова улога у односу архитектуре и филозофије је изузетно значајна јер осим филозофских дела *Logisch-Philosophische Abhandlung* (1921) и *Philosophische Untersuchungen* (1953) укључује и његов ангажман у архитектонском пројектовању. Док се у својој филозофији није директно бавио архитектуром, сарађивао је на пројекту куће Haus Wittgenstein/Stonborough House са архитектом Полом Енгелманом (Paul Engelmann) 1926–1929. године.

87 Goetz, *Théorie des maisons*, 145.

88 Goetz, 148.

89 Andrew Benjamin, “Gesture and expression : interrupting lament’s repetition. Walter Benjamin and Sophocles’ Electra”, in *International Yearbook for Hermeneutics*, ed. Gunter Figal and Bernhard Zimmermann (Tubingen, Germany: Mohr Siebeck Press, 2017), 13–30.

90 “Normativity, understood formally, involves a specific modality of repetition.” Benjamin, 13.

91 Benjamin, 13.

Како Бенџамин приказује, за Бенџамина гест је критички уколико представља прекид нормативности као понављања једноличности. Критичност геста који је по себи дуалан управо је садржана у прекиду као привременој временској инстанци која омогућава поништавање природе нормативности. Прекид једноличности као есенцијално својство геста, према Бенџамину, омогућава привид нормалности која се у моменту поновног појављивања догађа први пут, односно на јединствен начин. У поновном појављивању нормативне једноличности аутор открива потенцијал других могућности понављања, јер у заустављању нормативности као једноличности он нужно види потенцијал отварања ка промени. Међутим, прекид репетитивне једноличности, као отварање, у својој дуалности садржи и насиље с обзиром да је гест непредвидив, ненајављен и према томе „деструктиван”.<sup>92</sup> Из студије Бенџамина следи да је дуалност геста испољена у садашњем тренутку, када је нормативност прекинута – заустављањем, а затим настављена – понављањем. „Нормативност је уједно спречена и ојачана”.<sup>93</sup> Критичком интерпретацијом драмског текста „Sophocles’ Electra” Бенџамин истиче да се у моменту реализације геста догађа игра између повезивања и раздвајања. У односу текста и звука изведбе прекиди континуитета су драматично акцентовани и указују на неизвесност и нестабилност јер носе потенцијал прекида и разлике, док са друге стране могу и сами постати обрасци репетитивности унутар једноличне континуираности.<sup>94</sup> Прекид и репетиција, као разлика и једноличност опстају један у другом и приказују есенцијалну природу геста као „упорног модалитета релативности”.<sup>95</sup> Из Бенџаминове анализе можемо нагласити да је критички потенцијал геста садржан у његовој моћи да – кроз прекиде нормативности простора и његовог коришћења – релативизује и испита репетитивне устаљене радње. Бенџаминове појмове нормативности и репетиције, у контексту нашег истраживања, сматрамо одредницама свакодневних навика у становању, док је њихов прекид гестом оно што испитује и проблематизује културу и простор становања.

---

92 Овом приликом се Бенџамин позива на анализе италијанског филозофа Ђорџа Агамбена (Giorgio Agamben) и његову идеју да је потенцијал геста његова „чистоћа” садржана у непредвидивости. Ипак, Бенџамин закључује да је немогућа форма „чисте медијалности”, због парадокса у коме овакав процес подразумева видљиву реализацију геста који је истовремено неинформисан, непредвидив. Benjamin, 15.

93 “... gesture, even though present as interruption, can still occur in a setting where normativity is both retained and reinforced.” Benjamin, 16.

94 Benjamin, 19.

95 “This moment, which needs to be understood as an insistent mode of relationality, is the gesture.” Benjamin, 22.

### 1.2.2. Изненађење у становању и модели геста

Довођењем у паралелу анализа геста Геца и Бенцамина, можемо сматрати да се уланчавањем геста простора и геста онога који простор настањује стварају услови за прекиде устаљених навика и једноличности свакодневице. Гест као начин боравка у простору заузима временски интервал прекида у коме долази до интеракције просторне структуре и покрета. Ова интеракција оповргава нормативност природе становања као хомогеног континуитета навика. Гест као појам прекида, који Бенцамин истиче за есенцијалан у раду Бенјамина, у погледу поништавања једноличности може се узети као појам близак Гецовом концепту „изненађења у становању”.

Изненађење у стамбеном простору Гец појашњава преиспитујући путовање и кретање као предуслове за просторна изненађења. Он закључује да се највећа путовања понекад дешавају у месту и евоцира Делезову изреку да није пређени пут оно што чини квалитет путовања, већ пре свега начин боравка у простору.<sup>96</sup> Начин боравка у простору куће, према Гецу, чини дуалитет архитектуре јер она сама остаје неприметна. За формулацију убедљивог, а невидљивог присуства простора куће, аутор предлаже појам коришћења (*usage*) простора као један од могућих назива који укључује грађену структуру, док оставља отвореност за изненађење и зачуђеност.<sup>97</sup> Док је становање као коришћење простора нераскидиво повезано са устаљеним навикама, Гец сматра да је стан такође простор непредвидивости који је увек у транзиту: „Али, рекло би се да су светска чуда далеко од обичних простора кућа. Неопходно је погледати изблиза, да би се открило да можда није свако становање синоним рутине. Свакако, становање само по себи претпоставља навику, што се чини супротним од било какве могућности за изненађење. Стога постоји једна врста тензије између два пола архитектуре: чуда и тканине, изузетка и навике”.<sup>98</sup> Овом прилоком Гец се позива на рад критичара и филозофа Филипа Лаку-Лабарта (Philippe Lacoue-Labarthe) који сматра изузетно значајним за промишљање становања. У сегменту који Гец издваја, Лаку-Лабарт говори да становање заправо манифестује однос према

<sup>96</sup> Goetz, *Théorie des maisons*, 22.

<sup>97</sup> Goetz, 23.

<sup>98</sup> “Mais, on dira qu’il y a loin des merveilles du monde aux espaces ordinaires des maisons. Il faut aller voir de plus près, pour découvrir peut-être que toute habitation n’est pas synonyme de routine. Certes, l’habitation, en tant qu’elle suppose l’habitude, semble à l’opposé de toute possibilité de surprise. Il y a aurait de la sorte une tension entre deux pôles de l’architecture: la merveille et le tissu, l’exception et l’habitude.” Goetz, 25.



спољашњости насупрот увреженом мишљењу о поседовању, смештању, заштити. За њега становање значи супротност и према споља и према унутра, оно је необично и никада само по себи једноставно већ је увек „у транзиту”.<sup>99</sup>

### Два модела геста

У односу на спроведене анализе геста као начина боравка у простору, са једне стране, и просторног геста, са друге, уочили смо два основна модела кроз које се реализују нијансе динамике поделе стамбеног простора. Узимајући становање за просторно-временски ентитет, два предложена модела се односе на динамику боравка у простору и заснивају се на Гецовој етимолошкој анализи глагола *gestare* и сродних појмова у филозофији Хајдегера (*sedere* – седети) и Аристотела (*en-position* – бити у позицији, заузети позицију). Како је Гец појаснио, гест у становању је и кретање и мировање, и простор и особа у простору чији се гестови међусобно иницирају и уланчавају. За наш систем хипотеза кључна су питања која ћемо настојати да надаље испитамо продубљеним истраживањем спреге између динамика становања и динамика поделе простора: Да ли је подела простора један од просторних гестова? Да ли је интеракција геста становника (као просторног актера) и поделе простора (као просторног геста) услов за реализацију перформанси поделе простора?

Према постављеној теми и проблемима истраживања, дефинисали смо два модела боравка у простору – номадски и острвски – које станар простора перманентно мења према динамици и култури становања. Разлика између два модела је направљена према начину на који интерреагују гестови корисника са поделом простора као могућим просторним гестом. За Геца, „номад је онај који највише станује са минимално архитектуре”, као и онај који „увек додирује једну границу и враћа се – на неки начин – на исту”.<sup>100</sup> Номад открива својства поделе у свом покрету кроз простор. Изненађење на овој трајекторији садржано је у међузависности карактера кретања номада и природе границе коју додирује. Полазећи од непредвидивог својства геста као иницијатора прекида континуитета, у моменту „додиривања границе” импулс покрета неминовно испитује природу границе и њено поништење. У дефиницији номадског

99 Гец издваја Лаку-Лабартово дело *Habiter in Épreuves d'écriture* (1985). Goetz, 26.

100 “Nomade est celui qui habite le plus avec un minimum d'architecture [...] le nomade touche une limite et revient – quelque part – au même.” Goetz, 11.

становања Гец разликује две коегзистенције покрета: „Постоји коегзистенција радијалног покрета (који се одвија са изграђеним просторима, тродимензионалним, релационим) и цикличног покрета (који се дешава на датој равни у две димензије територије, глатки простор рекао би Делез, који Радковски назива површина (*étendue*)). Први је само потчињен другом”.<sup>101</sup>

Боравак у простору који је комплементаран номадском испитује модел острва као другачије кретање, ближе цикличном него радијалном покрету (према Гецу), а одређено заузимањем позиције у простору. Острвски модел разматра интеракције између геста корисника (који се узима за острвљанина према целини простора) и поделе, као просторног геста. Острвљанина у овом смислу одређује привремени боравак на једном месту односно усресређеност на једну активност која је статична у односу на волуметрију и површину простора. Статични карактер позиције корисника у простору отвара платформу за посматрање просторних гестова који се могу реализовати у односу на време и без физичке интеракције са корисником простора. Острвски модел геста се односи на концентрисани боравак на једном месту унутар простора (острво). Место унутар простора је одређено активношћу која одређује и мења ивице места, као комада простора, може „плутати” у простору или бити статично (према Гецовој филозофији места). Гец говори о концентрисаном боравку у простору кроз антрополошки појам седентара који је везан за латински глагол *sedere* који смо раније поменули.<sup>102</sup>

Концепције седентара и номада као различитих начина коришћења простора у домену антропологије су полемични и подложни критици. Док је основна карактеристика номадског начина живота везана за кретање и учесталу промену места боравка, седентарни живот садржи конотације мировања и пасивности. Разлика од кључне важности између седентара и острвљанина јесте активност: док острвски модел означава специфични гест произашао из радње одређене местом, седентарни се користи за приказивање пасивности као основне карактеристике одређеног начина живота. Острвски модел боравка у простору је временски ограничен и активношћу привремено везан за једно место; он је

---

101 “Il y a coexistence du mouvement rayonnant (qui se produit avec les espaces construits, tridimensionnel, relationnel) et du mouvement cyclique (qui a lieu sur le plan donné à deux dimensions du territoire, espace lisse dirait Deleuze, que Radkovski nomme l’*étendue*). Le premier est seulement subordonné au second.” Goetz, 92–93.

102 Goetz, 93.

комплементарно постављен према кретању номадског модела и заједно чине гестове становања. У савременим студијама антропологије Инголд појам седентарности ангажује у изношењу критике пасивног живота и истицању вредности покрета: „Седентарни живот не може генерисати искуство места, не може дати осећај да се буде *негде*. Да би постојало једно место, потребно је да се сви *на неки начин* нађу на једној или више трајекторија кретања које проистичу из других места или воде у друга места” ; и додаје да „ми проводимо живот не само на местима, већ и на путевима. Или су стазе у одређеном смислу линије”.<sup>103</sup> Сличан приступ студијама покрета у простору заузима антрополог Марк Оже (Marc Augé). У уводном делу своје књиге о мобилности Оже инсистира на разлици између етнолошких и популарних значења номадизма: „Номади које класично проучавају етнологи имају осећај места и територије, осећај времена и повратка. Овај номадизам се стога разликује од онога што се метафорички назива номадизмом да би се говорило о савременој покретљивости, ’надмодерној’ мобилности”.<sup>104</sup> Говорећи о парадоксима границе он истиче да би требало „научити како се преместити у времену”, да би били свесни покрета и да би према томе били слободни у покрету.<sup>105</sup> У идејама мобилности и кретања у критикама употребе појмова номадизма и седентаризма код Инголда и Ожеа јасно је постављена релација у којој је неопходно да кретање и мировање чине две стране исте активности. У нашем истраживању ова активност се односи на становање као начин боравка у простору и гестове становања који су одређени овим начинима као моделима.<sup>106</sup> Два предложена модела геста – номадски и острвски – постоје искључиво један у односу на други, међусобно се дефинишу и условљавају.

---

103 “La vie sédentaire ne peut pas engendrer d’expérience du lieu, donner le sentiment d’être *quelque part*. Pour être un lieu, il faut que tous ces *quelque part* se trouvent sur une ou plusieurs trajectoires de mouvement qui proviennent ou s’orientent vers d’autres lieux [...] nous passons notre vie, non seulement dans des lieux, mais aussi sur des chemins. Or les chemins sont en quelque sorte des lignes.” Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trans. Sophie Renaut (Bruxelles: Zones sensibles, 2013), 9.

104 “Les nomades étudiés classiquement par les ethnologues ont le sens du lieu et du territoire, le sens du temps et du retour. Ce nomadisme est donc différent de ce qu’on appelle métaphoriquement le nomadisme pour parler de la mobilité actuelle, la mobilité ‘surmoderne’.” Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009), 7.

105 Augé, 106.

106 Отварање истраживања ка односу геста простора и различитим моделима гестова боравка у простору постављено је кроз Гецов појам муралности у Уводу овог рада.

### 1.3. Филозофија архитектонског језика

Према етимолошкој анализи појмовних релација *limes – limen – limier* и основних просторних односа (спајања, раздвајања и размицања), у уводном делу рада издвојили смо кључне просторне концепте: маргину, пролаз, ивицу, границу, пут, улицу, разделницу између два поља, бордуру, линију која нешто означава, прикључак, речни канал, бразду, траг, одвајање, разлику, кућу, становање, врата, праг, улаз, баријеру, спајање, везивање. С обзиром да смо утврдили како наведени појмови могу садржати концепције других, етимолошки блиских појмова у себи, као и да различити просторни односи које ови појмови описују могу бити истовремено садржани у феномену поделе простора, за наставак истраживања предлажемо студију специфичних просторних ситуација. Студија специфичних просторних ситуација заснована је на сложености односа архитектонских и филозофских позиција истраживања, у настојању да утврди нијансе поделе простора и услове њихове динамике.

Имајући у виду комплексност и многострукост резултата етимолошке анализе појмова, студија просторних ситуација има за циљ да кроз примере прецизније одреди шта подразумевамо под феноменом поделе простора. Ова студија подразумева селекцију, систематизацију, критички увид и приказ референтних текстова из теорије архитектуре и филозофије. Приказана анализа нема за циљ да ограничи поделу простора у смислу класификације и свођења овог феномена на карактеристичне ситуације, већ да кроз примере отвори полигон за даље истраживање специфичности ситуација поделе простора и њене динамике.<sup>107</sup> Приказ и анализа просторних ситуација обухвата студије зида у Гецовој теорији, студије прага у анализама Виглија и Геца, анализе моста, границе и стана код Хајдегера, студије врата и моста немачког социолога и филозофа Георга Зимела (Georg Simmel, 1858–1918) и истраживање филозофије линије у раду Дериде. Критички увид у референтне студије постављен је кроз призму која једновремено разматра феномен поделе простора и као просторни елемент и као геометрију простора. Осим тога, анализирана подела простора, кроз архитектонске елементе и геометрије, отвара поље условљености између културе коришћења простора и динамике поделе.

---

<sup>107</sup> Другим речима, студија просторних ситуација подразумева анализу референтних примера ситуација поделе која испитује њена својства и динамику. Циљ студије није да ограничи феномен поделе на специфичне ситуације, већ да постави оквир за могућа даља истраживања.

### 1.3.1. Зид или прозрачна структура

Концепт поделе простора и њене динамике Геџ гради кроз тензију између два појма муралности (*muralité*) и прозрачне структуре (*structure diaphane*). Целокупно деловање архитектуре је, према аутору, заправо отварање према ономе што није она сама и као такво архитектонско деловање представља провокацију за испуњење оквира који она омогућава. Аутор стога предлаже могућу дефиницију архитектуре за коју сматра да је по себи негативна : „Архитектура је оно што се не даје репрезентовати у смислу да презентује себе увек као другу ствар уместо себе саму”.<sup>108</sup> Према томе, сматра да је пригодније разматрати архитектуру кроз питање шта она ради, пре него шта означава. Њена „енергија непокретности” и утилитарност су овде истакнути као основне одреднице јединствености архитектуре у свету уметности.<sup>109</sup>

Како Геџ појашњава, креирање поделе на унутра и споља истовремено поставља идеје о спољашности и унутрашњости унутар једног простора. У том смислу, он сматра да је подела простора свеprisутна, у просторе улазимо и из њих излазимо, те је немогуће да разумемо природу простора као недељиву (осим у митском смислу). Преласци од унутра ка споља и боравак у простору кроз искуство ових релација стварају јединствене просторне утиске за разумевање простора.<sup>110</sup>

Појам муралности Геџ истиче као специфично својство архитектуре, а зид сматра есенцијалном „архитектонском линијом”.<sup>111</sup> Разматрајући елемент зида као елемент поделе простора у ширем смислу (и вертикалном и хоризонталном) он наглашава да је дељење простора основни архитектонски акт. Кроз феномен поделе простора аутор образлаже јединственост архитектуре у односу на друге уметности и нарочито у односу на скулптуру која чињеницом да нема зидове као елементе поделе – не прави заклон, затварање и склониште. У том смислу изграђену архитектуру анализира као структуру више него као објекат, као „структуру-објекат” и предлаже појам „прозрачна структура”. „Прозрачна

---

108 “L’architecture est ce qui ne se laisse pas représenter dans la mesure même où elle présente elle-même toujours autre chose qu’elle-même.” Goetz, *La Dislocation*, 26.

109 Goetz, 21–22.

110 Геџ овом приликом наводи пример концепта „архитектонске променаде” архитектке Ле Корбизјеа (Le Corbusier, 1887–1965) који је један од кључних аутора модерног покрета у архитектури. Он је кроз „архитектонску променаду” дефинисао кретање кроз простор као један од основних принципа архитектонског пројектовања.

111 Goetz, *La Dislocation*, 23.

структура” у контексту муралности не означава транспарентност структуре, већ има за циљ да истакне оно што је наличје структуре, а што се може перципирати упркос својој невидљивости. Према негативној дефиницији архитектуре коју је Гец предложио, управо је наличје као „прозрачна структура” оно што архитектура репрезентује. Аутор назива ову појаву „враћањем” или „депортацијом” која означава могућност архитектуре да „један објекат враћа на оно што он није ...”<sup>112</sup> У ситуацијама одвајања и извртања, лица и наличја, зид јесте кључан архитектонски елемент, јер физички формира место и његово наличје и омогућава артикулацију просторног садржаја кроз наличје структуре. Иако зид није тема по себи у Гецовој теорији, његова условна транспарентност омогућава начине „плутања места кроз простор”. Он истиче да муралност „иницира игру од споља ка унутра, она је подстрекивач поделе простора”.<sup>113</sup>

У архитектонској теорији и пракси цртежа и грађења, истраживање и проблематизација појма зида, као елемента који дели простор, свеprisутно је и ритмично се реактуелизује са напретком архитектонског знања и технологије. У том контексту сматрамо да је значајно издвојити рад француског архитекте, урбанисте и теоретичара Клода Парана (Claude Parent). Специфичност његовог истраживања динамике поделе стамбеног простора је у скали архитектонског ангажмана која обухвата рад у теорији, истраживање кроз архитектонски цртеж, рад у пројектантској пракси и у реализацији објеката. За централну тему нашег истраживања посебно су важне његове студије *Vivre à l’oblique*, „*Éloge du mur fondement de l’architecture*”, *Entrelacs de l’oblique* и његова сарадња са уметником Клајном (Yves Klein) на истраживању материјалности поделе простора у пројекту „Architecture de l’air” (1958)<sup>114</sup> [цртежи 3 и 4]. Паран кроз начине боравка у простору проблематизује вертикалне и хоризонталне поделе простора, настоји да испита архитектонски потенцијал за критику нормативних принципа дељења простора и предлаже рад са зидом „као глаголом”.<sup>115</sup> Његове студије просторних граница су предмет бројних теоријских анализа. Тако Ева

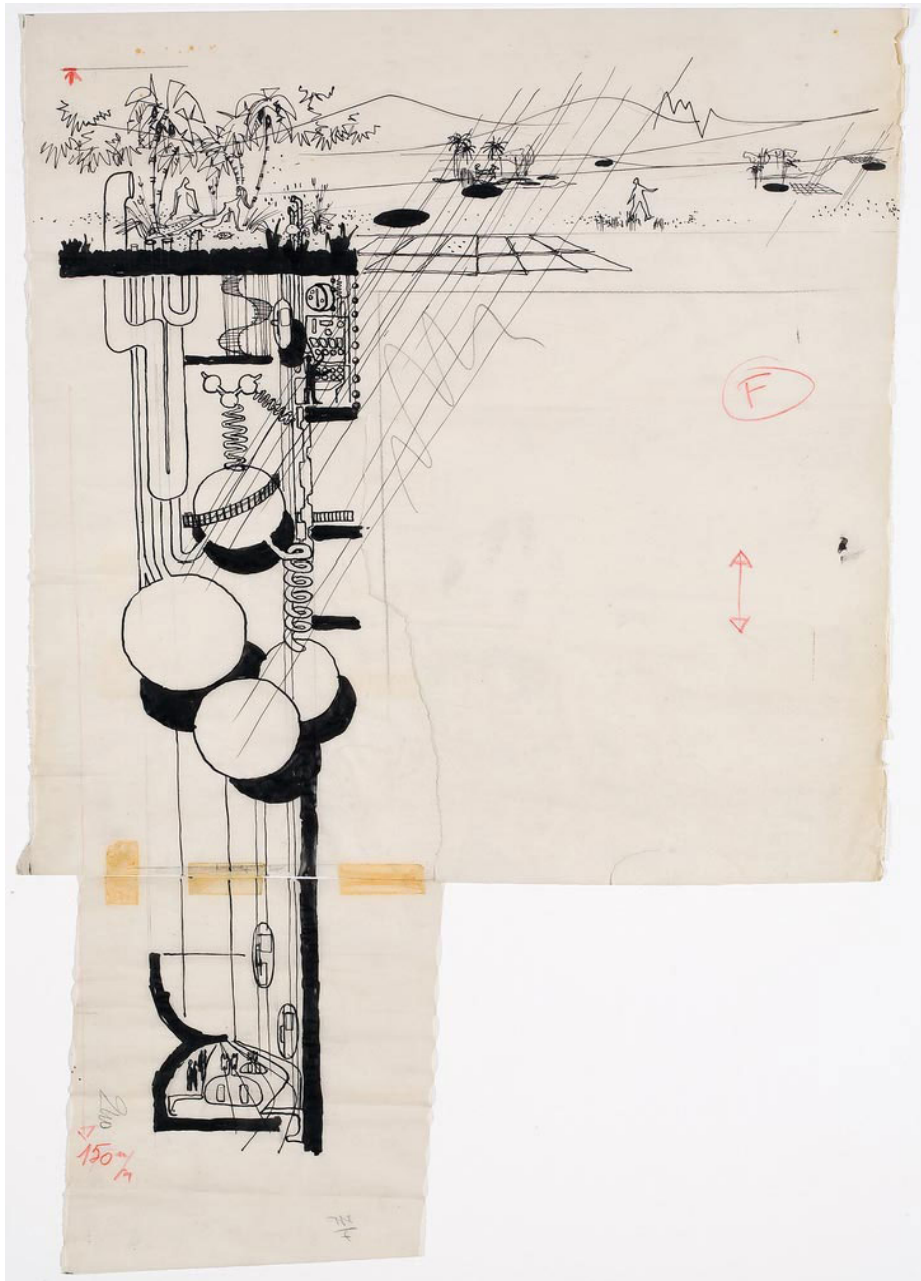
112 “Un objet renvoie à ce qui n’est pas lui...” Goetz, 24.

113 “La muralité institue le jeu du dehors et du dedans, elle est instauratrice du partage spatial.” Goetz, 24.

114 Claude Parent, *Vivre à l’oblique* (Paris: Editions Jean-Michel Place, 2004); “Éloge du mur fondement de l’architecture”, *L’architecture d’aujourd’hui* 294 (1994); *Entrelacs de l’oblique* (Paris: Éditions du Moniteur, 1981).

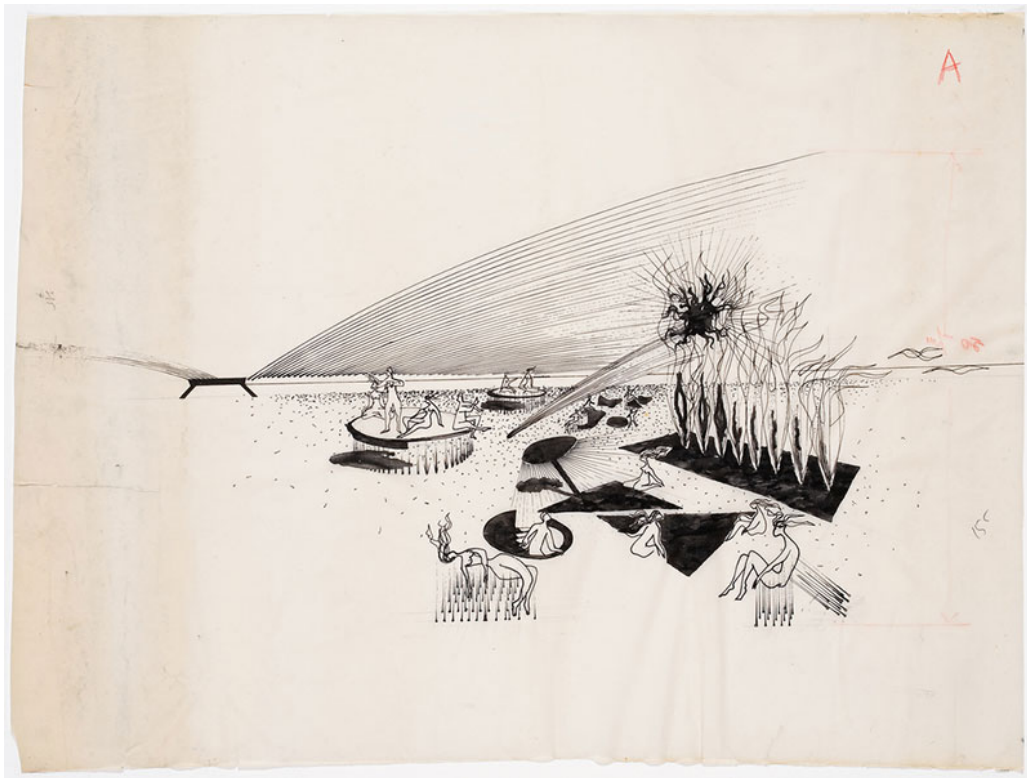
115 Claude Parent, “Éloge du mur fondement de l’architecture”, *L’architecture d’aujourd’hui* 294, (1994): 18.

Махдаличкова (Eva Mahdalickova) наглашава да Паран цртањем просторних конфликта отвара потенцијал граница и подела простора.<sup>116</sup>



**Цртеж 3:** *Sous-sol d'une cité climatisée, Climatisation de l'espace* (1959), Паран и Клајн.  
**Извор:** <http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/918/sous-sol-d-une-cite-climatisee-climatisation-de-l-espace/>. Посећено 6. априла 2018.

116 Eva Mahdalickova, "L'espace en mouvement de Claude Parent", *Claude Parent autrement* (Paris: Editions de l'Odeon, 2013), 87–127.



**Цртеж 4:** *Toit d'air, murs de feu, lit d'air, Cité climatisée* (1961), Паран и Клајн. **Извор:** <http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/919/cite-climatisee-toit-d-air-murs-de-feu-lit-d-air/>. Посећено 6. априла 2018.

### 1.3.2. Нестабилност поделе простора: механизам прага

Значај елемента зида као вертикалне површине која преграђује простор садржана је у отварању и начинима на које омогућава повезивање простора и догађаја. Док, са једне стране, различите материјалности ове вертикалне површине играју значајну улогу у нијансирању просторних односа, отвори као површине паузе, са друге стране, истовремено потврђују и оповргавају смисао затварања. Вигли напомиње да је сам почетак и основа деконструктивистичког дискурса у проблематизацији простора прага. Рад на теми прага, према Виглију, превазилази текстуалне студије, праг се, као концепт, односи и на приступ и форму његовог испитивања. Према томе, аутор објашњава да би једноставно прелажење прага ка архитектури, у Деридином раду, значило неминовно поједностављење приступа архитектури: „Најочигледније отварање ка питању архитектуре, виртуозношћу саме његове очигледности, заправо је нека врста



затварања (чувајући у виду да је овде реч управо о покопаним дискурзивним механизмима који омогућавају сталност архитектонског смисла затварања и отварања)".<sup>117</sup> Вигли појашњава присуство архитектуре у Деридиним текстовима као механизам просторне поделе који подразумева префињену перфорацију филозофије архитектуром. Он тврди да целокупна снага деконструктивистичког дискурса произилази из нијансиране перфорације од које дискурс зависи.<sup>118</sup> Вигли тврди да су питања простора свеприсутна у Деридиним текстовима: за филозофске анализе у његовом раду кључно је бављење „генералним просторним условима као што су линија, граница, унутрашњост, спољашњост, праг, затварање, рам, маргина, извртање ...”<sup>119</sup>

У деконструктивистичком дискурсу појам прага заузима посебно место с обзиром да је његов смисао садржан у самој основи овог дискурса, као „осећај механизма који привремено прекида, потискује или неутралише иначе сигурну линију”. Вигли појашњава да „свакојаким компликовањем наизглед чисте линије, деконструктивистички дискурс нужно измешта смисао прага који традиционално преговара пролаз преко такве линије. Далеко од напуштања прага, дискурс генерализује његово стање. Постоје само увек прагови. Ако су линије које наизглед дефинишу простор само ефекат институционализованог потискивања њихових фундаменталних компликација, праг је механизам тог потискивања, што значи да смисао линије заправо произилази из прага који је наизглед прелази”.<sup>120</sup> Заплет односа између линије и прага Вигли сматра централним за питања деконструктивистичког дискурса. Динамична спрега између линије – као просторне ситуације која дефинише и ограђује простор – и

---

117 “The most obvious opening to the question of architecture is, by virtue of its very obviousness, actually some kind of closure (remembering that what is at stake here is precisely the buried discursive mechanisms that make available the ways architectural sense of closure and openness).” Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, 210.

118 У појашњавању односа између филозофије и архитектуре Вигли изузима Деридине текстове који се тичу директно архитектуре, већ наглашава текстове који се архитектуром баве индиректно, измештено, из перспективе филозофије.

119 “...general spatial conditions, like line, border, interior, exterior, threshold, closure, frame, margin, invagination.” Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, 72.

120 “Each of the multiple institutional practices that constitute that space contributes to the sense of the threshold, the sense of a mechanism that temporarily breaks, suppresses, or neutralizes an otherwise secure line. In everywhere complicating the apparently clear line, deconstructive discourse necessarily displaces the sense of the threshold that traditionally negotiates passage across such lines. Far from abandoning the threshold, the discourse generalizes its condition. There are only ever always thresholds. If the lines that appear to define space are but the effect of the institutionalized suppression of their fundamental complications, the threshold is the mechanism of that suppression, which is to say that the sense of the line is actually produced by the threshold that appears to cross it.” Wigley, 210.

прага – који ову линију прелази – указује на есенцијалну везу архитектонског и филозофског дискурса у теми динамике поделе простора.

У поглављу „La liberté sur le seuil, le moment de l’oscillation et l’espace du doute” Геџ разматра нестабилности задржавања на прагу као просторној линији која дели споља и унутра.<sup>121</sup> Кроз испитивање осећаја слободе, осцилирања и сумње, аутор расправља о нестабилности задржавања на прагу, супротстављајући два егзистенцијалистичка становишта: Франца Кафке (Franz Kafka) и Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche). Док Кафка глорификује недоумицу на прагу као слободу избора и уживање у оклевању „изаћи или остати”, Ниче сматра задржавање на прагу оптерећењем и хендикепом модерног човека.<sup>122</sup> Потенцијалност која карактерише балансирање на прагу као моменат сумње и плутања између простора Геџ налази такође и у теоријском раду Албертија и његовој представи идеалне куће. Док Алберти препознаје радост задржавања и контемплације на прагу, Геџ у овом моменту одлагања одлуке истиче истинско „архитектонско уживање” између провокације, изненађења и радости у архитектури: „Оклевање на прагу, на бордури ... То је један од ефеката добре архитектуре која усложњава простор иако има моћ да га поједностави”.<sup>123</sup>

### 1.3.3. Становање у простору границе

Разматрање односа поделе и границе је саставни део Хајдегеровог доприноса интердисциплинарном пољу архитектуре и филозофије. Он је посветио велики део свог опуса филозофији грађења и становања и тиме поставио значајан полигон за расправу која се у обе дисциплине развија у дивергентним правцима. За нас је посебно значајан његов есеј „Грађење, становање, мишљење” (1951), када у једном свом сегменту Хајдегер разматра односе одвајања и спајања према грађењу и становању. Из анализе појмова *limes*, *limen*, *limier* видели смо да осим релација одвајања и спајања, они такође означавају везу, начине повезивања и становање као специфичан начин боравка у простору. Грађење – као поступак

121 “La liberté sur le seuil, le moment de l’oscillation et l’espace du doute” је поглавље у Геџовој књизи *La Dislocation. Architecture et philosophie*.

122 Овом приликом Геџ се позива на Кафкин есеј „La promenade soudaine” (Contemplation, Mayenne, Le Castor Astral, 1995) и Ничеово дело *L’Antéchrist* (Œuvres II, Robert Laffont, 1993). Осим тога, теме дељења и затварања простора делом су одредиле и егзистенцијалистички приступ значајног филозофа и књижевника Жан Пол Сартра (Jean-Paul Sartre), што се посебно односи на новелу *Зид* (Le Mur, 1936) и позоришни комад *Без излаза* (*Huis Clos*, 1943).

123 “Hésiter sur le seuil, sur la bordure...C’est un des effets de la bonne architecture qui complexifie l’espace autant qu’elle a le pouvoir de le simplifier.” Goetz, *La Dislocation*, 118.

којим се затворени простор одваја преграђивањем од отвореног простора – носи специфичан значај у активности становања као одвајања приватног од јавног простора. Хајдегер у једној мери поистовећује грађење и становање: иако их сматра за различите, ипак тврди да је становање садржано у грађењу.<sup>124</sup> Своју тврдњу заснива на етимолошкој анализи старонемачког где је реч *buan* означава и грађење и становање: док је њена савремена варијација *bauen* која означава грађење изгубила значење становања, један ехо значења који повезује појмове становати и бити јесте задржан у облику глагола бити (*ich bin, du bist...*). Засновано на језичким анализама, Хајдегер поставља аксиоме: „Грађење је заправо становање; становање је начин на који смртници постоје на земљи; грађење као становање развија се у грађење које негује рашћење нечега, и у грађење које подиже здања”.<sup>125</sup> Блискост грађења и становања аутор појашњава кроз пример просторне ситуације моста.

Хајдегер настоји да укаже да је неопходно превазићи уопштено, поједностављено разумевање моста да би се отворила могућност за сагледавање његове комплексности. Он настоји да развије прецизну анализу појма и концепта моста да би појаснио своју идеју о граници као односу места и простора: „Граница није оно на чему нешто престаје, већ је – као што су је Грци спознали – оно од чега нешто ’започиње своје постојање’. Отуда појам: *horismos*, то јест граница. У суштини, простор је оно за шта је место начињено, оно што је пуштено унутар његових граница. Оно за шта је начињено место увек је зајемчено и на тај начин спојено, то јест сакупљено посредством неког места, посредством такве ствари каква је мост. Сходно томе, своју суштину простори узимају од места, а не од ’простора”.<sup>126</sup> Аутор појашњава кроз немачки појам *raum* да простор означава место које је „ослобођено за смештај и сколониште [...] нешто за шта је створено место, нешто што је раскрчено, наиме раскрчено до извесне границе, грчки – *peras*”.<sup>127</sup> С обзиром да Хајдегер сматра да је могуће становати на више начина, он такође не везује становање нужно за идеју о стану, већ за просторе које је могуће настанити. Настањени простори, према аутору, повезују места, а њихово својство повезивања је кључно. Он истиче да је мост

---

124 Martin Hajdeger, „Građenje, stanovanje, mišljenje,” U *Mišljenje i pevanje*, ur. Miloš Stambolić (Beograd: Nolit, 1982), 84.

125 Hajdeger, 87.

126 Hajdeger, 94.

127 Hajdeger, 94.

„посебна ствар” јер ствара место и станиште.<sup>128</sup> Место на реци настаје управо због присуства моста које га издваја од било које тачке дуж реке. Хајдегеров појам моста је близак појму стамбеног простора као оног који чини кохезивну тензију између више места, док истовремено спаја и раздваја просторе. Док објашњава својства моста, аутор подвлачи да „обале не леже независно једна од друге с обе стране реке, већ се односе једна према другој управо захваљујући мосту, [...] он раздваја једну страну од друге, [...] доводи реку, обалу и предео у узајамно суседство”.<sup>129</sup> Становање кроз грађење, као једна од доминантних теза изложених у есеју, указује на различите начине становања као процесе ограђивања унутрашњости од спољашњости. Кроз просторну ситуацију моста, као стамбеног простора – границе, аутор прави јасан отклон од статичности и коначности и изграђеног објекта (кад је у питању процес грађења) и становања (када су у питању начин боравка у простору и устаљене навике).

#### 1.3.4. Пролаз кроз граничну тачку

Зимелова аналитичка позиција, заснована на критици и филозофији, нарочито је значајна за наше истраживање, најпре због његовог ангажмана који је доминантно социолошки, затим и због историјске дистанце од готово целог века у односу на данас. У фокусу нашег истраживања је есеј *Pont et porte* написан 1909. године, који се кроз анализу просторних појмова моста и врата бави нијансама веза између места.<sup>130</sup> Иако сматра да је мост концепт спајања и раздвајања, он истиче да је за мост доминантнији однос спајања. За баланс утицаја подељених делова простора Зимел истиче врата као елемент и појам који наглашава чињеницу да су спајање и раздвајање две стране истог просторног акта: „Док у корелацији између поделе и уједињења мост наглашава други појам [уједињење] и надвладала својим ојачањима и истовремено га чини видљивим и мерљивим, врата илуструју прецизније до које мере су раздвајање и повезивање само два аспекта истог акта”.<sup>131</sup> Зимел сматра да врата аболирају разлику између споља и унутра и артикулишу преграду која би без њих била

---

128 Hajdeger, 93.

129 Hajdeger, 91.

130 Georg Simmel, “Pont et porte”, in *La tragédie de la culture et autres essais*, ed. Vladimir Jankélévitch et al. (Paris: Ed. Rivages, 1997), 161–65.

131 “Tandis que, dans la corrélation entre division et réunion, le pont met l’accent sur le second terme et surmonte l’écartement de ses aplombs en même temps qu’il le rend perceptible et mesurable, la porte, elle, illustre de façon plus nette à quel point séparation et raccordement ne sont que les deux aspects du même acte.” Simmel, 164.

неартикулисана. Он тврди да управо врата омогућавају слободу границе, пружају могућност њеног превазилажења. „Врата онда постају слика граничне тачке, у којој човек стално стоји или може стајати. Коначно јединство помоћу кога смо повезали за себе један комад бесконачног простора намењеног за нас, везује нас са бесконачним: у њима [вратима] граница се придружује бесконачном, не кроз мртву геометрију бесконачног простора, већ са могућношћу трајне размене – за разлику од моста који повезује коначно са коначним ...”<sup>132</sup> За Зимела је најзначајнија динамика границе коју појам врата омогућава, док ову границу утврђује истовремено је отвара ка поништењу.<sup>133</sup> Аутор истиче да су у формалном смислу појмови моста и врата они који као видљиви елементи режирају динамику нашег живота.<sup>134</sup> Утисак неизвесности и слободе бесконачног простора у боравку на вратима, као просторној ситуацији у Зимеловој анализи, заједно са утисцима боравка на прагу (које смо приказали кроз Виглијеву анализу деконструктивистичког дискурса и Гецове студије прага), учвршћен је у комплементарности временском дистанцом од једног века.

### 1.3.5. Линија и динамике поделе у цртежу

Условљен однос између изграђене и нацртане поделе простора је основна тензија која мотивише проблеме и циљеве нашег истраживања. Резултати анализе о предмету и проблему истраживања указали су на могућност метода аналогije између поделе физичког простора и поделе простора у цртежу. У етимолошкој анализи појмова (*limes*, *limen*, *limier*) из увода рада, значење линије је присутно у више блиских појмова који означавају поделу простора. Аналогija појмова и усложњавање границе између линије у цртежу и просторних ситуација поделе чини саставни део Деридине филозофије и његовог нарочитог интересовања за цртеж испред других визуелних израза.

Професор медија и комуникације Лоренс Симонс (Laurence Simmons) поставља Деридин однос према цртежу и искуство линије у сам фокус свог

---

132 Simmel, 164.

133 Немачки филозоф Ото Фридрих Болнов (Otto Friedrich Bollnow) у делу *Mensch und Raum* (1963) анализира Зимелов есеј испитујући безбедност куће. Болинов прави значајну разлику у категоризацији просторних ситуација врата и прозора. Док у анализи врата, као пермеабилне поделе простора, разликује (закључану) браву и праг, студију прозора концентрише на пропуштање погледа као везу и дистанцу са спољашњим светом. Otto Friedrich Bollnow, *Human Space* (London: Hyphen Press, 2011), 147–55.

134 Simmel, “Pont et porte”, 167.

истраживања приказаног у есеју „„Drawing has always been more than drawing: Derrida and disegno””.<sup>135</sup> Полазна тачка Симонсовог истраживања је Деридина реченица садржана у наслову : „Цртеж је увек био више него цртеж” (“... le dessin a toujours été plus que le dessin”). Он истиче да пресудну улогу у Деридином интересовању за цртеж има искуство линије (*trait*) које је једно од кључних конотација његовог појма разлике.

Користећи проблеме вишезначности у италијанском појму *disegno* и у његовим различитим преводима, Симонс развија тему „дизајнирања цртежа” кроз студију цртежа “Jacques Derrida (allegorical portrait)” Валерија Адамија (Valerio Adami) из 2004. године.<sup>136</sup> Кроз ову тему аутор образлаже однос спреге између цртежа и нацртаног: „Цртеж као *disegno* себе осмишљава као цртеж. Он презентује себе од старта као започињање нечега што је већ осмишљено. Не може постојати метадискурс цртежа с обзиром да је сав рад на цртежу такође рад цртежа”.<sup>137</sup>

У објављеном предавању „À dessein, le dessin” одржаном у École supérieure d’art du Havre, 1991. године, Дерида сажима и приказује основне теме и тезе истраживања цртежа, која су приказана у његовим есејима и бројним разговорима о визуелним уметностима.<sup>138</sup> Он истиче цртеж изнад слике и рада са бојом, посвећује му нарочиту пажњу у свом раду око линије као појма за истраживање комплексности поделе простора, маргина, бордура, граница: „... ја не говорим никада само о сликарству, односно о боји, већ о ономе што се налази око ње: о цртежу, али такође о бордурама, оквиру; о ономе што се налази изван цртежа, што долази да на неки начин испуни или одреди унутрашњост; о ономе што уписује цртеж на површину, што га прелива, или о тржишту сликарства,

135 Laurence Simmons, “Drawing has always been more than drawing: Derrida and disegno”, in *Interstices 11: The Traction of Drawing*, ed. Laurence Simmons and Andrew Barrie, 2010, 114, <http://interstices.ac.nz/published-journals/interstices-11/>.

136 Симонс објашњава да „на италијанском реч *disegno* означава фигуру, слику нацртану на површини кроз знак остављен оловком или другим средством (другим речима цртеж), али реч *disegno* такође значи пројекат или план. У италијанском *disegno* је именица глагола *disegnare*”. (“In Italian the word *disegno* refers to a figure, an image traced on a surface through a sign left by a pencil or other means (in other words a drawing), but the word *disegno* also means project or plan. In Italian *disegno* is the noun from *disegnare*.”) Simmons, 115.

137 “Drawing as disegno is designing itself as drawing. It presents itself from the start as a beginning that is already designed. There can be no metadiscourse on drawing since all work on drawing is also a work of drawing.” Simmons, 116.

138 Деридини есеји и разговори о визуелним уметностима, нарочито систематично су приређени у две збирке: Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979–2004*, ed. Ginette Michaud, Joana Maso and Javier Bassas (Paris: Éd. de la Différence, 2013) и Jacques Derrida, *Les Arts de l’espace: Ecrits et Interventions Sur l’architecture*, ed. Ginette Michaud, Joana Maso and Cosmin Popovici-Toma (Paris: Éd. de la Différence, 2015).

цртежа, о ономе што га уписује у спекулације које су такође управо оне од тржишта цртежа, теоријске спекулације, дискурси”.<sup>139</sup>

Заплет у Деридином раду око линије чини тензија коју он поставља између цртежа и његове блискости са пројектом или планом (*dessein*).<sup>140</sup> Аутор објашњава да је његов однос према цртежу на многе начине проблематичан и према томе настоји да направи отклон од одлика коначности и завршености пројекта, у циљу отварања према линији коју сматра саму по себи безначајном.<sup>141</sup> Он настоји да саму линију прогласи невидљивом, као ентитет који се не види али одређује све односе. Дакле, није линија оно што је по себи важно већ оно што она чини и начин на који постиже своје дејство.<sup>142</sup> Линија је за Дерида „диференцијална”, она раздваја (површине, боје), она је „дијакритична” и супротставља једно са другим или друго са другим, чини да се она разликују.<sup>143</sup> Оно што је кључно за ову линију јесте да она „омогућава сву идентификацију и сву перцепцију”, али сама по себи „не постоји [...] изван стварног цртежа, трага, или нацртане линије – то је у сваком случају оно што сам покушао да покажем – чиста разлика, дијакритичност, оно што чини да се нешто одреди кроз супротност другој ствари: интервал, размак, оно што раздваја [...] У суштини, најопштија дефиниција линије, оне која ме дуго интересује, јесте да на крају она даје свему да се види, али се она не види. И дакле, однос према самој линији – линији без дебљине, апсолутно чистој линији – однос према самој линији јесте однос, искуство слепила”.<sup>144</sup> Деридина дефиниција линије као ентитета који није

---

139 “... je ne parle jamais de la peinture justement, c’est-à-dire de la couleur, de la tache de couleur, mais de qui vient autour: le dessin, mais aussi les bordures, le cadre; ce qui, se trouvant à l’extérieur du dessin, vient en quelque sorte remplir ou, déterminer le dedans; ce qui inscrit le dessin sur une surface, qui le déborde ou, sur le marché de la peinture, du dessin, ce qui l’inscrit dans des spéculations qui sont aussi bien celles du marché du dessin que des spéculations théoriques, des discours.” Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, 11–12.

140 На француском језику речи које означавају цртеж и пројекат (план, визију, дизајн) су веома етимолошки блиске: *dessin* (цртеж) и *dessein* (пројекат). Наслов Деридиног предавања такође говори о односу ова два појма постављена у динамичну корелацију: „Ка пројекту, цртеж”. Симонс истиче да су ове две речи хомофони које у писању разликује нечујно „е” док се слично изговарају. Аутор сматра да „нечујно е” превазилази ортографске, чак и семантичке конотације и да се његово есенцијално значење односи на „јаз између концепције и егзекуције, између разумљивог и осећајног” (“... silent ‘e’ marks the gap (écart) between conception and execution, between the intelligible and the sensible”), Simmons, “Drawing has always been more than drawing: Derrida and disegno”, 115.

141 Derrida, *À dessein, le dessin*, 12.

142 Отклон сличан Деридином приступу – који у први план истиче односе које линија одређује, док линију сматра невидљивом – можемо уочити у Гецовој филозофији архитектуре, која кроз појам „прозрачне структуре” поставља поделу простора у други план, док истиче значај просторних односа које ова структура одређује.

143 Derrida, *À dessein, le dessin*, 13.

144 “... au delà du dessin proprement dit, la trace, ou le trait désignerait – c’est en tout cas ce que j’ai essayé de montrer – la différence pure, la diacriticité, ce qui fait quelque chose peut se déterminer par opposition à l’autre chose: l’intervalle, l’espacement, ce qui sépare [...] Au fond, la plus grande généralité de la définition du trait, telle qu’elle m’a intéressé depuis longtemps, c’est qu’au fond il donne tout à voir, mais il se voit pas. Il donne à

значајан у својој појавности већ због начина на који указује на нешто друго, може се препознати у Гецовој студији зида кроз појмове муралности и прозрочне структуре. Као што Деридина линија супротставља једно другом, доводи површине у однос и чини разлику, тако Гецови појмови зида и структуре нису по себи значајни, већ указују на просторне односе и покрете дислокације. Док Гец у једном сегменту студије поистовећује зид и линију, Дерида свој рад на линији описује као рад на околностима око линије и онога што је окружује и на њу упућује. Узимајући у обзир и Виглијева разматрања односа између линије и прага, линија у архитектонском цртежу у нашем истраживању сматра се кључном просторном ситуацијом јер повезује нацртане и изграђене ситуације поделе простора.

#### **1.4. Архитектура као културални текст**

Архитектонска анализа теоријских текстова, изграђених објеката и цртежа може се сматрати анализом текста културе, јер је архитектура својеврсни, прецизни одраз културно-историјског контекста. У овом погледу, за нас је нарочито важно како култура становања, кроз начине боравка у простору, утиче на динамику поделе простора. Другим речима, архитектура поделе простора – као текст културе – бива катализатор односа између геста простора и гестова становања. Испитивање просторних ситуација показало је природу поделе као комплексну, динамичну и многоструку. Засновано на овим закључцима, наше даље истраживање настоји да испита прецизне нијансе ове многострукости које су одређене динамиком односа простора и корисника. Кроз призму контекста културе, истраживање динамике поделе простора настоји да открије перформансе поделе које уланчавају гестове простора и становања. Као што смо појаснили приликом студија филозофије архитектонског језика, анализа културалног текста архитектуре нема за циљ свођење и ограничавање одређеног броја перформанси поделе простора, већ продубљено истраживање њене динамике и постављање контекста за даља истраживања. Овај сегмент студије обухвата три анализе динамике поделе стамбеног простора: изврнути зид традиционалне кабилске куће у утицајној етнолошкој анализи социолога Пјера

---

voir sans se donner lui-même à voir. Et donc, le rapport au trait lui-même – au trait sans épaisseur, au trait absolument pur –, le rapport au trait lui-même est un rapport, une expérience d'aveuglement.” Derrida, 13.



Бурдијеа (Pierre Bourdieu), студије порозности Бенјамина и Асје Лацис као динамични концепт границе код Бенцамина и Геца и студије транспарентности и културе стакла у разматрањима Дериде и Бенцамина.

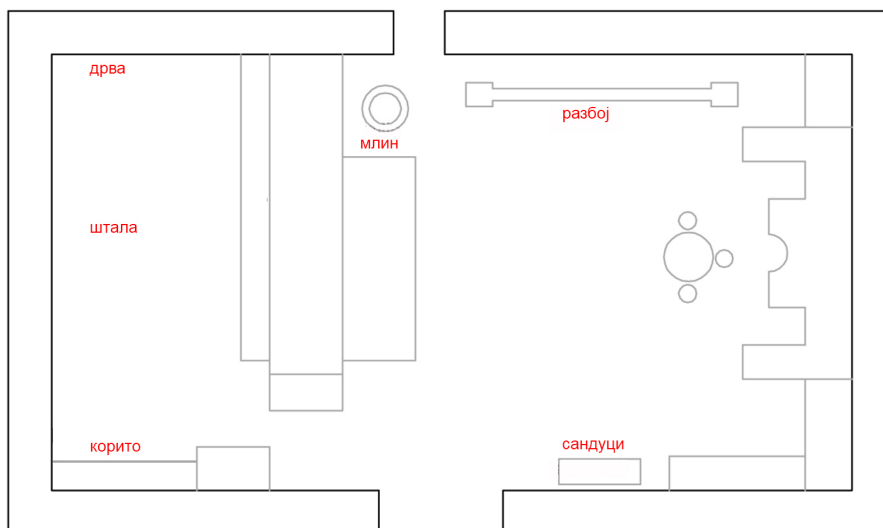
#### 1.4.1. Изврнута граница

Етнолошки дискурс Бурдијеове анализе кабилске куће јасно истиче однос између динамике поделе простора и динамике културе становања. За наше истраживање Бурдијеова анализа је нарочито значајна јер акцентује моменат интеракције између поделе као просторног геста и покрета као геста оног који станује у простору.

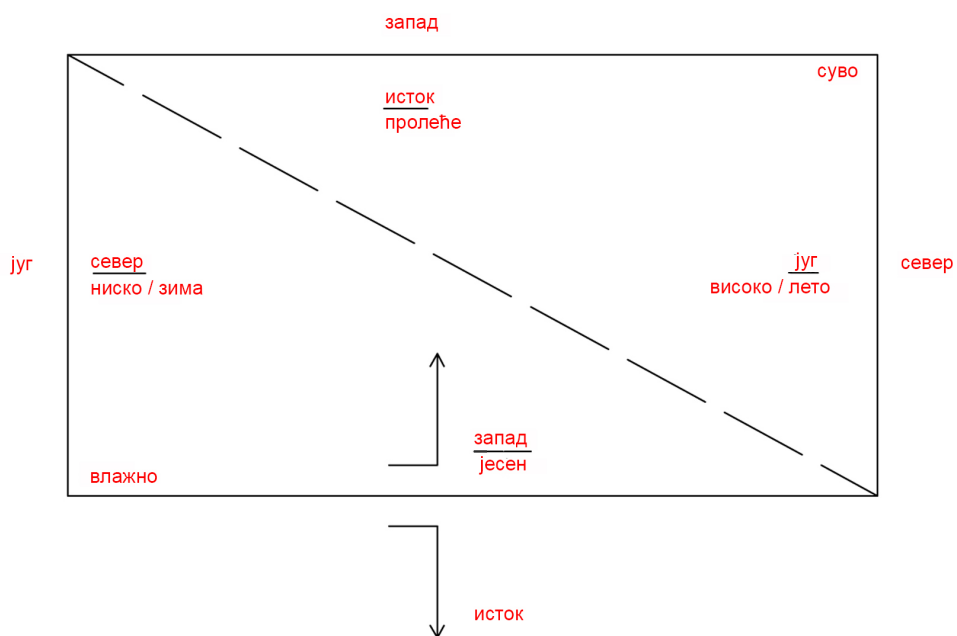
У анализи кабилске куће и њеног обрнутог света, *La maison kabyle et son monde renversé*, аутор приказује да постоји инверзија просторне поделе у односу на оријентацију куће према странама света.<sup>145</sup> Његово истраживање је фокусирано на зидове куће који разграничавају унутра од споља и приватно од јавног. Подела зиданом границом даје два лица зида који омогућавају да оријентација куће према странама света буде обрнута у односу на унутрашње устројство куће [цртежи 5 и 6]. Начин организовања и коришћења унутрашњег простора је обрнут у односу на спољашњи простор. Спољашње лице зида је пивотирано у односу на унутрашње лице. Ова инверзија долази из кабилске културе, али такође проистиче из услова грађења који условљавају начине коришћења простора. Ефекат „обрнутог света” је могуће спознати искључиво у специфичним моментима на линији поделе, у просторним ситуацијама прага, односно врата. На ову динамику у линији поделе, у ситуацијама линије, прага и врата, приказали смо у просторним студијама феномена поделе простора код Дериде, Виглија и Зимела. Студије су указале на моменат задржавања на прагу као моменат оклевања који спаја осећаје нестабилности и бесконачности.

---

145 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle* (Genève: Droz, 1972). Дело је преведено на српски језик: Pjer Burdije, *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999).



**Цртеж 5:** *Кућа или инвертовани свет* (2008), А. Бнин-Бнински према: Pjer Burdije, *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999), 40.



**Цртеж 6:** *Кућа или инвертовани свет* (2008), А. Бнин-Бнински према: Pjer Burdije, *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999), 50.

Значајно је напоменути да зид кабилске куће, осим специфичног просторног геста који резултира перформансом извртања оријентације на релацијама споља–унутра и приватно–јавно, садржи и друга својства поделе простора. Иако је перформанса извртања зида у првом плану Бурдијеове анализе и у нашем фокусу, овај масивни зид садржи својства муралности, он је и граница која продукује парадигму унутрашњости, а његова димензија дистанцира два различита окружења и повезује их пермеабилношћу отвора. Бурдијеово испитивање указује на парадокс поделе простора који се односи на својства чврстине материјала, кубатуре елемента зида и његове улоге да одвоји, изолује и заштити, а које све на линији прага бивају оспорене, доведене у питање и проглашене нестабилним и неважећим. О нестабилности поделе простора која се открива на линији врата концизно говори историчарка и психоаналитичарка Лоренс Кан (Laurence Kahn) која овај моменат узима за нарочито поетичко искуство простора: „... *strophalos*, не само да окреће врата на њиховим шаркама, већ и човека на тој линији поделе, доприносиће губитку баланса између унутра и споља”.<sup>146</sup>

Гец користи модел кабилске куће и Бурдијеову анализу да би испитао антрополошку дефиницију становања. Своје испитивање заснива на раду Жорж-Убера де Ратковског.<sup>147</sup> Гец тврди да „постоји, међутим, једна значајна привилегија преграде која испуњава дуплу функцију: ограничити простор и изоловати га (топлотна и звучна изолација). Стога Ратковски критикује етнографске покушаје да се станиште сведе на опрему. Структурна студија објекта може бити од великог значаја (овде мислим, на пример, на структуралну анализу кабилске куће Пјера Бурдијеа која је постала класик), али она неизоставно ризикује да инсистира на супротностима [...] Циљ методе Ратковског јесте да покаже границе објективизације средствима саме објективизације. За њега није важно да се ограничи на инспиративни поетски приступ, негирајући позитивитет антрополошке науке, већ да размотри становање као просторну праксу, као начин боравка у простору”.<sup>148</sup> Дакле,

---

146 “... *strophalos*, il fait pivoter non seulement la porte sur ces gonds, mais aussi l'homme sur cette ligne du partage, aidant à basculer du dedans au dehors.” Laurence Kahn, *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication* (Paris: Maspéro, 1978), 133.

147 Georges-Hubert de Radkowski, *Anthropologie de l'habiter: Vers le nomadisme* (Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2002).

148 Goetz, *La Dislocation*, 88–89.

Ратковски тврди да је Бурдијеова анализа позитивистичка и на својствени начин формална, међутим, управо је начин његовог рада са супротностима оно што показује могући степен разликовања две средине. Аутор користи драматични моменат „инвертованог света” у преласку кроз једну тачку на подели унутра-споља, да би градио хипотезу једне могуће теорије праксе.

#### 1.4.2. Порозност на ивици

Потенцијал перформанси поделе простора, који се открива кроз гестове становања основна је тема Бенџаминовог истраживања у есеју „Porosity At The Edge”.<sup>149</sup> Реактуелизацијом студије о Напуљу Бенџамина и Лацис „Naples” из 1925. године аутор истиче значај порозности као просторног квалитета и културолошки условљене перформансе граница простора. „Читање Бенџаминовог текста данас отвара питање да ли ’порозност’ постаје концепт кроз који је могуће прерадити природу границе. Границе, класично схваћене, означавају тачке конфронтације и раздвајања. Остају након ратова и њихово успостављање додатно узрокује рат. Питање за архитектонску теорију, нарочито теорију у којој се дигитално и политичко могу међусобно артикулисати, јесте како промислити граничне односе”.<sup>150</sup> Аутор у порозности препознаје природу границе која омогућава промишљање и критику савремених односа поделе, јер ови односи надилазе једноставна просторна искуства и тичу се културолошких и политичких услова.<sup>151</sup> Кроз синтагму „порозност на ивици” он инсистира на комплексности поделе садржаној у бројним нијансама које ова перформанса садржи.

Бенџамин у овој анализи амбијент града приказује као окружење које зависи од искуства пролазног времена – од овде и сада – боравка у простору. Користећи теоријски вокабулар Бенџамина, аутор овакав доживљај назива „присуством афективног града” који је одређен покретом и временом колико и простором.

---

149 Andrew Benjamin, “Porosity at the edge: Working through Walter Benjamin’s ‘Naples’”, *Architectural Theory Review* 10 (2005): 33–43, <https://doi.org/10.1080/13264820509478527>.

150 “Reading Benjamin’s text today opens up the question of whether “porosity” becomes the concept through which it may be possible to rework the nature of the border. Borders, classically understood, mark points of confrontation and separation. They are established after wars and in addition their establishment causes war. The question for architectural theory especially a theory in which the digital and the political can be interarticulated is how to rethink border relations.” Benjamin, 34.

151 Бенџамин и Лацис приказују испреплетану динамику простора и његовог коришћења описујући специфичне ситуације живота у Напуљу. Walter Benjamin and Asja Lacis, “Naples”, in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (New York: Schocken, 1986).

Спрегу покрета и времена, која условљава својства простора, детаљније смо појаснили у студији филозофије геста, кроз анализе Геца и Бенцамина. Динамичност ове спреге резултира стамбеним простором као просторно-временским ентитетом који је условљен покретом и стога отвара могућност за нестабилност и прекид у нормативној констелацији просторних односа. Ослањајући се на филозофије геста ова два аутора, можемо сматрати да гест у истом моменту – афекту – проблематизује становање као начин боравка у простору и истовремено га одређује. Бенцамин предлаже многострукост и комплексност различитих времена у „језику гестова” као и ритам гестова које чита у Бенјаминовој реченици: „Продужени боравак је једва могућ”.<sup>152</sup> Користећи Бенјаминово искуство „једва могућег продуженог боравка” у напуљском кафеу, Бенцамин под порозношћу сматра динамичан однос између позиције у простору, ритма кретања кроз простор и многострукости времена. Како појашњава, „порозност омогућава да време и простор раде заједно да би одредили истовремено и урбане услове и место тела у њима. Време је интегрални део за разумевање урбаног афекта”.<sup>153</sup> Кроз студије Геца и Бенцамина можемо закључити да привременост и интеракција тела са простором, или једноставно начин коришћења простора јесте оно што указује на својство порозности просторне поделе.

Анализом текста о Напуљу Бенцамин настоји да појасни порозност поделе простора и њене утицаје на стамбени простор. Он описује интерпенетрацијом релацију између два дела подељеног простора и закључује да порозност, уколико би била једноставан процес, не би укључивала ништа више од форме инфилтрације. Аутор тврди да би поједностављено разумевање ивица могло да укључи њихову међусобну импрегнацију, док порозност усложњава односе и укључује друге елементе у игру.<sup>154</sup> Моменат интеракције геста корисника са поделом простора Бенцамин назива поништавањем границе и сматра да се у самој активности поништавања открива порозност поделе. Поништавање у истом моменту негира нормативност геста поделе али је и потврђује. Према томе, Бенцамин сматра да је релација између геста поништавања и порозности (као

---

152 Benjamin, “Porosity at the Edge”, 34.

153 Benjamin, 36.

154 Бенцамин у синтагми „урбани афекат” настоји да утврди кохерентност многоструких услова поделе простора: темпоралну многострукост, „гест становања” и перформансе просторне поделе. Benjamin, 36.

просторно-временског концепта) од великог значаја за испитивање реконfigurације стамбеног простора.

С обзиром да текст о Напуљу Бенјамина и Лацис приказује студију личних утисака, Бенџамин настоји да постави платформу за испитивање порозности као генеративног архитектонског искуства. Он предлаже анализу концепта порозности кроз дијаграм који би са једне стране приближио теоријску анализу просторној концепцији, а са друге стране би задржао анализу у домену апстракције. Истраживачки полигон у домену апстракције архитектонског цртежа Бенџамин сматра адекватном аналитичком дистанцом према директној апликацији текстуалне анализе и према једноставој интерпретацији текста. За разлику од Бурдијеа који поставља смернице ка теорији праксе, Бенџамин сматра да је у апстракцији цртежа садржана могућност за отварање теоријског концепта ка пракси. Између теоријског концепта порозности и израђеног простора града Напуља, архитектонски цртеж и активности цртања формирају домен деловања специфичне аутономије.

Кључно је истаћи у овом сегменту истраживања, да Бенџаминова идеја испитивања перформансе порозности у архитектонском цртежу припада једној филозофској струји коју смо утврдили током студије феномена поделе простора. Почев од појмовне анализе (*limes, limen, limier, line*), преко Деридиних студија линије (*dessin – dessein*) и Гецовог скептицизма (око немогућности приказа геста у цртежу и линије која није зид), до Виглијевог превеза између линије и прага и Бенџаминовог разматрања потенцијала апстракције цртежа, уочили смо значајна стремљења и сугестије ка истраживању динамике поделе простора кроз архитектонски цртеж. Овај резултат је од есенцијалне важности за напредак у основним хипотезама дисертације које настоје да испитају улоге и позиције архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора.

Из позиције филозофије архитектуре, Гец такође истиче порозност као изузетно својство динамике простора. Он сматра да је порозност неопходна карактеристика за архитектуру заједништва. У читању текста о Напуљу Бенјамина и Лацис, Гец настоји да формира једну могућу методу за разумевање изграђених простора, где Напуљ узима за парадигму не-одвајања.<sup>155</sup> Аутор

---

155 Goetz, *Théorie des maisons*, 123–29.

настоји да истражи везу између начина боравка у простору и просторних перформанси испитујући карактеристике простора које условљавају порозност. Он закључује да становник Напуља није ни номад ни седентар, јер простор града није ни углачан (за флуидно кретање номада), ни издубљен (за мировање седентара), већ становник у парадигми не-одвајања има могућности и удобног кретања и повременог смештања у своју нишу.<sup>156</sup> За илустративни пример непорозног простора који онемогућава заједништво, аутор наводи планинске масиве Алпа и становање у планинским кућицама, јер овакав пејзаж спречава колективне кореографије и ритмично пулсирање простора и активности.<sup>157</sup>

Гледајући Напуљ као могућу методологију за концепцију простора, где својство порозности нијансирањем реалтивизује разлику између номада и седентара, Гец истиче значај ситуација и елемената у граду који су између, и деле и повезују, и пропуштају и задржавају. У том смислу, он сматра да порозност омогућавају простори попут дворишта, аркада, степеништа, и да су они поре (*poroi*): пасажи, отвори и продори који профилишу просторе маргине за кретање становника и њихову игру са простором. У својству порозности он истиче значај игре између изграђеног окружења и динамике живота где се „архитектура синхронизује са виталношћу својих становника са којима се константно поставља у „непредвидиве констелације”.<sup>158</sup> Парадигма не-одвајања као резултат пројектоване динамике поделе простора у односу на Гецову анализу подразумева рад са различитим својствима поделе која регулишу пропустљивост, не само становника, већ и светла и ваздуха. Реферирањем на есеј Анрија Годена (Henri Gaudin) „*Considérations sur l’espace*” Гец тврди да се рад са порозношћу тиче пројектовања атмосфере у архитектури, те да се пажљивим радом на нијансама порозности може постићи фино подешавање атмосфере: „Порозност је страст према импровизацији [...] балкон, трем, капија, степениште, кров: то су поре кроз које пролази ваздух импровизације”.<sup>159</sup>

С обзиром да „портрет Напуља” подразумева студију о историјском архитектонском наслеђу у коме начини градње и концепције простора припадају традиционалној, локалној логици и њеним специфичним условима, у контексту

---

156 Goetz, 129.

157 Goetz, *La Dislocation*, 119.

158 “... l’architecture s’accorde avec la vitalité de ses habitants avec qui elle se dispose sans cesse en constellation imprévue.” Goetz, *Théorie des maisons*, 118.

159 Goetz, 122–123.

савремене, актуелне архитектуре, Гец сматра да је „транспарентност ново име за порозност”.<sup>160</sup>

### 1.4.3. Културе стакла од транспарентности до рефлексije

Дерида користи материјалне карактеристике стакла као предмет и концепт једног дела дискусије у преписци са архитектом Питером Ајзенманом (Peter Eisenman), а везано за њихову сарадњу на пројекту за парк Ла Вилет (Parc de la Villette) у Паризу. Он узима стакло за један од основних архитектонских материјала, истиче његове карактеристичне перформансе и са њима везане културолошке конотације.<sup>161</sup> Аутор сматра да је целокупна историја видљивости, као свега онога што се опажа погледом, неодвојива од историје архитектуре у којој стакло има кључну улогу. У природи перформанси стакла Дерида налази многострукост нијанси поделе између архитектуре и филозофије, између архитекте и његовог дела, између присуства и одсуства, између једне и друге особе. Он поставља Ајзенману низ питања о стаклу која повезују теме грађења са контекстима културе и политике : „Шта је стакло у вашем раду? Шта мислите о томе? Шта радите са тим? Како о томе говорити? У погледу оптике или у погледу тактичности? [...] Под каквим условима говорити о стаклу? У погледу технологије и материјалности? Економије? Урбанизма? Односа према социјалном? Оптике и политике? Љубави и полиције? Транспарентности или транслучидности (транслучидности без транспарентности, значи кад дан пролази, и феномен, без омогућавања да се види унутра, споља, друга страна, други?), на граници можда избрисаној између приватног и јавног, или пак између отвореног и тајног? И затим, стакло је стара реч и ако верујем да сте заинтересовани за стакло, да га можда волите, кажите ми ако се варам. И ако се ради само о новим материјалима који личе на стакло али већ више то нису”.<sup>162</sup> У Деридиним питањима, у њиховом ритму и разнородности тема које евоцира,

---

160 Goetz, 131.

161 Jacques Derrida, “Barbaries et papiers de verre, ou la petite monnaie de ‘l’actuel’”, in *Rue Descartes*, ed. Michel Albin (Collège international de philosophie, 1994), 33–45.

162 “À travers le verre, il analyse et pose des questions à Eisenman: Quoi du verre dans votre oeuvre ? Qu'est-ce que vous en dites ? Qu'est-ce que vous en faites ? Comment en parler ? En termes d'optique ou en termes tactiles ? (...) En quels termes parler du verre ? En termes de technologie et de matériaux ? d'économie ? d'urbanisme ? de rapports sociaux ? d'optique et de politique ? d'amour et de police ? de transparence ou de translucidité (de translucidité sans transparence, c'est-à-dire quand le jour passe, et le phénomène, sans laisser voir le dedans, le dehors, l'autre côté, l'autre ? ), à la frontière peut-être e acée entre le public et le privé, sinon entre l'ouvert et le secret ? Et puis, verre est un vieux mot, et si je crois que vous vous intéressez au verre, que vous l'aimez peut-être, dites-moi si je me trompe. Et s'il s'agit seulement de matières nouvelles qui ressemblent au verre mais déjà n'en sont plus.” Derrida, 37.



можемо разумети комплексни спектар употребе стакла у архитектури и сложене просторне односе спајања и раздвајања, отварања и затварања, које је могуће остварити кроз манипулацију његовим материјалним својствима. Комплексност широког спектра употребе стакла садржана је у проблематизацији транспарентности као својства кроз које се може анализирати и критиковати политички, друштвени и поетички однос према контексту.

У писму Ајзенману Дерида истиче Бенјаминову анализу културе стакла у којој Бенјамин осим примарног својства транспарентности наглашава стакло као материјал који је тврд, хладан, гладак, клизав и без „ауре”.<sup>163</sup> С обзиром на развој архитектуре стакла и челика, карактеристичан за епоху у којој је настала Бенјаминова критика, он говори о стаклу као непријатељу тајности и пријатне интимности, који не дозвољава „остављање трагова” боравка у простору. Ова Бенјаминова критика заснована је на промишљању материјалности стакла у раду немачког књижевника и уметника цртежа Паула Шербарта (Paul Scheerbarth).<sup>164</sup> У односу на културу боравка у простору, Дерида подвлачи Бенјаминов закључак да ће свеопшта употреба стакла у архитектури потпуно променити човека и његову идеју о становању, што је управо била и водећа Шербартова идеја.<sup>165</sup>

Једна од основних специфичност Шербартовог трактата о стаклу јесте рад на нијансирању транспарентности стакла: од потпуне прозирности, преко делимичне прозирности и бојеног стакла, до потпуно непрозирног стакла које не пропушта ни ваздух, ни поглед, ни светлост. Он користи нијансирану транспарентност као материјал за грађење простора, те предлаже високо-технолошка решења конструкције и климатизације.<sup>166</sup> У истицању различитих

---

163 У истраживању транспарентности као саставног дела савремене културе становања, Бенјамин је забележио да је живот у стакленој кући револуционаран гест, да је то „једно пијанство, морални егзибиционизам који нам је свима потребан.” (“Vivre dans une maison de verre est, par excellence, une vertu révolutionnaire. Cela aussi est une ivresse, un exhibitionnisme moral dont nous avons grand besoin.”) Walter Benjamin, “Le surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne [1929]”, in *OEuvres II*, ed. Pierre Rush (Paris: Gallimard, 2000), 118.

164 Шербартово дело *Glasarchitektur* (1914) карактерише приступ близак поетици фантазије, развијен кроз фасцинацију материјалним својствима стакла и њиховим утицајем на концепцију простора. Тема и приступ у Шербартовом раду настали су у вези са актуелним архитектонским промишљањима тог периода, а као нарочит утицај се могу издвојити Бенјаминов теоријски рад *Passagenwerk* (*Arcades Project*), настао 1924-1940. и Шербартова сарадња са немачким архитектом Бруном Таутом (Bruno Taut) на пројекту за стаклени павиљон за Веркбунд изложбу 1914. године.

165 Derrida, “Barbaries et papiers de verre, ou la petite monnaie de ‘l’actuel’”, 38.

166 „Да вентилатори играју кључну улогу у стакленој кући чини се сасвим природно. Они би такође заменили све што може личити на прозор. Када се нађем у једној просторији од стакла не желим ништа да видим ни чујем из спољашњег света. Ако ми небо, облаци, шума и ливаде недостају, могу увек изаћи напоље или се наћи на веранди опционално обрађеној у транспарентном стаклу.” (“Que les ventilateurs jouent le rôle principal dans une maison de verre semblera tout à fait naturel. Ils se substitueront également à tout ce qui peut ressembler à une fenêtre. Quand je me trouve dans une pièce en verre, je ne veux rien voire ni

материјалности стакла, Шербарт архитектонску поетику ослања на идеје о технологији која би омогућила широку скалу перформативних нијанси овог материјала [цртеж 7]. Он прелаже дупле зидове са минимално једним метром дистанце између њих који би обезбедили циркулацију ваздуха као и дифузију светла и боја споља ка унутра и унутра ка споља.<sup>167</sup>

Анализирајући стаклени свет Шербарта, теоретичар и критичар уметности Гијом Десанж (Guillaume Désanges) истиче парадоксе који се јављају приликом ограђивања простора стаклом.<sup>168</sup> Он сматра да је транспарентност заправо идеализована у односу на савремене дискурсе социологије, политике, естетике, интелектуализма, психоаналитике и подвлачи: „То је зато што транспарентност није невидљивост, а његова трансформација од супстанце у морал, од објекта до субјекта, од материје до идеје, остаје подложна амбивалентним карактеристикама стакла као физичког тела, или: рефлексивност и прозирност, прво, али и дистанцирање, уздржавање, илузија. Привид. Технички и поетски манифест Шербарта садржи клице свих ових контрадикторних категорија”.<sup>169</sup> Уз Шербартову теорију стакла као примарног материјала поделе простора, студија културе стакла указала је на транспарентност и рефлексивност као есенцијалне перформансе поделе простора које уланчавају културе грађења и становања. [Табела1]

---

entendre du monde extérieur. Si le ciel, les nuages, la forêt et les prés me manquent, je peux toujours sortir ou me rendre dans une véranda en option dotée de vitres transparentes.”) Paul Scheerbar, *L'architecture de verre* (Strasbourg: CIRCE, 2013), 33.

167 Scheerbar, 16.

168 Paul Scheerbar, Guillaume Desanges, and Francois Piron, *Intouchable – L'idéal transparence* (Paris; Nice: Xavier Barral, 2006).

169 “C'est que la transparence n'est pas l'invisibilité, et que sa transformation de substance en morale, d'objet en sujet, de matière en idée, reste soumise aux caractéristiques ambivalentes du verre en tant que corps physique, soit: la réflexion et l'opacité, d'abord, mais aussi la distanciation, le confinement, l'illusion. Mirages. Le manifeste technique et poétique de Scheerbar contient d'ailleurs en germes toutes ces catégories contradictoires.” Scheerbar, Desanges, and Piron, 70.

**Табела 1:** Табеларни приказ студија динамике поделе стамбеног простора (2017), А. Бнин-Бнински.

**СТУДИЈЕ ДИНАМИКЕ ПОДЕЛЕ СТАМБЕНОГ ПРОСТОРА**

ЕТИМОЛОШКА АНАЛИЗА ПОЈМОВА ПОДЕЛЕ	ОСНОВНЕ РЕЛАЦИЈЕ ФЕНОМЕНА ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА	ПРОСТОРНЕ СИТУАЦИЈЕ ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА	ПЕРФОРМАНСЕ ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА (ПРЕМА КУЛТУРИ СТАНОВАЊА)
<i>LIMES</i>	ОДВАЈАЊЕ	ЗИД	МУРАЛНОСТ
<i>LIMEN</i>	СПАЈАЊЕ	ПРАГ	ПОРОЗНОСТ
<i>LIMIER</i>	РАЗМИЦАЊЕ	ВРАТА	ПЕРФОРАЦИЈА
<i>LINE</i>		ПРОЗОР	ТРАНСПАРЕНТНОСТ
		МОСТ	РЕФЛЕКСИЈА
		СТАН	ИНВЕРЗИЈА
		ЛИНИЈА	НАСИЉЕ
			ДИСТАНЦА



**Цртеж 7:** *Glasarchitektur* (1914), Шербарт. **Извор:** Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (Berlin: Verlag der Strum, 1914).

## 2. Општа теорија цртежа

*Avoiding target, aiming to miss.*

Cedric Price, *Aiming to miss* (November 20, 1975)

Проблематизација и испитивање медија архитектонског цртежа представља један од основних задатака нашег рада. Теорију цртежа одредили смо за примарно истраживачко поље дисертације и основну тему истраживања у другој глави овог рада. За разлику од методолошког приступа у глави 1 (који подразумева специфична архитектонска читања филозофског дискурса у циљу формирања прецизног правца истраживања о феномену поделе стамбеног простора), анализа референтних текстова у овом сегменту има намеру да позиционира наше истраживање у ширем истраживачком контексту архитектонске теорије. Док архитектонска теорија и посебно теорија архитектонског цртежа овде чине главне научне области, методологије интердисциплинарне тензије између архитектуре и филозофије задржане су кроз специфичне приступе референтних теоретичара, као и кроз студије филозофије архитектонског цртежа.

Теорију и филозофију цртежа истражујемо према шест основних тема које се тичу општих улога и позиција цртежа у савременом архитектонском раду: цртање и мерење, феноменологија архитектонског цртежа, цртеж и дијаграм, цртеж као језик, технологије и геометрије архитектонског цртежа. Селекција тема, које смо анализом и систематизацијом литературе утврдили као примарне, усмерена је на утврђивање посебних проблема који омогућавају даљи рад на

централном истраживачком питању – Да ли је однос између појма поделе стамбеног простора и линије у архитектонском цртежу обострано условљен? Дакле, циљ критичке анализе референтних теоријских студија у другој глави дисертације јесте отварање поља, од општих ка посебним улогама архитектонског цртежа. Овакав приступ нам омогућава оријентацију у оквиру широког поља теорије цртежа, као и прецизно утврђивање домена научног доприноса нашег рада.

Прелиминарна фаза истраживања и студије феномена поделе простора указале су на архитектонски цртеж као један од могућих домена за испитивање динамике поделе стамбеног простора. Ово се примарно односи на спроведена истраживања у области основних просторних односа, ситуација поделе и перформанси поделе стамбеног простора (погледати табелу 1). Осим наведених примера у којима су аутори користили цртеж за истраживање динамике поделе простора (Констант, Паран и Клајн, Бурдије, Шербарт), цртеж и линија у цртежу коришћени су као основни мотиви, примери, метафоре и аналогии у филозофским разматрањима (Дерида, Гец, Бенџамин, Вигли).

Кроз прелиминарне и продубљене фазе истраживања, утврдили смо неколико кључних аутора из области теорије архитектонског цртежа. Карактеристика њиховог приступа огледа се у студиозним анализама појма, идеје, концепта и документа архитектонског цртежа, кроз историјску перспективу, као и кроз антиципацију могућности за усавршавање и усложњавање његових улога. Основни контекст студије одређен је проблематизацијама праксе цртежа у радовима два професора историје и теорије цртежа, Фраскарија и Еванса. Док у Фраскаријевом раду истичемо испитивања материјалности цртежа и његов концепт отеловљења (*embodiment*) у архитектури, значајан допринос Евансових испитивања односи се на процедуре превођења од цртежа ка грађевини, као и на специфичне студије архитектонске геометрије. Тему односа између цртања и мерења поставили смо у први план ослањајући се на појмовне анализе теоретичара Паола Белардија (Paolo Belardi). Актуелне расправе о проблематичној садашњости и будућности медија цртежа и архитектонски цртеж између аналогне и дигиталне парадигме, заснивамо на критичким опсервацијама теоретичара и критичара Шера, Емонса, Ентони Видлера (Anthony Vidler) и Џонатана Хејла (Jonathan Hale).

Узимајући актуелни контекст струке као проблематичан, Фраскари сматра да је ре-евалуација графичких процедура од виталне важности за отварање могућности ка архитектонској имагинацији која је резилијентна, отпорна и критична према савременим захтевима грађевинског тржишта.<sup>170</sup> Он напомиње да је актуелна улога цртежа у професији занемарена, а да она осим репрезентације представља начин размишљања о простору и „артефакт архитектонске теорије”.<sup>171</sup> Аутор појашњава да архитектонски цртеж као „најважнији агент архитектуре” садржи невербалну есенцију архитектонске теорије и да је неопходан за свако научно и истраживачко бављење архитектуром. Еванс има слично разумевање улоге архитектонског цртежа унутар професије. Он сматра да би било могуће написати целу историју западне архитектуре која је ослобођена утицаја стилских карактеристика, већ се концентрише на начине рада у архитектури: „Велики део ове историје би се бавио јазом између цртања и изградње. Цртеж би се сматрао не толико уметничким делом или камионом за гурање идеја са места на место, већ местом подземних и евазијских утицаја који се на овај или онај начин крећу око огромне тежине конвенције, што је одувек била највећа сигурност и истовремено највећа одговорност архитектуре”.<sup>172</sup> Значајно је напоменути да теоријске платформе Фраскарија, Еванса и других референтних аутора за овај сегмент наше студије, праве јасан отклон од уметности архитектонског цртежа која је одвојена од грађења. Кроз селекцију и анализу референтних извора литературе, наш рад је опредељен ка студијама које на различите начине разматрају комплексне односе између цртежа и грађене средине. Унутар тих односа, наша студија о теорији цртежа настоји да визира његове улоге у архитектонском раду на динамици поделе простора.

---

170 Marco Frascari, “Models and drawings – the invisible nature of architecture”, in *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, ed. Marco Frascari, Jonathan Hale, and Bradley Starkey (London; New York: Routledge, 2007), 1–7.

171 Frascari, 5.

172 “A large part of this history would be concerned with the gap between drawing and building. In it the drawing would be considered not so much a work of art or a truck for pushing ideas from place to place, but as the locale of subterfuges and evasions that one way or another get around the enormous weight of convention that has always been architecture’s greatest security and at the same time its greatest liability.” Robin Evans, “Translations from drawing to building”, in *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, ed. Robin Evans (London: Architectural Association, 1997), 153–195, 186.

## 2.1. Појам и проблем медија архитектонског цртежа

Промишљање медија цртежа у архитектонској професији током последње деценије је нарочито актуелна тема у раду бројних архитеката и теоретичара архитектуре. Позиција и улога архитектонског цртежа данас расправља се у дебатама на међународним симпозијумима и унутар архитектонских школа. Професија је подељена између два екстрема: констатације „смрти цртежа” и прославе његове ренесансе. Ове крајности неретко одређује носталгичан однос према техникама ручног и слободоручног цртежа, са једне стране, и једнако некритичне фасцинације компјутерским методама концепције простора, с друге стране.<sup>173</sup> Кључни мотиви за општу дебату о улози цртежа и проблематизацију његових метода и техника подстакнути су наглим преласком са ручне израде на компјутерски, дигитални цртеж, који је резултирао променом парадигме у сфери овог медија. Временска дистанца од око три деценије од почетка распрострањене употребе дигиталног цртежа пружа прилику за сагледавање трансформације унутар медија и тренутне, неупитне доминације дигиталних технологија у архитектонској продукцији. Осим специфичног проблема промене парадигме, поједини савремени теоретичари архитектуре сматрају да је целокупна професија у стању кризе, те да је неопходно преиспитати њене алате и домене деловања.<sup>174</sup>

У књизи *The Death of Drawing: Architecture in the Age of Simulation*, Шер настоји да разјасни савремену улогу архитектонског цртежа у доба његове дигитализације.<sup>175</sup> Аутор скреће пажњу на чињеницу да је улога архитектонског цртежа у савременој професији великим делом развијена под утицајем околности у доба ренесансе када је архитекта одвојен од локације градилишта. Он истиче Албертијев став да је супериорна улога архитектуре у пројектантском послу, као

---

173 О контексту расправе о архитектонском цртежу и широкој скали професионалних ставова, између осталог, говоре и теме симпозијума одржаних у последњих пет година у две престижне архитектонске школе: “Is Drawing Dead?”, симпозијум у Yale School of Architecture 2012. године и “Drawing Futures” у Bartlett School of Architecture 2016. године. Осим ова два догађаја, важни су и симпозијуми, праћени изложбама: “Drawing Millions of Plans” (The Royal Danish Academy of Fine Arts Schools of Architecture, Design and Conservation, 2017), “The Tools of the Architect” (Delft University of Technology and Het Nieuwe Instituut HNI, 2017), “Disegno 2018 – Mastery and uncertainty: the drawings of architecture” (LOCI Faculty, University of Louvain, 2018).

174 Један од примера значајних доприноса у преиспитивању професионалног деловања архитектуре је рад савремене теоретичарке и историчарке архитектуре Флоре Самјуел (Flora Samuel). Она сматра да је од изузетне важности за савремени професионални контекст испитати улогу истраживања у архитектонској пракси. Њени значајни радови на ову тему укључују књиге *Demystifying Architectural Research* (2015) и *Why Architects Matter* (2017).

175 David R. Scheer, *The Death of Drawing: Architecture in the Age of Simulation* (London; New York: Routledge, 2014).

интелектуалном ауторству, вишеструко важнија од ангажмана градитеља и проблема како је нешто изграђено.<sup>176</sup> Управо овај моменат који је Шер нагласио, у теорији архитектонског цртежа узима се за прекретницу када је цртеж постао есенцијално важан за формулацију идеја у архитектури, као производ рада архитекте и као веза између идеје, пројекта и конструкције. Према његовој анализи, архитектонски цртеж је у овим околностима развио сопствену дуалност, у својству медија са једне стране, и у својству заната, кроз цртачке вештине, са друге.<sup>177</sup> Утврђена двојност цртежа отвара широк спектар позиција цртежа између наведених крајности, од формулације и комуникације идеје до њеног архивирања и испитивања. Усавршавање занатских вештина цртања и усложњавање његових медијских својстава отвара аналитичку платформу за различите аспекте и улоге цртежа у архитектонском процесу. Од кључне је важности за промене у домену архитектонског цртежа његово разумевање у двојној спрези: условљеност развојем цртачких средстава и алата и условљеност напретком технологија грађења.

### 2.1.1. Цртање и мерење

Развој медија папирног цртежа, осим активности цртања, укључио је и измештање процедура мерења, димензионисања и мерења. Ове процедуре у свему су пратиле развој цртачких алата и конвенција, што је резултирало формулацијом јединственог метричког система мера. Беларди, у књизи *Why Architects Still Draw*, издваја два значајна концепта везана за архитектонске појмове италијанског језика *disegno* и *rilievo*.<sup>178</sup> Специфичност ових појмова је у њиховом пореклу у ренесансним почецима цртежа, када су означавали примарне активности архитектонског рада. Истицањем основних, изворних појмова, Беларди образлаже критички став према уопштеном, савременом разумевању цртежа и процеса које он по себи подразумева.

Појам *disegno* који је са италијанског најчешће превођен као „дизајн” заправо означава цртеж или скицу. Беларди објашњава да употреба енглеског појма

---

176 Дистинкција коју је Алберти направио између рада архитекте и рада градитеља садржана је у основама савремених дискусија о улогама цртежа. Евансова сажета интерпретација ове тврдње: „Архитекта прави цртеже, а не зграде” (“Architect make drawings, not buildings”) често се узима за почетну премису аргументације о цртежу.

177 Scheer, *The Death of Drawing: Architecture in the Age of Simulation*, 3.

178 Paolo Belardi, *Why Architects Still Draw* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014).



дизајн (*design*) спаја под једним именом концепте цртежа и пројекта; а с обзиром да ови појмови у италијанском језику имају етимолошки сложен и компликован однос, изједначавање њиховог значења чини превод поједностављеним и погрешним. Аутор објашњава да „цртеж и пројекат, иако остају различити ентитети, хране се међусобно од момента концепције надаље, формирајући заплет значења који указује на њихову узајамну зависност”.<sup>179</sup> Да би појаснио однос између цртежа и пројекта, Беларди користи појам скице коју назива есенцијалним записом идеје.<sup>180</sup> Он истиче значај скице кроз интензивну везу између когнитивних процеса у мозгу и записа руке. Док аналитичку позицију заснива на инвентивном аспекту цртежа, аутор везу цртања и писања испитује кроз графолошке и неуролошке студије. Према истраживањима графолога Рудолфа Пофала (Rudolf Pophal), специфична по неутрализацији разлике између писања и цртања, Беларди истиче „графички акт” као јединствено и непоновљиво мождано услојавање.<sup>181</sup> Аутор посебно наглашава комплексност везе мозак-рука у неуролошким истраживањима и напомиње да су „сензори за руку у кортексу знатно већи него они који су повезани са другим деловима тела и да директно утичу на модалитете са којима наш мозак организује динамику писања или цртања”.<sup>182</sup> Према томе, закључује Беларди, комуникација скицом често прецизнија од писаних речи. Скица формира готово несвесне идеје аутора, што је чини аутономном и отвореном. Он тврди да је саставни део карактера скице њена „дестабилизаторска улога” јер одмах након настанка може даље да се развије у нову идеју.<sup>183</sup>

Беларди разликује два основна аспекта цртежа: инвентивни и информисани. Док скица припада инвентивном аспекту, информисани цртеж окарактерисан је бројним информацијама које садржи. Ова разлика није везана за место цртежа у процесу који води ка реализацији архитектонског дела. Подразумевајући оба

---

179 “Drawing and project then – though remaining different entities – nourish each other from the moment of conception on, forming a tangle of meanings that demonstrates their interdependence.” Belardi, 34.

180 Belardi, 24.

181 Belardi, 23.

182 “The hand-related sensors in the cortex are much larger than those related to rest of the body, and they directly affect the modalities with which our brain manages the dynamics of writing or drawing.” Беларди наводи да у току писања текста рука може да изведе четири до пет милиона малих покрета који учествују у остављању трага на папиру – у току једне секунде најмање десет графичких импулса – док особа која пише ових покрета није свесна. Подсвесну аутоматизацију графичких порета и неуролошке везе са мишићима руке Беларди у релацији према скици илуструје речима Анрија Фокијона (Henri Focillon) „ум влада руком, рука влада умом”. Belardi, 22–23.

183 Belardi, 30.

аспекта цртежа, аутор настоји да образложи неопходну везу између научног и поетског приступа указујући на значај архитектуре која није нацртана да би била изграђена. Ови цртежи, популарно названи „папирном архитектуром”, који нису директно окренути материјализацији, представљају изузетан допринос архитектонском знању, нарочито због комплексности њихових тематских експеримената и критичке интерпретације градитељског наслеђа.

Осим процеса цртања и пројектовања садржаних у концепту *disegno*, Беларди истиче значај активности мерења кроз концепт *rilievo*. Ослањајући се на два писма холандског уметника Винсента ван Гога (Vincent van Gogh), у којима Ван Гог описује спрегу цртежа и сна, Беларди поставља тезу да је за поступке мерења у архитектури неопходна „увећана” (*augmented*) сензибилност онога ко мери.<sup>184</sup> „Увећана” сензибилност је есенцијална за бележење које укључује не само материјалне него и нематеријалне димензије мерене архитектуре. Кључни појам *rilievo* означава сложено мерење које надилази ригидност и егзактност. Беларди тврди да је „архитектонско мерење одувек било и увек ће бити активност која је слободна (ослобођена ригидних, унапред замишљених идеја), креативна (у могућности да открије неочекиване карактеристике света који нас окружује) и прогресивна (спремна да замени метричку прецизност културолошком прикладношћу)”.<sup>185</sup> Појам *rilievo* Беларди анализира кроз његове латинске корене у концепту *re-laevo*, који између осталог садржи и значење „дићи, подићи”, и закључује да је за *rilievo* мерење неопходно три ствари: онај који мери (који врши акцију дизања), нешто што се мери (објекат или рељеф) и површина која омогућава приказивање објекта мерења (у односу на коју мерење има значај).<sup>186</sup> Аутор не искључује метричко мерење, већ предлаже приступ који омогућава и технички и хуманистички цртеж. Између ова два приступа, његов координатни систем метричкој димензији придружује хуманистичке нотације времена и културе: „x оса – дужина/истраживање, y оса – висина/услојавање, z оса – дубина/интерпретација”.<sup>187</sup> Ове процесе Беларди сматра детективским и тако наглашава да *rilievo* захтева изузетан ангажман онога који мери и да такав

---

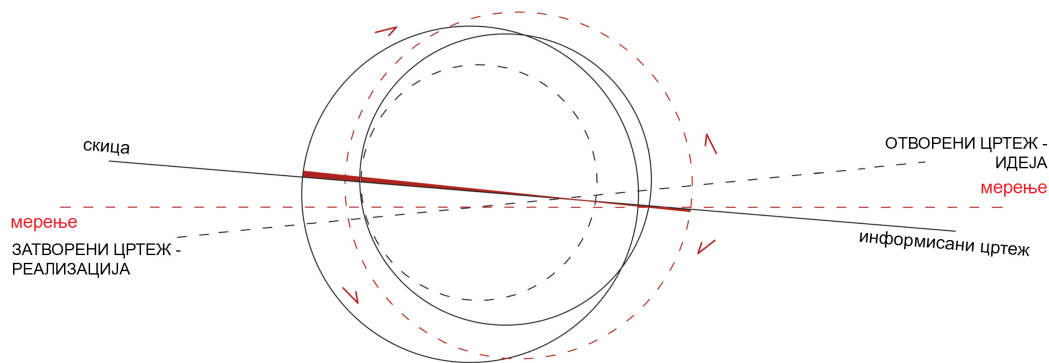
184 Belardi, 42.

185 “... architectural survey has always been and always will be an activity that is ‘free’ (liberated from all rigid, preconceived ideas), ‘creative’ (able to reveal unexpected characteristics of the surrounding world), and ‘progressive’ (ready to replace metric precision with cultural appropriateness).” Belardi, 43.

186 Belardi, 57.

187 “x (with/exploration), y (height/stratification), and z (depth/interpretation).” Belardi, 58.

доринос архитектонском знању далеко надилази мерење забележено техничким „механичким” цртежом.<sup>188</sup> [Табла 1.1]



**Табла 1.1:** Аспекти архитектонског цртежа према односима цртања и мерења (2017), А. Бнин-Бнински.

## 2.2. Критичка феноменологија архитектонског цртежа

Из перспективе Фраскаријевог студента и аналитичара његовог рада, Хејл разматра критички потенцијал садржан у Фраскаријевој филозофској и теоријској идеји отеловљења у архитектури.<sup>189</sup> Специфичност Фраскаријевог приступа се односи на релације тела и архитектонског цртежа смештене у спрегу између „структуралистичког/семиотичког и феноменолошког/искуственог приступа [...] који су обично схваћени као антагонистичне школе мишљења: социјално и колективно структурисани симболички системи наспрам више субјективне базе индивидуалног телесног искуства”.<sup>190</sup> Хејл ову спрегу условљености препознаје у различитим феноменолошким идејама кроз њихов развој у архитектонској теорији и сматра да она резултује процесом који може бити и продуктиван и ограничавајући.

188 Белардијева наклоњеност хуманистичким аспектима цртања и мерења не одбацује вредности савремених алата којима се изводи технички цртеж. Његова позиција сугерише на критички однос према употреби дигиталних технологија цртања.

189 Jonathan Hale, “Critical phenomenology: Architecture and embodiment”, *Architecture and Ideas*, n/a (2013): 18–37.

190 “... structuralist/semiotic and phenomenological/experiential approaches [...] commonly seen as antagonistic schools of thought: socially and collectively structured symbolic systems versus the more subjective basis of individual bodily experience.” Hale, 21.

Аутор уочава две значајне фазе феноменолошког приступа у архитектонској теорији. Прва се односи на шездесете и седамдесете године када је био посебно изражен утицај норвешког историчара архитектуре Кристијана Норберга Шульца (Christian Norberg-Schulz) и његове интерпретације Хајдегерове филозофије.<sup>191</sup> Као основну карактеристику ове феноменолошке фазе Хејл издваја појединца који је позван да се одреди у простору и времену према широкој скали симболичке структуре засноване на филозофским, теолошким и космолошким начелима.<sup>192</sup> Други талас који је одредио феноменолошку фазу у архитектури аутор смешта у деведесете године. За одредницу ове фазе Хејл узима „драматичну промену интереса од макро до микро размере. Овде се тежиште помера са минуциозности архитектонских детаља на питања тектонике и материјалности, сензорне везе између зграде и индивидуалног искуства субјекта”.<sup>193</sup> За кључне ауторе који су обележили другу фазу односа феноменологије и архитектуре, Хејл издваја теоретичаре Кенета Фремптона (Kenneth Frampton) и Јуханија Паласму (Juhani Pallasmaa).<sup>194</sup>

Утицајни теоретичар феноменологије Алберто Перез-Гомез (Alberto Perez-Gomez) сматра да је полемично место архитектонске феноменологије смештено у неопредељено поље деловања цртежа, између субјективне поетике аутора и метрике геометријске прецизности.<sup>195</sup> Он сматра да је цртеж, пре његових ренесанских промена, представљао процедуре отеловљења, док је са ренесансом, затим утицајем париских школа *École Polytechnique* и *École des Beaux-Arts* и каснијим технолошким напретком, почео да стреми објективном, научном приказу простора. Иако из феноменолошке позиције тврди да „средства нису неутрална”,<sup>196</sup> аутор истиче да је једина могућност за успех архитектонског цртежа у конвергенцији две перспективе: поетске и критичке.<sup>197</sup>

Хејл гради тезу о критичкој феноменологији архитектуре реактуелизацијом радова филозофа Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961),

191 Овом приликом Хејл посебно истиче Шулцове књиге *Existence, Space and Architecture* (1971) и *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1980).

192 Hale, “Critical phenomenology: Architecture and embodiment”, 22.

193 “... a dramatic shift of interest from the macro to the micro scale. Here the emphasis moves to the minutiae of architectural details, to questions of tectonics and materiality, and the sensory connections between the building and the individual experiencing subject.” Hale, 22.

194 За кључне радове архитектонске феноменологије деведесетих година Хејл издваја Фремптонову књигу *Studies in Tectonic Culture* (1995) и Паласмину књигу *The Eyes of the Skin* (2005).

195 Alberto Perez-Gomez, “Architecture as drawing”, *JAE* 36, no. 2 (1982): 2–7.

196 Perez-Gomez, 5.

197 Perez-Gomez, 7.

једног од зачетника феноменолошког мишљења. Он издваја Мерло-Понтијеве појмове *тело-схема* (*body-schema*) и *habitus* да би поставио питање „да ли феноменологија може да нам помогне да се суочимо са ширим социјалним и политичким контекстом. [Он настоји да испита] шта би тачно било критичко код критичке феноменологије и да ли је могуће избећи уобичајену осуду да је феноменологија фундаментално конзервативна и назадна, очигледно преокупирана носталгијом за наводним светом концентрисаним око субјекта”.<sup>198</sup> Узимајући *тело-схему* и *habitus* као појмове који садрже критички потенцијал филозофије, Хејл испитује везу између појединца (на кога је феноменологија усредсређена) и контекста (као социјално-политичког окружења).

Анализом Мерло-Понтијевог концепта тела-схеме, као изнад свега динамичног ентитета, Хејл појашњава да је у самој идеји садржан однос између појединца и окружења. Он наглашава разлику коју Мерло-Понти прави између *тела-слике*, као пасивног приказа тела у виду „менталне мапе или дијаграма”, и *тела-схеме*, јер схематски приказ садржи динамику у којој „ја могу” превазилази „ја јесам”. Другим речима, „оно што јесмо одређено је оним што можемо да радимо”.<sup>199</sup>

Хејл показује да *тело-схема* подразумева перцепцију која није ослобођена од концепције (као унапред уобличене идеје о утиску), већ је сложена и заснована на многобројним слојевима искустава из окружења. Читајући Мерло-Понтија, аутор истиче да је у самој идеји отеловљења садржано искуство окружења као несвесни део перцепције, који кроз разлику са познатим отвара могућност ка спотаном и измењеном погледу на свет.<sup>200</sup> *Тело-схема*, како је Хејл приказује, није пасиван актер у окружењу, већ је динамична веза између несвесних, наметнутих услова културне средине (понашања, норме) и отворених могућности за спонтани доживљај: „Кључна тачка коју треба забележити на почетку јесте да *тело-схема* није структурирана у потпуности изнутра, као да је једноставно ментални модел биолошких капацитета тела као физичког

---

198 “... whether phenomenology can help us at all in dealing with the wider social and political context” ... “what exactly is ‘critical’ about ‘critical phenomenology’, and whether it is possible to avoid the common accusation that phenomenology is fundamentally conservative and backward-looking, apparently too preoccupied with nostalgia for a supposedly subject-centred world.” Hale, “Critical phenomenology: Architecture and embodiment”, 23.

199 “what we are is defined by what we can do.” Овом приликом Хејл се позива на кључне феноменолошке текстове: *Phenomenology of Perception* Мерло-Понтија и *Ideas II* Едмунда Хусерла (Edmund Husserl), који се сматра зачетником филозофије феноменологије. Hale, 25.

200 Hale, 25.

организма. Више је структурирана једнаком снагом из „’ спољашњости’, што је у великој мери несвесно стечена збирка пракси понашања заснована на социјалним нормама и конвенцијама културе у којој живимо.”<sup>201</sup> *Тело-схема* је у Хејловој студији узета за медијатора социјалне функције између индивидуе и окружења. Медијаторска улога омогућава *телу-схеми* да ’сретне свет на пола пута’ јер је одређена фактором искуства појединца, али такође и отворена за нова искуства. У том смислу, Хејл се разликује од Бурдијеа и Мишела Фукоа (Michel Foucault), који појединца узимају за пасивну индивидуу, жртву наметнутих културних норми и социјално-политичких услова контекста. *Тело-схема* у Хејловој анализи заштићује факторе индивидуалних слобода понашања појединца према контексту, при чему су праксе понашања између техника за истраживање окружења и форми експресије.<sup>202</sup>

### 2.2.1. *Habitus* цртежа

Анализом концепта *habitus* код Бурдијеа и Мерло-Понтија, Хејл подвлачи значај практичне, активне антиципације услова средине, која није унапред утврђени механизам реакције на непознато окружење и неочекиване ситуације.<sup>203</sup> Да би појаснио активну антиципацију као праксу понашања појединца кроз *телу-схему*, аутор издваја разлику коју је Мерло-Понти направио између две врсте говора: „говорног говора” и „изговореног говора”: „[Изговорени говор] се заснива на више конвенционалном говору који се користи у свакодневном разговору, [он је] врста јако кодираниог функционалног језика за комуницирање чињеничних информација. ’Говорни говор’, с друге стране, укључује тридесет врста поетичног или књижевног језика који притиска ивице постојећих конвенција. То чини предлагањем многоструких слојева значења, понекад кроз двосмислене семантичке референце, али често кроз његову акустичну или визуелну ’материјалност’”.<sup>204</sup> Изведена анализа показује да *habitus* као пракса

201 “A key point to note at the outset is that the body-schema is not structured entirely from within, as if it were simply a mental model of the biological capacities of the body as a physical organism. Rather it is structured just as strongly by forces from “outside”, being a largely unconsciously acquired collection of behavioural practices based on the social norms and conventions of the culture in which we live.” Hale, 25.

202 Hale, 31.

203 Бурдијеов концепт *habitus* је кључан за Фраскаријеву идеју баланса између хаоса и космоса у цртежу. Marco Frascari, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing: Slow Food for the Architect's Imagination* (London; New York: Routledge, 2011), 39–40.

204 “The latter referred to the more conventional speech used in everyday conversation, the kind of heavily codified functional language meant to communicate factual information. ‘Speaking speech’ on the other hand involves the 30 kind of poetic or literary language that pushes at the boundaries of existing conventions. It does this by suggesting multiple layers of meaning, sometimes through ambiguous semantic references, but often through

понашања према условима средине садржи у модалитету „говорног говора” потенцијал за критику и извртање наметнутих, строго кодираних конвенција као друштвених, социолошких и политичких норми.

С обзиром да је цртеж основни архитектонски медиј, а према Перез-Гомезу најосетљивије поље архитектонске феноменологије и критике, предлагемо аналогију између архитектонског цртежа и Мерло-Понтијевог концепта говора. У постављеној аналогији, *habitus* узимамо за активност цртања која у услове контекста укључује и кодирану формулацију у оквиру архитектонских цртачких конвенција (изговорени говор), са једне стране, и могућности виртуозног изражавања кроз поетику и ексцес у цртежу, са друге (говорни говор).<sup>205</sup> *Habitus* као активност цртања – између нормативности цртачких конвенција и слободне праксе понашања према условима цртања – отвара цртеж ка нестабилности, прекиду и изненађењу.<sup>206</sup>

Из односа *тела-схеме* и *habitus*-а закључујемо да *тело-схема* – као медијатор између окружења и цртача – одговара процесима и процедурама архитектонског мерења. *Тело-схема* као процес мерења садржи критички потенцијал отеловљења у архитектонском цртежу и располаже могућностима да конвенционални, нормативни цртеж (као Мерло-Понтијев модалитет изговореног говора), постави у нестабилан, виртуозни модалитет говорног говора, отворен ка изненађењу и критичком преиспитивању контекста цртежа. Начини, одлуке, механизми и процедуре мерења у појму *тело-схема* налазе концептуални приступ за критичку активност цртања која је испитивачка, истраживачка и нестабилна. Аналогија цртање – *habitus* и мерење – *тело-схема*, кроз процесе отеловљења и настањивања, поставила је услове за промишљање приступа критичке методологије у архитектонском цртежу.

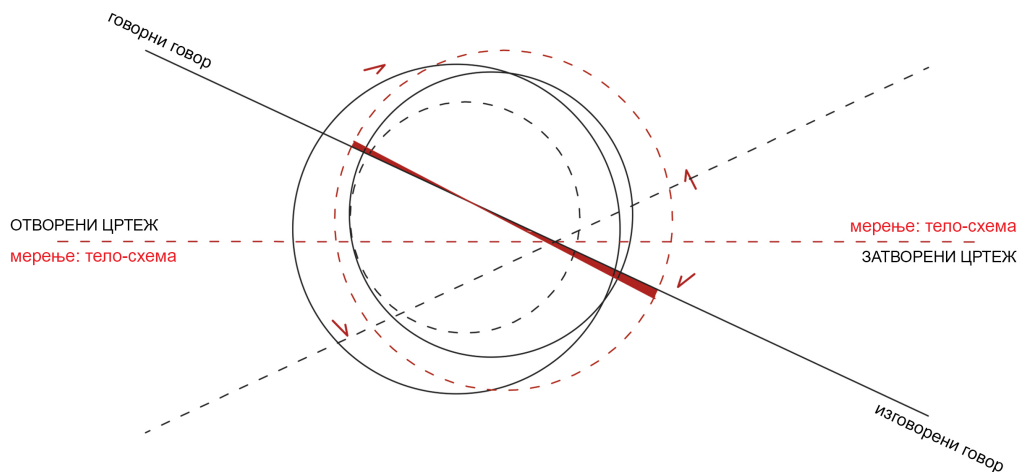
---

its acoustic or visual “‘materiality’.” Hale, 30.

205 За тему *habitus* цртежа који укључује и конвенционалне моделе формулације идеје и могућности за одступање од њих кроз импровизацију и ексцес, значајно је нагласити везу са теоријом и филозофијом геста коју смо приказали у поглављу 1.2 Филозофија геста у становању. Бенцамин је нагласио да је потенцијал критичности геста садржан у прекиду нормативности. У односу на отеловљење у архитектонском цртежу, кроз *тело-схему*, критички гест припада домену говорног говора, а нормативност припада цртачким конвенцијама изговореног говора.

206 Емонс, такође Фраскаријев студент и аналитичар његовог рада, разрађује идеју отеловљења кроз имагинацију настањивања архитектонског цртежа. Тема настањивања архитектонског цртежа је у фокусу његових есеја “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination” (2014), “The means and meanings of dashed lines” (2001) и “Size matters: virtual scale and bodily imagination in architectural drawing” (2005).

Хејл закључује да се *тело-схема* конституише кроз искуство тела у покрету, при чему искуство отеловљења означава интензивни однос размене између појединца и окружења, односно цртежа. Он сматра да је у феноменологији критичност садржана у „механизму за испитивање 'понуђених решења' сталном продукцијом новитета који се сами по себи не могу лако оспорити. Управо тај потенцијал за неочекивани ексцес у свим облицима материјалног отеловљења, који верујем да указује на пут ка извору критичких проналазака и иновација, јесте радикални потенцијал који изгледа као да је у супротности са оним што смо очекивали од феноменологије у архитектури”.<sup>207</sup> Узимајући у обзир анализе Белардија, које праве основну разлику између цртања и мерења, цртање као *habitus* користи *тело-схему* као отворени механизам за мерење и критичко деловање у цртежу. Мерење, димензионисање и размеравање су истраживачки, отворени процеси који посредују између света и појединца, између перцепције и концепције. Они чине основне процедуре архитектонског цртежа које садрже истовремено неопходан метрички стандард, норматива и технологије – са једне стране, а технологије и геометрије архитектонског цртежа – са друге. [Табла 1.2]



**Табла 1.2:** Односи *тела-схеме* и *habitus*-а према цртању и мерењу (2017), А. Бнин-Бнински.

207 “I am calling ‘criticality’ – a mechanism for questioning ‘received solutions’ by continually producing novelty that cannot itself be easily resisted. It is this potential for unexpected excess in all forms of material embodiment that I believe points the way to a source of critical invention and innovation, a radical potential that seems to contradict what we have been led to expect from phenomenology in architecture.” Hale, “Critical phenomenology: Architecture and embodiment,” 33.



### 2.3. Цртеж и дијаграм

Међу цртачким модалитетима у филозофским радовима највише је коришћен дијаграм (што се нарочито односи на период двадесетог века), било да је реч о студијама које се тичу директно визуелних уметности или визуелизације филозофских идеја.<sup>208</sup> Дијаграм је врста цртежа погодна за коришћење у различитим дисциплинама, што у великој мери одређује његову примарну улогу као носиоца информација и репрезентације њиховог односа или система. У есеју “Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation” Видлер развија дискурс о дијаграму као посебном аспекту цртежа који кроз савремене архитектонске праксе гради континуитет са наслеђем модерне.<sup>209</sup> Он наглашава да су ове праксе различите у разним, готово свим доменама њиховог деловања, али истовремено као заједничку карактеристику уочава употребу дијаграма и коришћење рачунарских метода за концепцију и реализацију архитектонских пројеката. „Уместо носталгичног враћања у историјске преседане, често упуштене у ’ренесансну хуманистичку’ реторику, ови нови ’блбови’, ’топографије’ и ’касни модернизми’ проналазе свој полемички став у одлучујућем приступу и њиховом начину дизајна и репрезентације у дигиталним технологијама”.<sup>210</sup> У односу на разлике у појединачним праксама, коришћење дијаграма заузима широк опсег „од дијаграматичне карикатуре до теоријског дискурса, од модернистичког оживљавања до дигиталног експеримента”.<sup>211</sup>

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

---

208 За савремену теорију и филозофију архитектуре нарочито су значајне Делезове студије дијаграма. Његова истраживања подразумевају дискусију о позицији дијаграма у процесу стварања, што се углавном односи на теорију уметности и нарочито сликарства. Погледати на пример Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (Paris: Éditions de la Difference, 1981).

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

210 “In place of a nostalgic return to historical precedents, often couched in ‘renaissance humanist’ rhetoric, these new ‘blobs’, ‘topographies’, and ‘late modernisms’ find their polemical stance in a resolutely forward-looking approach and their modes of design and representation in digital technologies.” Vidler, 2.

211 “... from diagrammatic caricature to theoretical discourse, modernist revival to digital experiment.” Vidler, 2.

- 1) поједностављена представа архитектонског цртежа која је фокусирана на одређене аспекте грађевине (конструкцију, функционалну организацију, кретање...);
- 2) саставни метод архитектонског цртежа који осим свих потребних информација о простору и његовој материјализацији садржи и дијаграматске линије које појашњавају пројекат;
- 3) апстраховани архитектонски цртеж – дијаграм који тежи да се повеже са апстрактним концептом грађевине;
- 4) дијаграм који превазилази архитектонски цртеж као слику објекта и изједначава се са грађевином.

Видлер приказује дијаграм као метод архитектонског цртежа који је настао крајем осамнаестог века у виду апстрахованог цртежа лишеног сувишних детаља и описа. У тенденцијама које су биле својствене архитектонском раду при удаљавању од ренесансе ка периоду просветитељства, Жан Никола Луј Диран (Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760–1834), архитекта и професор у политехничкој школи *École Polytechnique* у Паризу, започео је израду архитектонских цртежа заснованих на систему линија, тачака и површина. Дираново истраживање је мотивисао и подржао математичар Гаспар Монж (Gaspard Monge, 1746-1818), који је учествовао у оснивању ове политехничке школе и кроз рад у дескриптивној и аналитичкој геометрији настојао да успостави и стандардизује архитектонски цртеж. Како Видлер појашњава, овај цртеж је тежио једноставности и економичности, а био је разумљив и наручиоцима пројекта и градитељима.<sup>212</sup> Концепција цртежа у периоду модерне приближила се апстрактном изразу. Преко геометризације грађевине, цртеж је постао дијаграм близак кодираном језику који је намењен искључиво архитектонском и уметничком разумевању. Овакав цртеж, у домену апстракције настојао је да што верније прикаже грађевину: „Транспарентност, бесконачност, неефикасност, лиминалност и експанзивне екстензије постничеанског субјекта захтевале су што је мање могуће граничних стања; што је тања линија, зид је невидљивији. Кратко и економично, цртеж архитектонског пројекта (*épure*) редуковао је пројекат на његове суштине; описивао је основну организацију зграде кратко и у условима

---

212 Vidler, 9.

који су изгледали као да одговарју научном амбијенту времена; у неком смислу је био пројекат, то је била истовремено тачна и аналитичка репрезентација односа и формалне аналогije за саму грађену структуру”.<sup>213</sup>

Развој кодираног језика архитектуре у цртежу, са непретком технологије, резултирао је дигиталним техникама које су замаглеle границе између цртежа као слике и реалитета изграђене структуре. Савремени однос између цртежа и дијаграма Видлер објашњава везом између дигиталних технологија архитектонске концепције и индустрије грађења, која је толико директна да дијаграм добијен на овај начин надилази репрезентацију и постаје еквивалент реланости. Ово се нарочито односи на мапирање бројних података, као почетних и крајњих информација, укључених у процес пројектовања. Разматрајући информатичку продукцију дијаграма који се приближава реалности, Видлер закључује да „дигитални цртеж није ништа друго него мапирање тродимензионалних или четвородимензионалних односа у дводимензионалне, више као инжењерска спецификација него апстракција [...] потенцијална отвореност скице, нацртане линије у свим њеним суптилностима, сведена је на танке линије и свеобухватну површину. Изгледа онда, да је нови приступ естетици морао бити преобликован у односу на такав цртеж, који би узимао у обзир променљиве дефиниције стварног, слике и објекта јер је подложен бесконачним морфијама и изобличењима анимације”.<sup>214</sup>

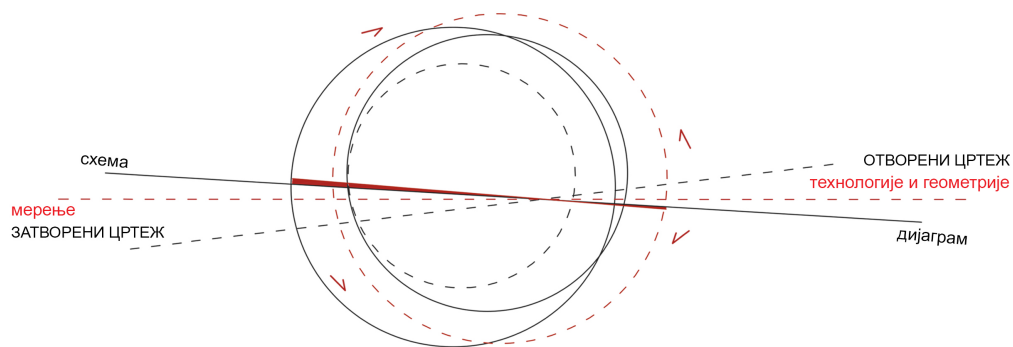
Видлерова студија показује да је дијаграм заправо модалитет архитектонског цртежа који окупља и омогућава његове различите промене у односима цртежа, пројекта, грађевине и контекстуалних одредница епохе. Међутим, теоретичар архитектуре Роберт Сомол (Robert E. Somol) сматра да је у другој половини двадестог века дијаграм почео да превазилази својство модалитета

---

213 “Transparency, infinity, ineffability, liminality, and the expansive extensions of the post-Nietzschean subject demanded as few boundary conditions as possible; thinner the line, the more invisible the wall. Succinct and economical, the architect’s *épure* reduced a project to its essentials; it described the fundamental organization of a building tersely and in terms that seemed to correspond to the scientific tenor of the times; it was in some sense of the project, at once a correct and analytic representation of relations and formal analog to the built structure itself.” Vidler, 12.

214 “... digital drawing is nothing more nor less than the mapping of three- or four-dimensional relations in two, more like an engineering specification than an abstraction [...] the potential openness of the sketch, of drawn line in all its subtleties, is reduced to thin-line clarity and allover surface pattern. It would seem then, that a new approach to aesthetics must be forged in the face of such drawing, one that would take into account the changing definitions of the real, the image, and the object as it is subjected to the infinite morphings and distortions of animation.” Vidler, 10.

архитектонског цртежа и постао је самостално средство графичког израза.<sup>215</sup> Више од тога, Сомол сматра да је у савременој пракси архитектуре дијаграм надвладао основни архитектонски цртеж и постао доминантни алат рада и средство комуникације. Комплементарно Видлеровим закључцима, Сомол сматра да „нису све скорашње употребе дијаграма подједнако 'дијаграмске'”.<sup>216</sup> У многострукости дијаграмског израза аутор препознаје потенцијал за промишљање логике која одступа од свођења на репетитивност парадигме и програма, као основних механизма дијаграматичности. За отколон од пасивности дијаграма значајна је разлика између дијаграма и схеме коју је направио Мерло-Понти, коју смо нагласили у претходном сегменту истраживања. Ова разлика, која је наизглед у нијансама дијаграматичности, заправо представља дијаметрално супротне аспекте цртежа. У формулацији *тела-схеме* Мерло-Понти је нагласио да сматра дијаграм затвореним и пасивним аспектом цртежа који бележи и наглашава постојеће стање, док је схема модалитет који је отворен, динамичан и непредвидив. [Табла 1.3]



**Табла 1.3:** Аспекти цртежа схеме и дијаграма према односима цртања и мерења (2017), А. Бнин-Бнински.

215 Robert E. Somol, “Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture”, *Risco: Revista de Pesquisa Em Arquitetura e Urbanismo* 5, no. 1 (2007): 168.

216 “... not all recent uses of the diagram are equally ‘diagrammatic’.” Somol, 169.

## 2.4. Цртеж као језик

Развој цртежа као основног носиоца информације о архитектонској идеји, архитекта и теоретичар Александер Ортенберг (Alexander Ortenberg) разматра у околностима настанка професионалног појма архитектонског пројекта.<sup>217</sup> Он налази да је професионални архитектонски пројекат настао током прве половине деветнаестог века у Француској и да је узроковао радикалне промене у архитектонској графици. Према аутору, нови приступ архитектонском цртежу укључио је следеће карактеристике:

- 1) „Цртежи које су припремили архитекти покривају све аспекте конструкције грађевине.
- 2) Цртежи се развијају – и презентују – почевши од оних који покривају општу информацију о целом објекту, следећи за онима који показују мање одељке и детаље о њима. Систем унакрсних референци повезује појединачне цртеже.
- 3) Цртежи описују облик грађевине и њених делова, количину и димензије њених елемената и однос детаља према целини. Писани текстови, као што су спецификације и многе писане белешке на цртежима, резервисани су за опис физичког састава грађевинских материјала и производа, њихових брендова, захтева о њиховим перформансама и усклађености са различитим прописима”.<sup>218</sup>

Он подвлачи значај треће карактеристике са тежиштем на текстуалне делове цртаног приказа. Наиме, иако је петнаести век означен широм употребом папира у архитектонском пројектовању, како Ортенберг тврди, осим појединачних цртачких примера, све до друге половине осамнаестог века архитекти нису имали поверење у способности градитеља да прочитају њихове цртеже. Архитекте су се обраћале градитељима кроз текстуалне описе „спецификације” о

---

<sup>217</sup> Alexander Ortenberg, “The project of architecture and the tools of its construction: The shifts and delays in the history of drawing media and equipment”, In *Re: Building: 98th ACSA Annual Meeting*, ed. Bruce Goodwin and Judith Kinnard (Washington DC: ACSA Press, 2010).

<sup>218</sup> “1) Drawings prepared by architects cover all aspects of the building construction. 2) Drawings are developed – and presented – starting with those covering the general information over the entire building following with those that show smaller sections and details thereof. A system of cross-references ties together individual drawings. 3) The drawings describe the shape of the building and its parts, the quantity and dimensions of its elements, and the relation of details to the whole. Written texts, such as specifications and many of the written notations on drawings, are reserved for description of physical composition of construction materials and products, their brands, requirements of their performance, and compliance to various regulations.” Ortenberg, 669.

величинама, облицима и квантитету, начину градње и сл.<sup>219</sup> Како аутор појашњава, радни цртежи тог периода, иако су постојали, били су пратећи део текстуалних спецификација. Цртеж је као аутономно дело архитектуре почео да постоји тек крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, када је посебна пажња усмерена на развој графичких и визуелних квалитета и документарни аспект. Ова ситуација приказује интензивне културолошке и технолошке тензије које је требало савладати до усавршавања концепта папирног цртежа као најадекватнијег носиоца информације у архитектонској професији.

#### 2.4.1. Семиотичка разматрања цртежа

Блискост цртежа и парадигме језика је неминовна с обзиром на комуникацијска својства архитектонског цртежа која доприносе формулацији и преношењу идеје о простору. Када Дерида пореди цртеж са језиком, он напомиње паралелу између линије у цртежу и речи у вербалном изражавању.<sup>220</sup> Дерида сматра линију есенцијалном за све просторне односе у цртежу, фундаменталним носиоцем информације који је „невидљив”. Из ове аналогije, он реч у језику приказује као неупадљиву и неприметну, која садржи саму суштину израза и поруке: „искуство речи”, као и искуство линије доприносе „искуству слепила”.<sup>221</sup> Дакле, у разматрању система, где је реч комплементарна линији а цртање језику, линија и цртеж се узимају као они који означавају идеју о простору. У односу на семиолошке конструкције система значења које су блиске структуралистичкој теорији испитујемо филозофску анализу француског аутора Ролана Барта (Roland Barthes, 1915–1980), филозофа, семиолога и књижевног критичара. Једна од основних карактеристика Бартовог приступа огледа се у критичкој анализи семиолошког ланца *знак-означитељ-означено* која отвара поље постструктуралистичке теорије. Семиотика цртежа у Бартовој анализи припада семиотици слике.<sup>222</sup> Аутор истиче да у семиотичкој теорији однос слике и језика није једноставан: или важи претпоставка да је слика лишена значења, те је према томе буквална и банална у односу на језик, или, са друге стране, истиче слику испред језика а њихово поистовећивање сматра

219 Ortenberg, 669.

220 Деридино поређење линије у цртежу и речи у вербалном изражавању комплементарно је филозофији *habitus*-а цртежа приказаној у поглављу 2.2 Критичка феноменологија архитектонског цртежа, где смо направили аналогiju између цртања и Мерло-Понтјевог концепта говора (изговореног и говорног).

221 Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, 17.

222 Roland Barthes, *Image Music Text* (London: Fontana Press, 1977).

угрожавањем богатства значења слике. Он сматра да је изнад свега „слика на одређени начин граница значења, она омогућава разматрање истинске онтологије процеса означавања”<sup>223</sup> и, према томе, настоји да истражи где почиње и где се завршава значење у слици и шта је оно што остаје изван значења.

Како Барт тврди, полисемија је важна карактеристика слике, јер је одликују „плутајући ланци” означитеља остављајући читаоцу избор да неке изабере, а друге занемари.<sup>224</sup> Међутим, он наглашава да је управо полисемија слике и отворени избор оно што уноси несигурност и нелагодност приликом читања: питање значења друштво доживљава као дисфункцију коју приписује или трагичној или поетичној игри. Управо у лингвистичкој поруци (као једној од многих које слика садржи) аутор види примену једне од бројних техника којима друштво тежи ’да поправи’ плутајући ланац означитеља на начин који се супротставља терору неизвесних знакова”.<sup>225</sup> Лингвистичка порука коју слика садржи припада „усидреним” (*anchorage*) порукама које ограничавају и контролишу значење слике. Наспрам „усидрења” Барт поставља функцију „пренесене” (*relay*) поруке и истиче да у тексту који има вредност пренесене поруке информација „скупље кошта” те је потребно учење система језика као учење дигиталног кода. Аутор преузима концепт кода из дигиталне културе и сматра га носиоцем информације за систем језика. Инсистирајући на значају разлике између конотативне и денотативне поруке, он појашњава денотативну карактеристику као дословну информацију која није формирана дисконтинуираним знаковима и правилима трансформације и сматра да је једино фотографија слика која је у стању да прикаже овакву врсту утопијске радикалне објективности.

С обзиром на могућност фотографије да буде без кода, Барт истиче специфичну семиотичку карактеристику цртежа, да чак и у случају денотације остаје кодиран.<sup>226</sup> Он сматра да кодирана природа цртежа може бити разматрана на три нивоа, а појашњава је кроз паралелу са фотографским приказом. Први ниво анализе подразумева кодирање у цртежу као сет правила која се користе у

---

223 “The image is in a certain manner the limit of meaning, it permits the consideration of a veritable ontology of the process of signification.” Barthes, 32.

224 Barthes, 39.

225 “In every society various techniques are developed intended to fix the floating chain of signifieds in such a way as to counter the terror of uncertain signs.” Barthes, 39.

226 Barthes, 43.

цртању (као пример наводи перспективни приказ). Други ниво узима сам рад на цртежу као кодирање које одмах захтева одређено раздвајање између важног и неважног, где фотографија, иако бира тему, угао и кадар, не приказује целовиту, објективну слику (уколико је без додатих ефеката), а цртеж не репродукује све или чак приказује веома мало у односу на тему која је у фокусу. За трећи ниво разматрања кодиране природе цртежа аутор у први план истиче чињеницу да је за цртање, као и за друге технике кодирања, неопходно учење, „шегртовање”.<sup>227</sup> Девијација семиотичке структуре цртежа у Бартовој анализи је пренесена и даље до њеног односа са конотативном поруком. Наиме, „кодирање дословног, припрема и омогућава конотацију с обзиром да истовремено успоставља одређени дисконтинуитет у слици: ’извршење’ цртежа по себи конституише конотацију. Али истовремено, док цртеж приказује своје кодирање, однос између две поруке [конотативне и денотативне] је дубоко преиначен: то није више веза између природе и културе (као са фотографијом), већ између две културе; ’етика’ цртежа није иста као код фотографије”.<sup>228</sup>

#### 2.4.2. Технологије превођења цртежа

Имајући у виду вишеслојне фазе и бројне процесе које укључује рад у архитектури, архитектонске информације и њихово преношење из једне у другу фазу рада и од једне до друге особе неизоставно укључује вештине интерпретације и превођења. Еванс подсећа да је у латинском корену глагола *to translate* на енглеском језику садржано значење глагола „пренети”, односно (транслацијом) померити.<sup>229</sup> На српском језику глагол „превести” се понекад користи уз прилошку одредбу „преко” те према томе „превести преко” подразумева померање особе из једног у други разграничени простор, преласком преко препреке која разграничава. Еванс указује да аналогно покрету транслације, на путу преласка, односно преношења са једног на друго место, „ствари могу постати искривљене, поломљене или изгубљене”.<sup>230</sup> Док је он у истраживању ове теме усредсређен на могућности превођења из цртежа у грађевину, о поступку превођења можемо говорити у различитим деловима

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

228 Barthes, *Image Music Text*, 43.

229 Evans, “Translations from drawing to building”, 154.

230 “... things can get bent, broken or lost on the way.” Evans, 154.



процеса – између два цртежа који припадају различитим фазама или различитим темама истог рада, преко мерења и превођења грађевине у цртеж, до даљих превођења цртежа или грађевина у текстуалне, фотографске и друге документе посредством различитих медија.

Еванс је проблематизовао вишеструку позицију цртежа фокусирајући се на сложеност релације цртеж-грађевина као кључан преводилачки процес. Он сматра да препознавање снаге цртежа као медија неочекивано резултира признавањем различитости цртежа и ствари која је репрезентована, пре него сличности. Еванс напомиње да ова ситуација није парадоксална и дисоцијативна као што можда изгледа и истиче ризик да цртеж може бити и прецењен, нарочито ако је фокус на његовој различитости од грађевине. Ако се узима за дело по себи, одвојено од грађевине као његовог очигледног и подразумеваног предмета рада, моћ цртежа је оспорена и релативизирана.<sup>231</sup> Говорећи о цртежу као медију, Еванс дискутује његове специфичне алате за комуникацију. Узимајући у обзир тенденцију у архитектонској теорији и теорији културе ка аналогiji између архитектуре и језика, он тврди да је од великог значаја чињеница да архитектура може бити слична, односно блиска језику а да не буде језик. Он наглашава да потпуно поистовећивање архитектуре и језика „угрожава нашу способност да видимо без језика који води наше очи”.<sup>232</sup> Без намере да потпуно раздвоји језик од архитектуре, он заправо сматра да језик – као доминантна посредничка категорија и моћно средство комуникације – може да надгласа и истовремено да поједностави визуелност архитектуре. Међутим, уколико би настојали да изолујемо архитектуру од различитих веза и утицаја да би осигурали њену самосталност, према Евансу то не би било могуће, јер је архитектонски цртеж за архитектуру, чак и у условима њене квази аутономије, непревазиђен и неисцрпан комуникант.<sup>233</sup> Дакле, сложена позиција коју архитектонски цртеж има у оквиру професије и његов поливалентни однос са грађевином, садржан је у његовој ивичности и нестабилности у својству главног трансмитера: између архитекте и његове идеје, између архитекте и градитеља, између грађевине и алата њене анализе.

---

231 Evans, 154.

232 “... bedevilling our ability to see without language to guide our eyes.” Evans, 155.

233 Evans, 155.

### 2.4.3. Вишезначност и преводљивост цртежа

Еванс настоји да одржи блискост са језиком и језичким методама, што поступак превођења доводи у први план према проблему односа између цртежа и грађевине. Он испитује сложености и нестабилности цртежа као медија, јер сматра да његово измештено деловање укључује полемику финалности архитектонског дела. Цртеж је према грађевини апстрактан и као такав је подложен различитим деформацијама у процесу информисања градње објекта. Бенџамин сматра да је поступак превођења тесно повезан са концептом вишезначности и да је прихватање вишезначности и њено признавање већ проблематично по себи.<sup>234</sup> Он сматра да исказ који садржи вишезначност у тражењу њеног разрешења прибегава семантичкој вишезначности и занемарује игру између утврђивања вишезначности и тежње за њеним решењем у превођењу. Ипак, аутор истиче прагматичну, функционалну страну превода где разрешење вишезначности треба разумети као „одређивање онога што је иницијално неодређено”.<sup>235</sup> Саму срж превода он види у односу преводиоца према проблему вишезначности: „Једном када се вишезначност може премештати тако да она делује, или тачније је већ само деловање везе између неодређеног и одређеног, где је последње [одређено] наравно коначност, онда неодређено постаје онтолошко стање које захтева разрешење. Веза између њих има структуру одлуке. Јасан пример овог покрета је чин превода”.<sup>236</sup> Одлука преводиоца о којој Бенџамин расправља јесте управо она коју је Барт назвао избором у решавању „плутајућих ланаца” значења. Иако оспорава поистовећивање вишезначности и семантике, Бенџамин ипак сматра да је семантика кључан чинилац у овом процесу.<sup>237</sup> У контексту нашег истраживања о превођењу цртежа, преношење информација из једног у други цртеж, односно из цртежа у грађевину резултира неминовним свођењем оригиналне информације,

234 Andrew Benjamin, “Translation and ambiguity: Towards a reformulation”, *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation* 5 (2012): 39.

235 “That resolution needs to be understood as a determination of what is initially indeterminate.” Benjamin, 40.

236 “Once ambiguity can be repositioned such that it enacts, or more accurately is already the enacting of the relationship between the indeterminate and the determinate, the latter is of course finitude, then the indeterminate becomes an ontological condition that necessitates determination. The link between the two has the structure of a decision. A clear instance of this movement is the act of translation.” Benjamin, 40.

237 Наиме, у основи покрета од неодређеног ка одређеном, чиста семантика није присутна ни у превођењу ни у вишезначности. Игра између оригиналности, вишезначности и тежње за њеним разрешењем у поступку превођења изгледа по својој природи потпуно семантичка, међутим, она је знатно комплекснија од тога. Бенџамин присуство семантике појашњава у два става:

1) Семантичку вишезначност треба узети симптоматично, као постефекат оригиналног стања.

2) Разрешење вишезначности коме превод тежи треба почети семантиком, јер она подразумева рад са симптомом. Benjamin, 40.

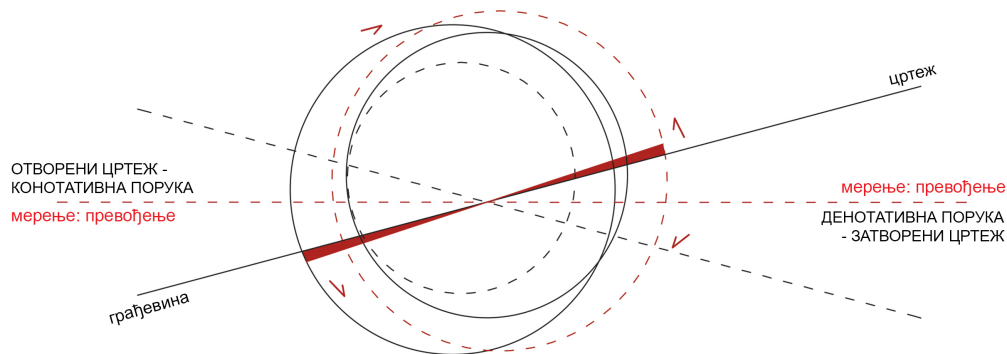
али и њено отварање за наредна превођења. Оно што је анализа показала као кључно за овај поступак јесте преводачки рад на задржавању и истицању примарних својстава оригиналне информације.

Ослањајући се на Бенјаминов рад, Бенџамин тврди да је за очување есенције, као фундамента основне информације (које нема за циљ субституцију или еквиваленцију) неопходно направити „пројекат превођења” који разматра својства „преводљивости”. Проблематична тензија у односу између вишезначности и превођења је између коначности семантике која поједностављује и у себи затвара круг значења и „пројекта превођења” који инсистира на важности потенцијала превођења и вишезначности. Бенџамин сматра да је Бенјаминов концепт „преводљивости” (*Übersetzbarkeit*) управо онај који проблематичну тензију доводи у нераскидив динамичан однос који кроз „пројекат превођења” може бити задржан. Бенџамин под преводљивошћу сматра „суштински квалитет одређених дела, што не значи да је за је сам рад неопходно да буде преведен; то значи да пре свега да се посебан значај, инхерентан за оригинал, манифестује у његовој преводљивости”.<sup>238</sup> На овај начин преводљивост утврђујемо као својство цртежа које није само по себи везано за чин превођења, већ за специфични квалитет садржан у потенцијалу самог цртежа. Постављање фокуса у превођењу на могућност, као потенцијал за превођење омогућава удаљавање концепције превода или „пројекта превођења” од конотација субституције или еквиваленције.<sup>239</sup> [Табла 1.4]

---

238 “Translatability is an essential quality of certain works, which is not to say that it is essential for the works themselves that they be translated; it means, rather, that a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability.” Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, in *Walter Benjamin Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, ed. Michael W. Jennings and Marcus Bullock (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2002), 254.

239 Benjamin, “Translation and Ambiguity: Towards a Reformulation”, 42.



**Табла 1.4:** Односи цртежа и грађевине према језичким својствима преводљивости и вишезначности цртежа (2017), А. Бнин-Бнински.

## 2.5. Технологије архитектонског цртежа

У студијама технологије цртежа, наш фокус је усмерен на основе рада у архитектонском цртању: површину за цртање, средства за остављање линијског трага и процедуре меревања. Испитивање технологија цртежа укључује разумевање два кључна момента за улоге цртежа у архитектонском раду: прелазак цртежа са места грађења на папирну подлогу и прелазак са аналогног на дигитални цртеж. Намера овако конципираног истраживања није да изједначи аналогну и дигиталну парадигму, већ да, њиховим довођењем у исту раван анализе, отвори могућности за полемику о различитим технологијама према широј теми теорије архитектонског цртежа и према ужој теми истраживања улога цртежа у динамици поделе простора.

У односу на две доминантне промене парадигме цртежа – са локације грађења на папирни цртеж и са аналогног, папирног цртежа на дигитални – у првом кораку разматрамо материјалне технологије, а у другом дигиталне. Ове две анализе имају за циљ испитивање могућности за активну, критичку улогу цртежа у архитектонском раду. Потенцијал за критичку улогу архитектонског цртежа дефинисали смо у претходним поглављима кроз студије *habitus*-а цртежа и *тела-схеме* (у поглављу 2.2 Критичка феноменологија архитектонског цртежа)

и кроз нестабилност у задржавању вишезначности цртежа (у поглављу 2.4 Цртеж као језик). Процедуре мерења подразумевамо доменом процеса мерења и димензионисања које смо претодним анализама поставили у само средиште рада у цртежу. Осим тога, мерења узимамо за динамичну везу између технологија и геометрија цртежа. Кроз примере материјалних и дигиталних технологија, као и кроз њихове потпуно различите односе према размери, крајњи циљ овог сегмента рада је испитивање могућности отварања технологија архитектонског цртежа ка методологији рада са динамиком поделе стамбеног простора.

### 2.5.1. Материјалне технологије цртежа: папир и оловка

У есеју „A reflection on paper and its virtues within the material and invisible factures of architecture” Фраскари тврди да је улога папира есенцијална за целокупан процес архитектонске концепције.<sup>240</sup> Он наглашава како су промене у развоју овог материјала утицале на рад архитекте и све процедуре које прате архитектонски рад. У студији о релацијама између архитектуре и папира Фраскари испитује генеологију материјалности цртежа. Аутор у есеју приказује да је пре четрнаестог века, папир био коришћен примарно за калиграфски рад (од средине осмог века), док је архитектура настајала искључиво директно на самој локацији грађења. Иако су први архитектонски цртежи у размери настајали на папирусу, телећој кожи и пергаменту, ипак је основна цртачка активност дуго задржана на локацији грађења. Детаљи у пуној величини цртани су у малтеру, урезанивани у камену секундарних делова грађевине, или у „подовима за исцртавање” (*tracing floors*). Значајно је напоменути да коначни прелазак цртежа са пода на папир није био једноставан због бројних компликација у производњи папира, његовој скупocenости и општем „културолошком неповерењу” према новом медију.<sup>241</sup>

Ортенберг испитује папир кроз хронолошку анализу настанка и развоја идеје архитектонског пројекта.<sup>242</sup> Коришћење папира, оловке и других алата за цртање

---

240 Marco Frascari, “A Reflection on paper and its virtues within the material and invisible factures of architecture”, in *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, ed. Marco Frascari, Jonathan Hale and Bradley Starkey, Critiques (London; New York: Routledge, 2007).

241 Frascari, 25.

242 Ortenberg, “The Project of architecture and the tools of Its construction: The shifts and delays in the history of drawing media and equipment”, 668 – 677.

аутор истражује кроз односе њихових материјалних карактеристика и начина употребе према културолошким околностима. Остављање трага на површини за цртање он описује кроз почетну фазу клесања, односно резбарења, на пергаменту алатима које су занатлије користиле за обележавање резања камена или дрвета. Изрезбарена удубљења у материјалу затим су попуњавана сувим пигментом.<sup>243</sup> Како Ортенберг наводи, графит као субстанца за исцртавање појавио се током осамнаестог века, а нарочито цењен за скицирање и студије простора био је енглески графит.<sup>244</sup> Графитни траг је убрзо наставио своју софистицирању. Француски проналазач Никола-Жак Конте (Nicolas-Jacques Conté) 1795. године изумео је мешавину графита и глине која је омогућила различите тврдоће графитних оловака. У првој половини деветнаестог века направљена је основна калификација оловака по тврдоћи: „*2H* за инжењере, *H* за архитекте и *B* за сенчење”.<sup>245</sup> Графитна линија и линије у мастилу равноправно су комбиноване кроз напредак пера и оловака све до краја деветнаестог и почетка двадесетог века када су архитекте уз употребу гумице за брисање развиле идеју да у различитим фазама цртежа користе другачије алате за исцртавање. Упоредо са развојем употребе мастила и графита, за исцртавање креирани и помоћни алати попут лењира, шестара и размерника. Они су заједно са усавршавањем папира и његових формата допринели унапређењу техничких аспеката цртежа и развоју основних конвенција архитектонске репрезентације. Унапређење квалитета површине и алата за цртање усложнило је могућности цртежа и омогућило његове различите улоге у архитектонском пројектовању.

### **Три примера материјалних технологија архитектонског цртежа**

У Фраскаријевом испитивању промена у површинама за цртање (од пода, преко папируса и пергамента до папира и компјутерског екрана) истиче се његова намера да прикаже интензивну везу између технологија цртања, грађења и пројектовања. Његова основна теза јесте да физичка и хемијска својства материјала коришћених за цртеж омогућавају, односно условљавају, методе израде цртежа, док ове методе кроз поступак, повртано информишу идеју о

---

<sup>243</sup> Ortenberg, 671.

<sup>244</sup> Недостатак графитних оловака била је њихова ломљивост, па је потакнут овим проблемом Каспер Фабер (Kaspar Faber) креирао патент где је чврстина оловци додата заштитном дрвеном опном која штити графит у језгру. Каспер Фабер је 1761. године у Немачкој основао радионицу за производњу оловака, која је у деветнаестом веку постала водећа фабрика *Faber-Castell*.

<sup>245</sup> Maya Hambly, *Drawing Instruments, 1580–1980* (London: Sotheby's Publications, 1988), 66.

цртаном простору.<sup>246</sup> На овај начин се омогућава формирање креативне спреге, између цртачке намере и њене формулације, која прати различите аспекте и категорије архитектонског цртежа. Фраскари посебно напомиње три материјалности цртежа: *recto-verso* и *sottolucidi* (који припадају италијанској цртачкој традицији) и *bum-wad* (коришћен у савременој продукцији).

Италијанска традиционална пракса цртања је свеприсутна истраживачка база у Фраскаријевом раду. За релацију између материјалности цртежа и концепције пројекта, издвајамо анализе цртежа *recto-verso* и *sottolucidi*. *Recto-verso* цртеж подразумева папир као објекат који има две стране употребљиве површине. Двострано коришћење је било уобичајено на почетку папирног архитектонског цртежа, обзиром на његову реткост и скупоценост. Међутим, двострани цртежи су на специфичан начин акцентовали односе између материјалних карактеристика папира и својстава средстава за цртање. Контакт цртачког алата и површине за цртање – у зависности од материјалности трага (оловка, мастило, рез) и материјалних карактеристика површине (пермеабилност, транспарентност) – траг линије је оцртан на наличју листа папира. Наличје папира које садржи „пропуштене” линије, осим нежељеног ефекта и измењеног погледа на тему цртежа, може бити коришћено и за нови цртеж. Ову методу рада Фраскари је уочио код архитекте Винћенца Скамозија (Vincenzo Scamozzi, 1548–1616) у његовим цртежима за пројекат катедрале у Салзбургу. Мастило коришћено за цртање пресека и изгледа катедрале прошло је кроз папир и оцртало се на наличју папира. Фраскаријева анализа показује да је траг приказан на *verso* страни Скамози користио за цртеж пројекта куполе.<sup>247</sup> Аутор истиче *recto-verso* за један од могућих начина активног учешћа папира у архитектонском раду.

Други значајан пример материјалних технологија рада у цртежу односи се на појмове италијанског језика *sottolucidi*, *lucidare*, *lucido*, *carta da lucido*. Како аутор објашњава, *sottolucidi* су „пред-цртежи” (*under-drawings*) рађени на папирним таблама. Они су мешавина цртежа, скица и текстуалних белешки на маргинама. Поступцима интерпретације и прецртавања који означава појам *lucidare*, техничари или студенти су преводили *sottolucido* у цртеж *carta da*

---

246 Frascari, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing*, 182.

247 Frascari, 184.

*lucido*.<sup>248</sup> *Carta da lucido* је поступак преузет из сликарских техника, он подразумева тежак папир за цртање и саржи *lucido* – завршни технички цртеж. Истичући привременост цртежа Фраскари напомиње да у самој процедури цртања, цртеж *lucido* постаје „пасаж или раскрсница, од краја једне фазе у рађање друге. Овај пасаж се односи на ментални пут посматрача кроз слику, транзит од *sottolucido* до *lucido*”.<sup>249</sup>

У савременом контексту доминације дигиталног цртежа, аутор истиче значај танког жутог папира, колоквијално названог *bum-wad* (у српском језику користи се под називом пелир папир). Овај папир се употребљава за прецртавање, односно цртање преко штампаних дигиталних цртежа, најчешће као поступак пројектовања који ће касније бити изнова преведен у дигитални цртеж. Фраскари сматра да су *bum-wad* цртежи драгоцени за савремени процес пројектовања, међутим да је њихова вредност је ретко запажена, те да они неретко завршавају у отпаду.<sup>250</sup>

### 2.5.2. Дигиталне технологије архитектонског цртежа: CAD и BIM

Слично Ортенберговом хронолошком приступу развоја медија цртежа кроз алате и средства за цртање, Шер у фокус своје анализе поставља период промене парадигме између ручно-рађеног и дигиталног цртежа. Кроз искуство рада у архитектонској пракси током овог значајног периода, он приказује промену алата за цртање као општу промену методологије рада у архитектури (од концепције, до реализације и перцепције) која је од историјског значаја за професију архитекте. Док посебно истиче принципе рада у дигиталним алатима CAD (Computer Added Design) и BIM (Building Information Modeling), он напомиње да ове технологије не треба схватити као „другу оловку”, већ као „доказе и агенте фундаменталних промена природе архитектуре”.<sup>251</sup> Шер настоји да истражи на које начине дигитални цртеж мења рад у професији и разумевање архитектуре. Он објашњава да је нова BIM технологија омогућила његовој малој

248 Значајно је истаћи да је у продукцији цртежа *sottolucidi – lucido – carta da lucido* издвојен поступак *lucidare* као специфичан део процедуре цртања који се односи на превођење и интерпретацију. Комплексности превођења цртежа приказали смо у поглављу 2.4. Цртеж као језик.

249 “The *lucido* becomes a passage or crossing, from the ending of one phase into the birthing of another. This passage refers to viewer’s mental journey across an image, transitus from *sottolucido* to *lucido*.” Marco Frascari, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing*, 88.

250 Frascari, 26.

251 “... they are both evidence and agents of fundamental changes in the nature of architecture.” Scheer, *The Death of Drawing*, 2.



фирми да ради више пројеката, као и пројекте већих простора; и додаје веома важан субјективан утисак фасцинације архитекте тродимензионалним приказом објекта у самом процесу рада.

У Шеровој проблематизацији и испитивању промене материјалности цртежа и технологија цртања садржани су кључни феномени дигиталног које га разликују од ручно-рађеног цртежа: знатно унапређена ефикасност у јединици времена, једноставнија манипулација великим квадратурама и геометријски сложеним констуркцијама, као и цртачка фасцинација савременим технолошким могућностима дигиталних приказа. Овој листи значајно је додати и аспект дигиталног цртежа који садржи могућности специфичног повезивања са градитељском индустријом.<sup>252</sup> Шер објашњава да је нарочито овај аспект цртежа изменио поглед на разлику коју је Алберти направио између пројектовања и грађења. Он сматра да је разлика у основним принципима очувана, али да су се количина и врста информација у цртежу приближиле процедурама грађења.<sup>253</sup> У овом смислу значајно је истаћи да је основна мотивација дигиталних алата усмерена ка техничком цртежу. Овај цртеж Фраскари назива цртежом конструкције који круцијално важан за однос између имагинације архитекте и имагинације градитеља.<sup>254</sup>

У анализама утицаја савремених технологија на архитектонско пројектовање, Фраскари и Емонс као и Шер, сматрају да је неопходан интензиван ангажман струке у критичком преиспитивању дигиталних техника, конвенција и њихове етике у домену методологије пројектовања. Обзиром да ови аутори истичу пресудан значај отеловљења у цртежу (кроз поступак, средства и материјалност), они сматрају да је дигитални цртеж у великој мери редуковао могућности креативног рада архитекте. Емонс тврди да актуелни начин коришћења дигиталних алата, удаљавањем архитекте од материјалних својстава цртежа, има за последицу дистанцирање аутора од етичких питања пројекта.<sup>255</sup> Дигитални цртеж уз изванредну геометријску прецизност и ефикасност израде линија настао је усресређен на технички цртеж као савршено прецизан и уредан,

---

252 Видлер је коментарисао дигитални цртеж као дијаграм извођења и информациону мапу тродимензионалних и четвородимензионалних односа, што смо појаснили детаљније у одељку 2.3 Цртеж и дијаграм.

253 Scheer, *The Death of Drawing*, 5.

254 Marco Frascari, "Splendour and miseries of architectural construction drawings", *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts* 11 (2010): 107–13.

255 Emmons, "Demiurgic lines", 555.

финални архитектонски производ. Ипак, широко и разнолико поље савремене архитектонске праксе на различите начине гради релације са пројектовањем кроз дигиталне технологије – од пројектовања у симулацији које појашњава Шер, до критичког укључивања дигиталног цртежа у процес пројектовања.

Дигитално релаизовани цртежи штампани су штампачима и плотерима из припремљених електронских докумената.<sup>256</sup> Папир за штампање дигиталних цртежа најчешће се разликује према својој тежини, текстури и боји. Док тежина указује на својства дебљине, чврстоће и прозирности, карактеристике текстуре воде од мат, преко седефастог до сјајног, рефлектујућег папира. Осим тога, уобичајене штампе на површинама различите прозирности укључују штампу на паус папиру и различитим прозирним фолијама, више или мање транслучентиним.<sup>257</sup> Димензије штампаних цртежа стандардизоване су кроз интеранционални систем форамта (А, В, С, D) и ширину папирне ролне која се користи за штампу на плотеру.

### **Од цртежа ка симулацији**

Као један од најзначајнијих утицаја дигиталног цртежа према Шеровој анализи јесте измењено „место” архитектонске креативности и имагинације путем пројектовања заснованог на симулацији. Наиме, аутор сматра да цртеж приморава и тренира архитекте да размишљају у условима репрезентације те да је репрезентација основна конотација цртаног пројекта.<sup>258</sup> Измењене начине архитектонског креативног поступка он објашњава кроз разлику између репрезентативног и симулативног пројектовања: „Репрезентативно пројектантско мишљење је засновано на систему знакова и њихових референата, са критичним простором за имагинацију и игру који постоји између њих.

---

256 Централни проблем савремене архитектуре Фраскари види у односу архитекте према папиру као површини за аутоматско уписивње идеја које су потпуно јасне у свести архитекте. Инсистирајући на цртежу као аутономном објекту, он тврди да цртежи нису привид или приказ архитектонских дела која би требало да буду направљена, рестаурирана или адаптирана, већ су цртежи архитектонска дела сами по себи. Frascari, 26.

257 Папир који у нашем истраживачком и радном контексту називамо паус папиром, на енглеском језику се назива *paper vellum*, што га сврстава у савремене врсте папира које интерпретирају и имитирају својства цртачке подлоге *vellum* – подлоге од животињске коже. Савремене интерпретације подлоге *vellum* (*paper vellum*, *Japanese vellum*, and *vegetable vellum*) направљене су од синтетичких и/или памучних влакана.

258 Scheer, *The Death of Drawing*, 3.

Пројектовање засновано на симулацији утврђује идентичност између пројекта и грађевине која приморава имагинацију да пронађе друге просторе за свој рад”.<sup>259</sup>

Кроз анализу Шерове студије јасно се уочава свеопшти технолошки напредак као основни узрок који је довео до промене парадигме архитектонског цртежа. Слично развоју папирног цртежа, овакве околности потврђују спрегу између технологија цртежа (алати, технике, конвенције) и процедура грађења (организација, технологије, материјалне сировине). Колико је методологија рада у папирном цртежу била везана за развој папира и оловке као средстава за рад, са једне стране, и технологијама грађења са друге, толико је дигитални цртеж у спрези са достигнућима компјутерских софтвера за пројектовање и напретком грађевинске индустрије. Ослањајући се на Паласмине феноменолошке студије цртежа, Шер наглашава значај материјалних својстава средстава и алата за цртање које граде интензивне релације са материјалношћу грађевине, али и са материјалном имагинацијом цртача. У том смислу он сматра да однос према материјалима цртежа у домену репрезентације идеје може бити увод у одлуке о грађевинским материјалима.<sup>260</sup> Према томе, он прави основну разлику између рада у репрезентацији и рада у симулацији: „Док архитектонски цртежи постоје да би репрезентовали конструкцију, архитектонске симулације постоје да би антиципирале перформансе грађевине”.<sup>261</sup>

Шер у први план поставља рад у дигиталним технологијама које имају за фокус реализацију тродимензионалних приказа, док се потребни цртежи добијају „сечењем” ових модела вертикалним или хоризонталним равнима. Он истиче да је кључна разлика између рада у технологијама симулације и репрезентације, као и да рад у симулацији искључује вредности и искуства рада у цртежу. У намери да свој производ приближи реалности, технологија симулације настоји да укључи мноштво сложених фактора и да алгоритамски решава њихове односе – од својстава материјала, преко прецизних услова средине до планирања и организације градилишта. Шер сматра да је технологија симулације потпуно изменила улогу архитекте, који је као последицу изгубио могућност мишљења у

---

259 “Representational design thinking is based on a system of signs and their referents, with the critical space for imagination and play that exists between them. Simulation-based design asserts an identity between the design and the building that forces the imagination to find other spaces for its work.” Scheer, 15.

260 Scheer, 7.

261 “Whereas architectural drawings exist to represent construction, architectura simulations exist to anticipate building *performance*.” Scheer, 9.

условима репрезентације.<sup>262</sup> Ипак, „са ВІМ-ом и [САD] компјутерским дизајном, архитекте имају, први пут од кодификације архитектонског цртежа у ренесанси, истински нови медијум са другачијим еписетемолошким основама”.<sup>263</sup> У односу на чврсту повезаност архитектонског рада у технологији симулације са условима тржишта и факторима економије, као и начина на који ова технологија мења архитектуру, аутор тврди да је она на путу да у будућности потпуно замени репрезентативни рад у цртежу.

Савремени теоретичар и историчар архитектуре Антоан Пикон (Antoine Picon) сматра да савремена епоха архитектонског цртежа припада пострепрезентацији.<sup>264</sup> Он разликује три основне улоге архитектонског цртежа: цртеж за размишљање посвећен процесу, цртеж за презентацију намењен наручиоцу пројекта и цртеж за прескрипцију који садржи упутство за грађење. Постављајући у једну раван дигитални и аналогни цртеж, он сматра да је дигитализација архитектонских медија неминовна, али да она не угрожава опстанак цртежа већ позива на његову иновацију унутар савремених технологија. Пикон наглашава да је немогуће очекивати да у технолошком напретку буду задржана сва својства и квалитети аналогног цртежа, али да је цртеж још увек у зони испитивања и истраживања дигиталних могућности.

### 2.5.3. Мерење кроз меревање

Размеру сматрамо једном од основних цртачких конвенција која чини саставни део технологије цртежа. Процедуре меревања увезују целокупни процес архитектонског пројектовања: мерење и димензионисање простора, цртање простора, повезивање различитих цртежа у оквиру једне теме или пројекта, упутство за грађење простора. Значај мере за цртање садржан је у повезивању метричких, техничких конвенција цртежа са креативним, поетичним односом цртача према процесу и теми цртежа.<sup>265</sup> У истраживањима

---

262 Scheer, 11.

263 “With BIM and computational design, architects have, for the first time since the codification of architectural drawing in the Renaissance, a truly new medium with a different epistemological basis.” Scheer, 13.

264 Овом приликом позивамо се на Пиконово необјављено предавање на симпозијуму о цртежу “Disegno 2018 – Mastery and uncertainty: the drawings of architecture” (LOCI Faculty, University of Louvain, 2018). С обзиром да смо били ангажовани као медијатор једног дела дискусија и у оквиру научног одбора овог догађаја (конференција, изложба и пратеће расправе), истичемо да је Пиконово излагање конвергентно са општим закључцима који усложњавају спектар улога архитектонског цртежа и њихове могуће односе према дигиталним медијима репрезентације.

265 Улоге мере између технике и имагинације цртежа истражили смо и приказали у студији Andelka Bnin-Bninski and Maja Dragišić, “Scale on paper between technique and imagination. Example of Constant’s

процедуре размере, Емонс тврди да „размера није само техничко питање, већ је питање природе архитектонске концепције”.<sup>266</sup> Његово истраживање показује да је размера коришћена последњих неколико хиљада година, у египатској и грчкој цивилизацији, међутим да је концепт модерног архитектонског цртежа у размери почео са папирним цртежом у ренесанси.

Размеравање цртежа у периоду ренесансе започето је без конвенција, где је сваки аутор тежио да пронађе адекватан начин за извођење ове процедуре. Мере и мерење су били везани искључиво за људско тело, где је систем изграђен на димензијама прста, длана и стопала. Овакви системи мерења варирали су у зависности од географског поднебља и материјала који је коришћен за означавање мера.<sup>267</sup> Усвајању конвенције размерне линије (размерника) на цртаћем папиру као свеprisутног стандарда, претходили су процеси и експерименти промишљања прецизног и најпогоднијег начина комуникације цртежом на градилишту. Транзиција од тактилног ручног цртежа и његовог полемичног карактера објекта до потпуне релативизације материјалности цртежа у компјутерској продукцији трансформисала је релациони ланац архитекта-пројекат-објекат, а према томе и питање размере.

Емонс сматра да је размера одсутна у савременом дигиталном архитектонском цртежу.<sup>268</sup> Цртеж у САД софтверу је продукован у пуној 1:1 размери, прилагођавајући се илузији око процеса цртања, али чињеница је да цртач константно користи команде увећавања и умањивања нацртаног садржаја што константно мења његову перспективу у односу на нацртани простор. Једини тренутак када семеравање појављује у САД цртежу је у току припреме за штампу. Размера је овде редукована на информацију одвојену од процеса дизајна, у виду пасивног репрезентативног концензуса. Емонс примећује да се чудан однос према размери у САД цртежу појављује у прилагођавању величине слова у текстуалним ознакама да би одговарала размери за штампу.<sup>269</sup> У

---

drawing hypothesis”, *Serbian Architecture Journal* 8, no. 3 (2016): 322–339.

266 “... scale is not merely a technical issue, but a question of the nature of architectural conception”. Paul Emmons, “Drawn to scale. The imaginative inhabitation of architectural drawings”, in *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, eds. Marco Frascari, Jonathan Hale and Bradley Starkey (London ; New York: Routledge, 2007), 64.

267 Емонс истиче методологије мерења Себастијана Серлија (Sebastiano Serlio, 1475–1554) и Андреја Паладија (Andrea Palladio, 1508–1580), који су на својим цртежима приказали реалне пуне димензије основних мера, међутим, однос између ових мера и остатка цртежа је варирао и мењао се кроз време.

268 Emmons, “Drawn to scale. The imaginative inhabitation of architectural drawings”, 71.

269 Emmons, 71.

појашњавању појма техничког цртежа, Берт Билефелд (Bert Bielefeld) и Изабела Скиба (Isabella Skiba) тврде да САД софтвер симплификује односе размере користећи цртеж у 1:1 где је размеравање додато накнадно за потребе штампе.<sup>270</sup> Размера је сведена на репрезентациону процедуру независну од технике цртања, материјалности цртежа као и од релације са гестом архитекте. За Емонса, САД је „мит о тачности цртежа у пуној размери” и сматра да је основни проблем доминације САД цртежа што је „човек мера, замењен човеком који мери”.<sup>271</sup> Он тврди да је размера круцијалан алат за имагинацију у концепцији простора у архитектонском цртежу. Имагинација у овом смислу укључује емпатичку физичку пројекцију отеловљења као кључну за осмишљавање будућег здања.<sup>272</sup>

Други важан проблем који се тиче САД логике цртежа Емонс види у његовој заснованости на искључиво нумеричким основама картезијанске геометрије. Ову објективизацију он приписује рационалистичком француском филозофу Николасу Малбраншу (Nicolas Malebranche, 1638–1715) и његовој интерпретацији Декартове филозофије. Према Малбраншу, људска перцепција материјалног света је субјективна и као таква није поуздана ни за рад ни за истраживање засновано на њој. Он сугерише да „геометрија, треба да буде посматрана као врста универзалне науке која отвара ум, чини га пажљивим и даје му вештину да контролише имагинацију и контролисана имагинација одржава перцепцију и пажњу ума”.<sup>273</sup>

Шер сматра да је „контрола имагинације” у геометријском цртежу почела још у трећем веку пре нове ере са еуклидским простором и Еуклидовим аксиомама.<sup>274</sup> Ослањајући се на идеју „менталног цртежа” филозофа Емануела

---

270 Bert Bielefeld and Isabella Skiba, *Technical Drawing, Basics* (Basel: Birkhäuser, 2013), 18.

271 “Man the measure is replaced with man the measurer.” Emmons, “Drawn to scale. The imaginative inhabitation of architectural drawings,” 71.

272 У анализи феноменологије архитектонског цртежа у поглављу 2.2 Критичка феноменологија архитектонског цртежа, закључили смо да је кроз *habitus* цртежа и концепт *тела-схеме* у процесу отеловљења садржан критички потенцијал цртежа. Осим тога, истакли смо активности *тела-схеме* кроз *habitus* цртежа као процедуре мерења. Према овде приказаној теорији размеравања, размера чини технологију цртежа која омогућава активности мерења кроз *тело-схему* и тиме чини кључан чинилац у испитивачком апарату који проблематизује цртеж.

273 “Geometry, then, should be regarded as a kind of universal science that opens the mind, makes it attentive, and gives it the skill to control the imagination and to draw from it all help it can give; for with the help of geometry the mind controls the imagination, and a controlled imagination sustains the mind’s perception and attention.” Nicolas Malebranche, *The Search after Truth: With Elucidations of The Search after Truth*, ed. Thomas M. Lennon and Paul J. Olscamp (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997), 429.

274 Еуклид (Euclid of Alexandria, око 300 година пре н. е), грчки математичар, који сматра се творцем геометрије. Под еуклидском геометријом се подразумева низ аксиома које је Еуклид поставио као принципе у свом делу *Елементи*. Еуклидови геометријски постулати чине основу историје математике, као и основу савременог схватања геометрије које се заснива на три димензије (еуклидски простор).

Канта (Emmanuel Kant, 1724–1804), Шер дискутује цртеж као посредника између невидљивог (идеја, идеал) и видљиве форме. У овом светлу, он сматра да је аналогни цртеж од есенцијалне важности за архитектонски пројекат, али би требало да буде цртан изнова сваки пут када се промени идеја садржана у менталној слици. Разлог је то што самим прављењем цртежа процес креирања своди простор на једну геометрију. У даљој елаборацији Шер закључује да чак и ако је аналитичка геометрија развијена из Еуклидових идеја, њен „дескриптиван оквир” увећава геометријске могућности за архитектонски простор.<sup>275</sup> Према томе, аналитичка геометрија, која кроз Декартов координатни систем придружује Еуклидовој геометрији рад са алгебром, широко је прихваћена као адекватан геометријски приступ архитектури који је усвојен и у компјутерском цртању.<sup>276</sup>

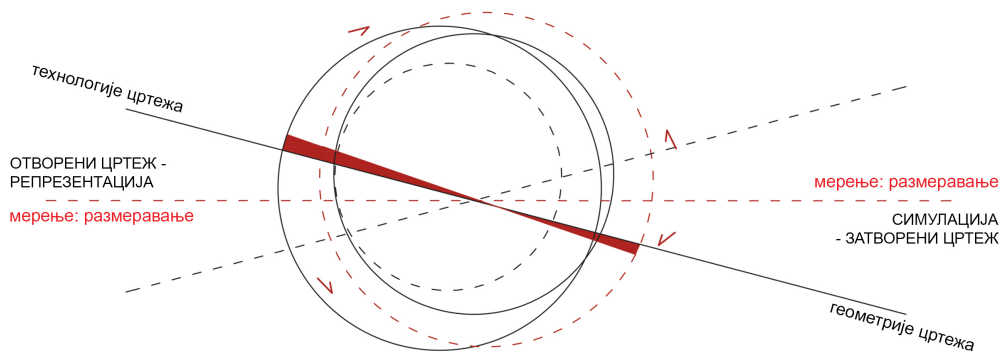
У раду са Декартовим координатним системом, мерења представља један од примера афиних геометријских трансформација које превазилазе Еуклидска кретања геометрија.<sup>277</sup> Да би се извршила функција увећања или умањења геометријске фигуре, потребно је помножити координате система сваке тачке те фигуре неким позитивним бројем  $m$ . Ако су  $x$  и  $y$  оригиналне координате те фигуре, одговарајуће координате размерене фигуре  $x'$  и  $y'$  биће  $(x',y') = (mx,my)$ . Дигитални цртеж и смењивање репрезентације симулацијом указали су на шире проблеме односа цртања као мерења и геометрије као начина на који се приказује простор. Као и процедуре мерења, геометрија архитектонског цртежа припада домену између техничке прецизности и архитектонске имагинације. [Табла 1.5] [Табела 2]

---

<sup>275</sup> Scheer, *The Death of Drawing*, 69.

<sup>276</sup> Основе аналитичке, или картезијанске геометрије, поставио је француски филозоф и математичар Рене Декарт (René Descartes / Renatus Cartesius, 1596–1650). Декартов координатни систем омогућава нумеричко описивање геометријских фигура и тела, као и њихову манипулацију кроз три и више димензија.

<sup>277</sup> Афина трансформација или афино пресликавање је геометријска функција коју је увео швајцарски математичар Леонард Ојлер (Leonhard Euler, 1707–1783). Функција афине трансформације пресликава тачке у тачке, праве у праве и равни у равни, при чему задржава паралелност свих паралелних прави. Други примери афиних трансформација укључују транслацију, ротацију, рефлексију, смицање, трансформације сличности и њихове различите композиције.



**Табла 1.5:** Технологије и геометрије цртежа према односима репрезентације и симулације (2017), А. Бнин-Бнински.

**Табела 2:** Табеларни приказ перформанси поделе простора у методолошким карактеристикама технологије архитектонског цртежа (2017), А. Бнин-Бнински.

**ПЕРФОРМАНСЕ ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА У МЕТОДОЛОШКИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА ТЕХНОЛОГИЈЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА**

**ПОДЛОГА ЗА ЦРТАЊЕ**

ПОД

/зид

ПАПИРУС

ПЕРГАМЕНТ

/palimpsest

ПАПИР

/bum-wad

sottolucidi

recto-verso

velum

ЕКРАН

репрезентација  
симулација  
СВОЈСТВА ЛИНИЈЕ У АРХИТЕКТОНСКОМ ЦРТЕЖУ

**ПЕРФОРМАНСЕ ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА ПРЕМА КУЛТУРИ СТАНОВАЊА**

МУРАЛНОСТ

ПОРОЗНОСТ

ПЕРФОРАЦИЈА

ТРАНСПАРЕНТНОСТ

РЕФЛЕКСИЈА

ИНВЕРЗИЈА

НАСИЉЕ

ДИСТАНЦА

## 2.6. Геометрије архитектонског цртежа

Геометрија је конститутивна дисциплина за артикулацију простора у архитектонском цртежу. Развој геометрије значајно је утицао на перцепцију простора, док знања из области геометрије чине саставни део цртачких конвенција. Архитектонски цртеж, архитектонски пројекат и геометрија имају



комплексан, интердисциплинаран однос који превазлази истраживачко поље нашег рада.<sup>278</sup> Према томе, наша намера није испитивање овог сложеног односа, већ његово разматрање у критичкој перспективи према теми рада. Циљ студије о геометрији архитектонског цртежа је проблематизација основних геометријских конвенција у архитектонском цртежу према истраживачкој призми коју поставља Еванс у књизи *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*.<sup>279</sup> Еванс предлаже другачију историју архитектуре, кроз историографско-теоријску студију релација између геометрије, цртежа и начина грађења.<sup>280</sup> Његова истраживачка перспектива значајно доприноси теорији цртежа у овом раду, јер испитује метричка и искуствена својства геометрије. Геометрија која укључује оба домена свог деловања позиционира архитектонски цртеж у зону перманентне активности и презервиране вишезначности између цртања и мерења, између цртежа и грађевине. Предложена анализа геометрије има за циљ да допринесе могућности за методологију архитектонског цртежа динамике поделе стамбеног простора, коју смо разматрали у претходном поглављу кроз студије технологије.

### 2.6.1. Нестабилна геометрија архитектонског цртежа

У образложењу истраживачке позиције, Еванс истиче вишезначну репутацију геометрије у цртежу. Он наглашава да је геометрија на неки начин у потпуности супротстављена искуственом доживљају простора, што је чини веома некомуникативном. Иако је нераздојива од архитектуре, он напомиње да је геометрија независна дисциплина коју архитекте „конзумирају”. Аутор наводи да је од ренесансног периода геометрија на различите начине увршћена у домен архитектонског деловања и то најпре у трактатима који су почињали Еуклидовом геометријском класификацијом на тачку, линију, површину, троугао, четвороугао и круг.<sup>281</sup>

---

278 Једну од призма односа између архитектонског цртежа, архитектонског пројекта и геометрије приказали смо у раду који повезује математичке принципе топологије, кроз филозофске позиције са архитектонским пројектом. Погледати: Maja Dragišić and Anđelka Bnin-Bninski, “The application models of the topological principle of continuous deformation in the architectural design process”, *Facta Universitatis* 15, no. 3 (2017): 453–64.

279 Robin Evans, *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1995).

280 Основна карактеристика Евансовог приступа јесте прецизно сецирање улога геометрије које прожимају целокупни архитектонски приступ. Кроз геометрију, Еванс испитује историјске односе према материјалима, техникама и алатима узимајући у обзир пресудну важност утицаја филозофије и идеологије епохе у којој су коришћени.

281 Evans, *The Projective Cast*, 26.

Важна дистинкција коју Еванс прави у својој студији односи се на разликовање мртве и живе геометрије. Управо Еуклидову геометрију он проглашава истрошеном и мртвом јер је сматра понашање геомеријских елемената потпуно предвидивим. Мртву геометрију аутор сматра потребном и широко коришћеном од стране архитеката, јер је стабилна и према томе супротстављена несигурностима.<sup>282</sup> Обзиром да испитује место геометрије у архитектури и сматра да је геометрија присутна на више начина у архитектонском делу, он тежи да истражи геометрију која је жива: „Прво место на коме неко тражи да пронађе геометрију у архитектури јесте у облику зграда, затим можда у облику цртежа зграда. Ово су локације на којима је геометрија у потпуности укопана и мирна. Али геометрија је била активна у простору између и простору на оба краја. Оно што повезује размишљање са имагинацијом, имагинацију са цртежом, цртеж са грађевином и грађевине са нашим очима јесте пројекција у једној појави или другој, или процеси које смо изабрали за моделовање пројекције. Све су зоне нестабилности”.<sup>283</sup> Аутор тврди да се управо у овим зонама нестабилности налазе кључна питања односа између архитектуре и геометрије.<sup>284</sup> Уместо у архитектонској композицији, где се геометрија примртно уочава, он вредност геометрије тражи у типовима пројективног, квази-пројективног, или псеудо-пројективног простора који окружују геометрију, јер сматра да једино кроз њих она може бити приступачна перцепцији.<sup>285</sup>

Основе разлике између композиције и геометрије Еванс налази у самом зачетку геометријских спекулација које су резултирале Еуклидовим елементима. Тачка, линија, угао, површина иако у домену апстракције били су потребни за мерења постојећих просторних ситуација као и за планирање нових грађења. Њихово коришћење припада домену практичне примене. Аутор објашњава да се

---

282 „Њена вредност може бити у њеној смртности, али ако није чувана под контролом она може оживети као чудовиште, или се морбидност може проширити, као болест.” (Its value may be in its deadness, but if it is not kept under control it may revive, like a monster, or the morbidity may spread, like a disease.) Evans, 28.

283 “The first place anyone looks to find the geometry in architecture is in the shape of buildings, then perhaps in the shape of the drawings of buildings. These are the locations where geometry has been, on the whole, stolid and dormant. But geometry has been active in the space between and the space at either end. What connects thinking to imagination, imagination to drawing, drawing to building, and buildings to our eyes is projection in one guise or another, or processes that we have chosen to model on projection. All are zones of instability.” Evans, 31.

284 Евансов концепт „живе геометрије” доприноси нестабилности и покренутости цртежа коју смо у поглављу 2.4 Цртеж као језик анализирали на примеру Бартовог појма „плутајући ланци значења” и Бенцаминове идеје перманентног „премештања вишезначности” тако да она делује између одређеног и неодређеног.

285 Evans, *The Projective Cast*, 31.

ови елементи, као непроменљиве фигуре могу применити као модели директно на материјал те је тиме оваква геометрија блиска композицији. Његова студија је усредсређена на другачију, пројективну геометрију у којој су фигуре подложне деформацији у односу на тачку посматрања, али линије погледа остају константа неподложна деформисању. Како објашњава: „Ригидност је померена са објеката на медијум њихове трансмисије, који је најлакше замишљен као светло”.<sup>286</sup> Иако подвлачи да ситуација поделе није једноставна, у циљу појашњавања разлике он натеже тезу додавајући сензитивни аспект у коме је метричка геометрија додиром, а пројективна оптичка, односно геометрија визије. У комплексности преплетених геометријских приступа Еванс види проблематику чудноватости архитектонске композиције која је као метричка организација схваћена оптички. Према томе он указује да је оптичка геометрија ухватљива на сликама, фотографијама, приказима који су изложени искривљењима и интерпретацијама „објективног” простора.<sup>287</sup>

Обзиром да смо геометрију у претходном поглављу позиционирали у домену између техничке прецизности и архитектонске имагинације, наше истраживање смештено је у ову зону комплексних геометријских приступа коју Еванс описује кроз тензије између метричке геометрије додиром и оптичке геометрије визије. Геометрија поделе простора припада испитивању кроз призму која укључује и композицију и пројекцију: начин поделе простора и његова својства одређена су композицијом просторне ситуације која се дефинише материјалним, опипљивим карактеристикама, међутим начин боравка у простору (активност и култура коришћења простора), могу одредити како се простор пројектује у визији онога ко га настањује. Међу бројним примерима у његовој студији, у скалама „живе геометрије” између метрике и оптике, Еванс посебно истиче рад у стереотомији као покрету од пројективне ка дескриптивној геометрији.

---

286 “So rigidity is transferred from object to medium of their transmission, which is most easily imagined as light.” Evans, 33. Овом приликом он се позива на илустративну реченицу математичара Анрија Поенкареа (Henri Poincaré, 1854–1912), који метричку геометрију карактерише као геометрију опипљивог, док је пројективна геометрија светла.

287 Evans, 33.

## 2.6.2. Стереотомија: од пројективне ка дескриптивној геометрији цртежа

Методу стереотомије Еванс издваја као изузетно важну за геометријски однос цртежа и грађеног простора. Стереотомија означава сечење чврстих материјала, а како аутор наводи, њен значај је садржан у збиру различитих техника развијених у седамнаестом веку у Француској (од којих је сечење камена остала примарна и најважнија техника). За ову технику обраде камена карактеристична је посебна врста цртежа *trait* што на француском језику такође значи линија. *Trait* цртежи су комплексни технички нацрти који су коришћени за прецизно сечење великих камених блокова, коришћени су само у посебним околностима и то обично за сводове и закривљене површине. Еванс примећује да је позиција ове методе на периферијама различитих дисциплина резултирала њеном маргинализацијом како у практичној примени, једнако и у теоријским студијама: „Уметност сечења камена (каменорезачка уметност) може се лако одбацити из унутрашњости сваке категорије. Она је цветала тамо где су дефиниције замагљене, где су ствари почеле да клизају једне у друге; где је структурална теорија срела технички цртеж, где је неокласика помешана са рококом, где је математичка геометрија дошла у контраст са архитектонском композицијом, и тако даље”.<sup>288</sup>

Француски архитекта и историчар архитектуре Жоел Сакарович (Joël Sakarovich) посветио је велики део свог истраживачког рада студијама стереотомије и испреплетаних дисциплина које она уједињује. Као и Еванс, Сакарович сматра да је стереотомија веома комплексна метода која осим мноштва дисциплина укључује и низ различитих професионалних актера. Приступи раду у стереометрији из различитих експертских домена даље компликују њено извођење: већ по себи сложен донос између архитекте и занатлије временом се усложио профилацијом између архитеката и инжењера, а затим у самом занату рада у камену – на образоване градитеље и каменоресце. Овако постављено поље дисциплина и специјалности потребно за

---

<sup>288</sup> “From within each category the art of stonemasonry could easily be dismissed, since it had no central importance to any. It flourished only where definitions blurred, where one thing began to glide off into others; where structural theory met technical drawing, where neoclassical blended with rococo, where mathematical geometry came into contrast with architectural composition, and so on.” Evans, 179.

стереометријски рад наизглед окупља све слабе тачке архитектонске професије у једној методи.<sup>289</sup>

У уводном делу есеја “Stereotomy, a multifaceted technique” Сакарович приказује однос цртежа и стереотомије.<sup>290</sup> Ослањајући се на истраживања о етимологији речи и дефиницији ове методе у архитектонским речницима из периода, због интензивног развоја стереотомије у Француској, аутор се концентрише француски речник из 1691. године у коме се дефиниција обухвата популарни израз *art du trait*: „уметност линијског цртања облика који се дају камену (или опеци) у циљу њиховог склапања”.<sup>291</sup> Израз *art du trait* аутор преводи као „уметност линијског цртежа” (*the art of line drawing*). Ипак, он напомиње да би оваква дефиниција стереотомије могла да значи њено поједностављивање. Осим уметности линијског цртежа, Сакарович пролалази дефиницију француског архитекте Клода Пероа (Claude Perrault, 1613–1688) која истиче стереотомију као „уметност коришћења тежине камена против ње саме да би се задржао горе захваљујући управо тежини која га вуче ка доле”.<sup>292</sup> Геометријска метода стереотомије заснива се на обе вештине: цртежу, као уметности линијског цртежа и каменорезању, као уметности коришћења тежине камена.

### **Прелиминарност цртежа основе, пресека и изгледа**

Сакарович објашњава да је прелиминарни цртеж који репрезентује геометријску конструкцију у стереотомији неопходан и неизбежан и тврди да су за рад у овом цртежу више заслужни каменоресци него архитекте.<sup>293</sup> С обзиром да прелиминарни цртеж сматра есенцијално важним за рад између дводимензионалне представе и тродимензионалне конструкције облика, у развоју геометријских поступака стереотомије аутор препознаје почетке дескриптивне геометрије и утврђивање односно унапређење конвенција архитектонских представа плана, пресека и изгледа.

---

289 Сакарович је настојао да своје студенте детаљно упуту у ову методу, верујући да је њено савлађивање кључно за архитектонско образовање.

290 Joël Sakarovitch, “Stereotomy, a multifaceted technique”, in *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, ed. Santiago Huerta Fernández (Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2003), 69–79.

291 “... l’art de tracer les formes a donner aux pierres (et aux briques) en vue de leur assemblage.” Sakarovitch, 69.

292 “... the art of using the weight of stone against itself so as to hold it up thanks to the very weight that pulls it down.” Sakarovitch, 69.

293 Sakarovitch, 71.

У тексту “*Stéréotomie et géométrie*” Сакарович приказује како планарна геометрија није задовољила потребе рада на конструкцији сводова у камену, што је даље мотивисало каменоресце и инжењере да постепено развијају начине повезивања цртежа планова у слику тродимензионалне конструкције.<sup>294</sup> Он наглашава да ова метода сечења и спајања камена надилази технику, јединствена је у настајању уметности из математике и према томе одише мистиком и алхемијом: „Они се у суштини баве проблемом транспозиције две димензије у три димензије, трактати о стереотомији такође нуде један од најкомплетнијих примера еволуције начина репрезентације у простору. Због тога су цртежи за резање камена били један од мотора еволуције техника репрезентације простора”.<sup>295</sup>

За разлику од других заната који раде са површином или „кожом” како је Сакарович назива и којима је за рад одговарала пројективна геометрија (столар, ковач), стереотомија је захтевала геометријску конструкцију која укључује волумен, односно „масу” камена.<sup>296</sup> Аутор сматра да је кроз специфичне технике сечења камена и кроз линије које означавају путање засека, дошло до развоја идеје о ортогоналним пројекцијама и њиховој манипулацији у геометријској конструкцији. Значајан део стереотомијског процеса којим се оваква геометријска конструкција развијала је *équarrissement* за коју Сакарович тврди да је једна од првих техника приказа простора у две димензије.<sup>297</sup> Ова техника припреме камена је уједно прилично скупа, јер подразумева да се најпре камен сведе на кубичан облик да би се на његовим странама клесањем нацртале ортогоналне пројекције делова свода. Иако је често замењена другим техникама, *équarrissement* је поставила основе геометријских образаца стереометрије и отворила пут ка дескриптивној геометрији.

Творцем дескриптивне геометрије се сматра Монж који је заједно са Дираном радио на стандардизацији архитектонског цртежа.<sup>298</sup> Нарочито иновативна

---

294 Joël Sakarovitch, “*Stéréotomie et géométrie*”, in *Mathématiques et Art*, ed. Maurice Loi (Paris: Hermann, 1995), 81.

295 “Because they are basically dealing with the problem of transposing 2D into 3D, stereotomy treatises also offer one of the most complete examples of the evolution of representational modes in space. For this reason, stone cutting drawings have been one of the motors of the evolution of space representation techniques.” Sakarovitch, 72.

296 Sakarovitch, 84.

297 Sakarovitch, 85.

298 Настојања Дирана и Монжа на стандардизацији архитектонског цртежа прецизније смо приказали у поглављу 2.3 Цртеж и дијаграм.

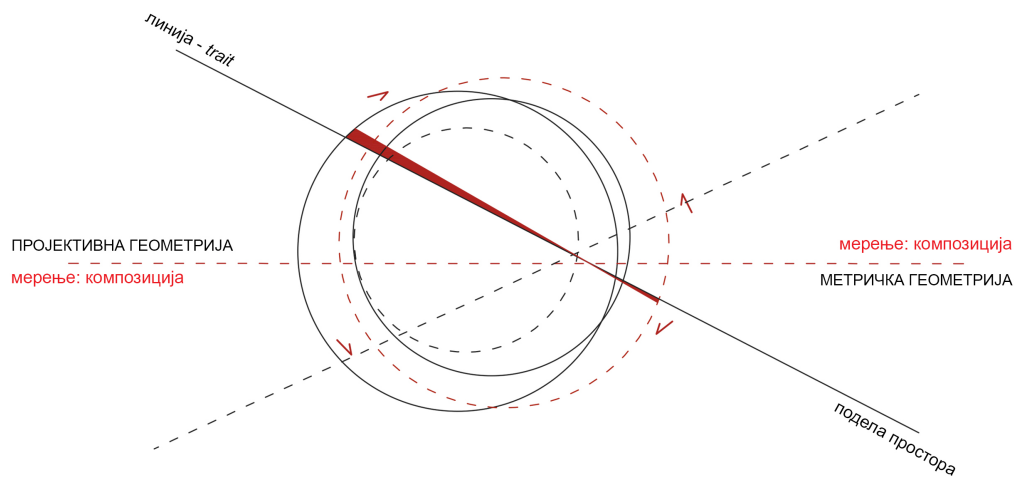
специфичност дескриптивне геометрије садржана је у збиру метода које се користе за конструкцију и сагледавање тродимензионалног објекта кроз ортогоналну пројекцију (ротација, обарање и промена плана). Овај збир метода близак стереотомији омогућава осмишљавање простора кроз конструкцију. Прелиминарност цртежа који су развијени кроз геометријске методологије стереотомије и дескриптивне геометрије указала је на могућности доношења одлуке у току процеса конструисања, јер се кроз активности цртања формира идеја. Сакарович подвлачи важност овог геометријског доприноса архитектонској концепцији, јер омогућава истраживање кроз цртеж, испитивање и тражење просторног резултата.<sup>299</sup>

Како аутор у анализи приказује, вредност и значај стереотомије од њеног настанка и кроз даљу примену био је у збиру функционалних карактеристика које су омогућиле решавања проблема реновирања замкова и сакралних грађевина на изразито прецизан начин, док су резултирале ефектним обликовањем и просторном сензацијом.<sup>300</sup> Извођење сводних облика и закривљених површина замаглило је границе између површина зида и плафона. Стварајући континуиране, закривљене површи у ентеријеру и екстеријеру, стереотомија је омогућила превазилажење ортогоналне композиције поделе простора. [Табла 1.6] [Табела 3]

---

299 Sakarovitch, “Stéréotomie et géométrie”, 85.

300 Sakarovitch, “Stereotomy, a multifaceted technique”, 83.



**Табла 1.6:** Односи линије и поделе простора према геометрији и композицији (2017), А. Бнин-Бнински.

**Табела 3:** Табеларни приказ ситуација поделе простора према методолошким карактеристикама геометрије архитектонског цртежа (2018), А. Бнин-Бнински.

**СИТУАЦИЈЕ ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА ПРЕМА МЕТОДОЛОШКИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА ГЕОМЕТРИЈЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА**





## Део II

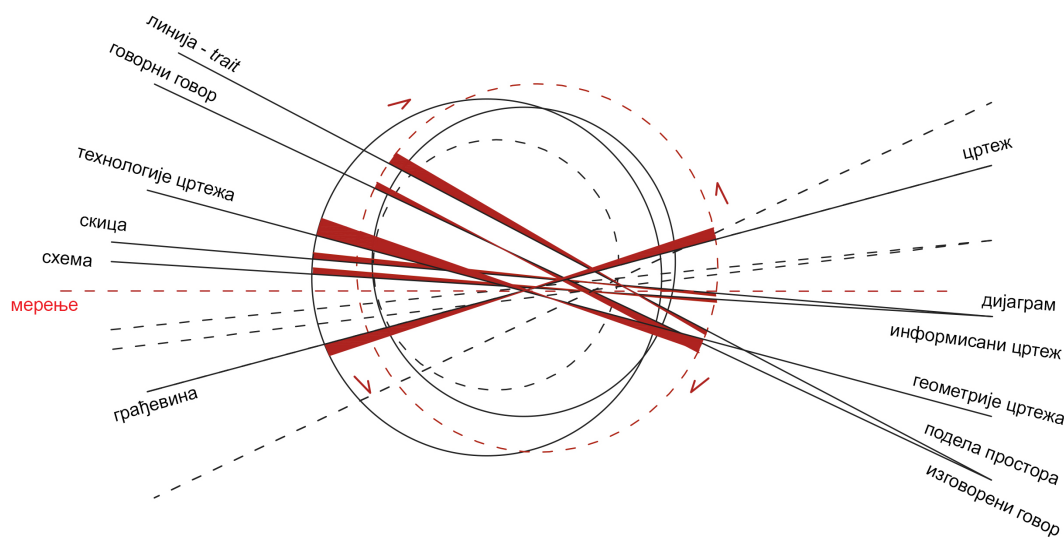
### 3. Ка методологији поделе простора у архитектонском цртежу

*Ici, je vais de nouveau me référer à Heidegger, qui disait que le hodós, le chemin, n'est pas méthodós, qu'il existe un chemin qui, d'une certaine manière, ne se laisse pas réduire à la détermination du chemin comme méthode.*

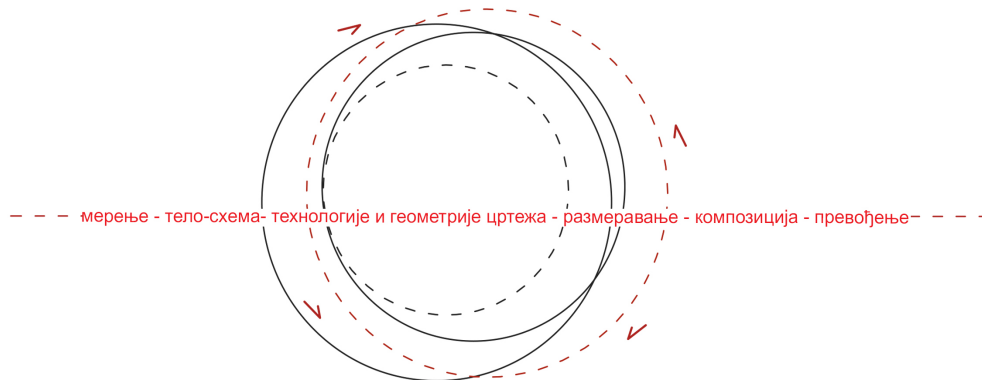
Jacques Derrida, *Labyrinthe et archi/texture* (février 1984)

Други и средишњи део овог рада, развијен је као испитивање могућих начина за евалуацију резултата анализа из првог дела, у намери да се отворе специфичне научно-истраживачке перспективе за дискусију прве полазне хипотезе нашег истраживања. Прва полазна хипотеза претпоставља обострано условљен однос између динамике поделе стамбеног простора и својстава линије у архитектонском цртежу. У домену дискусије закључака претходно спроведених анализа и критичког прегледа литературе, трећа глава овог рада се фокусира на разматрање два могућа доприноса целокупног истраживања. У првом кораку, настојимо да утврдимо специфичан рад у цртежу који поставља у тежиште проблематизације расправу о динамици поделе стамбеног простора. Овај аналитички поступак се директно веже за закључке студије о теорији цртежа изведене у другом поглављу и има за циљ да постави општи контекст научног доприноса рада. [Табла 1.7 (1–6)] Следећи корак има намеру да артикулише анализу која се прецизно односи на динамику линије у архитектонском цртежу.

Другим речима, специфична студија динамике линија припада ширем контексту доприноса рада (изведеном у првом кораку) и настоји да дискутује потпитање основне хипотезе – Како кроз различита својства линије у архитектонском цртежу разматрати динамику поделе стамбеног простора? У овом процесу, фокус динамике поделе стамбеног простора се измешта у простор цртежа према аналогiji између поделе и линије коју смо приказали у глави 1.



ОТВОРЕНИ ЦРТЕЖ - ИДЕЈА - РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА - ПРОЈЕКТИВНА ГЕОМЕТРИЈА - КОНОТАТИВНА ПОРУКА



ЗАТВОРЕНИ ЦРТЕЖ - РЕАЛИЗАЦИЈА - СИМУЛАЦИЈА - ДЕСКРИПТИВНА ГЕОМЕТРИЈА - ДЕНОТАТИВНА ПОРУКА

**Табла 1.7 (1–6):** Покрети нестабилности и измештања архитектонског цртежа према студији његове опште теорије (2017), А. Бнин-Бнински.

Анализа генералног контекста научног доприноса рада, утемељена је на целокупном истраживању првог дела дисертације и има за циљ довођење у директан однос феномена поделе простора и медија архитектонског цртежа. У

том смислу, контекст доприноса је заснован на интердисциплинарној платформи променљивог пејзажа односа између архитектуре и филозофије. Он испитује поље аспеката и стања цртежа који омогућавају разумевање улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора. Кључ приступа овом сегменту истраживања садржан је у Бенџаминовој филозофији цртежа приказаној у есеју “The preliminary: notes on the force of drawing”.<sup>301</sup> Основна полазишта истраживања представљају концепти прелиминарности, вишезначности и покренутости цртежа.

Специфична студија динамике линија конципирана је у виду појмовника лиминалне динамике линија као критичке анализе референтних истраживања из теорије архитектуре и теорије уметности. Намера ове студије је у проблематизацији односа између линије и поделе, и заснована је на триплету између технологије и геометрије цртежа са различитим концептима мерења (од мерења локације за изградњу до мерења густине и интензитета нацртаних линија). Узимајући у обзир ову сложеност као полазиште појмовника, његов крајњи циљ је разматрање рада са линијом цртежа као једног од могућих методолошких приступа раду са поделом простора. На тај начин, појмовник нема за циљ да понуди коначан број и крајњу дефиницију појмова, већ да постави платоформу која омогућава фокус на односе између нацртаног и изграђеног, идеје и реализације, технологије и геометрије, мерења и мерења. Испитивање динамике линија као једног од начина за постављање цртежа у покренуто стање измештања отвара могућности ка методологији рада на динамици поделе стамбеног простора у архитектонском цртежу. Предложени појмовник динамике линија, кроз анализу референтних извора, представља селекцију која се тиче критичког разматрања односа линије и простора, кроз промене парадигме цртежа, кроз цртачке конвенције и геометрије простора линије.

### **3.1. Прелиминарност архитектонског цртежа и цртеж-*limen***

У филозофији цртежа и линије, Бенџамин утврђује својство прелиминарности као основну карактеристику цртежа и развија тезу о његовом посебном стању *limen*. Он сматра да цртежи располажу снагом која превазилази перцептивне

---

<sup>301</sup> Benjamin, “The preliminary: notes on the force of drawing”, 19.

утицаје и историјске категорије. Како објашњава, ова снага није садржана у феноменолошким карактеристикама, јер „не може постојати једноставна феноменологија цртежа. Још један рачун је потребан. Он ће укључити реконфигурацију оба, и искуственог и идејног”.<sup>302</sup> Постављајући је у фокус Евансове студије односа између цртежа и грађевине, Бенџамин тврди да је саму разлику неопходно теоретизовати, као међупростор или пукотину у процесу, у циљу њеног разумевања и презервације.

Међупростор између цртежа и грађевине аутор сматра теоријским и филозофским потенцијалом за разумевање снаге цртежа и измештања модалитета репрезентације. Он одваја архитектонски цртеж од његових искључиво репрезентативних својстава и предлаже простор за истраживања и експерименте у међупростору, усложњавањем и нијансирањем разлика између нацртано и изграђено.

Бенџамин истиче да постоји ризик у измештању анализе цртежа из домена репрезентације у домен потенцијалности: „Као и код свих покушаја да се реконфигурише мишљење, мишљење о цртежу у смислу потенцијала пре него репрезентације, у игри је неизбежна крхкост”.<sup>303</sup> Он објашњава да овакво измештање аналитичке позиције не одбацује репрезентацију, већ је садржи у самом покрету од статичности ка потенцијалности цртежа. Репрезентација остаје присутна, смештена у процесе измештања, између потенцијала и неодређености.<sup>304</sup> Спрега између потенцијала и неодређености подразумева рад са могућностима актуелизације цртежа, при чему актуелизација значи активност у односу на одређени цртеж (анализа, разрада, дорада цртежа или изградња објекта). Узимајући однос између цртежа и грађевине за екстреман пример тензије између потенцијала и неодређености, Бенџамин дефинише јаз (*gap*) између ова два дела процеса као концепт уздржавања и застајања у покрету сваке актуелизације, јер и цртеж без актуелизације, може сам по себи бити крај процеса.<sup>305</sup> Постављање цртежа у покрет измештања (између репрезентације и

302 “There can be no simple phenomenology of drawing. Another account is necessary. It will involve a reconfiguration of both the experiential as well as the ideational.” Benjamin, 470.

303 “As with all attempts to reconfigure thought, here the thinking of drawing in terms of potentiality rather than representation, there is an inherent fragility in play.” Benjamin, 472.

304 У првој глави дисертације, у студијама феномена поделе простора, издвојили смо Гецов појам дислокације, као један од кључних покрета, који омогућава разумевање феномена поделе. Том приликом нагласили смо да је покрет измештања, у циљу дислокације, саставни део методолошког приступа ка интердисциплинарном истраживачком пољу нашег рада.

305 Benjamin, “The preliminary: notes on the force of drawing”, 472.

потенцијалности) отвара поље експеримента у зони апстракције између потенцијалности и неодређености. Рад са цртежом у овој зони Бенџамин сматра радом на граници и у граничном стању: „Поред тога, када се потенцијалност и неодређеност узму за рад на граници док одржавају границу као услов, онда постају два централна термина за промишљање цртежа које узима јаз као централну и конститутивну компоненту”.<sup>306</sup>

У истој студији, Бенџамин настоји да на више начина одреди природу дистанце и дистанцирања између цртежа и грађевине. Утврђивање сложене природе коју ова дистанца има у архитектонским процесима, отвара могућности за њено очување. Закључује да дистанце у међупростору карактерише трострукост: одређивање цртежа у естетичком смислу, различите интерпретације цртежа структуриране одређивањима репрезентације и уздржавање од одлучујућег, доминантног ефекта у цртежу на његове специфичности. Три карактеристике аутор настоји да задржи у међусобној дистанци кроз појам прелиминарности цртежа, као „покрет који је санкционисан давањем присуства јазу неизоставним инсистирањем”.<sup>307</sup>

Одржавање дистанце између цртежа и грађевине, односно између два различита цртежа у процесу пројектовања, можемо препознати као активности размицања, које смо анализом Деридиних појмова деконструкције поставили у први план наше студије о филозофији цртежа.<sup>308</sup> Бенџамин тврди да је снага цртежа садржана у размаку као есенцијалном делу процеса, а да се она реализује кроз однос линије и цртежа. Међутим, иако настоји да конотацију репрезентације изузме из фокуса анализе, он признаје да је презентација укључена у саму активност учртавања линије.<sup>309</sup> Кроз појам мимезиса (*mimesis*) аутор најпре прави значајну разлику и полемику између презентације и репрезентације.<sup>310</sup> Он се ослања на Платонову и Аристотелову филозофију које

---

306 “In addition, once potentiality and indetermination are taken to work at the limit whilst sustaining the limit as a condition, they then become two of the terms central to that rethinking of drawing which takes the gap as a central and thus constitutive component.” Benjamin, 472.

307 “... a move sanctioned by giving the presence of the gap an ineliminable insistence.” Benjamin, 473.

308 Кроз анализу референтних извора литературе из домена филозофије и теорије архитектуре, у првој глави дисертације, концепте размака и размицања поставили смо као кључне за нашу студију релација између поделе простора и архитектонског цртежа. У другој глави првог дела рада, кроз студије теорије и филозофије архитектонског цртежа, концепте размака и размицања утврдили смо у процесима и процедурама мерења, димензионисања и размаравања.

309 Benjamin, “The preliminary: notes on the force of drawing”, 473.

310 *Mimesis* је старогрчки појам често коришћен и истраживан у филозофији и критичкој теорији. Његови преводи и интерпретације подразумевају концептуалне односе између имитације, репрезентације, мимикрије, сличности, експресије и сл.

мимезис објашњавају као процес. Док репрезентацију узима као статично стање, Бенџамин мимезис идентификује као активну презентацију. Пасивно стање карактерише као спољашњост и однос према споља, а динамику презентације као унутрашњост процеса: „Значај идентификације мимезиса са процесом презентације је у томе што даје могућност поновног разматрања супротности између унутра и споља”.<sup>311</sup> Цртеж и линија, као активности презентације, окренути су могућностима репрезентације. У међупростору између презентације и репрезентације, који оријентише цртање и ка унутрашњости процеса и ка спољашњости приказане информације, Бенџамин уочава усложњавање размицања и нијансирање дистанце. У прецизнијем одређивању природе оваквог јаза аутор препознаје отварање у домену снаге цртежа.

Аутор сматра да „се цртеж и линије подударају. Какогод, линије нису никада само нацртане. Цртање линија, цртане линије, а тиме и цртежи, су последице (*after-effect*) технологија цртања. До те мере је линија од самог почетка последица. Технологије доносе са собом геометрије које би такви цртежи дозволили. Стога линије нису једноставно апстрактне”.<sup>312</sup> Према студијама теорије цртежа, у претходном поглављу овог рада, размак и активности размицања, утврдили смо као рад са процедурама мерења кроз технологије и геометрије цртежа. Према подударности коју је Бенџамин преложио, сматрамо да се један од могућих простора за рад на размицању и рад са размицањем отвара у домену рада са линијом у цртежу. Он линије сматра изузетно сложеним ентитетима. Комплексност линије је најпре садржана у „кохерентним елементима који су несводљиви; [она је истовремено] последица технологија цртања и простор за идеју; [...] линије и цртежи су место потенцијалности садржане у могућности актуелизације. Све ово је у линији”.<sup>313</sup> Аутор наглашава да линије и цртежи не садрже ове „кохерентне несводљиве елементе” као секундарне, већ су управо само од њих састављени, што их даље карактерише

---

311 “The significance of the identification of mimesis with processes of presentation is that it gives rise to the possibility for reconsideration of the opposition between the inside and the outside.” Benjamin, 474.

312 “Drawing and lines coincide. However lines are never just drawn. The drawing of lines, lines having been drawn, hence drawings, are the after-effects of technologies of drawing. To that extent is the line from the start an after-effect. Technologies bring with them the geometries that such drawings would have allowed. Lines therefore are not simply abstract.” Benjamin, 475.

313 “The complexity is that a line is, at the very minimum, the staging of elements that cohere in their irreducibility. The line is an after-effect of technologies of drawing and a site of the ideational. Equally, and at the same time, lines and drawings are the loci of potentialities raising thereby the necessary question of the possibility of actualisation. All of these are (in) the line.” Benjamin, 475.

као вишеструки догађај. Он појашњава да „линија као место несводљиве сложености подразумева да се линија може преиначити у вишеструки догађај. [Вишеструки догађај] подразумева концепцију 'догађаја' као присуство несводљиве многострукости која је увек већ присутна”, док се „плурални догађај мора схватити као поље оригиналних односа”.<sup>314</sup>

Бенџамин напомиње да је технологија продукције од кључне важности у процесу настанка линије јер је урезана у саму линију као његову последицу. Ову везу требало би остварити на нивоу аксиома, што би према његовом мишљењу ослободило линију и цртеж од историје значења и њихове идеализације у историјској перспективи. Ипак, природа линије није у потпуности поодређена својој материјалности као последици технологије њене продукције. Цртеж и линија су носиоци идеје која се не поставља као супротни садржај према форми, „ни један идејни садржај линије нема одлучујући ефекат”, чиме аутор још једном подвлачи значај размицања и очувања јаза.<sup>315</sup>

Аутор уочава феномен последице који је истовремено садржан у две тачке процеса: линија као последица технологије и идеје, а затим последица садржана у потенцијалној актуелизацији цртежа. Притом он наглашава да „последица мора бити промишљена у смислу неопходне неодређености, пре него у смислу већ претпостављене одлуке”.<sup>316</sup> У овом контексту Бенџамин реформулише своје питање „шта је цртеж? у питање „на који начин је цртеж цртеж?” „Где 'то' цртежа постаје оперативно присуство одређеног цртежа као цртежа”.<sup>317</sup> На тај начин аутор прави разлику између активних, оперативних и неоперативних цртежа, према јазу између презентације и репрезентације, према односима између потенцијалности и неодређености. Разматрање питања о цртежу аутор предлаже кроз призму прелиминарности цртежа, при чему прелиминарност узима као могуће перманентно стање активног цртежа.

---

314 “The line as the site of an irreducible complexity entails that the line can be recast as a plural event. The latter is a conception of the ‘event’ as the presence of an irreducible plurality that is always already present. There is the further implication that the plural event needs to be understood as the site of original relations.” Benjamin, 475.

315 Benjamin, 476.

316 “An after-effect that has to be thought in terms of a necessary indetermination rather than an already assumed determination.” Benjamin, 476.

317 “Namely one that seeks to determine in what way a drawing is a drawing. The ‘that’ of drawing becomes the operative presence of a particular drawing as a drawing.” Benjamin, 477.

### 3.1.1. Гранично стање и покретање цртежа

Постављање цртежа у покрет измештања од репрезентације ка презентацији, од потенцијала ка неодређености, Бенџамин је дефинисао као рад на граници и у граничном стању, а карактер оваквог цртежа назвао прелиминарним. Кроз статус прелиминарности цртежа он објашњава линију као *limen* чија су својства одређена кроз динамике границе и прага. Релације латинских појмова *limes* – *limen* – *limier*, као и њихов однос са просторним ситуацијама линије и прага, појаснили смо као једну од водећих праваца истраживања у првом делу рада. Између појмовних и просторних концепција, кроз анализе литературе, установили смо да су спајање, одвајање и размицање основне релације које чине нестабилност поделе простора и отварају је ка динамици њених перформанси. У том смислу, нестабилност у покрету корисника кроз ситуације поделе простора (зид, праг, линија, врата, прозор...) аналогне су покрету измештања од потенцијалности ка неодређености у медију цртежа. Ова аналогија нам указује да подела простора припада домену прелиминарности.

Кључно код појма прелиминарног цртежа јесте његов однос са временом. Обзиром да својство прелиминарности указује на појаву која тек треба да се догоди, линија цртежа у себи садржи границу као затварање једне потенцијалности (између идеје и њене формулације), али истовремено она отвара потенцијал према актуелизацији цртежа, што је чини прагом. Бенџамин сматра да и сам цртеж може постићи стање *limen* уколико је фокус на презервацији јаза и размицању између природе линија, као унутрашњости цртежа и њихове актуелизације у виду репрезентације. Он истиче да „спољашњост одређује унутрашњост. Поред тога, начин на који је спољашњост успостављена увек је секундарни у односу на тај цртеж или сет линија. Одређујући утицај спољашњости треба да буде суспендован како би цртеж имао статус који би омогућио везу између архитектуре и цртежа. Уколико веза није претпостављена нити постављена, онда се мора креирати. То је резултат који захтева јаз. У оквиру простора који је отворен овим разматрањима, цртеж би требало преиспитати не као прелиминарни за оно што се дешава после већ као чист



*limen*; према томе, сада је могућа идентификација цртежа као искључиво линминалног. Цртеж који се одвија на граници постаје цртеж-*limen*”.<sup>318</sup>

Из Бенџаминове анализе цртежа и наших студија филозофије и теорије цртежа, долазимо до првог закључка у нашој дисертацији, да су нестабилност и неизвесност, кроз својство прелиминарности и стање *limen*, заједнички за феномен поделе простора и медиј архитектонског цртежа. За разлику од феномена поделе простора и његових својстава, који у једној просторној ситуацији садрже релације спајања, одвајања и размицања, покрет између потенцијалности и неодређености у цртежу представља једно од многих могућих стања цртежа. Док се у ситуацијама поделе простора нестабилност манифестује кроз различите перформансе поделе простора (које смо појаснили као зависне од начина и културе боравка у простору), нестабилност цртежа *limen* је статус у који је потребно довести цртеж да би остао у покрету. Измештање цртежа из репрезентације ка презентацији остварује се са намером презервирања јаз. Један од начина презервирања јаз смо кроз концепт размицања у претходном истраживању утврдили као активности специфичног мерења (*rilievo*).

Кроз анализу два ренесансна цртежа<sup>319</sup> Бенџамин настоји да појасни статус *limen* као снагу која „активира” цртеж.<sup>320</sup> То је управо актуелизација потенцијала коју је приказао у процесима презервације јаз и одржавања дистанце. Према статусу *limen*, цртеж остаје у међупростору, између потенцијалности и неодређености, до његове актуелизације која разрешава цртеж и формулише га као репрезентацију. У анализи статуса *limen* на примерима два ренесансна цртежа, Бенџамин најпре наглашава дисциплинарни јаз између архитектуре и уметности. Он сматра да ови цртежи одржавају интердисциплинарну тензију јер на специфичан начин „одбијају било какву једноставну формулацију разлике између архитектуре и уметности, док наравно одржавају саму ту разлику”.<sup>321</sup>

318 “The outside determines the inside. In addition, the way an outside is established is always secondary in relation to that drawing or set of lines. The determining effect of the outside needs to be suspended if drawing is to have a status that would occasion a link to be established between architecture and drawing. If the link is neither assumed nor posited then it has to be created. This is the result that the gap demands. Within the space opened by these considerations, drawing would need to be rethought not as preliminary to that which occurred after but as a pure *limen*; hence, the now-possible identification of drawing as only ever liminal. Drawing that takes place at the limit becomes drawing as the *limen*.” Benjamin, 478.

319 Бенџамин анализира цртеже два значајна ренесансна аутора: *Sketch of a youth; fortification* (око 1439), Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci, 1452-1519) и *Studies for the Sistine Chapel and the Tomb of Pope Julius II* (око 1513), Микелнађела (Michelangelo, 1475-1564).

320 Benjamin, “The Preliminary,” 478.

321 “...they refuse any easy formulation of a distinction between the architecture and art, while of course sustaining that very difference.” Benjamin, 478.

Овде аутор говори о размицању између дисциплина и одржавању јаза као активности цртежа. За оба цртежа које је Бенџамин приказао у анализи и која одликује сложена композиција, различите материјалности линије и различит однос према времену и процесу цртања, посебно је карактеристично да садрже приказе грађених структура (зид тврђаве у Леонардовом цртежу и надгробни споменик папе у Микеланђеловом цртежу) и приказе геста, кроз покрет људске фигуре. Оба нацртана геста преносе специфичан, уздржан, замрзнут али усресређен однос према приказима простора. Нарочит значај у акцентовању ове ситуације има размера у којој људске фигуре, које доминирају у оба цртежа, заправо припадају увећаној размери која знатно превазилази величину нацртаних простора. На овај начин истакнута су два значајна лиминална стања цртежа: 1) активност цртежа која је садржана у јазу између неодређености и потенцијалне актуелизације (одлука је на цртачу, односно посматрачу); 2) динамика између геста (покрета у простору) и грађене структуре (поделе простора). Други лиминални однос Бенџамин појашњава кроз Леонардов цртеж зида тврђаве, који је као подела простора истовремено и граница и праг, док у Микеланђеловом цртежу надгробног споменика истиче прелиминарност у разлици између нацртаног и изграђеног (с обзиром да је споменик изграђен у измењеном изгледу у односу на цртеж).

Нарочито важно за цртеж-*limen* јесте да цртеж није сам по себи у статусу *limen*, већ је потребно да у тај статус буде постављен, односно у том статусу одржаван. Бенџамин сматра да, уколико постоји потенцијал за овакво стање цртежа, начин на који се цртежи доводе односно одржавају у овом стању јесте специфичан код сваког засебног цртежа и управо у томе се огледа посебност цртежа. Говорећи о Леонардовом цртежу, аутор објашњава да се актуелизација цртежа-*limen* не претпоставља; „не само да је цртеж по себи *limen* већ сам начин на који је један цртеж лиминалан указује на снагу цртежа која је изузетно посебна. Тако да ће цртеж имати свој специфичан начин да функционише као граница и као праг. [Такав цртеж] ствара поље експериментисања зато што је јаз одржан на граници. Одржавање цртежа као *limen* одвлачи цртеж у посебност”.<sup>322</sup>

---

<sup>322</sup> “That is, its ‘use’ is not assumed, and that it harbours potentiality indicates that not only is the drawing itself a limen, the way any one drawing is liminal indicates that the force of drawing is only ever particular. Thus drawing will have its own specific way that it works as a limit and as a threshold. (...) it creates a site of experimentation because the gap is maintained at the limit. Maintaining drawing as the limen draws drawing into the particular.” Benjamin, 479.

Кроз анализу Микеланђеловог цртежа у коме је израженије присутан однос са временом, Бенцамин утврђује да је питање дисконтинуитета централно питање за одржавање лиминалног статуса. Чињеница да су на Микеланђеловом листу приказани цртежи настали у различитим периодима и различитим поводима, указује на више специфичних актуелизација цртежа, укључујући и изведен објекат надгробног споменика који се приметно разликује од пројекта на цртежу. Ове дисконтинуитете у процесу актуелизације Бенцамин сматра „кохеренцијом некохерентности која одређује јаз”.<sup>323</sup> Осим тога, он наводи да је у кохеренцији некохерентности садржан примарни потенцијал цртежа који мотивише покрет између потенцијалност и неодређености.

### 3.1.2. Линија-*limen*

Према Бенцаминовој тези која поистовећује линију и цртеж, предлагемо истраживања динамике линије која се заснивају на нашим раније приказаним студијама теорије и филозофије архитектонског цртежа. Намера је да испитамо да ли линија може бити један од начина да се цртеж постави и одржи у статусу *limen*. Наиме, Бенцамин сматра линију „местом несводљиве сложености” која може садржати вишеструки догађај. Док предлаже разматрање линије одвојено од њених историјских одредница, он истиче значај технолошких и геометријских својстава линије. Наша студија у глави 2 овог рада је показала да технолошка и геометријска својства линије садрже могућности задржавања вишезначности (у анализи цртежа као језика) и критичности (у анализама феноменологије архитектонског цртежа).

Кроз испитивања Хејлове тезе критичке феноменологије архитектуре и Фраскаријевог концепта настањивања архитектонског цртежа, поставили смо хипотезу критичке феноменологије архитектонског цртежа. Критички потенцијал цртежа остварује се кроз *тело-схему* која садржи однос између цртања, *habitus*-а цртежа и мерења (као и димензионисања и мерења) као став појединца према друштвеним, културним и другим одредницама контекста. У том смислу *habitus* који смо разумели као активност цртања, у линији се манифестује кроз технологије линије и геометризацију простора. Осим тога, у студијама преводљивости цртежа, увидели смо да Барт разликује цртеж према

---

<sup>323</sup> “The coherence of incoherence names the gap.” Benjamin, 480.

његовој могућности задржавања полисемије и „плутајућих ланаца значења”. Он је указао да је у разлици између конотативне и денотативне поруке садржана етика цртежа, различита од етике других визуелних порука. Према испитивању динамике поделе простора у архитектонском цртежу (као централној теми наше дисертације), спроведена студија указује на могућности истраживања у домену динамике линија.

За филозофску компоненту методологије коју испитујемо, значајно је напоменути да смо филозофију линије засновали на Дерициним студијама. У самој основи проблематизације линије је у Дерицином раду је фундаментални појам *différance* који означава активности разликовања.<sup>324</sup> За разлику од појма разлике (*différence*) као коначног, завршеног процеса, облик *différance* мењањем самогласника 'e' у 'a' поставља појам у модалитет перманентне активности. *Différance* омогућава одржавање разлике између активности и пасивности, између унутрашњости и спољашњости, видљивог и невидљивог, емпиријског и трансценденталног, без потребе за синтезом и крајњом одлуком као резултатом ове активности. На овај начин потенцијалности, контрадикције и апорије остају у сталном релационом односу према дијалектички постављеним супротностима. У том смислу, *différance* даје контекст за измештање из мотива афирмације, ка неодлучности и испитивању последица активности дихотомије. Линија је траг који разликује и прави дихотомију. Дерида сматра да је линија није по себи важна, већ начин на који постиже своје дејство. Према Дерици, линија је оно што прави разлику и доводи у однос подељене ентитете, а није сама по себи важна. Она је услов за *différance* као активност дијалектике.

У односу на конотацију линималности коју испитујемо у концепту покренутог цртежа, Дерицина активност дијалектике доводи у фокус динамику поделе простора. Према томе, наше истраживање о линији има за циљ да у први план постави студије начина на које је могуће одржавати активним односе потенцијалности и неодређености између подељених делова простора. Линија, у том смислу, представља наше поље истраживања о нијансама односа између подељених делова простора, између цртежа и простора, између технологије и

---

<sup>324</sup> За разумевање Дерициног појма *différance* нарочито су нам значајне његове књиге: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et Autres Ruines* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991), *Pisanje i razlika* (Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić, 2007), *Marges de la philosophie* (Paris: Editions de Minuit, 1972), *De la grammatologie*, Éditions de Minuit (Paris: Editions de Minuit, 1967).

геометрије, између презентације и репрезентације, између потенцијалности и неодређености.

### 3.2. Појмовник лиминалне динамике линија

Појмовник динамике линија има намеру да кроз селекцију, анализу и систематизацију референтних студија о теорији линије из домена архитектонских и уметничких теорија, испита могућности постављања цртежа у покренуто стање *limen* кроз својства линије. Ослањајући се на Бенцаминове анализе цртежа и Деридину филозофију линије, под динамиком линије у овом контексту подразумевамо теорије које постављају линију у међупросторе (између изградње и цртежа, идеје и њене формулације, презентације и репрезентације, репрезентације и симулације, приватног и јавног простора, унутрашњости и спољашности). Предложени појмовник издваја из архитектонских и уметничких теорија специфичне студије о динамици линија које проблематизују поделу простора са једне стране и медиј архитектонског цртежа са друге стране. Анализа референтних студија се може поделити на два основна домена истраживања: истраживање које за полазиште узима технологије линије (примарно опредељено у теорији архитектуре) и истраживање које полази од геометријских својстава линије (из теорије уметности).

Испитивања о динамици линије кроз њену технологију имају намеру да поставе у исту раван обе промене парадигме цртежа (са градилишта на папир и са аналогног на дигитални цртеж). Она се примарно ослањају на студије Емонса и Фраскарија, а обухватају линијске појмове: линија на граници видљивог (аналогна и дигитална линија, размерна линија, испрекидана линија) и линије грађења (грађевинска линија, линија текстуре, *lineamenta*). Истражени појмови који се заснивају на геометријским својствима линије, засновани су примарно на уметничким теоријама линије Клеа и Василија Кандинског (Wassily Kandinsky, 1866-1947) из њихових уџбеника за уметничку школу *Staatliche Bauhaus*. Осим тога, овај сегмент студија укључује анализе Делезовог филозофског појма преклопа и архитектонског појма и технике *roché* у студијама историчара и теоретичара архитектуре Жака Лукана (Jacques Lucan). За кључне појмове динамике геометрије линија издвојени су: линије кретања и кретање линија

(Клеове линије, Делезова линија), линијски превод (линије Кандинског), површина линије (*poché*).

Циљеви овако конципираног појмовника лиминалне динамике линија су вишеструки. Примарни циљ је продубљена анализа Бенџаминове тезе постављања цртежа у статус *limen* испитивањем различитих лиминалних карактера линија. Према првом закључку наше дисертације (да су статус *limen*, односи лиминалности и прелиминарности, заједнички за студије феномена и медија чије односе испитујемо), студија динамичних својстава у лиминалним стањима линије, настоји да размотри могућности за методологију рада са поделом простора у архитектонском цртежу. Један део примарног циља јесте утврђивање прецизних нијанси динамике кроз специфичне појмове и њихове релације. Тематизација појмова је заснована на студијама теорије цртежа које смо спровели у другом поглављу дисертације. То се нарочито односи на назнаке покренутости кроз различита мерења у технологијама и геометријама архитектонског цртежа. Секундарни циљ појмовника је формирање интердисциплинарне платформе (теорија архитектуре, теорија уметности, филозофија) која кроз различите динамике лиминалног статуса линија проблематизује две основне промене парадигме у медију архитектонског цртежа. Надовезујући се на резултате студија о општој теорији цртежа, један од циљева појмовника је испитивање потенцијала за више граничних стања цртежа према њиховој позицији и улози у архитектонском процесу.

За концепцију и структуру појмовника лиминалне динамике линија нарочито су нам значајна два извора литературе из архитектонске теорије: Емонсов есеј *Demiurgic lines: line-making and the architectural imagination*<sup>325</sup> и зборник радова *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*<sup>326</sup> који је приредила Вингам. Заједничко за Емонсов есеј и зборник од Вингам јесте намера за систематизацијом, теоретизацијом и критичким сагледавањем различитих динамике линија. Емонс врсте линија везује за имагинацију архитекте и разликује парове: линије грађења и конструктивна имагинација, меандрирајуће линије и имагинација настањивања, линије маркирања и материјална

325 Paul Emmons, "Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination," *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (July 4, 2014): 536–59, <https://doi.org/10.1080/13602365.2014.949822>.

326 Ivana Wingham, ed., *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design* (Basel: Birkhäuser, 2013).

имагинација, дигитална линија и архитектонска имагинација. Систематизација у зборнику о мобилности линије организована је према пет кључних тема: многострукост линија, линеарне територије, трајекторије линије, линијске екстензије, дефиниције линије. Према намерама и циљевима нашег истраживања, позивамо се на кључне теме ових систематизација и предлагемо другачију, измештену перспективу која доприноси ширем истраживачком контексту посебних спецификација линијске динамике. Наш специфичан фокус постављен је у испитивање статуса лиминалности нацртане поделе простора.

### **3.2.1. Линија на граници видљивог (аналогна и дигитална, размерна линија, испрекидана линија)**

Испитивање линије на граници видљивог припада студијама лиминалне динамике из позиције технологије цртања и организовано је кроз три основна аспекта покретања цртежа између видљивости и невидљивости: прва промена парадигме – са локације грађења на папир (размерна линија), друга промена парадигме – са папира на компјутер (аналогна и дигитална линија), конвенционално приказивање невидљивости у цртежу (испрекидана линија).

#### **Аналогна и дигитална линија**

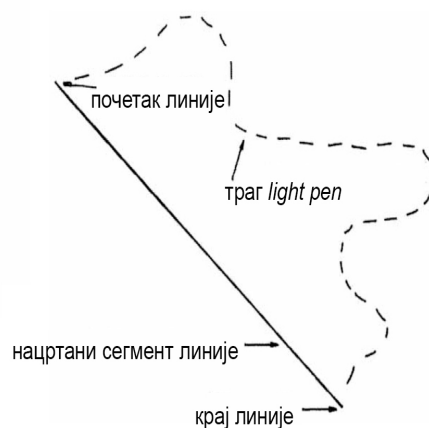
У претходним студијама различитих технологија архитектонског цртежа, приказали смо спрегу, односе и разлике између дигиталног и аналогног цртежа. Одлуке о линији у свему прате ову анализу што их смешта у полемичну позицију између материјалног и нематеријалног, између видљивог и невидљивог. Ова релација се пре свега односи на технологије цртања и на технологије грађења према разлици на репрезентацију и симулацију коју је развио Шер.

За разлику од Шера који принципе CAD цртежа сврстава у традиционалне процедуре репрезентације (наспрам пројектовања симулацијом), Емонс анализира технику цртања у CAD компјутерском програму од самих почетака дигиталне линије. Он сматра да је „архитектонска израда линије заувек промењена 1963. године са развојем првог графичког рачунарског интерфјеса Ивана Сутерленда (Ivan Sutherland) у лабораторији *Lincoln* института MIT (Massachusetts Institute of Technology)”.<sup>327</sup> Емонс појашњава алат *light pen* који је

---

<sup>327</sup> “Architectural line-making was forever changed in 1963 with the development of the first graphical computer interface by Ivan Sutherland at The MIT’s Lincoln Laboratory.” Emmons, 555.

Сутерленд развио у оквиру своје дисертације на електронском инжењерству као компјутерски систем за креирање дводимензионалних цртежа. Притом, он наглашава да је Сутерленд у образложењу свог проналаска направио јасан отклон од ручног цртежа. Наиме, он је напоменуо да је електронска линија потпуно различита од трага цртаног на папиру и да се ниједно стање електронског система који је осмислио не може назвати цртањем.<sup>328</sup> У анализи прве дигиталне линије, Емонс истиче процедуру њеног настанка, јер је сматра базичном логиком САД цртежа. Израду дигиталне линије он поистовећује, према Сутерлендовом објашњењу, са гуменом траком која се растеже од означене почетне тачке до означене крајње тачке, [цртеж 8].



**Цртеж 8:** *Line Drawing* (1963), Сутерлендов цртеж дигиталне линије. **Извор:** Paul Emmons, "Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination," *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 554.

Нарочито значајно за развој дигиталног цртежа, од Сутрлендовог изума *light pen*, до начина на који се данас ова технологија користи јесте придруживање дескриптивне геометрије процедурама цртежа. Емонс наводи да се придруживање дескриптивне геометрије дигиталном цртежу догодило у виду унапређења целог система доминантном идејом објективности, иза Декартове теоријске базе дескриптивне геометрије, као основе техничког цртежа.<sup>329</sup> Дигитални цртеж уз изванредну геометријску прецизност и ефикасност израде

<sup>328</sup> Emmons, 556.

<sup>329</sup> Емонс износи податак да је кључну улогу у придруживању геометрије дигиталном цртежу имао професор Стивен Конс (Steven Coons) који је био у комисији за одбрану Сутерлендове дисертације. Emmons, 554.



линија настао је усресређен на технички цртеж као савршено прецизан и уредан, финални архитектонски производ. Ипак, широко и разнолико поље савремене архитектонске праксе на различите начине гради релације са пројектовањем кроз дигиталне технологије – од пројектовања у симулацији које појашњава Шер, до критичког укључивања дигиталног цртежа у процес пројектовања.

Са друге стране, материјалност аналогне линије је такође у блиској вези са одлукама о пројектовању и грађењу. Од поделе на две врсте графитних оловака према два основна својства чврстоће и тамног интензитета на Н (*hardness*) и В (*blackness*), преко њиховог усложњавања на нијансе 1-4 Н и 1-4 В, у зависности од намене (писање, техничко цртање, скицирање, сенчење), до различитих врста и боја трага мастила.<sup>330</sup> Један од оваквих примера је Фраскаријева анализа трактата италијанског архитекте и теоретичара Скамозија, из 1600.године. Према препорукама Скамозија, најпре је потребно припремити папир глачањем, полирањем и пресовањем да би се створили услови да он на адекватан начин прими три врсте линија: (1) линију која је угравирана тупим металним врхом или уз помоћ кости слоноваче, (2) линију исцртану угљеном или оловком, (3) линију која је уцртана мастилом, пером и/или четкицом. Фраскари овде запажа да у раду Скамозија постоји још једна врста линије коју он није навео у свом трактату: (4) линија повучена мастилом нарочитог квалитета и посебне рецептуре, која је према Фраскарију „метафорично и физички пуна ’духа’”.<sup>331</sup> Фраскари запажа да су архитекте са напретком алата за цртање проналазиле начине да направе ауторски израз у техничком цртежу и одговарајућа средства према потребама цртежа.

### **Размерна линија**

Емонс појашњава природу и логику размерне линије кроз њен настанак на локацији градилишта у периоду ренесансе: „С обзиром да су први архитектонски цртежи направљени да прикажу процедуре на градилишту, репрезентација размере произашла је из чворова на линији канапа или ланаца који су били

---

330 Теоретичар и историчар архитектуре Ричард Таус (Richard Taws) сугерише да је најзаслужнији за развој нијанси у класификацији графитних оловка француски уметник и научник Никола-Жак Конте (Nicolas-Jacques Conté, 1755-1805). Он детаљно приказује и анализира нијансе квалитета оловке према њеној намени. Richard Taws, “Conté’s Machines: Drawing, atmosphere, erasure,” *Oxford Art Journal* 39, no. 2 (2016): 243–266.

331 Marco Frascari, “A reflection on paper and its virtues within the material and invisible factures of architecture,” 29.

развучени по градилишту да трасирају грађевину у пуној величини. Процедура је подразумевала најпре развлачење конопца дуж главне осе и затим би секундарне мере биле извучене из централне линије [цртеж 9]. Графика размерне линије је прецртана на папир као што су линије канапа биле развучене по градилишту”.<sup>332</sup> Када је у деветнаестом веку размерна линија назначена на папиру и тако постала део цртежа, размера је према Емонсу редукована на „искључиво ментални чин мерења” који је изгубио свој отеловљен однос. Наспрам тога, он наглашава вредност контекстуализиваних размерних односа примењиваних током шеснаестог века, преко размерника у облику штапа на равним плочама од различитих материјала, са мноштвом угравираних размера са различитих локација. Емонс појашњава да су ови објекти коришћени заједно са шестарима и да су сматрани алатима за цртање.



**Цртеж 9:** Серилијев приказ половине стопе у античком Риму, као почетак размерне линије. **Извор:** Paul Emmons, “Size matters: Virtual scale and bodily imagination in architectural drawing,” *Arq: Architectural Research Quarterly* 9, no. 3–4 (2005): 227.

### Испрекидана линија

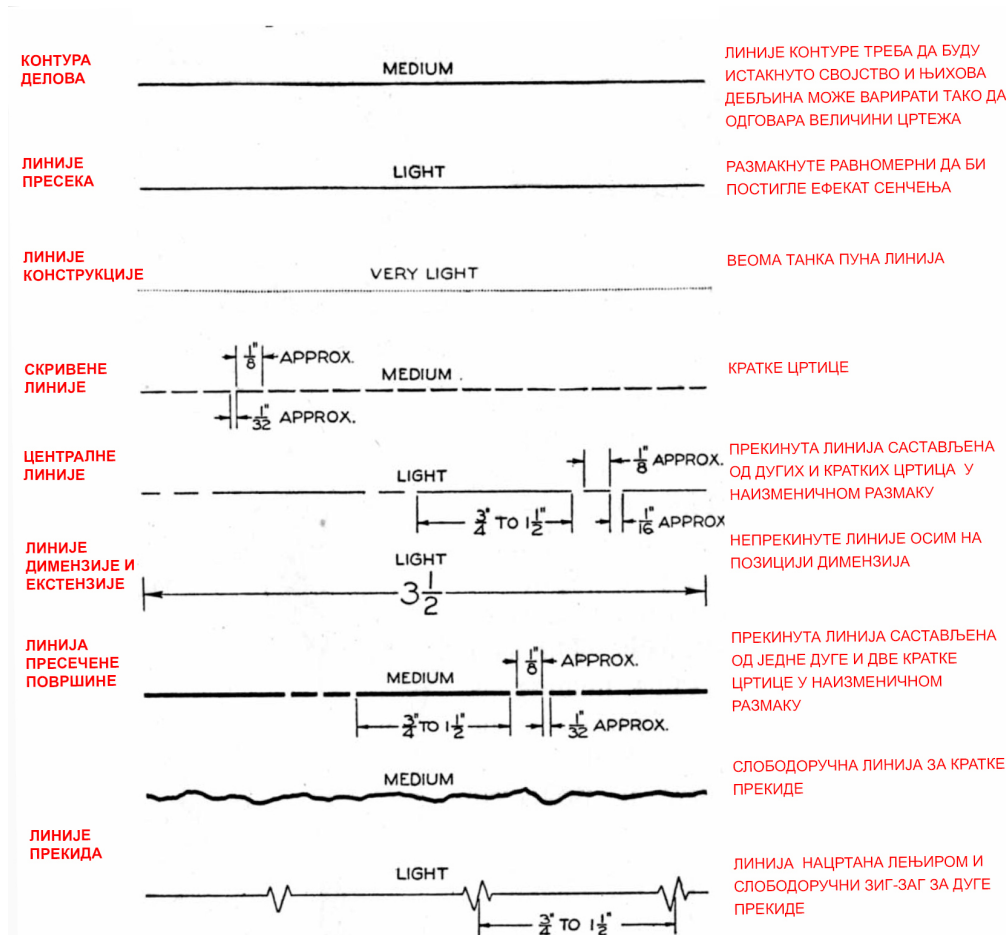
У есеју „The means and meanings of dashed lines” Емонс анализира улоге испрекиданих линија.<sup>333</sup> Он истиче да су испрекидане линије свеprisутне у архитектонском цртежу, а да је њихова употреба некритичка и сведена на техничку конвенцију. С обзиром да конвенцијом означавају елементе простора који су мање видљиви, или су невидљиви, аутор сматра да је значај ове линије и њеног испитивања од изузетне важности јер она „зашива заједно физичко и метафизичко”.<sup>334</sup> Емонс истиче да је у стандардизацијама линија у

<sup>332</sup> “Since early architectural drawings were made to represent procedures on the construction site, the scale lines derived from the knotted lines of ropes that were stretched on site to lay out the building.” Paul Emmons, “Size matters: Virtual scale and bodily imagination in architectural drawing,” *Arq: Architectural Research Quarterly* 9, no. 3–4 (2005): 226, <https://doi.org/10.1017/S135913550500028X>.

<sup>333</sup> Paul Emmons, “The means and meanings of dashed lines,” in *Paradoxes of Progress: Architecture and Education in a Post-Utopian Era* (89th ACSA Annual Meeting, Baltimore: MD, 2001), 458–63.

<sup>334</sup> “...allowing one to see the invisible, sewing together the physical and metaphysical.” Emmons, 458.

архитектонском цртежу испрекидана линија намењена за „скривено исцртавање” и да прикаже специфичне „између”, [цртеж 10].



**Цртеж 10:** Емонсов приказ стандардизације Америчке асоцијације за стандарде, из 1935. (Standard for conventional line symbols, American Standards Association Lines and Line Work). **Извор:** Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 541.

Емонс наводи веома широко поље употребе испрекидане линије и различита значења која су јој придружена кроз историју архитектонске праксе и теорије; како појашњава, есенцијални разлог је природа ове линије која означава одсуство. Специфична својства ове линије, којом она надилази своју употребу у архитектури, садржана су у самом начину њеног уцртавања. Емонс сматра да испрекидана линија постоји симултано на два нивоа: један је траг нацртан на површини, док други ниво лебди изнад површине цртежа: „Када ’додирује’

папир, оловка видљиво ослобађа мастило; када је на висини, наставља своју линеарну путању, али на небеској надморској висини, чинећи свој траг невидљивим, пролазним и бесконачно танким. У интерпункцији, цртица је једновокализовано физичко присуство, што указује на пропуст или паузу у размишљању. Њено денотативно присуство означава одсуство”.<sup>335</sup> Овом приликом он истиче значење глагола *to dash* (од енглеског израза за испрекидану линију *dashed line*) из речника Џонсоновог речника из 1755.године, који означава „летење изнад површине” и додаје да цртица и пауза у цртању испрекидане линије захтевају нарочит ангажман цртача.

Емонсова анализа употребе испрекидане линије у овом есеју укључује историјску перспективу са фокусом на период ренесансе:

- 1) Оса у архитектонском плану – Истицање ове употребе аутор налази у раду професора Жулијена Гадета (Julien Guadet, 1834-1908) у *École des Beaux-Arts* почетком двадесетог века. Посебно је карактеристично да је професор Гадет ове линије сматрао пројекцијама вертикалних равни које пресецају простор. С обзиром да се ове равни уздижу изнад површине цртежа, Емонс сматра да их цртач, односно посматрач, може „буквално настанити” у тренутку рада на цртежу.<sup>336</sup>
- 2) Елементи простора који су изнад главе – Овакву употребу испрекиданих линија Емонс налази у раду ренесансног архитекта Себастијана Серилија (Sebastiano Serlio, 1475-1554) који је у свом раду ове линије користио за различите сврхе. Емонс наглашава да је у ситуацији разних употреба испрекидане линије, која важи једнако за цртеже основа и пресека, посматрач постављен између две врсте линија, у простор који је пројектован и уцртан на површини папира и простор који се пројектује кроз тело посматрача у тренутку посматрања цртежа.
- 3) Простори прошлости или будућности – Овакаво коришћење испрекиданих линија наглашава интензиван однос између времена и процеса цртања. Како Емонс појашњава, испрекидана линија се користи у

---

<sup>335</sup> “The pen, when ”touching” the paper, visibly releases ink; when skyward, it continues its linear trajectory but at a heavenly altitude making its trace invisible, transient, and infinitely thin. In punctuation, a dash is an univocalized physical presence indicating an omission or break in thought. Its denotative presence connotes an absence.” Emmons, 458.

<sup>336</sup> Emmons, 459.

цртежу садашњости да би приказала просторе који су раније постојали или ће тек бити изграђени, а може приказивати и привремене конструкције. Овде посматрач цртежа и пројектант настањују простор између различитих временских релација.

- 4) *Linee occulte* – Овај појам испрекидане линије Емонс истиче као њену прву теоретизацију у раду Серлија у трактатима о архитектури. Како аутор појашњава испрекидана линија Серлија углавном је у директној вези са геометријом, и пре свега конструкцијама перспективе, она на различите начине приказује присутно али невидљиво.
- 5) Превоји, преломи и засеци – Испрекидана линија користи се за приказ ортогоналних пројекција геометријских тела чије површине су преломљене, односно закривљене или пресавијене. Емонс у погледу материјалности, извођења и примене испрекидане линије наводи шивење као један од кључних занатских процеса који су информисали настанак испрекидане линије. Према томе, он истиче да оваква линија у шивењу значи линију на коју се нешто додаје зашивањем, насупрот пуне линије која означава сечење.<sup>337</sup>

### 3.2.2. Линије грађења (грађевинска, линија текстуре, *lineamenta*)

Под линијама грађења подразумевамо линије архитектонског цртежа које садрже информације о динамици и карактеру грађења. У тематизацији појмовника лиминалне динамике линија, оне припадају домену технологије цртежа и акцентују покренутост цртежа између нацртаног и изграђеног. Анализа обухвата грађевинску линију и линију текстуре код Емонса, као и Албертијев појам *lineamenta* у студијама Фраскарија. Ове линије су блиске техничком, информисаном цртежу и његовим конвенцијама, а садрже у својој природи изоловане историјске референце на настанак папирног цртежа и цртачких процедура.

#### Грађевинска линија

Грађевинску линију (*building line*) Емонс објашњава као ону која опцртава место грађења (*outline*). Она јасно и прецизно разграничава површину, у оквиру

---

337 Emmons, 460.

које се гради, од њеног окружења. Карактер ове линије Емонс објашњава преко начина на који је настала. Наиме, у преласку цртежа са локације грађења на лист папира процедуре коришћене за означавање на градилишту директно су пренешене у процедуре и технике цртежа.<sup>338</sup> Аутор наводи да су основни алати за архитектонско цртање заправо умањени алати за цртање на градилишту. То се пре свега односи на шестар, т-лењир и троугао. У овом светлу, Емонс наводи да је Филарете (Antonio di Pietro Averlino – Filarete, 1400-1469), архитекта-виртуоз, поредио припрему грађевинског земљишта за процес грађења са припремама поравнања папира који је због своје неуједначене површине захтевао глачање слоновачом или другим алатима.<sup>339</sup> Емонс истиче да су технике означавања на градилишту у неким случајевима толико испреплетане са техникама цртежа да је готово немогуће утврдити процедуру којом је техника настала. Указујући на белешке Албертија, као једног од првих архитеката који је рад архитекте преместио за цртаћи сто, аутор објашњава да је процедура уоквиравања локације грађења, која се развлачила канапом у виду крста, као таква пренесена у цртеж, где је означавала маргине цртежа и грађевинску локацију [цртеж 11].

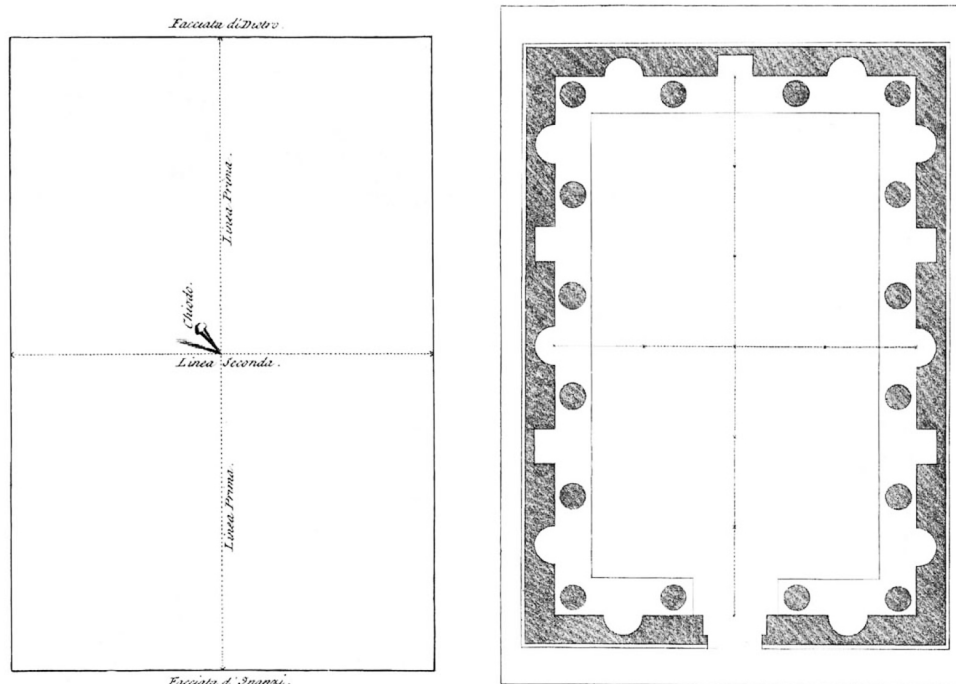
Осим оивичења локације грађења и листа архитектонског цртежа, Емонс објашњава да је пренос начина прављења линије са канапа или конца до папира присутан такође у котним линијама које су настале као канапи за премеравање димензија локације и грађевине: „колац је постао линија екстензије, а чворови су стрелице”.<sup>340</sup> „Линијом паузе” Емонс објашњава неједнаку, кривудау, слободоручну котну линију, која се такође може означити као цик-цак или пуна линија прекинута са две кратке испрекидане линије. „Линија паузе” зауставља котирање на месту где је у затеченом стању на локацији руина или неизграђен простор.

---

338 Emmons, “Demiurgic Lines,” 538.

339 Emmons, 538.

340 Emmons, 539.



**Цртеж 11:** Албертијев цртеж контуре локације грађења из *Ten Books of Architecture* (1755). **Извор:** Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 540.

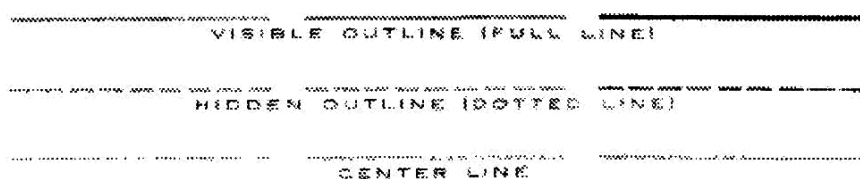
Емонс истиче два могућа архитектонска приступа односу између цртежа и грађења. Први приступ, који сматра пригоднијим, формулише преко сугестије архитекте Луиса Кана (Louis Kahn, 1901–1974). Кан напомиње да би требало да цртатимо управо онако како се на градилишту изводе радови: „Конкретно, приликом цртања бетона, он нас упућује да наставимо са нашом линијом оловке дуго колико колико траје је једно сипање бетона на градилишту и затим подићи оловку са папира како би створила паузу и представила питање о дизајну зглоба”.<sup>341</sup> Као други могући приступ Емонс износи стандардизацију и пример „азбуке линија” (*alphabet of lines*). „Азбука линија” је предлог који је дала *American Standards Association* 1935. године, где се линије разумеју као речи у језику архитектуре. Међутим, аутор напомиње да је неопходан опрез уместо пасивног преузимања стандарда, јер је сваки знак отворен за интерпретацију, како у његовом коришћењу тако и у читању [цртеж 12].

<sup>341</sup> “Specifically, when drawing concrete, he directs us to continue our pencil line as long as a single concrete pour will occur on site and then lift the pencil from the paper to create a pause and make palpably present the question of the design of the joint.” Emmons, 539.

ПЛАН У ОЛОВЦИ

ЗАВРШЕН ЦРТЕЖ У  
ОЛОВЦИ ИЛИ НАЦРТ

ЦРТЕЖ РАЂЕН МАСТИЛОМ  
ИЛИ НАЦРТ



**Цртеж 12:** *Азбука линија* (American Standards Association, 1935). **Извор:** Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 538.

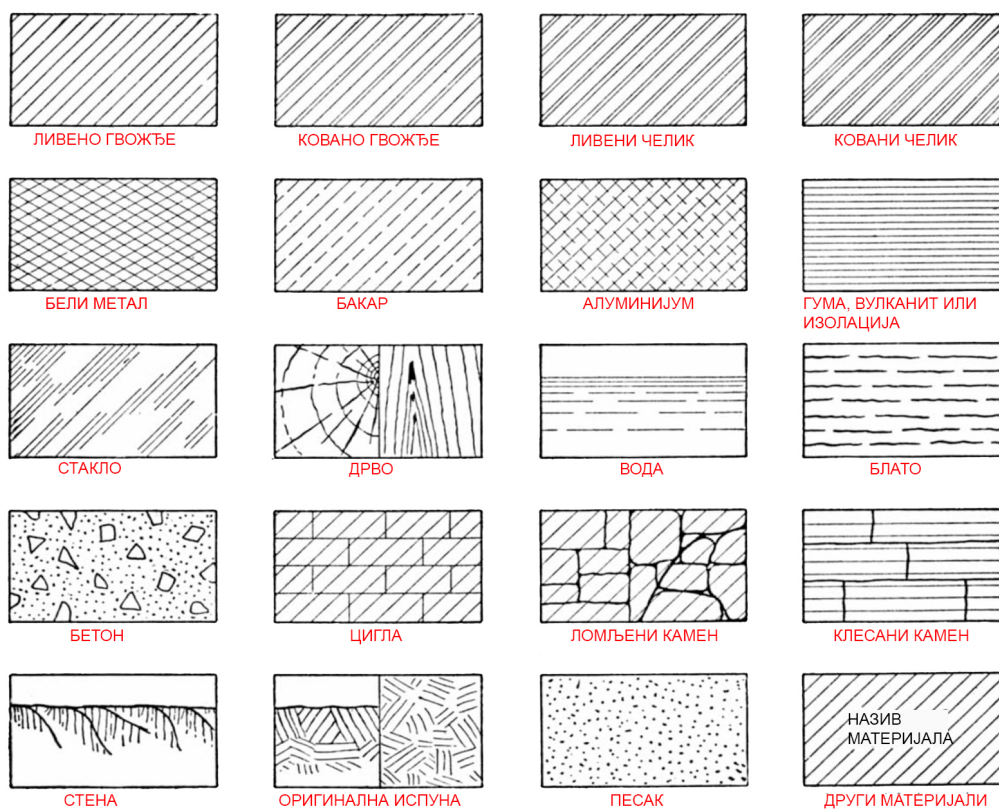
### Линија текстуре

Како Емонс напомиње, акценат линије текстуре није у облику који опцртава, већ у карактеристикама грађевинских материјала које представља. Он приказује у својој анализи да су архитекте су од самих почетака цртежа настојале да линијама прикажу карактер материјала предвиђеног за грађење. Овај начин цртања је био слободан у смислу представе субјективних осећаја према појединим материјалима, све до усвајања првих конвенција које су у двадесетом веку резултирале симболима за материјале.<sup>342</sup> Емонс наводи пример „материјалних симбола” систематизованих у делу *Thomas French, Manual of Engineering Drawing* (1918), [цртеж 13]. Осим симбола садржаних у линијама грађења, у деветнаестом веку кроз актуелизацију *blueprint* процеса, према наводима аутора, коришћене су различите боје, врсте и дебљине линија за истицање карактеристика и специфичних перформанси материјала. Као нарочито значајно Емонс истиче да је порекло појединих конвенционалних симбола у античким симболима за елементе.<sup>343</sup> У том смислу, Емонс посебну пажњу усмерава на два материјална симбола линија грађења: симбол за стакло (у изгледу) и симбол за термо-изолацију (у пресеку).

<sup>342</sup> Emmons, 544.

<sup>343</sup> Emmons, 545.





**Цртеж 13:** Материјални симболи линија грађења (Thomas French, *Manual of Engineering Drawing*, 1918). **Извор:** Paul Emmons, "Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination," *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 544.

Симбол за стакло у изгледу Емонс сматра цртежом који је веома познат или најпознатији, а састоји се од правих дијагоналних линија чији сегменти варирају у дужини.<sup>344</sup> Порекло ове ознаке Емонс објашњава веровањем да сунчеви зраци обасјавају земљу паралелно, под одређеним угловима. Он подвлачи да је у времену које је претходило модерном добу, а нарочито у периоду када су представљена Аристотелова четири елемента, сматрано да осим што пропушта сунчеве зраке, стакло их и задржава. Симболику рефлектујућих својстава стакла, као и огледала Емонс проналази у средњевековном величању ових перформанси, до коришћења ових материјала у религиозним обредима.

Симбол за термоизолацију Емонс сматра нарочито значајним с обзиром на инсистирање у конвенцији да ова вијугава линија буде нацртана слободном

<sup>344</sup> Emmons, 545.

руком у техничком цртежу, на супрот свих осталих линија нацртаних помоћу лењира, или другог алата за цртање. Неправилност линије термоизолације је њена значајна карактеристика. Како аутор приказује, ова линија садржи бројне „неправилне џепове простора који раздвајају две стране линије”.<sup>345</sup> Емонс сматра значајним и само порекло речи на енглеском језику, које потиче од латинског *insulare* што значи острво, „термички затворена унутрашњост, изолована од света који је окружује”. Осим тога, он прилаже своју студију ренесансних трактата у којима оваква линија означава ваздух или облаке.

### ***Lineamenta***

*Lineamenta* је латински појам по коме је Алберти назвао прву књигу свог трактата о архитектури *De Re Aedificatoria* (1443-1452).<sup>346</sup> Тему бројних, полемичних превода овог појма у архитектонској теорији, Фраскари приказује и анализира у својој студији линије и цртежа. Он сматра да су интерпретације *lineamenta* у енглеском језику извитопериле и поједноставиле значење овог појма, а да су преводи на италијански језик (*disegno, progetto*) успешнији али такође неадекватни.<sup>347</sup>

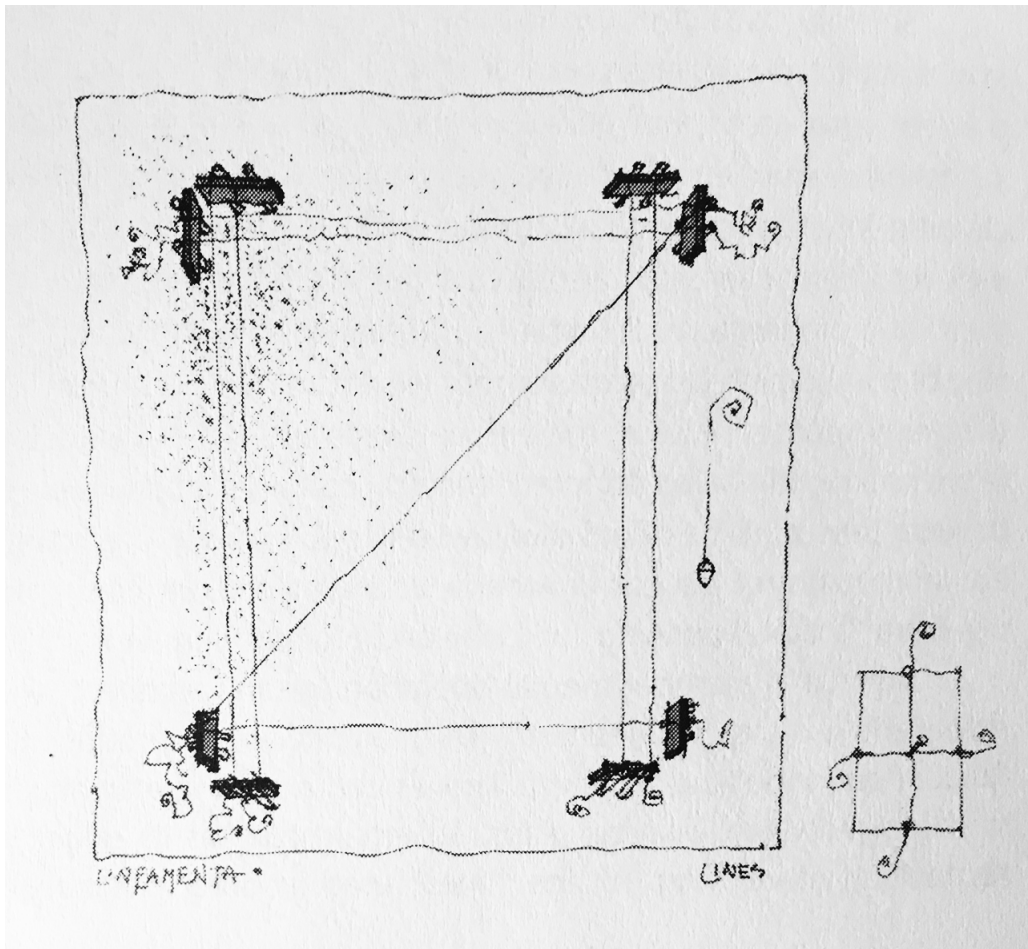
Фраскари истиче да је појам *lineamenta* настао из односа цртежа и грађевине, као и према карактеру линија које су коришћене на градилишту. Један од аргумената своје тезе аутор налази у самој конструкцији и значењу Албертијеве кованице. Наиме, Фраскари налази да порекло појма *lineamenta* осим појма *linea* који означава линију укључује и означавање лана *linum, linen* као материјала који је често коришћен за израду конца за градилиште. Спектар материјалности линија грађења које су коришћене на градилишту је веома је широк, а и укључује утиснуте линије, конопце, ужад, траке, жице или ланене конце. Ове линије су разматане имеђу колаца или камења, које је означавало кључне тачке за опцртавање локације и контура грађевине у њеној хоризонталној пројекцији, и коришћене су да обележе и сачувају правац изградње зида, хоризонтално и вертикално (*plumb lines*). [Цртеж 14] Развучени конопци су означавани бојом у функцији линије поравњања (*snap line*) и коришћени су за дуге праве линије у

<sup>345</sup> Emmons, 545.

<sup>346</sup> Leon Battista Alberti, *Ten Books of Architecture* (New York: Dover Publications, INC, 1986).

<sup>347</sup> Анализирајући појам *lineamenta* кроз његове различите интерпретације у историји и теорији архитектуре, Перез-Гомез наглашава да ниједна студија о природи архитектонске линије не може бити одвојена од историјског контекста. Alberto Perez-Gomez, “Sketching around lineamenta”, in *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*, ed. Ivana Wingham (Basel: Birkhäuser, 2013), 21–31.

конструкцији хоризонталног или вертикалног растера који је повезивао и доводио у однос друге линије на градилишту. Линије на градилишту садржале су ритмичне чворове који су помагали у конструкцији растера и у мерењу.<sup>348</sup>



**Цртеж 14:** *Site lines* (2011), Фраскари. **Извор:** Marco Frascari, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing: Slow Food for the Architect's Imagination* (London; New York: Routledge, 2011), 102.

Према спроведеној студији, Фраскари закључује да је појам денотације (*denoting lines*) адекватни за појам *lineamenta*. Линије денотације означавају, мере, пројектују и планирају и у сталном су односу са грађевином, а задржавају своју независност.<sup>349</sup> Он наглашава да је за коришћење линија денотације

<sup>348</sup> Marco Frascari, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing*, 99.

<sup>349</sup> Савремене интерпретације појма *lineamenta* могу се препознати у раду Ле Корбизјеа (Le Corbusier), значајног архитекте модерног покрета, у његовом раду о пропорцијским дијаграмима. Фокус

неопходна велика вештина, свесност и врхунско образовање архитектке (*sollertia*).<sup>350</sup>

### 3.2.3. Линије кретања и кретања линија (Клеове линије, Делезова линија)

Кретање узимамо као есенцијалну конотацију лиминалне динамике линије и притом разликујемо два основна аспекта кретања: линије које приказују кретање, односно, линије којима је усмерено кретање примарна активност и кретање унутар саме геометрије линије. Први аспект – линије кретања, у контексту нашег истраживања о динамици поделе простора, односе се на гестове корисника и њихова кретања кроз простор. Оне доводе у однос модалитете гестова корисника (номадски и острвски) и перформансе поделе простора. Други аспект – кретање линија – за фокус узима студију динамике поделе простора између геометрија тачке и површине.

Емонс кретање објашњава линијама меандрирања. Он појашњава да је кретање кроз простор фундаментално за општу диспозицију простора и нераскидиво повезано са грађеном структуром. Означавање линија тока у архитектонском плану Емонс повезује најпре са кретањима игре у радовима Албертија, затим са студијама ефикасности кроз кретање у простору. Притом истиче опаску Чарлса Деја (Charles Day, 1879–1931), инжењера ефикасности, који сматра да после успешних цртежа организације кретања, „зграда једва да треба да се нацрта око њих”.<sup>351</sup> Он наводи пример изузетно успешне студије просторне ефикасности кроз кретање у кухињи коју је спровела Фредерик.<sup>352</sup> Линијама кретања у Емонсовој студији означене су анализе кретања корисника простора, али аутор користи ове линије да сугерише на кретање архитекте-цртача кроз простор и развијање емпатије настањивања кроз имагинацију. Иако ове линије нису често присутне у цртежима, оне су кључ просторне организације

---

пропорцијских дијаграма је на реализацији архитектуре кроз кришћење модула, пропорције и пажљивог мерења простора. Он наглашава: „Пропорцијски дијаграм доноси ту осетљиву математику, која омогућава благотворну прецепцију реда. Избор пропорцијског дијаграма утврђује основну геометрију дела; он, дакле, одређује један од основних утисака. Избор пропорцијског дијаграма један је од одлучних тренутака надахнућа, једна је од главних радњи архитектуре.” Le Korbizje, *Ka pravoj arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 2006), 57.

350 Frascari, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing*, 101.

351 Charles Day, *Industrial Plants, Their Arrangement and Construction* (New York, 1911), p. 109, цитиран у Emmons, “Demiurgic lines”, 548.

352 Емонс се позива на студију Кристин Фредерик *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management* (1913).

јер означавају и предвиђају начине боравка у простору. Ипак, Емонс напомиње да нацртане линије тока кроз простор нису и немају намеру да буду детерминантне, најчешће приказују кретања која су пресудна за концепцију простора, а на које се остала кретања и активности везују или не. Линију кретања кроз простор аутор везује за концепт кретања линије, односно тачке у покрету у Клеовој теорији уметности. Геометрије линије и њене динамике су једна од фундаменталних тема у уметничком, теоријском и предагошком Клеовом раду. С обзиром на њене просторне конотације, ова линија је честа референца у архитектонским истраживањима.

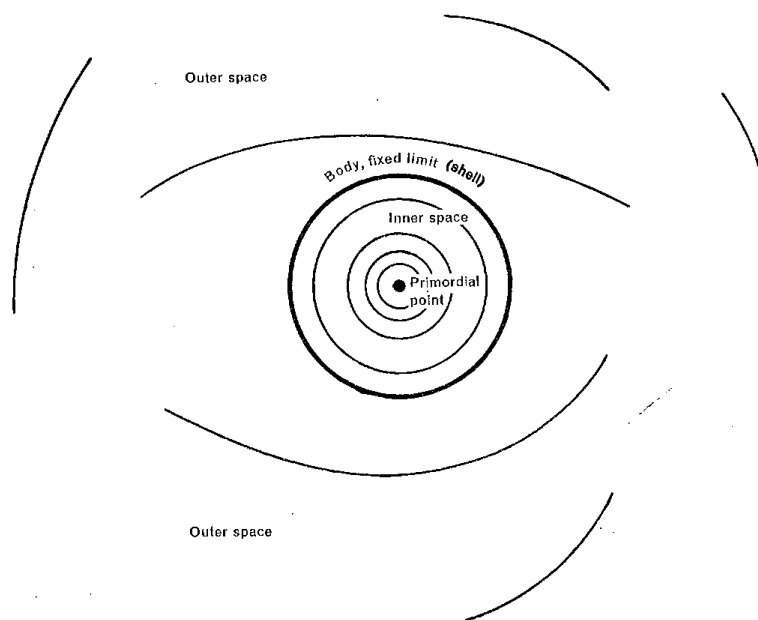
### **Клеове линије (гранична, стрелна и линија хоризонта)**

Клеова студија линије је поступно разложена у уџбенику *Pedagogical Sketchbook* који су од Клеових бележака за предавања (1921–1931) приредили професори Валтер Гропијус (Walter Gropius, 1883–1969), архитекта и Ласло Мохољи-Нађ (László Moholy-Nagy, 1895–1964), уметник. Ова Клеова књига је део трилогије намењене за студирање метода теорије уметности, заједно са књигама *Theory of Color* професора Јохана Итена (Johannes Itten, 1888–1967) и *Point and Line to Plane* професора Кандинског у уметничкој школи Staatliche Bauhaus. У предговору Клеовог уџбеника Мохољи-Нађ објашњава да је аутор кроз истраживања о линији формирао целу призму за разумевање теорије уметности, од динамике линије кроз пропорцију и структуру до димензија, баласнса, разматрања гравитације, кинетичке енергије и енергије боја.<sup>353</sup>

Користећи геометрију и динамику линије Кле је дводимензионална својства превео у простор. Мохољи-Нађ објашњава: „... трансформација статичне тачке у линеарну динамику. Линија, која је сукцесивна прогресија тачке, шета, окружује, ствара пасивно-празне и активно-пуне површине. Линијски ритам се мери као музички резултат или аритметички проблем. Постепено, линија постаје мера свих структурних пропорција, од Еуклидовог златног пресека до енергичне моћи линија лигамената и тетива, водених струја и биљних влакана”.<sup>354</sup>

<sup>353</sup> Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (London: Faber & Faber, 1968), 9.

<sup>354</sup> “... the transformation of the static dot into linear dynamics. The line, being successive dot progression, walks, circumscribes, creates passive-blank and active-filled planes. Line rhythm is measured like a musical score or an arithmetical problem. Gradually, line emerges as the measure of all structural proportion, from Euclid's Golden Section to the energetic power lines of ligaments and tendons, of water currents and plant fibers.” Klee, 9.

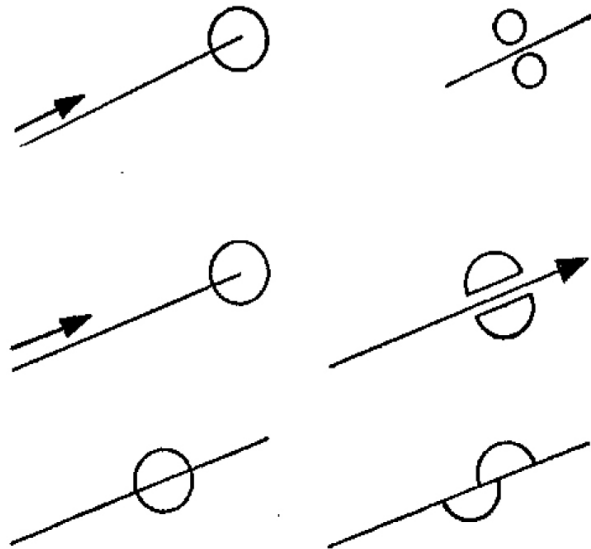


**Цртеж 15:** *Ab ovo – spatio-corporel* (1961), Кле. „Делови: 1. Примордијална ћелија постављена у покрет оплодњом (ослобађањем тензије комплементарношћу) и која расте. 2. Унутрашњи простор (у јајету, подељен на жуманце и беланце). 3. Граница ствари-концепта (омотач), тела. 4. Простор који окружује (спољни простор). Целина: просторно-телесно-просторна.” **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 6.

У паралели микроскопске и макроскопске размере, Кле објашњава да је динамика садржана у свему, само је човек статични изузетак. Он приказује просторно тело човека као ћелију са спектром нијанси односа између спољашњости и унутрашњости, [цртеж 15]. Статична енергија ћелије се мења под утицајем активности линије у процесу који аутор назива „протогенезом форме”. Он наглашава да „активни део [форме], линија, може постићи две ствари својим потезом: може поделити облик на два дела, или може ићи даље и довести до његовог измештања”.<sup>355</sup> [Цртеж 16] Извесна аналогија се може уочити између Деридиног разумевања линије и Клеове идеје тачке. Како смо појаснили раније (у овом делу и у глави 1 овог рада), Дерида сматра да је значај линије есенцијалан, али да линија сама по себи није важна, већ су важни односи на које она указује. Слична је улога Клеове тачке: она је сведена на нематеријалност и не-концепт који је од кључне важности за све односе у простору кретања. Клеова

<sup>355</sup> “The active part, the line, can accomplish two things by its impetus: it may divide the form into two parts, or it may go still further and give rise to a displacement.” Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 7.

тачка у покрету доводи у однос подељене делове простора, али (за разлику од Деридине линије) она такође располаже и унутрашњом динамиком.



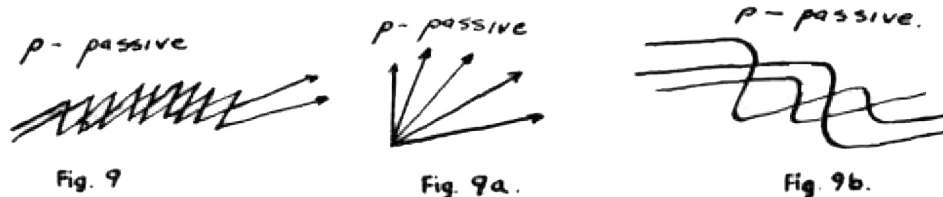
**Цртеж 16:** *The protogenesis of form* (1961), Кле. „Када је линеарна форма комбинована са равни, линеарна форма преузима изразито активни карактер, а површина пасивни карактер у контрасту. Према првој генези форме, то води ка феномену ћелијског дељења (...) Активни део, линија, може да оствари две ствари својим покретом: може да подели форму на два дела, или може да оде још даље и да оствари измештање”. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 7.

Линија активне тачке која „се слободно шета” један је од основних Клеових појмова. Међутим, ова линија готово никада није у неометаном покрету већ је праћена догађајима у виду „комплементарних форми”, „секундарних линија” или се „описује око саме себе”, односно друге линије се крећу око „замишљене” главне линије. Кретање активне линије може такође „бити ограничено фиксним тачкама”.<sup>356</sup> Када оваква линија заокружи приликом свог кретања једну површину, она престаје да буде активна и прелази у фигуру равни. Друга врста линије су пасивне линије које настају активацијом површине, што Кле назива „прогресијом линије”. Пасивне линије постају активне као саставни делови површине. Кроз три стања активности Кле објашњава однос линије и површине.<sup>357</sup> [Цртеж 17]

<sup>356</sup> Klee, *Pedagogical Sketchbook*, 17.

<sup>357</sup> “1. Active lines, passive planes; linear energy (cause), linear impact (effect), secondary planar effect. 2. Medial lines; linear energy (cause), planar impact (effect). 3. (Active planes, passive lines; planar energy (cause),

ПРВИ СЛУЧАЈ:



Активне линије, пасивне површине; линеарна енергија (узрок), линеарни утицај (ефекат), секундарни ефекат површине/ планарни ефекат

ДРУГИ СЛУЧАЈ:



Медијалне линије; линеарна енергија (узрок), површински утицај (ефекат)

ТРЕЋИ СЛУЧАЈ:



Активне површине, пасивне линије; енергија површине (узрок), ефекат површине плус секундарни линеарни ефекат

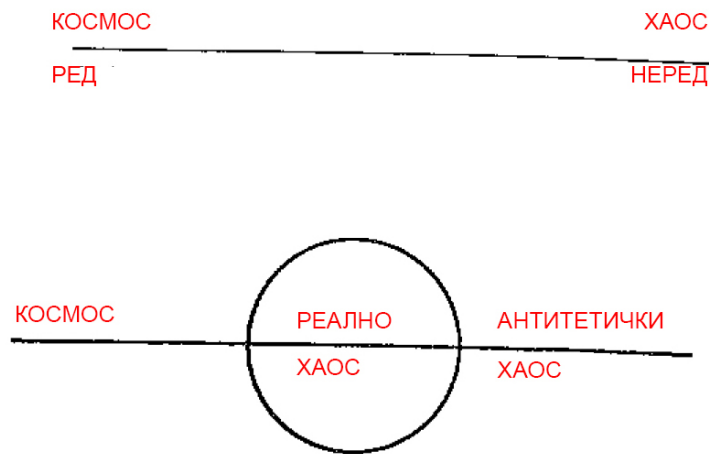
**Цртеж 17:** Стања активности у односима линије и површине, Кле. **Извор:** Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (London: Faber & Faber, 1968), 20.

Клеова тачка у покрету прави линије различитих енергија, боја и интензитета, које у односу према другим линијама, површинама и телима чине свеукупну динамику. У динамичкој констелацији односа, код Клеа, као и код Дериде, примаран је дијалактички однос разлике и тензије. Кле сматра да је опозиција једини начин за бављење неким концептом. У том смислу, дуалност разуме као јединство односа између концепта и његове супротности.<sup>358</sup> [Цртеж 18] Он наглашава: „Супротстављене позиције нису фиксне; оне могу склизнути једна

planar impact plus secondary linear effect.” Klee, 18.  
358 Klee, 18.

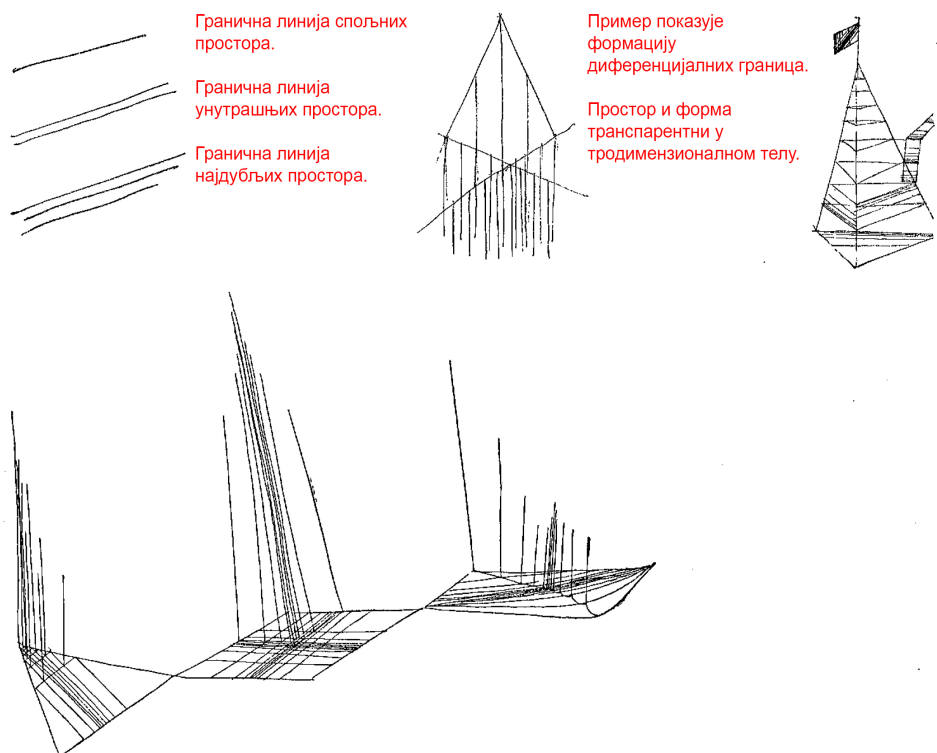


поред друге [...] Дуализам се не третира као такав, већ као јединство”.<sup>359</sup> [Цртеж 19] Кле разликује сложене нијансе у динамици линије које су узроковане тензијама унутар линије и/или из њене спољашности, и ове динамике појашњава различитим карактерима кретања. У контексту нашег истраживања појмова лиминалне динамике, нагашавамо три специфичне динамике Клеове линије: линију границе, стрелну линију и линију хоризонта.

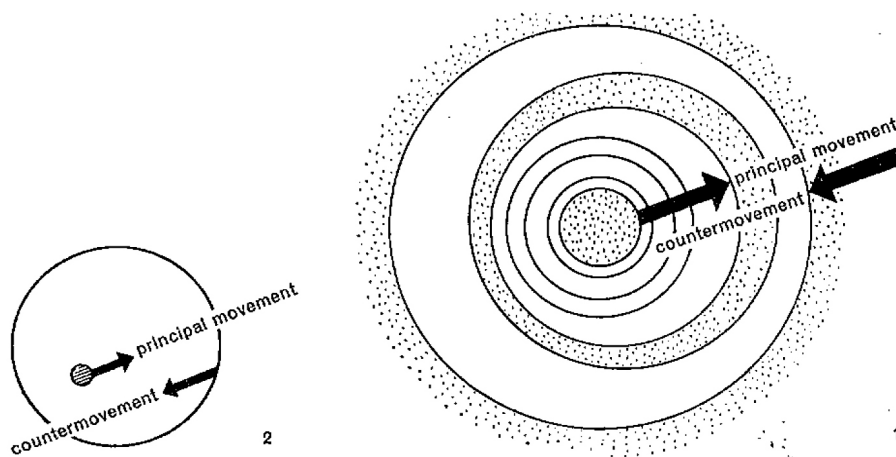


**Цртеж 18:** *Cosmos-Chaos* (1961), Кле. „Хаос као антитеза није потпуни и апсолутни хаос, већ локално одређени концепт који се поставља у релацију према космосу”. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 3.

<sup>359</sup> “The opposing positions are not fixed; they may slip past one another [...] Dualism is treated not as such but as unity.” Klee, 16.

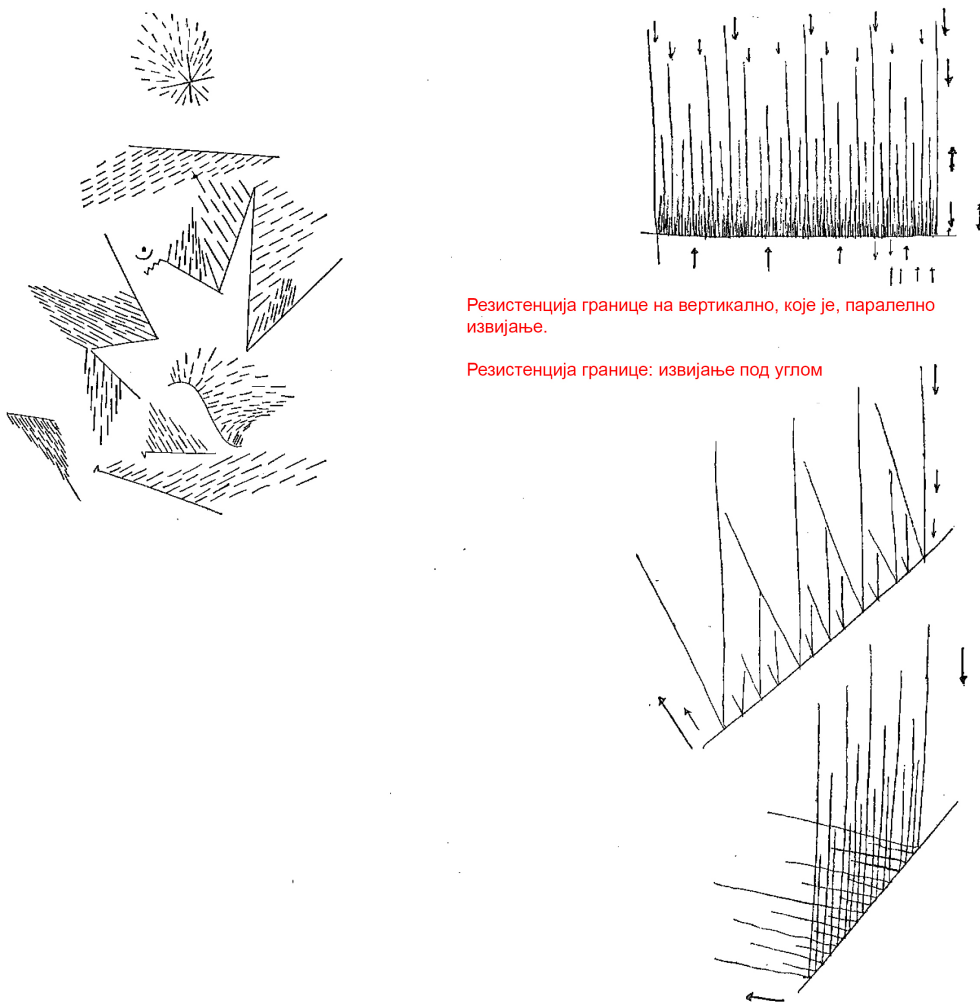


**Цртеж 19:** *Boundaries of different value for inside and outside* (1961), Кле. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 36.



**Цртеж 20:** „Креирање дефинитивног покрета и контра-покрета из центра површине. Норма је у центру. (1) Ако је норма ацентрична, она постаје изолована и не-нормативна (2)”. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 16.

У граничним линијама аутор препознаје њихову различиту вредност према унутрашњој и спољашњој средини и издваја три засебна аспекта: гранична линија спољашњег простора, гранична линија унутрашњег простора и гранична линија најдубљег (најудаљенијег) простора [цртеж 20].<sup>360</sup> Динамика ових линија условљена је односима средина које раздваја и долази из спољашности у односу на линију. Док је друга врста динамике граничних линија одређена динамиком саме линије. Овде Кле разликује два аспекта: моћ границе да искриви покрет различитих густина и убрзања; и резистенцију границе на силе савијања из спољашње средине [цртеж 21].<sup>361</sup>



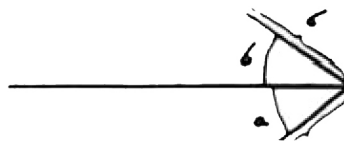
**Цртеж 21:** *Boundaries of different value for inside and outside* (1961), Кле. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 37.

<sup>360</sup> Klee, 36.

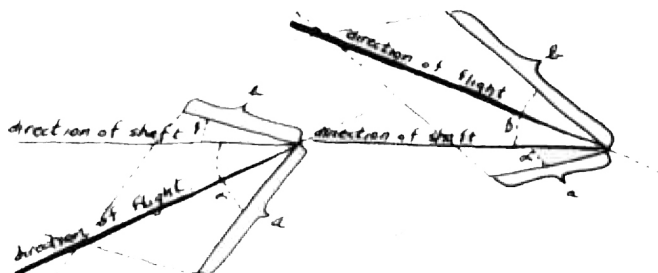
<sup>361</sup> Klee, 37.

У Клеовој покренутој геометрији цртежа посебно место заузимају клатно и линија која се завршава стрелом као акцентом усмереног кретања. Док је покрет клатна значајан за исписивање линијске динамике која је блиска физичком свету (земља, гравитација, вода, ваздух) и слободним, закривљеним путањама кретања, истраживање стрела обухвата, осим смера, углове и дужине стрелних линија, њихову артикулацију и боје. Стрелна линија у Клеовој студији показује различите динамике кретања које објашњавају односе узрока и последице у односу на геометрије линије и равни. Прецизно конструисана стрела има јасну путању и циљ, [цртеж 22].

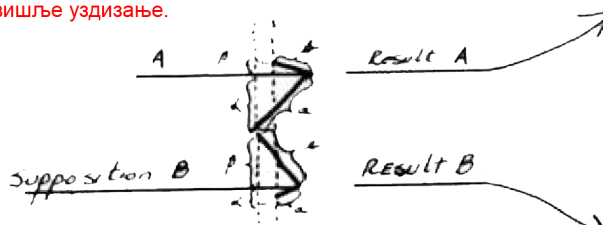
Једнаке дужине стрелних цртица и једнаки углови између стрелних цртица и осовине резултују правим летом.



Неједнаке дужине и неједнаки углови стрелних цртица резултују девијацијом смера.



Што је јача цртица пењања, то је вишље уздицање.



Што је јача цртица опадања, то је стрмије силажење.

**Цртеж 22:** *The Arrow* (1961), Кле. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 55.

Питања простора и просторних односа чине једну од осовина Клеовог рада, при чему је испитивање поделе простора често присутна поетска и геометријска тема. Осим тога, у његовом раду могу се истаћи разматрања о односима приватног и јавног простора. Геометрија у Клеовом раду је блиска Евансовом разумевању живе геометрије коју смо анализирали кроз студије теорије цртежа у другој глави рада. Клеове студије, које се односе на тродимензионална својства линије, Мохољи-Нађ описује као однос између линије и субјективне моћи људског ока, док је слободан покрет особе кроз простор „креирање оптичких авантура”. Мохољи-Нађ објашњава да „човек, који је несигурно балансиран на две нестабилне ноге, користи оптичку илузију као сигурносни уређај”.<sup>362</sup> Иако приказује три студије централне перспективе када појашњава кретања линија у односу на ниво погледа (раван изнад, испод и у линији погледа), Кле сумња у хоризонт и целокупну геометријску конструкцију перспективе. У том смислу, његов рад са линијом хоризонта као једном од примарних линија поделе простора која се тиче геометријских конструкција вишеструко је проблематизован. Мохољи-Нађ је за акценат теме опреза и несигурности у линији поделе издвојио цртеж који приказује шетача на конопцу како нестабилно хода по линији хоризонта (*Tightrope Walker*, 1923).

Конотације лиминалне динамике Клеове линије одређене су тензијама између супротности, а можемо их сагледати кроз три основне динамике: динамику спољашности, динамику унутрашњости и динамику геометрије. Коришћењем различитих динамичких утицаја на линију, аутор – кроз импULSE кинетичке и потенцијалне енергије, математичке прорачуне аналитичке геометрије и анализе геометрије простора – настоји да прецизно дефинише сваку посебност различитих односа. Као што смо напоменули, интердисциплинарна позиција његовог приступа чини његову теорију линије значајном и честом референцом за рад у односима архитектуре и филозофије.

У анализи Клеове линије Вингам закључује да је ова линија медијатор (*mediating line*) који се налази између бинарних опозиција: ока и додира, визуелног и материјалног, неизграђеног и изграђеног. Према ауторки, Клеова линија поседује сопствено тело, сопствени покрет, она је нестабилна и непредвидљива и истовремено самостално развија сопствене референтне

---

<sup>362</sup> Klee, *Pedagogical Sketchbook*, 10.

системе: „... ова линија је концептуално и материјално позиционирана на раскршћу између природних процеса и апстрактних геометријских процеса формације. Ова линија је раскрсница, тачка између стварног тренутка у времену и тренутака који тек треба да дођу, линија дефинисана процесом формације”.<sup>363</sup>

### **Делезова линија (линија превоја)**

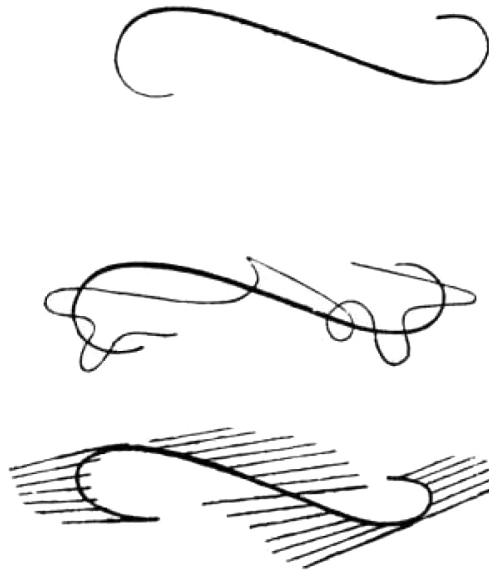
Кроз динамику Клеове линије Делез развија и појашњава преклоп – један од основних концепата своје филозофије, који је, посебно деведесетих и двехиљадитих година, имао значајан утицај на архитектонску теорију и праксу. У објашњавању преклопа Делез инсистира на разлици између тачке и линије: „Према томе, лавиринт континуитета није линија која би се раздвојила у независне тачке, као што се песак разлива у зрна, већ је као тканина или лист папира који се дели на превоје у бесконачност или се декомпонује у закривљена кретања, свако одређено конзистентном или заверљивом пратњом [...] Јединица материје, најмањи елемент лавиринта је превој, а не тачка која никада није део, већ крај линије”.<sup>364</sup> За Делеза није упитно да ли линија има просторна својства, он је пореди са лавиринтом, чиме наглашава њену сложеност и својство унутрашњости. Простор линије Делез представља као перманентни покрет – превијањем на унутра или раслојавањем у закривљене трајекторије. Покрети простора у овом Делезовом појашњењу засновани су на динамици материје коју он сматра порозном, „издубљеном неправилним пасажима, окруженом и пенетрираном течношћу која је све више суптилна...”<sup>365</sup> Порозност материје од које је сачињен лавиринт омогућава флуидно мешање спољашње и унутрашње средине [цртеж 23].

---

363 “For Klee, this line is conceptually and materially located at a crossover between natural processes and abstract geometrical processes of formation. This line is a crossover, a point between an actual moment in time and moments that are yet to come, a line defined with the process of formation.” Ivana Wingham, “Mediating lines,” in *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*, ed. Ivana Wingham (Basel: Birkhäuser, 2013), 106–7.

364 “Aussi le labyrinthe du continu n'est pas une ligne qui se dissoudrait en points indépendants, comme le sable fluide en grains, mais comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l'infini ou se décompose en mouvements courbes, chacun déterminé par l'entourage consistant ou conspirant (...) L'unité de matière, le plus petit élément de labyrinthe, est le pli, non pas le point qui n'est jamais une partie, mais une simple extrémité de la ligne.” Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le Baroque* (Paris: Editions de Minuit, 1988), 9.

365 Deleuze, 8.



**Цртеж 23:** *Active line* (1968), Кле. **Извор:** Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (London: Faber & Faber, 1968), 17.

Прецизност превоја Делез развија кроз студију Клеове линије. Он сматра да је Клеова линија активна јер је у покрету. Он тражи на Клеовој линији прецизан моменат превоја: „Генетски идеалан елемент променљиве кривине, или превој, је у инфлексији. Инфлексција је прави атом, еластична тачка. То је она коју Кле представља као генетички елемент активне, спонтане линије, која је сведок његовог афинитета за Бароку и Лајбницу, супротстављање Кандинском, картезијанском, за које су углови чврсти, тачка тешка, покренута спољашњом силом. Али за Клеа, тачка као не-концептуални концепт не-контрадикције пролази кроз инфлексију. Она је сама тачка инфлексије, тамо где тангента прелази криву. То је тачка-превој”.<sup>366</sup>

#### 3.2.4. Линијски превод (линије Кандинског)

Линија Кандинског, као и остале геометријске фигуре у његовој теорији уметности, настаје различитим радом тачке. У есеју о геометрији *Тачка и линија*

<sup>366</sup> “L’élément génétique idéal de la courbure variable, ou du pli, c’est l’inflexion. L’inflexion est le véritable atome, le point élastique. C’est elle que Klee dégage comme l’élément génétique de la ligne active, spontanée, témoignant ainsi de son affinité avec le Baroque et avec Leibniz, s’opposant à Kandinsky, cartésien, pour qui les angles sont durs; le point est dur, mis en mouvement par une force extérieure. Mais pour Klee, le point comme concept non conceptuel de la non-contradiction parcourt une inflexion. Il est le point d’inflexion lui-même, là où la tangente traverse la courbe. C’est le point-pli.” Deleuze, 2.

на равни, која је поред Клеове и Итанонве теорије уметности била уџбеник у Баухаусу он објашњава односе између ових геометрија. Линија у теорији Кандинског настаје деловањем спољне силе на тачку која својим кретањем даје три основна типа геометријских линија: хоризонталу, дијагоналну и вертикалу. У предговору за издање овог есеја из 1991. године, филозоф Филип Сер (Philippe Sers) примећује да је за настанак овакве линије потребан утицај човека, односно његова интервенција да покрене тачку као основни, оригинални, нематеријални елемент геометрије. Сер овај поступак описује као геометријску морфогенезу.<sup>367</sup> Покретање тачке представља уједно и основну разлику између теорије линија Клеа и Кандинског, док је у Клеовом раду тачка у слободном покрету независно од спољашњег утицаја, тачку у раду Кандинског покреће утицај споља.

У уводном тексту књиге, Кандински свој истраживачки рад приказује као резултат теоријских испитивања, рада у сликарској пракси и графичких експеримената; свој допринос теорији уметности сматра „аналитичким методом са освртом на синтезу” који представља зачетак науке о уметности.<sup>368</sup> Поред боје, температуре, силе и звука, релација спољашњости и унутрашњости је једна од кључних тема његовог рада. Као таква, она је садржана у готово целокупној теорији коју излаже: „Свака појава се може осетити у два вида. Ова два вида нису произвољна, повезана су са самим појавама, проистичу из њихове природе, тачније из двају својстава: унутрашњег и спољашњег”.<sup>369</sup> Аутор узима човека и његов стамбени простор за основно гранично стање из кога настаје избор између одласка према спољашњости или према унутрашњости. Његов целокупни рад је обележен духовном димензијом, која се према Серу често приближава и поистовећује са религиозношћу. Кандински користи опис погледа кроз прозорско стакло као изградњу прецизног али дистанцираног односа према улици и животу споља, који је истовремено и метафора за однос са уметниковим динамичним унутрашњим бићем и духовним светом креативности. Карактер поделе која дели спољашњи свет и унутрашњи простор боравка наглашен је у изразу „прозрачно, али тврдо стакло” и чини један од фокуса студије о нијансама

367 Philippe Sers, “Kandinsky philosophe II,” in *Point et ligne sur plan* (Paris: Gallimard, 1991), 5–50.

368 Василиј Кандински, „Тачка и линија на равни,” у *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 308.

369 Кандински, 309.



линије.<sup>370</sup> Аутор испитује динамику линије кроз њена различита својства, однос према простору и површини.

Кандински сматра да је природа линије веома значајна за приказивање односа између унутрашњости и спољашности. Он тврди да се „само по себи разуме да свака појава спољашњег света може бити изражена линијама у виду превода”.<sup>371</sup> На овај начин, студија линије окренута је фокусу на спољашње утицаје подељених делова простора, који одређују карактер линије. Експлицитни примери за динамику линије која је резултат спољашности јесу ломљена и крива линија. Док је за покренутост хоризонталне праве линије – коју аутор сматра „хладно лирском” – ка „врело драматичној” линији, потребно деловање најмање две силе на тачку у кретању. Уколико ове силе делују наизменично, резултат је ломљена линија, а уколико делују истовремено резултат је крива линија.

### **Ломљена линија и крива линија**

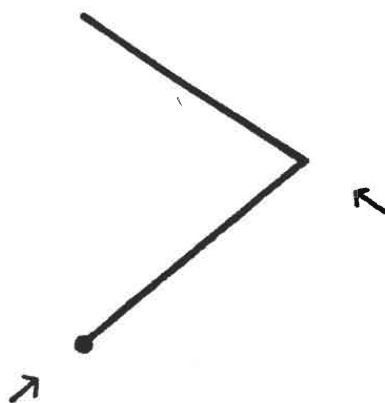
Ломљене линије у теорији Кандинског припадају групи правих линија на које је осим основне силе, деловала још једна сила. За кретање ове линије неопходан је напон и правац. У појашњењу напона и правца аутор раздваја тачку (која има само напон али не и правац) и линију којој правац одређује кретање напона. Ломљење основне линије (хоризонтала, вертикала, дијагонала) је изазвала друга сила и на тај начин образовала угао, [цртеж 24]. Кандински образлаже да ове линије могу бити једноставне – настале једним ударцем силе, или сложене – настале под више утицаја силе. Различити степени углова одговарају комплементарним напонима: оштар, прав, туп, слободан; а затим различитим звуковима и бојама. Сложена ломљена линија у овој констелацији је многоугаона и може представљати бесконачни низ: „захваљујући комбинацијама оштрог, правог, тупог и слободног угла и захваљујући везама различите дужине”.<sup>372</sup>

---

370 „Улица се може посматрати кроз прозорско стакло, при чему бука постаје пригушенија, покрети нестварни, и она нам се сама, захваљујући прозачном, али тврдом стаклу, показује као пулсирајућа суштина „оностраног света [...] Уметничко дело се одражава на површини свести. Налазећи се с ону страну свести, оно бесповратно ишчезава с његове површине после прекраћеног подстицаја. Овде се такође појављује некакво прозачно, али тврдо стакло које чини могућом унутрашњу везу.” Кандински, 309.

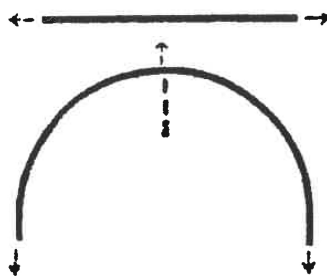
371 Кандински, 343.

372 Кандински, 352.



**Цртеж 24:** „Ломљене линије настају деловањем двеју сила на следећи начин,” Кандински. **Извор:** Василиј Кандински, „Тачка и линија на равни,” у *Плави јахач*. *Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 343.

Кандински ломљену линију узима за прелазно стање између праве и криве линије, при чему је „пасиван” тупи угао најближи овој морфолошког деформацији: „Сродност тупоуглих линија, кривих и круга не само да је притом спољашња, него и је условљена и унутрашњом природом: пасивност тупог угла, његов покоран однос према окружењу доводе га до великих удубљења која своју завршницу налазе у највишем самоудубљењу круга”. [Цртеж 25] Сложена крива линија приказана је као таласаста и „може да се састоји од геометријских делова круга, или од слободних делова, или од различитих комбинација једних и других”.<sup>373</sup>



**Цртеж 25:** *Напони правих и кривих линија*, Кандински. **Извор:** Василиј Кандински, „Тачка и линија на равни,” у *Плави јахач*. *Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 353.

<sup>373</sup> Кандински, 357.

У делу који се односи на ломљену и криву линију, аутор истиче да је њихов однос према равни специфичан, „оне саме већ носе у себи нешто раванско. Раван се налази у стању настанка, ломљене пак линије су мост за то”.<sup>374</sup>

### Границе линија и линијски комплекси

У теорији линије Кандинског нарочито два рада линија говоре о блискости линије и површине и о површини линије. Аутор настоји да утврди нијансе које овај однос одређују. У контексту проблематизације односа линија-површина посебно наглашавамо његове анализе „спољашњих граница” и „линијских комплекса”. Ове две анализе које су у студији Кандинског приказане независно, сматрамо нарочито значајним јер на потпуно различите начине разматрају ивице линије и снопове линија истих и различитих природа [цртеж 26].



**Цртеж 26:** Неки једноставни примери ритма, Кандински. **Извор:** Василиј Кандински, „Тачка и линија на равни”, у *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 363.

Под „спољашњим границама” линије Кандински сматра спољашње крајеве који представљају „посебан фактор звучања линије”.<sup>375</sup> Карактер ивица линије аутор сматра „делимично створеним уз помоћ већ помињаног притиска. У тим случајевима оба краја линије могу бити оцењена као две спољашње самосталне линије, што има пре теоријски, него практични значај”.<sup>376</sup> Он ипак истиче да карактер ивица линије има практични значај, нарочито у преношењу осећања изазваног линијама: „гладак, зубчаст, расцепкан, округлао – јесу својства која у нашој представи изазивају одређена осећања”.<sup>377</sup> Кандински не посвећује посебан простор у својој анализи за „својства” ивица линије, али напомиње да их

<sup>374</sup> Кандински, 344.

<sup>375</sup> Кандински, 361.

<sup>376</sup> Кандински, 361.

<sup>377</sup> Кандински, 361.

могу имати сва три типа линије – права, ломљена и крива. Узимајући својства ивица линија за полазиште, сваки од ових типова може бити схваћен различито, што аутор тумачи као могући преокрет у анализи, односно полазиште за ново истраживање. Овде се у први план поставља однос ивице линије са деловима простора који дели, док у другом плану остаје карактер простора линије.

„Линијским комплексима” Кандински сматра зачетак рада на композицији где се линије доводе у сложене међусобне односе. Настојећи да истраживање одржи у домену линије, он наводи понављање као најједноставнији рад линија. Понављање је у његовом приказу најчешће ритмично, док интервали могу бити правилни и неправилни, а линије истог или различитог типа. У понављању правих, аутор прави аналогију са музичком композицијом, па тако разликује „количинско јачање”, „пратеће звучање квалитативног” и „сложенији ритам,” док опције са ломљеним и кривим линијама сматра отвореним за сложеније комбинације.<sup>378</sup> Ови снопови линија који у себи могу садржати различите линијске природе у интензивним међусобним односима формирају равни или зачетке равни и мање или веће међупросторе.

### 3.2.5. Површина линије (*poché*)

Површину линије као полемичан, контрадиторан појам сматрамо синтагмом која акцентује тензију и јаз између геометрије површине и геометрије линије. Анализа Кандинског (кроз границе линија и линијске комплексе) је показала да се граница између површине и линије одређује у нијансама и према специфичним околностима појава. Даље испитивање подразумева разматрање начина на које се ова геометријска тензија може задржати у стању осцилирања између потенцијала и неодређености. За ову студију издвајамо концепт *poché* који је од технологије цртежа (у деветнаестом веку), захваљујући комплексним својствима и вишезначности, развијен у метод архитектонског и урбанистичког пројектовања.

Цртачка техника *poché* односи се на цртеж архитектонског плана (основе) који је у школи *Beaux-Arts de Paris* остварио своју широку примену. Кроз студију генеалогije ове технике у есеју Лукана, историчара и теоретичара архитектуре,

---

<sup>378</sup> Кандински, 365.

издвајамо три основне примене *poché*-а у цртежу: преграда, шупљина, празнина.<sup>379</sup> Различите употребе ове технике мењају се кроз периоде (од осамнаестог века, до данас) – од технике цртежа до пројектантског метода. Пратећи дефиниције које је Лукан навео, размотрићемо сваку од примена појединачно.

### ***Poché* као преграда – од технике цртежа ка простору**

У првој дефиницији *poché* коју Лукан налази код француског архитекте Густава Амбенстока (Gustave Umbdenstock, 1866–1940) професора на политехничкој школи. У студентском уџбенику, Амбенсток објашњава да ова техника подразумева неопходно бојење зидова (који су пресечени на један метар од пода) у приказу хоризонталне пројекције, да би зидови и њихов карактер били лако уочљиви, а план читљив и разумљив.<sup>380</sup> Дакле, *poché* најпре подразумева технику бојења површине пресека зида у цртежу, према утврђеним конвенцијама [цртеж 27]. Амбенсток у овој дефиницији наглашава да је избор боје и начина шишања остављен на одлуци аутора и његовом сензибилитету; ипак, потребно је обратити пажњу на жељени ефекат према карактеру зида, као и на правила о бојама. Формулација технике *poché* поставила је цртеж у специфичан, директан однос према грађењу, док је истовремено омогућила његово окретање ка аутономији и изразу аутора.

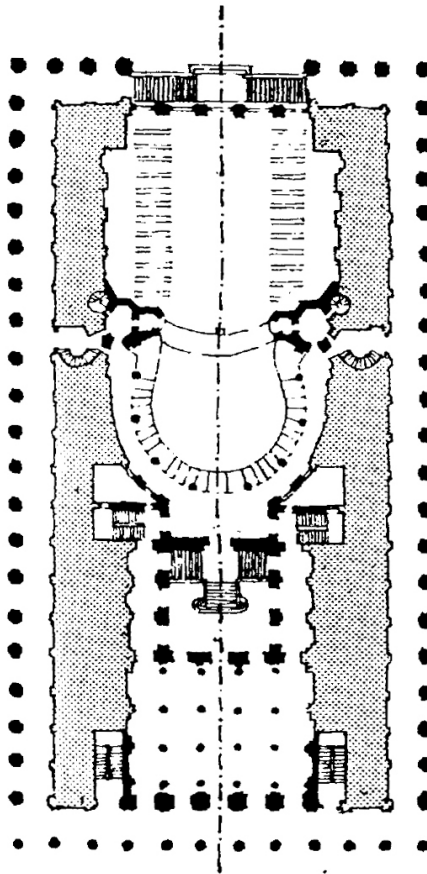
У дефиницији технике *poché* у Кановом истраживању, Лукан проналази развој ове идеје која осим елемената конструкције (зидова и стубова) добија и функционално значење. Кан сматра да је у *Beaux-Arts* образовању научио разлику између шупљег и пуног зида: да зид осим масивне испуњености, може да садржи просторе, и у вези са тим концепт поделе на сервисирани простора и сервисне простора.<sup>381</sup> Наиме, прошупљени зидови, као и стубови, на место своје пуне масе, у свом волумену окупљају и артикулишу сервисне просторе: степеништа, ходнике, помоћне просторије. *Poché* простори могу бити мањи или већи, а уплетени су у саму носећу структуру грађевине. Канови примери у највећој мери се односе на средњовековна утврђења и ренесансне грађевине који су у технологији грађења и коришћеним материјалима давали зидове и стубове

379 Jacques Lucan, “Généalogie du poché. De l’espace au vide”, in *Matières*, ed. Jacques Lucan et al., (Lausanne: PPUR, 2005), 41–54.

380 Lucan, 44.

381 Lucan, 42.

великих маса. Лукан у својој анализи примећује да је ова техника цртања, у хронолошком следу околности коришћења, почела да информише саму концепцију грађевине, док је кроз Канову интерпретацију забележен је покрет од техничке процедуре ка просецу пројектовања.



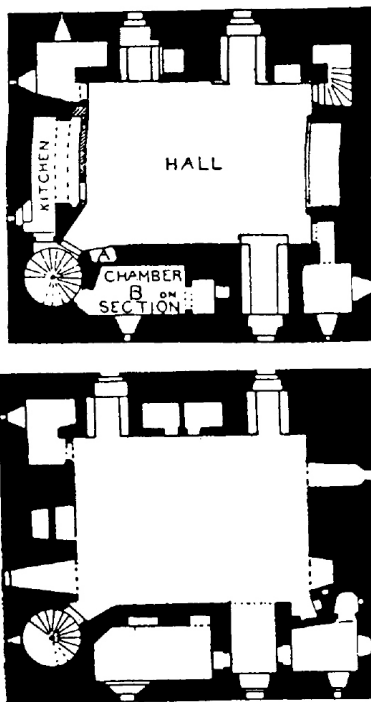
**Цртеж 27:** *Grand Théâtre de Bordeaux*, Виктор Луис (Victor Louis, 1731-1800). **Извор:** Jacques Lucan, “Généalogie du poché. De l’espace au vide,” in *Matières*, ed. Jacques Lucan et al., (Lausanne: PPUR, 2005), 41.

### ***Roché* као шупљина – од технике ка методу**

У анализама различитих примена *roché* технике, Лукан запажа коришћење две линије истог зида – спољашње и унутрашње: спољашња одговара спољашњим околностима (најчешће неправилностима), а унутрашња линија дефинише и обликује унутрашње просторије према потребама организације<sup>382</sup>

<sup>382</sup> Цртеж зида у приказу хоризонталног плана објекта, који Лукан запажа као две различите линије, приказује проблематизацију ивице линије које смо анализирали раније у овом поглављу, у теорији

[цртеж 28]. Аутор истиче дефиницију историчара Давида ван Зантена (David van Zanten) који је 1978. на конференцији у Музеју модерне уметности у Њујорку, на прецизан и илустративан начин описао везу између цртачке технике и односа према концепцији простора и начину грађења: „То се аплицира на масе зидова које затамњујемо у плану и који изгледају поједени – стављени у џеп – просторима просторија. Интерес речи [*poché*] је да дода простору просторије физичку моћ да једе – да стави у џеп – зид. То појачава визуелни утисак, приказан у плановима које су радили студенти *Beaux-Arts*-а, тај простор као позитивна сила која брише пасивне масе зидова надима се да би формирала волуметријске секвенце”.<sup>383</sup>



**Цртеж 28:** *Château de Comlogan*, Кан. **Извор:** Jacques Lucan, “Généalogie du poché. De l’espace au vide”, in *Matières*, ed. Jacques Lucan et al. (Lausanne: PPUR, 2005), 42.

линије Кандинског, као студије „границе линије”.

383 “Il s’applique aux masses des murs que l’on noircit sur un plan et qui semblent être mangées – empochées (pocketed) – par les espaces des pièces. L’intérêt du mot est qu’il attribue à l’espace de la pièce le pouvoir physique de manger – d’empocher (to pocket) – le mur. Cela renforce l’impression visuelle donnée par les plans rendus des étudiants des Beaux-Arts, que l’espace est une force positive, effaçant les masses passives que sont les murs en se gonflant pour former des séquences de volumes.” David van Zanten, cité par Lucan, 44.

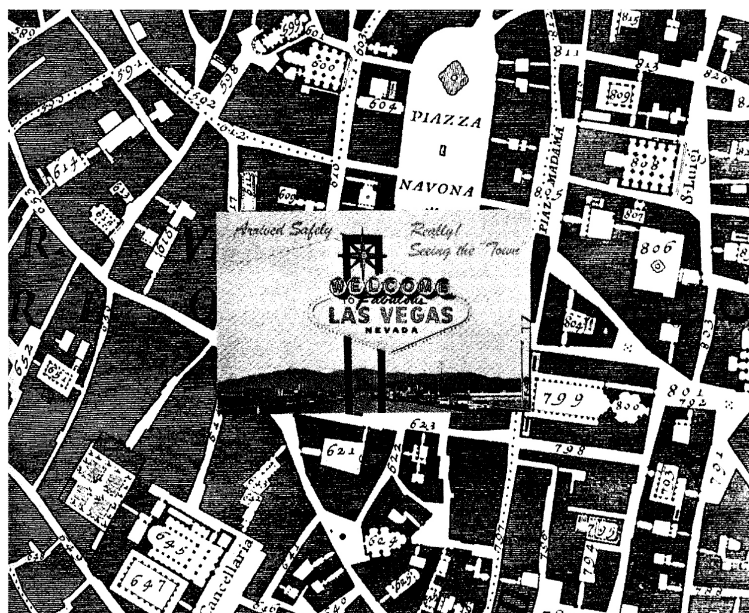
### ***Poché* као празнина – метод**

Полазиште за савремене интерпретације *poché* као технике и методологије архитектонског цртежа, Лукан налази у подели на отворени и затворени *poché* у теорији архитекте Роберта Вентурија (Robert Venturi). Док затворени припада традиционалном схватању међупростора, комуникација и просторних комора унутар затворене структуре (које је Кан назвао сервисним просторима), отворени *poché* даље усложњава овај појам. Отворени *poché* Лукан појашњава најпре кроз Вентуријев рад око контрадикторности између ентеријера и екстеријера, који кулминира са његовом студијом Лас Вегаса, а затим кроз продужетак рада на овом појму у урбанистичкој теорији Колин Ровија (Colin Rowe).<sup>384</sup> Лукан у промени размере, и преносу ове технике на урбанистички ново, види целу промену у разумевању и коришћењу метода *poché*. Вентури најпре под конотацијом отворености дефинише отворене сервисне просторе који су наткривени или полу затворени, а затим ове просторе доводи у релацију приватног и јавног на нивоу простора града [цртеж 29]. Овај Вентуријев поступак доводи метод *poché* до потпуне инверзије, где се отворени и полуотворени, односно јавни и полујавни простори града сенче и затамљују у цртежу, док затвореност приватних простора остаје необојена и светла. Луканова студија показује да је *poché* као техника цртежа и метод пројектовања кроз различите епохе његовог коришћења задржала осетљивост на културолошки контекст у коме се користи. Сложене релације од технике до метода *poché*, између фигуре и позадине, сервисних и сервисираних простора, до приватног и јавног, пуног и празног у архитектонском контексту деведесетих и двехиљадитих година Лукан препознаје у „стратегии празнине” (*strategy of the void*).<sup>385</sup>

<sup>384</sup> За развој класификације на отворени и затворени *poché* и промену у размери анализе, Лукан у првом плану разматра Витрувијеву студију у књизи *Learning from Las Vegas* (1972) и Ровијев есеј *Collage City* (1979). Ове две студије у архитектонској теорији често се узимају као кључне за обележавање пост-модерног покрета у архитектури.

<sup>385</sup> Лукан наводи да је архитекта Рем Колхас најпре дефинисао рад са методом *poché* као пројектантску „стратегии празнине”. Међутим, он препознаје употребу *poché* метода, као рад са празнином, у приступу бројних утицајних архитектонских агенција: MVRDV, Херцога и Демерона (Herzog & de Meuron), Стивена Хола (Steven Holl) и других. Карактеристично је да у различитим приступима, ова метода прима разлике у нијансама и другачију терминологију поступка.





**Цртеж 29:** *Welcome to fabulous Las Vegas*, Вентури. **Извор:** Jacques Lucan, “Généalogie du poché. De l’espace au vide,” in *Matières*, ed. Jacques Lucan et al., (Lausanne: PPUR, 2005), 45.

### ***Poché* као критичко место**

У испитивању концепта *poché* и његовог кретања између технике и метода, значајно је истаћи аналитичку перспективу теоретичара архитектуре Раула Каstellанос Гомеза (Raúl Castellanos Gómez), приказану у есеју „*Poché* or the depiction of residual space”.<sup>386</sup> Каstellанос Гомез се фокусира на испитивање *poché* као технике цртања у периоду ренесансе. Он сматра да је њена распрострањена апликација резултирала украшавањем цртежа и простора, у тежњи архитекте ка савршенству.<sup>387</sup> Наиме, он тврди да су у бојеним површинама цртежа, скривени простори, као и просторни проблеми везани за организацију и етичке одлуке у процесу пројектовања.

Ослањајући се на Евансове анализе архитектонских цртежа осамнаестог века, аутор истиче да је у цртању неоспорно свеприсутан став архитекте који црта према свом пољу визије. Став архитекте подразумева апстракцију према којој су

<sup>386</sup> Raúl Castellanos Gómez, “Poché or the depiction of residual space,” *Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 15 (2010): 237-40.

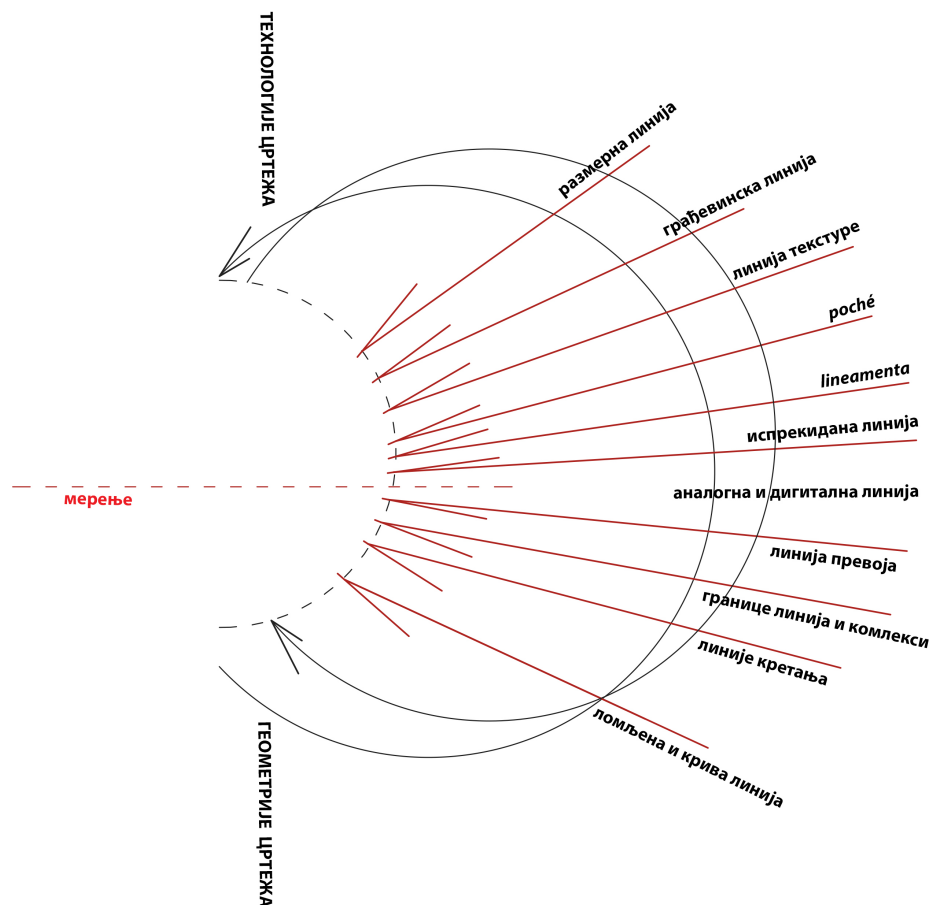
<sup>387</sup> Castellanos Gómez, 237.

неки аспекти простора наглашени, док други остају занемарени. Према томе, Кастеланос Гомез користи *roché* да би анализирао „оно друго”, што је изостављено из архитектонских цртежа, разматрајући паралелно однос цртежа према простору и став архитектке према цртежу. Он се фокусира на анализу радова италијанске ренесансе и барока, као и примере цртежа француских аутора из периода од осамнаестог до почетка двадесетог века.<sup>388</sup> Упоредном анализом ауторских цртежа италијанских архитеката који су пројектовали изграђене просторе и архитеката који су ове просторе приказали у цртежима анализе и бележења већ изграђених простора, аутор открива цео свет паралелних простора који су од есенцијалне важности за објекте које анализира. На овај начин, он открива скривена степеништа, ходнике и просторије које описује као простор иза сцене, који омогућава функционисање сценског простора. Његова анализа концепта *roché* наглашава полемично, нестабилно место цртежа између идеје и грађевине, који у технологији извођења цртежа, кроз методу пројектовања, садржи есенцију етичког става архитектке и критички потенцијал. На страни француских аутора, он истиче радове Клод-Никола Ледуа (Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806) и Огиста Переа (Auguste Perret, 1874-1954) за пројекте хотела и вишепородничног становања. Истичући нијансе у начинима примене концепта *roché* (као што су *roché pur* (чисти) и *roché dilué* (разблажени)), Кастеланос Гомез између цртежа и простора уочава присиство паралелног начина коришћења простора, који изврше и оповргава основни простор. У скривеном простору *roché*, који аутор дефинише као простор дегажмана (*dégagement*), можемо уочити критички простор, који преко цртачке технике и конвенције остварује примарне релације поделе простора (спајање, раздвајање и дистанцу). Аутор у просторима дегажмана препознаје покренутост цртежа: „Различите руте пружиле су многе краће, практичне везе између главних и секундарних соба. Упркос импозантним енфиладама, заправо су ти дегажмани (излази или коридори скривени иза лажних врата) поставили план у покрет. Као што би декорација у просторијама завршене зграде сакрила ове руте и учинила их невидљивим свима који нису свесни њихове тачне локације, тако да је графика плана избегавала да их прикаже, као да је постојала мапа која је пројектована да

---

<sup>388</sup> Кастеланос Гомез нарочито истиче италијанске примере из Рима Донато Брамантеовог (Donato Bramante, 1444-1514) ренесансног плана за Базилику Светог Петра и барокне планове Франческа Бороминија (Francesco Borromini, 1599-1667) за цркву Сан Карлино и цркву Сант Иво.

охрабри људе на заобилазне путеве или губљење тако што сакрива најкраћи, најбржи пут до жељене дестинације”.<sup>389</sup> Студија концепта *poché* показује да је између геометрија линије и површине садржана лиминална динамика која омогућава покренуто стање архитектонског цртежа, цртеж-*limen*. [Табла 2]



**Табла 2:** Појмовник лиминалне динамике линија према релацијама мерења, технологијама и геометријама архитектонског цртежа (2018), А. Бнин-Бнински.

<sup>389</sup> “Far from it, a variety of routes were provided by many shorter, practical connections between main and secondary rooms. Despite the imposing enfilades, it was in fact these *dégagements* (exits or corridors hidden behind false doors) that set the plan in motion. Just as the decoration in the rooms of the completed building would conceal these routes and make them invisible to anyone unaware of their exact location, so did the graphics of the plan avoid making them obvious, as if it were a map designed to encourage people to take roundabout ways or get lost by hiding the shortest, quickest way to the desired destination.” Castellanos Gómez, “Poché or the depiction of residual space”, 240.

## Део III

### 4. Прелазни простор у архитектонској анализи Бранислава Миленковића

*Ce qu'on nomme sujet, c'est une puissance de rapport: puissance tant active que passive (...) Puissance du dehors, ou plus précisément puissance de partage et d'ouverture entre un dedans et un dehors qui renvoient l'un à l'autre.*

Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin* (2009)

Трећи део дисертације приказује испитивање улоге архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора, кроз научну методу студије случаја. Предмет истраживања студије случаја је архитектонска анализа професора др Бранислава Миленковића.<sup>390</sup> Миленковићев истраживачки приступ, широки опсег његовог професионалног ангажовања у архитектури и артикулација резултата истраживања представљају јединствен, изузетно значајан допринос нашем архитектонском контексту. За рад на дисертацији нарочито су нам значајне његове студије стамбеног простора као динамичног ентитета одређеног и условљеног културом боравка у простору и променљивим односима између простора и корисника. Према томе, основна намера овог дела истраживања је даљи рад на полазним проблемима дисертације и, специфично, на секундарном

---

<sup>390</sup> Истраживачки рад архитектке професора др Бранислава Миленковића је вишеслојан и интердисциплинаран. Миленковићево професионално ангажовање обухвата педагошки рад, рад у пројектантској пракси и научно-истраживачки рад у доменима теорије и филозофије архитектуре и архитектонског цртежа. За прецизније информације погледати Прилог А: Биографија професора др Бранислава Миленковића.

пару истраживачких питања: Да ли је могуће утврдити више различитих позиција архитектонског цртежа у односу на процес архитектонског мишљења? – и потпитање – Које су могуће улоге архитектонског цртежа у концепцији и анализи динамике поделе стамбеног простора? Корпус трећег дела дисертације је организован у два поглавља: Глава 4 – Прелазни простор у архитектонској анализи Бранислава Миленковића и Глава 5 – Тактике покренутог архитектонског цртежа.

У односу на општи ток и артикулацију ове студије, трећи део рада се ослања на закључке у пољу покренутог цртежа и његовог статуса *limen*, док кроз концепт прелазног простора настоји да преиспита феномен поделе простора и његову динамику. У том смислу, први корак анализе концепта прелазног простора представља испитивање и развијање теоријско-филозофске базе истраживања коју смо поставили у претходним поглављима. У другом кораку, студија случаја је окренута ка испитивању могућности за прецизне, специфичне аспекте цртежа кроз развијање посебног начина рада у покренутом цртежу. Студија случаја, у виду једне могуће аналитичке перспективе ка Миленковићевој архитектонској анализи, омогућава специфичну контекстуализацију нашег истраживања. Специфичност овакве контекстуализације наше интердисциплинарне базе јесте у превазилажењу провере постављених хипотеза и отварању нових домена за истраживање у изабраној области.

Прелазни простор издвојили смо као једну од есенцијалних тема у Миленковићевом истраживачком раду. Аутор дефинише прелазни простор као однос између унутрашње и спољашње атмосфере, који „по свом положају и значају обезбеђује време за оријентацију у простору улаза”.<sup>391</sup> Иако дефинисање овог просторног концепта не заузима значајно место у приказу истраживања, Миленковићев рад на проблему прелазног простора, далеко надилази ову дефиницију и може се уочити у целокупном приступу архитектонској анализи. Према томе, разматрамо прелазни простор, у ширем смислу, као могући принцип архитектонске анализе који је заснован на динамици поделе простора.<sup>392</sup>

391 Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 105.

392 У есеју о прелазном простору, архитекта Тихомир Обрадовић је подвукао значај концепта прелазног простора за условљеност динамике структуре и културе становања. У излагању на конференцији о становању, он је дефинисао прелазне просторе као „све оне врсте простора који се налазе између ограђеног и укљученог, подједнако припадајући обема сферама”. У овој студији, аутор наглашава два „дијалектичка пара:” ограђено – укључено и сфера личног – сфера колективног. Он такође успоставља могућу типологију прелазних простора у градитељском наслеђу нашег региона (трем, наткривена

Претпостављамо да је прелазни простор од кључног значаја за рад са феноменом поделе простора и да он омогућава испитивање целокупне динамике поделе кроз једну од основних релација – спајање.

Основно полазиште и језгро наше студије садржано је у Миленковићевој књизи *Uvod u arhitektonsku analizu 1*. Књига је конципирана као уџбеник за студенте и архитекте, а конструисана је као отворени простор архитектонске анализе о чему говоре различите фазе у њеној концепцији, бројна реиздања и актуелно коришћење у настави на Архитектонском факултету Универзитета у Београду.<sup>393</sup> Она приказује Миленковићев специфичан приступ архитектури, који даје предност формулацији прецизних, референтних истраживачких проблема, изнад успостављања теорија, метатеорија и методологија. Као такав, његов рад је посебан и чини изузетан допринос на више нивоа: едукативном, истраживачком и пројектантском.

Посебност Миленковићевог аналитичког рада, према нашим истраживачким питањима, садржана је у аспекту студија динамичних просторних односа и анализама кроз цртеж. Уместо тежње ка дефиницији и предлогу разрешења просторне организације, аутор у први план поставља променљиве просторне односе везане за начине коришћења простора. Он предлаже аналитичке позиције, апарате и системе који би омогућили рад са променљивим пејзажом односа између корисника и простора. Кључно за општу референтност његовог истраживања, почива у истраживачкој перспективи која смешта архитектонску анализу између архитектонске праксе, педагогије и научног рада. У Миленковићевом приступу можемо препознати процесе дислокације који превазилазе истраживачки мултидисциплинарни поступак и упућују на покрете измештања као начин рада у архитектонској анализи и пројектовању – од коначне дефиниције, ка платформи за проблематизацију односа. Ипак, манипулација многоструких истраживачких праваца, кроз водећи медиј и алат

---

улица, тераса, хајат, чардак, дивахана, телиг, гањец исл.) и предлаже нови модел прелазног простора – „двојни дневни боравак”. Тihomir Obradović, „Prelazni prostori u funkciji promene strukture stana”, у *Unapređenje stanovanja*, 1994, 416-417.

393 Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* је обавезна литература на првој години основних академских студија на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, а користи се и у настави на каснијим годинама студија. На основу нашег вишегодишњег рада у настави на овом нивоу студија архитектуре, можемо потврдити да је овај уџбеник саставни део списка обавезне литературе у курикулумима предмета који се тичу увода у архитектонско пројектовање.

архитектонског цртежа, чини матичну дисциплину основним полигоном рада и доменом доприноса.

Студија прелазног простора у контексту централне теме – улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора – подразумева истицање културе становања у први план, кроз гестове корисника. На овај начин, предлажемо истраживање кроз релацију спајања простора модалитетима гестова становања које смо утврдили у студијама теорије геста у првом поглављу.<sup>394</sup> Према томе, динамика поделе простора у цртежу испитује се кроз културу становања, гестове простора и корисника. Истраживање концепта прелазног простора спровели смо у пет консеквентних корака: Миленковићев методолошки приступ архитектонској анализи, испитивање динамике поделе стамбеног простора, истраживање односа цртања и мерења (цртање – ограђивање, димензионисање – размицање), гестови становања (номадски и острвски модел геста и гест простора).

#### **4.1. Миленковићев методолошки приступ и истраживачка позиција**

У односу на централну тему студије прелазног простора сматрамо, да је значајно истаћи Миленковићев истраживачки приступ и организацију његовог истраживања. Кроз студију истраживачке методологије утврдили смо да је њено примарно усмерење окренуто ка пракси архитектонског пројектовања и то у три основне релације: од теорије и филозофије ка пракси, од искуства праксе ка пракси и од димензионалне анализе ка пракси. Улога цртежа у истраживачком процесу и целокупној организацији истраживања је есенцијална, јер је одређена улогом медијатора у основним релацијама.<sup>395</sup> Специфичност медијаторске улоге цртежа садржана је у пажљивој изградњи његове аутономије којом је

---

394 У студијама феномена поделе простора, напоменули смо да је релација спајања – као начина боравка у простору и интеракције између геста простра и геста корисника – централна за трећи део истраживања и студију случаја.

395 Истраживачка позиција која јасно усмерава архитектонски цртеж ка архитектонској пракси је од кључног значаја за наше истраживање, јер чини важан део целокупног става нашег рада према позицији и улози цртежа. Прецизно дефинисање наше истраживачке позиције по питању цртежа, детаљно смо аргументовали у другом поглављу.

Миленковић омогућио читање, студирање и расправу о простору засновану искључиво на читању графичког садржаја.<sup>396</sup>

Приликом дефинисања истраживачке позиције аутор наглашава да једини могући начин за свеобухватну архитектонску анализу јесте студија просторних међуодноса, њихових веза, груписања и подела које су саставни, фундаментални део организације простора и његовог карактера. „Неуважавањем динамичности односа у јединицама и целинама ове систематизације веома брзо застаревају, губе своју актуелност (...) Истраживања у овом правцу – у било ком моменту – указују на целину, склопове и њихову међусобну повезаност; јединачне вредности утврђене аналитичким приступима дефинишу се искључиво својим међусобним односом. Ове јединице добијају своје значење тек у одређеним односима у склопу”.<sup>397</sup> Притом, у релацији према цртежу аутор напомиње да анализа нема за циљ свођење на приказе плана и пресека као дијаграма активности, већ супротно, кроз истраживање доказује да су питања просторних односа свеобухватна, па укључују све фазе и елементе пројекта, „обликовне елементе, њихов пропорцијски однос, материјални став, одлику структуре, склоп у његовом пуном значењу”.<sup>398</sup> Из овог појашњења тематске скале општег приступа уочава се сложен и многострук однос према садржају и задатку цртежа.

#### **4.1.1. Лиминални простори увода у архитектонску анализу**

Миленковићева књига *Uvod u arhitektonsku analizu 1* представља својеврсни архитектонски пројекат у коме је могуће уочити примарне намере и ставове аутора према спрези односа између одређеног и неодређеног, између пројектанта и корисника. У прилог овој нашој тези говоре четири јасне одреднице: 1) конотација увода (у архитектонску анализу), затим 2) многоструки односи цртежа и текста, као и 3) пројектована организација страна књиге и 4) слојевит, минуциозан рад јасног концепта променљивости и изузетне доследности и прецизности. Преносећи тему међуодноса као кључ архитектонске анализе,

---

<sup>396</sup> У књизи *Crteži 2* (Beograd: Eparhijska radionica za umetničko projektovanje i oblikovanje, 2017), Миленковић појашњава своје разумевање овог медија, као и контекст истраживања у цртежу: од студентског ангажмана на „Хоризонталној галерији”, преко значајних графичких утицаја старијих колега арх. Аљоше Јосића и арх. Алексеја Бркића и других архитектонских и сликарских узора, до личних експеримената у различитим темама, техникама и различитим цртачким алатима.

<sup>397</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 7–8.

<sup>398</sup> Milenković, 7.



Миленковић у уводу књиге напомиње да од свог читаоца захтева посвећеност и креативност: „Према методи за коју смо се одлучили – дедуктивно-аналитичкој – одговор на наше основно питање изграђиваће се у развијању сазнања, а наш даљи интерес биће усмерен ка очигледном присуству архитекте у нашем видном пољу. Њена појава овде неће бити приказана низом педантно сложених података. Њена целина се увек јавља првенствено као решење односа природне и нове средине и међусобног односа корисника и њених својстава.”<sup>399</sup> Дакле, сама књига *Uvod u arhitektonsku analizu 1* представља дискусију о лиминалном, активном и отвореном карактеру простора – између аутора (пројектанта) и читаоца (оног који настањује простор).

Конотација увода, иако примарно карактеристична за текстуални садржај (као оно што читаоца упућује у материју), заправо располаже значајним просторним и концептуалним својствима. Увод је такође припремљени контекст за гест увођења, односно вођења у простор и кроз простор; он представља покрет ка прилазу, прелазу и пролазу, остављајући отворене могућности избора у овом кретању – од погледа и прегледа, до уласка, задржавања или проласка.<sup>400</sup> Увод је лиминално, односно прелиминарно својство текста и простора.

У разговору са Деридом, Вигли приказује увод као изузетно сложен појам којим се може описати целокупна Деридина филозофија. Вигли тврди да увод није ни једноставан ни невин: „Деридини текстови скоро увек служе као увод у друге текстове, од којих неке можда никад нисмо прочитали, али већина њих су текстови које знамо превише добро. Ипак, након читања ових текстова са њим, једноставно их није могуће видети у истом светлу. Не изгледају више тако познато. Нешто се изместило, или, пре, ми смо перцепирали нешто што је увек било измештено, [као] и да су проблеми овог измештања важни.”<sup>401</sup> Видели смо у првом поглављу да преиспитивање, проблематизација и критика онога што је

---

399 Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 8.

400 У француском језику за овакав приступ теми користи се израз „ка” (*vers*). Један од значајних и јасно сагледивих примера представља Ле Корбизјеово дело *Ка правој архитектури* (*Vers une architecture*, 1923), које се узима за манифест модерног покрета у архитектури.

401 “Les textes de Derrida nous servent presque toujours d’introduction à d’autres textes, dont certaines que nous n’avons peut-être jamais lu, mais pour la plupart ce sont des textes que nous ne connaissons que trop bien. Or, après avoir lu ces textes avec lui, il n’est tout simplement plus possible de les voir sous le même jour. Il n’ont plus l’air aussi familiers. Quelque chose s’est déplacé ou, plutôt, nous y percevons quelque chose qui s’était toujours déplacé et que les enjeux de ce déplacement sont importants.” Jacques Derrida and Mark Wigley, “Invitation à discussion. Entretien avec Mark Wigley,” in *Les Arts de l’espace: Ecrits et interventions sur l’architecture*, ed. Ginette Michaud, Joana Maso and Cosmin Popovici-Toma (Paris: Ed. de la Différence, 2015), 233.

познато, чини основу Хајдегерових и Деридиних филозофских позиција, а можемо их препознати и као фундаменте Миленковићевог приступа. Кроз оптику његове анализе, разумевање архитектонског простора који познајемо преокренуто је – фокус је померен са студија решења простора и измештен у разматрање променљивости, сложености и нијанси односа у простору.

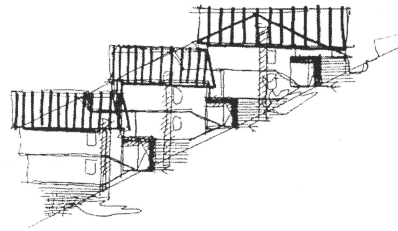
Графичка анализа са текстуалном студијом гради комплементаран, а аутономан однос који ова два вида изражавања формирају кроз цели ток истраживања. Текст теорије ретко објашњава цртеж иако он у тексту има веома прецизно назначено место. Осим главног корпуса текста, читалац проналази текст у виду додатних, пратећих или одвојено записаних информација које су саставни делови цртежа. Осим вишеслојног читања на које оваква концепција позива, могуће је уз поднаслову анализу читати и искључиво кроз цртеже. Цртежи су нумерисани и описани, међутим, у појединим случајевима, њихова диспозиција на листу или додатне ознаке у склопу цртежа доводе до смицања, размицања и одступања од линеарне систематичности. Као што је аутор нагласио, поједини слојеви читања захтевају посвећеност, стрпљење и креативност у интерпретацији и темељном разумевању.

Организација стране у књизи *Uvod u arhitektonsku analizu 1* чини још један вид пројектантског става аутора који је могуће сагледати у светлу Деридине филозофије. Ово се нарочито односи на концепте маргине, дистанцирања и размицања којима Дерида повезује идеје рада у тексту и простору текста. У Деридиним студијама линије, као и у Виглијевом читању Деридиног рада увидели смо да је активност простора маргине, као обода, ивице, границе, једна од тежишних тема његовог рада. Рад са маргином представља осовину Миленковићеве организације стране. Овај празан простора листа осцилира од широке маргине, до потпуно отворене организације стране [цртеж 30]. У разговору са Миленковићем, разјаснили смо да је међупростор маргине пројектован у намери размицања текстом и цртежима испуњеног простора, а са циљем ослобађања простора за уписивање активности читаоца – бележење и доцртавање.<sup>402</sup> Као и у просторима које пројектује, аутор позива и иницира активност корисника; он ради са предвиђањем промена у простору као са конститутивном карактеристиком пројектантског процеса. Миленковић преводи

---

402 Погледати Прилог Б: „Схема једног разговора о уводу у архитектонску анализу”.

архитектонска својства дистанце, размака и размицања у концепт формулације архитектонске анализе. Читалац је позван да настани ослобођене просторе анализе и да је направи личном, приватном. Просторна својства студије архитектонске анализе потврђује и коментар изнет у „Реферату о избору кандидата за ванредног професора за предмет Елементи пројектовања на архитектонском факултету Универзитета у Београду”, у којем су чланови комисије, редовни професори архитекте Мате Бајлон, Урош Мартиновић и Иван Антић, истакли мишљење да је „висока архитектонска култура писца нашла одраза у самом начину писања”.<sup>403</sup>



■  
Pojava površine u slobodnoj i tehničkoj sredini utiče da se njena izražajnost menja pod uticajem svetla, atmosfere, doba dana, oblačnosti itd., a što sa ostalim likovnim disciplinama zatvara uvek nezavršen krug uticaja u određivanju površine u arhitekturi.  
■

**Цртеж 30:** Организација странице 49, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Београд: Грађевинска књига, 2009), 49.

<sup>403</sup> Мате Бајлон, Урош Мартиновић, Иван Антић, „Реферат о избору кандидата за ванредног професора за предмет Елементи пројектовања на Архитектонском факултету Универзитета у Београду”, 28. април 1973.

Пројектантски приступ аутора овој студији, сагледава се и у поступном, вишедеценијском раду, дорађивању и усавршавању [табела 4]. *Prostor* и *38 linija* су два публикована рукописа која бележе почетке Миленковићеве архитектонске анализе и као такви претходе књизи *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, први пут публикованој 1972. године. Два наведена рукописа објављена су у издаваштву „Kluba mladih arhitekata” (КМА), *Prostor* 1962, а *38 linija* 1964. године (са назнаком да је написан 1963). Док је у раду *Prostor* централна тема истраживања формирана око просторне анализе референтних примера из историје архитектуре, рад *38 linija* разрађује постављене теме историјске анализе и аналитичке платформе које воде ка јединственом специфичном систему ауторове архитектонске анализе. На основу критичке студије ова два текста и разговора са Миленковићем, издвојили смо проблематизацију поделе простора као једну од фундаменталних тема, присутну од самог почетка ауторовог професионалног приступа студијама архитектуре.

Значајно је напоменути да се у есеју *Prostor* може јасно уочити постављање сложене аналитичке позиције која равноправно укључује – са једне стране геометрију просторних односа, услове организације и технологије грађења – а са друге – поетику архитектуре. Веза између два наспрамна и комплементарна пола анализе остварена је студијама боравка у простору, кроз просторне утиске и начине његовог коришћења. Аутор уводи у анализу отварајући спектре питања о простору: „Људи стварају место за себе или своје богове по свом облику – то је простор. Затворен, отворен, полуотворен, висок, низак, близак, величанствен, топао, хладан, суров, мрачан, светао ... Простор је камени зид крај пута – дрво у природи – вода, планина, небо изнад нас, киша која нас кваси, мрачна и светла улица, тамо где се људи скупљају, тамо где живе, умиру или се воле. Све је простор. Он живи у књигама – сапет, описан својим лицем, очима и особеним знацима – али се о њему сазнаје само очима – у очи”.<sup>404</sup> У постављеној тензији између простора и облика, Миленковић разматра својства простора, која касније у анализи назива „просторношћу”. С обзиром да је облик везан за успостављање граница простора, аутор га разматра као поље могуће проблематизације затварања простора и рад на „суштини проблема: ослобађање од континуалног зида који затвара простор и стварање унутар између таквих граница

---

404 Branislav Milenković, *Prostor* (Beograd: Klub mladih arhitekata, 1962), bez paginacije.

организованог места”.<sup>405</sup> Појам места у Миленковићевој анализи представља својеврсни алат за испитивање динамике поделе простора.

---

<sup>405</sup> Milenković, *Prostor*, bez paginacije.

**Табела 4:** Хронолошки приказ сфере утицаја Миленковићевог професионалног ангажмана на развој архитектонске анализе. Приказ садржи публикације које су директно информисале форму и садржај књиге *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, и неке од Миленковићевих значајних референци у периоду од 1962--2009. године. За израду табеларног приказа коришћени су архивски подаци дати у прилозима А и Б дисертације (2018), А. Бнин-Бнински.



#### 4.1.2. Теоријске позиције

Аутор своју истраживачку методу представља као дедуктивно-аналитичку и објашњава: „Желећи да откривањем ове унутарње зависности појединачних истина, управо дефинисањем односа у склопу, прикажемо пројектантски поступак, присиљени смо да се одлучимо за дедуктивно-аналитичку методу: прихватајући да су у свакој јединици или ономе што њу дефинише видљива и замршена својства склопа”.<sup>406</sup> Истраживачка перспектива аутора у многоме је одређена појмовима јединице и склопа који су својствени целом послератном периоду, а и данас се у струци често користе као део наслеђеног професионалног вокабулара. Међутим, аутор на самом почетку напомиње да је стабилност оваквог система упитна, те да је, и поред „правила” којима се јединице везују за склоп, неопходно „свеукупно посматрање односа у појавама. Архитект прати променљиве односе свакодневног живота у чијем тоталитету налази одговор за потребу сталног моделовања ових јединица, као и њиховог степеновања према условима средина”.<sup>407</sup> У Миленковићевом ставу променљивости односа и потреба у свакодневном животу запажамо једно од основних полазишта нашег истраживања развијеног у студији гестова становања.

Свакодневица, која осим нормативности устаљених навика укључује гестове корисника и простора (према Гецу и Бенџамину), чини полигон у коме испитујемо динамику поделе стамбеног простора. Аутор истиче да је потребно стално моделовање и степеновање јединица боравка, што смо ми током истраживања формулисали као ситуације и перформансе поделе простора, кључне за нијансе пулсирања сложених веза у грађеном систему. У ономе што аутор назива променљивим „односима у појавама” можемо разумети гестове становања који су другачији од хомогености свакодневице. Дакле, у даљој студији можемо сматрати да је гест оно што испитује организована „правила” система јединице и склопа.

Миленковић гради јединствену теоријску призму између структуралистичког и феноменолошког приступа, без намере за теоретизацијом аналитичког поступка. Он користи теоријска упоришта да би појаснио и аргументовао

---

<sup>406</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 8.

<sup>407</sup> Milenković, 8.

поједине правце истраживања правећи јасан критички отклон према оба приступа – критиком правила структуре (јединица – склоп) и оспоравањем феноменолошког као увек променљивог и субјективног искуства. Међутим, у самом фокусу његове анализе јасно су наглашене теме поларности и разлике, које такође представљају примарна теоријска полазишта нашег рада. Проблематизација односа поларности, разлике и дијалектичких својстава простора, Миленковићеву анализу приближава домену критичке теорије и дискурсу деконструкције, а могу се уочити и утицаји праваца постструктурализма и ситуационизма.

Кључни принцип поларности аутор аргументује цитатом словеначког филозофа Војана Руса (Vojan Rus). Миленковић наглашава да је принцип поларности преузео из филозофије јер „не омогућава да се дође до лаких еклектичних решења ни у филозофији ни у људској пракси, ни у осталим односима човека са светом. Свако превазилажење постојећих једностраности у нове поларне целине јесте увек посебан стваралачки напор. Ниједна поларна синтеза у прошлости не може бити апсолутно важећи модел за савременост и будућност пошто свака нова ситуација – баш услед поларности општег и појединачног – има нову непоновљиву суштину”.<sup>408</sup> Такође је значајно напоменути да аутор прави јасан отклон према доктринама које имају конотације социјалистичког реализма или национализма, што заједно са одбацавањем других класификација чини фундамент његовог приступа. Његова критика друштвених околности је латентна, али прецизна, изричита и свеприсутна у раду, јер је садржана у самом методу. Један од методолошких примера блискости Миленковићевог приступа критичкој теорији такође се може уочити и у називу најмање јединице простора „радним местом”, јер су појмови рада, радног времена и радног места својствени овој теорији.<sup>409</sup>

Према доминантном опредељењу у темама разлике, поларности и дијалектике, закључујемо да се проблематизација поделе простора налази у централном месту анализе. Аутор издваја поларитете које сматра значајним за основну класификацију: „Овај поларитет – циљ простора да је истовремено

---

408 Војан Рус, *Дијалектика човека и света* (Институт за међународни раднички покрет, Београд 1969), цитиран у Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 17.

409 Подела на радно и слободно време једна је од основних разлика коју су у анализи савременог друштва установили Теодор Адорно (Theodor Adorno, 1903–1969) и Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer, 1895–1973) у самом зачетку критичке теорије у свом утицајном делу *Дијалектика просветитељства* (1944).



ограђен и укључен спада, како ћемо и на проблему радног места видети, у најпримењенији појам за тумачење било које врсте простора, а по начину примене омогућиће нам да уочимо разлике међу организацијама истим по намени”.<sup>410</sup> [Табела 5] Осим тога, полемику између укљученог и оградањеног аутор утврђује концепцијом места као простора „извршења претпостављених делатности људске намере” које карактерише „груписање особа и средстава – чинећи тако одређена, по форми различита места живљења спојена такође различитим путањама, просторима њених кретања...”<sup>411</sup> Према јединственим разматрањима архитекте Алда ван Ајка (Aldo van Eyck), он истиче да се поларни односи могу такође анализирати и као поларни парови. Наиме, уместо истицања супротности у поларним односима, Ван Ајк предлаже рад са двојним феноменима.<sup>412</sup> У односу на наше студије феномена поделе простора, према његовој филозофској и теоријској поставци, управо је одржавање динамике двојности постављено у први план истраживања. У прилог овој конотацији истраживања говори и Миленковићево посебно истицање поларног пара постојан/променљив.<sup>413</sup>

Дебата о дељењу и спајању може се сагледати у једној од основних класификација простора у архитектонској анализи аутора. Он разликује једнопросторе и вишепросторе, а оставља по страни и типолошке поделе према намени простора или одликама конструкције, сматрајући их ирелевантним. Наиме, он образлаже да су програми и намене простора разумљиви из просторних односа и веза активности (у цртежима), те према томе њима не посвећује нарочиту пажњу. Међутим, иако нагашава да је изражена подела на функције за анализу сувишна, кроз свој рад гради специфичну везу са програмом становања и према њему реализује највећи део студија.

---

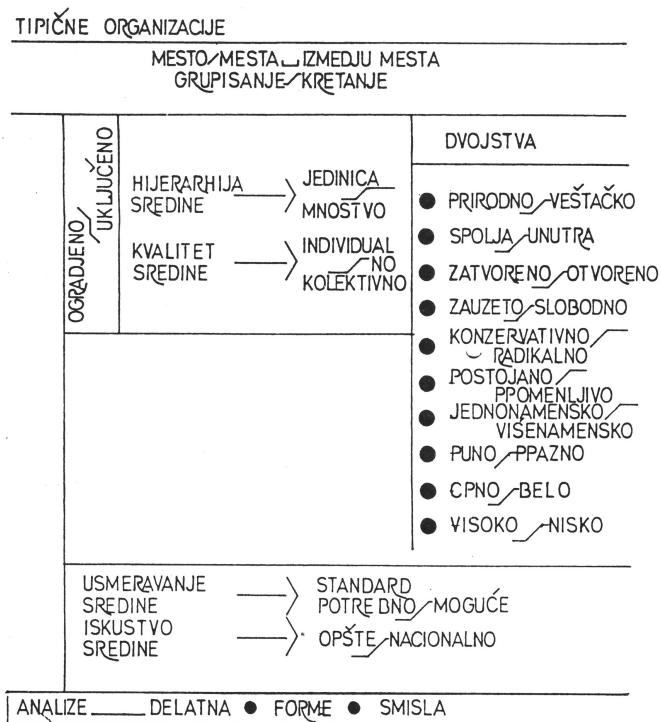
410 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 17.

411 Milenković, 17.

412 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 116.

413 Уз Ван Ајкове поларне парове унутрашње – спољашње, јавно – приватно, јединствено – уобичајено, аутор додаје још односа које сматра значајним: „природно/неприродно – вештачко – план/стварност – заузето/слободно – затворено/отворено – приватно/јавно – лично/породично – тишина/ларма – споља/унутра – типично/посебно – случајно – конзервативно/радикално – једнонаменско/вишенаменско – интернационално/национално – високо/ниско – црно/бело – пуно/празно – негативно/позитивно – постојан/променљив – пут/место – оградањено – укључено – груписање/кретање – индивидуално/колективно – јединица/склоп – мноштво”. Milenković, 116.

**Табела 5:** Табела поларних односа за разумевање, објашњење и оцену типичних организација, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 19.



#### 4.1.3. Култура становања и историјски приступ

Тема стамбеног простора је свеприсутна у Миленковићевој анализи иако је он не формулише као доминантну у методолошком и теоријском оквиру. Карактер стамбеног простора у његовом раду обухвата целу скалу од интимно-приватног до јавног и укључује више дневних циклуса коришћења простора. У анализи је јасно да програм становања продукује интензивне просторне односе и као такав представља погодан предмет за просторна испитивања, који се може у виду принципа пренети на друге намене простора.<sup>414</sup>

<sup>414</sup> У овом контексту значајно је напоменути да је тема стамбеног простора била веома актуелна у архитектонском стручном и научном контексту Југославије, од периода после Другог светског рата, до седамдесетих и осамдесетих година. Осим архитектонских конкурса и промишљеног грађења стамбеног простора, овај период укључио је међународне изложбе, конгресе, публикације, мултидисциплинарне дебате везане за привредне и друштвене околности, као и тела државних апарата специјализована за проблеме у овој области. Миленковић је био на различитим нивоима ангажован у овом контексту – пројектантском, педагошком и истраживачком; често је учествовао у посебним комисијама за стандардизације и испитивања стамбеног простора (погледати Прилог А).

Ослањајући се на Хајдегерову филозофију архитектуре, аутор подвлачи значај релације грађење – становање, а на основу анализе наслеђа модерног покрета додаје релацију пројектовање – конструисање.<sup>415</sup> Док на једну страну поставља биолошке, социјалне и технолошке услове, а на другу постојећу природну и урбану средину, Миленковић простор стана дефинише као гранични простор који повезује. Овакву дефиницију стамбеног простора, као простора границе, видели смо такође код Хајдегера у његовој студији моста, као и у студији линијског превода у теорији уметности Кандинског.<sup>416</sup> Док Миленковић поставља концепцију грађења у тензију између потреба станара и контекста средине, он настоји да кроз идеју прелазног простора, као „само једног степена могућих средина у непрекинутом ланцу” изгради просторне квалитете у нијансама односа.

Без обзира што место становања формулише као место безбедности и слободе, Миленковић ипак отвара студије стамбеног простора ка критици свакодневице. Ово се најјасније осликава у његовој употреби појмова момента и појаве, који су блиски нашој теорији геста – као прекида хомогености свакодневице. Ови појмови показују намеру за испитивањем нормативности устаљених навика становања. У разговору са Миленковићем утврдили смо да појам момента у његовој анализи долази од француског филозофа и социолога Анрија Лефевра (Henri Lefebvre, 1901–1991).<sup>417</sup> Лефевров концепт момента настао је у исто време кад и појам ситуације код ситуациониста, те према томе ове појмове доводимо у паралелу.<sup>418</sup> У критици свакодневице, Лефевр истиче да је она садржана у моментима неочекиваног и изненађења, које приписује надреалном искуству наспрам реланости.<sup>419</sup> У његовој теорији, моменат је саставни део свакодневице, а и чини неизоставан део њене критике, јер садржи

---

415 Аутор појашњава становање кроз различите појмове и истраживачке позиције, а истиче да је то основни начин боравка у простору. Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 156–160.

416 Гранични простор стана у Хајдегеровој филозофији приказали смо у првој глави (1.3 Филозофија архитектонског језика), а анализу граничних односа у теорији уметности Кандинског у Појмовнику динамике линије у трећој глави рада.

417 Лефевров филозофски приступ представља окосницу Миленковићевих истраживачких позиција у докторској дисертацији „Студија програмских начела архитектуре и њен однос према другим пољима у науци о простору.”. Миленковић је дисертацију одбранио 1977. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, пред комисијом: проф.Мате Бајлон, ментор, проф. Ђорђе Злоковић и проф. Тине Курент (Архитектонски факултет Љубљанског универзитета).

418 Паралела између појмова моменатта и ситуација значајна је према општем контексту нашег истраживања у коме смо кроз појам ситуације дефинисали динамике поделе простора у филозофским и теоријским анализама зида, прага, врата, прозора, моста и линије.

419 Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life: Volume 1* (London: Verso, 1991), 29.

задовољства која превазилазе опозиције лакоће и тежине, озбиљности и неозбиљности свакодневног живота.<sup>420</sup> Постављен у теоријски контекст студија динамике поделе стамбеног простора, моменат се односи на ситуације сумње и нестабилности у интеракцији геста корисника и геста простора. Као што смо раније утврдили, према Гецу, Бенџамину и Виглију, у Миленковићевом приступу становању уочавамо идеју о променљивом просторно-временском ентитету који је условљен покретом.<sup>421</sup>

Динамика начина боравка у простору према просторној организацији је централна тема Миленковићеве анализе. Он настоји да утврди „типичне организације” које надилазе историјске епохе, стилове, правце и географска одредишта, а које уместо класификованих дефиниција организације кадрирају специфичности динамике које су „сталне у њиховим разноликостима”. Аутор дефинише типичне организације као оне „чији су саставни делови, одређене делатно осамостаљене организације, указују својим својствима да посебним распоредом и међу собом односима према вишим и нижим организацијама, садрже у себи ту ’сталност у разноликостима’, а која нам даје за право да у даљем нашем испитивању не одређујемо природу испитиване материје на бази њене формалне или неке друге одредбе – одредбе на пример према делатној припадности и слично тј. подела зграда на монументалне, грађанске, привредне или стамбене, друштвене и слично, већ се ови функционалитети посматрају у многоструком пресеку утицаја, при чему се јасно означава њихова типичност”.<sup>422</sup>

Миленковић тежи да у сталној динамици простора одреди типичне организације кроз културу становања која превазилази једноставне контекстуалне одреднице. Притом, типичне организације појашњава као закључке анализе типичних ситуација, као оних који су карактеристичне за модел свакодневља.<sup>423</sup> Он сматра да се у изграђеним објектима анализом може

---

420 Henri Lefebvre, *La somme et le reste* (Economica, 2008).

421 Осим Лефеврових студија, за критички потенцијал свакодневнице значајан је рад француског теоритичара и филозофа Мишела Дде Сертоа (Michel de Certeau) и посебно његово дело *L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990). Управо преиспитивања свакодневнице ова два аутора користи Рендеал за поставку концепта критичке просторне праксе (*critical spatial practice*) у књизи *Art and Architecture: A Place Between* (London: I. B.Tauris, 2006).

422 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 16.

423 „Модел свакодневног живота није ни образац, ни формула за успешно решење, већ више подстицај за организацију сталног праћења свакодневља, утврђивања и разврставања сличности, ситуација, које допушта образовање закључака. То је право учешће корисника, из чијих ситуација смо дужни да црпемо типичне ситуације простора, њихове границе у којима се одређени типови груписања, појављују”. Milenković, 129.

разумети све што је потребно о прецизним условима контекста, без поједностављивања вишеструких сложености до којег воде различите класификације и уопштавања на територијалној, националној, историјској или другој основи. Он предлаже окретање архитектонског рада ка другим дисциплинама „(у најширем облику овде се мисли на сарадњу социологије, психологије, економије, антропологије, биологије, историографије, медицине, природних наука, естетике, технологије). То захтева и нешто промењени систем мишљења о начину делања у архитектури, што управо пружа могућност да се она, данас а и у прошлим временима, оцени са једног реалнијег становишта”.<sup>424</sup>

У настојању да предложи свеобухватан методолошки апарат за архитектонско пројектовање, аутор гради мултидисциплинарни истраживачки систем.<sup>425</sup> Посебно место у том систему заузима интердисциплинарна веза између архитектуре и социологије која је заснована на области теорије потреба, као фундамента за доношење основних одлука о концепцији простора. За кључ приступа архитектонском пројектовању, Миленковић предлаже рад на концепцији проблема, уместо рада на формулацији простора. Пројектантски проблем поставља у улогу координатора целокупног процеса: између потреба корисника простора, наручиоца пројекта, просторних проблема, опредељења у домену форме и општих услова средине (друштвених и климатских). Овај мултидисциплинарни приступ архитектури Миленковић разрађује и образлаже кроз „методску базу” науке о простору, чије фундаменте поставља на филозофији Божидара Кнежевића.<sup>426</sup>

#### **4.1.4. Динамика поделе стамбеног простора: појава, просторност, променљивост**

Миленковић као једну од основних карактеристика свог приступа истиче тежњу ка „једновременом и вишевременом овладавању појавама, чија се суштина не налази само у педантно сложеним, испитаним компонентама – ’структура односа и веза које се међусобно прожимају’ даје реалне подлоге за једну праведнију оцену и истраживање у области архитектуре”.<sup>427</sup> Појам појаве је

424 Milenković, 14.

425 Milenković, 127.

426 Branislav Milenković, *Teorija potreba – Projekat 1/1978* (Београд: Универзитет у Београду – Архитектонски факултет, 1977); Божидар Кнежевић, *Закон реда и пропорције у историји* (Београд: Издавачка књижница Геце Кона, 1921).

427 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 15.

за аутора неупитно динамичан и односи се на начине спајања и раздвајања простора, са једне стране, и на кретање у простору као начин боравка и коришћења простора, са друге.

У Миленковићевом образложењу појаве, јасно се може уочити његово настојање да задржи сложеност овог појма, избегавајући директан рад на његовој дефиницији који би довео до поједностављења. Насупрот томе, он предлаже анализу динамике просторних односа која омогућава и условљава појаву као везу геста становања и природе поделе.<sup>428</sup> Појава је по себи без значаја, она је прецизан катализатор односа просторних кретања према подели као просторном својству вишег реда: „У конкретном случају појава се утврђује само према тоталитету и међусобном односу јединица, па је потребно објаснити само тај распоред, а не појаву као засебан и својствен феномен просторне организације (...) у том правцу чињени су покушаји да се организације објасне као могући појавни нивои стварности.”<sup>429</sup> Да би очувао динамику појаве која обухвата и гестове простора и гестове корисника, Миленковић своју анализу конципира у два правца: као класификацију јединица и скупова и као могућности предвиђања догађаја (у чему подразумева развијање јединица, „њихово стално праћење и обликовање у смислу прихватљивих функционално осамостаљених вредности”).<sup>430</sup>

Аутор поставља платформу за архитектонску анализу динамичних условљености кроз три основна поларитета које назива „стањима у простору: ограђено | укључено – место | пут и груписање | кретање”.<sup>431</sup> Ови поларитети пружају могућност за даљу студију гестова становања – номадски модел геста одговара једном полу (укључено, пут, кретање), а острвски модел геста одговара супротном поларитету (ограђено, место, груписање). У цртежима *Тип двопросторне куће: јединство места и пута – положаја као средишта живота, збивања на властитој територији: стана, становања и рада* и *Груписање и кретање у стамбеној јединици при чему су места различитог значења и циља* –

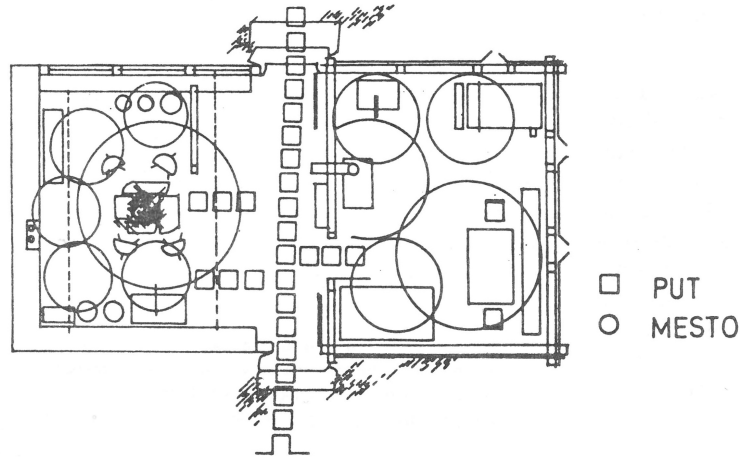
428 Аналитички приступ који Миленковић заузима према појави – сматрајући да није она по себи важна већ су важни односи који је формирају као и њен ефекат – можемо уочити у Деридином приступу линији и Клеовом приступу тачки (детаљније смо овај приступ појаснили у другом поглављу). На овај начин Миленковићев концепт појаве припада регистру појмова који су кључни за динамику поделе простора, али су одређени и дефинисани системом увезаних, променљивих односа. Триплет тачка – линија – појава представља ланац који поставља у покрет геометрије цртежа и простора.

429 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 15.

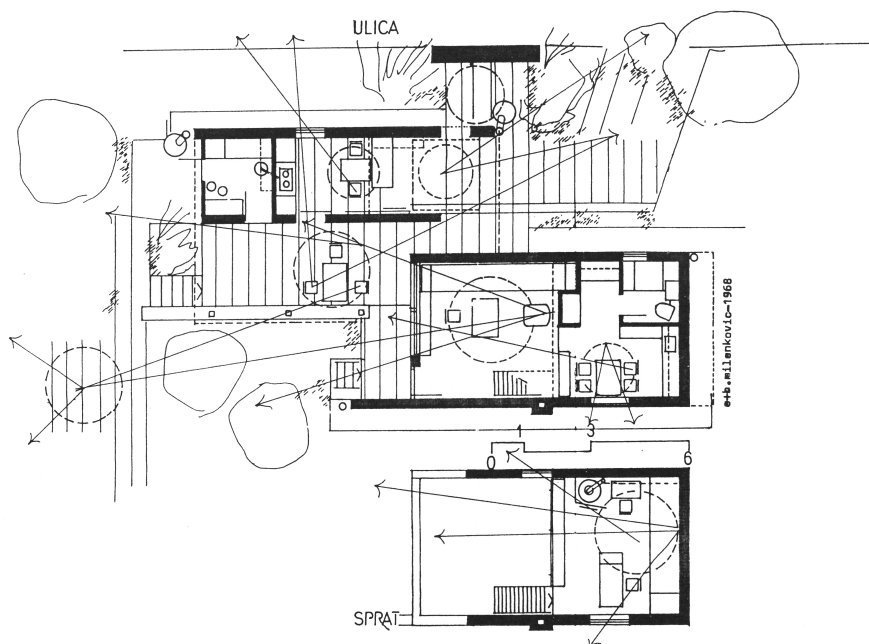
430 Milenković, 16.

431 Milenković, 17.

у распону од индивидуалног, породичног до колективног са већим или мањим отварањем према јавној сфери или кретању [цртежи 31 и 32] Миленковић јасно раздваја два начина боравка у простору: место концентрисане активности и кретање кроз простор. Док место концентрисане активности (које аутор назива „радним местом“) одговара острвском моделу геста, кретање кроз простор, којим се природа поделе простора перципира на другачији начин, аналогно је номадском моделу геста становника.



**Цртеж 31:** Тип двопросторне куће: јединство места и пута – положаја као средишта живота, збивања на властитој територији: стан, становања и рада, Миленковић.  
**Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 17-18.



**Цртеж 32:** Груписање и кретање у стамбеној јединици при чему су места различитог значења и циља – у распону од индивидуалног, породичног до колективног са већим или мањим отварањем према јавној сфери или кретању, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 17-18.

#### 4.1.5. Услов просторности и еластичност граница

Услов просторности Миленковић истиче као неопходан за било какав динамични маневар који простору даје вредност. Просторност аутор дефинише, према професору Зденку Стрижићу, као квалитет који је заснован на динамици поделе простора, а садржи конотације атмосфере и ситуације. Просторност је просторна „моћ да делује на наш сензибилитет, да се различитим положајима корисника у организацији и према спољној средини она показује, мења, у виду посебних атмосфера тог комплетног окружења; па уколико је таквих ситуација у некој организацији више, онда је њена просторност значајнија”.<sup>432</sup> Овако постављена просторност која подразумева факторе интеракције структуре, корисника и услова окружења (осунчаност, ваздушне струје и сл.) чини је својством простора које отвара могућности изненађења у становању (како га је

<sup>432</sup> Milenković, 31.



Гец описао у филозофији геста).<sup>433</sup> У периоду спровођења Миленковићеве анализе била су свеprisутна искустава и дебате о плановима и пројектима становања педесетих година. Он је користио испитивање ових искустава у критици концепције простора под притиском минималних стандарда и нужности, са једне стране, и популарне естетике сведених геометријских форми, са друге.

Архитектонске реализације које теже основним геометријама Миленковић приписује „покоравану распореду одређеном од стране најефикасније искоришћености средстава (конструкције и сл.)”.<sup>434</sup> Аутор назива ову праксу архитектуром „велике форме” у којој је деградација склопа неминовна и резултира неједнаким условима за кориснике простора. С обзиром да сматра да је однос према урбаној средини и окружењу смештен у сам фокус овакве архитектонске праксе, Миленковић тумачи недоследност и површност приступа кроз цртачки појам „геометријског схематизма”: „Геометријски схематизам, даље, је био најпогоднији начин да се великом формом образују ови урбани захвати, па се оријентација према средини изграђивањем њене унутарње, животне физиономије заобишла; принуђени да се дословце изразе у систему оптерећеном парадношћу непојмљивих композиционих начела изгубљена је стварност нових простора...”<sup>435</sup> [Цртеж 33]

Са друге стране, значајну потребу и продукцију стамбеног простора током педесетих година која је узрокована значајним повећањем броја становника у градовима и штетама на стамбеном фонду током Другог светског рата, Миленковић је окарактерисао као потребу „великог броја” која је деградирала јединице и сколопове у приоритету масовне изградње.<sup>436</sup> Док је критика „велике форме” презентована кроз доминантни смер од спољашње средине ка унутрашњем простору (као последици композиционих стремљења), критика „великог броја” усваја логику смера од унутрашњости ка споља. Према томе, Миленковић наглашава значај односа на нивоу јединице и склопа и напомиње да није могуће пројекат стамбеног простора свести на стандарде и димензије из

---

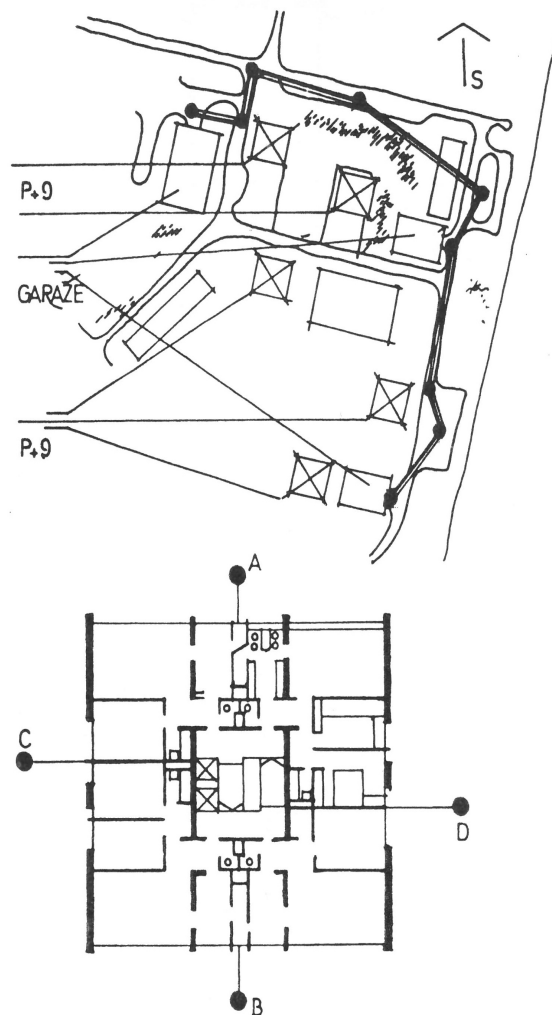
433 Као један од адекватних примера постигнуте просторности у условима масовне продукције Миленковић наводи Марсејски блок архитекте Ле Корбизјеа и припадајући двоетажни простор стана који је близак граници нужности, али је вешто превазилази.

434 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 26.

435 Milenković, 26.

436 Milenković, 30.

приручника, већ је неопходно узети у обзир динамику боравка и њено окретање ка спољашњости, у циљу постизања просторности: „Активни однос у средини је могућност продуженог деловања организације изван предвиђених, основних, техничких граница – могућност узајамног деловања и обезбеђења делатности на граници ових средина које се независно одвијају у спољном свету, непосредно ослоњених на организацију”.<sup>437</sup>



**Цртеж 33:** Стамбено насеље у Харамбашићевој улици у Загребу. Положај високих стамбених објеката на принципу „велике форме” – П+9 – опкољених саобраћајним зидом. Јединице без унутрашње мотивације простора, поларизоване на дан/ноћ, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 26.

<sup>437</sup> Milenković, 30.

Испуњење услова просторности, кроз двоетажност или другачију еластичност граница простора, Миленковић назива „прилагодљивошћу унутрашњег стамбеног простора”.<sup>438</sup> Прилагодљивост као просторно својство аутор сматра способношћу простора да се мења према променљивим потребама културе становања. Он укључује у своје истраживање искуства из праксе, теоријска разматрања и архитектонски експеримент. У домену искуства грађења, Миленковић закључује да је квалитет прилагодљивости присутан у свим историјским периодима развоја архитектуре: од римског друштвеног простора и просторија римске куће које воде до перистила, преко поделе средњоазијске куће на летњи и зимски део, затим специфичности јапанске куће чија је многострука флексибилност јасно одређена наменом простора, до балканске куће као центра рада и становања, до завршних анализа стамбеног простора у Југославији од педесетих до седамдесетих година. У области архитектонског експеримента на тему променљивости и адаптивности простора, аутор издваја рад групе Архиграм и јапански покрет Метаболизам у архитектури.<sup>439</sup>

Референце које се односе на испитивања променљивости стамбеног простора у Југославији обухватају критику употребљивости стамбеног простора која се одвијала у овом периоду.<sup>440</sup> Уз јасан отклон од пројектовања отвореног, неартикулисаног простора без оријентације, у Миленковићевим студијама контекстуалних испитивања наглашено је разматрање перформансе еластичности подела простора. Полазећи од динамике коришћења стамбеног простора према потребама корисника, студије еластичности се преносе на испитивања носећих структура и архитектонске конструкције. Према томе, његове студије променљивости простора, у контексту проблема у пројектовању и изградњи стамбеног простора, окренуте су ка испитивању ефикасности у области променљивих односа између структуре простора и културе становања.<sup>441</sup>

---

438 Milenković, 33.

439 Milenković, 33.

440 Миленковић се позива специфично на студије: *Како је настала наша слободна хиша* (1959) Душана Грабријана, *Становање* (1956) Зденка Стрижића, *Записи са цртаћег стола* (1974) Милана Лојанице и на посебно издање часописа *Архитектура и урбанизам* 74–77 (1975) посвећено теми становања.

441 Променљивост простора у виду његове прилагодљивости културама становања, али и грађења, чинила је основе Миленковићевог пројектантског приступа. У том контексту, он посебно истиче релацију стамбеног насеља на Петловом брду у Београду, погледати Branislav Milenković, *Pravila građenja. A sveska broj 1* (Beograd: Arhitektonski fakultet, 1994). Студија типолошких карактеристика овог насеља и специфичности Миленковићевог просторно-програмског решења публикована је у чланку Petar Cigić, Ljiljana Blagojević, “The problem of the house in 1960s, Belgrade: Mediating the individual and the collective”. *Architectura & Urbanismus* 51, no. 1–2 (2017): 45–63.

Миленковићева критика студија употребљивости стамбеног простора у Југославији односи се на развој модела „стана за наше прилике” као простору који је према „академским анализама” погодан за становање, а одговара тржишним и привредним условима стамбене изградње.<sup>442</sup> Иако истиче да је оцењивање вредности стамбеног простора веома сложено, он напомиње да су упркос дорадама модела, анализама и студијама вредности употребног простора, „покушаји да се просторни и животни циљеви поистовете” неостварљиви. У овој критици он као пример наводи неке просторне проблеме засноване на примедбама станара: „димензионална скученост, простор трпезарије срачунат само на сто и одређени број столица, организација кухињских трака, сушење рубља, положај унутарњих отвора не дозвољава успостављање тока делатних линија, површине изразито вишеделатне, а сведене само на кретање, неравноправни и неповољни односи у површинама, недограђеност замишљеног концепта са органиченом површином онемогућава већи степен прилагодљивости итд. итд”.<sup>443</sup> Из наведених примера који су доминантно фокусирани на специфичне нијансе динамике боравка у простору, увиђамо да је зона просторних проблема у ситуацијама које се тичу активности размака и размицања, прелаза и пролаза – простора између функција, као простора маргине који пулсирају. У том смислу, овде је критика усмерена прецизно на остваривање динамике поделе простора кроз просторне дилатације, међупросторе, унутрашње стазе и празнине које деле простор и омогућавају осцилације окупљених функција.

## 4.2. Просторни гест у цртежу: ограђивање

У контексту разматрања променљивих граница простора и њихове перформансе еластичности, у даљем раду испитујемо начине на које се Миленковић бави поларним односима кроз активности ограђивања. Поступак ограђивања у Миленковићевој анализи издвајамо као један од основних у пројектантском

---

442 Овом приликом Миленковић указује прецизно на значајан догађај насловљен *Стан за наше прилике*, који је обухватио међународни симпозијум, изложбу, конкурсне расписе и јавну расправу, 1956. године у Љубљани. Основну концепцију догађаја поставили су архитекти Мате Бајлон, Сретен Бјеличић, Обрад Бојовић, Милутин Максимовић, Хранислав Стојановић, Душан Стефановић, Марјан Тепина и Слободан Видаковић. Marjan Tepina, ur., *Stan za naše prilike* (Ljubljana: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1957).

443 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 38.

процесу који истиче односе између подељених делова простора. Аутор сматра да је „сав смисао простора у односима”,<sup>444</sup> што се у анализи рефлектује кроз поступке и провере нијансирања подела простора. Миленковићев приступ поступку оградавања испитујемо према филозофији просторног геста, коју смо анализирали у студији теорије и филозофије геста у глави 1 ове студије.

У приказу парадигме унутрашњости код феномена поделе простора, истакли смо Виглијев став да је својство унутрашњости кључно за односе архитектуре и филозофије. Вигли је нагласио да је „кућа увек најпре схваћена као најпримитивнији цртеж линије која ствара унутрашњост супротстављену спољашњости, линија која делује као механизам доместикације”.<sup>445</sup> Он је указао да сумња у поделу између унутра и споља представља највећи изазов дискурса деконструкције, али и његов „највећи ризик”.<sup>446</sup> Оградавања унутрашњост коју карактерише све што је познато и домаће, неопходна је за рад деконструктивистичког дискурса, јер омогућава процесе дислокације.

Разматрање просторних гестова огледа се у Миленковићевом појашњавању примарног одвајања унутрашњег простора од спољашње средине. Иако тврди да се „унутрашња, организована средина, која човека обухвата, формира оградавањем”, он истиче да управо оградавање значи такође и повезивање, „обједињавање са природом [...] које се спроводи усмеравањем унутарње, затворене средине ка спољном свету”.<sup>447</sup> Како је Еванс појаснио, зидови, врата, прозори и степеништа најпре деле простор, а затим га селективно повезују.<sup>448</sup> Оријентација из унутрашњег ка спољном простору подразумева потребе које могу бити преведене у поступке у пројектовању стамбеног простора његовим односом према спољашњости. Како смо приказали у студијама динамике поделе простора, Геџ кроз конотације оградавања у појму муралности, настоји да појасни „негативну дефиницију архитектуре” и истакне у први план односе између простора и корисника. Према Геџу, зид формира место и његово наличје и као такав иницира динамику поделе простора између унутра и споља [цртеж 34].

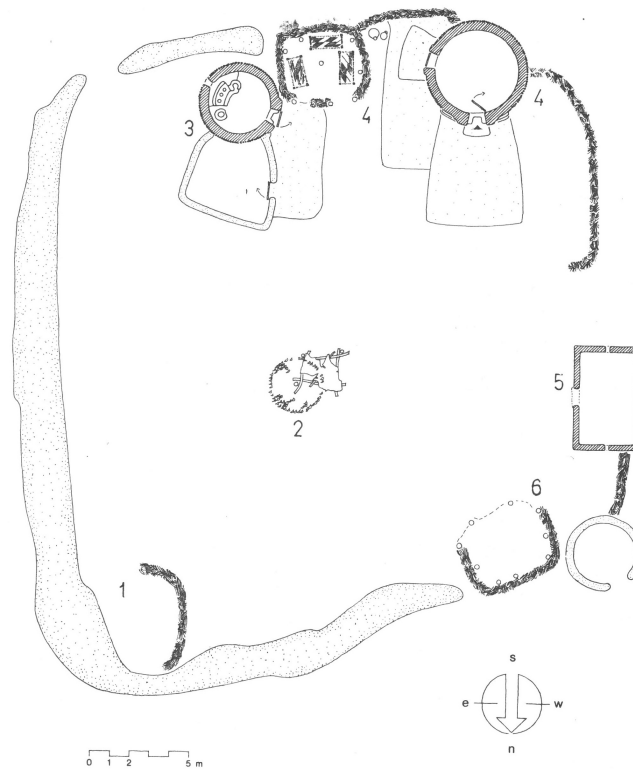
444 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 106.

445 “The house is always first understood as the most primitive drawing of a line that produces an inside opposed to an outside, a line that acts as a mechanism of domestication.” Wigley, 104.

446 Wigley, 100.

447 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 9.

448 Robin Evans, “Figures, doors, passages”, 56.



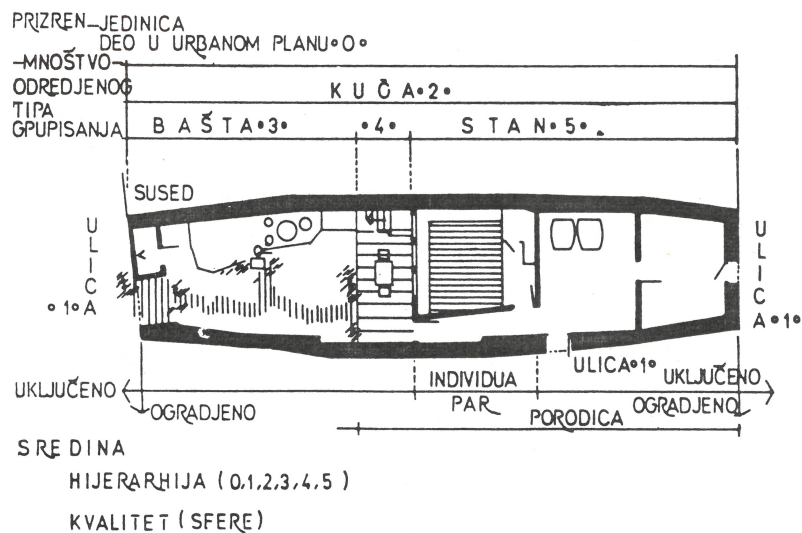
**Цртеж 34:** Примитивно станиште у Јемену – свака је намена ограђена: 1) умивање, 2) вода, 3) кухиња, 4) боравак, 5) стаје, 6) заклон, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 107.

Са пројектантског становишта, Миленковић формулише појам ограђивања као „захват територије у циљу свесног издвајања једне или групе делатности”.<sup>449</sup> Истраживање у домену теорије геста показало је да просторни гест изграђене структуре онај на који корисник одговара својим „гестом становања” и да се у интеракцији ова два геста остварују перформансе поделе простора. Ослањајући се на студије упоредних анализа и аналогија између динамике линије и динамике поделе стамбеног простора, издвајамо два примера из Миленковићеве анализе: цртеж *Стамбене јединице у Призрену* и цртеж *Охрид – кућа крај језера троструко ситуационо везана*.<sup>450</sup> За наше истраживање је нарочито значајна

<sup>449</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 106.

<sup>450</sup> Ове две студије издвојене су за тему ограђивања у консултацији са Миленковићем. Издвојене студије на специфичан начин разматрају релације ограђивања и укључивања, везане за студије локалног градитељског наслеђа које аутор окупља под појмом „балканске куће.”

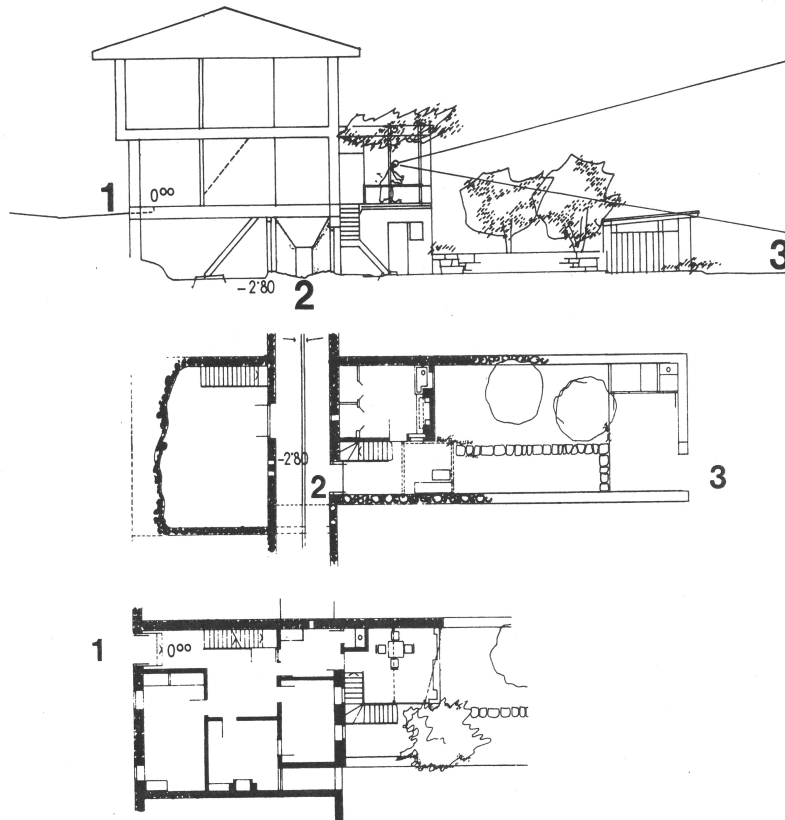
разлика између два примера у начинима боравка у простору и моделима геста корисника према подели простора. Пример стамбене јединице у Призрену поставља у фокус начине боравка блиске острвском моделу геста, према искључивом просторном гесту ограђивања од спољашњости. Док је у фокусу друге студије номадски гест корисника, који Миленковић разматра кроз интензивне правце кретања који повезују унутрашњу и спољашњу средину [цртежи 35 и 36].



**Цртеж 35:** *Стамбена јединица у Призрену – кућа (стан+башта) 1 – улица, 2 – кућа, 3 – башта, 4 – прелазни простор, 5 – стан. Ова јединица је одређена својим поларитетима: груписања – односом ограђеног простора и његовог укључивања, Миленковић. Извор: Branislav Milenković, Uvod u arhitektonsku analizu 1 (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 14.*

Цртеж *Стамбена јединица у Призрену* сасвим је аутономан у односу на текст, те, према томе, у тексту није ни означен, већ је приказан равноправно у организацији стране. Опремљен је текстуалним ознакама и помоћним линијама, што цртеж плана приближава табеларном приказу. Означивање и текст у опису напомене цртежа чине овај приказ прецизном и независном анализом. Цртеж плана приказује јасно и изричито одвајање од спољашњости, док су поделе простора у унутрашњости домаћинства пажљиво нијансиране од интимних до колективних простора. Још је значајно напоменути да је прелазни простор у

организацији јединице намењен за обедовање, што га функционално и просторно чини самим језгром куће.



**Цртеж 36:** Охрид – кућа крај језера троструко ситуационо везана: 1) улаз из улице цар Самуило, 2) улаз у башту, 3) излаз из баште на језеро. Ефикасност ових раздвојених праваца кретања, као основна могућност живљења (рада у стану, рада у пољу и излаза на језеро) одређују случај као резултат најпотпунијег органског поступка, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 27.

Иако обе студије припадају уводном делу *Uvoda u arhitektonsku analizu 1* у коме Миленковић настоји да процесе и односе ограђено – укључено разматра у контексту типизације, студија *Охрид – кућа крај језера троструко ситуационо везана* повезана је са текстуалним образложењем принципа органске повезаности куће и окружења. Аутор пројектанску намеру за интерпретацијом богатог наслеђа балканске куће која на специфичан и јединствен начин гради односе између унутрашње и спољашње средине назива „органиским



поступком”.<sup>451</sup> У напомени студије охридске куће садржани су детаљнији описи који се тичу контекста и организације.

Релације једнопростора и вишепростора Миленковић испитује дајући приоритет „просторном стању” оградањено | укључено наспрам ког посматра друге просторне дуалности (приказане у *Табели поларних односа за разумевање, објашњење и оцену типичних организација*) а узимајући у обзир услове контекста кроз начине боравка у простору.<sup>452</sup> „Сваки простор оградањује а да се при томе на специфичан начин укључује, па се тако отварају сви суштински органски прелази с једног пола на други – од оградајивања до укључивања”.<sup>453</sup> Услове боравка у простору кроз које истражује односе између дељења простора и његовог коришћења, аутор разматра кроз „четири основна колосека њиховог испитивања и то: у области хијерархије средине (односа јединица и мноштва), према квалитету средине (односа сфера индивидуалног и колективног испољавања корисника), у области усмеравања и ограничења (стандарда), и у могућности унапређења и процене према општем светском искуству”.<sup>454</sup>

Једнопростор Миленковић карактерише као онај простор у коме је започета идеја органског развијања простора из средишта куће као централне тачке окупљања породице. Оградајивање од спољашњости и унутрашње преградајивање које произилази из концепта једнопростора, према аутору не зависи од стандарда већ од намере и начина коришћења простора који је уређен, а динамичан и отворен ка непредвидивости и варијабилности „појава”. На цртежу 37 постављајући у исту раван различите примере организације која проистиче из средишта куће, Миленковић тврди да „различитост стандарда не умањује њихову породичну припадност јер је очигледна намера постојања средишта живота и средишта куће (пола) тачке окупљања, груписања које зрачи, из кога се развија комплетан простор, органски, богат илузијама и перспективама, отворен простор намерном и спонтаном”.<sup>455</sup> Овакав простор располаже нијансираним

---

451 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 27.

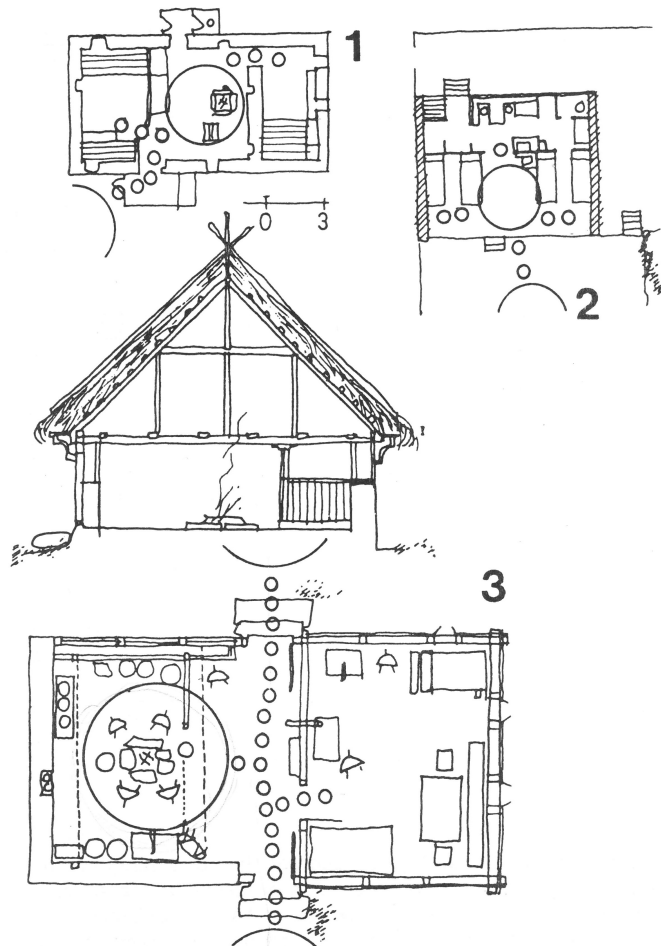
452 Студију односа између једнопростора и вишепростора (и покрета од једног принципа ка другом), аутор појашњава користећи примере организације који надилазе историјске и географске контексте: од балканске и медитеранске куће, преко пројеката финског модернистичког архитекте Алвара Алта (Alvar Aalto), до развоја од једнопростора ка вишепростору у органском принципу пројектовања код америчког архитекте Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright). На овај начин аутор подвалчи значај архитектонске анализе простора, која не занемарује контекст, већ разматра различите контекстуалне специфичности истог просторног принципа.

453 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 18.

454 Milenković, 18.

455 Milenković, 19.

валером поделе који почиње прецизним ставом оргађивања од спољашњости преко финих унутрашњих преграда, до поделе међупросторима или променама у хоризонталним нивоима простора. Управо у односу хоризонталних површина Миленковић види потенцијал за могући отклон према захтевима економије и функционалности који долазе од тржишта.



**Цртеж 37:** Три различите по месту и времену организације – али су део једне породице решења у којем се развијањем из средишта омогућава двоструки континуитет – у унутрашњој и спољашњој средини живљења: „стварност здања” за сва три случаја је њихова унутарња просторност. 1) село Киченица, 2) Hugo Haring: Birkendorf, Biberach, 1943, 3) двопросторна кућа Балкана, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 20.

Преведен у контекст становања великих густина, овај централни простор, према Миленковићу, може задржати своје утицаје на укупни просторни квалитет

и стања простора. Међутим он се преобраћа из места окупљања и задржавања у просторе кретања који повезују. Овако програмиран простор није резултат теоријске опредељености „већ је тумачење најбољег облика за утврђено живљење – становање – без изненађења али са много могућности спонтаног и комплетног испуњења програма за индивидуално односно колективно испољавање”.<sup>456</sup> Очување једнопросторних квалитета у ситуацијама подељености вишепростора, Миленковић примећује као својство простора које је присутно у различитим културама и које се развија кроз развој стандарда. Развој и очување „средотежне површине” Миленковић види у раздобљу између деветнаестог века и „тзв. београдског стана”.

### **4.3. Стална димензионална анализа: мерење и размицање**

У спроведеној студији о могућностима рада са динамиком поделе простора у цртежу, установили смо есенцијални значај процеса и процедура мерења. Почев од Белардијевог нагласка на појмовима *disegno* и *rilievo*, кроз анализе опште теорије и критичког потенцијала цртежа, поставили смо мерење у средиште студије динамике поделе стамбеног простора у архитектонском цртежу. Према сазнањима из спроведеног истраживања, мерење смо разумели као процедуру која може укључити и активности размеравања и димензионисања, а појаснили смо га кроз аналогije са концептима тела-схеме (Мерло-Понти, Хејл), превођења (Барт, Бенџамин, Бенџамин) и композиције – између геометрије и технологије (Еванс). Осим тога, претпоставили смо да су процеси мерења кључни за испитивање концепта размицања, као једне од основних релација поделе простора (Дерида, Вигли). Уз студије лиминалне динамике линија, закључили смо да мерење (димензионисање и размеравање) представља полигон за испитивање могућности постављања цртежа у покренуто стање.

Миленковић истиче димензионалну анализу као поступак стално присутан у пројектантском процесу. Он сматра да устаљена пракса којом се димензионисање простора смешта у активности које претходе пројектовању, умањује њихов значај и своди процедуре мерења на припремне радње.<sup>457</sup> Супротно томе, аутор тврди да је константно проверавање димензионалних

---

<sup>456</sup> Milenković, 25.

<sup>457</sup> Milenković, 59.

односа између поделе простора, употребног предмета и гестова корисника, кроз мировање, односно кретање, неопходно и пресудно за утицај ове анализе на концепцију простора. „У читавом поступку она је стални пратилац и контрола основних претпоставки о будућој организацији. Управо моделујући могуће развитке процеса усвајамо јединице и одређујемо њихов однос у склопу, а при томе димензионалном анализом утврђујемо ток процеса пројектовања.”<sup>458</sup> Док истиче значај димензионалних односа између корисника, употребног предмета и кретања, аутор наглашава да се анализа и одлуке о мерама не могу свести на одређивање површине коју ова три елемента одређују, „већ је њен инструментаријум потребан у следећим фазама: а) одређивање примарне намене према следећој вишој; б) одређивање односа према целом простору – читавој организацији, и в) однос према отвореној површини – према урбаној средини. Тиме је сасвим јасно одређено време и место деловања димензионалне анализе, приказана је сталност њеног присуства у пројектантском поступку”.<sup>459</sup>

Мерење простора укључује цртеже и табеле који истражују димензије и димензионалне односе. Специфичност Миленковићевог приступа у овом пољу истраживања односи се на димензионисање као сложени процес који превазилази технички рад са мерама и укључује динамику боравка у простору, факторе потреба корисника и услове средине.<sup>460</sup> Нарочито важан однос према подели простора у Миленковићевом приступу димензионалној анализи одвија се путем организовања површина. Он сматра да „димензија површине спада у основне податке њеног одређивања”.<sup>461</sup> Методологија мерења огледа се у двојаким приступима који укључују техничке димензије изражене у мерним јединицама – мера и „физичка самерљивост”, док други мерни систем подразумева „мерило” – проматрања положаја тела у простору, кореографије гестова становања и природне утицаје: „Физичка самерљивост изражава се јединицама дужине, ширине и висине док се простор може упоређивати низом јединица. Поред мере постоји мерило – простор мерен у односу на човека, предео, атмосферу и сл. У односу на природу гледања и кретања појављују се оптичке или временске димензије које ће ограничити одређену просторну

---

458 Milenković, 59.

459 Milenković, 60.

460 Branislav Milenković, *Rečnik modularne koordinacije* (Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 1977), 5.

461 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 41.

замисао на величине проистекле из горњих услова”.<sup>462</sup> Аутор размаравање види као потребу дефинисања основних положаја и кретања у простору.<sup>463</sup> Димензионисање у приказаној двојској методологији мере и мерила, пре свега се односи на предвиђање и планирање гестова становања и то са разликом између номадског и острвског модела и разликом геста корисника и геста простора. Уланчавање гестова у просторно-временски ентитет становања, Миленковић дефинише као контекстуално условљене процесе који се могу издвојено разматрати: „Дакле, мерама утврђујемо крајње могуће величине искористљивости површина у појединим процесима, те архитект тиме делује координирајући техничке и просторне могућности са ограничењима материјалне, односно економске, друштвене природе. Суверено владање мерама у смислу горње тврдње изискује потребу увођења система који проистичу из природе процеса...”<sup>464</sup>

Са мером и мерилом у фокусу, аутор разматра референтне системе димензионисања који у првом реду укључују Ле Корбизјеов систем *Модулора* (1945) и систематизоване анализе димензија *Архитектонско пројектовање* (1936), које је приредио архитекта Ернст Нојферт (Ernst Neufert, 1900–1986). Као закључке анализе мерних система, можемо истаћи пет цртежа који на специфичан начин везују метричке и просторне факторе – између табеларног приказа и схеме ортогоналне пројекције. Ови цртежи на различите начине сумирају двојаки приступ мере и мерила и представљају својеврсне аналитичке инструменте намењене пројектантском процесу:

1) Цртеж јединице 60/60 „одређује вредности заузетог простора у интервалу од стајања у сабијеном скупу до седења за радном површином за различите намене.” Аутор овај цртеж назива *Површинска јединица 60/60 – табела могућих вредности у стамбеној изградњи*. Цртеж површинске јединице додатно је појашњен схематским приказом који указује да су „вредности добијене на вишеструкој подели јединице '60' и укључују у себе и неке старе вредности: пест, стопа, лакат, аршин итд; 13 битних човекових положаја у простору (30-210) насталих рашчлањивањем  $1/4 \cdot 60 = 15$ ”.<sup>465</sup> Специфичност *Површинске јединице*

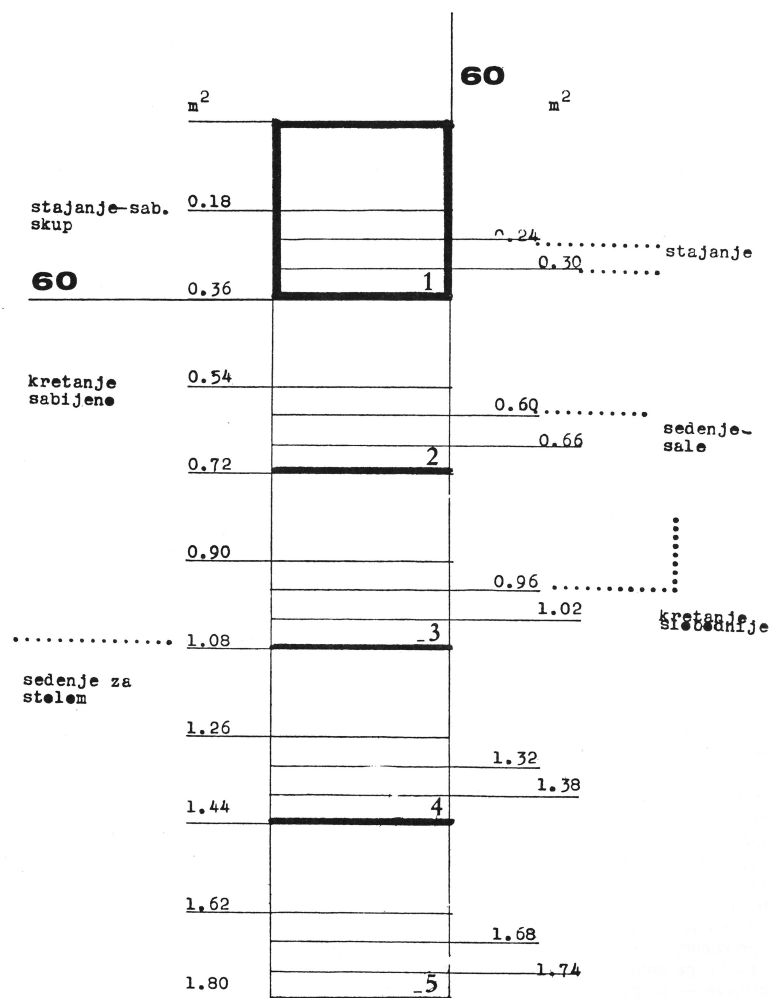
462 Milenković, 41.

463 Branislav Milenković, *Učitelji* (Beograd: Eparhijska radionica za umetničko projektovanje i oblikovanje, 2011).

464 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 41.

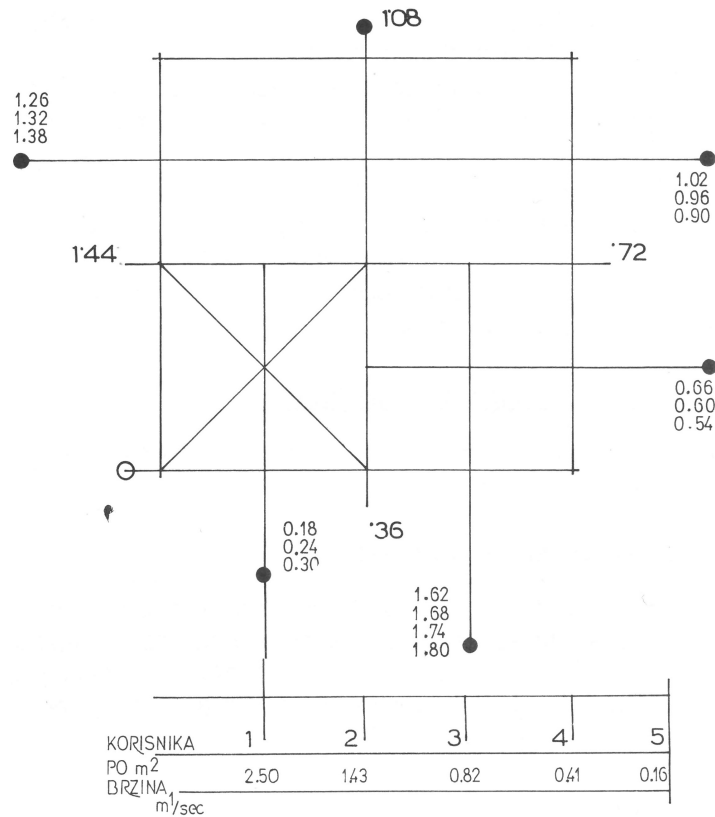
465 Milenković, 46.

60/60 је у покретању једног статичног модула, одређеног наслеђем модерне, и његово постављање у стање осцилације. Стање контролисане осцилације модула даје скале метричких вредности које повратно оповргавају и потврђују статичност модула. Паралелним системом мере и мерила, инструмент димензионалне анализе „одређује вредности заузетог простора у интервалу”: стајање – сабијени скуп, стајање, кретање сабијено, седење – сале, кретање слободније, седење за столом.<sup>466</sup> [Цртеж 38 и 39]



**Цртеж 38:** Површинска јединица 60/60 – одређује вредности заузетог простора у интервалу од стајања у сабијеном скупу, до седења за радном површином за различите намене. Површинска јединица 60/60 – табела могућих вредности у стамбеној изградњи, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 46.

466 Milenković, 48.



**Цртеж 39:** *Схема модуларних вредности на основама 6x6 m = 60x60 cm где се у овој његовој четворострукој представи крију потребне величине у одмеравањима основних потреба човека у простору; истовремено на доњој линији су приказани и односи површине и кретања људске масе, мерено према густини запоседања простора, што битно утиче на брзину, Миленковић. Извор: Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 94.*

2) Цртеж *Просторне јединице* садржи три основна фактора димензионисања: „употребни предмет, корисник, кретање”.<sup>467</sup> Невезано за модуларност просторних димензија, овај цртеж нас упућује на продубљене анализе планираних активности у простору и студије њиховог међусобног односа које зависе од димензија намештаја, односно радне опреме и различитих кретања. „Свака просторна јединица је површина која дозвољава у одређеним условима одвијање некаквог процеса, било појединачног, било као дела већег броја радњи. Ту уочавамо три члана, три основна податка чији ће нам међуоднос касније

<sup>467</sup> Milenković, 51.

омогућити да образујемо читаву скалу величина”.<sup>468</sup> Овај цртеж садржи више верзија, од којих је једна разрађена у табеларни приказ. Слично цртежу *Површинске јединице 60/60*, у првом плану аналитичког метода је однос између метричких димензија употребног предмета, као константе, и његовог односа са начином коришћења простора који заузима и који га окружује. Према томе, *Просторна јединица* је алат за димензионисање који поставља факторе (корисник, предмет, кретање) у међусобни однос, са циљем да у први план одређивања мера постави интервале и скале метричких димензија. [Табела 6]

3, 4) *Сфере општења и Границе визуелног поља* су цртежи који „пружају услове за рационално одмеравање простора”.<sup>469</sup> Ови цртежи се тичу димензионисања основних „сфера опредељења у простору” које доводе у однос појединца и окружење. Ослањајући се на модул од 60 cm, димензионисање „сфере општења” односи се на нијансирање просторних односа између интимног (15 – 45 cm), личног (45 – 75 – 120 cm), друштвеног (120 – 210 – 360 cm) и јавног (360 – 750 cm), при чему аутор напомиње могућа одступања у различитим културама. За разлику од цртежа димензионалне анализе сфера општења – који користи приказ хоризонталног плана – цртеж *Граница визуелног поља* у приказу пресека показује граничне односе у угловима визуре, при чему је тотално поље 120°, периферно 90°, централно 30°, а поље највеће оштрине 1–2°. Ова два цртежа Миленковић приказује и појашњава заједно, што истиче њихову заједничку тему која у сам фокус мерења поставља метричке скале просторних односа, везаних искључиво за корисника простора и његову перцепцију као једине критеријуме димензионисања. [Цртеж 40]

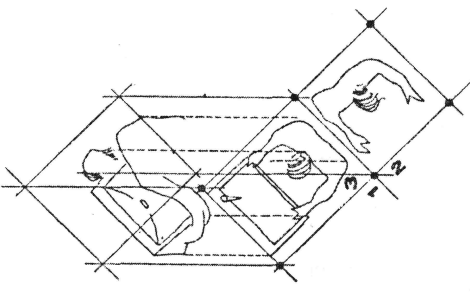
---

468 Milenković, 51.

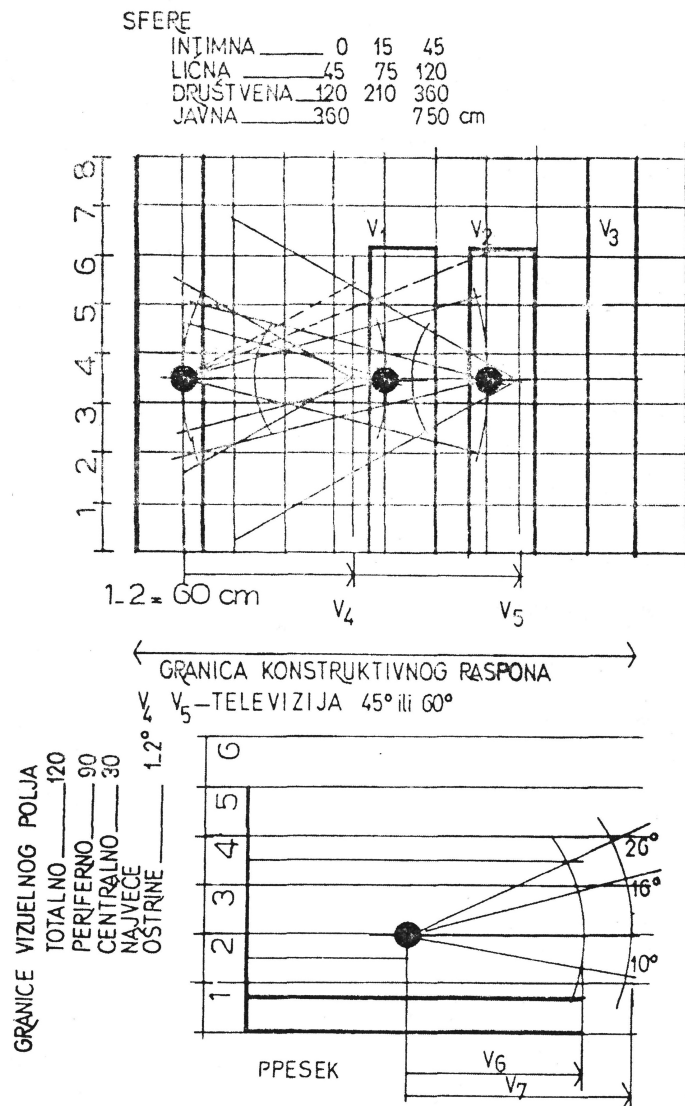
469 Milenković, 68.



TABELA OSNOVNIH NIVOVA ORGANIZACIJA ŽIVOTNOG PROSTORA U AA

osnovni učesnici	jedinice		skupovi			naziv	
	element	radno mesto	tipična jedinica	zone	funkcionalne grupe		sklop
<b>UPOTREBNI PREDMET</b> .. broj, vrsta .. svojstva .. upotrebna vrednost  <b>KORISNIK</b> .. broj, pol .. vrsto aktivnosti u višedimenzionalnom delovanju  <b>KRETANJE DOGAĐAJA</b> .. analiza događaja (processa) .. odnos mirovanja kretanja .. zoniranje kretanja			granična zona, jedinica i skupova	skup, jedna ili više vrsti radnih jedinica	skup više vrsti zona	jednoprostor ili višeprostor	P I V O L I O R G A N I Z A C I J A
		odnos prema drugim radnim mestima	odnos prema i sklopu	vrednovanje sklopa prema tipovima radnih mesta	sustav strukture prema analizi procesa	struktura odnosa sklopa	
		USLOVI URSANE SREDINE					U T I C A J I
		USLOVI PRIRODNE SREDINE					
		NACIONALNE NORME ZA HIJIJENU					
		ANALIZA PROCESA - DOGAĐAJA					analiza delova strukture
moguće razvijanje posebnih studija: .. o predmetima .. o ponašanju korisnika .. o komunikaciji							

Табела 6: Табела основних нивоа организација животног простора у АА, Миленковић.  
 Извор: Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 63.

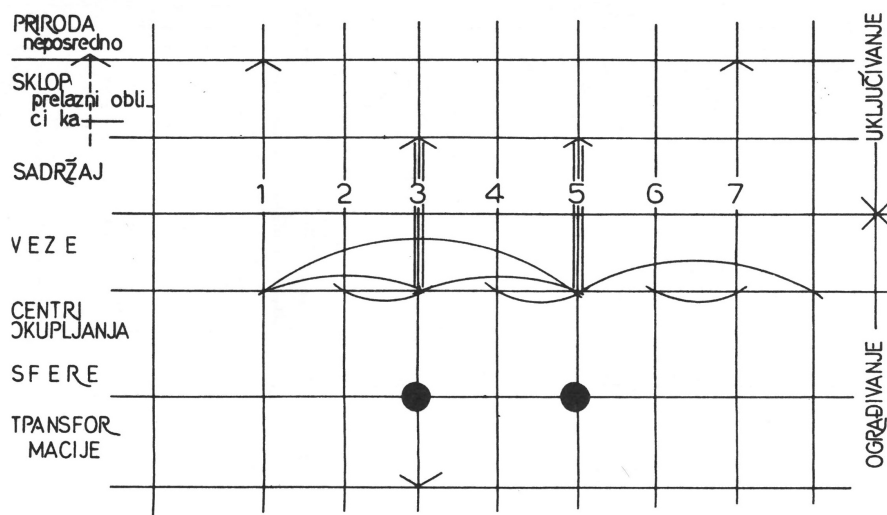


**Цртеж 40:** Сфере општења и границе визуелног поља пружају услове за рационално одмеравање простора, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 68.

5) Делатна схема за образовање неког склопа постављена је тако да доведе у однос различите делатности у простору кроз њихове „поларизације” које подразумевају везе једног места са другим местима.<sup>470</sup> Овај цртеж настоји да

<sup>470</sup> Milenković, 69.

повеже различите променљиве односе димензионисања – приближавања и одмицања – у релациони однос који укључује примарну поделу на ограђивање и укључивање. Намера ове схеме је у разматрању трансформабилности простора и „истраживању еластичности простора [за] све ситуације које се не могу у потпуности предвидети”.<sup>471</sup> У фокусу мерног инструмента *Делатне схеме* су односи условљени активностима у простору, при чему је основна разлика подела на два модела геста острвског (радног места) и номадског (кретања кроз простор). Узимајући у обзир бројне променљиве факторе, овај цртеж се највише приближио апстрактном таблеарном приказу [цртеж 41].



**Цртеж 41:** Делатна схема за образовање неког склопа – осим садржаја и везе ових делова, она доноси и ближе податке према природи/склопу и центрима окупљања односно трансформација – а што су све значајне одлике једног склопа, Миленковић.  
**Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 69.

Миленковићеви димензионални цртежи постављају за циљ сталну анализу односа између геста простора и гестова становања. Док сваки цртеж за фокус узима другачију тему мерења, заједно чине комплексан апарат димензионисања у архитектонском пројектовању. Релација пројектант – станар (онај који настањује цртеж или простор) постављена је у перманентан однос кроз концепт тела-схеме који смо анализирали у студијама критичке феноменологије архитектонског цртежа (глава 2). Начин на који Миленковић појашњава

<sup>471</sup> Milenković, 69.

процедуре мерења и димензионисања, кроз концепт тела-схеме који смо повезали са активностима мерења, представља критички механизам који перманентно испитује својства поделе стамбеног простора кроз културу становања. Осим тога, значајно је истаћи да су активности размицања садржане у кључу Миленковићевог мерног инструментаријума кроз однос мере и мерила: покрет осцилације у *Површинској јединици 60/60*, спрега променљивих односа између употребног предмета, корисника и кретања у *Просторној јединици*, метричка обрачунавања размака и размицања у *Сферама општења* и *Границама визуелног поља*, рад са размицањем у сложенем систему више активности у *Делатној схеми*. Из наведеног можемо закључити да се концепција Миленковићевог мерног инструментаријума тиче управо процеса размака и размицања у динамици поделе стамбеног простора.<sup>472</sup>

Према студији Миленковићевог општег приступа архитектонској анализи, и према основним претпоставкама нашег истраживања, можемо сматрати да његов мерни систем представља могућност за одржавање *limen* стања цртежа. Пет мерних алата које смо утврдили у студији, кроз рад у сталном димензионисању, за крајњи циљ имају презервирање јаза између мере и мерила. Јаз у домену архитектонске анализе поставља цртеж у покрет између пројекта и грађевине, радећи на размицању као једном од фундаменталних односа поделе простора. Значајну улогу у одржавању покренутог стања ових димензионалних цртежа имају њихова посебна техника и геометрија. Како смо закључили, кроз Виглијеве анализе кључних појмова у Деридином деконструктивистичком дискурсу (студије феномена поделе, глава 1 овог рада), размицање је променљиви просторни интервал који дистанцира два просторна домена и чини да су „ствари спољашње једне према другима”.<sup>473</sup> Кључно место Миленковићевог процедуре мерења и димензионисања простора јесте начин рада који оне сугеришу, јер омогућава избегавање монументализовања размицања или његову мистификацију. Супротно раду са мерама из приручника, приказани мерни систем – кроз специфичан однос мере и мерила – омогућава најфиније нијансе просторних односа, између плана и непредвидивости.

---

472 Миленковић дефинише размак као „одстојање између две линије (површине или волумена), допуштени размак; највећи односно најмањи размак између два спојена тела”. Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 140.

473 Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, 70.

#### 4.4. Острвски и номадски модели геста у цртежу

У Миленковићевој анализи јасно се разликују два основна начина боравка у простору која, према нашим студијама филозофије геста, разматрамо кроз острвски и номадски модел. Радно место – острвски модел геста и кретање кроз простор – номадски модел геста корисника простора. Кроз критичку анализу филозофије геста Геца и Бенцамина, закључили смо да се у интеракцији геста корисника простора и просторног геста откривају динамика поделе простора и њене перформансе. За интеракцију – коју Бенцамин у студијама порозности назива афектом и поништавањем границе простора – кључна је разлика између два основна модела геста, јер на различите начине испитују динамику поделе простора.<sup>474</sup> У овом контексту је значајан Лефевров концепт момента у Миленковићевој анализи, јер он садржи потенцијал афекта који испитује и редефинише поделу стамбеног простора. Упознавање корисника са простором и нијансама његове поделе Миленковић формулише кроз прелазак простора у вишепростор „на покретној путањи”.<sup>475</sup> Проласком кроз простор, он се усложњава до вишепростора. Аутор издваја три специфичне тачке на овој путањи: приступ, улаз и прелаз. Ове тачке представљају моменте који имају специфичне разлике у пролазу кроз просторни гест ограђивања.

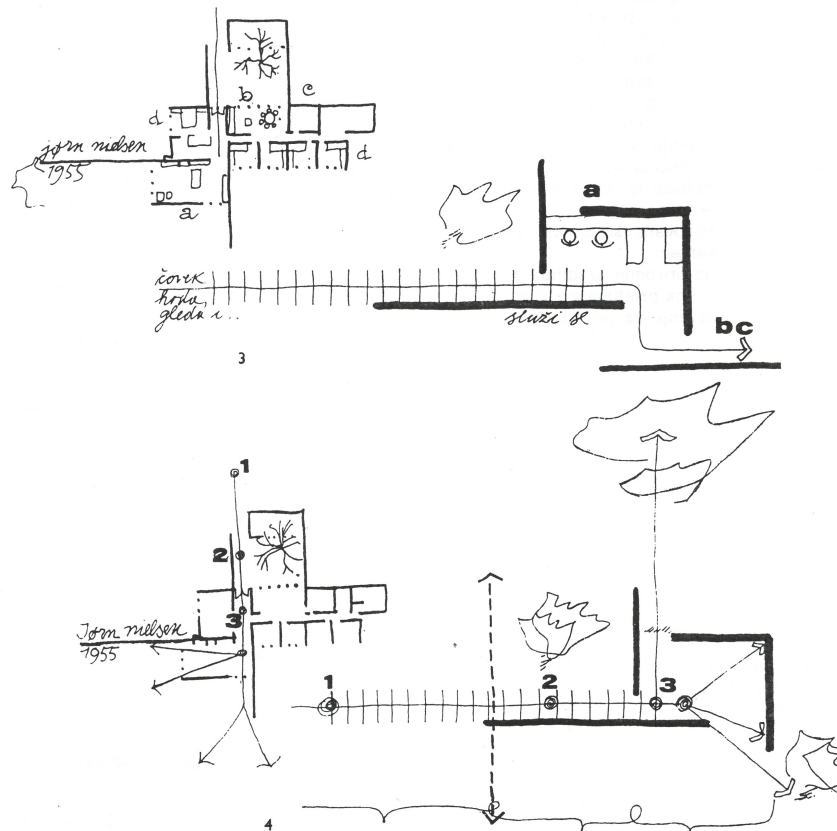
Покрет кроз простор у коме станар кроз номадски модел геста открива потенцијал динамике поделе простора, у Миленковићевој студији анализиран је на подели између унутрашњости и спољашњости стамбеног простора. Као што смо приказали, он сматра да затварање (у циљу образовања унутрашњег простора) већ подразумева принципе, моделе и намере отварања према спољашњој средини. Валери у континуитету спољашњости и унутрашњости „обавезују на такве поступке у пројектовању, који ће подстицати вредност ове везе свим расположивим средствима”.<sup>476</sup> Он појашњава нијансирање овог односа у три кључна момента: „На том преплитању, на вези ограђеног и отвореног, откривамо три пресудна момента”.<sup>477</sup> [Цртеж 42] Овде су пролазно време и општи однос према времену проведеном у одређеној позицији или стању према простору, кључни за перформансе поделе простора односно њихово разумевање.

474 Бенцаминоу идеју афекта као интеракције просторног геста и геста корисника прецизније смо појаснили у студијама архитектуре као културалног текста у првој глави рада.

475 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 9.

476 Milenković, 10.

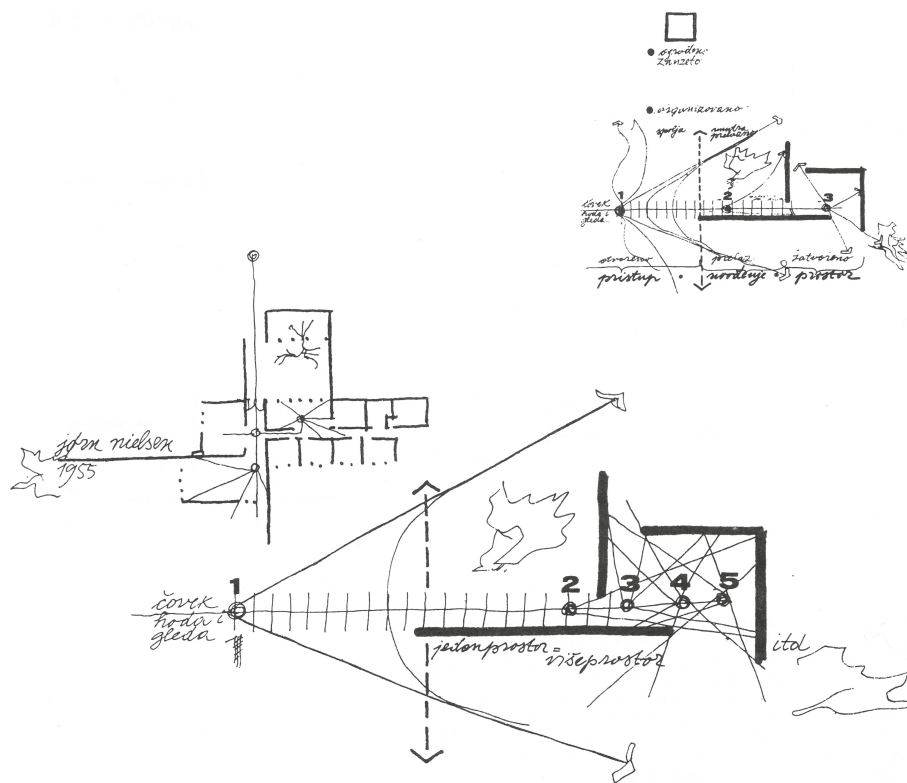
477 Milenković, 10.



**Цртеж 42:** 3 – Обухваћен, организован простор; 4,5 – Три пресудна момента у простору између отворене, природне, односно урбане средине и ограђене, нове средине: приступ, увођење и унутарњи простор – корисник је пред обликом, још нерешен да изврши његово освајање, али се облик налази у његовом видном пољу. Друго је момент увођења или време када почиње смена двеју средина – спољње и унутарње. Трећи момент је сам унутарњи простор, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 10.

На Миленковићевим цртежима који приказују два различита начина боравака у простору, види се блискост острвског и номадског модела. Наиме, линије које показују покрет кроз простор и линије које показују концентрисан боравак у простору променљиве су у регистру сличности: нпр. у цртежу *Тип двопросторне куће*, номадски гест је приказан низом квадрата који чине линију и њено рачвање, док је острвски гест приказан кружницама различитог пречника које уоквирују могуће делатности (погледати цртеж 31); или у цртежу *Три различите по месту и времену организације* на којем су путања покрета кроз простор и позиција концентрисаног боравака приказане кружницама различитог пречника (погледати цртеж 37). Миленковићев приказ покрета кроз простор, кроз геометрије површине (квадрат и круг) указује да је време проведено у одређеној

позицији кључна разлика између острвског и номадског геста. Сваки сегмент геометрије површине у линији кретања, може бити увећан временом боравка и постати острвски гест, и обрнуто. Миленковић сматра да је промишљање сценарија интеракције између поделе простора и корисника фундамент сваке архитектонске анализе и пројектовања. Означене „моменте” као резултат приказаног испитивања, он узима за „уопштене наслове основних чланака сваке композиције чије дефинисање не можемо остварити уколико састав и међусобни однос није правилно ритмизиран према намени и смишљеном развијању догађаја”.<sup>478</sup> [Цртеж 43]



**Цртеж 43:** Простор – опажање спољашње и унутарње организације; 2) Човек обухвата простор (тачка 1) и човек обухваћен простором (тачке 2,3,4,5). Један простор постаје тако човеков вишепростор, Миленковић. **Извор:** Branslav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 9.

478 Milenković, 10.

#### 4.4.1. Место и радно место

Испитивање концепта острвског модела геста предлагемо кроз студију Миленковићевог појма места, односно радног места, као специфичног односа између активности и простора. Аутор сматра место једним од кључних архитектонских појмова, што се посебно односи на домен стамбеног простора.<sup>479</sup> Испитивање овог концепта он предлаже кроз „структурирање вредности које у датим околностима (време) у посебним међуодносима (на месту и између осталих места) чине то што зовемо простором”.<sup>480</sup>

У студијама филозофије поделе стамбеног простора, видели смо да Гец сматра нераздојивим концепте дислокације и места. Он појашњава дислокацију као „услов сваке локализације и знање о подели места”.<sup>481</sup> Место је према Гецу настањиви простор по мери човека, који је ограничен, у релацији са другим местима и одређен системом односа унутра–споља, отворено–затворено, горе–доле, лево–десно, испред–иза. У његовој теорији, дислокација је она која указује на динамику поделе простора и омогућава њено испитивање. У том смислу, нарочито значајно за Гецов концепт места јесте да она нису статична у односу на простор, већ у њему плутају и померају се, везана за спрегу времена и простора.<sup>482</sup>

Слично Гецовој теорији, важна тема у Миленковићевој анализи места јесу његове границе и оно што место укључује, односно искључује. Миленковић појашњава: „Место, део простора исказује се својим поларитетом ограђивања/укључивања – што је општи став сваког постојања, при чему је ограђивање истовремено и посебно значење према неком другом ограђивању за сваку укљученост у ближој или даљој територији.”<sup>483</sup> Он сматра да је у оваквом разумевању места садржан основни став теорије о простору чије занемаривање доводи до грешака у архитектонској концепцији. Неопходно је да рад са концептом места укључи и унутрашње утицаје појединачних активности и спољашње утицаје средине који чине места покретљивим и њихове границе динамичним.

479 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 85.

480 Milenković, 85.

481 “Elle est d’abord la condition de toute localisation, à savoir le partage des lieux. » Goetz, 28.

482 Појам плутајућих места можемо видети у анализи цртежа која наглашава променљив однос између кретања и делатности.

483 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 89.



У контексту анализе места у стамбеном простору као просторне јединице комплементарне острвском моделу геста, важно је поменути Миленковићеву конотацију радног места. Иако сам аутор напомиње да не постоји разлика између теорије места и радног места, он ипак у различитим образложењима користи различите облике овог појма.<sup>484</sup> За нас је ова нијанса значајна јер истиче везу између места и активности. Појам радног места Миленковић дефинише као „основну просторну јединицу – то је одређена територија дејства, део одређеног физичког окружја – одмерен и усмерен на извршење познате а често и непознате делатности”.<sup>485</sup> Радно место као основна јединица простора треба дакле да задовољи услове радње за коју је пројектовано, али такође и да остави могућност за одвијање других активности у истом простору. Према аутору, пројектована променљивост активности и граница места могућа је уколико социјалне и националне норме подржавају пројектански процес. Пажљиво конципирана места омогућавају „пластичност” простора који се „моделује током и према животним циклусима”.<sup>486</sup> Миленковић у више аналитичких поступака наглашава да су прилагодљивост и променљивост простора, у смеру вишефункционалног простора, значајани просторни квалитети. Остваривање вишефункционалног простора аутор предлаже кроз могућности „замене и измене делатности заједнице радних места, тј. могућности делатног плурализма”.<sup>487</sup>

Специфичност Миленковићевог појма радног места као простора концентрисане радње, постављене наспрам активности кретања, јесте у сложеном програмирању динамике просторних односа. Острвски модел геста становања манифестује се кроз примену *Просторне јединице* као модела димензионисања. На тај начин, радно место као простор острвског модела геста, ради са поделом простора размицањем и пулсирајућим спектрима размака као основним алатом пројектовања.<sup>488</sup>

---

484 Аутор је појаснио у књизи *Uvod u arhitektonsku analizu 2* да идеја студије радног места истиче из анализе индустријских зграда и радног простора према активности запослених (рад и кретање машине и човека). Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 137.

485 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 64.

486 Milenković, 36.

487 Milenković, 36.

488 Значајно је акцентовати везу коју у пројектовању (радног) места Миленковић остварује са димензионалном анализиом и општим премеравањем простора. Док је радно место основна просторна јединица, алат димензионисања *Просторна јединица* представља њен еквивалент у покренутом цртежу који омогућава рад са динамиком граница и граничним односима.

С обзиром да је боравак у простору увек састављен из више радних места, Миленковић развија идеју просторних односа кроз „заједнице радних места” које су резултат планираних динамичних граница појединачних радних места: „Територија радног места (...) има своје границе на којима извршава односе у непосредној околини, са суседним радним местом, а што смо већ одредили у делатном, комуникативном и визуелном смислу”.<sup>489</sup> Рад на граници радног места, кроз ове три основне одреднице, Миленковић отвара условима „величине сфере општења, (...) величине добре употребљивости присутних предмета оруђа од стране корисника и (...) одређивања путева у ограниченој територији радног места”.<sup>490</sup> Осим ових услова које можемо сматрати унутрашњим у односу на концепцију радног места, неопходан је и рад са спољашњим условима који утичу на острвски модел боравка. Једну групу спољашњих услова Миленковић окупља под темом комфора (визуелни, топлотни, ваздушни и акустични), док се остали спољни услови тичу релација са природом и околном средином.<sup>491</sup>

#### **4.4.2. Прелазак кроз простор у три кључна момента: увод, улаз, прелаз**

Према Миленковићу, за успешно архитектонско решење улазне зоне и целокупног односа између унутра и споља, неопходно је осмислити и планирати приступ као постепену, усложњену припрему за прелазак из једне средине у другу. Циљ оваквог планирања је „логична линија изграђивања доживљаја” потребна за одвајање простора без насилног одвајања средина.<sup>492</sup> Компликовање момента приступа у намери његовог нијансирања и богаћења просторног утиска, аутор сматра просторним квалитетом улазне зоне: „Ова спољашња решења често јасно делују у смислу увлачења, а некада својом невеликом наглашеношћу откривају читаво богатство у непосредном прелазу спољњег у унутрашњи простор. Најчешће у продуженом, вишестепеном деловању, усисавају корисника, те кроз низ ситуација остварују течење простора, преклапање двеју садржина [Цртеж 44]”.<sup>493</sup> За овај део анализе значајно је напоменути да је пролаз кроз поделу између унутрашње и спољашње средине стамбеног простора узет као

---

489 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 64.

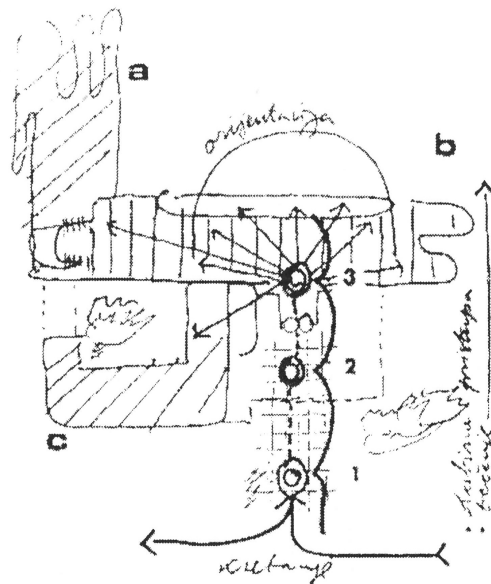
490 Milenković, 65.

491 Milenković, 66.

492 Milenković, 102.

493 Milenković, 103.

пример који експлицитно приказује нијансирање у три момента преласка кроз поделу простора.<sup>494</sup> Прелазак кроз простор у три кључна момента узимамо као полигон за анализу номадског модела геста у архитектонском цртежу.



**Цртеж 44:** Различити садржаји дубине приступа степенују и развијају просторно и временско трајање мотива улазне зоне, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 103.

### Моменат приступа: увод

Миленковићево појашњење приступног момента приказује изнад свега просторни гест поделе који иницира мешање средина или независно од корисника или у смислу манипулисања позиције корисника. У том смислу, простор је онај који прелази из спољашњег у унутрашњи, односно тече и преклапа две садржине, док је корисник „усисан” из једне средине у другу, односно, он је вођен продужавањем времена и степеновањем простора уласка. У смислу просторног геста у анализи, Миленковић наводи два могућа решења као резултат испитивања ситуација преласка из једног у други простор: „решење у равни, без продубљивања и јаче повезаности унутарње структуре са облицима

<sup>494</sup> У разговору са Миленковићем утврдили смо да је улазна зона екстреман пример промене средина, а да се исти принцип анализе може разматрати и према унутрашњим поделама простора. Овакав акценат на улазној зони у студијама динамике поделе стамбеног простора приказали смо и кроз анализу референтних извора литературе у испитивању ситуација и перформанси поделе простора.

који организују улазну зону у њеном спољном делу, и решење по дубини, при чему је јако наглашена повезаност ових средина”.<sup>495</sup> Он истиче значај „решења по дубини” као оно које омогућава слојевитост у степеновању поделе простора и претапање правца кретања средине из које се улази у правце кретања у средини уласка, без пресецања главних токова.

У студији концепције момента приступа, аутор развија методологију истраживања кроз цртеж схеме и поступак текстуално образлаже: „Улазне просторе, сходно потребама појединих програма, организујемо по принципу груписања (91: *Општа схема улазне зоне*), сличних намена у текуће организационе линије, а чиме је схема – линије кретања као подлога правилне и свестране оријентисаности – по типу и величини најцелисходније одређена (...) Коришћење припремног блока решавамо линијом кретања тангенцијалног или средишног дотицања функција [цртеж 45]. Код овог последњег случаја појављује се удвајање наменских група у припремном блоку као последица велике учесталости кретања”.<sup>496</sup> Образложење поступка рада у организацији и режији момента приступа, приказује истраживање просторних односа кроз релације линије, површине и волумена. У том смислу, аутор јасно приказује рад у живој архитектонској геометрији као метод организације простора.<sup>497</sup> Миленковићево образложење потврђује његов рад у живој геометрији, каквом ју је Еванс дефинисао, јер је оријентисан ка геометрији визије у којој су фигуре подложне деформацији према тачки посматрања, док линије погледа остају константа.<sup>498</sup> Миленковићева специфична студија кретања кроз поделу простора и режирање појаве у афекту геста корисника и геста простора, кроз живу геометрију поставља цртеж у покренуто стање нестабилности у тензији између метричке геометрије додира и оптичке геометрије визије.

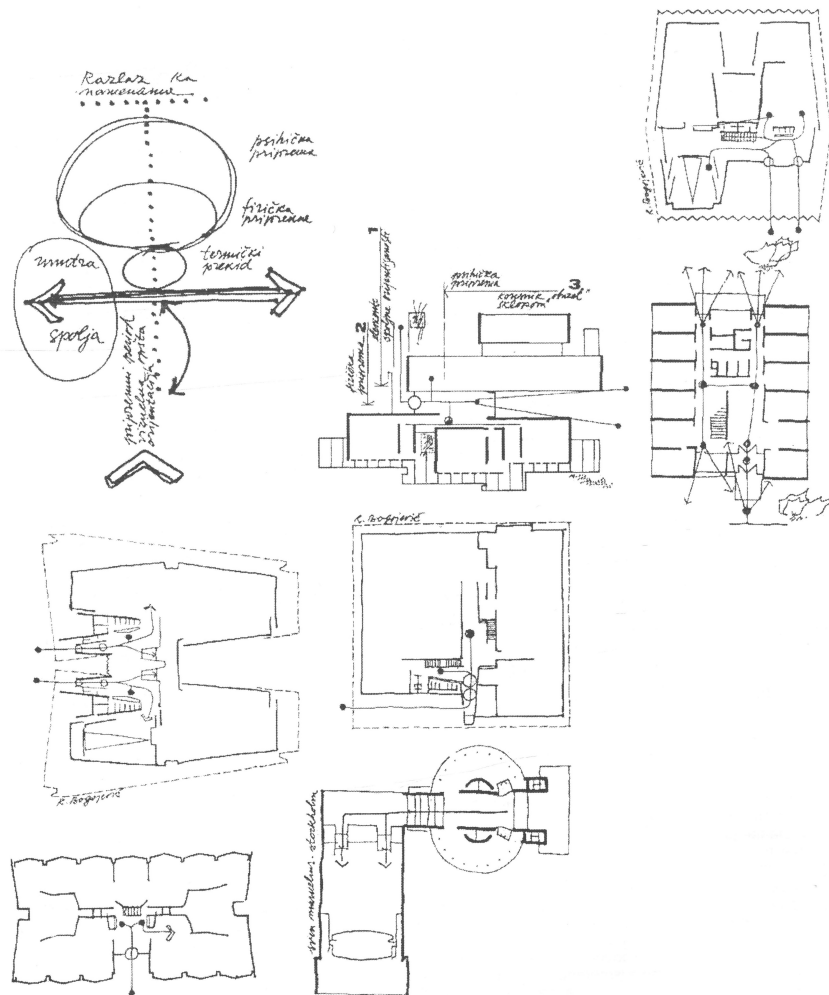
---

495 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 103.

496 Milenković, 105.

497 Евансов концепт живе геометрије архитектонског цртежа појаснили смо у другом поглављу у оквиру студија опште теорије цртежа.

498 Robin Evans, *The Projective Cast*, 31.



Цртеж 45: (91) Општа схема улазне зоне, (92) Улазна зона: припрема (физичка-психичка) корисника пред основним садржајем простора; (93, 94, 95) Различити односи (у величини, месту и садржају) физичког и психичког припремног блока у улазним зонама, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 106.

### Моменат увођења: улаз

Прецизан тренутак, односно време боравка и пролаза кроз улаз, поставили смо у само средиште испитавања динамике поделе стамбеног простора. Кроз студије филозофије феномена поделе простора, овај моменат смо у првом поглављу истраживали кроз културу становања, као начин боравка у простору. Анализом и критичким читањем референтних извора, отворили смо платформе у доменима ситуација поделе простора, перформанси поделе простора и њиховом

истраживању кроз архитектонски цртеж.<sup>499</sup> Интердисциплинарна истраживачка платформа указала је на моменте сумње, нестабилности и слободе у оклевању на граници између унутра и споља, у сплету гестова корисника и гестова простора. У односу на централну тему динамике поделе простора, према Бенџаминовој филозофији цртежа *limen*, поставили смо рад са поделом простора у фокус испитивања покренутог стања цртежа.

Миленковић напомиње да улазна зона константно разматра утицаје обе средине, спољашње и унутрашње, и тврди да неадекватан приступ пројектантском проблему улазне зоне може пренети проблеме на решења склопа и свеукупне организације унутрашњег простора.<sup>500</sup> Док предлаже континуитет и степеновање амбијента у покрету из једне у другу средину, он ипак тврди да „у односу на прилазна и унутарња кретања место улаза је права препона у решавању и вези намена и њиховог међусобног односа. Управо код места улаза ми се најчешће срећемо са поступком који математичком тачношћу из комуникативне схеме склопа диктира и развијање спољне везе, односно њеног места [цртеж 46]”.<sup>501</sup> Аутор истиче визуелну оријентацију и оријентацију кретања као фундаменталне за састављање многоструке сложености зоне и самог момента улаза; он такође сматра да је неопходно артикулисати бројне условне факторе који се догађају у моменту улаза синхронизовано као део једног поступка: „Очигледно да из овог преплитања површинске организације, визуелне оријентације и величине, исходе решења за сваку област посебно, али у поступку их је немогуће одвојити. Тако исто сви они у саставу, у дотицају са могућим функционалним групама, с обзиром на њихову природу (отвореност или затвореност) утичу да се успостави одређени степен везе (89)”.<sup>502</sup>

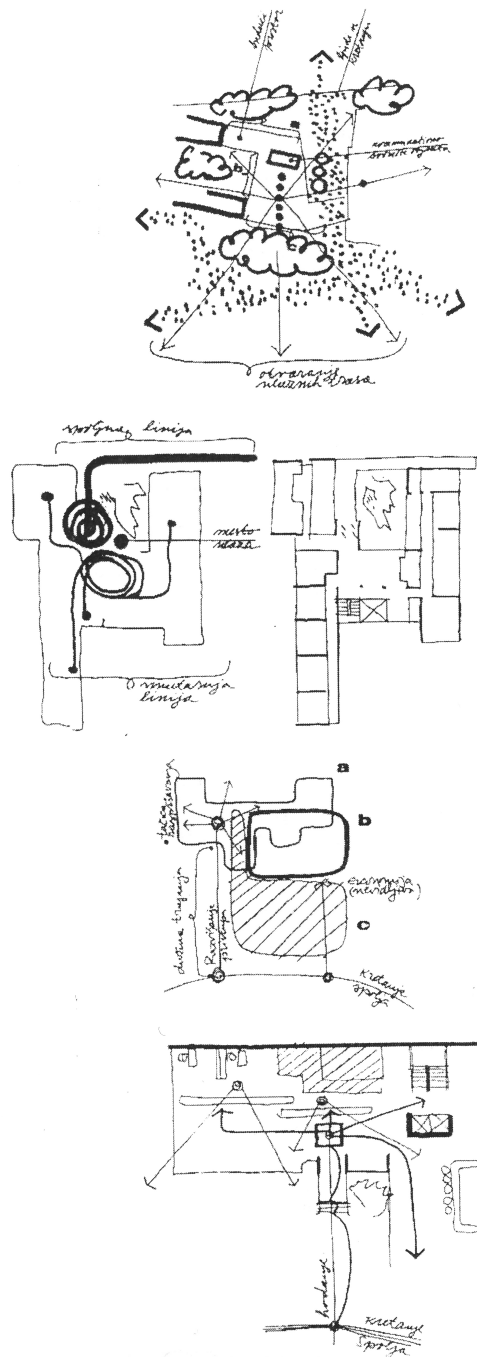
---

499 У анализама динамике поделе простора у филозофским студијама прага (Дерида, Вигли) и врата (Зимел) утврдили смо конотације нестабилности, сумње, баланса, али такође и осећаје непријатности и слободе.

500 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 77.

501 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 103.

502 Milenković, 103.



**Цртеж 46:** (89) Однос прилазних и унутарњих кретања решава место и садржајност улазне зоне; комуникативна шема спољашњег простора својом логиком је основа свих даљих размишљања, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 104.

Моменат улаза је место композиције коју Миленковић назива „улазним мотивом” и који се у студији Миленковићеве анализе може сматрати режирањем улаза као „појаве”.<sup>503</sup> Аутор сматра да је циљ правилне концепције улазног мотива откалњање сваке сумње и забуне у кретању, а саму линију која дели једну од друге средине кроз моменат улаза, он назива и „термичким прекидом (...) Прелазни простор између спољне и унутрашње атмосфере постиже се ветробраном који се димензионише величином и учесталошћу кретања људских маса, а у просторном смислу потребно га је свести на нужност. По свом положају и значају он обезбеђује време за оријентацију у простору улаза. То је површина на којој се човек може уверити у правилност свог кретања, што значи да не сме да буде узнемираван на том правцу ниједним од токова кретања, или дејством неке од функција”.<sup>504</sup> Инсистирањем аутора на прецизној режији улаза, јасно се истиче његов став према осетљивој проблематици ове просторне ситуације.

#### **Унутрашњи моменат: прелаз**

Прелаз је моменат којим се завршава гест промене средине улажењем (или излажењем). Прелаз се може разумети као разлика коју Зимел прави између моста и врата. Он истиче да је за мост карактеристичан моменат прелаз и спајања, док врата задржавају дихотомију граничног стања.<sup>505</sup> Овај моменат је разрешење услова прага и води ка одвајању и искључењу у случају изласка и ка конотацијама унутрашњег простора у случају уласка (Дерида, Вигли). У Миленковићевој архитектонској теорији, овај моменат припада степенованој просторној промени и корисник се и даље креће у нијансираној удобности зоне улаза. С обзиром на смер кретања од споља ка унутра у истраживању Миленковића прелазом се стиже у „пријемни простор [који се] може третирати као вестибил, хол, пролаз, галерија, разводник итд., те осим површине за кретање (пролаз или задржавање – функционално усмерено на разне типове међувеза) имамо низ припремних функција, као што су: обавештења, одлагање, разне врсте

---

503 „Режијом простора могу се образовати претпоставке циљева за односе територије и будуће средине, при чему се особености ових последњих, у оквиру циљева, најшире разматра па се њихове одлике укупности, моћи преобличавања и границе самоуправљања у пројектантској пракси регулишу као циљеви велике, згуснуте или разуђене масе. Тиме смо већ отворили групу и посебних циљева, оних што се опасно приближавају делатној анализи па се ту садржај посла може одвијати на основним пољима анализе, тј. делатне стране, форме и смисла.” Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, 140.

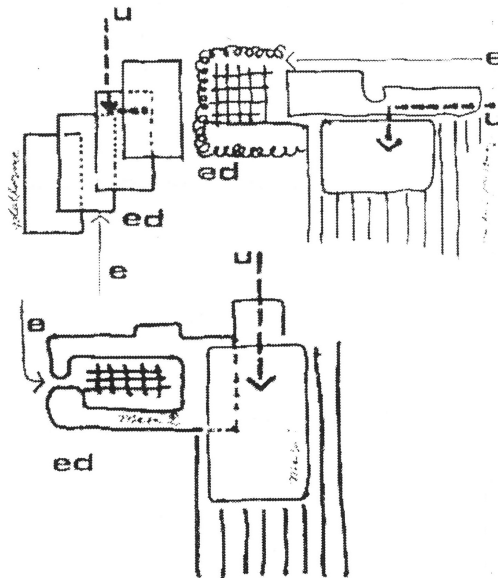
504 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 105.

505 Georg Simmel, “Pont et porte”, 161–165.



контрола, као и развод према основном комуникативном чвору”.<sup>506</sup> За димензионисање ових простора он предлаже ослањање на националне препоруке према намени простора и предвиђеним активностима

У студији „пријемног простора” којим се завршава гест улаза Миленковић развија концепт „платформе” којим се тема и евентуална функција улаза (главни, економски) може регулисати у складу са наменама простора које се развијају од момента прелаза. „Под платформом се подразумева одређени склоп површина који обједињује и организује намене у економском делу и спаја их на одређеним тачкама, сходно процесу, са осталим деловима склопа. То је у ширем смислу „наглашавање и успостављање односа хоризонталних слојева (...) Платформе се додирују, преклапају, нижу у слојевима или се остварују комбиновано од горе изнетих случајева [цртеж 47]”.<sup>507</sup>



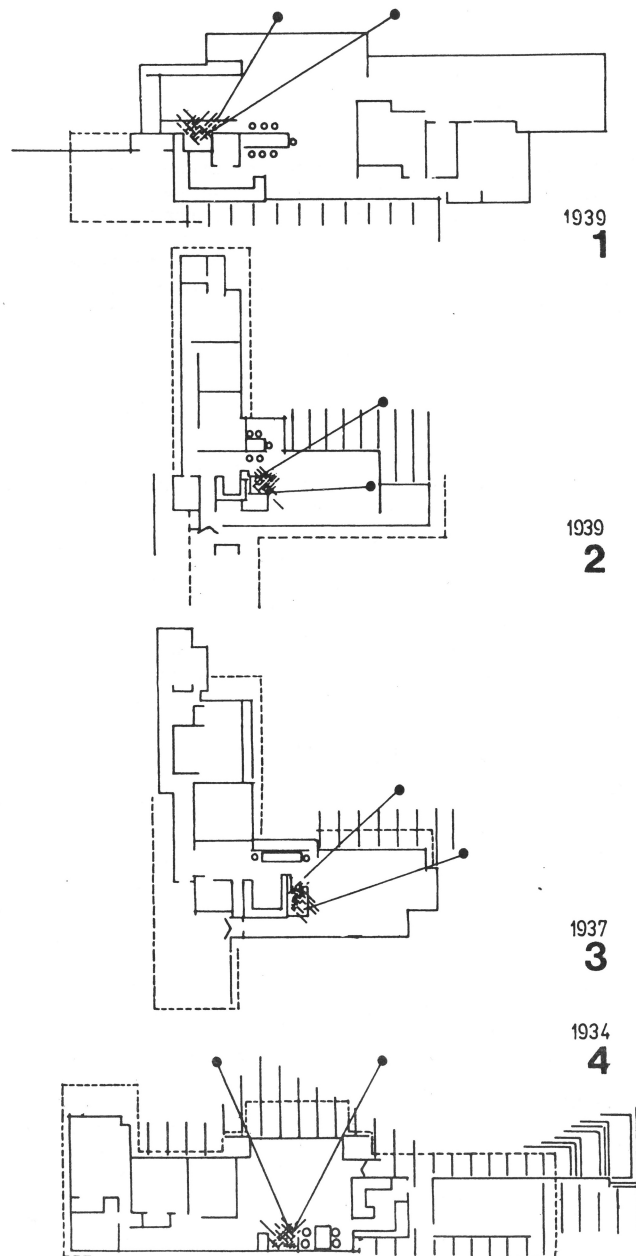
**Цртеж 47:** Однос платформи-површина које организују економски део пословања и осталих маса склопа: а) низањем једне над другом, б) додиром једне и друге и ) могућим преклапањем двеју самостално организованих маса, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 108.

Моментом прелаза, корисник се окреће унутрашњем устројству простора. Карактер овог простора, према аутору треба пажљиво обликовати одвајњем у

<sup>506</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 107.

<sup>507</sup> Milenković, 108.

делове целине, а не у појединачне просторије. Кључна за овај поступак је изградња интензивног односа са спољашњом средином. Један од начина на које Миленковић испитује унутрашњи простор јесте посредством аналитичког цртежа Рајтових пројеката једнопородичних кућа. [Цртеж 48] Он наглашава Рајтов органски поступак у пројектовању истицањем потенцијала поливалентног централног простора. Контролисана и режирана поливалентност простора средотежне површине омогућава однос унутра–споља, груписање делатности и њихову променљивост, као и језгро породичног окупљања у стамбеног простору. Нарочито је значајно да је ово једини пример аналитичког цртежа у Миленковићевом раду, назначен у текстуалном образложењу. Иако се пажљивом анализом овај поступак може препознати у неколицини других цртежа (анализа Алтових пројеката или Ханса Шаруна (Hans Scharoun, 1893–1972)), он је веома ретко коришћен у односу на целокупну анализу. За основни разлог, у разговору са Миленковићем, установили смо пасивност овог цртежа који носи карактер закључка процеса анализе.



**Цртеж 48:** Аналитички приказ – упоређење четири Ф.Л.Рајтова пројекта: средиште куће – основни мотив: ватра, извор живота, снаге и породичности – зрачи у свим правцима, па у свакој ситуацији исказује њихова различита унутарња пространства. 1) Goetsch-Winkler House, 1939 – 2) Stanley Rosenbaum House, 1939 – 3) First Herbert Jacobs House, 1937 – 4) Malcolm Willey House, 1934, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 22.

## 5. Тактике покренутог архитектонског цртежа

*Простор не сме да има тачку.*

Бранислав Миленковић, *Схема једног разговора о архитектонској анализи* (8. децембар 2017)

У односу на сазнања из студија поделе простора, и према теорији и филозофији архитектонског цртежа, закључили смо да је лиминалност заједничко својство феномена поделе и медија цртежа. Такође, кроз студије линије у другом поглављу рада (као једне од ситуација поделе простора), увидели смо да њена својства у методлошким карактеристикама технологије архитектонског цртежа садрже перформансе поделе простора: муралност, порозност, перфорацију, транспарентности, рефлексију, инверзију, насиље и дистанцу. Показали смо да се перформансе тичу комплексних спектра нијанси поделе простора, а испољавају се у интеракцији геста становања и геста простора. Критичким прегледом референтне литературе, становање је установљено као просторно-временски ентитет условљен покретом. У односу на резултате првог дела студије случаја (прелазни простор у архитектонској анализи Бранислава Миленковића) и према основним проблемима и резултатима истраживања, кристализују се два прецизно усмерена истраживачка питања: 1) Како у цртежу радити са динамиком односа између простора и корисника (насупротив тражењу коначне дефиниције простора)? 2) Како кроз рад у архитектонском цртежу одржати активном динамику лиминалности и сачувати отвореним питања финих нијанси у перформансама поделе простора (између унутра и споља, отвореног и затвореног, приватног и јавног итд)? Ова два питања су оријентисана ка

основним одлукама у пољу доприноса нашег рада и тичу се закључног карактера студије. Према томе, примарни циљ другог поглавља студије случаја јесте испитивање начина на које је могуће поставити цртеж у стање измештања и одржавати цртеж у стању покренутости. Стање покренутости цртежа у статусу *limen* (према Бенџаминовој филозофији цртежа) одржава активним и отвореним односе поделе и покрета кроз простор, чинећи тако динамичну спрегу између цртежа и изграђеног простора, између архитекте и корисника.

Спроведена анализа, у домену динамике архитектонског цртежа, показала је да се покретање архитектонског цртежа, у ширем смислу, одвија између поларности које смо приказали табли 1.7 (1–6): *Покрети нестабилности и измештања архитектонског цртежа према студији његове опште теорије*: скица – информисани цртеж, технологије цртежа – геометрије цртежа, говорни говор – изговорени говор, схема – дијаграм, линија *trait* – подела простора, цртеж – грађевина. Такође, нагласили смо да су за покрете измештања цртежа кључне процедуре мерења, прецизније одређене студијом појмова *тело-схема*, мерења, композиција и превођење. Покретање цртежа одвија се у спрегама сложених односа између отвореног цртежа – који смо дефинисали кроз концепте идеје, репрезентације, пројективне геометрије и конотативне поруке, са једне стране, и затвореног цртежа – дефинисаног појмовима реализације, симулације, дескриптивне геометрије и денотативне поруке – са друге стране.

У испитивању могућих улога архитектонског цртежа у студијама динамике поделе стамбеног простора, у трећој глави смо увидели да оквир резулата истраживања има методолошки карактер. Анализе и продубљене студије односа цртежа и изграђеног простора, показале су кључним – за лиминалност поделе стамбеног простора и лиминалност медија архитектонског цртежа – својства нестабилности, променљивости, неизвесности и изненађења. Из наведених закључних рефлексија, а према карактеру тематског оквира, предмету и проблемима истраживања, установили смо да зона улоге архитектонског цртежа у динамици поделе простора не припада компликованим методолошким системима, већ специфичним тактикама рада у цртежу. Директним надовезивањем на резултате трећег и четвртог поглавља рада, определили смо поље доприноса наше дисертације у тактикама покренутог архитектонског цртежа.

Тактике сматрамо специфичним деловањем методолошког апарата, према дефиницији коју су поставили Линда Гроут (Linda Groat) и Дејвид Ванг (David Wang) у систематизацији архитектонских истраживачких метода.<sup>508</sup> Гроут и Ванг су најпре одредили тактике као технике испитивања које се разликују од стратегија као метода испитивања. Међутим, за оквире архитектонског истраживања, они су предложили тактике као посебне технике испитивања које припадају одређеној стратегији и заједно чине комплексни систем истраживачког апарата. Према томе, можемо сматрати да методологија покренутог цртежа представља специфичну стратегију унутар које настојимо да утврдимо посебне тактике покретања цртежа и одржавања његовог статуса *limen*. Рад у тактикама покренутог архитектонског цртежа има за циљ измештање цртежа у гранична стања,<sup>509</sup> а крајњи циљ тактичког приступа цртежу је његово одржавање у статусу *limen*. Према томе, изводимо закључак да је улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора методолошка, а да се остварује кроз тактике покренутог архитектонског цртежа и одржавање његовог статуса *limen*.

С обзиром да се примарни допринос дисертације позиционира у домену методологије истраживања кроз архитектонски цртеж и према нашој намери која усмерава истраживање у цртежу ка посебном раду у пројектантској пракси, значајно је одредити прецизну формулацију методолошког приступа између истраживања и праксе. Према ситуацији у академском архитектонском контексту у којој је актуелно и популарно развијање концепта истраживања кроз пројектовање (*research by design*), Гроут и Ванг разматрају разлике и могуће преклопе између овог приступа и приступа архитектонском истраживању као пројекту. Наиме, ослањајући се на Кантове основе критичке филозофије, они настоје да направе разлике и комплементарности између активности пројектовања и активности истраживања. У том контексту њихов појам „акционо истраживање”, као један од могућих односа према овој дистинкцији, омогућава нам да прецизно одредимо позицију рада у методологији покренутог цртежа. Основна одредница карактера „акционог истраживања” је у његовом утемељењу

---

508 Linda Groat and David Wang, *Architectural Research Methods* (Amsterdam; Boston: Wiley, 2013).

509 Под граничним стањима подразумевамо специфичне аспекте цртежа које смо утврдили у поларности између отвореног и затвореног цртежа: скица – информисани цртеж, технологије цртежа – геометрије цртежа, говорни говор – изговорени говор, схема – дијаграм, линија *trait* – подела простора, цртеж – грађевина (из Табле 1.7 (1–6)).

у теоријској аргументацији, са једне стране, док је окренуто и усмерено ка раду у пракси, са друге стране. Овакво истраживање позиционирано је у домен методологије између теорије и праксе, а засновано је на студијама практичног рада (као што је рад у цртежу) и неопходно је за специфичне потребе и проблеме рада у пракси.

Гроут и Ванг појашњавају: „’Акционо истраживање’ је појам намењен студијама које испитују конкретну ситуацију, односно логику о томе како се фактори у тој ситуацији односе једни према другима док се процес креће ка специфичном емпиријском циљу. Нагласак је на знању које произилази из локализованих поставки, за разлику од апстрактног знања које се примењује за многе поставке”.<sup>510</sup> Фундаменте овог појма аутори проналазе у психолошкој „теорији поља” Курта Левина (Kurt Lewin) која испитује интеракције између индивидуе и окружења (поља). Они истичу да је у Левиновој теорији кључно за појам акционог истраживања његово инсистирање да теоријско и практично знање морају да информишу једно друго да би омогућили контекст за остваривање истинског домена деловања.<sup>511</sup> Притом, значајно је напоменути да овај однос никада није линеаран и дослован, већ смакнут, измештен и индиректан – теорија у пракси (односно пракса у теорији) не тражи готова решења и упутства, већ измештене позиције продубљених истраживања о специфичним проблемима. Дакле, тактике покренутог архитектонског цртежа методолошки одређује домен акционог истраживања као специфични рад на појединачним ситуацијама и перформансама динамике поделе стамбеног простора. Према појашњењу аутора, тежиште оваквог приступа је управо на локализованим, посебним односима, што се у нашим околностима испитивања односи на цртање и становање.

На основу резултата проблемских и методолошких анализа у спроведеном истраживању, изводимо две тактике покренутог цртежа: лиминална динамика линија (глава три) и стална димензионална анализа (глава четири). Значајно је напоменути да обе тактике у домену теорије на посебне начине формирају спрегу између цртања и мерења. Управо ова спрега задржава активним јаз

---

<sup>510</sup> “Action research is a term given to studies that examine a concrete situation, particularly the logic of how factors within that situation relate to each other as the process moves toward specific empirical goal. The emphasis is upon knowledge emerging from localised settings, as opposed to abstract knowledge applicable for many settings.” Groat and Wang, *Architectural Research Methods*, 111.

<sup>511</sup> Groat and Wang, 111.

између цртежа и грађевине, између архитекте и корисника. Такође, она указује на јасан отклон од коначних и једносмерних решења тактичке активности.<sup>512</sup> Уместо тога, примери појмовника лиминалне динамике линија и Миленковићевог мерног инструментаријума, представљају могућности тактичког деловања у цртежу, док је тактички приступ шири полигон испитивања покренутог цртежа који надилази појединачне тактике.

Дакле, намера овог сегмента истраживања је да испита друге могуће тактике покретања архитектонског цртежа и то у два различита домена: у домену граничних стања – кроз специфичне аспекте цртежа и у домену даљег разматрања процедура мерења. Према томе, најпре сагледавамо врсте цртежа које Миленковић у анализи користи, а затим разматрамо карактеристичне аспекте ових цртежа и испитујемо их у контексту претходних истраживања. У односу на постављене циљеве (у пољу тактике покренутог цртежа), намера студије различитих аспеката цртежа јесте у истраживању могућности за покретање конвенционалних приказа (хоризонтални и вертикални пресек простора, изглед) – у ширем смислу и испитивање могућности за одржавање статуса *limen* у цртежу. Затим, у другом делу петог поглавља истраживање је усмерено на процедуре мерења кроз Миленковићев појам „појавних нивоа стварности”. Придруживањем метричких карактеристика овом појму, разматрамо значај размере за студије динамике поделе стамбеног простора.

## 5.1. Покренути цртеж у архитектонској анализи Бранислава Миленковића

Улоге и позиције цртежа у Миленковићевој архитектонској анализи обухватају широк спектар односа према текстуалном делу студије, што чини јасном чињеницу да су настајали упоредо, али и пре и после теоријских разматрања.<sup>513</sup> Према продубљеној анализи различитих улога Миленковићевих цртежа у студијама динамике поделе стамбеног простора, установили смо две основне

---

512 Студија лиминалне динамике линија представљена је у форми појмовника у трећој глави рада. Појмовник испитује и систематизује својства линија која постављају архитектонски цртеж у стање покренутости према раније утврђеним поларностима цртежа и простора; Стална димензионална анализа представља један вид процедуре мерења који је Миленковић поставио у стање перманентне активности према односима у простору. Осим концепта непрекидног димензионисања које увек изнова испитује просторне ситуације, основна карактеристика Миленковићевог мерног инструментаријума јесте у превођењу културе коришћења простора – из анализе у пројекат и простор.

513 Погледати Прилог Б: „Схема једног разговора о архитектонској анализи”.



класификације: врсте цртежа према нормативним конвенцијама приказа и аспекти цртежа према специфичним поступцима анализе динамике поделе простора. Врсте цртежа према конвенцијама приказа односе се на општу позицију цртежа у архитектонској анализи и обухватају четири основне групе: ортогоналне пројекције (цртежи плана, пресека и изгледа), перспективни цртежи, димензионални цртежи, табеле и други графички изрази (скице, фотографије, илустрације-алегорије).<sup>514</sup> Класификација која се односи на аспекте цртежа не искључује класификацију на врсте цртежа према конвенцијама, већ је подразумева и на њу се надовезује. Аспекти цртежа су променљиве, мање стабилне категорије и тичу се проблематизације односа у подели на отворени и затворени цртеж. Они се надовезују на аспекте цртежа установљене у другој глави рада и обухватају: скицу, дијаграм, информисани цртеж, схему и аналитички цртеж.

### 5.1.1. Покретање конвенционалних приказа простора

Као што смо видели у теорији и филозофији геста код Геца и Бенцамина, нормативност и конвенција су неопходни за процесе измештања, за покрете дислокације које ове нормативности испитују. Према томе, нормативне цртеже сматрамо неопходним за комуникацију у конвенционалном изразу динамике поделе простора и платформом за рад у покренутом цртежу. Ортогоналне пројекције као конвенције архитектонског цртежа издвајају се као најбројније у истраживању Миленковића. Ово се нарочито односи на приказе хоризонталне пројекције, односно цртеже плана или основе. У Миленковићевом цртежу разноврсност у функцијама, геометријама и матријализацијама линије, одређена је његовим односом према површини као доминантној геометрији која артикулише простор и гестове становања.

Површине су уланчане у динамичан просторни гест, отварајући могућност за различите начине боравка у простору. „Дефиниција површине у архитектонском

---

<sup>514</sup> разговору са Миленковићем сазнали смо да су цртежи алегорија који приказују најчешће однос куће и окружења, заправо дечији цртежи. Дечији израз у цртежу аутор сматра искреним и неоптерећеним, а према томе изузетно релевантним за разумевање просторних односа. Овакав став о дечијем поимању простора можемо видети и у Виглијевим анализама Константовог пројекта *Нови Вавилон*. Вигли најпре истиче несмотреност и спонтаност у дечијем цртежу, а затим и сам начин дечијег боравка у простору. Кроз анализу деловања уметничког покрета *COBRA* и Константовог самосталног ангажмана, Вигли закључује да је дечија игра једно од основних полазишта просторне концепције *Новог Вавилона*. Mark Wigley, "Paper, scissors, blur", 46.

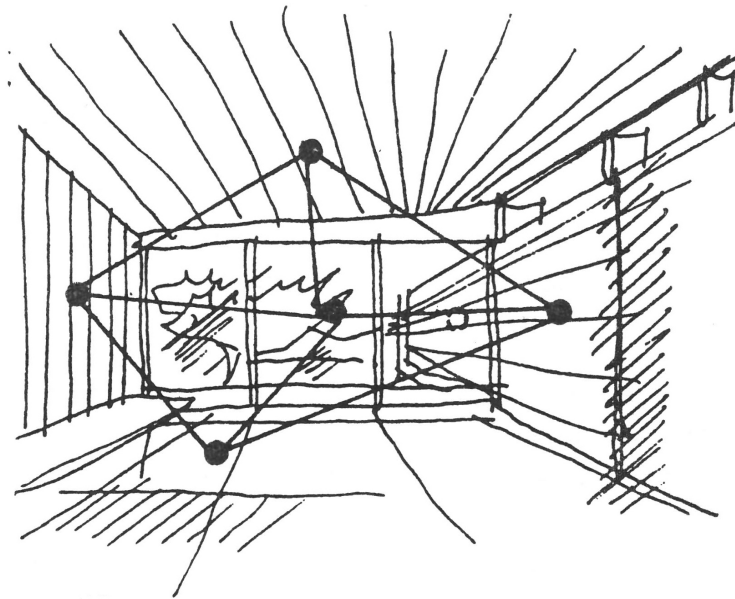
смислу не ограничава се на њено дводимензионално посматрање. Она се односи на читав склоп (...) Никада једна површина не живи свој посебни, одвојени живот. Оне су у сталном кретању, једна према другој, условљавајући својим опстанком и одликама опстанак и одлике других [цртеж 49]”.<sup>515</sup> Према томе, линија површине подразумева ортогоналну пројекцију геометрије површина „у сталном кретању”. Осим кретања површина и својстава поделе простора које из њега проистичу, ортогоналне пројекције приказују и кретања унутар простора: трајекторије кретања корисника, визуре као кретања погледа као и кретања светлости и ваздушних струја. Покренутост ортогоналне пројекције одређена је динамиком линије која указује на интеракцију геста простора (односи својстава површина и утицаја средине) и геста станара (кретање и визуре). У Миленковићевој анализи је јасан став да је кретање површина, кретања корисника и њихов однос најадекватније приказати динамиком линија у хоризонталној пројекцији. Према томе, аутор користи веома прецизан и нијансиран спектар динамика линије. Динамика поделе простора у цртежима Миленковића може се анализирати кроз седам основних врста линија: линија површине, линија текстуре, линија кретања, регулациона линија (линија димензионалне и пропорционалне анализе), линија погледа, линије светла и ваздуха, линија текста и зеленила, а оне се даље могу разматрати и дискутовати у односу на појмовник лиминалне динамике линија.<sup>516</sup>

Цртежи изгледа су мање коришћени и односе се на димензионалне и пропорцијске анализе у артикулацији површине зида у анализама отвора и промена у дубинама рељефа. Они садрже специфичне линије лиминалне динамике *lineamenta* које смо појаснили у трећем поглављу кроз Фраскаријеве и Перез-Гомезове анализе овог Албертијевог појма и кроз пример Ле Корбизјеовог коришћења ових линија. Миленковић користи приказ у пресеку за три специфичне теме студија: однос објекта са тлом, затим акценти на квалитету двоетажних решења стамбеног простора и цртежи утицаја средине (кроз приказе

<sup>515</sup> Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 39.

<sup>516</sup> Према појмовнику лиминалне динамике линија, који смо конципирали као засебну тактику покренутог цртежа, могуће је уочити посебну перспективу за даља истраживања која се односи на Милекнковићеву стрелну линију. Лиминална својства стрелне линије смо поставили према Клеовој теорији, а у Миленковићевом графичком изразу она заузима цео спектар различитих улога у цртежу (линије различитих кретања корисника, линија погледа, линије светла и ваздуха...).

осунчања и проветрености простора). У зависности од теме приказа, цртежи пресека користе различите врсте и лиминалне динамике линија.



**Цртеж 49:** Зависност деловања и несамосталност површине у простору: површина према површини, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 40.

Перспективни цртежи су основни носиоци информација о материјалности и текстури елемената поделе простора. Док лиминалну динамику у линијама текстуре запажамо и у хоризонталној пројекцији, тродимензионални прикази истичу амбијенталне карактеристике материјалности, а према томе назнаке перформанси поделе простора. У Миленковићевој студији, материјалност и текстуре површине су наглашени као изузетно важни за концепцију и утисак о простору. Он сматра да истицање различите материјалности површине као елемента који заграђује простор, доприноси изражајној „истинитости структуре”: „Основна одлика површине је материјалност чију очигледност није потребно истицати. То су материјали и конструкције чија је примена (припрема и обрада) везана за техничка достигнућа сваког времена понаособ”.<sup>517</sup>

---

517 Milenković, 39.

Тродимензионални прикази изведени су различитим техникама цртежа везаним за специфичне теме анализе. Технике се доминантно могу разврстати у слободноручне цртеже перспективе и аксонометријске техничке цртеже. Перформансе муралности, транспарентности, порозности, перфорације, рефлексије, инверзије, насиља и дистанце, у овим цртежима приказане су кроз материјалност и композиционе односе површина. Ручни цртежи перспективе, намењени за амбијенталне приказе, често су фокусирани на назнаке о материјалности и текстури површина, док аксономерије приказују анализе структуре, односе структуре и површине, склопа, волумена и детаља конструкције.

Под димензионалним цртежима подразумевамо оно што смо назвали Миленковићевим мерним инструментаријумом и установили као тактику сталне димензионалне анализе; они припадају граници између врсте цртежа и аспекта цртежа.<sup>518</sup> Мерни инструментаријум укључује пре свега пет карактеристичних цртежа које смо издвојили у студијама Миленковићеве сталне димензионалне анализе у претходном поглављу: *Површинска јединица 60/60 – табела могућих вредности у стамбеној изградњи, Просторна јединица, Сфере општења, Границе визуелног поља и Делатна схема за образовање неког склопа*. Ослањајући се на основне архитектонске конвенције – хоризонталну и вертикалну пројекцију, из студије смо увидели да ови цртежи кроз однос мере и мерила одржавају пулсирајући јаз између цртежа и грађевине, димензионисањем опсега различитих нијанси начина боравка у простору. На основу резултата њихове анализе коју смо спровели у претходном поглављу, закључили смо да поред лиминалне динамике линија и они представљају тактику покренутог архитектонског цртежа.

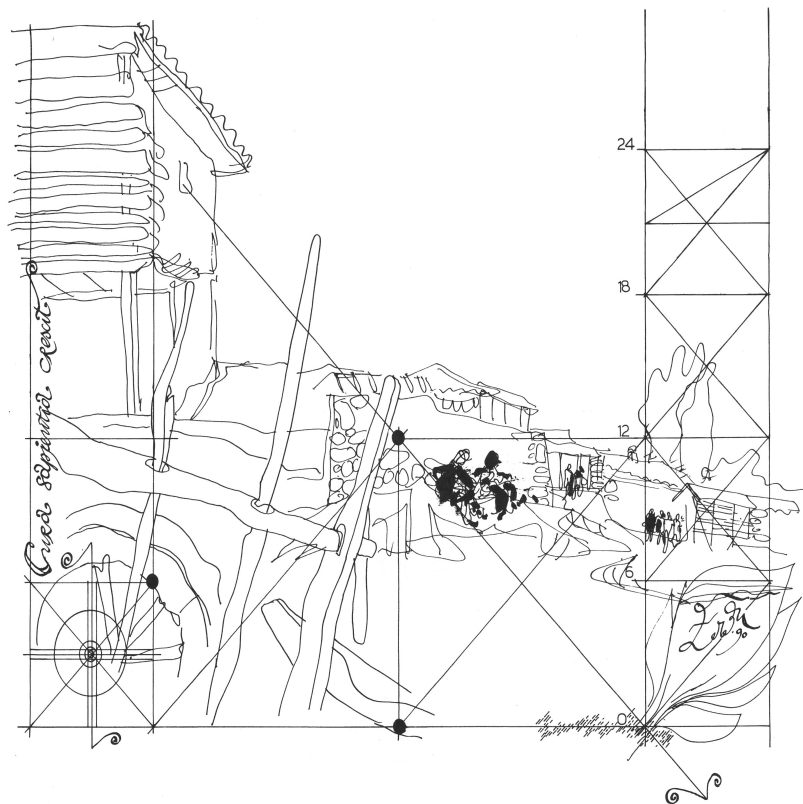
Табеларни приказ заузима посебно место у Миленковићевој анализи и гради различите односе са текстуалном студијом и цртежима. Две су основне улоге табеле: 1) везивање цртежа и текста, систематизацијом и појашњавањем кључних просторних релација и 2) табела као саставни део цртежа (што смо видели на примерима анализе куће у Призрену или у елаборацији цртежа *Просторне јединице*). Потенцијал покрета у Миленковићевој табеларној

---

<sup>518</sup> У студијама приказаним у Табли 1.7 (1–6), истакли смо да процедуре мерења, прецизније одређене студијом појмова тело-схема, размаравање, композиција и превођење, чине саставни део активности покретања цртежа.

формулацији, примарно је садржан у његовој улози отвореног везника. Овакав везник повезује цртеж и текст и поставља у исту раван значајне појмове теорије и простора, а да притом задржава несталности и нестабилности у коначној систематизацији. Улога везника између теоријских разматрања и цртежа просторних односа резултује табелама које не нуде закључке, већ доприносе формулацији питања о просторној променљивости.

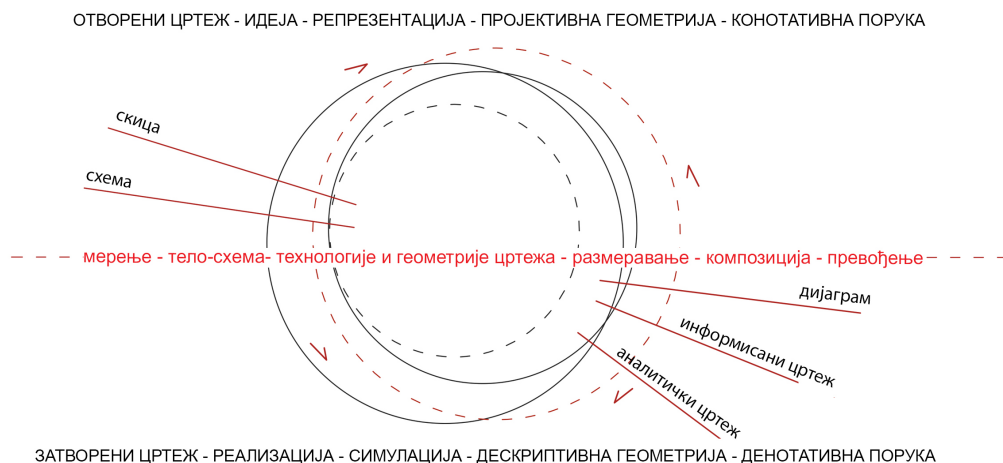
Групи цртежа коју смо назвали други графички изрази (скице, фотографије, илустрације-алегорије) припадају прикази које не представљају непосредни предмет рада, већ његов пратећи садржај. Овој групи припадају скице аутора, дечији цртежи и фотографије. Они имају улогу пратеће информације тематских студија у виду илустрације или белешке. Према томе, не улазе у претпостављене оквире нашег истраживања, [цртеж 50].



**Цртеж 50:** Уводни цртеж у *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 6.

### 5.1.2. Аспекти цртежа и осцилације динамичке схеме

За разлику од нормативне класификације у првој групи цртежа, утврђивање специфичних аспеката цртежа има за циљ дефиниције прецизних нијанси садржаних у намери цртача и улози цртежа. У основној подели између отвореног и затвореног цртежа, нагласили смо да аспекте сматрамо променљивим категоријама граничних стања цртежа. Према спроведеним студијама, издвојили смо пет важних аспеката цртежа: скица, дијаграм, информисани цртеж, схема и аналитички цртеж. Утврђене аспекте наглашавамо као низ референтних тачака на трајекторији између отвореног и затвореног цртежа. Они немају за циљ коначну дефиницију, већ постављање истраживачке платформе и критички приступ студијама простора. Ово одређивање заснива се на Миленковићевој позицији, јер аутор користи цео спектар различитих аспеката цртежа, док само у појединим случајевима наглашава њихове спецификације (као што је пример аналитичког цртежа или геометријске схеме). Он приступа цртежу као сложенем медију и инструменту анализе, без намере за систематизацијом и класификацијом улога цртежа. Различити аспекти цртежа се у његовој анализи простора међусобно преклапају и допуњују.



**Табла 3:** Аспекти архитектонског цртежа према конотацијама отвореног и затвореног цртежа (2018), А. Бнин-Бнински.

Примарни концепт поделе цртежа на различите аспекте приказали смо у Белардијевим анализама, на почетку другог поглавља. Беларди разликује инвентивни аспект (у који сврстава скицу) и информисани аспект цртежа. Он је

појаснио скицу као импулсиван, прочишћен запис идеје, сличан активности писања. Аутор посебно наглашава комплексност везе мозак-рука у неуролошким истраживањима и истиче значај скице кроз интензивну везу когнитивних процеса у мозгу и записа руке. Информисани цртеж представља аспект који се односи на цртеже са бројним информацијама о простору, техничке цртеже који документују пројекат и дају информације о грађењу. Иако аспект скице можемо разумети као почетак пројектантског процеса, а информисани цртеж, као крај (у смеру од идеје до реализације), ова два цртежа могу заузимати различита места у архитектонском процесу. Под аспектом информисаног цртежа у Миленковићевој анализи подразумевамо цртеж близак идејном решењу, а укључује његове конкурсне и реализоване пројекте.

Дијаграм смо утврдили као засебни аспект у Видеровој анализи, у другом поглављу. Он је појашњен кроз историјску перспективу као један од могућих односа цртача према начину формулације информација. Према томе, дијаграм смо определили у зони репрезентације, као цртеж који репрезентује процес, или појашњава специфичне просторне односно програмске карактеристике. Сличну позицију у зони затвореног цртежа утврдили смо у случају аналитичког приказа, као оног који закључује и приказује резултате спроведене анализе. За разлику од дијаграма, који представља репрезентацију посебних програмских и просторних одлука, аналитички цртеж се најчешће тиче постојећих пројеката, реализованих или нереализованих, анализираних према посебној теми. У претходном поглављу приказали смо Миленковићев аналитички цртеж *Аналитички приказ – упоређење четири Ф. Л. Рајтова пројекта* и истакли смо да овај аспект заузима карактеристично место у његовом приступу.<sup>519</sup>

Насупрот дијаграму, према Мерло-Понтијевој феноменолошкој теорији, установили смо аспект схематског цртежа. Мерло-Понти сматра дијаграм затвореним и пасивним аспектом цртежа који бележи и наглашава постојеће стање, док је схема модалитет који је отворен, динамичан и непредвидив. Његов појам тела-схеме смо, ослањајући се на Хејлове студије критичке феноменологије архитектуре, поставили за алат критичког цртежа који се

---

<sup>519</sup> Кандински користи аналитички цртеж као педагошки метод подучавања цртежу, „васпитање прецизне способности опажања, прецизног приказивања узајамних веза...” Василиј Кандински, „Аналитички цртеж”, у *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 445-448, 448.

реализује у процесима мерења. У односу на резултате испитивања феноменологије цртежа (Хејл, Мерло-Понти) и Миленковићев рад у схематском аспекту цртежа, закључујемо да схема садржи значајан потенцијал покретања цртежа и одржавања његовог статуса *limen*. Посебна веза између цртежа схеме и процедура мерења (које чине цртеж активним и отвореним) указује на могућу перспективу испитивања схематизма као засебне тактике покренутог цртежа.

### **Осцилације динамичке схеме**

Миленковић у архитектонској анализи користи више различитих нијанси схематског приказа, које диференцира према специфичним темама: програмска схема, геометријска схема, комуникативна схема и делатна схема.

Основна карактеристика схеме наспрам дијаграма, аналитичког, информисаног цртежа (и других могућих аспеката који припадају домену затвореног цртежа и денотативне поруке), јесте у настојању за одржавањем статуса *limen*. Овај статус подразумева цртеж који је активан, у сталном процесу превођења и нестабилности, јер приказује односе у простору који су променљиви. Схема је отворен, недовршен цртеж чији је циљ усмерен ка активности; он захтева посебну пажњу и аутора и посматрача, његова намера није репрезентативна. Конотација схематског у цртежу истиче својства простора на прецизан начин изражавајући једну или више тема у интеракцији.

У истраживању целог спектра улога цртежа у Миленковићевој анализи, утврдили смо један карактеристичан цртеж који носи фундаменталну улогу у анализи и карактерише га потпуна аутономија од текста. Реч је о цртежу хоризонталног плана који доводи у променљиви однос динамику поделе простора и гестове становања. Посебност овог цртежа јесте у инсистирању на променљивости односа које приказује, одржавајући активности у простору и перформансе поделе простора активним. Ову специфичну нијансу схематског цртежа, у консултацији са Миленковићем, назвали смо динамичком схемом.<sup>520</sup> Према контексту његове архитектонске анализе, тема динамичке схеме је рад са појавом. У претходном поглављу студије случаја, показали смо да је појава концепт који збраја гестове становања и гестове простора. Појаву дефинишу променљиви односи између корисника и простора, а динамичка схема поставља

---

520 Погледати Прилог Б : „Схема једног разговора о архитектонској анализи”.



у исту раван нормативност пројектовања и режију непредвидивих момената. Према томе, у самом фокусу динамичке схеме су теме поларности и дијалектике, мерења и преводивости, размицања и осцилирања архитектонског цртежа.<sup>521</sup>

У нашој студији прелазног простора у Миленковићевом раду, динамичка схема чини кључан, доминантан израз. Као типичне и основне примере ове тактике извајамо цртеже којима аутор започиње архитектонску анализу. Реч је о студији динамике просторних односа у пројекту стамбеног простора Јерна Нилсена (Jørn Nielsen, 1919–1996) из 1955. године (погледати цртеже 44 и 45). Ове цртеже приказали смо у претходној, четвртој глави рада у анализи три момента преласка кроз простор. Варијације цртежа овог примера показују да их аутор користи као отворени полигон за испитивање различитих тема у односима током целокупне анализе. Осим тога, јасно је да метода схематске студије Нилсенове куће постаје методлошки приступ у просторним анализама (неки од бројних примера укључују цртеже: *Стамбена јединица у Призрену*, *Охрид – кућа крај језера троструко ситуационо везана*, *Три различите по месту и времену организације*, *Улазна зона*, *Однос платформи-површина које организују економски део пословања и осталих маса склопа*). У техници израде динамичке схеме преовлађује слободноручни цртеж који је у различитим варијацијама допуњен линијама вођеним цртачким алатима. Динамичку схему карактерише њена усмереност ка проблемима процеса пројектовања и ка другим нијансама схематског аспекта. Она се може приближити геометријској, комуникативној или делатној схеми, али такође и табеларном приказу (нпр. цртеж *Стамбена јединица у Призрену*) и димензионалним цртежима (нпр. *Просторна јединица и елемент*) – на овај начин она одржава процес отвореним, у стању перманентног превођења и преиспитивања. Рад са конотацијама времена један је од кључних чинилаца у динамичкој схеми која би се могла појаснити простором између медија видео-записа и фотографије: она приказује замрзнути моменат покрета кроз простор са приказом могућих кретања која су претходила, али и режијом, (претпоставком) кретања која следе.

---

521 Аспект динамичке схеме пружа могући одговор на Гецову полемику о немогућности цртежа – дијаграма да покаже динамику односа. Било да је у питању позиција или покрет, Гец сматра да није могуће дијаграмом приказати како се простор користи, јер оба геста трају и укључују време као основну одредницу боравка у простору. Ово се посебно односи на његову филозофију у којој је гест начин коришћења простора, а становање низ повезаних гестова који се увек надовезују један на други, као начин заузимања простора.

Фокус истраживања у раду са динамичком схемом јесте појам појаве који је Миленковић дефинисао кроз појавне вредности као оне које доводе у везу активности корисника простора, динамику простора и утицаје средине. Дакле, динамичка схема једним делом свог приступа блиска је техници фотографије у смислу „замрзавња” и бележења одређеног тренутка у простору и времену који осим специфичног момента приказује и својства простора кроз његово коришћење у јединици времена. Са друге стране, она је везана са медијем видео-записа јер бележи промене, односе и кретања у јединицама времена. Управо су временске релације оно што чини основу карактера динамичке схеме.

## 5.2. Размера појавних нивоа стварности

Миленковић објашњава идеју „појавних нивоа стварности” кроз „тзв. екистичке јединице: човек, соба, боравиште, боравишна група, мало суседство, суседство, мали град, град итд.” из архитектонске теорије Константиноса Апостола Доксиадиса (Constantinos Apostolou Doxiadis).<sup>522</sup> Другу могућност за појашњење свог концепта, аутор проналази и у табели нивоа простора у Норберг-Шулцовој теорији хијерархије простора: „... предмети, јединице, кућа, град, пејзаж и географија”.<sup>523</sup> Миленковић закључује да су ове теорије један од могућих система за анализу појаве. Међутим, њихов есенцијалан недостатак види у одсуству фактора времена и средине. Значај ових фактора аутор је истакао при формулацији појма појаве. Како смо приказали у претходном поглављу, он не дефинише концепт појаве, већ га појашњава кроз спектре односа и утицаја, као и кроз појавне вредности: „Тако је међусобна акција корисника – употребног предмета – догађаја и кретања, основних учесника у свакој просторној организацији, а уз већ наведене утицаје (утицај природне, урбане – животне средине, националних норми за хигијену) основа за развијање појавних вредности простора тј. јединица, скупова и склопова”.<sup>524</sup> Дакле, појавне вредности указују на различите нивое динамике односа између корисника и

---

522 Архитекта и урбаниста Доксиадис оформио је екистику као науку о људским насељима која обухвата различите размере. Појам је настао 1942. године, изведен из старогрчких појмова *oikistēs* – онај који настањује и *oikisis* – грађевина, кућа, становање. Екистика је мултидисциплинарна и укључује области географије, екологије, психологије, антропологије, политике, културе и естетике. Constantinos A. Doxiadis, *EKISTICS: An Introduction to the Science of Human Settlements* (Oxford University Press, 1968).

523 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 15.

524 Milenković, 15.

простора између нормативности и непредвидивости, од човека и употребног предмета, до географије и пејзажа.<sup>525</sup> Наша намера је испитивање Миленковићевог концепта појавних нивоа стварности кроз процедуру мерења. Узимајући у обзир недостатке теорија Доксиадиса и Норберга-Шулца (које не укључују факторе времена и средине), основна премиса овог сегмента рада јесте да мерење динамичке схеме као цртежа *limen*, може да укључи неопходне факторе у студије динамике поделе стамбеног простора, према различитим појавним нивоима стварности.

У анализи процедуре мерења, коју смо спровели у другом поглављу дисертације, закључили смо да она представља и везу и дистанцу између технологија и геометрија архитектонског цртежа. Такође, кроз Емонсове студије мере, установили смо да мера истовремено представља и једну од основних конвенција архитектонског цртежа и један од основних алата архитектонске имагинације. Наше истраживање у оквиру постмастер специјалистичке тезе у области филозофије архитектуре *Le partage de l'espace habité Vers un territoire d'expérimentations à plusieurs échelles* показало је да концепт мерења може бити коришћен као методологија истраживања просторних својстава, специфично перформанси поделе простора.<sup>526</sup> Основна намера даљег испитивања могућности рада са појавним нивоима стварности, кроз мерење цртежа, јесте у инсистирању за одржањем и метричких и имагинативних својстава ове процедуре.

У тежњи ка прецизним формулацијама техничког појмовника архитектонског цртежа, Белефелд и Скиба предлажу дефиницију мере: „Мера описује однос између димензије једног елемента у цртежу и у оригиналној величини”.<sup>527</sup> Аутори разликују три основна типа мере: „оригинална мера (P 1:1) као природна мера; увећана мера (P x:1), у којој је један елемент нацртан већи него што је усвојој природној величини, за одређени број пута; умањена мера

525 Значајне разлике у појавним нивоима стварности, кроз специфичну хијерархију простора приказао је француски књижевник Жорж Перек (Georges Perec) у књизи *Врсте простора (Espèces d'espaces)*, Paris: Éditions Galilée, 1974). Перек у различите врсте простора укључује и конотације интимних простора, али и географије. Он разликује: страницу (књиге), кревет, спаваћу собу, стан, зграду, улицу, четврт, град, село, земљу и свет, док посебну пажњу усмерава на разматрање кретања и преласке граница. Поетика динамике поделе простора, која се открива кроз начине боравка у простору, чини окосницу његове анализе. Georges Perec, *Vrste prostora*. Zagreb: Biblioteka Psefizma, 2005.

526 Anđelka Ćirović, *Le partage de l'espace habité. Vers un territoire d'expérimentations à plusieurs échelles*, Thèse post-master, Recherches en Architecture, École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, GERPHAU laboratoire, 2014.

527 Bert Bielefeld and Isabella Skiba, *Technical Drawing, Basics* (Basel: Birkhäuser, 2013), 18.

(P 1:x), у којој је елемент приказан мањи него његова стварна димензија за одређени број пута”.<sup>528</sup> Даље појашњавање показује да се умањена размера користи за цртеже конструкције (структуре) и да умањење опада са растом прецизности и детаљности у процесу пројектовања. Аутори поистовећују технички цртеж и цртеж конструкције да би прецизно одредили правила цртања и конвенције кроз многоструке стандарде. Они теже генерализацији и униформизацији цртачких процеура у намери да поставе цртеж као средство комуникације. Ипак, Белефелд тврди да „нема једног исправног начина припреме и стварања пројекта или радног цртежа. Цртежи конструкције су увек акт самоекспресије (*self-expressive*) особе која их припрема, они имају лични печат”.<sup>529</sup> Дакле, цртеж није искључиво технички или имагинаран и самоекспресиван, по себи. Уколико ове две категорије цртежа одређују супротне крајности спектра, пракса цртежа је увек у нијансама између.

У истраживању на тему размере, Емонс не прави овакву разлику између поступака у процесу цртања, његово разматрање размере је повезано са локацијом грађења. Он налази да је специфична активна динамика односа између архитекте и процеса грађења нарочито важна за емпатијски приступ цртежу у размери.<sup>530</sup> Супротстављајући се Малбраншовој теорији „бестелесног научног ока”, Емонс се позива на литературу из периода који је, као и Малбраншов рад, развијен под утицајем проналаска и употребе микроскопа и телескопа током седамнаестог и осамнаестог века. Емонс посебно издваја два дела из литературе: *Гуливерова путовања* Џонатана Свифта (Jonathan Swift) из 1726. године и Волтеров (Voltaire) *Micromégas* из 1752. године. Обе ове приче су славиле фасцинацију размером и пропорцијом: Гуливер се односи према размери у оба смера – умањивањем и увећавањем, док је Волтерова прича заснована на игри пропорција између планете и становника. Како Емонс напомиње: „Обе приче пројектују друге могуће светове кроз телесно присуство”.<sup>531</sup> Обе користе размеравање као „перцептивну технику”, као инструмент за посматрање и

---

528 Bielefeld and Skiba, 18.

529 Bielefeld and Skiba, 7.

530 Paul Emmons, “Drawn to scale. The imaginative inhabitation of architectural drawings”, in *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, ed. Marco Frascari and Jonathan Hale (London ; New York: Routledge, 2007), 64.

531 Emmons, 68.

анализу околине и за њену критику.<sup>532</sup> У контексту цртежа и архитектонске концепције, ова „перцептивна техника” би значила да је размаравање динамична функција која повратно информисе концептуалне одлуке цртача. Емонс закључује да „прављење архитектонског цртежа мора да ангажује читаво тело у физичком акту имагинације да би се разумела размера”.<sup>533</sup> За одржавање разлике између метричког, техничког, разумевања размере и ангажовања тела у акту имагинације, предлажемо платформу Миленковићевог мерног инструментаријума.<sup>534</sup>

Основна одлика система за мерење и димензионисање које је Миленковић конципирао јесте у начину повезивања мере и мерила. Док мера дефинише физичку самерљивост простора изражену у јединицама дужине, ширине и висине, мерило укључује мерење у односу на човека, његово кретање, предео, атмосферу исл.<sup>535</sup> Осим тога, у студији сталне димензионалне анализе истакли смо три фазе преко којих аутор конципира односе у процесу мерења и „степеновање средина”: а) „одређивање примарне намене према следећој вишој; б) одређивање односа према целом простору – читавој организацији, и в) однос према отвореној површини – према урбаној средини”.<sup>536</sup> Према томе, за студију појавних нивоа стварности у размаравању динамичке схеме предлажемо паралелу између метричке размере 1:1 – као оригиналне, природне размере (према Белефелду и Скиби) – и мерила, које поставља у средиште човека, његове гестове као и утицаје атмосфере. У односу на овај пар конвенција – имагинација, односно појавни нивои стварности – размера, предлажемо студију прелазног простора у три нивоа из Миленковићеве анализе (које смо издвојили као кључне за наше истраживање): 1) однос међу зонама, комуникације и средотечна површина; 2) просторна јединица и елемент; 3) утицаји средине и метеоролошки цртеж. Према пару конвенција – имагинација, студија повезује различите појавне нивое стварности и одговарајуће опсеге размаравања: однос међу зонама,

---

532 Коришћење разлике у размери за покретање и одржавање цртежа у статусу *limen* видели смо у Бенцаминовој анализи Микеланђеловог и Леонардовог цртежа, у трећој глави рада. У њиховим цртежима, људске фигуре (у покрету) су увећане у односу на цртеже грађеног простора.

533 Emmons, “Drawn to Scale. The Imaginative Inhabitation of Architectural Drawings”, 72.

534 Кнежевић у разматрањима пропорцијских односа између органског и неорганског света, између чулног и артефицијелног, изражава концепт пропорцијске односе метричким системом: „И кад би се та пропорција ствари у свему могла изразити цифрама, она би од прилике изгледала као 1,000.000.000.000.000 : 1,000.000.000 : 1000 : 10 : 1.” Божидар Кнежевић, *Закон реда и пропорције у историји* (Београд: Издавачка књижница Геце Кона, 1921), 159.

535 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 60.

536 Milenković, 60.

комуникације и средотежна површина (P 1: 250 – 1:100), динамика просторне јединице и елемент (P 1:50 – 1:1), утицаји средине и метеоролошки цртеж (P 1:1 – 50:1).<sup>537</sup> Придružена оријентација размере односи се на оквирне теме рада у архитектонском цртежу, те је према томе сам предмет рада динамичка схема у различитим размерама. Ипак, према методологији Миленковићевог приступа истраживању кроз цртеж, наша намера није да кроз истраживање издвојимо и изолујемо динамичку схему, већ да је поставимо у систем других аспеката цртежа као део јединствене студијске целине.

Истраживање прелазног простора према дихотомији појавни нивои стварности – размеравање, указује на неопходно разматрање статичне компоненте покренутог цртежа. У том смислу, статична компонента подразумева везивање концепта феномена поделе простора за одређени појавни ниво стварности, односно размерни опсег. То би значило да је за истраживање динамике поделе стамбеног простора у архитектонском цртежу, неопходно степеновање средина да би се укључили фактори времена и средине; јер се ови фактори разликују у специфичним појавним нивоима стварности (на пример, просторне ситуације зида или прага, односно различите перформансе поделе простора имају различите улоге и динамике у размери P 1: 250, 1: 100 или 50:1). С тога можемо закључити да је размеравање статична компонента покренутог цртежа. Статичност појавних нивоа стварности, односно њиховог међусобног односа чине један од услова одржавања цртежа у статусу *limen* и према томе представљају засебну тактику покренутог цртежа.

У настојању да одржимо у фокусу утицаје времена и средине, у прва два корака ћемо разматрати статичну компоненту покренутог цртежа динамичке схеме, док ћемо у трећем кораку испитати нови аспект покренутог архитектонског цртежа у статусу *limen*, који произилази из динамичке схеме. Кроз контекст специфичног појавног нивоа стварности и размеру (P 1:1 – 50:1) истражујемо нови аспект и засебну тактику покренутог цртежа која се односи на динамику поделе простора у домену сензорног опажаја. Уз претпоставку да испитивање појава у овом појавном нивоу стварности захтева другачији приступ

---

<sup>537</sup> Значајно је напоменути да према постављеним нивоима појавне стварности и одговарајућим размерама, постоје разлике у могућностима за интерпретације просторних ситуација које смо издвојили у првом поглављу (зид, праг, врата, прозор, мост, стан, линија) и перформанси поделе простора (муралност, порозност, перфорација, транспарентност, рефлексија, инверзија, насиље, дистанца).

појавним вредностима, разматрамо теоријски модел метеоролошког цртежа заснован на теорији архитектуре Џонатана Хила (Jonathan Hill).

### 5.2.1. Однос међу зонама, комуникације и средотежна површина

Миленковићеве студије комуникативне зоне и односа међу зонама, позиционирали смо у исти појавни ниво стварности. Према техничком појашњењу Белефелда и Скибе, овај ниво анализе припада размери умањења ( $P 1:x$ ), а у контексту истраживања Миленковићеве анализе, ову размеру оријентишемо ка промишљању односа између склопа ( $P 1:250$ ) и јединице ( $P 1:100$ ). Миленковић дефинише зону као први скуп организованих јединица и основни део склопа.<sup>538</sup> Појашњавајући степеновање средина, он истиче да је „међусобни однос зона у склопу и његово испитивање одлучујуће за карактер и могућност дефинисања склопа”.<sup>539</sup> Он тврди да је сложеност међуодноса довољан мотив за други део књиге *Uvod u arhitektonsku analizu 1*.

Аутор појашњава два могућа начина остваривања односа између зона: једноставним повезивањем функционалних група (преко прелазних елемената или зглобова) и сложеним повезивањем у коме су поједине сродне функционалне групе ближе повезане у односу на остале. Ипак, он напомиње да није могуће набројати ни предвидети све могућности овог односа, јер је у њиховој манипулацији садржан велики потенцијал пројектантског процеса. За један од примера комплексног приступа овој теми, он издваја концепт средотежне површине. Аутор дефинише средотежну површину као простор који удаљава и повезује зоне у склопу, а омогућава различите врсте веза између јединица и функционалних група. Средотежна површина омогућава променљивост простора, а да притом задржи основне одлуке о склопу, „ту се постиже потпуна покренутост тако да су радне зоне сасвим ослобођене у наменском и просторном деловању”.<sup>540</sup> Дакле, однос међу зонама проблематизован концептом средотежне површине садржи могућност покретања, као динамике између дељења и спајања простора.

---

538 Концепт различитих појавних нивоа стварности може се препознати и у Миленковићевој основној подели просторне организације: „Целину – простор – не прост скуп јединица, могуће је анализирати кроз три различита степена. Они исходе из основног услова организације, тј. типа процеса који обједињује већ установљене јединице у скупове вишег реда које смо назвали зонама, функционалним групама и склоповима.” Milenković, 60–61.

539 Milenković, 61.

540 Milenković, 111.

едан од начина за остваривање средотежне површине Миленковић објашњава кроз „проширење комуникативне траке која спаја зоне”.<sup>541</sup> На овај начин, средотежна површина постаје простор размицања између комуникативне зоне и других зона склопа, што је чини специфичном врстом прелазног простора. Осим тога, аутор напомиње да ова површина проширене комуникативне траке, може примити у себе и „увећани садржај”, може бити вишестепено оријентисана и имати интензивну везу са спољашњом средином.<sup>542</sup> Овако конципирана средотежна површина има карактеристике ситуације поделе простора, према одредницама које смо дефинисали у студијама динамике поделе простора у првом поглављу. Ситуације поделе простора засновали смо на сложености односа архитектонских и филозофских позиција истраживања, у настојању да утврдимо нијансе поделе простора и услове њихове динамике, а оне обухватају зид, праг, врата, прозор, мост, стан и линију. Према специфичностима својстава спајања, раздвајања и размицања, којима располажу просторне ситуације поделе, средотежна површина у Миленковићевој анализи припада овој класификацији [табела 1.1].<sup>543</sup>

Аутор предлаже два основна начина организовања комуникативне зоне: концентрисано и у тракама, сматрајући да комбиновање ова два приступа даје могуће спектре просторних решења. Он комуникативну зону карактерише као резултат организације функционалних група, позиција улаза и вертикалних комуникација (степеништа), које могу укључити и механичка средства (покретне рампе, ескалаторе, лифтове). За пројектантски задатак комуникативне зоне, аутор посебно наглашава два проблема: „1) увођење потребних података за димензионисање према броју људи укључених у процес, густини људске масе у протоку и потребног времена за њихову евакуацију и 2) начелна разматрања ове

---

541 Milenković, 111.

542 У односу на средотежну површину као проширење комуникативне зоне, значајно је истаћи концепт „проширене комуникације” који је обележио велики део просторних и програмских истраживања у београдској школи становања. Овај појам издвојио је професор архитекта Мате Бајлон (који је био Миленковићев професор и ментор), у свеобухватним анализама организације стамбеног простора у нашем контексту. Важна специфичност његове студије показује да површина „проширене комуникације” садржи трпезаријски сто, као центар породичног окупљања. Бајлон истиче да ово просторно решење нуди велике организационе могућности у спајањима и развајањима различитих простора, те да према томе знатно повећава употребну вредност стамбеног простора. Mate Baylon, *Stanovanje. Tema 1: Organizacija stana* (Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 1979), 26–27.

543 Пример за средотежне површине која задржава активном дихотомију између острвског и номадског геста становања може се уочити у динамичкој схеми *Стамбена јединица у Призрену* и означеног прелазног простора који садржи трпезаријски сто.



зоне и њен однос према целокупном склопу.”<sup>544</sup> Он назначава да је за планирање пуњења и пражњења простора неопходно узети у разматрање број и ширину улаза, густину људске масе, и брзину кретања, односно време пожељне евакуације.<sup>545</sup>

**Табела 1.1:** Табеларни приказ студија динамике поделе стамбеног простора (2018), А. Бнин-Бнински.

#### СТУДИЈЕ ДИНАМИКЕ ПОДЕЛЕ СТАМБЕНОГ ПРОСТОРА

ЕТИМОЛОШКА АНАЛИЗА ПОЛМОВА ПОДЕЛЕ	ОСНОВНЕ РЕЛАЦИЈЕ ФЕНОМЕНА ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА	ПРОСТОРНЕ СИТУАЦИЈЕ ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА	ПЕРФОРМАНСЕ ПОДЕЛЕ ПРОСТОРА (ПРЕМА КУЛТУРИ СТАНОВАЊА)
<b>LIMES</b>	<b>ОДВАЈАЊЕ</b>	<b>ЗИД</b>	<b>МУРАЛНОСТ</b>
<b>LIMEN</b>	<b>СПАЈАЊЕ</b>	<b>ПРАГ</b>	<b>ПОРОЗНОСТ</b>
<b>LIMIER</b>	<b>РАЗМИЦАЊЕ</b>	<b>ВРАТА</b>	<b>ПЕРФОРАЦИЈА</b>
<b>LINE</b>		<b>ПРОЗОР</b>	<b>ТРАНСПАРЕНТНОСТ</b>
		<b>МОСТ</b>	<b>РЕФЛЕКСИЈА</b>
		<b>СТАН</b>	<b>ИНВЕРЗИЈА</b>
		<b>ЛИНИЈА</b>	<b>НАСИЉЕ</b>
		<b>СРЕДОТЕЖНА ПОВРШИНА</b>	<b>ДИСТАНЦА</b>
		<b>ЕЛЕМЕНТ</b>	<b>ЕЛАСТИЧНОСТ</b>

У намери да артикулише генерални приступ хоризонталној комуникативној зони, Миленковић предлаже три типа која се разликују према пулсирању ове зоне, у виду просторних и програмских проширења. Први тип комуникативне зоне представља ходник, односно траке простора, које су димензионисане и планиране искључиво за кретање; други тип су траке које садрже проширења, док трећи тип представљају хоризонталне зоне комуникације које укључују више различитих намена и могу постати холске или у заједници са другим зонама које повезују.<sup>546</sup> Према томе, комуникативна зона представља прелазни простор чија је конотација прелаза између два места постављена у средиште проблема. Према првом типу који аутор предлаже, комуникативна зона јасно одговара просторној ситуацији моста коју смо објаснили кроз Хајдегерове и Зимелове студије. Зимел је истакао да је у ситуацији моста примарна конотација спајања и савладавање

<sup>544</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 88.

<sup>545</sup> Миленковић прецизно димензионисање и прорачуне проточности комуникативне зоне заснива на два кључна истраживања: Lazarov, *Univerzalni sportno zreliščni zgradi* (1965) и Kurt Reimer, *Die Bewegung der Menschenmassen in Verkehrsräumen* (1947). Milenković, 89.

<sup>546</sup> Milenković, 89.

размака „док га истовремено чини видљивим и мерљивим”.<sup>547</sup> Према томе, траке простора (хоризонталне или вертикалне) представљају простор номадског модела геста становања. Трећи тип комуникативне зоне припада ситуацији линије у простору која (простором унутар простора) омогућава кретање унутар једне или повезује више различитих функција. Овако конципирана зона комуникације се просторним гестом приближава острвском моделу геста корисника. Други тип комуникативне зоне се налази између номадског и острвског геста и отвара могућности за проблематизацију прелазног простора у овом размерном опсегу. Концепција простора између кретања и концентрисане радње (нпр. трпезаријски сто) отвара многоструке могућности за непредвидивост и изненађење у стамбеном простору. Целокупна подела на типове комуникативне зоне, ствара платформу за рад на режији појава у оквиру појавних нивоа стварности и то кроз перформансе поделе простора.

#### **Динамика односа међу зонама и анализа комуникативне зоне у архитектонском цртежу**

На основу Миленковићевог истраживања динамике односа међу зонама и комуникативне зоне, утврдили смо три доминантне нијансе у аспектима архитектонског цртежа: динамичка схема, *posché* простор у дијаграму и схематизован информисани цртеж.

За студију динамичке схеме издвојили смо два цртежа истог простора који разликом у текстуалном означавању указују на важне процесе у подели на зоне и функционалне групе [цртеж 51]. Цртежи су у анализи означени бројевима 39 и 40, а појашњени су заједничким описом: „Вредновање процеса омогућава нам да склоп искажемо као састав скупова. Други степен организованих јединица – функционалне групе”.<sup>548</sup> Ови цртежи садрже четири различите врсте линија: 1) пуна линија оградавања простора, 2) испрекидана тачкаста линија пермеабилних просторних подела, 3) испрекидана црткаста линија која показује зону приступа у објекат и 4) пуна танка линија која показује зеленило, назнаке просторне опреме, улазна врата и описне линије текста и зонирања. Према појмовнику лиминалне динамике линија (погледати други део рада), ове линије одговарају Клеовом појму граничне линије и Емонсковом појму испрекидане линије.

<sup>547</sup> Georg Simmel, “Pont et porte,” 88.

<sup>548</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 61–62.

Специфична пуна танка линија акцентује појаве и покрете у простору, изводећи у први план начине коришћења простора и њихову динамику. Она показује: просторну ситуацију улазних врата и прага, интензитет утицаја спољашње средине – зеленило, назнаку ниске преграде у опреми простора и линије зонирања и текста. Слободне, криве линије које обухватају простор и описују га, истовремено прецизно указују на посебне разлике груписања на зоне и функционалне групе, док постављене наспрам ортогоналних линија просторног склопа, инсистирају на гестовима покрета који нису пројектовани, а који су уписани и увезани у простор. Ове линије, према појмовнику лиминалне динамике, припадају домену Клеових линија покрета и кривим линијама превода Кандинског.

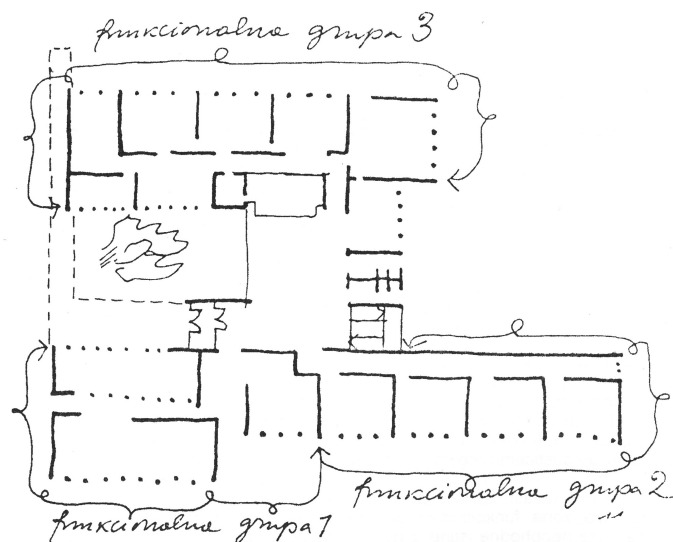
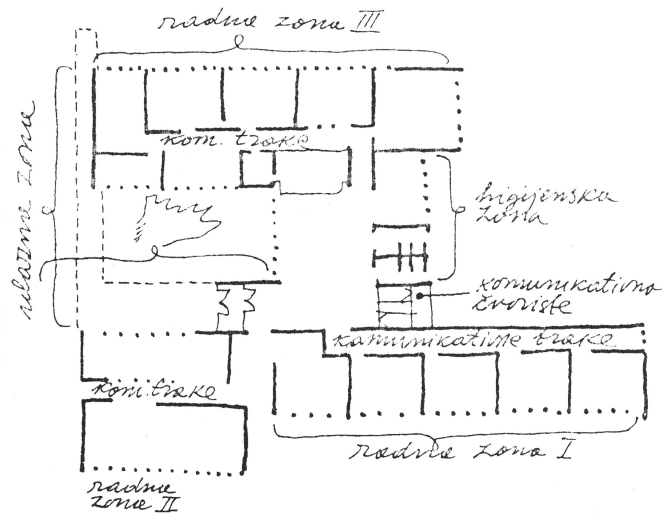
*Roché* простор у дијаграму представља засебну нијансу аспекта цртежа у анализи комуникативне зоне. Аутор објашњава ову технику као однос фигуре и позадине који се заснива на примерима цртежа из Ровијевог есеја *Град. Колаж*.<sup>549</sup> Он пореди разликовање фигуре од позадине са логиком *Gestalt* психологије која је пренесена у архитектонски цртеж. За једну од њених основних намера аутор истиче нагласак на разлици између традиционалног и модерног града: „Као слика један је црн, а други бео; у првом је то акумулација празног; у другом акумулација пуног у нетакнутом простору; основна подлога истиче две различите слике у првом простор, у другом објекат”.<sup>550</sup> Основна разлика између Миленковићевог коришћења *roché* технике као алата за анализу простора и Рови -Вентури приступа јесте размера цртежа – Рови и Вентури користе ову технику за приказе у размери са знатно већим умањењем – на нивоу града, док Миленковић преводи технику у метод анализе на нивоу студија склопа. Значајно је истаћи два различита дијаграма у којима аутор користи *roché* лиминалну динамику линије: уводни дијаграми за тему односа међу зонама и комуникативна зона [цртеж 52] и појашњења у оквиру студије комуникативне зоне. [Цртеж 53] Цртежи у тексту Миленковићеве анализе, означени бројевима 66, 67 и 68, чине целину са заједничким описом: „Обликовање хоризонталних веза наглашавањем њиховог односа према спољној средини – светлости,

---

549 Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 49.

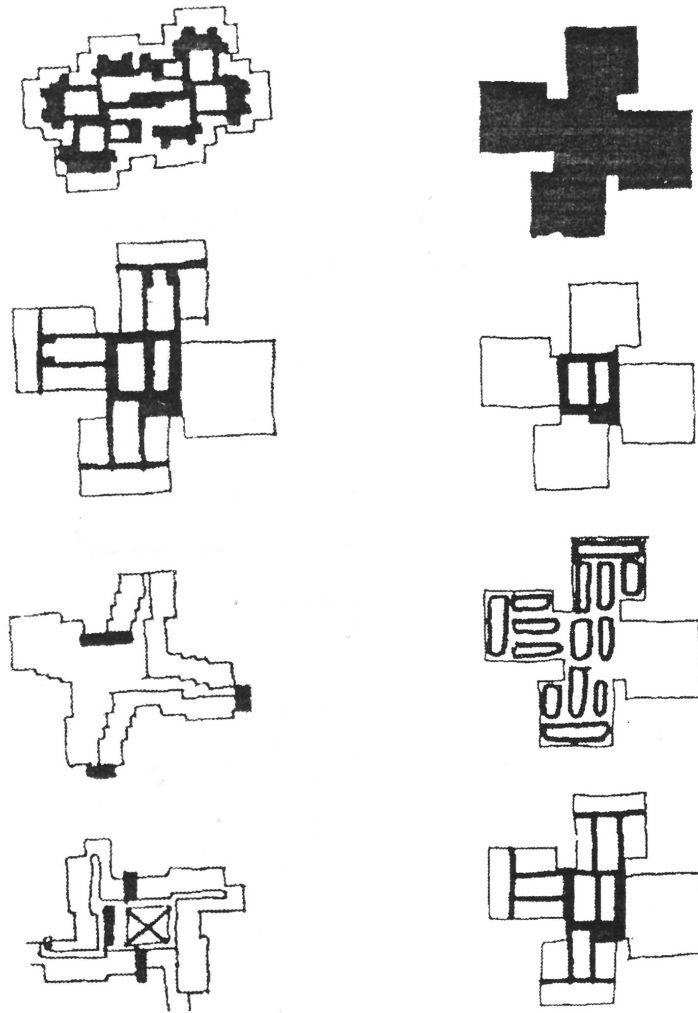
550 Milenković, 49.

усмеравању према жељеним тачкама урбане структуре – доноси одлучујуће квалитете унутрашњој организацији простора.”<sup>551</sup> [Цртеж 54]

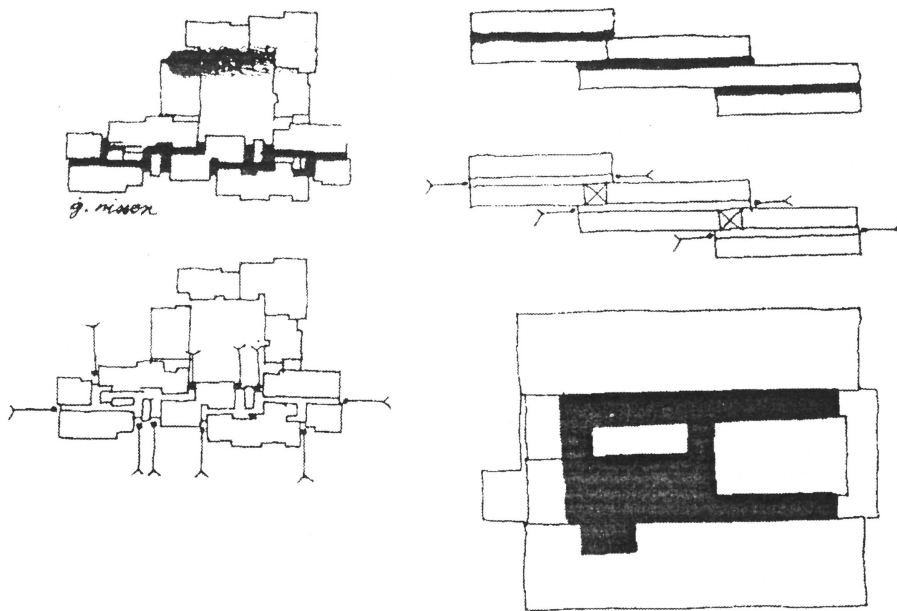


**Цртеж 51:** Вредновање процеса омогућава нам да склоп искажемо као састав скупова. Други степен организованих јединица – функционалне групе, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 62.

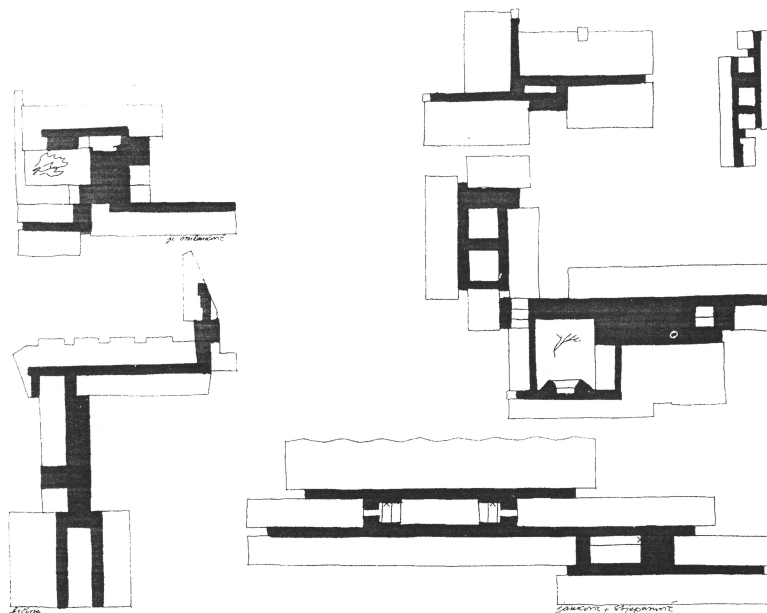
551 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 92.



**Цртеж 52:** Упоредни приказ уводних дијаграма за поглавља Комуникативна зона и Однос међу зонама, функционалним групама, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 88, 110.



**Цртеж 53:** *Комуникативне траке – хоризонталне везе у склопу; од површине намењене искључиво кретању до површине која обједињује друге намене (некада је то заједница са другим постојећим зонама склопа па их је немогуће одвојено приказати). То су у првом реду заједнице радних места где се све зоне појављују у једној, јединственој површини, Миленковић. Извор: Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 62.*



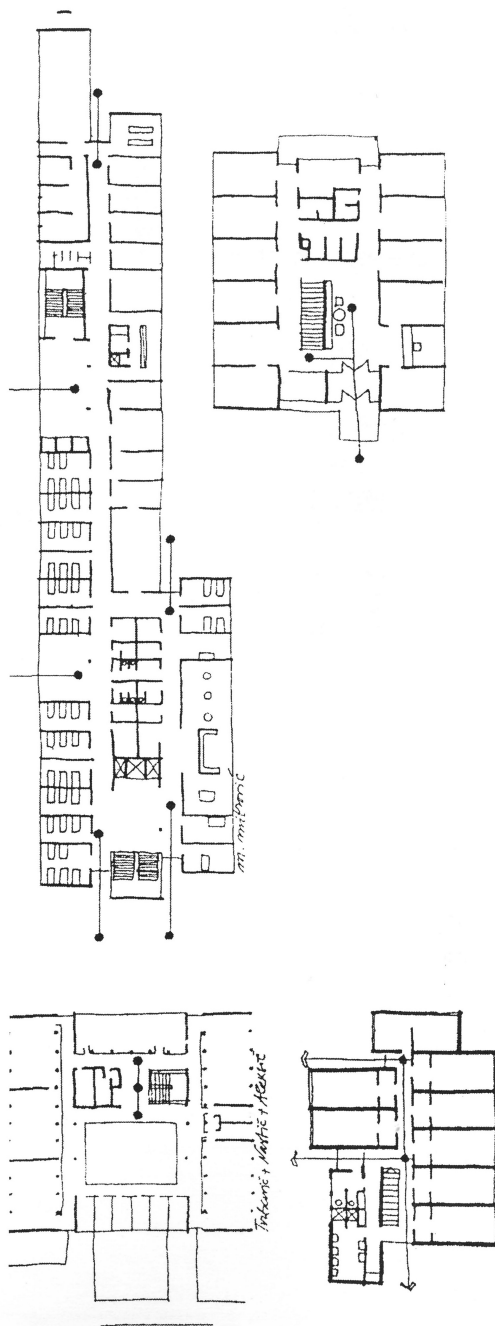
**Цртеж 54:** *Обликовање хоризонталних веза наглашавањем њиховог односа према спољној средини – светлости, усмеравању према жељеним тачкама урбане структуре – доноси одлучујуће квалитете унутрашњој организацији простора, Миленковић. Извор: Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 92.*

За информисани цртеж карактеристично је његово приближавање схематском приказу. Осим бројних информација о просторној концепцији и организацији, које га чине аспектом информисаног цртежа, он садржи и линије и тачке схематског приказа, које указују на везе унутрашњег и спољашњег простора. Осим тога, овај специфични информисани цртеж чини целину са динамичким схемама у анализи степеништа, као вертикалних сегмената комуникативне зоне. Пет цртежа, означених са две нумеризације (69 и 70), описани су називом „Положај степеништа у склопу”.<sup>552</sup> [Цртеж 55] За разлику од информисаног цртежа који је ближи размери Р 1:250, динамичке схеме степеништа, одговарају размери 1:100. Оне обухватају три цртежа [цртеж 56 и цртеж 57].<sup>553</sup>

---

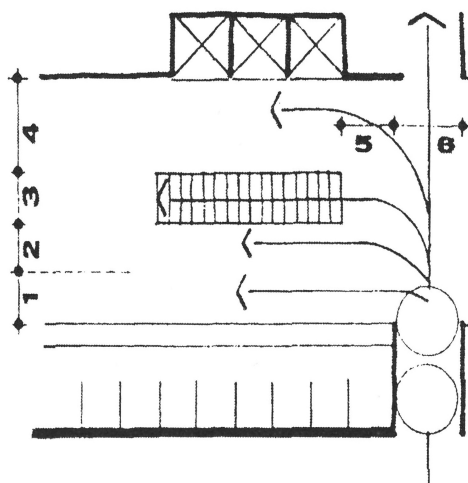
<sup>552</sup> Milenković, 92.

<sup>553</sup> Milenković, 93.

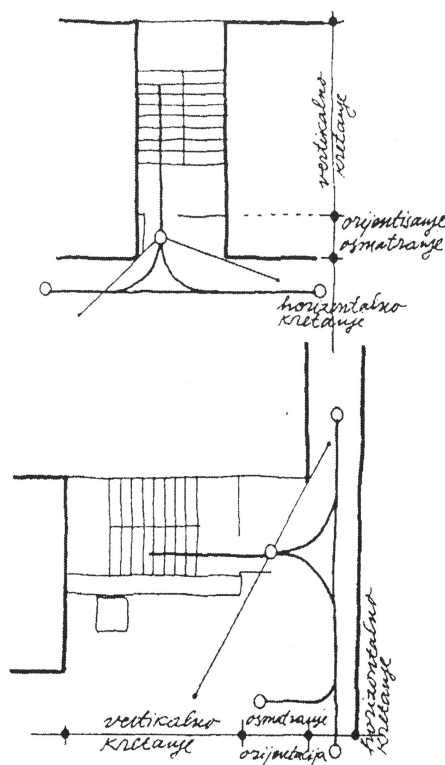


**Цртеж 55:** Положај степеништа у склопу, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 92.





**Цртеж 56:** Основне површинске претпоставке за регулисање кретања и положаја степеништа у зонама, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 93.



**Цртеж 57:** Блокови дизалица у склопу и очигледне последице на пружање облика у хоризонталном и вертикалном правцу, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 93.

### 5.2.2. Динамика просторне јединице и елемент

Студија динамике просторне јединице описана је кроз појавни ниво стварности и размерни опсег (Р 1:1 – Р 1 : 50). Примарна намера овог сегмента рада је измештање перспективе истраживања постављањем у фокус острвског геста становања као базе за анализу између гестова корисника и гестова простора. Према основној намери и резултатима спроведених студија, издвајамо Миленковићев мерни алат *Просторне јединице* који смо приказали у појашњењу процеса сталне димензионалне анализе у претходном поглављу и закључили да представља један од могућих начина одржавања *limen* статуса цртежа.

*Просторна јединица* као део инструментаријума сталне димензионалне анализе и специфичне тактике покренутог цртежа, између осталог, подразумева рад са острвским моделом геста који укључује „потребну могућност просторних трансформација, различит положај и однос употребних предмета и површине за кретање односно мировање”.<sup>554</sup> Као што смо раније појаснили, довођење свих фактора у динамичан однос „може бити само последица добро спроведене и стално присутне димензионалне анализе, јер се тако повећава употребљивост предложене организације – она се подешава према објективним мерилима корисника. То потврђује правило да се она не спроводи на закључцима о природи само једног случаја”.<sup>555</sup> Користећи употребни предмет, корисника и модалитете кретања као актере простора који информишу основе међуодноса геста простора и геста корисника, Миленковић конципира просторну јединицу као модел који одржава поступак димензионисања у динамичном стању. За разлику од номадског модела геста који кретањем кроз простор иницира интеракцију са поделом простора као просторним гестом, острвски модел кроз радње одређене употребним предметом и позицијама мировања, доживљаје динамике поделе простора перципира из радње, њеног односа са диспозицијом других радњи и кретања у простору. Перформансе поделе простора у случају острвског модела, проистичу из унутрашњих и спољашњих услова.

Карактеристично за рад у моделу просторне јединице је паралелни синхронизовани рад са подацима који се тичу употребног предмета, корисника и кретања. Неопходно је што прецизније одређивање захтева корисника и начина

---

554 Milenković, 59.

555 Milenković, 60.

на који се одвија предвиђена активност. Миленковић употребни предмет који може бити сто, столица, кревет и сл. објашњава својствима облика, величине и просторних особина и материјалним својствима која се тичу структуре, боје, текстуре исл. Својства облика и материјална својства дају могуће карактере употребе предмета у смислу заузимања простора, трајања радње и могућег одржавања употребног предмета.<sup>556</sup> Корисник „као други недељиви члан обавља свој рад у директном контакту са употребним предметом или без њега, заузимајући карактеристичан став. Зато нас овде интересује број учесника, пол и врста активности”.<sup>557</sup> Аутор предлаже разматрање физичко-телесних, биолошких, психо-социјалних и духовних података о кориснику који даље информишу активност и начин њеног одвијања. Димензионисање овако постављених просторних услова заснива се на „анализи анатомских захтева за четири карактеристична става корисника у простору (седење, стајање, лежање и кретање), а за разне врсте узраста. Они су резултат независних испитивања групе стручњака, и као готови резултати примењују се у пројектовању”.<sup>558</sup>

Кроз модалитете кретања Миленковић у моделу просторне јединице најпре раздваја, а затим доводи у однос карактеристична кретања која одговарају номадском, односно острвском моделу геста. Модел димензионисања путем просторне јединице са једне стране поставља услове за развијање *делатне схеме* и радног места (острвски модел геста) и са друге стране омогућава услове за постављање комуникативне схеме која артикулише кретања кроз простор (номадски модел геста). „Трећи члан – кретање – посматрамо као анализу догађаја у целини и односа мировања и кретања тражене намене; у првом реду кретање у догађају, односу корисника и употребног предмета, и кретање које се одвија изван површине заузете од ова два члана. Оно се на овај начин у целини зонира с обзиром на број потребних података, чиме се анализирана површина, део склопа, везује за услове простора у целини. Дефинишући сваку јединицу површине, ми одређујемо став корисника у покрету или стању мировања следећим основним подацима: фронтална и профилна трака, величина корака и начин мировања”.<sup>559</sup> Однос између просторне јединице и целине простора

---

556 Milenković, 51.

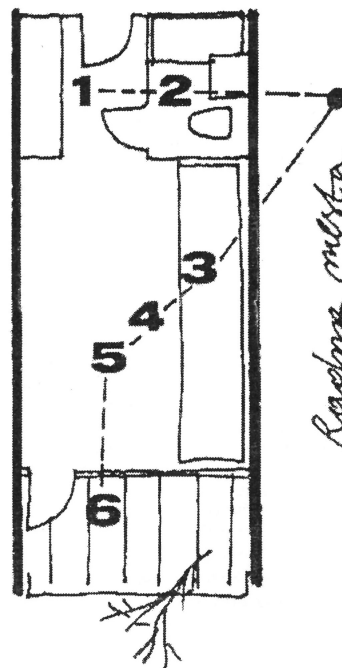
557 Milenković, 51.

558 Milenković, 51.

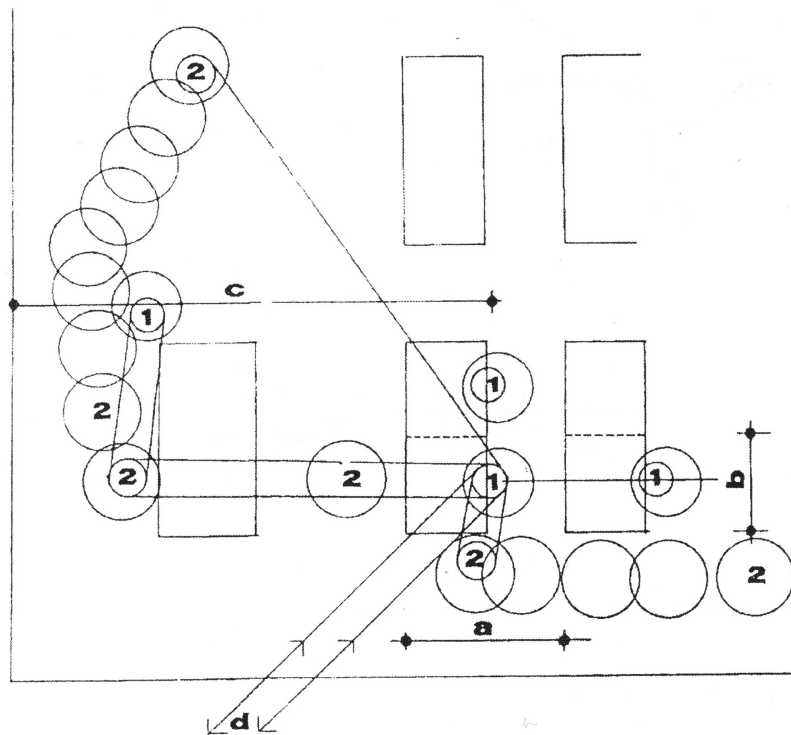
559 Milenković, 52.

пресудан је за могућности вишенаменског простора који аутор сматра значајним просторним квалитетом.

Према нашој концепцији просторних ситуација поделе простора, можемо закључити да се оне, у овој размери, могу анализирати као просторне јединице – радна места, односно скупови радних места [цртеж 58] и [цртеж 59]. У том случају и просторне ситуације зида, прага, врата, моста и сл. представљају посебна (радна) места. У односу на овај појавни ниво стварности и размеру (Р 1:1 – Р 1: 50), предлажемо разматрање елемента просторне јединице, као специфичне, поливалентне ситуације поделе простора.



**Цртеж 58:** Заједница радних места: типична јединица и склоп типичних јединица, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 54.



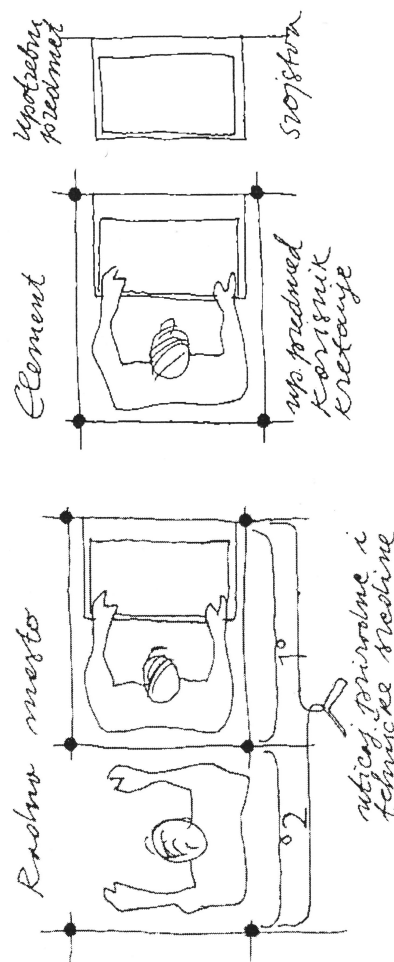
**Цртеж 59:** Поступак одређивања ове типичне јединице одређен је анализом догађаја, акцијом свих учесника (корисника 112), при чему су утврђена њихова понашања: међусобна – 1:2, према употребним предметима (a, b), зонирањем кретања, условима добре видљивости (c) и њиховог положаја према природној, односно урбаној средини (d). У овим преиспитивањима већина закључака који остварју биолошки прихватљиве услове ове нове средине контролисани су и националним нормама за хигијену, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 75.

### Цртежи елемента просторне јединице

Миленковићев појам „елемента” представља прелазно стање простора између димензионалног алата *Просторне јединице* у простор радног места. „Елемент је површина коју заузима употребни предмет у непосредном односу са корисником, величина је произашла из њиховог међусобног односа а зависна је од положаја корисника према употребном предмету (...) Стога се један употребни предмет појављује безброј пута али у различитим елементима. Елемент је управо најпроменљивија величина у пројектовању”.<sup>560</sup> [Цртеж 60] Елемент подразумева специфичности боравка у простору и преводи процес сталног димензионисања. Радна места се могу састојати од једног или више

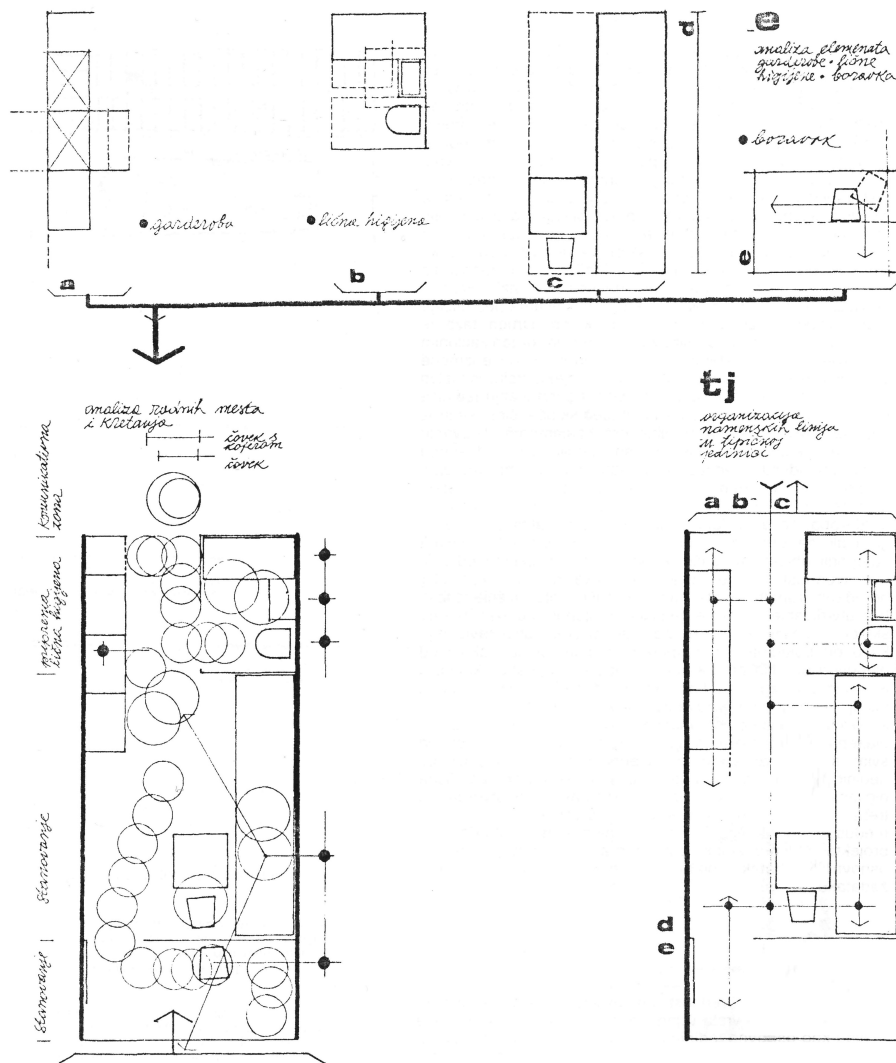
<sup>560</sup> Milenković, 53.

елемената, а заједница радних места води до простора типичне јединице (погледати цртеж 58: *Заједница радних места: типична јединица и склоп типичних јединица*). Типична јединица као комплементарна заједница радних места уз услове средине има за циљ да постане основна вредност читаве просторне организације. Миленковић сматра да је концепција типичне јединице нужност услова времена, јер решава проблеме стандарда, омогућава рад са факторима средине (економским, културним, физичким) и рад на више различитих нивоа простора (од елемента до типичне јединице).<sup>561</sup> Погледати Табелу Основни нивои организација животног простора у АА [цртежи 61, 62, 63 и 64].

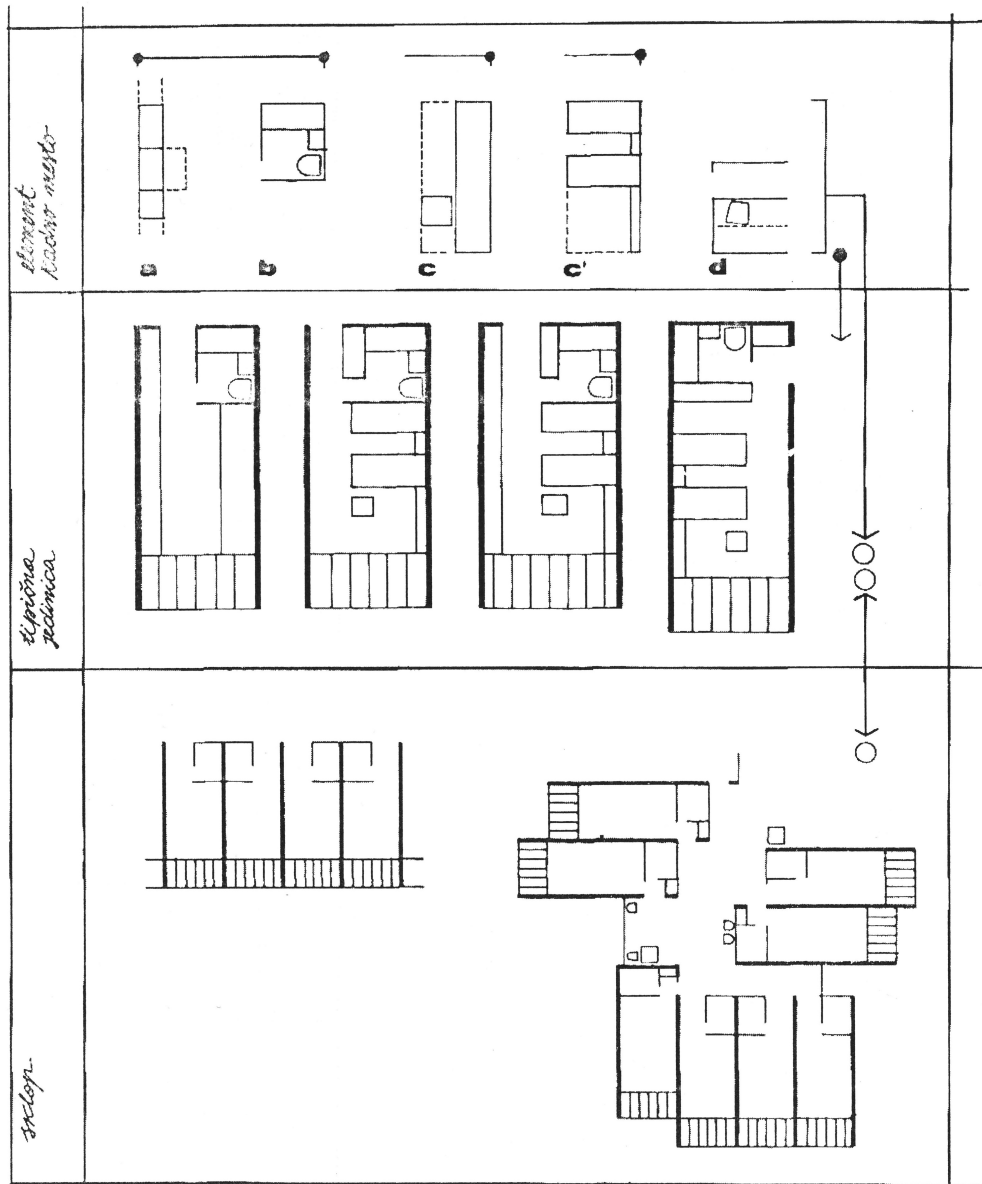


**Цртеж 60:** Две основне јединице у пројектовању: елемент и радно место, Миленковић.  
**Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 53.

<sup>561</sup> Milenković, 59.

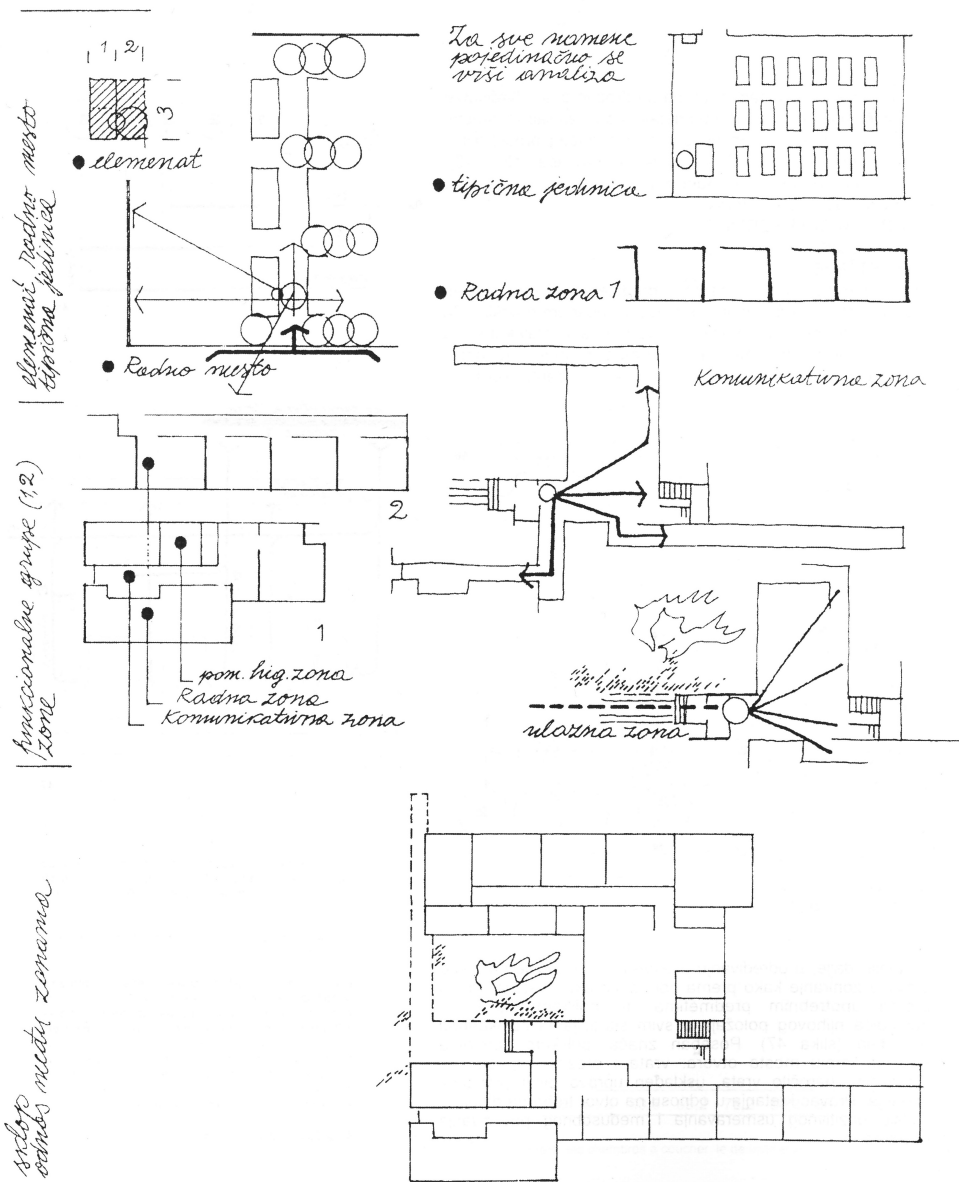


**Цртеж 61:** Анализа типичне јединице становања у хотелу, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 56–57.

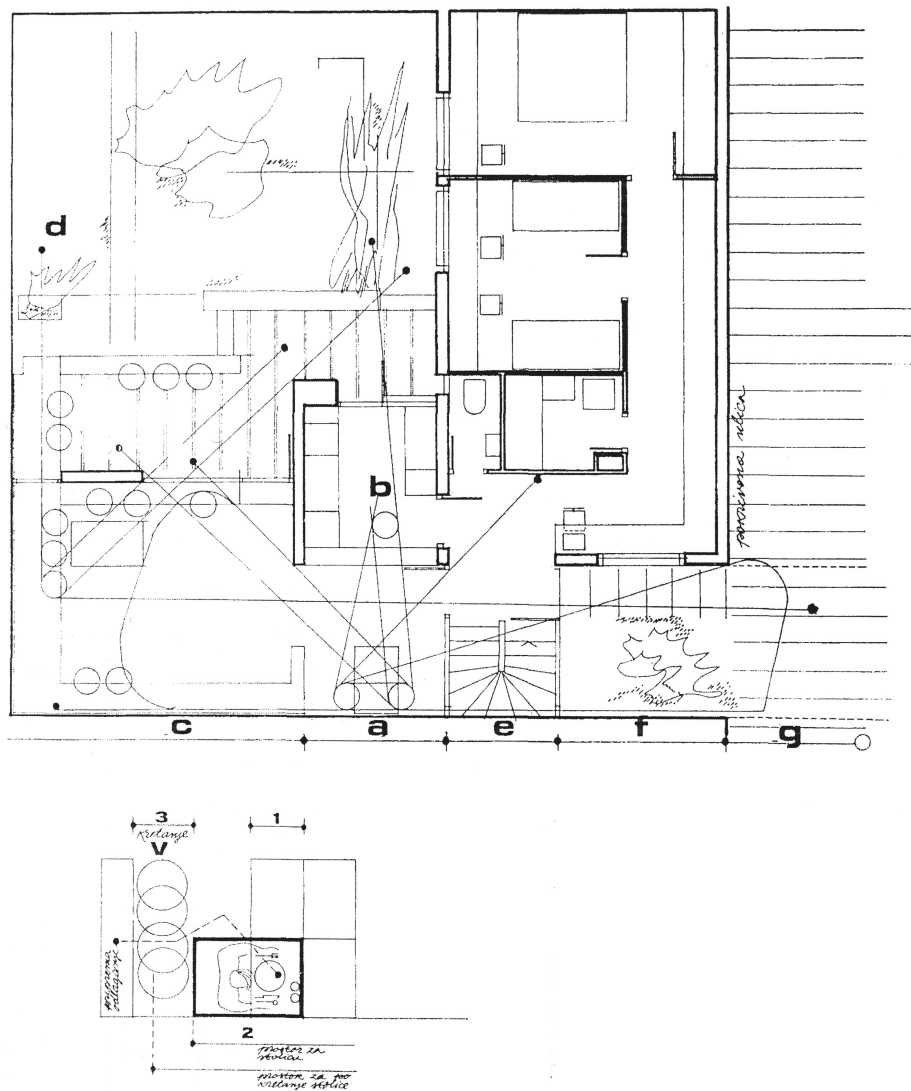


**Цртеж 62:** *Анализа типичне јединице становања у хотелу: појединачне површине (радна места) у међусобном деловању образују наменске линије и утичу на тип организације целе јединице. Појединачне анализе основних намена дају само податке о могућностима, правцима пружања и рационалним вредностима за тражену намену, али се тек кроз њихов однос у типичној јединици они, радна места, па затим типичне јединице и склоп одређују као простор. Кроз низ тих типичних међуодноса радних места у јединици образује се и њена прострност, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 56–57.*





**Цртеж 63:** Радна места у анализираном склопу су резултат само потреба процеса; њихово утврђивање није везано и за одлике спољне, урбане средине. а) Процес решава однос заједнице радних места (понуда – корисник 1) и групе корисника (потражња – корисник 2). Контакт се решава преко организационе траке. Она у простору дели ове две врсте основних активности. б) Заједница радних места се регулише искључиво потребама процеса. Истакнута радна места уз организациону траку и повучена радна места се утврђују природом процеса (случај 1, 2, 3). ц) Организација заједнице радних места према типу процеса: утврђени део тока процеса – решење, техничка обрада и контрола, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 76–77.



**Цртеж 64:** Анализа радног места спроводи се на неколико степени: 1) на првом степену се одређује основни карактер намене – у величинама и основним садржајима; 2) на другом степену однос према окружујућим наменама преко којих директно вршимо обликовање простора у целини  $a$  и намене коју испитујемо (однос  $a : b$ ,  $a : e$ ,  $a : c$  итд.); 3) на трећем степену однос према природној ( $d$ ) и урбаној средини ( $f, g$ ). Овим последњим испитивањем читав склоп – сва радна места се подвргавају јединственом преиспитивању – вредновању, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 79.

### 5.2.3. Утицаји средине и метеоролошки цртеж

Појавни ниво стварности који се односи на динамику поделе стамбеног простора под утицајима природних услова анализирамо у размерном опсегу (1:1

– 50:1). Овај размерни опсег указује на домен интензивног чулног опажања које утиче на целокупну перцепцију поделе простора и њених перформанси. Под појмом природних услова најпре подразумевамо атмосферски, метеоролошки контекст утицаја (осветљење, ваздушне струје и температура итд.) на спајање, раздвајање и размицање простора становања, а затим и целокупне услове и утицаје средине, као окружења становања. У анализи метеоролошке архитектуре, Хил поставља корисника простора у улогу равноправну пројектантској, а метеоролошко време у вишезначни јаз између архитекте, корисника и грађевине.<sup>562</sup> У односу на нашу тежњу одржавања јаза у прелиминарности и вишезначности између цртања и грађења, поставља се питање метеоролошког времена као специфичног услова који одржава покренуто стање цртежа. Миленковић овој теми посвећује цело поглавље архитектонске анализе – Кућа и средина. За разлику од претходне две анализе појавних новоа стварности и размерних опсега (Р 1:250 – Р 1:100, Р 1:1 – Р 1 : 50) у којима смо испитивали размеравање као процедуру тактике покренутог цртежа са фокусом на динамичкој схеми, крајњи циљ овог сегмента истраживања је испитивање могућности за метеоролошки цртеж као засебан аспект и специфичну тактику покренутог цртежа.

Природни утицаји, као саставне компоненте утицаја средине, свеприсутни су у Миленковићевој архитектонској анализи, а посебно су наглашени у разматрању динамике просторних граница. Променљиве границе боравка у простору чине основу његове идеје о еластичности простора. Наиме, он сматра да су за концепцију простора која почиње од радног места, пресудни активни односи са спољном средином, „где се подразумева све од склопа до природе и свих видова урбаног груписања”.<sup>563</sup> Миленковић сматра да се основе просторних неспоразума и незадовољстава налазе управо у пројектантској немарности у решавању динамичних односа са спољном средином, било да се она односи на друга радна места, склоп или на природну средину.<sup>564</sup> Он напомиње да је број и променљивост утицајних фактора захтеван и велики, те да је према томе неопходно приступити студиозној анализи која ће осим квалитетног простора укључити и „степен прилагодљивости будућим потребама као његову сталну

---

562 Jonathan Hill, *Weather Architecture* (London; New York: Routledge, 2012).

563 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 66.

564 Milenković, 66.

особеност”. [Цртеж 65] С обзиром да су величине променљиве у односу на сваку појединачну ситуацију, он сматра мотивисаним и потребним истраживање о еластичности простора и еластичној јединици које почиње од анализе радног места као територије отворене за непредвидиве ситуације.<sup>565</sup>

Како смо приказали у претходном поглављу, у Миленковићевој анализи просторни гест ограђивања подразумева селективно, промишљено укључивање спољашње средине. Говорећи о теми ограђивања, затварања и изолације унутрашњег простора, Хил нас подсећа да сама идеја куће и становања од њеног настанка подразумева заштиту од метеоролошких услова, дивљих звери и непријатеља.<sup>566</sup> У испитивању критичности архитектуре кроз нестабилност поделе на споља и унутра, он поставља у фокус метеоролошко време. У његовом разматрању, променљиви услови метеоролошког времена су у сталној спреси са нестабилношћу поделе простора и као такви одржавају вишезначни јаз између архитекте, корисника и грађевине. Хил тврди да: „жеља за архитектуром која је сигурна никад не може бити испуњена. Уместо тога, може повећати анксиозност и даљу жељу за архитектуром која је све сигурнија. Због тога, противно традицији која је супротна архитектури, предлажем метеоролошко време као агент вишезначности у односима између архитекте, грађевине и корисника”.<sup>567</sup> Дакле, укључивањем природних услова у унутрашњост куће, Хил потенцира рад са нестабилном поделом на унутра и споља, као и одржавање ове нестабилности. Анализа показује да Хилово истраживање потврђује нашу хипотезу да је критички потенцијал динамике поделе простора садржан у гестовима становања, боравком у простору, који он назива корисничким искуством (*user's experience*). Прецизније, он истиче да „користити грађевину значи такође правити је, било физичким трансформацијама, њеним коришћењем на непредвиђене начине, или новом концепцијом (...) Да ли је грађевина критичка зависи од корисника, колико и од архитекте”.<sup>568</sup> У оваквом ставу аутора јасно препознајемо

---

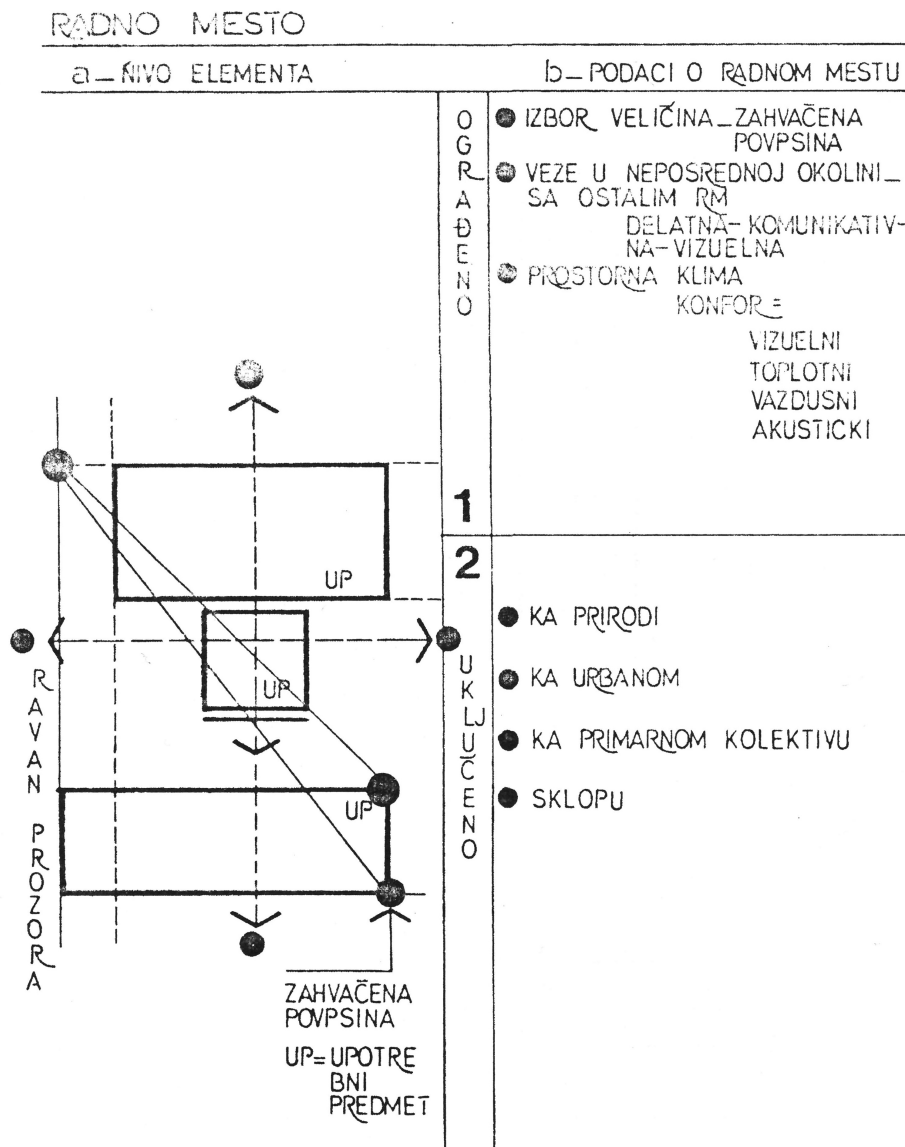
565 Milenković, 69.

566 Jonathan Hill, “Criticism by design: drawing, wearing, weathering”, *The Journal of Architecture* 10, no. 3 (2005): 288.

567 “But the desire for an architecture that is secure can never be fulfilled. Instead, it may increase anxiety and further desire for an architecture that is ever-more safe. Therefore, countering the tradition in which it is opposed to architecture, I propose weather as an agent of ambiguity in the relationships between the architect, building and user.” Hill, 288.

568 “To use a building is to also to make it, either by physical transformation, using it in ways not previously imagined, or by conceiving it anew (...) Whether a building is critical depends on the user as much as the architect.” Hill, 287.

Хајдегерову аналогију грађења и становања, као и нашу тежњу за одржавањем активне спреге између цртања и грађења.



**Цртеж 65:** Анализа радног места – прве јединице усмерене и одмерене за успешно одвијање делатности у простору. Ниво елемената и подаци ограда/укључено који одређују радно место, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 67.

За разлику од Хиловог става да је интензивно укључивање метеоролошког времена у архитектуру у супротности са традицијом, Миленковић нам показује у својој студији да бројне логике грађења – у складу и балансу са условима

природе – управо потичу из традиционалних вештина. Међутим, почетке промишљеног укључивања временских услова у концепцију грађења ради очувања природних ресурса и животне средине, Миленковић, као и Хил, проналази у осамнаестом веку.<sup>569</sup> Он издваја ставове значајних аутора из различитих дисциплина и формира мноштво диверзних перспектива према проблему непланског коришћења природних ресурса. У том смислу, аутор истиче различите правце: биологизам, органску архитектуру, *jugendstil*, бионику, градитељску биологију, еколошко градитељство и бројне примере релевантних приступа пројектовању: од коришћења енергије сунца, енергије ветра и карактеристика ваздуха и земље – до поновне употребе већ коришћених материјала за грађење и пренамене празних, напуштених простора. Аутор дефинише климу као „све типове времена (стања атмосфере) у трајању једног места”, он разликује „сталне величине климе: географска ширина, рељеф, растиње, врсте и однос биљног покривача, а променљиве величине: осунчање, ветар, влага, падавине, облачност и притисак”.<sup>570</sup> У односу на његов приступ анализама средине и климе, као и према раду у цртежу, издвајамо пример студија осунчаности односно осунчања.

### **Цртежи природних утицаја**

У цртежу природних утицаја у Миленковићевој анализи можемо разликовати два основна приступа: цртеж који настоји да прикаже променљивост услова средине и дијаграм који објашњава кућу као сложену машину опремљену за коришћење природних ресурса. Карактеристично за оба приступа је тежиште на цртежу вертикалног пресека.

Разлика у два приступа цртежу може се уочити у дистинкцији два начина које Миленковић предлаже за коришћење сунчеве енергије: тзв. пасивни и активни систем. „У првом случају сама грађевина обликом и положајем уређује повећано или смањено сунчево зрачење – у другом случају прикупљање, а посебно унутарњи ток загрејане воде, њено сакупљање, складиштење, потом потрошња захтева и инсталације водовода и електрике”.<sup>571</sup> Он даље појашњава да је

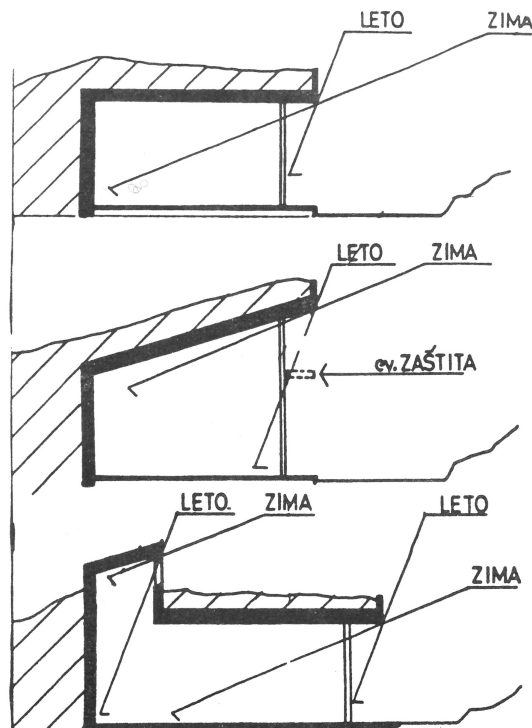
---

<sup>569</sup> За развој везе између природних услова средине и стамбеног простора у осамнаестом и деветнаестом веку, Миленковић посебно истиче ауторе Роберта Овена (Robert Owen, 1771–1858), Чарлса Фуријеа (Charles Fourier, 1772–1837) и Вилијама Мориса (William Morris, 1834–1896).

<sup>570</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu* 2, 66.

<sup>571</sup> Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu* 1, 155.

независно од примене једног од два система, неопходно планирање оријентације према кретању сунца и јаким ветрова. Поред тога, аутор кроз испитивања истиче концепт стакленика као спектар различитих врста дуплираних, транспарентних облога и међупростора између унутрашњости и спољашности, који може допринети коришћењу енергије сунца и повећати квалитет дневног стамбеног простора.<sup>572</sup>



**Цртеж 66:** Куће у Таосу (Нови Мексико) израђене од буради, истрошених ауто гума и неких старих техника, Миленковић. **Извор:** Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 160.

Миленковићев пример који издвајамо као пасивни систем коришћења сунчеве енергије, приказује три различита вертикална пресека модела куће у Таосу (Нови Мексико); она је изграђена од буради, истрошених аутомобилских гума и заснована на традиционалним техникама градње. [Цртеж 66] У опису цртежа, аутор објашњава: „Кућа у земљи – обично заштићена од ветра и оријентисана ка јужној страни – са земљаним покровом који се изнад

<sup>572</sup> Перформансе једнослојних и вишеслојних преграда од стакла и стаклене грађевине посебно смо анализирали и приказали у првој глави рада, у студијама културе стакла.

конструкције креће 30–45 cm (трава и слично растиње) или 60–75 cm (ниско растиње) или до 150 cm (крупно растиње, дрво). Овако постављање захтева обезбеђење захваћених страна земљом добром изолацијом зидова, дренажом и постављањем заштитног слоја – најмање 1,5 m од зида до тзв. санитарног насипа”.<sup>573</sup> Осим односа просторног геста и терена, цртежи пресека приказују екстремне просторне ситуације осунчаности у летњем и зимском периоду. Они користе пет различитих линија, од којих две врсте линија одговарају појмовима лиминалне динамике: линија текстуре која прикакује терен и стрелна линија која показује углове упада сунчевих зрака. Променљивост услова средине као и кретање поделе простора на осветљени и осенчени део, може се сагледати из једног пресека, док је просторни гест према овим утицајима средине приказан разликом у три цртежа. За разлику од приказа променљивих услова средине, активни систем коришћења сунчеве енергије подразумева приказ и организацију опреме за коришћење природних ресурса. Пример се односи на један цртеж пресека куће изграђене у Француској 1967. године: „Пресек куће са коришћењем сунчеве енергије изграђене у Француској – 1) стаклени зид, 2) црна површина, 3) бетонски зид, 4) отвор за довод хладног ваздуха. Загрејани ваздух у међупростору креће на горе и улази у просторију. Хладан ваздух из нижих слојева пролази кроз отвор и кретање се у том смислу наставља. Бетонски зид је колектор и акумулатор”.<sup>574</sup> [Цртеж 67] Из Миленковићеве студије природних услова средине, можемо издвојити две специфичне просторне ситуације поделе простора: упад сунца и струјање ваздуха. Ове ситуације поделе простора, као и линија, припадају неизграђеним поделама простора.

У студијама цртежа природних, метеоролошких утицаја сматрамо да је значајно нагласити да је први Миленковићев изграђени пројекат Аеролошка опсерваторија на Зеленом брду у Београду 1956. године. Пројекат је специфичан јер је намењен испитивањима и мерењима у оквиру аерологије и према томе укључује посебне просторне и програмске захтеве. Аерологија представља посебан део метеорологије посвећен висинским мерењима температуре, влажности ваздуха, атмосферског притиска, брзина и правца ветра од површине тла до виших слојева атмосфере. У односу на циљеве наше студије, његова

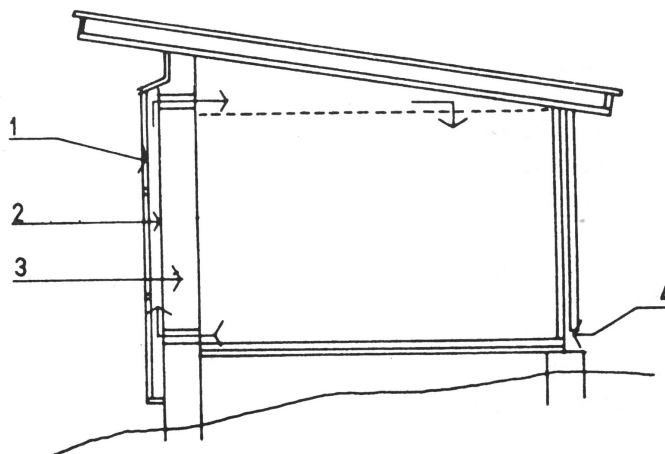
---

<sup>573</sup> Milenković, 160.

<sup>574</sup> Milenković, 156.



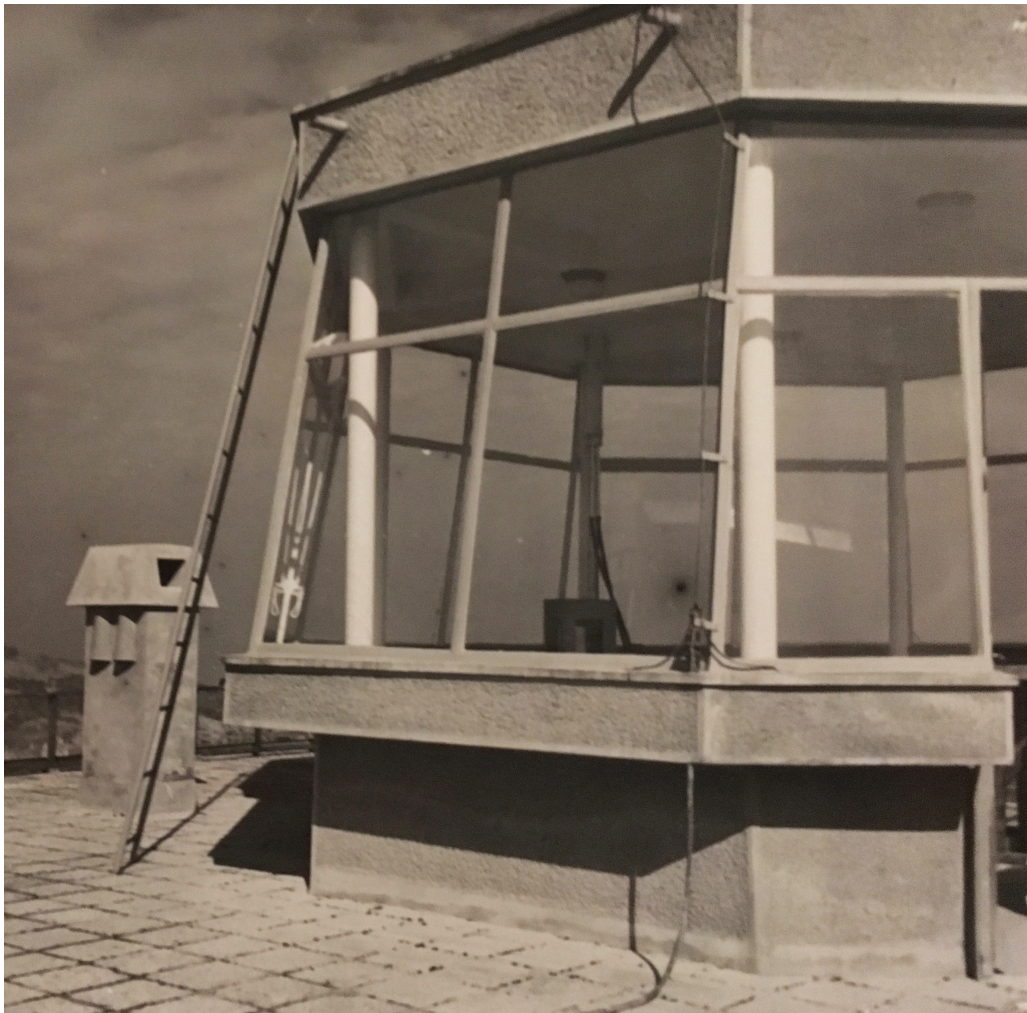
посебност садржана је у специфичној функцији простора за (мерење) услова средине. Овај објекат је до данас задржао исту намену. [Фотографије 1 и 2]



**Цртеж 67:** Пресек куће са коришћењем сунчеве енергије, изграђене 1967. у Француској, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 156.



**Фотографија 1:** Аеролошка опсерваторија на Зеленом брду у Београду, Миленковић, 1956. **Извор:** Приватни архив професора др Бранислава Миленковића.



**Фотографија 2:** Торањ аеролошке опсерваторије на Зеленом брду у Београду, Миленковић, 1956. **Извор:** Приватни архив професора др Бранислава Миленковића.

### **Метеоролошки цртеж**

Поред претпоставке да је аспект динамичке схеме (њеном варијацијом у верикалном пресеку) један од могућих домена за испитивање одрживог јаза метеоролошких временских услова, метеоролошки цртеж, према Хиловом приступу и према целокупном контексту нашег истраживања узимамо за теоријску поставку тактике покренутог цртежа. Теоријска поставка метеоролошког цртежа односи се на опажајни појавни ниво стварности и размени опсег (1:1 – 50:1). Она има намеру да омогући даља разматрања динамике поделе стамбеног простора и крајњи циљ да истражи засебан аспект архитектонског цртежа. Како Хил појашњава, студије метеоролошког цртежа

позивају на потпуно измештање и критичко сагледавање архитектонског пројектовања и архитектонског цртежа. Он напомиње да се начин цртања, било да је на компјутерском екрану или на папиру, није знатно изменио од италијанске ренесансе и да је „сврха таквог цртежа да верно опише објекат, не да истражи флукуације временских услова, сећања и перцепције”.<sup>575</sup> Да би архитектура укључила активне утицаје, услове и ефекте променљивих фактора средине, потребно је да архитекте преиспитају, одбаце или трансформишу начин цртања и пројектовања.<sup>576</sup>

Хил сматра да су текст и цртеж архитектонска дела, као и грађевине, и истиче да је у могућностима претакања из једног израза у други садржано богатство архитектонске професије.<sup>577</sup> У намери да испита критичност архитектуре, он за једно од поља деловања истиче цртеже као пројекте просторних концепција и старији приступ архитектури, наспрам новог приступа који подразумева пројекте опреме. Ипак, изнад свега он тврди да архитектонска професија не жели ни архитекте ни архитектуру која је критична, те према томе „да би био критичан, архитекта мора бити критичан према професији”.<sup>578</sup> Разматрајући улогу пројекта, аутор анализира италијански концепт *disegno* (који смо детаљније појаснили у првој и другој глави рада) и наглашава да је неопходно укључити у процес пројектовања разматрање креативности корисника простора.<sup>579</sup> Хил повезује начине боравка у простору и метеоролошке утицаје средине у вишезначни јаз између цртежа и грађевине: „Пошто искуство корисника зависи од комплексних контрадикторности многих момената и услова, критичност грађевине можда не зависи од тренутног шока, већ од трајне вишезначности, од могућности за појављивање сталних промена, отпорних на решења и перманентно отворених за интерпретацију”.<sup>580</sup> Према томе, Хилова теорија је кључна за нашу студију динамике поделе стамбеног простора у појавном нивоу стварности који се тиче

---

575 Jonathan Hill, “Weather architecture, weather drawing”, in *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, ed. Marco Frascari, Jonathan Hale, and Bradley Starkey (London; New York: Routledge, 2007), 216.

576 Hill, 216.

577 Hill, “Criticism by design: Drawing, wearing, weathering,” 286.

578 “To be critical, therefore, the architect must be critical of the profession.” Hill, 286.

579 У основним филозофским и теоријским поставкама нашег рада аргументовали смо кључну улогу станара који користи простор, према целокупној студији динамике поделе стамбеног простора. Оваква концепција наше истраживачке позиције пре свега се уочава кроз острвски и номадски модел геста становања, а затим и кроз концепт отеловљења у цртежу и критичке феноменологије архитектонског цртежа.

580 Hill, “Criticism by Design: Drawing, wearing, weathering”, 287.

утицаја средине и размерног опсега (1:1 – 50:1). За разлику од спроведених испитивања, тактика покренутог *limen* стања архитектонског цртежа и могућности за одржавање сталног покрета измештања (кроз различите појавне нивое стварности и мерења динамичке схеме), Хилова анализа омогућава разматрање есенцијалних утицаја услова средине на динамику поделе стамбеног простора: од поделе простора самим утицајима средине (подела на осунчани и осенчени простор или подела простора ваздушним струјама), до утицаја различитих метеоролошких фактора на ситуације и перформансе поделе простора.

Осим природних метеоролошких услова, Хил разликује више других типова утицаја у овој категорији: створени, електромагнетски и војни.<sup>581</sup> Створени метеоролошки услови односе се на креирање климе унутар грађевине посредством технологија (грејање, хлађење, осветљење и наводњавање и сл.). У овом случају, зид који ограђује унутрашњост има функцију изолатора који неутралише спољашње утицаје. Електромагнетски метеоролошки услови подразумевају различита зрачења и мреже телевизије, радија, телефона, интернета. За разлику од контекста створених услова, ови услови истичу својства пропустљивости преграда које ограђују простор: „Физичке баријере – као што су врата и зидови – тешко задржавају спољашњост споља и унутрашњост унутра”.<sup>582</sup> Под војним метеоролошким условима Хил сматра вештачки контролисане метеоролошке појаве у циљу остваривања војних и других циљева (он напомиње да је овакво деловање забрањено одлуком 3264 Уједињених нација 1974. године).

Аутор тврди да је критичка свест о метеоролошким условима есенцијално значајна за архитектуру, јер омогућава коегзистенцију грађене средине са њеним ширим окружењем и активно деловање у решавању проблема средине, као што су климатске промене. Осим тога, једнако важна улога метеоролошких услова у критичности архитектуре јесте њихов потенцијал да фокусирају и одрже вишезначности перцепције корисника и архитекте.<sup>583</sup> Према нашој студији поделе простора у домену сензорног појавног нивоа стварности, планирање, режирање и пројектовање метеоролошких услова – као стално променљивих

---

581 Hill, “Weather architecture, weather drawing”, 288.

582 Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, 289.

583 Hill, “Weather Architecture, weather drawing”, 216.

околности које деле простор и условљавају динамику поделе простора – указују на могућности за рад на *limen* стању метеоролошког архитектонског цртежа.

## Закључци и препоруке

Закључци изведени током истраживања показали су да је проблем улоге архитектонског цртежа у студијама динамике поделе стамбеног простора вишеструк и сложен према савременом професионалном контексту. Кроз рад на постављеним истраживачким питањима и систему хипотеза, утврдили смо да су примарне релације поделе простора (спајање, раздвајање и размицање), покрети дислокације и проблеми нестабилности и неизвесности заједнички за феномен поделе простора и за рад са овим феноменом у архитектонском цртежу. Осим тога, видели смо да се ове заједничке одреднице предмета и теме могу одразити на целокупну дискурзивну поставку и методологију истраживања. Према томе, позиционирали смо тежиште закључних разматрања у испитивање посебног методолошког приступа за рад са динамиком поделе стамбеног простора у архитектонском цртежу. Основни закључци дисертације су донесени у доменима филозофије, теорије и методологије истраживања кроз архитектонски цртеж. Они постављају критичку тензију и испитивачку спрегу односа између цртања и становања, између архитекте и корисника простора, у осцилирајући јаз између динамике цртежа и динамике простора. Видели смо да је интердисциплинарна истраживачка позиција – архитектонских и уметничких теорија, филозофије и медија архитектонског цртежа, са утемељењима појединих ставова у антрополошким тезама – омогућила један од релевантних приступа теми и проблему истраживања. Архитектонски цртеж је разматран као медиј и алат укупних архитектонских студија (анализе, истраживања и пројектовања) променљивих односа боравка у стамбеном простору. Притом је становање, на основу критичког прегледа референтне литературе и студије случаја, показано

као високоиндикативан програм који омогућава прецизан приступ општим студијама динамике поделе простора. Тежиште теме је, утемељењима у филозофији и теорији архитектуре, постављено у обичну архитектуру свакодневице, испитивање уобичајеног и проблематизацију познатог у цртању и коришћењу стамбеног простора. У односу на природу истраживања и садржај рада, завршни део дисертације конципиран је тако да најпре у консеквентним корацима наведе значајне закључке, а затим да укаже на могуће правце будућих истраживања у области. У циљу јасног прегледа, а према основним сферама доприноса, закључна разматрања приказана су кроз четири тематске потцелине: студије динамике поделе стамбеног простора, студије улога архитектонског цртежа, тактике покренутог цртежа и смернице за даља истраживања.

### **Студије динамике поделе стамбеног простора**

Феномен поделе стамбеног простора, кроз студије једне могуће филозофије архитектуре, утврђен је као динамичан концепт који одржава у активном односу својства линије у архитектонском цртежу и изграђену поделу простора (погледати табелу 1 – део I глава 1: *Табеларни приказ студија динамике поделе стамбеног простора*). Систематизација у оквиру феномена на ситуације и перформансе поделе простора омогућила је кадрирање динамике и даљи рад са њом као катализатором културе становања. У истраживачком поступку испитивања и дефинисања појединачних ситуација и перформанси, нарочито су нам значајна утемељења у филозофским разматрањима Хајдегера, Дериде, Геца и Бенџамина. Виглијева архитектонска читања и интерпретације филозофског дискурса заузимају кључно место у формирању ужег контекста истраживања и методолошког приступа. Чињеница да смо систематизације феномена поделе простора усавршили и допунили према резултатима студије случаја Миленковићеве анализе, говори о томе да смо архитектонску филозофију поделе простора поставили као дискурс истраживања, а не као затворену, искључиву формулацију појединачног феномена (погледати табелу 1.1 – део III глава 4: *Табеларни приказ студија динамике поделе стамбеног простора*). Према томе, припадајући резултати рада у овом тематском оквиру могу се разумети као систем засебних, полазних, секундарних и терцијарних закључака и доприноса истраживању у пољу студија односа између архитектуре и филозофије.

Сличан закључни карактер има студија начина боравка у простору и културе становања. Уз основе у Гецовим и Бенцаминовим филозофијама становања и геста, истраживање смо поставили у просторе „обичне архитектуре” и свакодневице. Два модела боравка у простору конципирани смо према разликама у перцепцији динамике поделе простора. Они укључују навике и одступање од навика. На овај начин истакли смо отвореност стамбеног простора ка непредвидивости и изненађењу у интеракцији динамике поделе (геста простора) и динамике кретања (геста корисника). Према студијама динамике поделе стамбеног простора, установили смо три основна модела геста који су служили као платформа за продубљене анализе:

- острвски модел геста
- номадски модел геста
- просторни гест

Док је у првом и другом делу рада централно поље испитивања постављено у природу, својства и карактер поделе, као онога што прави разлику између простора, трећи део рада поставља у средиште трансверзалне, наспрамне односе подељених делова. Кроз студију случаја прелазног простора у Миленковићевој анализи, повезали смо интеракције поделе и покрета са ауторовом формулацијом „моментата преласка кроз простор”. Аналогијом и упоредном анализом смо утврдили да Миленковић испитује конвергенције променљивих фактора кретања и динамике поделе кроз појам појаве и специфичан приступ анализи у архитектонском цртежу.

Миленковићев теоријско-филозофски оквир истраживања и специфично рад са поларним односима показао је блискост његовог приступа са критичком теоријом и деконструктивистичким дискурсом. Испитивање карактера граница простора и њихове променљивости према култури становања нарочито је наглашено кроз појмове просторности, појаве, средотежне површне, елемента и еластичности простора. Посебан значај студије случаја огледа се у ауторовој проблематизацији појединих тема културе становања, пројектовања и грађења из ширег Југословенског архитектонског контекста, које смо поставили у релацију са нашим основним проблемима истраживања. На основу спроведених студија о општем Миленковићевом приступу и специфично студији прелазног простора,



установили смо посебност која се тиче пројектовања, предвиђања и анализе променљивих просторних односа. Интерпретативним и упоредним методама испитивања појмова и процеса у Миленковићевој архитектонској анализи, уочили смо да динамика поделе стамбеног простора представља једну од централних тема његове анализе.

Закључни оквир студија динамике поделе стамбеног простора садржан је у теоријско-филозофској поставци феномена поделе простора, а приказан је табелом 1 и табелом 1.1 у четири основна поља анализе:

- систематизација, селекција и етимолошка анализа појмова поделе: *limes*, *limen*, *limier*, *line*;
- утврђивање основних релација феномена поделе простора: одвајање, спајање, размицање;
- испитивање и систематизација кључних ситуација поделе простора: зид, праг, врата, прозор, мост, стан, линија, средотежна површина, елемент;
- дефинисање перформанси поделе стамбеног простора као кључних својстава феномена (која везују динамике простора и културе становања): муралност, порозност, перфорација, транспарентност, рефлексивност, инверзија, насиље, дистанца, еластичност.

### **Студије улога архитектонског цртежа**

Проблеми медија архитектонског цртежа разматрани су у контексту актуелних испитивања у области и то у односу на две промене парадигме – премештање активности цртања са локације грађења на папир и прелазак са аналогног на дигитални цртеж. Значајно је нагласити да се испитавањем цртежа наш рад уписује у актуелни покрет у оквиру архитектонске струке који преиспитује и промишља савремену улогу архитекте и архитектуре у ширем и специфичном друштвено-политичком контексту.<sup>584</sup> Студије опште теорије

---

<sup>584</sup> Овде пре свега мислимо на приступе аутора чије радове смо користили у истраживању (као што су Фраскари, Хил, Шер, Хејл, Пикон и Самјуел), али такође и на појединачне ставове референтних савремених архитеката који су формулисани у виду пунктуалних публикованих рефлексивности. Издајемо два рецентна примера. Један пример је разговор архитекте Рема Колхаса (Rem Koolhaas) са Едвином Хиткотом (Edwin Heathcote) за *Financial Times* (9. март 2018), у којем Колхас објашњава свој став према архитектонском раду у неолибералном контексту и истиче руралност као ново поље деловања савремене архитектуре. (Edwin Heathcote, "Rem Koolhaas: The Word Starchitect Make You Sound like an A\*\*hole," *Financial*

архитектонског цртежа вођене су у односу на сазнања о линији као једној од ситуација динамике поделе поделе стамбеног простора која у први план истиче усмереност цртања (кроз мерење) ка грађењу. Тражећи активност цртежа према пракси грађења, фокус смо поставили на односе цртања и мерења, а домен резултата одредили у критичности, нестабилности и вишезначности архитектонског цртежа.

Закључак који је одредили примарни допринос истраживања у методологији покренутог архитектонског цртежа, следи из низа резултата изведених према специфичним тематизацијама и проблематизацијама улоге цртежа, поступно развијеним и приказаним у табли 1.7 (1–6) – део II глава 3: *Покрети нестабилности и измештања архитектонског цртежа према студији његове опште теорије*:

- Са ослоном у анализама Белардијевог есеја и разлика између појмова *disegno* и *rilievo* (између отвореног и затвореног цртежа, између скице и информисаног цртежа), конципирани смо различите аспекте цртежа у њиховом односу према реализацији. Одредили смо аспекте цртежа као динамичне, нестабилне категорије које су условљене односима цртања и мерења (табла 1.1 – део I глава 2: *Аспекти архитектонског цртежа према односима цртања и мерења* и табла 3 – део III глава 4: *Аспекти архитектонског цртежа према конотацијама отвореног и затвореног цртежа*).
- Према Хилловим студијама критичке феноменологије архитектуре (Фраскари, Марло-Понти), успоставили смо дискурс критичке феноменологије архитектонског цртежа. Аналогичном између отвореног цртежа и говорног говора и затвореног цртежа и изговореног говора, поставили смо у релацију концепте тела-схеме и мерења, са једне стране, и активности цртања и *habitus*-а, са друге (табла 1.2 – део I глава 2: *Односи тела-схеме и habitus-а према цртању и мерењу*).

---

*Times*, March 9, 2018, <https://ft.com/content/7180ef52-2198-11e8-a895-1ba1f72c2c11>. Посећено 6. априла 2018). Други пример је предавање архитектке Џеремија Тила (Jeremy Till) које проблематизује образовање архитектке кроз питања презентације архитектонског рада. (Jeremy Till, "Educating otherwise" (International lecture series, Bartlett School of Architecture, February 21, 2018), <https://vimeo.com/257516136>. Посећено 6. априла 2018).

- Из Видлерових студија дијаграма као архитектонског приступа цртежу и Мерло-Понтијеве разлике између дијаграма и схеме, одредили смо дијаграм и схему за различите аспекте архитектонског цртежа. При томе, на основу анализе, дијаграм смо позиционирали примарно у зони затвореног цртежа, а схему у отвореном цртежу (табла 1.3 – део I глава 2: *Аспекти цртежа схеме и дијаграма према односима цртања и мерења*).
- Односе цртежа и језика анализирали смо у светлу Бартовог семиолошког разматрања цртежа. Ова анализа је показала да цртеж одликује девијација семиолошке структуре, јер он задржава полисемију и „плутајуће ланце” означитеља. Фокус проблема односа цртеж-језик усмерили смо на разматрања вишезначности и преводивости цртежа у његовим различитим фазама и према грађевини (Еванс, Бенјамин, Бенџамин). Утврдили смо да је превођење садржано у процедурама и процесима мерења, као и да је преводивост значајно својство садржано у потенцијалу цртежа (табла 1.4 – део I глава 2: *Односи цртежа и грађевине према језичким својствима преводљивости и вишезначности цртежа*).
- У студијама технологије архитектонског цртежа, кроз испитивање две промене парадигме, поставили смо у исту раван анализе аналогне и дигиталне технологије рада у цртежу (Фраскари, Шер) и издвојили основну разлику између репрезентације и симулације. Један од два примарна резултата овог дела студије односи се на перформансе поделе простора установљене у методолошким карактеристикама технологије архитектонског цртежа (погледати табелу 2 – део I глава 2: *Табеларни приказ перформанси поделе простора у методолошким карактеристикама технологије архитектонског цртежа*). Други резултат поставља размеравање за једну од процедура поступка мерења и према томе, у средиште механизма одлуку између технологија и геометрија архитектонског цртежа (Шер, Малбранш), (табла 1.5 – део I глава 2: *Технологије и геометрије цртежа према односима репрезентације и симулације*).
- Према Евансовом концепту живе, нестабилне геометрије, разлици између пројективне и дескриптивне геометрије и његовом нагласку на стереотомији као нарочито важној техници рада у цртежу, издвојили смо

посебан значај линије *trait*. У односу на значај концепта линије *trait* за Дериду и према Сакаровичевим студијама стереотомије поставили смо линију *trait* у тежиште нестабилности цртежа између цртања и грађења и отворили питања прелиминарности и лиминарности архитектонског цртежа (табла 1.6 – део I глава 2: *Односи линије и поделе простора према геометрији и композицији*). Осим тога, у студијама живе геометрије, кроз формулацију коју она подразумева у композицији простора, закључили смо да је лиминално стање линије *trait* (између геометрије и технологије, између цртежа и грађевине) кључно за студије динамике просторних ситуација поделе простора (погледати табелу 3 – део I глава 2: *Табеларни приказ ситуација поделе простора према методолошким карактеристикама геометрије архитектонског цртежа*).

Резултати приказани кроз тематске потцелине – Студије динамике поделе стамбеног простора и Студије улога архитектонског цртежа – понудили су могући одговор на централно истраживачко питање и потврдили основну постављену хипотезу – кроз повезаности динамика поделе простора и кретања архитектонског цртежа између цртања и мерења, показали смо да је обострано условљен однос између појма поделе стамбеног простора и линије у архитектонском цртежу. Шире поље условљености ових динамика приказано је у табели 2 и табели 3, док је уже поље међусобних односа линије и поделе простора надаље разматрано кроз потпитање – Како кроз различита својства линије у архитектонском цртежу разматрати динамику поделе стамбеног простора? – у другом делу дисертације.

### **Тактике покренутог цртежа**

У односу на резултате истраживања из прве и друге главе рада која су показала особине нестабилности и неизвесности као заједничке за динамику поделе простора и архитектонски цртеж, настојали смо да испитамо могућности методолошког приступа проблемима истраживања. Посредством Бенџаминове филозофије цртежа, утврдили смо да је својство прелиминарне односно лиминалне динамике кључно за студије улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора. Заправо, својство лиминалне динамике поставља у само тежиште рада централни проблем односа између идеје и

реализације, отвореног и затвореног цртежа. Према томе, установили смо методологију рада у покренутом архитектонском цртежу, као ону која иницира процесе измештања и одржавања јаза између цртежа и грађевине, идеје и реализације, технологије и геометрије, репрезентације и симулације.

Одржавање јаза између различитих крајности процеса отвореним, од есенцијалног је значаја, јер омогућава презервацију тензије и рад са граничним стањима цртежа и финим нијансама у променљивости динамика цртежа и простора. Као гранична стања цртежа препознали смо аспекте цртежа који се заснивају на анализама приказаним у табли 1.7 (1–6) и табли 3. Они укључују: схему, дијаграм, скицу, информисани цртеж и аналитички цртеж. Одређивање посебних аспеката архитектонског цртежа за рад са динамиком поделе стамбеног простора уједно представља могући одговор на секундарно истраживачко питање (Да ли је могуће утврдити више различитих позиција архитектонског цртежа у односу на процес архитектонског мишљења?). Карактеристика ових цртежа је у њиховој испитивачкој активности и критичком потенцијалу у одржавању јаза. Кључни механизам за одржавање јаза поставили смо у процедуре мерења (мерење, *тело-схема*, меревање, композиција, превођење) и на тај начин одредили смо за централну тему рада у цртежу променљивост просторних односа и променљивост односа цртежа према грађевини. На тај начин дефинисали смо стање посебне активности цртежа (цртеж-*limen*) као значајаног агента у студији и критици стамбеног простора. Овако конципиран стамбени простор „обичне архитектуре” отворен је ка непредвидивости и изненађењу, дакле ка преиспитивању устаљених навика свакодневице.

Резултати истраживања и испитивања методолошких приступа теми покренутог цртежа, указали су на могућности тактичког деловања. Према систематизацији архитектонских метода истраживања коју су предложили Гоут и Ванг, одредили смо крајњи допринос рада у методологији истраживања кроз архитектонски цртеж. Док смо покренути цртеж одредили као стратегију, фокус смо усмерили ка тактичком приступу и „акционом истраживању”. Кроз студије лиминалне динамике линија и студију случаја прелазног простора у Миленковићевој анализи, установили смо пет тактика покренутог архитектонског цртежа: појмовник лиминалне динамике линија, стална димензионална анализа, динамичка схема, меревање појавних нивоа

стварности и метеоролошки цртеж. Закључили смо да метод тактике отвара могућности рада у теми променљивих просторних односа кроз процесе измештања, односно задржавања цртежа у статусу *limen*. Карактер „акционог истраживања” одржава активном спрегу између истраживања кроз цртеж и праксе реализације архитектонског пројекта. Дакле, без намере да понуди упутства за рад или конкретна решења, тактички приступ покретању цртежа има за крајњи циљ успостављање различитих односа са праксом архитектонског пројектовања и архитектонске анализе.

- Појмовник лиминалне динамике линија (глава 3: Ка методологији поделе простора у архитектонском цртежу) – Као први корак у испитивању резултата рада у виду специфичног методолошког приступа, конципирани смо појмовник лиминалне динамике линија. Он предлаже методолошки одговор на потпитање о могућностима за разматрање динамике поделе стамбеног простора кроз различита својства линије у архитектонском цртежу. Централни проблем појмовника је студија односа између цртежа и грађевине, кроз различите парадигме цртежа, а у односу на појам, концепт и проблем линије у архитектонским и уметничким теоријама. Појмовник је понуђен као платофрма која омогућава фокус на односима између нацртаног и изграђеног, између идеје и реализације, између технологије и геометрије, мерења и мерења. Он нема за циљ да закључи коначан број нити крајњу дефиницију појмова, већ да испита нијансе линијске динамике као један од начина за постављање цртежа у покренуто стање, табла 2 – део II глава 3: *Појмовник лиминалне динамике линија према релацијама мерења, технологијама и геометријама архитектонског цртежа*.
- Стална димензионална анализа (глава 4: Прелазни простор у архитектонској анализи Бранислава Миленковића) – Према тежишту Миленковићеве анализе на односима између корисника и простора, продубљеним истраживањем, установили смо три основне тактике рада у покренутом цртежу (стална димензионална анализа, динамичка схема, мерења појавних нивоа стварности). У почетним разматрањима улога цртежа у динамици поделе стамбеног простора, нагласили смо кључни однос између цртања и мерења, који смо даље развили и приказали у

табли 1.7 (1–6). Аутор тврди да је константно проверавање димензионалних односа између поделе простора, употребног предмета и гестова корисника, кроз мировање, односно кретање, неопходно и пресудно за утицај ове анализе на концепцију простора. У концепцији сталне димензионалне анализе као посебне тактике рада у покренутом цртежу, издвојили смо Миленковићев мерни инструментаријум који се састоји од пет главних цртежа: *Површинска јединица 60/60 – табела могућих вредности у стамбеној изградњи*, *Просторна јединица*, *Сфере општења*, *Границе визуелног поља* и *Делатна схема за образовање неког склопа*.

- Динамичка схема (глава 5: Тактике покренутог архитектонског цртежа) – У претходно наведеним резултатима истакли смо схему као засебан аспект цртежа који припада отвореном делу спектра. У студијама Миленковићеве анализе закључили смо да је схематски приказ нарочито значајан за фокус на студијама променљивих односа у простору. У консултацији са Миленковићем, успоставили смо концепт динамичке схеме која разматра више различитих тема динамике – променљивости ситуација и перформанси поделе простора према начинима боравка, односно кретања у простору. Видели смо да је овај начин приказа најзаступљенији медиј и алат рада у анализи аутора и да подразумева конвенцију хоризонталног плана. Неки од важних примера укључују цртеже динамике просторних односа у пројекту стамбеног простора архитекте Нилсена, као и цртеже *Стамбена јединица у Призрену*, *Охрид – кућа крај језера троструко ситуационо везана*, *Три различите по месту и времену организације*, *Улазна зона*, *Однос платформи-површина које организују економски део пословања и осталих маса склопа*.
- Размеравање појавних нивоа стварности (глава 5: Тактике покренутог архитектонског цртежа) – Како смо раније показали, процедуру мерења смо одредили као део мерних процеса који покрећу и одржавају цртеж између имагинације и сазнања, између технологије и геометрије. Студијом Миленковићеве анализе закључили смо да је могуће успоставити аналитичку паралелу између процедуре мерења и његовог концепта „појавних нивоа стварности”. Према томе, одредили

смо размеравње појавних нивоа стварности као неопходан статични, ограничавајући параметар покренутог цртежа, који везује динамику поделе стамбеног простора за одређени ниво просторне студије. Кроз призму три размере појавних нивоа стварности, разматрали смо различитости приступа проблему променљивих односа: однос међу зонама, комуникације и средотежна површина (P 1: 250 – 1:100), динамика просторне јединице и елемент (P 1:50 – 1:1), утицаји средине и метеоролошки цртеж (P 1:1 – 50:1). Закључци овог испитивања указали су на средотежну површину и елемент као специфичне ситуације поделе простора и на метеоролошки цртеж као могући специфичан аспект и засебну тактику покренутог архитектонског цртежа.

- Метеоролошки цртеж (глава 5: Тактике покренутог архитектонског цртежа) – У односу на појавни ниво стварности који се тиче сензорног опажања динамике поделе стамбеног простора у размерном опсегу (1:1 – 50:1), установили смо засебну тактику покренутог архитектонског цртежа. Ослањајући се на Хилове студије које метеоролошке факторе постављају за средишњу тему вишезначног јаза између архитекте, корисника и грађевине, ову тактику смо поставили на нивоу теоријског обрасца практичног деловања. Хил поставља питање метеоролошког времена (природног, створеног, електромагнетског и војног) као специфичног услова који одржава вишезначност цртежа, те према томе омогућава испитивање ситуација и перформанси поделе стамбеног простора на појавном нивоу сензорног опажања. Миленковићеве студије утицаја средине на стамбени простор приказали смо као једно од могућих поља испитивања метеоролошког цртежа у варијацијама динамичке схеме у конвенцији вертикалног пресека.

Приказани резултати тактичког деловања у покренутом цртежу представљају могући одговор на потпитање и проблем могућих улога архитектонског цртежа у концепцији и анализи динамике поделе стамбеног простора. Њих можемо даље систематизовати према домену истраживачког деловања: домен линије – појмовник лиминалне динамике линија, домен мерења – стална димензионална анализа, размеравање појавних нивоа стварности и домен аспеката цртежа – динамичка схема и метеоролошки цртеж.



### Могуће смернице за даља истраживања

Приказани резултати, кроз мотивацију, намеру и организацију рада, постављени су као дискурси истраживања и платформе за даља испитивања у областима теорије, филозофије и методологије истраживања кроз архитектонски цртеж. У том смислу, закључна разматрања приказана у тематским целинама Студије динамике поделе стамбеног простора и Студије улога архитектонског цртежа представљају интердисциплинарне истраживачке дискурсе које је могуће даље развијати као засебне домене истраживања у области студија филозофије и архитектуре динамике поделе стамбеног простора, односно филозофије и теорије покренутог архитектонског цртежа. У ужем доприносу дисертације, тежиште је у тактичком деловању, а основна тема покренутог цртежа је студија променљивих односа између простора и корисника. Према централној теми, а у односу на актуелна шира преиспитивања друштвено-политичке улоге архитектуре и архитекте у савременом контексту, доминантан правац даљих истраживања оријентисан је ка демистификацији и де-спектакуларизацији архитектонског цртежа. О овим проблемима нарочито прецизно говоре Еванс и Тил.

Еванс настоји да истражи комплексност улоге цртежа у архитектури између крајности потпуног занемаривања и глорификације цртежа. Он најпре утврђује да архитекта готово никада не ради директно са објектом и на објекту својих идеја, већ индиректно кроз разне посредничке медије међу којима је цртеж доминантан.<sup>585</sup> С обзиром да архитектонски цртеж тежи коначности и разрешењу у оквиру себе самог, његово деловање је увек измештено. Еванс истиче да је у последњих петнаест година у професији присутна идеја поновног проналаска цртежа као директног продукта архитекте и да је оваква популаризација цртежа довела до својеврсног конзумеризма у овом пољу. Конзумеристички цртеж користи спектре графичких и наративних ефеката да би остварио фокус пажње посматрача. Како аутор тврди, овакви цртежи потпуно занемарују однос према реализацији објекта и он остаје енигматичан и неважан.<sup>586</sup> Популаризацију цртежа и његово удаљавање од идеје реализованог објекта (ради конзумеристичког утиска у очима посматрача) одликује сужавање и поједностављење поља архитектонске професије па и самог медија цртежа. Стога

---

<sup>585</sup> Evans, "Translations from Drawing to Building", 156.

<sup>586</sup> Evans, 160.

Еванс истиче други, супротан, мање популаран могући опстанак цртежа који укључује транзитна, комутативна својства цртежа.<sup>587</sup>

Сличну критичку позицију заузима Тил, нарочито истичући цртеже студената архитектуре.<sup>588</sup> Он коментарише да њихова ликовна заводљивост замагљује основне пројектантске намере, док просторна решења и став пројектанта оставља у другом плану. Иако не искључује естетску вредност архитектонског цртежа као примарног архитектонског медија, Тил наглашава да је неопходно изменити праксу цртежа и у фокус поставити рад са просторним проблемима. У тој иницијативи аутор види један од могућих, почетних корака за промену свести архитекте о његовој улози у процесу пројектовања. Он тврди да архитекта више није „мастер” (као што је то био случај у прошлости), он више не контролише целокупан процес пројектовања и грађења, већ представља само једног од многих учесника у процесу.<sup>589</sup>

У испитивању савремених улога архитектуре и архитекте, кроз призму медија архитектонског цртежа, један од могућих праваца за даља истраживања могао би се препознати у критичкој улози цртежа. У истраживачком контексту наше студије, она би подразумевала критику свакодневице и обичне архитектуре, али са полазиштем у аутокритици архитекте-корисника простора. С обзиром да критички потенцијал цртежа (који смо установили кроз студије динамике поделе стамбеног простора) није оријентисан ка критичности у смислу појединачних, заокружених ставова према простору, већ ка перманентној испитивачкој активности – иницирање и одржавање јаза (ауто)критике – концептуално је ближе деконструктивистичком дискурсу него критичкој теорији.<sup>590</sup>

С обзиром на резултат рада у пољу акционог истраживања у цртежу, закључујемо да предложено истраживање располаже потенцијалом за

---

587 Evans, 160.

588 Jeremy Till, “Educating otherwise”.

589 Осим истицања специфичних улога цртежа у пројектовању променљивих просторних односа, један од значајних доприноса Миленковићевог рада је управо у проблематизацији улоге архитекте у планирању и пројектовању. Док су његови цртежи спрега пројектантске праксе, педагошког и научног рада, и усмерени на формулацију питања и дефинисање проблема, његове студије науке о простору представљају напоре ка испитивању мултидисциплинарног приступа планирању и грађењу, у коме архитектура и архитекта представљају само поједине чиниоце комплексног ланца.

590 Према вишеструким „између” (између дисциплина, медија, индивидуалног и социјалног, приватног и јавног...) један од оквира за ову перспективу истраживања можемо препознати у ономе што је Рендел у књизи *Art and Architecture: A Place Between* (London: I. B. Tauris, 2006) назвала критичком просторном праксом, која би се у контексту нашег рада могла прецизније назвати критичком цртачком праксом (*critical drawing practice*).

преиспитивање професионалног деловања, као и за промишљање променљивог пејзажа динамике просторних релација спајања, раздвајања и размицања према култури становања. Сматрамо да методологија покренутог цртежа поставља за тему рада променљиве односе између архитекте, корисника и простора, док тактичко деловање омогућава одржавање покрета измештања, као неопходне нестабилности за критички приступ простору и улози цртежа.

## Списак графичких прилога

### Табеле

**Табела 1:** Табеларни приказ студија динамике поделе стамбеног простора (2017), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 71

**Табела 2:** Табеларни приказ перформанси поделе простора у методолошким карактеристикама технологије архитектонског цртежа (2017), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 108

**Табела 3:** Табеларни приказ ситуација поделе простора према методолошким карактеристикама геометрије архитектонског цртежа (2018), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 116

**Табела 4:** Хронолошки приказ сфере утицаја Миленковићевог професионалног ангажмана на развој архитектонске анализе. Приказ садржи публикације које су директно информисале форму и садржај књиге *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, и неке од Миленковићевих значајних референци у периоду од 1962--2009. године. За израду табеларног приказа коришћени су архивски подаци дати у прилозима А и Б дисертације (2018), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 178

**Табела 5:** Табела поларних односа за разумевање, објашњење и оцену типичних организација, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 19. \_\_\_\_\_ 182

**Табела 6:** Табела основних нивоа организација животног простора у АА, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 63. \_\_\_\_\_ 206

**Табела 1.1:** Табеларни приказ студија динамике поделе стамбеног простора (2018), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 246

### Табле

**Табла 1.1:** Аспекти архитектонског цртежа према односима цртања и мерења (2017), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 80

**Табла 1.2:** Односи *тела-схеме* и *habitus*-а према цртању и мерењу (2017), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 85

**Табла 1.3:** Аспекти цртежа схеме и дијаграма према односима цртања и мерења (2017), А. Бнин-Бнински. \_\_\_\_\_ 89

<b>Табла 1.4:</b> Односи цртежа и грађевине према језичким својствима преводљивости и вишезначности цртежа (2017), А. Бнин-Бнински.	97
<b>Табла 1.5:</b> Технологије и геометрије цртежа према односима репрезентације и симулације (2017), А. Бнин-Бнински.	109
<b>Табла 1.6:</b> Односи линије и поделе простора према геометрији и композицији (2017), А. Бнин-Бнински.	117
<b>Табла 1.7 (1–6):</b> Покрети нестабилности и измештања архитектонског цртежа према студији његове опште теорије (2017), А. Бнин-Бнински.	119
<b>Табла 1.7 (1–6):</b> Покрети нестабилности и измештања архитектонског цртежа према студији његове опште теорије (2017), А. Бнин-Бнински.	119
<b>Табла 2:</b> Појмовник лиминалне динамике линија према релацијама мерења, технологијама и геометријама архитектонског цртежа (2018), А. Бнин-Бнински.	168
<b>Табла 3:</b> Аспекти архитектонског цртежа према конотацијама отвореног и затвореног цртежа (2018), А. Бнин-Бнински.	235

## Цртежи

<b>Цртеж 1:</b> <i>Rood vlak</i> (1962), Констант. <b>Извор:</b> Mark Wigley, “Extreme hospitality”, in <i>New Babylon: To Us, Liberty</i> , ed. Constant et al. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2016), 38–49: 42.	38
<b>Цртеж 2:</b> <i>Labyratoire</i> (1962), Констант. <b>Извор:</b> Mark Wigley, “Extreme hospitality”, in <i>New Babylon: To Us, Liberty</i> , ed. Constant et al. (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2016), 38–49: 43.	38
<b>Цртеж 3:</b> <i>Sous-sol d’une cité climatisée, Climatisation de l’espace</i> (1959), Паран и Клајн. <b>Извор:</b> <a href="http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/918/sous-sol-d-une-cite-climatisee-climatisation-de-l-espace/">http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/918/sous-sol-d-une-cite-climatisee-climatisation-de-l-espace/</a> . Посећено 6. априла 2018.	51
<b>Цртеж 4:</b> <i>Toit d’air, murs de feu, lit d’air, Cité climatisée</i> (1961), Паран и Клајн. <b>Извор:</b> <a href="http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/919/cite-climatisee-toit-d-air-murs-de-feu-lit-d-air/">http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/919/cite-climatisee-toit-d-air-murs-de-feu-lit-d-air/</a> . Посећено 6. априла 2018.	52
<b>Цртеж 5:</b> <i>Кућа или инвертовани свет</i> (2008), А. Бнин-Бнински према: Pjer Burdije, <i>Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji</i> (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999), 40.	62
<b>Цртеж 6:</b> <i>Кућа или инвертовани свет</i> (2008), А. Бнин-Бнински према: Pjer Burdije, <i>Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji</i> (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999), 50.	62
<b>Цртеж 7:</b> <i>Glasarchitektur</i> (1914), Шербарт. <b>Извор:</b> Paul Scheerbart, <i>Glasarchitektur</i> (Berlin: Verlag der Strum, 1914).	71
<b>Цртеж 8:</b> <i>Line Drawing</i> (1963), Сутерлендов цртеж дигиталне линије. <b>Извор:</b> Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” <i>The Journal of Architecture</i> 19, no. 4 (2014): 536–59, 554.	132
<b>Цртеж 9:</b> Серилијев приказ половине стопе у античком Риму, као почетак размерне линије. <b>Извор:</b> Paul Emmons, “Size matters: Virtual scale and bodily imagination in architectural drawing,” <i>Arq: Architectural Research Quarterly</i> 9, no. 3–4 (2005): 227.	134

- Цртеж 10:** Емонсов приказ стандардизације Америчке асоцијације за стандарде, из 1935. (Standard for conventional line symbols, American Standards Association Lines and Line Work). **Извор:** Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 541. \_\_\_\_\_ 135
- Цртеж 11:** Албертијев цртеж контуре локације грађења из *Ten Books of Architecture* (1755). **Извор:** Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 540. \_\_\_\_\_ 139
- Цртеж 12:** *Азбука линија* (American Standards Association, 1935). **Извор:** Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 538. \_\_\_\_\_ 140
- Цртеж 13:** *Материјални симболи линија грађења* (Thomas French, Manual of Engineering Drawing, 1918). **Извор:** Paul Emmons, “Demiurgic lines: Line-making and the architectural imagination,” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–59, 544. \_\_\_\_\_ 141
- Цртеж 14:** *Site lines* (2011), Фраскари. **Извор:** Marco Frascari, *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing: Slow Food for the Architect’s Imagination* (London; New York: Routledge, 2011), 102. \_\_\_\_\_ 143
- Цртеж 15:** *Ab ovo – spatio-corporel* (1961), Кле. „Делови: 1. Примордијална ћелија постављена у покрет оплодњом (ослобађањем тензије комплементарношћу) и која расте. 2. Унутрашњи простор (у јајету, подељен на жуманце и беланце). 3. Граница ствари-концепта (омотач), тела. 4. Простор који окружује (спољни простор). Целина: просторно-телесно-просторна.” **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 6. \_\_\_\_\_ 146
- Цртеж 16:** *The protogenesis of form* (1961), Кле. „Када је линеарна форма комбинована са равни, линеарна форма преузима изразито активни карактер, а површина пасивни карактер у контрасту. Према првој генези форме, то води ка феномену ћелијског дељења (...) Активни део, линија, може да оствари две ствари својим покретом: може да подели форму на два дела, или може да оде још даље и да оствари измештање”. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 7. \_\_\_\_\_ 147
- Цртеж 17:** Стања активности у односима линије и површине, Кле. **Извор:** Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (London: Faber & Faber, 1968), 20. \_\_\_\_\_ 148
- Цртеж 18:** *Cosmos-Chaos* (1961), Кле. „Хаос као антитеза није потпуни и апсолутни хаос, већ локално одређени концепт који се поставља у релацију према космосу”. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 3. \_\_\_\_\_ 149
- Цртеж 19:** *Boundaries of different value for inside and outside* (1961), Кле. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 36. \_\_\_\_\_ 150
- Цртеж 20:** „Креирање дефинитивног покрета и контра-покрета из центра површине. Норма је у центру. (1) Ако је норма ацентрична, она постаје изолована и не-нормативна (2)”. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 16. \_\_\_\_\_ 151
- Цртеж 21:** *Boundaries of different value for inside and outside* (1961), Кле. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 37. \_\_\_\_\_ 151
- Цртеж 22:** *The Arrow* (1961), Кле. **Извор:** Paul Klee, *The Thinking Eye*, vol. 1, Notebooks (London: Lund Humphries, 1961), 55. \_\_\_\_\_ 152
- Цртеж 23:** *Active line* (1968), Кле. **Извор:** Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (London: Faber & Faber, 1968), 17. \_\_\_\_\_ 155

- Цртеж 24:** „Ломљене линије настају деловањем двеју сила на следећи начин,” Кандински. **Извор:** Василиј Кандински, „Тачка и линија на равни,” у *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 343. \_\_\_\_\_158
- Цртеж 25:** *Напони правих и кривих линија*, Кандински. **Извор:** Василиј Кандински, „Тачка и линија на равни,” у *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 353. \_\_\_\_\_158
- Цртеж 26:** *Неки једноставни примери ритма*, Кандински. **Извор:** Василиј Кандински, „Тачка и линија на равни,” у *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица (Београд: Логос, 2015), 363. \_\_\_\_\_159
- Цртеж 27:** *Grand Théâtre de Bordeaux*, Виктор Луис (Victor Louis, 1731-1800). **Извор:** Jacques Lucan, “Généalogie du poché. De l’espace au vide,” in *Matières*, ed. Jacques Lucan et al., (Lausanne: PPUR, 2005), 41. \_\_\_\_\_162
- Цртеж 28:** *Château de Comlogan*, Кан. **Извор:** Jacques Lucan, “Généalogie du poché. De l’espace au vide,” in *Matières*, ed. Jacques Lucan et al. (Lausanne: PPUR, 2005), 42. \_\_\_\_\_163
- Цртеж 29:** *Welcome to fabulous Las Vegas*, Вентури. **Извор:** Jacques Lucan, “Généalogie du poché. De l’espace au vide,” in *Matières*, ed. Jacques Lucan et al., (Lausanne: PPUR, 2005), 45. \_\_\_\_\_165
- Цртеж 30:** Организација странице 49, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 49. \_\_\_\_\_175
- Цртеж 31:** *Тип двопросторне куће: јединство места и пута – положаја као средишта живота, збивања на властитој територији: стан, становања и рада*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 17-8. \_\_\_\_\_187
- Цртеж 32:** *Груписање и кретање у стамбеној јединици при чему су места различитог значења и циља – у распону од индивидуалног, породичног до колективног са већим или мањим отварањем према јавној сфери или кретању*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 17-18. \_\_\_\_\_188
- Цртеж 33:** *Стамбено насеље у Харамбашићевој улици у Загребу. Положај високих стамбених објеката на принципу „велике форме” – П+9 – опкољених саобраћајним зидом. Јединице без унутрашње мотивације простора, поларизоване на дан/ноћ*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 26. \_\_\_\_\_190
- Цртеж 34:** *Примитивно станиште у Јемену – свака је намена ограда: 1) умивање, 2) вода, 3) кухиња, 4) боравак, 5) стаје, 6) заклон*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 107. \_\_\_\_\_194
- Цртеж 35:** *Стамбена јединица у Призрену – кућа (стан+башта) 1 – улица, 2 – кућа, 3 – башта, 4 – прелазни простор, 5 – стан. Ова јединица је одређена својим поларитетима: груписања – односом ограденог простора и његовог укључивања*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 14. \_\_\_\_\_195
- Цртеж 36:** *Охрид – кућа крај језера троструко ситуационо везана: 1) улаз из улице цар Самуило, 2) улаз у башту, 3) излаз из баште на језеро. Ефикасност ових раздвојених праваца кретања, као основна могућност живљења (рада у стану, рада у пољу и излаза на језеро) одређују случај као резултат најпотпунијег органског поступка*, Миленковић.

**Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 27. \_\_\_\_\_ 196

**Цртеж 37:** Три различите по месту и времену организације – али су део једне породице решења у којем се развијањем из средишта омогућава двоструки континуитет – у унутрашњој и спољашњој средини живљења: „стварност здања” за сва три случаја је њихова унутарња просторност. 1) село Киченица, 2) *Hugo Haring: Birkendorf, Biberach, 1943*, 3) двопросторна кућа Балкана, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 20. \_\_\_\_\_ 198

**Цртеж 38:** Површинска јединица 60/60 – одређује вредности заузетог простора у интервалу од стајања у сабијеном скупу, до седења за радном површином за различите намене. Површинска јединица 60/60 – табела могућих вредности у стамбеној изградњи, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 46. \_\_\_\_\_ 203

**Цртеж 39:** Схема модуларних вредности на основама  $6 \times 6 \text{ m} = 60 \times 60 \text{ cm}$  где се у овој његовој четворострукој представи крију потребне величине у одмеравањима основних потреба човека у простору; истовременона доњој линији су приказани и односи површине и кретања људске масе, мерено према густини запоседања простора, што битно утиче на брзину, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 94. \_\_\_\_\_ 204

**Цртеж 40:** Сфере општења и границе визуелног поља пружају услове за рационално одмеравање простора, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 68. \_\_\_\_\_ 207

**Цртеж 41:** Делатна схема за образовање неког склопа – осим садржаја и везе ових делова, она доноси и ближе податке према природи/склопу и центрима окупљања односно трансформација – а што су све значајне одлике једног склопа, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 69. \_\_\_\_\_ 208

**Цртеж 42:** 3 – Обухваћен, организован простор; 4,5 – Три пресудна момента у простору између отворене, природне, односно урбане средине и ограђене, нове средине: приступ, увођење и унутарњи простор – корисник је пред обликом, још нерешен да изврши његово освајање, али се облик налази у његовом видном пољу. Друго је моменат увођења или време када почиње смена двеју средина – спољње и унутарње. Трећи моменат је сам унутарњи простор, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 10. \_\_\_\_\_ 211

**Цртеж 43:** Простор – опажање спољашње и унутарње организације; 2) Човек обухвата простор (тачка 1) и човек обухваћен простором (тачке 2,3,4,5). Један простор постаје тако човеков вишепростор, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 9. \_\_\_\_\_ 212

**Цртеж 44:** Различити садржаји дубине приступа степенују и развијају просторно и временско трајање мотива улазне зоне, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 103. \_\_\_\_\_ 216

**Цртеж 45:** (91) Општа схема улазне зоне, (92) Улазна зона: припрема (физичка-психичка) корисника пред основним садржајем простора; (93, 94, 95) Различити односи (у величини, месту и садржају) физичког и психичког припремног блока у улазним зонама, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 106. \_\_\_\_\_ 218



- Цртеж 46:** (89) Однос прилазних и унутарњих кретања решава место и садржајност улазне зоне; комуникативна схема спољашњег простора својом логиком је основа свих даљих размишљања, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 104. \_\_\_\_\_ 220
- Цртеж 47:** Однос платформи-површина које организују економски део пословања и осталих маса склопа: а) низањем једне над другом, б) додиром једне и друге и ) могућим преклапањем двеју самостално организованих маса, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 108. \_\_\_\_\_ 222
- Цртеж 48:** Аналитички приказ – упоређење четири Ф.Л.Рајтова пројекта: средиште куће – основни мотив: ватра, извор живота, снаге и породичности – зрачи у свим правцима, па у свакој ситуацији исказује њихова различита унутарња пространства. 1) *Goetsch-Winkler House, 1939* – 2) *Stanlay Rosenbaum House, 1939* – 3) *First Herbert Jacobs House, 1937* – 4) *Malkom Willey House, 1934*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 22. \_\_\_\_\_ 224
- Цртеж 49:** Зависност деловања и несамосталност површине у простору: површина према површини, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 40. \_\_\_\_\_ 232
- Цртеж 50:** Уводни цртеж у *Uvod u arhitektonsku analizu 2*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 6. \_\_\_\_\_ 234
- Цртеж 51:** Вредновање процеса омогућава нам да склоп исказемо као састав скупова. Други степен организованих јединица – функционалне групе, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 62. \_\_\_\_\_ 249
- Цртеж 52:** Упоредни приказ уводних дијаграма за поглавља Комуникативна зона и Однос међу зонама, функционалним групама, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 88, 110. \_\_\_\_\_ 250
- Цртеж 53:** Комуникативне траке – хоризонталне везе у склопу; од површине намењене искључиво кретању до површине која обједињује друге намене (некада је то заједница са другим постојећим зонама склопа па их је немогуће одвојено приказати). То су у првом реду заједнице радних места где се све зоне појављују у једној, јединственој површини, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 62. \_\_\_\_\_ 251
- Цртеж 54:** Обликовање хоризонталних веза наглашавањем њиховог односа према спољној средини – светлости, усмеравању према жељеним тачкама урбане структуре – доноси одлучујуће квалитете унутрашњој организацији простора, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 92. \_\_\_\_\_ 252
- Цртеж 55:** Положај степеништа у склопу, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 92. \_\_\_\_\_ 253
- Цртеж 56:** Основне површинске претпоставке за регулисање кретања и положаја степеништа у зонама, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 93. \_\_\_\_\_ 254
- Цртеж 57:** Блокови дизалица у склопу и очигледне последице на пружање облика у хоризонталном и вертикалном правцу, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 93. \_\_\_\_\_ 254

**Цртеж 58:** *Заједница радних места: типична јединица и склоп типичних јединица*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 54. \_\_\_\_\_ 257

**Цртеж 59:** *Поступак одређивања ове типичне јединице одређен је анализом догађаја, акцијом свих учесника (корисника 112), при чему су утврђена њихова понашања: међусобна – 1:2, према употребним предметима (a, b), зонирањем кретања, условима добре видљивости (c) и њиховог положаја према природној, односно урбаној средини (d). У овим преиспитивањима већина закључака који остварју биолошки прихватљиве услове ове нове средине контролисани су и националним нормама за хигијену, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 75. \_\_\_\_\_ 258*

**Цртеж 60:** *Две основне јединице у пројектовању: елемент и радно место*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 53. \_\_\_\_\_ 259

**Цртеж 61:** *Анализа типичне јединице становања у хотелу*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 56–57. \_\_\_\_\_ 260

**Цртеж 62:** *Анализа типичне јединице становања у хотелу: појединачне површине (радна места) у међусобном деловању образују наменске линије и утичу на тип организације целе јединице. Појединачне анализе основних намена дају само податке о могућностима, правцима пружања и рационалним вредностима за тражену намену, али се тек кроз њихов однос у типичној јединици они, радна места, па затим типичне јединице и склоп одређују као простор. Кроз низ тих типичних међуодноса радних места у јединици образује се и њена просторност*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 56–57. \_\_\_\_\_ 261

**Цртеж 63:** *Радна места у анализираном склопу су резултат само потреба процеса; њихово утврђивање није везано и за одлике спољне, урбане средине. а) Процес решава однос заједнице радних места (понуда – корисник 1) и групе корисника (потражња – корисник 2). Контакт се решава преко организационе траке. Она у простору дели ове две врсте основних активности. б) Заједница радних места се регулише искључиво потребама процеса. Истакнута радна места уз организациону траку и повучена радна места се утврђују природом процеса (случај 1, 2, 3). ц) Организација заједнице радних места према типу процеса: утврђени део тока процеса – решење, техничка обрада и контрола*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 76–77. \_\_\_\_\_ 262

**Цртеж 64:** *Анализа радног места спроводи се на неколико степени: 1) на првом степену се одређује основни карактер намене – у величинама и основним садржајима; 2) на другом степену однос према окружујућим наменама преко којих директно вршимо обликовање простора у целини a и намене коју испитујемо (однос a : b, a : e, a : c итд.); 3) на трећем степену однос према природној (d) и урбаној средини (f,g). Овим последњим испитивањем читав склоп – сва радна места се подвргавају јединственом преиспитивању – вредновању*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 79. \_\_\_\_\_ 263

**Цртеж 65:** *Анализа радног места – прве јединице усмерене и одмерене за успешно одвијање делатности у простору. Ниво елемената и подаци ограда/укључено који одређују радно место*, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 67. \_\_\_\_\_ 266

**Цртеж 66:** Куће у Таосу (Нови Мексико) израђене од буради, истрошених ауто гума и неких старих техника, Миленковић. **Извор:** Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 160. \_\_\_\_\_268

**Цртеж 67:** Пресек куће са коришћењем сунчеве енергије, израђене 1967. у Француској, Миленковић. **Извор:** Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 1* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 156. \_\_\_\_\_270

## Фотографије

**Фотографија 1:** Аеролошка опсерваторија на Зеленом брду у Београду, Миленковић, 1956. **Извор:** Приватни архив професора др Бранислава Миленковића. \_\_\_\_\_270

**Фотографија 2:** Торањ аеролошке опсерваторије на Зеленом брду у Београду, Миленковић, 1956. **Извор:** Приватни архив професора др Бранислава Миленковића. \_\_\_\_\_271

# Библиографија

## Примарни извори

### Документа и архивски материјал

- Приватни архив и библиотека Бранислава Миленковића

Milenković, Branislav. *Prostor*. Beograd: Klub mladih arhitekata, 1962.

Milenković, Branislav. *38 linija*. Beograd: Klub mladih arhitekata, 1964.

Milenković, Branislav. *Uvod u arhitektonsku analizu 1*. Beograd: Građevinska knjiga – pregled izdanja: 1972, 1978, 1988, 1990, 2001.

Milenković, Branislav. *Uvod u arhitektonsku analizu 2*. Beograd: Građevinska knjiga – pregled izdanja: 1990, 2001.

Миленковићеве белешке детаљних информација о његовим реализованим пројектима и учешћима у архитектонским конкурсима.

Кнежевић, Божидар. *Закон реда и закон пропорције у историји*. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1921.

Фотографија 1: Аеролошка опсерваторија на Зеленом брду у Београду (1956), Миленковић.

Фотографија 2: Торањ аеролошке опсерваторије на Зеленом брду у Београду (1956), Миленковић.

- Архив и библиотека старих и ретких књига Архитектонског факултета Универзитета у Београду

„Реферат о кандидатима за избор асистента за предмет Пројектовање зграда на Архитектонском факултету”, референти: редовни професор арх. Милан Злоковић, ванредни професор арх. Мате Бајлон и ванредни професор арх. Станко Клиска (1957).

„Реферат о кандидатима за избор два доцента за предмет Архитектонско цртање на Архитектонском факултету”, референти: редовни професори арх. Александар Дероко, арх. Мате Бајлон и арх. Петар Анагности (1958).

„Реферат о избору кандидата за ванредног професора за предмет Елементи пројектовања на Архитектонском факултету”, референти: редовни професор арх. Мате Бајлон, академик арх. Бранислав Којић и редовни професор у пензији арх. Станко Клиска (1968).

„Реферат о избору кандидата за ванредног професора за предмет Елементи пројектовања на Архитектонском факултету”, референти: редовни професори арх. Мате Бајлон, арх. Урош Мартиновић и арх. Иван Антић (1973).

„Реферат стручне комисије Већа Архитектонског факултета у Београду за избор редовног професора за предмет Архитектонска анализа”, референти: редовни професори арх. Урош Мартиновић, арх. Станко Мандић и арх. Војислав Дамјановић (1977).

Миленковић, Бранислав, „Студија програмских начела архитектуре и њен однос према другим пољима у науци о простору”, докторска дисертација, Београд, 1977.

### **Студије филозофије, теорије и методологије**

Benjamin, Andrew. “Porosity at the edge: Working through Walter Benjamin’s ‘Naples’”. *Architectural Theory Review* 10, no. 1 (2005): 33–43. <https://doi.org/10.1080/13264820509478527>.

Benjamin, Andrew. “The preliminary: notes on the force of drawing”. *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 470–482. <https://doi.org/10.1080/13602365.2014.953191>.

Benjamin, Andrew. “Translation and ambiguity: Towards a reformulation”. *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation* 5 (2012): 39–46.

Benjamin, Walter. “The Task of the Translator”. In *Walter Benjamin Selected Writings, Volume 1, 1913–1926*, edited by Michael W. Jennings and Marcus Bullock, 253–263. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2002.

Benjamin, Walter, and Asja Lacis. “Naples”. In *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken, 1986.

Burdije, Pjer. *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.

Ćirović, Anđelka. *Le partage de l’espace habité. Vers un territoire d’expérimentations à plusieurs échelles*, Thèse de Post-master, École nationale supérieure d’architecture de Paris-La Villette, GERPHAU laboratoire, Paris, 2014.

Derrida, Jacques. *À dessein, le dessin*. Le Havre: Franciscopis, 2013.

Derrida, Jacques. “Le dessin par quatre chemins”. In *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979–2004*, edited by Ginette Michaud, Joana Maso, and Javier Bassas, 201–204. Paris: Éd. de la Différence, 2013.

Derrida, Jacques. “Barbaries et papiers de verre, ou la petite monnaie de ‘l’actuel’”. In *Rue Descartes*, edited by Michel Albin, 10: 33–45. Paris: Collège international de philosophie, 1994.

Emmons, Paul. “Demiurgic lines: line-making and the architectural imagination”. *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 536–559. <https://doi.org/10.1080/13602365.2014.949822>.

Emmons, Paul. “Drawn to scale. The Imaginative inhabitation of architectural drawings”. In *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, edited by Marco Frascari and Jonathan Hale, 64–78. London; New York: Routledge, 2007.

Emmons, Paul. “Size matters: Virtual scale and bodily imagination in architectural drawing”. *Arq: Architectural Research Quarterly* 9, no. 3–4 (2005): 227–235. <https://doi.org/10.1017/S135913550500028X>.

Emmons, Paul. “The means and meanings of dashed lines”. In *Paradoxes of Progress: Architecture and Education in a Post-Utopian Era*, 458–463. Baltimore: MD, 2001.

- Evans, Robin. *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.
- Evans, Robin. "Translations from drawing to building". In *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, edited by Robin Evans, 153–193. London: Architectural Association, 1997.
- Fascari, Marco. "A reflection on paper and its virtues within the material and invisible factures of architecture". In *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, edited by Marco Fascari, Jonathan Hale, and Bradley Starkey, 23–34. London; New York: Routledge, 2007.
- Goetz, Benoît. *La Dislocation: Architecture et philosophie*. Paris: Passion, 2001.
- Goetz, Benoît. *Théorie des maisons: L'habitation, la surprise*. Lagrasse: Verdier, 2011.
- Hajdeger, Martin. „Građenje, stanovanje, mišljenje”. U *Mišljenje i pevanje*, prev. Božidar Zec, ur. Miloš Stambolić, 83–103. Beograd: Nolit, 1982.
- Hale, Jonathan. "Critical Phenomenology: Architecture and embodiment. *Architecture and Ideas* 12 (2013): 18–37.
- Hill, Jonathan. "Criticism by design: Drawing, wearing, weathering.. *The Journal of Architecture* 10, no. 3 (2005): 285–293.
- Кандински, Василиј. „Тачка и линија на равни”. У *Плави Јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица, 308–430. Београд: Логос, 2015.
- Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. London: Faber & Faber, 1968.
- Klee, Paul. *The Thinking Eye*. Vol. 1. Notebooks. London: Lund Humphries, 1961.
- Lucan, Jacques. "Généalogie du poché. De l'espace au vide". In *Matières*, edited by Jacques Lucan, Bruno Marchand, Eric Lapiere, and Martin Steinmann, 41–54. Lausanne: PPUR, 2005.
- Milenković, Branislav. *Rečnik modularne koordinacije*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 1977.
- Milenković, Branislav. *Teorija Potreba – Projekat 1/1978*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 1977.
- Milenković, Branislav. *Uvod u arhitektonsku analizu 1*. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Milenković, Branislav. *Uvod u arhitektonsku analizu 2*. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Milenković, Branislav. *Pravila građenja*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1994.
- Milenković, Branislav. *Crteži 2*. Beograd: Eparhijska radionica za umetničko projektovanje i oblikovanje, 2017.
- Milenković, Branislav. *Učitelji*. Beograd: Eparhijska radionica za umetničko projektovanje i oblikovanje, 2011.
- Paquot, Thierry, and Michel Lussault. "Étymologies contrastées et appel au franchissement des limites". In *Murs et frontières*, 9–15. Hermès 63. Paris: CNRS, 2012.
- Sakarovitch, Joel. "Stéréotomie et géométrie". In *Mathématiques et Art*, edited by Maurice Loi, 79–91. Paris: Hermann, 1995.

Sakarovitch, Joel. "Stereotomy, a multifaceted technique". In *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, edited by Santiago Huerta Fernández, 69–79. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2003.

Scheer, David R. *The Death of Drawing: Architecture in the Age of Simulation*. London; New York: Routledge, 2014.

Scheerbart, Paul. *L'architecture de verre*. Strasbourg: CIRCE, 2013.

Simmel, Georg. "Pont et porte". In *La tragédie de la culture et autres essais*, edited by Vladimir Jankélévitch et al., 161–165. Paris: Ed. Rivages, 1997.

Vidler, Anthony. "Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation". *Representations* 72 (2000): 1–20.

Wigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.

## Секундарни извори

Augé, Marc. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Manuels Payot. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.

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

Baylon, Mate. *Stanovanje. Tema 1: Organizacija stana*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 1979.

Benjamin, Andrew. *Architectural Philosophy: Reception, Function, Alterity*. London: The Athlone Press, 2000.

Benjamin, Andrew. "Gesture and expression: interrupting lament's repetition. Walter Benjamin and Sophocles' Electra". In *International Yearbook for Hermeneutics*, edited by Gunter Figal and Bernhard Zimmermann, 13–30. Tübingen, Germany: Mohr Siebeck Press, 2017.

Benjamin, Walter. "Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne [1929]". In *Oeuvres II*, edited by Pierre Rush. Paris: Gallimard, 2000.

Belardi, Paolo. *Why Architects Still Draw*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.

Bielefeld, Bert, and Isabella Skiba. *Technical Drawing. Basics*. Basel: Birkhäuser, 2013.

Bnin-Bninski, Anđelka, and Maja Dragišić. "Scale on paper between technique and imagination. Example of Constant's drawing hypothesis". *Serbian Architecture Journal* 8, no. 3 (2016): 322–339.

Bollnow, Otto Friedrich. *Human Space*. London: Hyphen Press, 2011.

Castellanos Gómez, Raúl. "Poché or the depiction of residual space". *Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 15 (2010): 237–240.

Cigić, Petar, and Ljiljana Blagojević. "The problem of the House in 1960s Belgrade: Mediating the individual and the collective". *Architectura & Urbanismus* 51, no. 1–2 (2017): 45–63.

Debray, Régis. *Éloge des frontières*. Paris: Gallimard, 2013.

Deleuze, Gilles. *Le pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 2002.

- Derrida, Jacques. *Les arts de l'espace: Ecrits et interventions sur l'architecture*, edited by Ginette Michaud, Joana Maso, and Cosmin Popovici-Toma, Cosmin. Paris: Éd. de la Différence, 2015.
- Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- Derrida, Jacques. *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979–2004*, edited by Ginette Michaud, Joana Maso, and Javier Bassas. Paris: Éd. de la Différence, 2013.
- Derrida, Jacques. *Positions*. London: The Athlone Press, 1981.
- Derrida, Jacques, and Mark Wigley. "Invitation à discussion. Entretien avec Mark Wigley". In *Les Arts de l'espace: Ecrits et interventions sur l'architecture*, edited by Ginette Michaud, Joana Maso and Cosmin Popovici-Toma, 233–256. Paris: Éd. de la Différence, 2015.
- Derrida, Jacques, and Eva Meyer. "Labyrinthe et archi/texture". In *Les Arts de l'espace: Ecrits et interventions sur l'architecture*, edited by Ginette Michaud, Joana Maso and Cosmin Popovici-Toma, 26–46. Paris: Éd. de la Différence, 2015.
- Doxiadis, Constantinos A. *EKISTICS: An Introduction to the Science of Human Settlements*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Dragišić, Maja, and Anđelka Bnin-Bninski. "The Application Models of the Topological Principle of Continuous Deformation in the Architectural Design Process". *Facta Universitatis* 15, no. 3 (2017): 453–464.
- Evans, Robin. "Figures, Doors, Passages". In *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, edited by Robin Evans, 55–90. London: Architectural Association, 1997.
- Frascari, Marco. "Splendour and miseries of architectural construction drawings". *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts* 11 (2010): 107–113.
- Frascari, Marco. *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing: Slow Food for the Architect's Imagination*. London; New York: Routledge, 2011.
- Frascari, Marco. "Models and drawings — the invisible nature of architecture". In *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, edited by Marco Frascari, Jonathan Hale, and Bradley Starkey, 1–7. London; New York: Routledge, 2007.
- Groat, Linda, and David Wang. *Architectural Research Methods*. Amsterdam; Boston: Wiley, 2013.
- Hambly, Maya. *Drawing Instruments, 1580–1980*. London: Sotheby's Publications, 1988.
- Heathcote, Edwin. "Rem Koolhaas: The word starchitect make you sound like an A\*\*hole". *Financial Times*, March 9, 2018. <https://ft.com/content/7180ef52-2198-11e8-a895-1ba1f72c2c11>. Посећено 6. априла 2018.
- Heidegger, Martin. "The origin of the work of art". In *Basic Writings*, edited by David Farrell Krell, 139–213. London; New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008.
- Hill, Jonathan. *Weather Architecture*. London; New York: Routledge, 2012.
- Hill, Jonathan. "Weather architecture, weather drawing". In *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, edited by Marco Frascari, Jonathan Hale, and Bradley Starkey, 209–218. London; New York: Routledge, 2007.
- Ingold, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles: Zones sensibles, 2013.
- Kahn, Laurence. *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*. Paris: Maspero, 1978.



- Кандински, Василиј. „Аналитички цртеж”. У *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, ур. Владимир Меденица, 445–448, Београд: Логос, 2015.
- Le Korbizje. *Ka pravoj arhitekturi*. Građevinska knjiga. Beograd, 2006.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life: Volume 1*. London: Verso, 1991.
- Lefebvre, Henri. *La somme et le reste*. Economica, 2008.
- Malebranche, Nicolas. *The Search after Truth: With Elucidations of The Search after Truth*. Edited by Thomas M. Lennon and Paul J. Olscamp. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997.
- Mahdalickova, Eva. “L’espace en mouvement de Claude Parent”. In *Claude Parent autrement*, 87–127. Paris: Editions de l’Odeon, 2013.
- Milinković, Marija, and Dragana Ćorović. “Interview with Chris Younès”. In *AoD Interviews: Architecture of Deconstruction: The Specter of Jacques Derrida*, edited Vladan Đokić and Petar Bojanić. Belgrade: Faculty of architecture, 2013.
- Nancy, Jean-Luc. *Le plaisir au dessin*. Paris: Galilée, 2008.
- Obradović, Tihomir. „Prelazni prostori u funkciji promene strukture stana”. U *Unapređenje stanovanja*, ur. Branislav Milenković et al., 416–420, 1994.
- Ortenberg, Alexander. “The project of architecture and the tools of its construction: The shifts and delays in the history of drawing media and equipment”. In *Re: Building: 98th ACSA Annual Meeting*, edited by Bruce Goodwin and Judith Kinnard. Washington, DC: ACSA Press, 2010.
- Parent, Claude. “Éloge Du Mur Fondement de l’architecture”. In *L’architecture d’aujourd’hui* 294, 1994.
- Parent, Claude. *Vivre à l’oblique*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 2004.
- Perec, Georges. *Vrste prostora*. Zagreb: Biblioteka Psefizma, 2005.
- Péré-Christin, Evelyne. *Le mur. Un itinéraire architectural*. Paris: Alternatives, 2001.
- Perez-Gomez, Alberto. “Architecture as drawing”. *JAE* 36, no. 2 (1982): 2–7.
- Perez-Gomez, Alberto. “Sketching around lineamenta”. In *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*, edited by Ivana Wingham, 21–31. Basel: Birkhäuser, 2013.
- Price, Cedric. “Aiming to miss”. Presented at the three part lecture series, AA School of Architecture, November 11, 1975. <https://www.youtube.com/watch?v=IzJ4Hb7Wi7Y>. Поцећено 6. априла 2018.
- Radkowski, Georges-Hubert de. *Anthropologie de l’habiter: Vers le nomadisme*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2002.
- Rendell, Jane. “A place between, art, architecture and critical theory”. In *Place and location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, edited by Virve Sarapik and Kadri Tüür, 221–232. Tallinn: The Research Group of Cultural and Literary Theory, 2003.
- Scheerbart, Paul, Guillaume Desanges, and Francois Piron. *Intouchable – l’idéal transparence*. Paris; Nice: Xavier Barral, 2006.
- Sers, Philippe. “Kandinsky philosophe II”. In *Point et Ligne sur plan*, 5–50. Paris: Gallimard, 1991.

Simmons, Laurence. "Drawing has always been more than drawing: Derrida and disegno". In *Interstices 11: The Traction of Drawing*, edited by Laurence Simmons and Andrew Barrie, 114–125, 2010. <http://interstices.ac.nz/published-journals/interstices-11/>.

Somol, Robert E. "Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture". *Risco: Revista de Pesquisa Em Arquitetura e Urbanismo* 5, no. 1 (2007): 168–178.

Stojanović, Đorđe. "Interview with Mark Wigley". In *AoD Interviews: Architecture of Deconstruction: The Specter of Jacques Derrida*, edited by Vladan Đokić and Petar Bojanić, 34–48. Belgrade: University of Belgrade – Faculty of Architecture, 2013.

Taws, Richard. "Conté's machines: drawing, atmosphere, erasure". *Oxford Art Journal* 39, no. 2 (2016): 243–266.

Tepina, Marjan, ur. *Stan za naše prilike*. Ljubljana: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1957.

Till, Jeremy. "Educating otherwise". Presented at the International lecture series, Bartlett School of Architecture, February 21, 2018. <https://vimeo.com/257516136>. Посећено 6. априла 2018.

Wigley, Mark. "Extreme hospitality". In *New Babylon: To Us, Liberty*, edited by Constant et al., 38–49. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2016.

Wigley, Mark. "Paper, scissors, blur". In *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, edited by M. Catherine de Zegher and Mark Wigley, 27–68. New York; Cambridge, Mass: Drawing Center; MIT Press, 2001.

Wingham, Ivana. "Introduction: The line's contingencies". In *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*, edited by Ivana Wingham, 11–19. Basel: Birkhäuser, 2013.

Wingham, Ivana. "Mediating lines". In *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*, edited by Ivana Wingham, 105–112. Basel: Birkhäuser, 2013.

## Литература

Alberti, Leon Battista. *Ten Books of Architecture*. New York: Dover Publications, INC, 1986.

Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

Derida, Žak. *Pisanje i razlika*. Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić, 2007.

Frampton, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture – The Poetics of Construction in Nineteenth & Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

Gaffiot, Félix. *Dictionnaire latin-français: Le grand Gaffiot*. Paris: Hachette, 2000.

Horkhejmer, Maks i Teodor Adorno. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Maslesa, 1974.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

Mitterand, Henri, Jean Dubois, and Albert Dauzat. *Dictionnaire étymologique*. Paris: Larousse, 2014.

- Norberg-Schulz, Christian. *Existence Space and Architecture*. Worthing: Littlehampton Book Services Ltd, 1971.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2005.
- Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I. B. Tauris, 2006.
- Rowe, Colin i Fred Koetter. *Grad kolaž*. Beograd: Građevinska knjiga, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *Le mur*, 9–39. Paris: Gallimard, 1939.
- Sartre, Jean-Paul. *Houis clos*, 13–95. Paris: Gallimard, 1947.
- Samuel, Flora and Anne Dye. *Demystifying Architectural Research: Adding Value to Your Practice*. London: RIBA Publishing, 2016.
- Samuel, Flora. *Why Architects Matter: Evidencing and Communicating the Value of Architects*. London: Routledge, 2017.
- Wingham, Ivana, ed. *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*. Basel: Birkhäuser, 2013.
- White, Kenneth. *Limites et marges*. Paris: Mercure de France, 2000.

## Прилог А

### Биографија професора др Бранислава Миленковића<sup>591</sup>

Професор др Бранислав Миленковић рођен је 28. септембра 1926. године у Београду. Основну школу и гимназију, до седмог разреда, завршио је у Београду. Учествовао је у Народноослободилачкој борби и Партизанском одреду Југославије (1944–1945). Након завршеног гимназијског дошколовања, 1946. уписао је Архитектонски факултет. У току студија радио је у архитектонској канцеларији Дома југословенске армије на градњи стадиона „Партизан” код архитекте Михајла Јанковића (1946–1951). За време студија био је стипендиста Катедре за пројектовање Архитектонског факултета, и радио је као демонстратор на предметима Историја средњег века и Стамбене зграде.

Дипломирао је 28. септембра 1951 (средња оцена 9.91), а докторирао 1977, на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Његов стручни професионални ангажман почиње одмах по докторирању, када се запошљава на факултету као млађи грађевински инжењер на предмету Општа архитектура и архитектонске композиције код професора арх. Мате Бајлона. Осим педагошког, архитектонски рад професора Миленковића обухвата и истраживања у области

---

<sup>591</sup> Биографија професора др Бранислава Миленковића састављена је као документ који има за циљ да прикаже архитектонску анализу у контексту његовог широког и специфичног професионалног опуса. Овај прилог је мотивисан истраживањем специфичних околности које су пратиле рад на књизи *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, њена реиздања, допуне и њен други део. С обзиром да смо утврдили да Миленковићева архитектонска анализа превазилази једну или две специфичне публикације, већ представља кључну тему у његовом професионалном приступу, сматрамо да је значајно приложити детаљну и свеобухватну биографију аутора, која није раније публикована у овом облику. За прикупљање биографских података користили смо Миленковићеве личне белешке о информацијама везаним за конкурсне и реализоване пројекте, документацију о избору Миленковића у универзитетска звања (реферате изборне комисије), приватну библиотеку Бранислава Миленковића и биографију објављену у публикацији *Градитељска традиција*, Београд: Епархијска радионица, 2009.

теорије и праксе, публикавање студија и научно-истраживачких текстова и израду архитектонских пројеката. У целокупном Миленковићевом опусу издвајају се теме методологије пројектовања и становања и посебан приступ раду у архитектонском цртежу. Исто тако, користи се техникама акварела и уљаним техникама ликовног израза.

### **Кретања у струци**

У току рада на Архитектонском факултету у Београду, предавао је и сарађивао на различитим предметима који се тичу архитектонског пројектовања, методологије пројектовања, архитектонског цртежа и историје и теорије архитектуре. У целини је организовао два предмета: *Архитектонско цртање* (други и трећи семестар, 1959–1962) и *Основи пројектовања*, које је преименовао у *Архитектонска анализа* (први и други семестар, 1961–1992). Осим тога, предавао је и руководио постдипломским студијама на истом факултету до 2005. године.

1951–1953. млађи грађевински инжењер на предмету *Општа архитектура и архитектонске композиције* код професора арх. Мате Бајлона

1953–1959. асистент на предмету *Општа архитектура и архитектонске композиције* код професора арх. Мате Бајлона

1954–1957. стално запослен у привреди – пројектни атеље „Урбанопројект” односно „Простор” – истовремено хонорарни асистент код професора арх. Мате Бајлона

1957–1959. асистент на предмету *Пројектовање зграда* у атељеу професора арх. Мате Бајлона

1958. управа Архитектонског факултета у Београду прихвата Миленковићев хабилитациони рад са темом „Пројектантски модул – један од најбитнијих елемената код пројектовања”

1959–1962. доцент на предмету *Архитектонско цртање*

1962–1963. доцент на предмету *Основи пројектовања* на Техничком факултету у Нишу

1962–1963. наставника доцент на предмету *Основи пројектовања* у Београду

1963–1968. доцент на предмету *Основи пројектовања (Елементи пројектовања)* у Београду

1968–1977. ванредни професор на предмету *Елементи пројектовања*, који преименује у *Архитектонска анализа* – руководилац Тематског подручја прве године студија и предавач

Од 1975. наставник предавач и наставник консултант на последипломским студијама Архитектонског факултета о проблемима становања

26. фебруара 1977. на Архитектонском факултету одбранио је докторску тезу „Студија програмских начела архитектуре и њен однос према другим пољима у науци о простору”. Менторска комисија: проф. Мате Бајлон, ментор, проф. Ђорђе Злоковић и проф. Тине Курент (Архитектонски факултет Љубљанског универзитета).

Поред рада у настави на Архитектонском факултету, бавио се и проблемима наставе, њеног садржаја и организације. Као члан комисије Катедре за пројектовање, односно факултета, активно је учествовао у различитим фазама реформе факултета. Био је продекан за наставу у изборном периоду декана професора арх. Уроша Мартиновића и декан током 1972–1973. године.

У оквиру других институција, сарађивао је на проблемима из области методологије пројектовања:

У току 1954–1957. радио је у студијској групи Економског института. Резултат овога рада су пројекти стамбених зграда публиковани у издањима овог института.

У току 1957. радио је на предлогу осне мреже стубова за монтажне стамбене зграде у Новом Београду.

Године 1959–1961. члан Комисије за стандардизацију опреме и простора кухиње у Савезној грађевинској комори.

Године 1959. члан комисије за проблеме села у Хигијенском институту НР Србије.

Године 1959–1960. стални хонорарни сарадник у Заводу за унапређење домаћинства НР Србије.

Члан Комисије за терминологију и за функционалитет Института за архитектуру и урбанизам СР Србије.

У току 1963–1967. у оквиру свог кабинета води студентску студијску групу Методологија пројектовања.

Године 1976–1977. члан групе за припрему теза (техничких услова) стандарда, под називом Димензионална координација у грађењу, у Југословенском заводу за стандардизацију.

### **Учешћа у архитектонским конкурсима**

До 1980. Миленковић активно учествује на архитектонским конкурсима, са архитектором Јелисаветом Миленковић и другим колегама. Од укупно 63 конкурсна рада, освојено је 14 првих награда, 1 награда ван услова конкурса, других награда 2, трећих награда 6, откупа 23. Наводимо решења највишег ранга:

Јавни конкурс за типску сеоску кућу и уређење окућнице у западној Србији (1954).

Ужи конкурс за постројења енергетског система Маврово – Врусток: аутор је у оквиру групе Енергопројекта радио регулацију радничке махале и припадајуће типове зграда (1952/53).

Ужи конкурс за регулацију Савске падине у Београду, са М. Бајлоном (1954).

Ужи конкурс за регулацију и пројекат излаза из Теразијског тунела у Београду (1954).

Јавни конкурс за три типа сеоске куће и уређење окућнице за Космет, са Ј. Миленковић (1956).

Ужи конкурс за мали ресторан и атеље у спомен-парку у Крагујевцу (1956).

Јавни конкурс за стамбене објекте у блоковима 45 и 70 у Новом Београду – награда ван конкурса, са Ј. Миленковић (1967).

Ужи конкурс за Електронски факултет у Нишу (1965).

Ужи конкурс за уређење центра Драчево у Скопљу (1965/1966).

Ужи конкурс за зграду Београдске банке у Апатину (1967).

Ужи конкурс за зграду Београдске банке у Лозници (1967).

Ужи конкурс за хотел „Путник” у Умагу (1967).

Ужи конкурс за регулацију и уређење Чумићевог сокака у Београду (1971).

Конкурс за регулацију и станове друге етапе Кнежевац-Кијево, урбанизам: В. и С. Бјеликов и станови, са Ј. Миленковић (1981).

### **Изграђени објекти**

1954–1956: Аеролошка опсерваторија на Зеленом брду у Београду.

1956: Стамбена зграда Аеролошке опсерваторије у Београду.

1954–1957: Банка у Пећи.

1954–1957: Зграда социјалног осигурања у Пријепољу.

1954: Самачки хотел у Мајданпеку.

1954–1957:	Стамбене зграде за рударско насеље Мајданпек.
1956:	Станови за рудничко насеље Прибиштип у Злетову.
1960:	Банка у Врању (реконструкција).
1961–1962:	Одмаралиште железаре Никшић у Бечићима.
1961–1962:	Студентски домови „Патрис Лумумба” у Београду, са са Ћ. Петровићем.
1959–1960:	Средњотехничка школа у Титограду, комплекс зграда школе, фискултурне дворане и радионица, са Д. Настићем и Б. Алексићем.
1959–1960:	Осмогодишња школа у Космајској улици у Београду, са Ћ. Петровићем.
1964–1968:	Два студентска дома у Нишу.
1967–1969:	Насеље Петлово брдо у Београду, са Ј. Миленковић.
1967–1969:	Тржни центар на Петловом брду у Београду, са Ј.Миленковић.
1967–1969:	Дечији вртић и јаслице на Петловом брду у Београду, са Ј.Миленковић.
1967–1969:	Осмогодишња школа на Петловом брду у Београду, са Ј.Миленковић.
1963–1966:	Самачки хотел Универзитета у Београду.
1972:	Ресторан острига у Померу.
1972:	Банка у Лозници.
1972–1977:	Различите фазе рада на пројекту Чумићевог сокака, са Б. Алексићем.
1972–1976:	Две пословне зграде на Теразијама у Београду.
1973:	Банка у Апатину.
1973:	Тржни центар у Померу.
1973–1974:	Хотел у Подгори.
1975:	Робна кућа у Брчком, са Ј. Миленковић.
1975:	Робна кућа у Бијељини, са Ј. Миленковић.

### **Теоријске и методолошке студије**

Објављени радови су подељени у две групе: 1) радови посвећени методологији пројектовања и 2) историјски, критички и други прикази и наведени су хронолошки.<sup>592</sup>

<sup>592</sup> Због непотпуних информација са којима смо располагали, радови професора Миленковића, у смислу форме библиографских јединица, нису приказани у стандардној форми, и то се односи пре свега на писмо (ћирилица / латиница) и обраду издања (број страна, типографска разликовања, уредници ...).



### Радови посвећени методологији пројектовања

- „Пројектантски модул – један од најбитнијих елемената код пројектовања”, хабилитациони рад на Архитектонском факултету, Београд 1958.
- Избор преференцијалних распона у стамбеној изградњи, Документација савезне грађевинске коморе, Београд 1958.
- Привремена упутства за пројектовање станова у модуларној координацији, Савезна грађевинска комора, Београд, са М. Злоковићем и М. Бајлоном.
- Упутства за пројектовање станова у модуларној координацији –, Савезна грађевинска комора, Београд 1961, са М. Злоковићем и М. Бајлоном.
- О композицији грчких храмова, први и други део Архитектура – Урбанизам 16, Београд 1962. и Архитектура – Урбанизам 37, Београд 1966.
- 38 линија, предавања за предмет Основи пројектовања, Клуб младих архитеката, Београд 1964. и 1965. и једно издање у Нишу 1965.
- Стан минималног стандарда, ИАУС, Београд 1965/1966.
- Нормирање површина у стану, ИАУС, Београд 1966.
- Становање и организација групе просторија за домаћинство, Архитектура – Урбанизам 40, Београд 1966.
- Грађевинска традиција 1, Зборник Архитектонског факултета 8, Београд 1967.
- Напомена за једну тему, Саопштења 2, ИАУС, Београд 1969.
- Површина, Архитектонски факултет, Београд 1969.
- Увод у архитектонску анализу 1, скрипта, Архитектонски факултет, Београд 1969.
- Увод у архитектонску анализу (за други и трећи семестар 1972. године), скрипта, Архитектонски факултет, Београд 1972.
- Увод у архитектонску анализу 1, Грађевинска књига, Београд 1972.
- Типичне организације 1, ССАФ, Београд 1972.
- Процес програмских предстудија у организацији стана, Архитектура – Урбанизам 74, Београд 1974/1975.
- Предлог за измену радних фаза у изради инвестиционо-техничке документације, реферат на Саветовању о усмереној стамбеној изградњи у Скопљу, 1975.
- Композиција плана, Саопштења, 4 ИАУС, Београд 1976.
- Елементи дефинисања пројектног задатка, Последипломске студије Становање на Архитектонском факултету, Београд 1975.
- Развој програмских начела, Последипломске студије Становање на Архитектонском факултету, Београд 1975.
- „Студија програмских начела архитектуре и њен однос према другим пољима у науци о простору”, докторска дисертација, Београд 1977.

---

али очекујемо да ће убудуће бити допуњавани.

### Историјски, критички и други прикази

- Le Corbusier, Видици, Београд 1953.
- Примери из антропоморфне анализе зграда за становање у Македонији, Зборник АФ, Београд 1954/1956.
- О неким конструктивним елементима градске куће у Светозареву, Етнографски институт САН-а 1953/1954.
- О схватању савремене архитектуре, Нова Македонија, Скопље 1955.
- Квадрат као елемент композиције, Преглед архитектуре 4–5, Београд 1955/1956.
- Мајданпек, избор модула градње и типизације елемената, Београд 1957.
- Примена стандардног модула 1М=10 см код стамбених зграда, Институт за испитивање материјала СРС, Београд 1958.
- Садашњи формат опеке у односу на усвојени стандардни модул 1М=10 см, штампани реферат на Првом саветовању о модуларној координацији у грађевинарству, Београд 1958.
- Призрен, проблеми реконструкције и заштите, Архитектура – Урбанизам 2, Београд 1960, са 3. Петровићем.
- О личности професора Димитрија Лека, Архитектура – Урбанизам 2, Београд 1960.
- Два уџбеника, Архитектура – Урбанизам 3, Београд 1960.
- Један недовршен блок, Архитектура – Урбанизам 3, Београд 1960.
- Призрен, проблеми реализације – Зборник АФ 3, Београд 1960.
- Грађење на селу, Породица и домаћинство, Загреб 1961.
- Комунални центри, Породица и домаћинство, Загреб 1961.
- Становање на селу, Завод за унапређење домаћинства НРС, Београд 1960, са 3. Петровићем.
- Асанација сеоске куће, Завод за унапређење домаћинства НРС, Београд 1961.
- Преображај нашег села у садашњим условима, Семинар у Заводу за домаћинство НРХ, Загреб 1961.
- Положај кухиње у стану – анализа шездесетог искуства, Савезна грађевинска комора, 1962.
- Положај кухиње у стану – предлог класификације, Савезна грађевинска комора, 1962.
- Кухиња – предлог стандарда, Савезна грађевинска комора, 1961, са групом аутора.
- Трг партизана у Титовом Ужицу, Архитектура – Урбанизам 13, Београд 1962.
- Простор, Клуб младих архитеката, Београд 1962.
- Косанчићев венац, архитектонско урбанистичка студија, Завод за заштиту споменика културе у Београду, Београд, са 3. Петровићем.
- Кореферат на југословенском саветовању у Сплиту: Урбанизам и заштита, Призрен и његови проблеми, са 3. Петровићем

- Косанчићев венац, Архитектура – Урбанизам 21, Београд 1963, са З. Петровићем.
- Зграда Термоелектро у Београду, Архитектура – Урбанизам 32/33, Београд 1965.
- Сеоска насеља комуне Лепосавић, Гласник музеја Космета, Приштина 1964/1965, са З. Петровићем.
- Урбанистички планови и градска кућа у Краљеву, Архитектура – Урбанизам 33/34, Београд 1965.
- Студија архитектонског наслеђа града Врања Завод за комуналне делатности СРС, са В. Кораћем и З. Петровићем.
- Кућа у Призрену, Архитектура – Урбанизам 31, Београд 1965, са З. Петровићем.
- О настави на Архитектонском факултету, Архитектура – Урбанизам 52, Београд 1969.
- Елементи пројектовања, Архитектура – Урбанизам 52, Београд 1969.
- Насеља Кнежевац и Кијево, пројекти стамбених зграда, Архитектура – Урбанизам 55, Београд 1969.
- Зграда судских станова у Београду, Архитектура – Урбанизам 73, Београд 1974.
- Кућа средиште живота, Споменица професора Б. Којића, Архитектонски факултет, Београд 1977.
- Напомена за једну тему 2, становање 2, ИАУС, 1979.
- Анонимно градитељско искуство и данашња пракса, Заштита споменика народског градитељства, Ужице 1984.
- Старо или ново – старо и ново, Изградња, 1994.
- Нова правила заштите, Саопштења + Гласник, 1994.
- Три погледа на *fin de siecle*, Изградња, 1989.
- Геометрија склопа, Израдања 6, 1991.
- Култура форме, Изградња 3, 1992. и Изградња 11, 1996.
- *Non nova sed nove*, Изградња 3, 1998.
- Симбол-место-форма, Изградња 5, 1996. и 11, 1996.
- Морфолошке белешке, Гласник друштва конзерватора Србије, 1996.
- Композиционе варијанте једнопростора, Гласник друштва конзерватора Србије, 1997.
- Конзерватор или пројектант, Изградња 4, 1998.
- Разарање историје *De Re Aedificatoria*, Грађевинска књига, 1990.
- Поправни испит историје грађења, Гласник друштва конзерватора Србије, 2005.
- Александар Дероко, Легенде Београдског универзитета, 2004.
- Призрен, град-споменик, слике града, Покрајински завод за заштиту споменика културе Приштина, Лепосавић 2005, са З. Петровићем.
- Градитељска традиција, Епархијска радионица, 2009.

- Између две горе, Епархијска радионица, 2010.
- Учитељи, Епархијска радионица, 2011.
- Последње десетине 20. века, Епархијска радионица, 2012.
- Цртежи 2, Епархијска радионица, 2017.

## Прилог Б

### Схема једног разговора о архитектонској анализи<sup>593</sup>

професор др Бранислав Миленковић и  
докторски кандидат, архитекта Анђелка Бнин-Бнински

Овај прилог приказује нашу белешку разговора који је вођен 8. децембра 2017. године са архитектом др Браниславом Миленковићем, када смо имали изванредну прилику да дискутујемо са професором о истраживању везаном за докторску дисертацију „Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора” и специфично о студији случаја која се односи на његов рад у архитектонској анализи (трећи део, четврта и пета глава дисертације). Окосницу разговора који је трајао готово три сата, чинила је листа од тридесет седам питања коју смо унапред припремили. Ипак, сложени приступ архитектури и архитектонском истраживању професора Миленковића водио је ка екскурсима и додатним питањима која су примарној теми разговора донела нову оптику.<sup>594</sup> Ова дискусија је од кључног значаја за наш научно-истраживачки приступ у раду на дисертацији, јер смо кроз посвећену пажњу саговорника, као кључног аутора, добили могућност за проверу, проблематизацију и критику нашег рада на студији случаја и основних истраживачких полазишта.

---

<sup>593</sup> Приказани текст је ауторизовао професор др Бранислав Миленковић 29. марта 2018. године у Београду.

<sup>594</sup> Разговору је присуствовао магистар арх. Горан Бабић, шеф библиотеке старих и ретких књига на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Користимо ову прилику да изразимо захвалност што нам је организовао овај сусрет.

Водећи се Деридином аналогијом између линије у цртежу и речи у вербалном изражавању (коју смо приказали у одељку Семиотичка разматрања цртежа, у другој глави дисертације), Мерло-Понтијевом разликом између говорног и изговореног говора (коју смо приказали у одељку Критичка феноменологија архитектонског цртежа, у другој глави дисертације), а према Миленковићевом концептуалном приступу у обликовању студије *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, настојали смо да конципирамо овај документ како би одговарао схематском карактеру цртежа.<sup>595</sup> Схематски цртеж смо утврдили и приказали као један од основних ауторових алата рада у испитивањима простора и као основни аспект његовог цртежа. Покушали смо да издвојимо и нагласимо основне правце дискусије који се тичу централне теме нашег истраживања. Ова схема разговора има за циљ да прикаже само кључна места у разговору, која би покренула савремене студије простора и цртежа и даље студије Миленковићевог рада.

### **Отворени концепт књиге *Uvod u arhitektonsku analizu 1***

Књига *Uvod u arhitektonsku analizu 1*, према обликовању и приступу аутора, доследно исказује специфичну истраживачку позицију. Књига има шест издања (1972, 1978, 1988, 1990, 2001, 2009) и два дела. Други део *Uvod u arhitektonsku analizu 2. Compendium* публикован је 1990. године и има три издања. Обе публикације објавила је издавачка кућа Грађевинска књига из Београда. Првом издању *Uvod u arhitektonsku analizu 1* претходе два рукописа *38 linija* (назван по тада актуелном разграничењу и мировним преговорима у Кореји) из 1962. и *Prostor* из 1964. године. Оба рукописа су издања Клуба младих архитеката (КМА). Такође, ту је и скрипта *Увод у архитектонску анализу* (1969), која се користила за рад на предмету Архитектонска анализа на Архитектонском факултету у Београду, којим је руководио Миленковић. Основни садржај књиге из 1972. допуњен 1987. је поглављима: Типичне организације 2, Радно место, Програмска испитивања, Анализа форме, Кућа и средина и Речник употребљених термина, а списак коришћене литературе проширен. Од 1988. године објављује се проширено издање.

---

<sup>595</sup> „Не може постојати метадискурс цртежа с обзиром да је сав рад о цртежу такође рад цртежа.” (Drawing as disegno is designing itself as drawing. It presents itself from the start as a beginning that is already designed. There can be no metadiscourse on drawing since all work on drawing is also a work of drawing.) Laurence Simmons, “Drawing has always been more than drawing: Derrida and disegno”, 115.

### **Пројекат странице књиге *Uvod u arhitektonsku analizu 1***

Концепција страница књиге *Uvod u arhitektonsku analizu 1* представља својеврстан израз приступа архитектонском простору и његовој анализи. Страна је организована са широким маргинама и различитим размацама између цртежа и текста, јер је предвиђено је да читалац бележи и допуњује анализу својом студијом и продубљеним, ангажованим читањем. Активност читаоца очекивана је у „дешифровању” релација цртежа и текста, као и распореда, описа и означавања цртежа. Ова намера је другачије уобличена у књизи *Uvod u arhitektonsku analizu 2. Compendium*, која представља појмовник архитектонске анализе, и с обзиром на другачији карактер текста, планирано је и назначено и посебно место за белешке.

### **Прелазни простор као принцип просторне анализе**

Могуће је издвојити прелазни простор као засебан просторни концепт и феномен. Шире посматрано, представља једну од значајних тема студија простора у архитектонској анализи, која има потенцијал да буде разматрана као посебна призма студије. Осим тога, архитектонска анализа је осмишљена тако да иницира и омогући нова читања и даље разраде. Миленковић наводи као један од примера систематизоване анализе простора Витрувијево дело *10 књига о архитектури*.

### **Однос текста и цртежа, издвајање динамичке схеме**

„Ја сам увек само цртао. Чиме год сам стигао, шта је било при руци, цртачки алат или не, важно је да је настајао цртеж”, истиче Миленковић. Цртеж и текст настају паралелно, синхронизовано, без посебног редоследа, међусобно се информишу. Никада не настаје прво дефиниција па цртеж, увек је однос отворен и испитивачки. Цртеж је ручни и „размера је у руци”, Миленковић парафразира словеначког архитекту Јожета Плечника, који је био нарочито утицајан као вешт цртач и заговорник рада у архитектонском цртежу. Осим тога, наглашава цртачке вештине архитеката Аљоше Јосића и Алексеја Бркића, старијих колега из времена студија архитектуре.

Различите врсте цртежа и њихове променљиве улоге у архитектонској анализи потврђују да схематски приказ има доминантан значај. Према односу на

тематске схеме (комуникативну, геометријску, делатну), закључујемо да је оправдано да најзаступљенији израз хоризонталног плана назовемо методолошки – динамичка схема. Посебност динамичке схеме је у њеном садржају, који приказује динамику и променљивост односа простора и корисника. За разлику од других схема, са појединачним тежиштима у различитим темама, динамичка схема истовремено приказује комплексност многоструких променљивих односа.

### **Филозофија у архитектури**

Иако наглашава да нема дистинктивних разлика између теорије и праксе – „теорија је мишљење које ћете створити у пракси” – Миленковић напомиње да филозофска разматрања чине једно од његових основних полазишта у студијама архитектуре. Он сматра да је рад са филозофским дискурсима пресудан за промишљање и проблематизацију архитектонског простора. Филозофска становишта архитектонске анализе утемељена су примарно на филозофијама Хајдегера и Лефевра. Док су на Хајдегеровој филозофији утемељени основни просторни односи, појмови куће и становања, у Лефевровом приступу Миленковић проналази услове за проблематизацију коришћења простора. У студијама променљивости простора и односа између простора и корисника, издваја један од важнијих Лефеврових појмова, појам момента (посебно наглашен у „три кључна момента преласка кроз простор”). Од српских филозофа Миленковић истиче рад Божидача Кнежевића и посебно његово дело *Закон реда и закон пропорције у историји* из 1921. године.

### **Становање и концепција простора**

Миленковић сматра становање основним начином боравка у простору. У својој анализи он настоји да релативизује разлике у посебним наменама простора и становање узима као призму анализе, просторно и програмски најосетљивији архитектонски програм. Од ње се даље стварају типологије односа, применљиве и на друге функције простора. Неопходно је и суштински веома важно, наглашава Миленковић, да је простор променљив, еластичан и прилагодљив потребама корисника, „простор не сме да има тачку”.



## Биографија аутора

Анђелка (Ђировић) Бнин-Бнински је рођена 31. августа 1984. године у Аранђеловцу, где је завршила основно образовање и природно-математички смер гимназије „Милош Савковић”. Након дипломирања на основним и мастер академским студијама на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2006. и 2008. године, стручно усавршавање наставила је на постдипломским студијама, у пројектантској пракси и у научно-истраживачким пројектима.

Завршила је постдипломске програме везане за научна, теоријска и интердисциплинарна истраживања у архитектури и тиме стекла специјализације из теорије уметности и медија и филозофије архитектуре. Мастер студије Теорија уметности и медија похађала је на Универзитету уметности у Београду (2008/2009), а двосеместралне студије Култура и уметност социјалистичке Југославије у Музеју савремене уметности у Београду (2011/2012). Као стипендиста Владе Француске (2013/2014) дипломирала је на пост-мастер студијама из области филозофије и архитектуре на програму Истраживање у Архитектури (DPEA Recherches en architecture) у Архитектонској школи Париз-Ла Вилет (École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette) у Паризу.

Докторске студије на Архитектонском факултету у Београду уписала је 2009. године, а пријављена тема дисертације „Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора” одобрена је 2015. године. На истом факултету је ангажована за рад у настави на Департману за архитектуру – од 2006 до 2011. као студент и сарадник, а од 2011. године у звању асистента. Учествује у настави на основним и мастер академским студијама у оквиру пројектантских и теоријских предмета.

Рад у пројектантској пракси укључује учешће у изради архитектонско-урбанистичких конкурсних решења и реализованих пројеката; у оквиру ауторских и пројектантских тимова добитник је више награда и признања. Од 2012. године је ангажована као истраживач Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије, у оквиру научног пројекта „Истраживање и систематизација стамбене изградње у Србији у контексту глобализације и европских интеграција у циљу унапређења квалитета и стандарда становања”, а од 2015. као истраживач у научно-истраживачкој лабораторији за студије архитектуре и филозофије Жерфо (GERPHAU) у Паризу.

Свој рад је презентовала на неколико изложби, учешћем на међународним конференцијама и радионицама и публиковањем стручних радова. Сарађује у концепцији и организацији међународних скупова и пројеката сарадње, у организационим и научним одборима. Представник је Архитектонског факултета у Београду у међународној архитектонској организацији Арена (ARENA – Architectural Research Network).

# Прилог 1

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора                      Анђелка С. Бнин-Бнински  
Број индекса                                      Д37/2009

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

#### **УЛОГА АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА У ДИНАМИЦИ ПОДЕЛЕ СТАМБЕНОГ ПРОСТОРА**

- 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 аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Прилог 2

### Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Анђелка С. Бнин-Бнински
Број индекса	Д37/2009
Студијски програм	Докторске академске студије
Наслов рада	

### УЛОГА АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА У ДИНАМИЦИ ПОДЕЛЕ СТАМБЕНОГ ПРОСТОРА

Ментор редовни професор др Владан Ћокић

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 аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

## Прилог 3

### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

#### **УЛОГА АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА У ДИНАМИЦИ ПОДЕЛЕ СТАМБЕНОГ ПРОСТОРА**

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 (CC BY)
  2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
  - 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**
  4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
  5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
  6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)
- (Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.