

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Ирена И. Кулетин Ћулафић

**НАУЧНА ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЕ  
МИЛУТИНА БОРИСАВЉЕВИЋА**

докторска дисертација

I део

Београд, 2011.

**Ментор:**

Др Владимир Мако, редовни професор  
Архитектонског факултета Универзитета у Београду

**Чланови комисије:**

Др Александар Игњатовић, ванредни професор  
Архитектонског факултета Универзитета у Београду

Др Мишко Шуваковић, редовни професор  
Факултета Музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Датум одбране:

.....

Београд, 2011.

# НАУЧНА ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЕ МИЛУТИНА БОРИСАВЉЕВИЋА

## РЕЗИМЕ

Ова докторска дисертација представља допринос проучавању и истраживању естетике и теорије архитектуре. Окосницу рада чини научна естетика архитектуре коју је засновао и конципирао српски архитекта и естетичар Милутин Борисављевић у другој деценији XX века.

Милутин Борисављевић је био архитекта, теоретичар, критичар, естетичар архитектуре и научник који се бавио изучавањем оптичко-физиолошких феномена, за собом је оставио богату заоставштину која броји преко сто тридесет изведених грађевина, око сто неизведених пројеката, цртежа и скица, осамнаест објављених књига, близу сто седамдесет научних радова, и више десетина критичких текстова публикованих у српским и француским новинама, зборницима и часописима.

Главни разлог за настанак ове докторске дисертације налази се у чињеници да је богато и разноврсно стваралаштво Милутина Борисављевића до данас остало неистражена област. О Милутину Борисављевићу и његовој научној естетици архитектуре није написана ниједна свеобухватна научна студија. Његов пројектантски рад делимично је био предмет анализа појединих аутора у виду кратких студијских текстова, међутим нико није у целости истражио Борисављевићев теоријски концепт научне естетике архитектуре.

Иако је више истраживача истицало важност и значај који припадају Милутину Борисављевићу у светским аналима естетике, у својој локалној средини тај велики допринос естетици архитектуре је заборављен. Често можемо

наћи на констатације да Борисављевићев рад у области естетике представља нешто драгоцено и веома

значајно, по чему цео свет памти његово име, али нигде не можемо наћи објашњење шта заиста представља научна естетика архитектуре? Каква је то област или врста естетике? И који су то проблеми којима се ова естетика бави? На ова кључна и многа друга питања настоји да одговори ова докторска дисертација.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:**

научна естетика архитектуре, филозофска естетика, естетички феномени у архитектури, пропорција, симетрија, асиметрија, ритам, композиција, хармонија, оптичко-физиолошка перспектива.

**НАУЧНА ОБЛАСТ:**

Архитектура и урбанизам.

**УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ:**

Историја и теорија архитектуре, естетика архитектуре и визуелних уметности.

**УДК број:**

# **MILOUTINE BORISSAVLIÉVITCH AND HIS SCIENTIFIC AESTHETICS OF ARCHITECTURE**

## **SUMMARY**

This PhD thesis represents further contribution to the study and research of aesthetics and theory of architecture. The framework of this PhD thesis is scientific aesthetics of architecture established and conceived by Milutin Borisavljevic, Serbian architect and esthetician, during second decade of 20<sup>th</sup> century.

Milutin Borisavljevic, who was an architect, theorist, critic, esthetician of architecture and scientist which studied optical and physiological phenomena, left behind rich legacy consisted of more than one hundred thirty buildings, close to one hundred unrealized projects, drawings, sketches, twenty published books, over one hundred seventy scientific papers and dozens of critics published in Serbian and French newspapers, collections and magazines.

The main reason for creation of this PhD lies in the fact that fullness and variety of Milutin Borisavljevic creative work to this date have remained unexplored area. No comprehensive scientific study has been written about Milutin Borisavljevic and his scientific aesthetics of architecture. His work in architectural design was partially subject of analysis of some authors in the form of short study texts, however, no one fully explored his theoretical concept of scientific aesthetics of architecture. Although several researchers emphasized global significance and importance of Milutin Borisavljevic`s work in the field of aesthetics, in the local environment, his great contribution to the aesthetics of architecture has been forgotten and not fully recognized.

Often we come across a statement that Borisavljević's aesthetics theory is something valuable and very important which makes the whole world remember his name, but nowhere is to be found what the scientific aesthetics of architecture exactly is. What kind of area is this or what kind of aesthetics? What problems fall in the area of the aesthetics in question? On these key questions and many others this PhD thesis strives to answer.

### **KEY WORDS**

Scientific aesthetics of architecture, philosophical aesthetics, aesthetic phenomena in the architecture, proportion, symmetry, asymmetry, rhythm, composition, harmony, optico-physiological perspective.

### **SCIENTIFIC FIELD:**

Architecture and urban planning.

### **NARROW FIELD OF STUDY:**

History and theory of architecture, aesthetics of architecture and visual arts.

### **УДК number:**

## ПРЕДГОВОР

Милутин Борисављевић је више од половине свог радног века провео у Паризу у Француској, што је у значајној мери обележило његов теоријски рад у домену естетике архитектуре и оптичко-физиолошке перспективе. Космополитски утицаји које је усвојио у светској метрополи европске културе, били су пресудни за формирање и развој његових теоријских и идеолошких ставова. Рођен у Краљевини Србији, након првог париског периода враћа се у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, ради и ствара у Краљевини Југославији, да би други париски период провео као изгнаник из Федеративне Народне Републике Југославије. Нестабилне друштвено историјске околности у земљи и свету, утицале су на Борисављевићев рад и стваралаштво, био је сведок сукоба на Балкану, учесник у Првом светском рату и преживео је Други светски рат. Због својих политичких ставова није био прихваћен од стране владајућих структура ФНРЈ, био је приморан да емигрира у Француску што је имало позитивне реперкусије на развој његових теоретских размишљања и интензиван рад на афирмацији научних ставова до којих је дошао у својим истраживањима. Овај Србин који себе никада није назвао Југословеном своја најважнија дела написао је на француском језику. Ниједно од његових капиталних дела није преведено на српски, пишући их на француском Борисављевић је франкофонизовао чак и своје име и презиме у *Miloutine Borissavliévitch*. У француској и светској култури његово име се помиње са дигнитетом и поштовањем, док у српској култури Борисављевић још увек није добио место које му по заслуги припада.

Архитектура је саставни део културе једног народа. Свака теорија архитектуре, укључујући и естетику архитектуре, не може се разматрати уколико се у истраживање не укључе знања о другим дисциплинама које се симултано преплићу и на различите начине условљавају развој ове области. Ту пре свега треба истаћи различите културолошке, уметничке, стилске, политичке,

друштвене, историјске, антрополошке и духовно-филозофске услове у којима се одређена теорија архитектуре развија.

За Борисављевићеву естетичку теорију архитектуре је карактеристично да ју је створио један Србин, али на француском тлу и под француским културолошким и научносазнајним утицајем. Снажан утицај у самом процесу настајања ове теорије има немачка филозофска школа и немачке експерименталне науке, као што је физиологија, а посебно физиологија чула вида. Целокупно своје знање, преваходно оно које је стекао на последипломским студијама на Сорбони у Паризу, Борисављевић је базирао на немачким и француским узорима, у далеко мањој мери на италијанским и британским ауторима. То је имало за последицу да Борисављевић развије једну космополитску естетичку теорију која нема никаквих додирних тачака са српском културолошком традицијом.

Један од основних циљева овог истраживачког рада је у томе да се Милутину Борисављевићу и његовом достигнућу у области теорије и естетике архитектуре укаже место које му припада у српској култури, не ослањајући се на постојеће стереотипне ставове светске и националне критике, већ изводећи закључке из синтетичке анализе свих фактора који су учествовали и утицали на Борисављевићеву идеју о научној естетици архитектуре. Ова дисертација по први пут у српској теорији архитектуре обрађује целокупно Борисављевићево стваралаштво на пољу научне естетике.

Иако је цео свој живот посветио раду на афирмацији и презентацији научне естетике архитектуре као нове дисциплине чији је био оснивач, Борисављевић је своју плодну стваралачку личност исказао кроз архитектуру као градитељство са преко 130 изграђених објеката и кроз активну критику српске и југословенске архитектуре пишући велики број текстова у дневним новинама и периодичним публикацијама.

У циљу што потпунијег и свеобухватнијег сагледавања Борисављевићевог рада из области научне естетике архитектуре, приликом израде ове докторске дисертације неопходно је било укључити у анализу и остале стваралачке



делатности којима се Борисављевић бавио, то се посебно односи на његов пројектантски и извођачки рад и рад у области архитектонске критике. Овакав интегративни приступ омогућио је да се Борисављевићева стваралачка личност сагледа у пуном светлу, што је и изучавање научне естетике као окоснице Борисављевићевог рада учинило вреднијим и утемељенијим.

Овом приликом желим да изразим велику захвалност свом ментору професору др Владимиру Макоу, који је својим богатим знањем и искуством из области естетике архитектуре допринео расветљавању бројних проблема које је ова тема имала пред собом. Велику захвалност дугујем професору др Мишку Шуваковићу и вандредном професору др Александру Игњатовићу, што су ме подржали у раду.

Прикупљање документације за израду дисертације представљало је дуг и захтеван процес, за који се може рећи да је успешно обављен, јер је обједињена целокупна писана заоставштина Милутина Борисављевића. Дубоку захвалност дугујем професорима и управи школе *École Centrale Paris*, као и асоцијацији *L'Association des Centraliens* што су ми дали препоруке као свом магистранту да добијем посебну дозвоју за рад, репродуковање и копирање текстова и књига из књижевних фондова *Bibliothèque nationale de France*. Такође, желим да се захвалим особљу Музеја науке и технике Србије, Историјског архива Београда, Архива Србије, Архива Југославије, Библиотеке Архитектонског факултета Универзитета у Београду, Библиотеке Филозофског факултета Универзитета у Београду, Библиотеке САНУ, Универзитетске библиотеке “Светозар Марковић” у Београду и Библиотеке Матице српске у Новом Саду.

## САДРЖАЈ

|                  |      |
|------------------|------|
| СКРАЋЕНИЦЕ _____ | xiii |
|------------------|------|

|                   |     |
|-------------------|-----|
| ПОПИС СЛИКА _____ | xiv |
|-------------------|-----|

|                      |          |
|----------------------|----------|
| <b>1. УВОД _____</b> | <b>1</b> |
|----------------------|----------|

|   |   |
|---|---|
| 1.1. Образложење предмета истраживања _____ | 1 |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| 1.2. Преглед досадашњих научних истраживања _____ | 8 |
|---|---|

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 1.3. Циљ и задаци истраживања _____ | 17 |
|-------------------------------------|----|

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 1.4. Систем научних хипотеза _____ | 22 |
|------------------------------------|----|

|  |    |
|--|----|
| 1.5. Теоријски оквир и научне методе истраживања _____ | 25 |
|--|----|

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА _____</b> | <b>29</b> |
|--|-----------|

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2. РАД И СТВАРАЛАШТВО МИЛУТИНА БОРИСАВЉЕВИЋА _____</b> | <b>30</b> |
|---|-----------|

|   |    |
|---|----|
| 2.1. Француски ђак у Србији и српски интелектуалац у Француској _____ | 30 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.2. Утицаји на Борисављевићево стварање научне естетике архитектуре _____ | 43 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.3. Критичка делатност Милутина Борисављевића _____ | 66 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| 2.4. Однос Борисављевићеве теорије и пројектантске праксе _____ | 98 |
|---|----|

### **3. НАУЧНА ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЕ**

|                                     |            |
|-------------------------------------|------------|
| <b>МИЛУТИНА БОРИСАВЉЕВИЋА _____</b> | <b>110</b> |
|-------------------------------------|------------|

|   |     |
|---|-----|
| 3.1. Основе Борисављевићеве естетичке теорије _____ | 110 |
|---|-----|

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| 3.2. Сукоб науке и естетике _____ | 131 |
|-----------------------------------|-----|

|   |            |
|---|------------|
| 3.3. Предмет, метода и циљ научне естетике архитектуре _____                              | 159        |
| 3.4. О природи естетичког феномена _____  | 172        |
| 3.5. Архитектура као уметност времена _____   | 177        |
| 3.6. Формална и асоцијативна естетика _____   | 192        |
| 3.7. Естетички феномени у архитектури _____   | 201        |
| 3.7.1. Симетрија у архитектури _____  | 201        |
| 3.7.2. Асиметрија у архитектури _____   | 210        |
| 3.7.3. Ритам у архитектури _____  | 216        |
| 3.7.4. Пропорција у архитектури _____   | 224        |
| 3.7.5. Композиција у архитектури _____  | 238        |
| <br>  |            |
| <b>4. ХАРМОНИЈА КАО ВРХОВНИ ЕСТЕТИЧКИ ПРИНЦИП _____</b>                                   | <b>245</b> |
| 4.1. Закони хармоније у архитектури _____   | 245        |
| 4.2. Закон истог _____  | 255        |
| 4.3. Закон сличног _____  | 260        |
| <br>  |            |
| <b>5. ОПТИЧКО-ФИЗИОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА КАО ОСНОВА НАУЧНЕ<br/>ЕСТЕТИКЕ АРХИТЕКТУРЕ _____</b> | <b>264</b> |
| 5.1. Борисављевићево откриће оптичко-физиолошке перспективе _____                         | 264        |
| 5.2. Примена оптичко-физиолошке перспективе<br>на класичну архитектуру _____              | 278        |
| 5.3. Критика оптичко-физиолошке перспективе _____   | 284        |
| <br>  |            |
| <b>6. ЗАКЉУЧАК _____</b>  | <b>292</b> |
| <br>  |            |
| <b>КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА _____</b>   | <b>300</b> |
| <br>  |            |
| <b>ПРИЛОЗИ _____</b>  | <b>336</b> |
| <br>  |            |
| <b>БИОГРАФИЈА АУТОРА _____</b>  | <b>608</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ</b>   | <b>609</b> |
| <b>ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ<br/>ДОКТОРСКОГ РАДА</b> | <b>610</b> |
| <b>ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ</b>   | <b>611</b> |

## СКРАЋЕНИЦЕ

- Borissavliévitch, Miloutine. *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954). Цитирано у тексту као *Трактат о научној естетици архитектуре*.
- Borissavliévitch, Miloutine. *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925). Цитирано у тексту као *Теорије архитектуре*.
- Borissavliévitch, Miloutine. *Les Théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Novo izdanje sa 57 slika, Predgovor Louis Hautecoeur, (Paris: Payot, 1951). Цитирано у тексту као *Теорије архитектуре*.
- Borissavliévitch, Miloutine. *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fischbacher, 1923). Цитирано у тексту као *Увод у научну естетику архитектуре*.
- Borissavliévitch, Miloutine. *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925). Цитирано у тексту као *Наука о архитектонској хармонији*.
- Borissavliévitch, Miloutine. *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: 1952). Цитирано у тексту као *Златни пресек и научна естетика архитектуре*.
- Borissavliévitch, Miloutine. *Promenade esthétique à l'Exposition des Arts décoratifs*, (Paris : 1925). Цитирано у тексту као *Естетички преглед изложбе примењених уметности*.
- Борисављевић, Милутин. *Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, јавне, приватне и индустријске архитектуре*, (Београд: Геца Кон, 1931). Цитирано у тексту као *Архитектонски проблеми*.
- Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Цитирано у тексту као *Леонардов трактат*.

## ПОПИС СЛИКА (цртежи, фотографије)

- Сл. 1 - Милутин Борисављевић, портрет као дечак од десет година, Ниш, 2 септембар, 1899. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.
- Сл. 2 - Милутин Борисављевић – архитекта и естетичар. Извор: Ђурђевић, *Момент*, 1998.
- Сл. 4 – Даринка Тешић удата Борисављевић (1863-1921), мајка Милутина Борисављевића. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.
- Сл. 5 – др Милош Борисављевић, отац Милутина Борисављевића. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.
- Сл. 6 – Породица Милоша и Даринке Борисављевић, Београд, 1902. Милутин Борисављевић први с десна, лево од њега браћа Душан и Ђорђе, с лева сестре Надежда и Брана. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.
- Сл. 7 – др Милош Борисављевић са породицом, Ниш, око 1900. Милутин Борисављевић седи поред кочијаша. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.
- Сл. 8 – Потпис Милутина Борисављевића. Извор: Борисављевић у књизи Friedrich Wagner, *Landwirtschaftliche Bauten*, 1907.
- Сл. 9 – Печат Милутина Борисављевића, овлаћеног архитекте. Извор: Борисављевић у књизи Robert Neumann, *Handbuch der Architektur*, 1908.
- Сл. 10 – Печат Милутина Борисављевића, када је радио у свом приватном архитектонском бироу “Партенон”. Извор: Борисављевић у књизи Friedrich Wagner, *Landwirtschaftliche Bauten*, 1907.
- Сл. 11 – Борисављевићеви цртежи на страницама књига које је имао у својој личној библиотеци. Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.
- Сл. 12 – Борисављевићев цртеж у књизи Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.
- Сл. 13 и 14 – Борисављевићеви цртежи у књизи Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.

- Сл. 15 – Борисављевићеви цртежи у књизи Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.
- Сл. 16 – Борисављевићеви цртежи у књизи Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.
- Сл. 17 – Проглас о организовању “Српског дана” у Паризу посвећеног српским борцима који су пали за слободу у Првом светском рату. Извор: Архив Србије – Београд.
- Сл. 18 – Уредба о школовању српске омладине у Француској. Извор: Архив Србије – Београд.
- Сл. 19 – Борисављевићеви коментари у књизи Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914.
- Сл. 20 – Борисављевићеви коментари у књизи Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.
- Сл. 21 – Борисављевићеви коментари у књизи Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.
- Сл. 22 – Насловна страна Борисављевићеве прве књиге Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Увод у научну естетику архитектуре), 1923. Извор: наведена књига.
- Сл. 23 – Факсимил како се званично представљао Милутин Борисављевић у париској јавности: Милутин Борисављевић – старији архитекта српске државе, професор Школе високих друштвених студија и предавач у Специјалистичкој школи архитектуре. Извор: Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, 1923.
- Сл. 24 – Насловна страна Борисављевићеве докторске дисертације објављене у виду књиге *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Теорије архитектуре), 1925. Извор: наведена књига.
- Сл. 25 – Насловна страна првог броја часописа “Неимар” који је покренуо Милутин Борисављевић, (Београд, 25 јануар, 1930). Извор: наведени часопис.
- Сл. 26 – Насловна страна последњег броја часописа “Неимар” који је покренуо Милутин Борисављевић, (Београд, децембар, 1930). Извор: наведени часопис.

- Сл. 27 – Насловна страна Борисављевићеве књиге *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Трактат о научној естетици архитектуре), 1954. Извор: наведена књига.
- Сл. 28 – Насловна страна Борисављевићеве књиге *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Златни пресек и научна естетика архитектуре), 1952. Извор: наведена књига.
- Сл. 29 – Поднасловна страна Борисављевићеве књиге *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Златни пресек и научна естетика архитектуре), 1952. Извор: наведена књига.
- Сл. 30 – Часопис *Живот и рад* (Београд). Извор: наведени часопис.
- Сл. 31 – Часопис *XX век* (Београд). Извор: наведени часопис.
- Сл. 32 – Часопис *Мусао* (Београд). Извор: наведени часопис.
- Сл. 33 – Часопис *Смена* (Београд). Извор: наведени часопис.
- Сл. 34 – Часопис *Уметнички преглед* (Београд). Извор: наведени часопис.
- Сл. 35 – Часопис *Српски књижевни гласник* (Београд). Извор: наведени часопис.
- Сл. 36 – Књига из Борисављевићеве библиотеке - Buddenbrock, W. *Die Welt der Sinne. Eine gemein verständliche Einführung in die Sinnesphysiologie.* (Berlin; Verlag: von Julius Springer, 1932). Извор: наведена књига.
- Сл. 37 – Књига из Борисављевићеве библиотеке - Wundt, Wilhelm. *Grundriss der Psychologie*, (Leipzig : A. Kroener, 1922). Извор: наведена књига.
- Сл. 38 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Bürken, O. Th. *Mathematische Formelsammlung*, (Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co, 1928). Извор: наведена књига.
- Сл. 39 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Bayet, C. *Précis d'Histoire de l'Art*. Извор: наведена књига.
- Сл. 40 – Књига из Борисављевићеве библиотеке - Ostendorf, Friedrich. *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen.* 2. Bd., Die Äussere Erscheinung, (Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, 1914).
- Сл. 41 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Baukunde des Architekten, (Berlin, 1902). Извор: наведена књига.
- Сл. 42 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Wagner, Friedrich. *Baukunde des Architekten II*, (Berlin, 1907). Извор: наведена књига.
- Сл. 43 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Schubert - Engel. *Landwirtschaftliches Bauwesen*, (Berlin, 1911). Извор: наведена књига.
- Сл. 44 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Handbuch der Architektur, (Stuttgart, 1902). Извор: наведена књига.
- Сл. 45 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Handbuch der Architektur, (Leipzig, 1908). Извор: наведена књига.
- Сл. 46 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Klasen, Ludwig. *Gebäude für Justizzwecke*, (Leipzig, s.a.). Извор: наведена књига.



- Сл. 47 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Moos, Paul. *Die Deutsche Aesthetik der Gegenwart*, (Berlin, s.a.).Извор: наведена књига.
- Сл. 48 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 49 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 50 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 51 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 52 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 53 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 54 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 55 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910). Извор: наведена књига.
- Сл. 56 - Иван Мештровић, дрвени модел, 1913. Извор: *Мештровић*, 1933.
- Сл. 57 - Иван Мештровић, Хол са каријатидама Видовданског храма, Павиљон сецесије у Бечу, 1910.Извор: *Мештровић*, 1933.
- Сл. 58 - Милутин Борисављевић, Вила Флашар на Неимару, Улица Корнелија Станковића 16, Београд. Извор: фотографија аутора.
- Сл. 59 – Милутин Борисављевић, Вила Флашар на Неимару, Улица Корнелија Станковића 16, Београд. Извор: фотографија аутора.
- Сл. 60 – Изглед Теразијске терасе 1930 (простор између хотела „Москва“ и хотела „Балкан“). Извор: Борисављевић, *Правда*, 4.3. 1930.
- Сл. 61 – Поглед са предвиђене Теразијске терасе на уцерице и кровинаре. Извор: Борисављевић, *Правда*, 4.3. 1930.
- Сл. 62 – Покушај проширења Теразија онако како нису захтевали услови конкурса, већ према мишљењу Милутина Борисављевића. Извор: Борисављевић, *Време*, 14.5.1937.
- Сл. 64 – Конкурсни радови за ново уређење Теразија: Горе – Теразије са параванима и новом „Албанијом“, У средини – изглед према Кнез Михајловој улици, Доле – решење са облакодерима. Извор: Борисављевић, *Време*, 14.5.1937.
- Сл. 65 – Према Борисављевићу немогући видици са Теразијске терасе: Горе – изглед саме терасе, У средини – како треба тераса да изгледа виђена из даљине, Доле – како се виде балкони и кровови са терасе и како зграде заклањају сваки видик. Извор: Борисављевић, *Време*, 28.5.1937.

- Сл. 66 – Један од награђених конкурсних радова за уређење Престолонаследниковог трга: решење са новом „Албанијом“, мото рада „Плава птица“. Извор: Борисављевић, *Време*, 4.6.1937.
- Сл. 67 – Изглед Престолонаследниковог трга и Теразија према Борисављевићу. Извор: Борисављевић, *Време*, 19.5.1937.
- Сл. 68 – Борисављевићев чланак у дневном листу *Време* о естетичким проблемима града. Извор: Борисављевић, *Време*, 9.6.1937.
- Сл. 69 – Правила одређивања висине зграда, дубине еркера и висине главног венца према Борисављевићу. Извор: Борисављевић, *Време*, 9.6.1937.
- Сл. 70 – Поглед на Вуков споменик у Београду. Извор: Борисављевић, *Време*, 1.12.1938.
- Сл. 71 – Пројекти позоришних зграда на Годишњој изложби студената архитектуре. Извор: Борисављевић, *Правда*, 20.2.1929.
- Сл. 72 – Споменик Војводи Путнику (конкурс) 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 73 – Споменик Војводи Путнику (конкурс) 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 74 – Споменик Војводи Путнику (конкурс) 3 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски*, 1931.
- Сл. 75 – Костурница за Зејтинлик (конкурс) 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 76 – Костурница за Зејтинлик (конкурс) 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 77 – Комеморативни споменик (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 78 – Комеморативна капела (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 79 – Споменик мира (скица), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 80 – Споменик мира (скица), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 81 – Пантеон Српских Хероја (скица), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 82 – Пантеон Српских Хероја (скица), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 83 – *Memento mori* (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 84 – Надгробни споменик за М. Трифковића (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

- Сл. 85 – Капела на француском војном гробљу у Београду. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 86 – *Memento mori* (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 87 – *Memento mori* (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 88 – Споменик за Борисављевићеву мајку (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми из*, 1931.
- Сл. 89 – Споменик погинулим херојима (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 90 – Породична капела (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 91 – Спомен-капела погинулим херојима (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски*, 1931.
- Сл. 92 – Породична капела (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 93 – Надгробни споменик за М. Трифуновића (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 94 – Надгробни споменик једне девојчице (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 95 – Надгробни споменик једног хероја (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 96 – Храм Св. Саве у Београду (конкурс) 1 решење са звоником у Аја Софија стилу. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 97 – Храм Св. Саве у Београду (конкурс) 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 98 – Ограда универзитетског парка (скица), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 99 – Ограда Универзитетског парка у Београду (скица) 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 100 – Ограда Универзитетског парка у Београду (фотографија изведеног решења)
- Сл. 101 – Декоративни споменик за једн. трг. У Београду (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 102 – Славолук српских хероја (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 103 – Изложбени павиљон у византијском стилу (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 104 – Изложбени павиљон у модерном стилу (скица), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

- Сл. 105 – – Изложбени павиљон у модерном стилу (скица), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 106 – Позориште за Нови Сад (конкурс), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 107 – Позориште за Нови Сад (конкурс), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 108 – Позориште за Нови Сад (конкурс), 3 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 109 – Основна школа у Шуматовачкој улици (фотографија). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 110 – Основна школа у Сплиту (конкурс). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 111 – Хипотекарна банка у Сарајеву (конкурс). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 112 – Коларчев Универзитет у Београду (конкурс), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 113 – Коларчев Универзитет (конкурс), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 114 – Кућа Дамјана Бранковића у Шумадијској улици бр.2, некадашњи Булевар ЈНА, данас Булевар ослобођења,(изведен пројекат, 1928). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 115 – Основа куће Дамјана Бранковића. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 116 – Кућа Николе Маринковића у Охридској улици (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 117 – Кућа Михајла Петковића и Владимира Јовановиће на Теразијама бр. 1-3, часовничарско-јувелирска и златарска радња у приземљу, (изведен пројекат, 1928). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 118 – Кућа инжењера Боре Поповића на Копитаревој градини бр. 2, (изведен пројекат, 1928). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 119 – Кућа генерала Јовичића и Ранкеовој улици бр. 21, (изведен пројекат, 1928). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 120 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат), 1 решење, у стилу француског ренесанса. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 121 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат), 2 решење, у стилу француског ренесанса. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 122 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат), 3 решење, у стилу средњовековног замка - “енглески стил”. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

- Сл. 123 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину, П+1+м, (изведен пројекат), 4 решење, у стилу француског неокласицизма – Стил Луј XVI. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 124 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат), 5 решење, у стилу еклектичке архитектуре *École des Beaux-Arts*. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 125 – Кућа Раде Михајловића у Ранкеовој улици (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 126 – Основа првог спрата куће инжењера М. Аћимовића у Доситејевој улици (изведен пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 127 – Фасада куће инжењера М. Аћимовића у Доситејевој. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 128 – Вила трговца-књижара Љубе Ћуковића у Румунској улици бр. 35 , данас Ужичка улица (изведен пројекат, 1930), сведени еклектицизам. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 129 – Фотографија виле трговца-књижара Љубе Ћуковића у Румунској улици бр. 35. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 130 – Вила господина Стевовића у Софији. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 131 – Вила господина Јовичића у Ранкеовој улици (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 132 – Основа исте виле (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 133 – Фасада за лице од 12 м (пројекат), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 134 – Фасада за лице од 12 м (пројекат), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 135 – Вила Сл. Сиримчевиће изнад Господарске механе, данас угао улица Жанке Стокић и Дрварске (изведен пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 136 – Вила Милана Достанића на Неимару, Улица Петра Кочућа бр.4 (изведен пројекат, 1927). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 137 – Вила Малужевића на Топчидерском брду, Толстојева улица бр.1 (изведен пројекат, 1928-1929). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 138 – Фотографија виле Малужевића на Топчидерском брду, Толстојева улица бр.1 (изведен пројекат, 1928-1929). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 139 – Пољска вила (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

- Сл. 140 – Пољске виле (скице). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 141 – Пољска вила Теодоровића на Вождовцу, Улица Војводе Степе 222 (изведен пројекат, али досије и планови нису пронађени). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 142 – Модерна вила за господина Н.Н. (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 143 – Вила господина Лебена у Штросмајерској улици (изведен пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 144 – Основа виле господина Лебена у Штросмајерској улици (изведен пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 145 – Вила господина Хусњака (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 146 – Вила господина Хусњака (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 147 – Вила за једног сликара (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 148 – Енглеска вила господина Вл. Теокаревића (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 149 – Замак господина господина Сиршћевића. (скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 150 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (пројекат), 1 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 151 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (пројекат), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 152 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (пројекат), 3 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 153 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (пројекат), 4 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 154 – Винарска кућа браће Јевђенијевића (фотографија). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.
- Сл. 154 а, Изглед надгробне капеле за породичну гробницу Н. Н.. Извор: Борисављевић, Српски технички лист, 15.6.1914.
- Сл. 154. б – Основа надгробне капеле за породичну гробницу Н. Н.. Извор: Борисављевић, Српски технички лист, 15.6.1914.
- Сл. 154. с – Пресек надгробне капеле за породичну гробницу Н. Н.. Извор: Борисављевић, Српски технички лист, 15.6.1914.

- Сл. 155 – Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.19, Београд, 1925.  
Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 156 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.19, Београд, 1925.  
Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 157 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Петра Коцића бр.4, Београд,  
1927. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 158 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Краља Милутина бр.75,  
Београд, 1927. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 159 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928.  
Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 160 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928.  
Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 161 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928.  
Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 162 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928.  
Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 163 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Теразије бр.1-3, Београд, 1928.  
Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 164 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Копитарева Градина бр.2,  
Београд, 1928. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 165 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ћуре Даничића бр.17, Београд,  
1929. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 166 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Шантићева бр.7, Београд,  
1929. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 167 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Шантићева бр.7, Београд,  
1929. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 168 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Далматинска бр.71, Београд,  
1929. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 169 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Гвоздићева бр.28, Београд,  
1929. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 170 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Хаџи Милентијева бр.65,  
Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 171 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Стојана Новаковића бр.7,  
Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 172 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Доситејева бр.12, Београд,  
1930. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 173 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Доситејева бр.12, Београд,  
1930. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 174 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Поп Стојанова бр.6, Београд,  
1930. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.

- Сл. 175 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Станка Врза бр.33, Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 176 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици 14.Децембра бр.25, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 177 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици 14.Децембра бр.25, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 178 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици 14.Децембра бр.25, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 179 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.16, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 180 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.16, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 181 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Краља Милутина бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 182 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ламартинова бр.37, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 183 - Милутин Борисављевић. Школска зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 184 - Милутин Борисављевић. Школска зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 185 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 186 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 187 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 188 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мажуранићева бр.24, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл.- Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 189 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 190 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 191 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 192 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 193 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.72, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.



- Сл. 194 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.72, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 195 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.13, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 196 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.13, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 197 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 198 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 199 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 200 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 201 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 202 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 203 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 204 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 205 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 206 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 207 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Гвоздићева бр.35, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 208 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Књегиње Зорке бр.78, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 209 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јованова бр.38, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 210 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јованова бр.38, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 211 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господара Вучића бр.54, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 212 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл.- Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.

- Сл. 213 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 214 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 215 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 216 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 217 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Палмотићева бр.6, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 218 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Сезанова бр.46, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 219 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Сезанова бр.46, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 220 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26 Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 221 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 222 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 223 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 224 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 225 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 226 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Високог Стевана бр.38, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 227 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Драгомира бр.23, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 228 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Драгомира бр.23, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 229 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Драгомира бр.23, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 230 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Гарибалдијева бр.2, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.

- Сл. 231 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Кајмакчаланска бр.45, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 232- Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Шуматовачка бр.54, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 233 - Милутин Борисављевић. Вила Гора у Улици Белићка бр.22, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 234 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Боре Станковића бр.13, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 235 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Цара Уроша бр.35, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 236 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јованова бр.16, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 237 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 238 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 239 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 240 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 241 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 242 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 243 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јевремова бр.46, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 244 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господара Вучића бр.97-99, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 245 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Пријезде бр.4, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 246 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Интернационалних Бригада бр.61, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 247 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 248 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 249 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 250 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.

- Сл. 251 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Симе Милошевића бр.33, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 252 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Симе Милошевића бр.33, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 253 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јевремова бр.4, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 254 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јевремова бр.4, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 255 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Цара Уроша бр.45, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 256 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 257 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 258 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 259 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 260 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 261 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 262 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 263 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Раваничка бр.36, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 264 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Владетина бр.29, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 265 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Браће Југовића бр.13, Београд, 1936. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 266 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.4, Београд, 1937. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 267 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.4, Београд, 1937. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 268 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Његошева бр.73, Београд, 1938. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 269 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Његошева бр.73, Београд, 1938. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 270 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Тимочка бр.9, Београд, 1938. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.

- Сл. 280 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.13, Београд, 1938. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 281 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Крунска бр.40, Београд, 1939. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 282 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Боре Продановића бр.1, Београд, 1939. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 283 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Милешевска бр.6, Београд, 1941. Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 284 – Пример “косог ефекта” (*oblique effet*). Извор: Ирена Кулетин Ћулафић.
- Сл. 285 - Листингово шематско и редуцирано око. Извор: Борисављевић, *Физиологија чула вида*, 1939.
- Сл. 286 - Оптичка обмана две паралелне праве које се секу у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.
- Сл. 287 - Оптичка обмана две паралелне праве које се секу у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.
- Сл. 288 – Различити ритмови линија. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.
- Сл. 289 – Различити ритмови линија. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.
- Сл. 290 – Милоска венера. Извор: *Musée de Louvre*, 1998.
- Сл. 291 – Микеланђелова скулптура роба. Извор: *Musée de Louvre*, 1998.
- Сл. 292 – Различити положаји правоугаоника: вертикалан, хоризонталан и нагнут. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1938.
- Сл. 293 – Пример диплопије. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 294 – Акомодација ока. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.
- Сл. 295 - Акомодација ока. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1941.
- Сл. 296 – Ритам низова стубова, куглица и стрелица. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.
- Сл. 297 – Временска перцепција континуалне и подељене дужи. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1941.
- Сл. 298 – Оптичка обмана са два геометријски једнака квадрата. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1941.
- Сл. 299 – Палата Рикарди. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 300 – Оптичка обмана два идентична квадрата који су хоризонтално и вертикално издељени. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

- Сл. 301 – Пример конкавно-конвексног феномена. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 302 – Феномен дубине и рељефности перспективних слика. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 303 - Феномен дубине и рељефности перспективних слика. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 304 – Пример сукцесивности перцепције. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 305 – Франсоа Мансар, Поглед на дворац Берни. Hautecoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, 1943-1957.
- Сл. 306 – Анж-Жак Габријер, ентеријер. Hautecoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, 1943-1957.
- Сл. 307 – Однос јапанске архитектуре и сликарства као израз универзалног принципа хармоније форме и садржаја. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.
- Сл. 308 - Израз јапанске архитектуре као пример универзалног принципа хармоније форме и садржаја.
- Сл. 309 - Борисављевићева скица павиљона. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.
- Сл. 310 – Борисављевићева скица позоришта. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.
- Сл. 311 - Борисављевићева скица Отел де вила (градске куће). Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.
- Сл. 312 - Борисављевићева скица споменика. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.
- Сл. 313 – Надгробни споменик у модерном стилу. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.
- Сл. 314 - Надгробни споменик у модерном стилу. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.
- Сл. 315 – Грчки курос подељен вертикалом на два једнака дела. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 316 – Приказ низа и приказ симетрије. Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.
- Сл. 317 - Покрети очију приликом перцепције једне симетрично подељене дужи. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 318 а – Симетрија. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 318 б – Низ. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.

- Сл. 319 – Посматрање једног реда. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 320 – Процес посматрања једне симетричне диспозиције. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 321 – Феномен симетрије код једне готичке катедрале. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 322 – Феномен симетрије примењен на Партенону. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 323 – Феномен симетрије примењен на цркви Мадлен у Паризу. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 324 - Феномен симетрије примењен на Малом Тријанону у Версају. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 325 - Феномен симетрије примењен на Гарнијеовој париској опери. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 326 – Хоризонтална асиметрија. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 327 – Вертикална асиметрија. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 328 – Феномен асиметрије код француске цркве на селу. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 329 – Феномен асиметрије код цркве Сен-Етјен-ду-Мон у Паризу. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 330 – Пример асиметрије код сеоске виле. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 331- Пример асиметрије код сеоске виле. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 332 – Пример неестетичке асиметрије. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.
- Сл. 333 – Пример естетичке симетрије. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.
- Сл. 334 – Црква Сен Етјен у Паризу као пример естетичке симетрије и однос хоризонталних и вертикалних праваца. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 335 – Посматрање из фронталне перспективе. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.
- Сл. 336 – Посматрање косе перспективе. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.
- Сл. 337 - Леонардо да Винчи, *Тајна вечера*. Walther, *Masterpieces of Western Art*, 2005.
- Сл. 338 – Тинторето, Гозба у Кани. Walther, *Masterpieces of Western Art*, 2005.

- Сл. 339 – Архитектонски ритам Партенона. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 340 – Ритам као ред у коме се делови понављају на правилан начин. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 341 – Ритам као ред у коме се делови понављају на правилан начин. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 342 – Ритам линија. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 343 – Правилни ритмови и њихова перцепција. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 344 – Живахан ритам готске катедрале у Амијену. Извор: Murray, *Notre Dame, Cathedral of Amiens*, 1996.
- Сл. 345 – Живахан ритам ентеријера црква Санта Марија Мађоре у Риму. Извор: Roloff и Gunn, *The churches of Rome*, 1981.
- Сл. 346 - Вертикалан ритам на Шокен робне куће Ериха Менделсона. Извор: Zevi, *E. Mendelsohn - The Complete Works*, 1999.
- Сл. 347 – Примери различитих ритмова у архитектури. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 348 - Комбиновани ритам. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 349 – Ритам ентаблатуре храма. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 350 Сл. 351 Вертикални узани ритам. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 352 – Дисхармоничан однос пропорција на катедрали у Милану. Извор: [www.google.rs](http://www.google.rs).
- Сл. 353 – Фехнеров експеримент утврђивања најлепшег пропорцијског односа.
- Сл. 354 – Конвергенција видних осовина. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.
- Сл. 355 – Услови јасног виђења. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.
- Сл. 356 – Феномен акомодације ока. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 357 – Оптимална акомодација овалне форме природе људског гледања. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 358 Пример издужених форми готске скулптуре. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 359 – Складне и хармоничне пропорције античке грчке скулптуре. Извор: *Енциклопедија ликовних умјетности*, 1966.



- Сл. 360 - Динамизам или игра линија. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 361 – Права линија коју карактерише униформисан правац: вертикалан, кос или хоризонталан. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 362 – Правило вертикалитета. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 363 – Конвергенција вертикала. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 364 – Композицијски односи у архитектури модернизма.
- Сл. 365 – Визуелна перцепција хоризонталне линије. Borissavliévitch, *La science de l'harmonie architecturale*, 1925.
- Сл. 366 – Различита перцепција исте дужине таласасте и праве линије. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 367 – Различити естетички утисци писаних и штампаних слова. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 368 – Различите врсте стубова који симулирају различите покрете. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 369 а – Униформисани покрети линија. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 369 б – покрети линија који се убрзавају. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.
- Сл. 370 – Хоризонтална композициона подела. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 371 – Хоризонтална композициона подела. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 372 – Композицијска ритмика на фасади. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 373 – Пример лоше композицијске ритмике. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 374 – Пример добре композицијске ритмике. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 375 – Вертикални композицијски ред према Закону истога. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 376 – Вертикални композицијски ред према Закону истога. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 377 – Композиархитектонскихцијски однос малих архитектонских форми. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 378 – Закон истога примењен на античком грчком храму. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 379 - Закон истога примењен на ренесансној палати. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

- Сл. 388 – Одсуство *variété* у архитектури модерне. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 389 – Одсуство *variété* у архитектури модерне. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 390 – Примена *variété* у архитектури ренесансе. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 391 – Примена *variété* у архитектури личитих историјских стилова. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 392 – Храм Атине Нике, композиција са четири стуба. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 393 – Избегавање монотоније Закона истог уколико се форме посматрају у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 394 – Избегавање монотоније Закона истог уколико се форме посматрају у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 395 - Колонада у перспективи као пример Закона сличног. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 396 – Пример промене перцептивног утиска на примери Закона истог. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 397 – Избегавање перцептивне монотоније приликом посматрања из перспективе. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 398 - – Избегавање перцептивне монотоније приликом посматрања из перспективе. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 399 – Пример промене перцептивног утиска на примеру Закона истог. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 400 – Пример промене перцептивног утиска на примеру Закона истог. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 401 – Катедрала Светог Петра у Риму као један од најбољих примера Закона сличног. истог. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 402 - Закон сличног помаже да се открију извесне грешке у композицији. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 403 - Закон сличног помаже да се открију извесне грешке у композицији. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.
- Сл. 404 – Перспективом на композицијама по Закону сличног се постиже посебан динамички ефекат. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

- Сл. 405 – Разлика у гледању ликова путем линијске перспективе и оптичко-физиолошке перспективе. Извор: Borissavliévitch, *L'Archives Ophtalmologie*, 1957.
- Сл. 406 б – Изглед “привидног квадрата”. Извор: Борисављевић, *Оптичке обмане*, 1939.
- Сл. 406 а – Изглед квадрата у линијској перспективи. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 407 – Гледање једне дужи на ликовравни. Извор: Borissavliévitch, *L'Optique française*, 1959.
- Сл. 408 – Улога центра коничне пројекције код линијске перспективе. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 409 – Предмет постаје све већи што се више од њега удаљава центар коничне пројекције. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 410 – Одређивање оптималне дистанце између центра коничне пројекције и предмета. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 412 – Феномен ирадијације. Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.
- Сл. 411 – Феномен ирадијације. Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.
- Сл. 413 – Приказ конструкција ентазиса за јонске, коринтске и композитне стубове. Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.
- Сл. 414 – Ентазис треба да створи утисак вертикалности стубова. Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.
- Сл. 415 – Ентазис дорског стуба. Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.
- Сл. 416 – Одређивање висине тимпанона. Извор: Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 417 – Одређивање закона тимпанона према Борисављевићу. Извор: Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 418 – Одређивање висине тимпанона. Извор: Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 419 – Одрђивање висине тимпанона. Извор: Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.
- Сл. 420 – Одређивање висине тмпанона. Извор: Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948. Borissavliévitch, *Perspective sans points de fuite*, 1956.
- Сл. 421 – Сличност линијске и оптичко-физиолошке перспективе за предмете на великим одстојањима. Извор: Borissavliévitch, *Perspective sans points de fuite*, 1956.
- Сл. 422 – Посматрање спратова једне зграде према оптичко-физиолошкој перспективи. Извор: Borissavliévitch, *L'Optique française*, 1959.

Сл. 423 – Посматрање спратова једне зграде према оптичко-физиолошкој перспективи. Извор: Borissavliévitch, *L'Optique française*, 1959.

Сл. 424 – Однос дистанце ока од ликоравни и перспективне слике предмета. Извор: Borissavliévitch, *L'Optique française*, 1961.

## 1. УВОД

### 1.1. Образложење предмета истраживања

Двадесетих година XX века Борисављевић је поставио темеље за изучавање естетике у архитектури засноване на научним основама. Естетика као филозофска дисциплина је задржала филозофски апарат истраживања, коме Борисављевић у својој естетичкој концепцији супроставља експеримент као најверодостојнији и најобјективнији метод истраживања. У том погледу он креира сопствену естетичку конструкцију коју измешта из окриља филозофке методологије и теоријске праксе. Ову у потпуности аутономну врсту естетике Борисављевић назива “научном естетиком” која се у својој теорији и пракси ослања искључиво на научно проверљиве чињенице и експерименталне резултате. Као дипломирани инжењер архитектуре са докторатом из естетике, Милутин Борисављевић је спојио способности архитекте практичара са способностима филозофа естетичара и начинио је аутентичну симбиозу два до тада дистанцирана поља деловања.

Премда архитектура спада у ред визуелних уметности, разматрања о лепом чинила су саставни део ове уметности од доба њеног настанка. Естетика као самостална дисциплина издваја из окриља филозофије тек почетком XVIII века у виду врсте аксиологије (теорије вредности) и до данас остаје блиско повезана са филозофијом уметности, а у области архитектуре са теоријом и критиком архитектуре. Естетика је утемељила своја изучавања у свим облицима уметности, где књижевност, музика и сликарство имају главну реч, док је архитектура остала по страни. Естетичари и филозофи уметности који су се бавили студијама из области естетике архитектуре разматрајући је са

филозофског гледишта постали су опкружени изобиљем различитих мишљења и схватања од који су само ретки аутори успели да остваре реалну комуникацију са архитектонским делом. Имајући овакву предисторију у виду, можда нам се и неће чинити претенционим речи које је Анри Бергсон (Henri Bergson) упутио Борисављевићу, а које Борисављевић поносно наводи у предговору своје књиге *Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, јавне, приватне и индустријске архитектуре* (1931) — “Естетика није могла до сад довољно да напредује, због тога што су се њом бавили они који, нису познавали ниједну уметност. Ви сте, међутим архитект по професији...”<sup>1)</sup>

Најдрагоценији Борисављевићев допринос у домену естетике, односи се на његову оригиналност и аутентичност у приступу естетичким проблемима у области архитектуре. До Борисављевића ниједан архитекта није покушао да приступи теоријском разматрању архитектуре кроз један системски уређен и установљен естетички апаратус.

Иако се Борисављевић у свакој прилици трудио да истакне посебност и радикалност својих теоријских идеја, разматрању његовог стваралаштва и доприноса естетици архитектуре треба веома опрезно поступити. Једна од потенцијалних замки за истраживача јесте да се лакомислено приклони позитивизму у научној критици. Ова опасност по научну критику је посебно ојачана чињеницом да је Борисављевић своје идеолошке ставове излагао на веома сугестибилан начин, што је очигледно када анализирамо њему својствен аргогантан стил писања. Сва своја естетичко-теоријска излагања Борисављевић пише у првом лицу множине како би његови ставови и тврђења деловали што пријемчивије на читаоца. Сигуран је у своја тврђења као да иза његових речи стоји плејада истомислилаца. Користи директан, самоуверен и надмен стил писања, обојен извесном дозом снобизма који је подупрт његовим француским образовањем и титулом доктора естетичких наука стеченој на престижној париској Сорбони. Да ли та франкофона интелектуална залеђина охрабрује Борисављевића да се усуди и упути оштре критике нејеминентнијим српским архитектама? Да ли због стеченог француског образовања Борисављевић гледа са подозрењем на средину у којој је рођен и на своје српске колеге, или је пре у питању сујетна одбрана личних ставова као одговор на неразумевање и

непридавање заслуженог значаја његовим открићима научне естетике архитектуре. По свему судећи у питању је и једно и друго.

Још један од разлога Борисављевићевог арогантног наступа, може се потражити и у његовој огромној жељи да предаје естетику архитектуре на свом матичном Техничком факултету у Београду. Међутим, сви његови напори у овом погледу бивају осујећени. Почетком тридесетих година XX века ангажован је у звању хонорарног професора на Филозофском факултету у Београду. За Борисављевића то је била утешна награда која није могла да надомести његову велику жељу да објасни и афирмише научну естетику архитектуре у оквирима званичног универзитетског наставног програма на Архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду.

Имајући у виду специфичност обрађиване научне грађе у којој је веома изражен и доминантан лични утицај аутора чији се теоријски ставови истражују, пред истраживачем је веома захтеван задатак да успостави баланс између реалности и претеривања у циљу проналажења што објективнијег начина сагледавања истраживане проблематике.

Веома је важно сагледати општи културни контекст у ком се истраживана тема односи према другим филозофским, уметничким, религијским, политичким, економским, научним, друштвено-идеолошким, итд. позицијама. Архитекта Борисављевић ствара научну естетику архитектуре у доба када отпочиње криза естетике и њено одвајање од филозофских школа мишљења. То је посебно приметно на пољу уметности, где уметници попут сликара Конрада Фидлера (Konrad Fiedler) и скулптора Адолфа Хилдебранда (Adolf von Hildebrand) одвајају лепо од уметничког, на тај начин настојећи да изврше пурификацију уметности, а с друге стране и естетике. Они из естетике издвајају засебна ауторитативна поља лепог и уменичког која су вековима још од античке и западноевроске традиције естетике сматрана неодвојивим и нераскидивим. Сличан раскид, под истим друштвеним и интелектуалним околностима, али на другом пољу утицаја остварује Борисављевић покушавајући да из филозофских контемплација дестилише естетску дисциплину примењену на архитектуру.

Милутин Борисављевић је себе на првом месту сматрао научником. У свим својим радовима истицао је важност научног приступа, ма о којој дисциплини да је реч. Он изузима своју научну естетику из домена филозофије. Сматра да филозофски појам естетике ограничава, односно пружа превише слободе у дефинисању естетичких закона, услед чега сваки естетичар образује сопствени естетички систем. Из ових разлога није било могуће засновати естетику на научним основама, што Борисављевић наглашава: “Тим путем није досад ниједна чињеница утврђена, ниједан естетички феномен објашњен, ниједан закон пронађен. ... Оно што је карактеристично за научника, то је метод од простог ка сложеном, од индивидуалног до генералног тј. закона.”<sup>2)</sup>

Супротно овом свом идеолошком постулату, Борисављевић је учинио управо оно што је замерао естетичарима-филозофима — формирао је сопствени идеолошки херметичну замисао естетике архитектуре. Настојећи да сваки естетички феномен у потпуности дефинише, проналажењем закона који делују у оквирима тог феномена, Борисављевић је искључио могућности за вишеслојан развој његове теорије, било да је у питању њена практична примена или само теоријска концепција.

У својим естетичким истраживањима ослања се искључиво на посматрање и експеримент, односно на индуктивну методу која је карактеристична за природне науке. Одбацује у потпуности дедуктивни филозофски приступ естетици и избегава да се бави општим проблемима естетике, као што су појмови лепог, узвишеног, трагичног, комичног. Зато свој предмет испитивавања фокусира искључиво на архитектуру, коју сматра најпростијом од свих уметности.<sup>3)</sup> Борисављевић анализира односе основних елемената архитектуре: линија, површина и форми и даје доказе закона који постоје у естетици архитектуре, односно научној естетици архитектуре.<sup>4)</sup> Покушава да утврди релације између приказиваних линија, површина и форми у реалности и унутрашњих емотивних стања које доживљава субјекат приликом естетичке контемплације ових архитектонских елемената.

За перцепцију архитектуре као визуелне уметности задужено је наше чуло вида, али Борисављевић наглашава да се естетички феномен не завршава на оку,



јер он ту тек почиње. Естетички феномен је специфична реакција нашег нервног система на спољашње факторе – визуелне надражаје које изазива архитектура. Естетички феномен завршава се у нашем мозгу, а око је само посредник.<sup>5)</sup>

Иако настоји да уведе екзактност природних наука у своју научну естетику, Борисављевић се ограђује од идеје да сведе перцепцију естетских феномена на механички процес и остаје доследан *Einführung*-у - “теорији уосећавања” која је имала значајну улогу у деловању појединих филозофа, теоретичара уметности, архитеката и уметника крајем XIX и у првим деценијама XX века. Немачки филозоф Роберт Вишер (Robert Vischer) конципирао је термин *Einführung* објашњавајући га као естетичку симпатију или естетичко допадање, касније овај термин у западноевропској култури постаје прихваћен под називом емпатија и његовим развијањем бави се немачки филозоф и естетичар Теодор Липс (Theodor Lipps), чије идеје Борисављевић увршћује у конструкцију сопственог естетичког становишта. Да би се остварила естетска комуникација неопходно је како тврди Борисављевић: “... que nous nous ‘infusions’ dans les choses que nous regardons, que nous les imitions, vibrions et sympathisons avec elles, bref que nous devenions elles, nous identifiant avec elles.”<sup>6)</sup> *Einführung*-ом се посебно баве немачки естетичари и уметници: Alois Riegl, Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand, а овај појам посебно добија на значају након објављивања есеја *Апстрактација и уосећавање* (Abstraktion und Einführung) немачког историчара уметности Вилхелма Ворингера (Wilhelm Worringer).

Борисављевић напомиње да чин хуманизовања и оживљења ствари које перцепирамо, јесте значајан и неопходан, али није једини чинилац естетске контемплације. Закључујемо да Борисављевић настоји да оствари симбиозу рационалног и ирационалног приступа у објашњавању естетичких феномена. Приликом чега сам упада у контрадикторност залажући се за изналажење објективног приступа заснованог на субјективним начелима. Како сам тврди научна естетика не може бити утемељена на појединачном укусу, већ искључиво на универзалном укусу, а до универзалног укуса се долази путем статистике.

Важно је истаћи и извесна ограничења која се појављују приликом спровођења овакве врсте истраживања. Ограничења се у првом реду односе на успостављање објективних критичких вредности које формира сам истраживач на основу спроведених резултата аналитичко-синтетичких процеса кроз које је прошла истраживачка грађа. Будући да истраживана тематика до сада није научно обрађивана, приступ читавом проблему требало је на самом почетку поставити у оквире јасног и кохерентног начина критичког разматрања. То подразумева одрицање аутора рада од личних пристрасних ставова, преурањеног закључивања, фаворизације позитивистичког мишљења и научне једностраности која води партикуларизацији знања и изостанку вишедимензионалног сагледавања испитиване проблематике.

Истраживач увек намеће одређен систем вредности, али је важно да поседује свест о постојању дискурса који га окружују, као и различитих схватања. Такође, истраживач треба да пренебрегне једнострану теоријску сагледавања и да потражи решење проблема са више различитих страна. У овоме се састоји најзначајнији услов остваривања објективног и научно вредног истраживања.

Питање објективности приступа у истраживачком поступку увек остаје отворено. Једна тема увек садржи више слојева тумачења, али истовремено једна иста тема може се посматрати са различитих идеолошких, културних, стилских, политичких, историјски, психолошких, социолошких, филозофских и бројних других аспеката, и у том смислу може имати бесконачно много значења. Тежња да се један феномен сагледа из више различитих углова представља позитиван след у истраживању, али с друге стране у неким случајевима може довести и до дифузије истраживачког поступка и до губитка централног циља истраживања, који треба да усмерава истраживање ка дефинисању јасних закључака.

Не може се занемарити чињеница да је сваки истраживачки рад који је намењен реконструкцији живота или једног дела стваралачког живота личности која се истражује, уствари лична конструкција истраживача који спроводи то истраживање. Зато је добро одговорити на што више питања које истраживање

покреће, али оставити увек отворен простор и не прибегавати категорчким тврдњама и закључцима.

- 
- 1) Милутин Борисављевић, *Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, јавне, приватне и индустријске архитектуре*, (Београд: Геџа Кон, 1931), стр. X.
  - 2) Милутин Борисављевић, *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932).
  - 3) *ibid.*, р. IX
  - 4) Погледати: Miloutine Borissavliévitch, *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris, Fischbacher, 1925.)
  - 5) Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).
  - 6) "... да постанемо део ствари које посматрамо, да их имитирамо, вибрирамо и саосећамо са њима, укратко да постанемо оне, односно да се идентификујемо са њима." Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hautecoeur, doživotni sekretar Akademije De Bozar. (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963), p. 38.

## 1.2. Преглед досадашњих научних истраживања

У циљу прецизнијег дефинисања проблема истраживања извршена је анализа претходних истраживања везаних за стваралаштво Милутина Борисављевића. Као резултат ове анализе утврђено је да постоји мали број студија написаних на српском језику које се баве радом и стваралаштвом Милутина Борисављевића. Ови подаци се слажу са чињеницом да стваралачки рад Милутина Борисављевића у локалној српској култури још увек представља неистражено поље рада. Када је реч о Борисављевићевој позицији у интернационалној теорији и критици, ситуација је знатно другачија. Постоји велики број интернационалних истраживача који обрађивали различите теме из Борисављевићева теорије и естике архитектуре, али ни на овом плану није остварена свеобухватна студија која се у целости бави свим аспектима Борисављевићевог теоријског рада.

Неколико студијских текстова који су објављени у српској теорији архитектуре баве се искључиво Борисављевићевим архитектонско-пројектантским остварењима. Реч је о аналитичким текстовима којима недостаје дубља критичка димензија, али који су корисни у погледу презентације Борисављевићевог пројектантског рада, што може бити од помоћи приликом креирања типологије ових грађевина. Треба напоменути да је и у овом случају направљен избор и да нису обрађени сви објекти које је изградио Милутин Борисављевић.

Основни разлог усмерености домаћих аутора и истраживача на Борисављевићеву пројектантску активност, налази се у доступности грађе која је потребна да би се извеле овакве врсте анализа. Милутин Борисављевић је најактивније године своје каријере провео у Београду, бавећи се како пројектовањем и изградњом, тако и архитектонском критиком, теоријом и естетикомархитектуре и делом педагошким радом на Филозофском факултету. У периоду од 1927. до 1939. године извео је преко 125 објеката на територији

Београда. Обизиром да је ова грађевинска документација у великом делу сачувана, као чињеница да су многи Борисављевићеви објекти очувани и постоје и данас, истраживачки рад на овом пољу је знатно олакшан, па је то уједно и оправдан и разуман разлог због ког се већина истраживача усмерила на овај домен Борисављевићевог стваралаштва.

У погледу истраживања Борисављевићевих теоријских и критичких доприноса архитектури, могу се издвојити само два рада: збирка Борисављевићевих текстова коју је објавио др Зоран Маневић (*Златни пресек и други есеји*, 1998.),<sup>1)</sup> и чланак др Александра Кадијевића о Борисављевићевом схватању појма хармоније (*Проблем хармоније у естетици и градитељству Милутина Борисављевића*, 2003).<sup>2)</sup> Ова група текстова деле исти недостатак као и претходна група аналитичких текстова који се баве Борисављевићевим пројектантским радом, а то је да пружају само делимичан увид у Борисављевићев рад на пољу естетике, теорије и критике архитектуре.

Како до данас капитална Борисављевићева дела из ове области још увек нису преведена на српски језик, јасно је зашто истраживачи своје студије нису усмерили у том правцу. Потребно је појаснити на која се то капитална Борисављевићева дела мисли. То је у првом реду Борисављевићева докторска дисертација *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925),<sup>3)</sup> која је двадесет шест година касније доживела и друго поновљено издање, допуњено сликама, са предговором уваженог Луја Откера (Louis Hautecoeur) и под нешто промењеним насловом *Les Théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Novo izdanje sa 57 slika, Predgovor, (Paris: Payot, 1951).<sup>4)</sup> Друго Борисављевићево капитално дело, које се уједно може сматрати и његовим најзначајнијим делом је *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954).<sup>5)</sup> Ово дело представља сублимацију Борисављевићевих естетичких идеја. Будући да је настало у зрелим годинама аутора исказује зрелост његових идеја и суштину теоријских ставова. Стога, један од циљева које би по развојном току научног истраживања требали

да уследи након одбране ове дисертације односи се на превођење *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture* на српски језик.

Остала значајна Борисављевићева дела која такође нису преведена, нити представљена у српској културној и научној јавности су: *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fischbacher, 1923), <sup>6)</sup> *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925), <sup>7)</sup> али ту спада и велики број научних радова и текстова који су објављени у француским научним часописима као што су *Le Bulletin de l'École spéciale d'architecture*; *La Construction Moderne*; *Le Maître d'œuvre*; *L'Architecture française*; *Urbanisme*; *Revue d'esthétique*; *L'Optique française*, и др.

Потребно је прокоментарисати и рећи неколико речи о текстовима аутора који су се бавили Борисављевићевим радом.

Збирка Борисављевићевих текстова коју је саставио др Зоран Маневић (*Златни пресек и други есеји*) представља једину монографску публикацију која презентује један део теоријског и критичког рада Милутина Борисављевића. Све остале публикације о Милутину Борисављевићу које су писали српски аутори спадају у ред периодичних публикација. Допринос Маневићеве публикације налази се у чињеници да је извршен изванредан напор да се сакупе поједини Борисављевићев текстове и чланци који су својим поновним објављивањем оживели име Милутина Борисављевића, тридесет година након његове смрти. Са научно-критичког аспекта главни недостатак ове монографије је то што је конципирана као антологија текстова, без коментара и аналитичко-синтетичког разматрања састављача ове збирке текстова.

У кратком уводу Маневић даје основне податке из Борисављевићеве биографије и у неколико пасуса благо додирује тему научне естетике архитектуре, не бавећи се детаљнијом анализом ове најважније области Борисављевићевог рада. Маневићева збирка Борисављевићевих текстова на централно место поставља превод Борисављевићевог *Есеја о златном пресеку* (*Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, Paris: 1952), <sup>8)</sup> не пружајући објашњење зашто је изабран управо овај Борисављевићев текст да се

преведе на српски језик и у чему је значај овог текста. Далеко озбиљнији недостатак Маневићеве збирке је што је превод Борисављевићевог *Есеја о златном пресеку* на српски језик изведен са енглеског превода француског оригинала, чиме је на појединим местима дошло до губљења аутентичног смисла текста, што је резултовало општим умањењем вредности Маневићевог превода.<sup>9)</sup>

У Маневићевој збирци Борисављевићевих текстова након *Есеја о златном пресеку* следе две целине које носе називе *Есеји из области опште естетике* и *Есеји из области естетике архитектуре*. У овим целинама нашли су се одабрани Борисављевићеви текстови које је он писао на српском језику током свог живота у Краљевини Југославији између два светска рата. Ни у овом случају Маневић није образложио критеријуме на основу којих је одабирао Борисављевићеве текстове, а још већу забуну уносе наслови поменутих целина који откривају контрадикцију са својим садржајем.

Целина под насловом *Есеји из области опште естетике* била би логички јасна да у њу спадају само они текстови који се баве општом односно, како је сам Борисављевић назива “филозофском естетиком”, а не научном естетиком коју је конципирао Борисављевић. Према томе у овој целини оправдано би могла да се нађу четири текста (*Увод у естетику; О Кантовом суду укуса с обзиром на квалитет; Шта је геније; О грацији у уметности*) од укупно једанаест текстова. Остали текстови који су ушли у целину посвећену општој естетици баве се темама везаним за архитектуру и научну естетику архитектуре, тако да би разумније било сврстати их у другу целину насловљену *Есеји из области естетике архитектуре*, која би више добила на значењу уколико би се додало да је реч о научној естетици архитектуре, према чему би далеко прикладнији наслов био *Есеји из области научне естетике архитектуре*. Остаје неразјашњена још једна непознаница у погледу избора текстова за прву целину посвећену општој естетици у којој се нису нашли Борисављевићеви кључни текстови из ове области, а који обухватају предавања из естетике која је држао на Филозофском факултету у Београду. (*Историја естетике: I Платон, II Аристотело, III Плотин, IV Св. Августин, V Св. Тома Аквински; Историја естетике: VI Прекантовска естетика, VII Кантова естетика*).<sup>10)</sup>

Крајњи закључак је да Маневићева збирка Борисављевићевих текстова представља делимичан увид у Борисављевићеву писану теоријску и критичку делатност, обзиром да се у оквирима ове збирке нису нашли поједини важни текстови, а и критеријум избора текстова није јасно и критички изложен.

Од информативног значаја је Маневићев чланак посвећен Милутину Борисављевићу у фељтону *Наши неимари* објављеном у часопису “Изградња” (1980.),<sup>10)</sup> у ком аутор наводи детаљан списак објављених Борисављевићевих радова.

Поред Маневићевих текстова једини релевантан пример занимања за Борисављевићев теоријски рад представља текст Александра Кадијевића о Борисављевићевом схватању појма хармоније (*Проблем хармоније у естетици и градитељству Милутина Борисављевића*, 2003).<sup>11)</sup> Иако се Кадијевићев рад у потпуности ослања на Борисављевићеву литературу написану на српском језику, он пружа прилично јасан и концизан увид у Борисављевићево схватање хармоније. Кадијевић је први аутор који истиче недостатке дотадашњих истраживања која су заобилазила кључне проблеме Борисављевићевог стваралаштва.

Мали број преосталих текстова везаних за рад и стваралаштво Милутина Борисављевића спада у домен периодичке литературе коју карактерише недовољно развијена критичка структура текстова која би обухватила целокупан опус његовог стваралаштва. Ови текстови ограничени су на Борисављевићево стваралаштво настало искључиво у националним оквирима, обзиром да су аутори користили доступну литературу и документацију на српском језику. Историчарка уметности Љиљана Милетић-Абрамовић у раду објављеном у “Годишњаку града Београда” насловљеном *Милутин Борисављевић* (1986.),<sup>12)</sup> бави се само Борисављевићевим архитектонским радом у некадашњој ФНРЈ. Ауторка издваја најистакнутије грађевине из Борисављевићевог пројектантског опуса и даје каталошки преглед његових изведених грађевина.

Такође, Борисављевићевом пројектантском делатношћу бави се и историчарка уметности Ивана Ковачић у свом раду *Прилог познавању архитектонског опуса Милутина Борисављевића: породична кућа и вила*,



објављеном у часопису “Наслеђе”(2002).<sup>13)</sup> Ауторка пружа солидну анализу стилских, формалних и техничких карактеристика породичних кућа и вила које су изграђене по пројектима Милутина Борисављевића у Београду у периоду између 1928. и 1939. године.

Једини пример из области периодике који покушава да прикаже све димензије Борисављевићевог стваралаштва је чланак Слободана Гише Богуновића објављен у часопису “Комуникација” (1995).<sup>14)</sup> Аутор већ у самом наслову *Естетичка теорија, критичка делатност и архитектонска пракса др Милутина Борисављевића* - истиче три битна сегмента Борисављевићевог рада и обрађује сваки понаособ. Део текста који Богуновић посвећује Борисављевићевој естетичкој теорији представља кроки одабраних Борисављевићевих промишљања о естетици архитектуре. Богуновићев текст је препун Борисављевићевих мислилачких сентенци, које извучене из општег контекста делују веома интригантно и сугестибилно на читаоца и могу га навести да стекне погрешан утисак приликом тумачења Борисављевићевог дела у домену естетике архитектуре.<sup>13)</sup>

Теоријска и критичка литература посвећена стваралачком раду Милутина Борисављевиће настала у интернационалним културним оквирима је бројна. Оно што ова врста литературе дели са националном литературом о Борисављевићевом раду, јесте да и у овом случају не постоји ниједна монографија која се бави само искључиво Борисављевићевим стваралачким опусом у домену теорије, естетике, критике и пројектантске праксе у архитектури. Борисављевићеви ставови и идеју су цитиране од стране бројних страних аутора, објављено је доста чланака и студијских радова у периодичним публикацијама, поглавља појединих монографија су посвећена одређеним сегментима његовог рада, али до сада ни на интернационалном плану нија написана ниједна свеобухватна студија која би била посвећена само Борисављевићу.

За разлику од српке средине у којој је више пажње посвећено Борисављевићевом пројектантском раду, интернационална теоријска пракса се више бавила Борисављевићевим теоријским радом из области естетике

архитектуре. Многи уважени аутори попут Луја Откера, Анрија Бергсона, Етјена Суриоа (Étienne Souriau), Виктора Баша (Victor Basch), Шарла Лалоа (Charles Lalo), Ентонија Видлера (Anthony Vidler) и др, обрађивали су Борисављевићеве естетичке идеје.

Последњих година издвајају се радови Игора Марјановића и Небојше Станковића у којима ови аутори покушавају да формирају идејну паралелу између Борисављевићевих теоријских гелдишта и савремених токова данас актуелне архитектуре.<sup>14)</sup>

Међу страним ауторима издвојићемо Естел Тибол (Estelle Thibault) која у својој књизи *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, (2010),<sup>15)</sup> једно од поглавља посвећује анализи Борисављевићевог естетског схватања теорије *Einführung*-а (теорије емпатије или теорије уосећавања) и његовом научном разматрању архитектуре. Тиболина књига представља једну веома корисну аналитичку студију која обједињује различите архитектонске теорије, настале у Француској у временском распону од једног века, које прате геометријске, перцептивно-психолошке и механицистичке правце развоја архитектуре. У оквирима ове монографске студије поред Борисављевићеве теорије, своје место су нашле и теорије Шарла Бланка (Charles Blanc), Анрија Лабруста (Pierre François Henri Labroust), Густава Умбденштока (Gustave Umbdenstock), Ле Корбизјеа (Le Corbusier, Jeanneret Charles-Édouard) и Андреа Лирката (André Lurçat). Ова монографија проучава начине на које су различите, у основи рационалистичке доктрине, од орнаменталног еклектицизма до геометријског пуризма, транспоноване у област архитектуре и како су оне утицале на промене естетике у архитектури.

Тиболова у оквиру целине насловљене *Esthétique universitaire et rationalisation perceptive, 1920-1950*, (Универзитетска естетика и перцептивна рационализација, 1920-1950) даје приказ Борисављевићевих идеја у поглављу *Miloutine Borissavliévitch. L'Einführung ou l'antropomorphisme revisité* (Милутин Борисављевић. L'Einführung или обновљени антропоморфизам). Занимљиво је приметити да ауторка акценат ставља на перцептивно-психолошке и субјективно-емоционалне димензије Борисављевићеве теорије, што у оваквом

приступу умањује значај и важност рационалистичких тенденција које су подједнако важне и значајне у Борисављевићевој естетици архитектуре. У том погледу и ова аналитичка студија представља само један сегмент Борисављевићеве естетичке теорије који је оријентисан првенствено на теорију емпатије, научно разматрање доктрине *École des Beaux-Arts*, кинематичко-оптичку естетику и разматрање прилагођености архитектуре људској природи.

Анализом претходних истраживања констатује се да Борисављевићева теоријско естетичка делатност представља готово неистражено поље рада које ова докторска дисертација упоставља као главни предмет свог истраживања. Такође, можемо закључити да претходним истраживањима Борисављевићевог дела недостаје критичка научно-истраживачка димензија, што се у овом истраживању поставља као један од основних задатака.

- 
- 1) Милутин Борисављевић, *Златни пресек и други есеји*, избор и предговор др Зоран Маневић, (Београд: Српска књижевна задруга, 1998).
  - 2) Александар Кадијевић, “Проблем хармоније у естетици и градитељству Милутина Борисављевића”, *Историја и развој теорија архитектуре*, Зборник 1, (2003), стр. 55-68.
  - 3) Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).
  - 4) Miloutine Borissavliévitch, *Les Théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Novo izdanje sa 57 slika, Predgovor Louis Hautecoeur, (Paris: Payot, 1951).
  - 5) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954).
  - 6) Miloutine Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fischbacher, 1923).
  - 7) Miloutine Borissavliévitch, *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925).
  - 8) Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, Paris: 1952.
  - 9) Реч је о преводу француској оригинала *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: 1952) на енглески језик : Miloutine Borissavliévitch, *The Golden Number*, (London: Tiranti, 1958) са кој је извршен превод на српски језик.
  - 10) Милутин Борисављевић, *Историја естетике: I Платон, II Аристотело, III Плотин, IV Св. Августин, V Св. Тома Аквински*, (Београд: А. Поповић, 1935); Милутин Борисављевић, *Историја естетике: VI Прекантоска естетика, VII Кантова естетика*, (Београд: А. Поповић, 1935).
  - 11) Зоран Маневић, “Наши неимари. Милутин Борисављевић”, *Изградња*, бр. 12, (Београд, 1980).
  - 12) Александар Кадијевић, “Проблем хармоније у естетици и градитељству Милутина Борисављевића”, *Историја и развој теорија архитектуре*, Зборник 1, (2003), стр. 55-68.
  - 13) Љиљана Милетић-Абрамовић, “Милутин Борисављевић”, *Годишњак града Београда*, књ. XXXIII, (Београд, 1986), стр. 63-86.

- 14) Ивана Ковачић, “Прилог познавању архитектонског опуса Милутина Борисављевића: породична кућа и вила”, *Наслеђе*, (Београд, 2002.)
- 15) Богуновић, Слободан. “Естетичка теорија, критичка делатност и архитектонска пракса др Милутина Борисављевића”, *Комуникација*, бр.89, (1995), стр. 4-19.
- 16) Текстови и чланци који следе изостављени су из анализе јер је њихов допринос проширењу знања о стваралаштву Милутина Борисављевића мање значајан: Александар Кадијевић, “Архитекти научници у новијој српској архитектури”, *Флогистрон*, бр. 2, (Београд, 1995); Слободан Богуновић, “Естетичка теорија, критичка делатност и архитектонска пракса др Милутина Борисављевића”, *Српски књижевни гласник*, Год. 3, бр. 1/4 (Београд, 1994), стр. 155-159; Маневић, Зоран. “Наши неимари. Милутин Борисављевић”, *Изградња*, бр. 12, (Београд, 1980); Љиљана Милетић-Абрамовић објавила је још један чланак посвећен Милутину Борисављевићу у часопису “Момент” (Љиљана Милетић-Абрамовић, “Милутин Борисављевић”, *Момент*, (Београд: 1990), 112-128.); Miletic, Abramovic Ljiljana. “The Achitectural and Theoretical Work Milutin Borisavljevic in context of the Post-Modern Experience”, *Architecture and Urbanism at The Turn of The III Milenium*, (Belgrade, 1996).
- 17) Igor Marjanović, (Mis)reading Miloutine Borissavliévitch, Volume 22, Number 2, *Journal of the North American Society for Serbian Studies*, (Washington University in St. Louis, 2008), pp. 149-156; Nebojša Stanković. “Milutin Borisavljević (Miloutine Borissavliévitch) and His Scientific Aesthetics of Architecture in the Age of Modernism”, *41st national convention of the American Association for the Advancement of Slavic Studies*, (Boston MA – panel: “Forgotten Serbian Thinkers”, 2009).
- 18) Estelle Thibault, *La géométrie des emotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, (Wavre : Mardaga, 2010).

### 1.3. Циљ и задаци истраживања

Ова дисертација задовољава *conditio sine qua non* (неопходан и довољан услов) да би се обавило истраживање, а то је да тема представља до сада у потпуности неистражену област знања у националној научној јавности. Најважнија дела Милутина Борисављевића из области теорије и естетике архитектуре настала су за време његовог живота у Француској и будући да их је аутор писао на француском језику остала су непреведена на његов матерњи српски језик. Ова значајна чињеница представља један од основних мотива за истраживање до сад неистражене тематике и за разоткривање знања која она поседује.

Како је наведено у претходном поглављу досадашња истраживања у оквирима српске културе су малобројна, спадају у периодичку литературу и претежно се баве анализом Борисављевићевих пројектантских остварења која су већином настала на територији Београда у периоду од 1928. до 1939. године. За разлику од аналитичко-критичке праксе у националним токовима, интернационална истраживачка критика аценат је ставила искључиво на теоријски опус Милутина Борисављевића. Разлог је очигледан и разумљив, будући да се за време свог живота у Француској, током оба париска периода, Борисављевић искључиво бавио развијањем својих естетичких и научних ставова које је приказао у бројним француским научним часописима. Стога је у свету остао запамћен као естетичар и теоретичар архитектуре.

Општи закључак је да ни на националном, нити на интернационалном плану не постоји научно истраживање које обрађује све слојеве и нивое Борисављевићевог мултидисциплинарног рада. Треба напоменути да ни ова докторска дисертација не посвећује подједнаку пажњу свим сегментима Борисављевићевог стваралаштва. Будући да је главна тема дисертације истраживање научне естетике архитектуре, Борисављевићев теоријски рад представља централно место истраживања, док су његови доприноси у домену

архитектонске критике, пројектантске праксе и педагошког рада обрађени као теме од секундарне важности. Важно је истаћи да је став аутора ове дисертације био да се у корист што потпунијег и свеобухватнијег сагледавања Борисављевићеве научне естетике не усредсређује само на овај сегмент његовог рада, јер би у том случају циљ аналитичког разматрања целокупног Борисављевићевог стваралаштва био незадовољен, и ова дисертација би само делимично расветлила богату делатност овог надареног архитекте естетичара. Један од важнијих циљева током рада било је унакрсно и паралелно истраживање свих сегмената и доприноса Борисављевићеве креативне личности, што је омогућило веродостојно и јасно сагледавање прожимања његових теоријско-естетичких идеја, критичких анализа и пројектантске праксе.

Ова дисертација пружа систематизацију, анализу, тумачење и критику целокупне теоријске делатности Милутина Борисављевића стављајући акценат на истраживање научне естетике архитектуре као најзначајнијег достигнућа Милутина Борисављевића у области теорије и естетике архитектуре.

Ова дисертација покреће велики број питања и отвара широк спектар тема за даља истраживања. Поменућемо неке најзначајније:

- Критичка анализа целокупног стваралаштва Милутина Борисављевића
- Однос и повезаност теорије и праксе у делима Милутина Борисављевића
- Истраживање естетичког дискурса у делу Милутина Борисављевића
- Значај дела Милутина Борисављевића у националној и интернационалној теорији и естетици архитектуре.

Спроведено истраживање има могућност примене у даљим разматрањима остварења Милутина Борисављевића, што покреће многобројне потенцијале за постављање различитих критичких дискурса.

Једно од основних тежишта и циљева Борисављевићеве научне естетике архитектуре је покушај мерења перцептивног доживљаја посматрача и обрада

добијених резултата путем статистичке анализе. У својој естетичкој пракси Борисављевић усваја методологију експерименталног психолога Густава Теодора Фехнера (Gustav Theodor Fechner) који своја истраживања базира искључиво на статистици. *Gout commun* (општи укус) о коме говоре Борисављевић и Фехнер, утврђује се путем статистике и он демонстрира склоност већине људи према одређеним пропорцијским односима у визуелним уметностима. Борисављевићева студија за изналажењем ових пропорцијских односа, према његовом мишљењу, емпиријски је најпроверљивија у класичној архитектури и уметничкој традицији *École des Beaux-Arts*. По речима Жилијена Годае (Julien Guadet) то је оно што чини *la canonization definitive* (коначна канонизација), неку врсту универзалног изјашњавања везану за ремек-дела архитектуре, као што су Партенон, Црква Светог Петра у Риму, Дворци Лувр и Версај, готичке катедрале у Ремсу, Шартру и Паризу, итд.<sup>1)</sup>

Чињеница је су Борисављевићева настојања у погледу мерења експерименталних резултата естетичког дискурса до данас остала без конкретизације. Мерење перцептивних и сензуалних доживљаја на нивоу квантитативне статистике представља само општи план који је полигигон за даље истраживање чији је степен остварљивости, обзиром на велики технолошки и научни помак у области перцептивне физиологије и психологије, веома велики. Са променама у систему науног знања научна естетика архитектуре добила би на остварењу свог практичног значаја, што би је уврстило у ред егзактних наука, а самим тим дошло би до знатног повећања њеног значаја.

Питање критичке валоризације теоријског стваралаштва Милутина Борисављевића остаје отворено за раматрања других истраживача који ће можда употребити другачије аспекте посматрања. У прилог томе, ово истраживање нема за циљ да успостави систем мишљења који није подложен даљој критици, напротив након овог истраживања отвара се богато поље за даљу дискусију.

Један од основних значаја овог истраживања састоји се у вредносном просуђивању значаја теоријског опуса Милутина Борисављевића и његовом смештању у оквиру националне теорије архитектуре.

Основно полазиште овог рада представља уверење да је научна естетика архитектуре аутономно достигнуће Милутина Борисављевића коју он самостално засновао у виду засебне псеудонауке. Борисављевић има улогу творца и идеолога нове научне дисциплине која се ослања на знања филозофије, естетике, архитектуре, медицине, физике, психологије, опште физиологије и физиологије чула вида, оптике и офтамологије. Обзиром да научна естетика архитектуре пре Борисављевића није постојала, њему припада пионирска улога проширења фонда знања у области естетике архитектуре. Главни проблем истраживања представља анализа, интерпретација, објашњење и критичка анализа феномена научне естетике архитектуре.

Рад настоји првенствено да одговори на следећа питања:

- Шта је суштина научне естетике архитектуре?
- Који је допринос научне естетике архитектуре у систему знања којим располаже естетика и теорија архитектуре?
- Зашто научна естетика архитектуре није заживела као активна дисциплина?
- Да ли су могуће тенденције даљег развоја научне естетике архитектуре?

Као кључно поставља се питање : како је могуће да је једна свестрана и вишеструко надарена личност каква је био Милутин Борисављевић запостављена у српској јавности док је у француској и светској култури његово име опште познато и високо цењено. Данас, тачно четрдесет година након његове смрти, ова дисертација настоји да исправи вишедеценијску неправду представљајући многоструки значај Борисављевићевог опуса како за нашу националну културу тако и у оквирима светске теоретске мисли.

Обзиром да је Борисављевићева естетичка теорија остала до данас неистражена научна тема основни циљ ове дисертације састоји се у



систематском истраживању теоријске и естетичке делатност Милутина Борисављевића у архитектури.

Рад настоји да што објективније интерпретира и образложи теоријске основе на којима се заснива Борисављевићева научна естетика архитектуре.

Један од основних задатака овог истраживања састоји се у критичком просуђивању значаја теоријског опуса Милутина Борисављевића и његовом вредносном смештању у оквиру националне теорије архитектуре.

Истраживање је настојало да испуни следеће задатке:

- да се изврши проширење фонда знања везаног за рад и стваралаштво Милутина Борисављевића.
- да се изврши анализа целокупне писане заоставштине Милутина Борисављевића.
- да се утврди синтеза теоријске делатности Милутина Борисављевића.
- да се изврши критичка анализа и вредновање Борисављевићеве научне естетике архитектуре.
- да се што објективније интерпретирају и образложе теоријске основе на којима се заснива Борисављевићева научна естетика архитектуре.
- да се утврде односи према другим теоретским истраживањима и токовима у области националне и интернационалне теорије архитектуре.
- да се изнесу различити дискурси у којима је могуће посматрати научну естетику архитектуре.
- да се поставе питања за даљу анализу и дискусију.

---

1) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 272.

#### 1.4. Систем научних хипотеза

Полазна хипотеза дисертације заснована је на претпоставци да научна естетика архитектуре представља аутохтоно достигнуће Милутина Борисављевића. Његов пионирски истраживачки рад у домену естетике у архитектури остао је до данас јединствен приступ егзактног мерења естетских феномена у архитектури. Борисављевић је створио једну врсту псеудонауке која има прецизно дефинисан научни апарат, предмет, метод, циљ и законе. У овом погледу Борисављевићева улога је несумљиво значајна. Друго питање је питање исправности и логичке оправданости његових ставова који нису нашли своје следбенике у данашњој естетици архитектуре, што не значи да у будућности неће доћи до реafirмисања Борисављевићеве теорије.

Конципирајући идеолошку представу идеалне науке Борисављевић је остварио засебан дискурс који карактерише научну естетику архитектуре, ослањајући се на дискурсе помоћних дисциплина експерименталне психологије, опште физиологије и физиологије чула, медицинске физике, оптике и офтамологије. Главни развојни циљ научне естетике био је усмерен на могућност мерења перцептивних утисака посматрача у циљу научне заснованости експериментално утврђене врсте естетике. У време свог настанка Борисављевићева научна естетика није располагала методолошким средствима која би јој обезбедила резултате које је Борисављевић у то време само могао да предвиђа. Међутим, са достигнућима која би довела до промене научне свести поновно тумачење научне естетике архитектуре добило би ново значење, али и нови значај. Научна естетика архитектуре постала би реална, егзактна, научно оправдана дисциплина.

Најновија открића данашње науке у домену субатомске физике, односно квантне теорије, која би повезала теорију релативности и квантну физику ће у будућности мерити суптилне фреквентне енергије које су истовремено материјалне и светлосне природе (најситнији квантне честице), што ће можда

довести да се чулне човечије сензације егзактно дефинишу. То би довело до тога да научна естетика добије егзактно утемељење, односно да се одређена естетичка теорија може егзактно потврдити. Доказивањем исправности радова британског физичара Дејвида Бома (David Bohm), неурофизиолога Карла Прибрама (Karl H. Pribram) и француског физичара Алана Аспекта (Alain Aspect) са чијим идејама кореспондира Борисављевићево виђење естетике у архитектури, Борисављевићева научна естетика архитектуре доживела би не само реафирмацију и обнову, већ и научно валидну потврђеност која би условила развој будућих истраживања на овом пољу.

Из основне хипотезе о аутономности Борисављевићевог теоријског концепта научне естетике архитектуре произилази неколико помоћних хипотеза које су утицале да научна естетика архитектуре остане усамљени покушај стварања засебне естетичке дисциплине чији су основни предмет истраживања дела и остварења архитектуре.

Културна и политичка елита Краљевине Југославије никада није прихватила Борисављевића у своје редове, иако је он ту без сумње припадао. Томе је у великој мери допринео његов надмен став према својим колегама из архитектонске струке. Није се либио да објављује оштре критике актуелне пројектантске праксе која се тридесетих и четрдесетих година XX века кретала ка европском модернизму. Насупрот, Борисављевић је у својој земљи остао запамћен као заступник традиционалних вредности академистичке архитектуре, базираних углавном на основама француског класицизма, које је сублимисао у својој обимној пројектантској пракси. Борисављевић није успео да се уклопи у постојеће друштвене структуре, што је за собом повукло неколико утицаја који су маркантно обојили његову каријеру и на тај начин утицали на његов усамљенички рад у области естетике архитектуре. Први од поменутих утицаја проистиче из чињенице да је Милутин Борисављевић био одбијен на конкурс за доцента Архитектонског одсека на Техничком факултету у Београду. Иако на свом матичном факултету није остварио академску каријеру, то је успео као хонорарни професор естетике на Филозофском факултету у Београду.

Следећи утицај одређен је извесним ограничењима која су постојала у Борисављевићевом остваривању пројектантске каријере. Како је био маргинализован од стране тадашње политичке номенклатуре, био је приморан да своју пројектантску каријеру развија ослањајући се на пријатељске везе које је имао са припадницима богате грађанске класе за коју је пројектовао индивидуалне куће и виле.

Последњи значајан утицај односи се на Борисављевићево осећање интелектуалне суперирности у односу на постојеће теоријске токове у националним оквирима архитектуре. Спознавши вредности француске школе класицизма коју је до краја свог живота заступао, сматрао је тадашњу националну средину недовољно образованом и култивисаном да схвати и прихвати ове естетске вредности као парадигму деловања у области архитектуре.

Једна од секундарних хипотеза уобличена је у виду претпоставке да Милутин Борисављевић није добио заслужено место у српској теорији архитектуре. Обзиром да синтеза српске теорије архитектуре још увек није објављена, вредновање значаја Борисављевићеве естетичке теорије може бити корисно за историју и теорију српске архитектуре.

Још једна секундарна хипотеза односи се закључак о непостојању директне везе између Борисављевићевог пројектантског и теоријског рада. Како би поткрепио своја теоријска размишљања Борисављевић наводи примере из архитектуре минулих периода и користи обично опште познате грађевине које су доживеле јавно признање. Зачуђује чињеница да Борисављевић никада није направио везу свог теоријског и практичног рада, мада је више него очигледно да је у својим пројектима примењивао све постулате својих естетичких опредељења. Борисављевић иза себе није оставио ниједан документ који би експлицитно потврдио примену његових естетичких циљева у његовом личном пројектантском раду. Прећутни доказ, можемо пронаћи у Борисављевићевом непоколебљивом опредељењу за стварањем архитектуре у духу француског класицизма и за поштовањем како стилских, тако и естетских принципа класичних вредности у архитектури чија је исправност и естетичка веродостојност потврђена њиховом двомиленијумском доминацијом.

## 1.5. Теоријски оквир и научне методе истраживања

Први корак у истраживању подразумева формирање информативне основе, при чему је извршено прикупљање и систематизација истраживане грађе. Првенствено се приступило различитим аналитичко-фактографским и теоријско-систематским поступцима обраде истраживаног материјала. Овом приликом настојало се да се прикупљена грађа што објективније проучи, сагледа и објасни, како би се приказао целокупан стваралачки опус Милутина Борисављевића, са наглашавањем даљег тока истраживања у домену Борисављевићеве теоријске праксе и естетике архитектуре. У овој почетној фази истраживања извршено је испитивање документације релевантне за даљи ток истраживања. Приликом испитивања документације настојало се да се успоставе чврсти критеријуми избора релевантних података, како би се што боље реконструисало логичко следовање догађаја. За кључни критеријум успостављена је јединица анализе, што у овом истраживању представља сам предмет анализе, а то је научна естетика архитектуре коју је конципирао Милутин Борисављевић.

Главна фаза истраживања ослања се на хеуристику, дедукцију, анализу, синтезу, класификацију, систематизацију и друге логичке поступке који чине саставни део научног објашњавања. Ова фаза истраживања користи следеће типове методе научног објашњавања: теоријску анализу, анализу садржаја и историјску анализу. Теоријска анализа омогућава поређење и евалуацију поставки о предмету истраживања. Она има за циљ да се уоче особине, процеси и генерализације засноване на научној ваљаности. Теоријска анализа чини основ за верификацију поставки у овире научне естетике архитектуре.

При анализи садржаја коришћени су разнородни извори као што су записи, запажања о догађајима, књиге, критике, чланци у периодичким публикацијама и други медији у којима се налазе подаци који су истраживани. Циљ анализе садржаја је да се изведе систематизација, анализа и генерализација које доприносе објашњењу феномена научне естетике архитектуре. Анализа

садржаја наликује анализи документације која се обавља у почетној фази истраживања, али постоји битна разлика у количини грађе којом располаже анализа садржаја, имајући у виду чињеницу да није сваки садржај који се обрађује документ. Стога анализа садржаја као метода објашњавања појава мора да обухвати ширу базу извора него што је то случај са проучавањем документације. На основу анализе садржаја врши се класификација и квантификација истраживаног материјала према његовом садржају и формалним карактеристикама која је у складу са унапред одређеним општим правилима научне објективности и ваљаности.

Упоредо са теоријском анализом и анализом садржаја обавља историјска анализа која се темељи на проучавању генезе Борисављевићевог живота и дела, са циљем да се изведу релевантна обележја, генерализације, закључци и да се формира историјски релевантан увид у стање феномена научне естетике архитектуре који чини главни предмет истраживања. Приликом примене методе историјске анализе веома је важно постојање “историјске дистанце” која помаже да се објективније сагледа појава која се истражује. Поједини методолози сматрају да мора протећи најмање педесет година да би се нека појава објективно сагледала. Ове 2011. године навршава се четрдесет и две године од смрти Милутина Борисављевића, што апроксимативно задовољава критеријуме историјске дистанце и пружа услове за објективну процену његовог рада.

У раду су примењени и методолошки поступци студије случаја (*case study*), за потребе обављања интензивног и продубљеног проучавања једног специфичног феномена у циљу образовања квалитетне дескрипције и приказивања доказа за проверу одређене хипотезе. Студија случаја је веома подесна метода када је реч о феномену који је јединствен и непоновљив.

У завршној фази истраживања изведени су закључци добијени из претходних фаза и извршена је критичка анализа резултата истраживања. Критичка анализа добијених резултата истраживања извршена је на више нивоа, како би се спречило једносмерно критичко тумачење и приступање научном аутономизму. Вишеслојна критичка анализа има за циљ да омогући сагледавање

феномена научне естетике архитектуре у ширем дискурзивном пољу културе и науке.

Завршна фаза истраживања обухвата и методу научног предвиђања која нас наводи да изведемо релативно поуздане претпоставке о стању, обележјима и кретањима истраживаних појава и феномена у будућности, а такође служи као провера одређене научне теорије. Научно предвиђање представља хипотезу о будућности, односно то је прогноза будућности, приликом чега је будућност сигуран верификатор истинитости постављених хипотеза.

Поред тога што је тема ове дисертације концентрисана на Борисављевићеву научну естетику архитектуре, одређен удео у раду чине и истраживања која су обухватила Борисављевићеву критичку делатност у архитектури, као и његов пројектантски и извођачки рад на пољу архитектуре. Интегративни приступ који Борисављевићево дело третира у целини, не одвајајући његов теоријски рад од пројектантског и критичког рада, пружио је веома драгоцену вредност овој докторској дисертацији. Интегративни приступ не односи се само на брисање оштрих граница између Борисављевићевог теоријског, пројектантског и критичког рада, већ подразумева и истраживање различитих културних, политичких, друштвених, историјских и индивидуално-психолошких утицаја који доприносе да се разоткрије суштина Борисављевићеве замисли научне естетике архитектуре.

Приликом израде дисертације у раду није посебно итакнута хронолошка анализа садржаја. Овај приступ са намером је избегнут, како би се тежиште рада поставило на идејни значај и вредност Борисављевићеве теорије о научној естетици архитектуре. Имајући у виду вредност коју хронолошка обрада података има у свакој врсти научног истраживања, значајно је овом приликом навести основне временске периоде који се издвајају у Борисављевићевом стваралачком опусу.

У делу и раду Милутина Борисављевића могу се уочити четири периода. Први српски период (1889-1916) који траје од Борисављевићевог рођења 1889. године у Крагујевцу до његовог одласка на последипломске студије у Париз 1916. године. То је период Борисављевићевог школовања, током ког завршава

Архитектонски одсек на Техничком факултету у Београду и одлази у Први светски рат. Затим следи Први француски период (1916-1926) који обухвата Борисављевићеве последипломске студије из естетике на Сорбони у Паризу, писање и одбрану доктората и објављивање првих књига и теоријских радова из области естетике архитектуре. Након 1926. године почиње Други српски период (1926-1949) који се одликује Борисављевићевим богатом пројектантском и градитељском активношћу, као веома активном улогом у писању критичких текстова и полемика које се баве архитектуром Београда. Такође, у овом периоду Борисављевић објављује књиге и чланке на српском језику чији је основни циљ објашњење и афирмација његових псеудонаука- научне естетике архитектуре и оптичко-физиолошке перспективе. Четврти период Борисављевићевог стваралаштва је Други француски период (1949-1969) који траје од Борисављевићеве емиграције у Париз 1949. године, све до његове смрти 1969. године. Овај последњи период карактерише Борисављевићева веома плодна теоријско-писана активност на француском језику.



**ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА  
РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА**

## **2. РАД И СТВАРАЛАШТВО МИЛУТИНА БОРИСАВЉЕВИЋА**

### **2.1. Француски ђак у Србији и српски интелектуалац у Француској**

Милутин Борисављевић је био вишеструко надарена личност, био је више од талентованог архитекте -“техничара”, веома вешт говорник, речит и плодан писац, чији је стил писања одисао живахношћу, самоувереношћу и великом дозом сугестивности која је у стању да читаоца веома брзо увери у исправност тврђења која Борисављевић у својим писаним делима износи, било која тема да је у питању. Елоквентан и свестрано образован човек који је располагао веома великим знањем из филозофије, естетике, психологије, медицине, физике, математике, физиологије и бројних других како хуманистичких, тако и природних наука. За његово широко образовање делом је заслужан његов отац који је као лекар медицине поседовао богату стручну библиотеку, тако да су књиге из медицине и анатомије биле једне од првих књига које је млади Борисављевић држао у рукама. Иако се у погледу струке одлучио за архитектуру, у свему што је радио приметан је један аналитичан и индуктиван приступ који је карактеристичан за медицину и остале природне науке (сл. 1, сл. 2).

Сликање и цртање му је такође веома добро ишло од руке, али то се за једног архитекту који је школован почетком XX века неизоставно подразумевало. Борисављевићеве скице и цртежи у експресионистичком и футуристичком стилу осликавају уметнички карактер који је особен за прве авангардне покрете у уметности XX века. Посебно су интересантне скице које је правио на маргинама књига из којих је учио током основних и последипломских студија (сл.11, сл. 12, сл. 13, сл. 14, сл. 15, сл. 16). Завршио је музичку школу и свирао је виолину, стога није изненађујуће често поређење које је у својим

текстовима правио између музике и архитектуре. У његовој естетичкој концепцији музика је била виша уметност, али архитектуру је настојао да схвати као примењену музику.

Цео свој живот посветио је разради и објашњавању једне идеје – научне естетике архитектуре. Издао је велики број текстова посвећених проблемима научне естетике, а касније и оптичко-физиолошке перспективе. Задражао је идеолошки континуитет своје естетичке теорије, будући да је у потпуности остао доследан ставовима и идејама које је конципирао у младости. Целокупно Борисављевићево стваралачко дело своди се на напор за афирмацијом научне естетике архитектуре и за њеним укључивањем у општи систем научног сазнања.

Рођен је 15 јуна 1889. године у Крагујевцу у породици оца лекара и мајке домаћице, као најстарије дете, поред два млађа брата и две малађе сестре (сл. 3, сл. 4, сл. 5, сл. 6, сл. 7). Основну школу и гимназију је завршио у Крагујевцу, а студије архитектуре је похађао између 1907. и 1913. године на Техничком факултету у Београду. Након дипломирања запослио се у Министарству грађевина (сл. 8, сл. 9, сл. 10). Борисављевићеву кратку архитектонску праксу прекида Први светски рат у ком је и сам био учесник. Иако је због лошег здравља био проглашен физички неспособним за војну службу, Борисављевић се пријављује у добровољце и прелази Албанију. Након хоспитализације на Крфу, посредством хуманитарне мисије француске владе 1916. године, бива пребачен у Француску. По доласку у Париз запошљава се у пројектантском атељеу Луја Берниеа (Louis Bernier), а 1918. године уписује последипломске студије из естетике на Сорбони (L'Université Paris-Sorbonne).<sup>1)</sup> За време студија највише је научио од Виктора Баша, свог вољеног професора који га је упутио у развојне путеве савремене естетике, и који му је био ментор приликом рада на докторату. Борисављевић је докторирао 1925. године са тезом под насловом *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture* (Критички есеј о најважнијим доктринама естетике архитектуре, сл. 24). Докторат је убрзо објављен у угледној париској изавачкој кући Пајо (*Payot*).<sup>2)</sup> Током последипломских студија држао је предавања из естетике на *École des hautes études sociales* у Паризу (сл. 23).

Са стеченом докторском титулом Борисављевић се 1926. године враћа у Београд, где убрзо оснива самостални архитектонски биро “Партенон”. Од доласка у Београд активно се укључује у писани полемички рад о архитектонском животу престонице, а своје критичке и теоријске чланке објављује у водећим српским часописима и листовима.<sup>3)</sup>

Године 1930. покреће часопис *Неимар* (сл. 25, сл. 26), чији је био главни одговорни уредник и аутор бројних текстова из области архитектуре и естетике у архитектури, као на пример рубрике у наставцима посвећене архитектонским формама, архитектонским елементима, архитектонским композицијама, уређењу градова, приватним грађевинама, јавним грађевинама, монументалној архитектури, затим статисти грађевинских конструкција, предузимаштву, техничким законима, и др.<sup>4)</sup> У часопису *Неимар* обављивани су и правилници и закони у градитељству, грађевинске лицитације и тендери, различити огласи и конкурси. *Неимар* је излазио месечно, објављено је укупно дванаест бројева од јануара до децембра 1930. године. Борисављевићеви вишегодишњи покушаји да укључи естетику архитектуре као редован предмет на Архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду завршавају се без успеха. Уместо места професора естетике на свом матичном факултету Борисављевић је од 1935. године ангажован у звању хонорарног професора естетике на Филозофском факултету у Београду. Са избијањем Другог светског рата грађевинска активност у земљи налази се у застоју, а Борисављевић бива приморан да затвори своју архитектонску фирму. По завршетку рата запошљава се у Министарству грађевина. Године 1949. емигрира у Париз где живи и ради све до своје смрти 27. децембра 1969. године.

Током XIX и првој половини XX века Француска представља велику европску силу чији су се интереси на Балкану, у далеко већој мери него што је то случај са другим европским земљама, подударали са српским државним интересима. Драматични догађаји проузроковани Првим светским ратом нарочито су погодили Србију. Француска постаје уточиште српских избеглица, а посебно ученика. У Првом светском рату Француска је финансирала наоружање Србије. Са велики закашњењем евакуисала је избеглу српску војску из Албаније

до Крфа. Француски удео је био највећи у савезничкој помоћи за издржавање и смештај српских избеглица, рањеника и за школовање српске омладине. Од 1915. године када су почели преговори француске владе и владе Краљевине Србије о прихватању деце погинулих и рањених српских бораца, као и о стипендирању српских студената и њиховом школовању у Француској, па све до краја 1918. године по овој просветно-школској линији одвијале су се миграције из Србије у Француску (сл. 17, сл. 18). На тај начин се и Милутин Борисављевић задесио у Паризу, где је отпочео своје даље универзитетско образовање које је крунисао добијањем звања доктора наука. У овом периоду на школовању у Француској се налази између 5 и 6 хиљада српских ученика у преко 150 школа широм Француске.<sup>5)</sup>

Након Првог светског рата веома развијене српско-француске културне, економске, политичке и дипломатске везе интегришу се у југословенско-француске везе. И даље у многим областима Србија има преимућство, обзиром да се Српски краљ Александар Карађорђевић налази на челу нове Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. У периоду између два светска рата од 1918. до 1939. године у Паризу и другим крајевима Француске живи веома активна група истакнутих људи из културних слојева Југославије. У Паризу борави велики број југословенских сликара, графичара, вајара, архитеката, књижевника, сценографа и других.<sup>6)</sup> Они својим присуством често више доприносе промоцији југословенске културе него што то чине организована друштва, часописи и књиге. С друге стране, ова културна елита из Француске у Југославију доноси различита културна достигнућа. Године 1917. на Сорбони је основано одељење за студирање српског језика, историје и књижевности. Следеће године 1918. у Паризу је почео рад на Југословенској енциклопедији која је на преко 1000 страна требало да обухвати знања из области историје, књижевности, географије, економије, финансија, права, природних наука, итд. У рад на овој енциклопедији било је укључено преко 50 најистакнутијих југословенских интелектуалаца који су живели у Француској.

Билатерални односи Србије и Француске, касније Југославије и Француске доминирали су у југословенској спољној политици све до обршавања француске моћи 1934. и 1935. године, али су и након тога имали

велики значај. Након убиства краља Александра у Марсеју 9. октобра 1934. године, Француска изражава неодлучност пред агресивном политиком фашистичке Италије и нацистичке Немачке. Француска као такозвани “хегемон Европе” и носилац версајског уговора, била је чувар и гарант мира у Европи. Као носилац своје личне, али колективне безбедности, што се посебно односило на мале државе које су за своју слободу биле захвалне француској победи у рату, каква је била Краљевина Југославија, Француска је успевала да одржава власт над Немачком и да кроз европску сарадњу задржи мале савезнике. За Француску Краљевина Југославија је била важан савезник и један од важнијих малих стубова система у Средњој и Источној Европи. Са друге стране за Југословенску државу Француска је била европски победник, предводник и гарант граница и мировног поретка.

Међутим, француски и југословенски интереси нису се увек поклапали, поготово у односима са Италијом са којом Француска није могла трошити своје снаге да би водила антииталијанску политику, док је фашистичка Италија била непријатељски постављена према Краљевини Југославији од њеног настанка.<sup>7)</sup> Када је Немачка на челу са Хитлером почела да јача, Француска која је била у све слабијем положају, у својим дотадашњим непријатељима – СССР-у и Италији је пронашла савезнике. Међутим ови савезници Француске за режим краља Александра Првог Карађорђевића били су и даље непријатељи. Тада се југословенска политика, посебно у економском смислу окреће Немачкој између 1935. и 1940. године, рачунајући да ће се на тај начин заштити од немачког продора и од италијанских, мађарских и бугарских претензија, али и унутрашњих сукоба које је изазивала хрватска револуционарна опозиција. Поред тога што су југословенско-француски односи ослабили, са избијањем Другог светског рата ове две државе поново рачунају једна на другу.

Постојали су многобројни утицаји на српску архитектуру између два светска рата. У том погледу посебно се истичу француска и немачка еkleктичка академистичка традиција, руски архитекти-емигранти који у српску архитектуру уносе елементе руског академизма и сецесије. Такође, велики утицај имају тежње за формирањем српског националног стила базираног на српској средњовековној

архитектури и византијској уметничкој традицији. Оснивањем заједничке државе Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, све више јачају модернистичке тенденције у архитектури које имају за циљ да на идеолошко-симболичан начин представе културно јединство три словенска братска народа Срба, Хрвата и Словенаца.

Занимљиво је приметити да се у својој архитектонској пројектантској пракси Борисављевић веома строго придржавао стилских карактеристика француске академистичке традиције архитектуре. У његовим изведеним објектима нарочито је препознатљив рафиниран утицај француског класицизма. Осећај за меру, ред, уравнотеженост, хармонију и квалитете *bon goût*-а (доброг укуса) Борисављевић је веома успешно применио у својим градитељским подухватима. То су већином биле виле, стамбене једнопородичне и вишепородичне куће као и неколико јавних зграда и меморијалних споменика. Успевао је верно и ненаметљиво да француску градитељску традицију примени и прилагоди српској средини која није била блиска културним основама француског укуса у архитектури и уметности.

Српски оријентисан, окренут ка Србији и српству, иако се у првој деценији XX века почиње интезивно да се ради на идеји југословенства, Борисављевић се никада није изјашњавао као Југословен, већ као Србин. Током свог рада и студија у Француској своје српско порекло је са поносом истицао.

Још за време студија на Техничком факултету у Београду Борисављевић се интересује за теоријске проблеме архитектуре. У предвечерје Првог светског рата стекавши диплому инжењера архитектуре, Борисављевић се 1914. године, по први пут у српској културној јавности истиче са четири критичка текста у *Српском техничком листу*.<sup>8)</sup> Борисављевићев оштроуман и директан стил писања одмах привлачи пажњу. Он већ тада као тек свршени, млади архитекта исказује веома директан и јасан став у погледу својих схватања архитектуре. Посебно је значајан последњи од четири поменутог текста - *Архитектонски проблеми. Есеј о естетици архитектуре*, јер представља први писани документ у коме Борисављевић излаже теоријске назнаке научне естетике архитектуре. Последиломске студије на Сорбони му вишеструко отварају могућности да слободно развије своју естетичку теорију. Током ових студија Борисављевић формира сопствени теоријски приступ у разматрању естетичких проблема. У

француским научним и културним круговима Борисављевић се по први пут истиче 1923. године текстом објављеном у часопису *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture* под насловом “*Découverte de la perspective optico-physiologique*” (Откриће оптичко-физиолошке перспективе) и својом првом књигом *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture* (Увод у научну естетику архитектуре, сл. 22, сл.23).<sup>9)</sup> За време овог првог париског периода од 1916. до 1926. године Борисављевић је објавио близу двадесет чланака већином посвећених његовом новооткривеном достигнућу научне естетике архитектуре.<sup>10)</sup> Поред већ поменуте књиге *Увод у научну естетику архитектуре*, објављује још две монографије: *Promenade esthétique à l'Exposition des Arts décoratifs* (Естетички преглед изложбе примењених уметности) и *La science de l'harmonie architecturale*, (Наука о архитектонској хармонији).<sup>11)</sup>

Након одбрањеног доктората у Паризу на Сорбони, крајем 1925. године, Борисављевић се вратио у Београд, а у децембру исте године је извео свој први објекат у Бранковој улици бр. 19 за трговца вином Александра Слободића (сл 155, сл. 156). Наредне две године Борисављевић је провео путујући између Београда и Париза. Током 1925. и 1926. године у Паризу је доврашавао започете радове из области естетике и објављивао је своја истраживања у француским научним часописима као што су *Construction Moderne*, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, *L'Architecture* и *Le Maître d'œuvre*. По повратку у Краљевину СХС, Борисављевић покушава да јавно представи своја истраживања до којих је дошао током свог десетогодишњег универзитетског усавршавања у Француској. У овом периоду посебно се издвајају текстови које је објавио у књижевно-политичком часопису *Musa* под насловом “Је ли могућна научна настава о архитектури?”, у којима је директно и веома одрешито изложио своју замисао реформисања постојеће наставе архитектуре на београдском Техничком факултету и предложио план и програм новог предмета естетике архитектуре.<sup>12)</sup>

За време другог српског периода, посебно између 1928. до 1947. године, са паузом у току трајања Другог светског рата, Борисављевић се веома активно бави архитектонском критиком. Своје критике које су се превасходно бавиле актуелним дешавањима на Београдској градитељској сцени, објављује у бројним дневним листовима и периодичним публикацијама, као што су: *20. октобар*



(Београд); *XX век* (Београд), сл. 31; *Живот и рад* (Београд), сл. 30; *Мисао* (Београд), сл.32; *Неимар* (Београд), сл. 25, сл. 26; *Нова зора* (Београд); *Политика* (Београд); *Правда* (Београд); *Смена* (Београд), сл. 33; *Српски књижевни гласник* (Београд), сл. 35; *Уметнички преглед* (Београд), сл. 36; *Време* (Београд).

Пред почетак и за време Другог светског рата (1938, 1939, 1940. и 1941. године) Борисављевић је објавио неколико чланака у часопису *Уметнички преглед*, који су имали за циљ да афирмишу практичну примену научне естетике архитектуре као нове и револуционарне дисциплине.<sup>13)</sup> По окончању рата, 1946. године објавио је још један чланак из исте области у истоименом часопису.<sup>14)</sup> Часопис *Уметнички преглед* излазио је у издању Музеја кнеза Павла и представљао је једно веома луксузно издање, великог формата, на кунздруку, у квалителној црно-белој штампи. Упркос ратним дешавањима и немаштини, часопис је задржао квалитет, а Борисављевићевих седам чланака, колико их је укупно у овом часопису објављено, може се са правом рећи да представљају најобухватнију и највреднију документацију посвећену научној естетици архитектуре на српском језику. Иако је већину тема које обрађује у *Уметничком прегледу*, Борисављевић публиковао још пре готово двадесет година у Паризу у француским часописима *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, *La Construction Moderne* и *Le Maître d'œuvre*,<sup>15)</sup> целина која је у наставцима представљена у *Уметничком прегледу* заузима значајно место у целокупној Борисављевићевој монографској и периодичкој публицистици.

Оно по чему ће Борисављевић највише остати запамћен у својој родној средини јесте његова плодна пројектантска делатност. Извео је око 130 објеката у Београду, близу десетак у осталим градовима у Србији, и аутор је преко тридесетак неизведених пројеката. Послујући у оквиру свог властитог приватног бироа, Борисављевић је остварио највише једнопородичних приватних кућа и вила, али и више стамбених вишепородичних зграда. У његовом пројектантском опусу од јавних грађевина издваја се пројекат оградe и капија Студентског парка у Београду - 1931 (сл. 197, сл.198, сл. 199, сл. 200, сл. 201, сл. 202, сл. 203, сл. 204, сл. 205, сл. 206), Основна школа “Краљ Петар II Карађорђевић” у Марулићевој улици у Београду - 1931 (сл. 183, сл. 184, сл. 185, сл. 186, сл. 187),

Црква Светог Великомученика кнеза Лазара на Звездари у Београду - 1935 (сл. 256, сл. 257, сл. 258, сл. 259, сл. 260, сл. 261, сл. 262), капеле на Француском војном гробљу - 1930 (сл. 85, сл. 85а) и на Јеврејском гробљу у Београду - 1934.

За разлику од богатог пројектантског опуса који је Борисављевић остварио у Србији, током два француска периода стваралаштва није реализовао ниједно дело на територији Француске. Други париски период који обележава Борисављевићев рад од 1949. до 1969. године оријентисан је као и први париски период само на веома активну писану и теоријску делатност. Разлоге за тако интензивну и богату писану заоставштину коју је Борисављевић створио током ових последњих двадесет година свог живота, засигурно треба тражити у његовој немогућности да се бави пројектантским радом.

Када је по други пут дошао у Париз Борисављевић није више био млади архитекта ентузијаста спреман да се упусти у различите подухвате не марећи за ризике које они са собом носе, већ му је била шездесет и једна година. Имао је скромну државну пензију коју је стекао током свог двадесетчетворогодишњег рада у Краљевини Југославији, касније Федеративној Народној Републици Југославији, и мада му није мањкало снаге и енергије Борисављевић није покушавао да у Паризу настави са пројектантском праксом, што због веома високих финансијских средстава која би му била потребна за отварање архитектонске фирме, што због већ утврђене каријере теоретичара и естетичара архитектуре, по чему је у Француској био познат. Успео је да обнови своје универзитетске везе и да настави са радом на афирмацији научне естетике архитектуре и оптичко-физиолошке перспективе.

У то време објављује преко четрдесет текстова и пет најзначајних књига, по којима ће остати запамћен до данашњих дана у светским аналима естетике. Одмах по свом доласку у Париз Борисављевић објављује друго редиговано и проширено издање књиге засноване на својој докторској дисертацији, тада под делимично измењеним насловом *Les Théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture* (Теорије архитектуре. Критички есеј о најважнијим доктринама естетике архитектуре),<sup>16)</sup> а већ следеће године објављује и нову књигу посвећену проблему златног пресека у архитектури - *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*

(Златни пресек и научна естетика архитектуре).<sup>17)</sup> Своје најзначајније дело које представља сублимацију свих његових естетичких, теоријских и практичних идеја објављује 1954. године под насловом *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture* (Трактат о научној естетици архитектуре).<sup>18)</sup> У свом другом париском периоду Борисављевић се у потпуности посвећује раду на оптичко-физиолошкој перспективи и истраживањима из области оптике, физиологије чула вида и опште физиологије, физике и медицинске неурологије, из чега произилази и његова књига *Perspective sans points de fuite* (Перспектива без тачака недогледа).<sup>19)</sup> Године 1963. појављује се и друго редиговано и проширено издање књиге *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture* (Златни пресек и научна естетика архитектуре).<sup>20)</sup>

Посебно значајну документацију представљају научни текстови и студије које је Борисављевић објавио од 1950. године до своје смрти 1969. године, када је живео у Паризу. У овом свом другом париском периоду Борисављевић се искључиво посветио раду у области научне естетике архитектуре и оптичко-физиолошке перспективе. Тада је поред пет књига објавио и преко четрдесет текстова у француским научним часописима.<sup>21)</sup>

Погледи на рад и стваралаштво Милутина Борисављевића битно се разликују у светској и српској теорији и критици архитектуре. У свету је Борисављевић познат искључиво као естетичар и теоретичар архитектуре, док је у домаћој средини познат и као пројектант и критичар архитектуре. Присутна је изразита неуравнотеженост по питању истражености Борисављевићеве естетичке, пројектантске и критичке делатности. Целокупно Борисављевићево стваралаштво представља веома сложену тему која пружа бројне правце за даљи истраживачки рад.

Будући да је сва своја архитектонска остварења извео у Србији, и да се критиком архитектуре бавио претежно током живота у Београду, ова Борисављевићева интересовања остала су неистражена у светској историји архитектуре. Насупрот, српска историја и теорија архитектуре остале су ускраћене за потпун приказ Борисављевићевог рада у области естетике архитектуре. Према је и на српском језику објављивао чланке и текстове из

естетике, своја капитална дела из ове области објавио је само на француском језику.

Имајући у виду претходно наведене разлоге главни задатак ове докторске дисертације је истраживање Борисављевиће научне естетике архитектуре у циљу што комплетнијег објашњења и анализе целокупног Борисављевићевог стваралаштва.

- 
- 1) Archives nationales, AJ<sup>52</sup> 415 “*Élèves architectes entre 1911 et 1920*”.
  - 2) Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).
  - 3) Борисављевић је своју писану делатност остваривао у следећим дневним листовима и периодичним публикацијама: *20. октобар* (Београд); *XX век* (Београд); *Живот и рад* (Београд); *Мисао* (Београд); *Неимар* (Београд); *Нова зора* (Београд); *Политика* (Београд); *Правда* (Београд); *Смена* (Београд); *Српски књижевни гласник* (Београд); *Уметнички преглед* (Београд); *Време* (Београд).
  - 4) Часопис *Неимар* као месечни часопис за архитекте, предузимаче и кућевласнике излазио сваког месеца током 1930. године: *Неимар*, бр.1, (Београд: 25 јануар, 1930); *Неимар*, бр.2, (Београд: 25 фебруар, 1930); *Неимар*, бр.3, (Београд: 25 март, 1930); *Неимар*, бр.4, (Београд: 25 април, 1930); *Неимар*, бр.5, (Београд: 25 мај, 1930); *Неимар*, бр.6, (Београд: 25 јун, 1930); *Неимар*, бр.7, (Београд: 25 јул, 1930); *Неимар*, бр.8, (Београд: 25 август, 1930); *Неимар*, бр.9, (Београд: 25 септембар, 1930); *Неимар*, бр.10, (Београд: октобар, 1930); *Неимар*, бр.11, (Београд: новембар, 1930); *Неимар*, бр.12, (Београд: децембар, 1930).
  - 5) О школовању српске омладине у периоду од 1915. и након Првог светског рата видети: Port, Étienne. *Sur la route d'exil, notes d'enfants serbes*, (Angers :G. Grassin, 1917).
  - 6) Видети: Екмећић, Fadil. *Poslednjih sto godina Jugoslovena u Francuskoj / La présence Yougoslave en France depuis 100 ans*, (Paris: Yugofranc, 1981).
  - 7) Поводом француско-југословенских односа, затим југословенских односа према држим европским силама видети: Бјелајац, Миле. “Срби и Французи”, *Библиотека Alexandria*, бр. 9, (Београд: 2000), стр. 42-46; Димитријевић, Бојан. “Спољна политика Краљевине СХС/Југославије 1918-1934”, *Историја 20. века*, бр.2, (Београд, 2008), стр. 43-81; Kovač, Мило. “Распаданје Austro-Ugarske i раданје Kraljevine SHS u svjetlu francuske politike (od listopada do prosinca 1918.)”, *Časopis za suvremenu povijest*, br.1, (Zagreb, 2003), str. 141-172; Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, “Уговор о пријатељском споразумевању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Француске потписан у Паризу 11. новембра 1927. године/ Конвенција о арбитражи између Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца и Француске потписана у Паризу 11. новембра 1927. године”, *Архив Југославије*, (Београд, 1927); Попов, Чедомир. “Француски фактор у српској историји XIX и прве половине XX века”, *Настава историје*, бр. 3, (Београд: Загреб: Љубљана: Скопље: Сарајево: Титоград, 1996), стр. 57-60; Рељић, Јелица, уредник и аутор изложбе. *Српско-француски односи у 19. и 20. веку*, (Београд: Архив Србије, 2004); Сретеновић, Станислав. *Француска и Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца 1918-1929*, (Београд: Институт за савремену историју, 2008); Терзић, Славко. *Југословенско-француски односи*, (Београд: Историјски институт, 1990); Винавер, Вук. *Југославија и Француска између два светска рата (Да ли је Југославија била француски “сателит”)*, (Београд: Институт за савремену историју, 1985).
  - 8) Милутин Борисављевић, “Архитектура у модерном стилу”, *Српски технички лист*, бр. 11, (Београд, 1914); Милутин Борисављевић, “Мештровићев Видовдански храм, критика његове архитектуре”, *Српски технички лист*, (Београд, 1914); Милутин Борисављевић, “Капела са звоником за породичну гробницу г. Н.Н.”, *Српски технички лист*, бр. 24, (Београд, 1914); Милутин Борисављевић,

- “Архитектонски проблеми. Есеј о естетици архитектуре”, *Српски технички лист*, бр. 27, (Београд, 6 јул, 1914).
- 9) Miloutine Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fibbacher, 1923); Miloutine Borissavliévitch, “Découverte de la perspective optico-physiologique”, *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris,1923).
- 10) Miloutine Borissavliévitch, “Découverte de la perspective optico-physiologique”, *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris,1923); Miloutine Borissavliévitch, “Le problème de la corniche”, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, № 4, 5, (Paris, 1924); Miloutine Borissavliévitch, “Le science de la harmonie architecturale”, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, № 6, 7, 8 (Paris,1924-1925); Miloutine Borissavliévitch, “L'Architecture de Contenu ou ce que architecture peut exprimer”, *La Construction Moderne*, № 30, (Paris, 27 Avril 1924); Miloutine Borissavliévitch, “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924); Miloutine Borissavliévitch, “Analyse esthétique du monument de Garches”, *Construction Moderne*, № 48, (Paris, 23 Novembre 1924); Miloutine Borissavliévitch, “L'esthétique de M. Bergson”, № 8, *Le Bulletin du Cénacle lyrique*, (Paris,1924); Miloutine Borissavliévitch, “L'architecture Art du Temps”, *La Construction Moderne*, № 34, (Paris, 24 Mai1925); Miloutine Borissavliévitch, “Promenade Esthétique à l'Exposition des Arts Décoratifs”, № 13, *La Construction Moderne*, (Paris, 27 Décembre 1925); Miloutine Borissavliévitch, “Perspective linéaire réduite à un seul principe”, № 9, 10, 11, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, (Paris, 1925); Miloutine Borissavliévitch, “L'esthétique de Ch. Garnier”, *L'Architecture*, (Paris, 1926); Miloutine Borissavliévitch, “La Château du Pin”, *L'Architecture*, (Paris,1926); Miloutine Borissavliévitch, “Lettre de Belgrade”, *La Construction Moderne*, № 12, (Paris, 19 Décembre 1926); Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème de la Symétrie”, № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris,1926); Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème de la l'Asymétrie”, № 2, *Le Maître d'œuvre*, № 2, (Paris, 1926); Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème du Rythme architectural”, № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris,1926); Miloutine Borissavliévitch, “La science de la composition architecturale”, № 4, 5, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926).
- 11) Miloutine Borissavliévitch, *Promenade esthétique à l'Exposition des Arts décoratifs*, (Paris : 1925); Miloutine Borissavliévitch, *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925).
- 12) Борисављевић, Милутин. “Је ли могућна научна настава о архитектури?”, *Мусао*, Књ. 22, св.1, св. 2, (Београд, 1926), стр.85-90, стр. 198-203.
- 13) У поменутом периоду између 1938. и 1941. године објављена су још два Борисављевићева чланка у *Уметничком прегледу* : Милутин Борисављевић, “Жак Анж Габриел”, *Уметнички преглед*, бр.1, (Београд,1939); Милутин Борисављевић, “Жил Ардуен Мансар”, *Уметнички преглед*, бр.3, 4, (Београд, 1939), али су ова два чланка изостављена из поменуте целине, јер се баве историјским темама о личностима славних француских архитекта Габријела и Мансара.
- Чланци објављени у *Уметничком прегледу* између 1939. и 1941. године, а који чине једну целину посвећену научној естетици архитектуре: Милутин Борисављевић, “Проблем форме и садржине у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 11 , (Београд,1938); Милутин Борисављевић, “Проблем ритма у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр.8, (Београд, 1939); Милутин Борисављевић, “Проблем симетрије у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 1-2, (Београд, 1940); Милутин Борисављевић, “Проблем асиметрије у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 4-5, (Београд, 1940); Милутин Борисављевић, “Проблем пропорције у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 6-7, (Београд, 1940); Милутин Борисављевић, “Проблем простора и времена у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 3, (Београд, 1941).
- 14) Милутин Борисављевић, “Проблем хармоније у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 10, (Београд, 1946).
- 15) Miloutine Borissavliévitch, “Le science de la harmonie architecturale”, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, № 6, 7, 8 (Paris,1924-1925); Miloutine Borissavliévitch, “L'Architecture de Contenu ou ce que architecture peut exprimer”, *La Construction Moderne*, № 30, (Paris, 27 Avril 1924); Miloutine Borissavliévitch, “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924); Miloutine Borissavliévitch, “L'architecture Art du Temps”, *La Construction Moderne*, № 34, (Paris, 24 Mai1925); Miloutine Borissavliévitch, “L'architecture Art du Temps”, *La Construction Moderne*, № 34, (Paris, 24 Mai1925); Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème de la Symétrie”, № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris,1926); Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème de la l'Asymétrie”, № 2, *Le Maître d'œuvre*, № 2, (Paris, 1926); Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème du Rythme architectural”, № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris,1926); Miloutine Borissavliévitch, “La science de la composition architecturale”, № 4, 5, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926).
- 16) Miloutine Borissavliévitch, *Les Théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Novo izdanje sa 57 slika, Predgovor Louis Hautecoeur, (Paris: Payot, 1951).

- 17) Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: 1952).
- 18) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954).
- 19) Miloutine Borissavliévitch, *Perspective sans points de fuite*, Predgovor Alexandre Pichardie, (Paris : Autor – 28 Place du Marché Saint-Honoré, 1956; drugo izdanje Rennes : impr. d'Oberthur, 1956).
- 20) Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hauteceur, doživotni sekretar Akademije De Bozar. (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963).
- 21) Miloutine Borissavliévitch, “Procès de la perspective géométrique et justification de la perspective optico-physiologique”, *La Construction Moderne*, № 10, (Paris, 10 Octobre 1950); Miloutine Borissavliévitch, “Le Nombre d'Or”, *La Construction Moderne*, (Paris, 1951); Miloutine Borissavliévitch, “Essai esthétique de l'urbanisme”, *L'Architecture française*, (Paris, 1952); Miloutine Borissavliévitch, “Espace verte et micro-climat”, *L'Urbanisme*, (Paris, 1952); Miloutine Borissavliévitch, “Perspective optique et perspective sphérique”, *La Construction Moderne*, № 7, (Paris, 1953); Miloutine Borissavliévitch, “La perspective optico-physiologique et son application à l'architecture classique”, *L'Architecture française*, (Paris, 1955); Miloutine Borissavliévitch, “La vision droite et les images renversées”, *L'Archives Ophtalmologie*, (Paris, 1957); Miloutine Borissavliévitch, “La vision droite et les images renversées”, *L'Optique française*, № 53, (Paris, 1957); Miloutine Borissavliévitch, “La perspective sans points de fuite dans son application aux lignes courbes”, *L'Architecture française*, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “Les illusions optique”, *L'Optique française*, № 62, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “Les illusions optique”, *L'Optique française*, № 63, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “La perspective optico-physiologique et les illusions d'optique”, *L'Optique française*, № 65, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “La perspective optico-physiologique et les illusions d'optique”, *L'Optique française*, № 66, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “L'image rétinienne existe-elle?”, *L'Optique française*, № 68, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 69, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 70, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 71, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 72, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, “Un cas sectaculaire de perspective géométrique”, *L'Architecture française*, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, “La vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 74, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 76, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 78, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 79, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, “La photographie et la cinématographie en relief”, *L'Optique française*, № 81, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, “La photographie et la cinématographie en relief”, *L'Optique française*, № 85, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de la parallaxe”, *L'Optique française*, № 89, (Paris, 1960); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de la parallaxe”, *L'Optique française*, № 90, (Paris, 1960); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de l'acuité visuelle”, *L'Optique française*, № 91, (Paris, 1960); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de l'acuité visuelle”, *L'Optique française*, № 93, (Paris, 1960); Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conception classique de l'acuité visuelle”, *L'Optique française*, № 94, (Paris, 1960); Miloutine Borissavliévitch, “Vision du noir (points, lignes, surfaces et corps noirs)”, *L'Optique française*, № 96, (Paris, 1960); Miloutine Borissavliévitch, “Nos yeux en tant qu'appareil antiparallactique”, *L'Optique française*, № 97, (Paris, 1961); Miloutine Borissavliévitch, “Nos yeux en tant qu'appareil antiparallactique”, *L'Optique française*, № 107, (Paris, 1961); Miloutine Borissavliévitch, “La stéréoscopie”, *L'Optique française*, № 108, (Paris, 1961); Miloutine Borissavliévitch, “Perception des images au synoptophore”, *L'Optique française*, № 109, (Paris, 1962); Miloutine Borissavliévitch, “Synoptophore, test de Bielchowsky et correspondance rétinienne”, *L'Optique française*, № 112, (Paris, 1962); Miloutine Borissavliévitch, “Perception visuelle d'une ligne droite”, *L'Optique française*, № 117, (Paris, 1962); Miloutine Borissavliévitch, “L'Optique d'Euclide”, *Opticien Lunetier*, № 122, (Paris, 1963); Miloutine Borissavliévitch, “L'Optique d'Euclide”, *Opticien Lunetier*, № 127, (Paris, 1963); Miloutine Borissavliévitch, “L'Optique d'Euclide”, *Opticien Lunetier*, № 129, (Paris, 1963); Miloutine Borissavliévitch, “Nouvelles recherches sur la perception du relief et la vision binoculaire”, *Opticien Lunetier*, № 136, (Paris, 1964); Miloutine Borissavliévitch, “Philosophie de la composition architecturale de A. Ferrand”, *Revue d'esthétique*, IX, (Paris, 1965).

## 2.2. Утицаји на Борисављевићево стварање научне естетике архитектуре

Промене које се дешавају у првим деценијама XX века у уметности, науци, друштву и политици утичу на стварање једне напете прогресивистичке атмосфере која проистиче из друштвено-политичких последица насталих након Првог светског рата. Разочараност у погрешну употребу научних достигнућа у ратне сврхе, што је довело до подривања људске деструкције, с друге стране утицала је на формирање одлучног и радикалног става у различитим духовним сферама, од уметности до науке. Експерименталне уметничке праксе постају тежиште авангардних уметничких покрета, док се експериментални метод истраживања у природним наукама преноси и у друштвено-теоријске дисциплине.

Париз као један од најважнијих европских центара уметности и науке, представљао је право место за образовање и стваралачки рад младих истраживачких умова. Последипломске студије из области естетике на Сорбони пружиле су Борисављевићу могућност да вишеструко развије своја интересовања, будући да се налазио у престоници која је у то време важила за центар европске културе. Борисављевић вешто спаја своје архитектонско образовање које је стекао у Србији са филозофским знањем из опште естетике које стиче на Сорбони и приступа истраживању архитектонских форми примењујући експерименталне методе које је усвојио из методолошких поступака природних, социолошких и психолошких наука. Један од главних узора у то време му је био његов предавач и ментор Виктор Баш, али и Густав Теодор Фехнер, зачетник експерименталне психологије. Борисављевић заснива научну естетику архитектур која се највише ослања на експериментално проучавање архитектонских форми и на физиолошке и психолошке процесе који прате чин естетског просуђивања. Такође, у неким својим деловима Борисављевићева естетика је веома блиска немачкој психолошкој теорији гешталта (*Gestaltpsychologie*).

Иако је образовање на последипломским студијама стекао у оквирима традиционалне школе естетике, Борисављевић се труди да сваком приликом истакне своје неприпадање кругу естетичара-филозофа и себе назива естетичарем-научником. Теоријска достигнућа естетичара-филозофа сматра субјективним, стерилним и ограниченим, и слаже се са изјавом Шарла Лалоа да су мишљења свих естетичара само: “collections d’oeuvres d’art sur l’art” (збирке уметничких дела о уметности). Борисављевић сматра да досадашњи приступ естетици није у могућности да допринесе даљем развоју естетике јер сваки естетичар формира засебан теоријско-филозофски систем који се базира искључиво на појмовима и дефиницијама. Тако настаје ситуација у којој постоји онолико дефиниција за исти појам колико има филозофа, из чега следи да није могуће утврдити објективистички став у естетици. Објективан приступ омогућава наука, стога Борисављевић уводи методе природних наука у разматрање естетских феномена. Циљ естетичара-научника је да пронађе излаз из сфере апстрактног односно појмовног филозофског мишљења и да своје истраживање утемељи искључиво на чињеницама. Само на овај начин естетика има могућност да напредује и развија се као жива научна дисциплина.

Борисављевићева докторска дисертација представља завршну синтезу истраживања његових последипломских естетичких студија. Важно је приметити да и поред тога што је идеју о формирању научне естетике архитектуре Борисављевић добио још око 1914. године, а даље је делимично представио кроз своје прве књиге које је објавио у Паризу, у његовој докторској дисертацији научној естетици је посвећено само једно кратко уводно поглавље. За очекивати је било да ће се више пажње, или чак читава теза посветити новооткривеној дисциплини, међутим Борисављевић свој докторат концентрише првенствено на развој естетичке мисли кроз архитектуру.<sup>1)</sup> И у овом погледу Борисављевић испољава свој конзервативистички став: да на првом месту треба савладати историјске основе или ако је архитектонско пројектовање у питању – стилске форме и стилове, да би се упустило у потрагу за новим концептима.

У докторској дисертацији Борисављевић није приступио класичној хронолошкој подели историје естетике на временске периоде већ је естетичке теорије у архитектури приказао кроз достигнућа четири европске нације:



Италије, Француске, Немачке и Енглеске. Изузетак у овој подели представља прво поглавље које је насловљено *L'Antiquité* (Антика), где разматра Витрувијеву естетику архитектуре. У поглављу које је посвети Италијанској теорији бави се само Албертијевом естетиком, док се у поглављу о Француској теорији оријентише на естетичаре XVII и XVIII века. Највише пажње посвећује немачкој естетичкој школи архитектуре и ту се јасно увиђају основе и значај који је за Борисављевића имала немачка филозофија. У овом делу он разматра естетичке ставове Канта, Шопенхауера, Хегела, Вишера, Адамија, Тирша, Гелера и Велфлина. Анализу енглеске теорије заснива само на естетичким гледиштима Цона Белчера (John Beltcher).

Мада је био француски ђак у Борисављевићевом делу запазићемо далеко више немачких утицаја који су били кључни за формирање његове естетичке теорије, него што је то случај са утицајима француске естетичке, филозофске, психолошке и научне школе, о чему ће касније бити више речи. Један од важних немачких утицаја који представља специфичност Борисављевићеве научне естетике архитектуре је теорија *Einfühlung*-а или теорија емпатије односно теорија уосећавања. Теорија емпатије је карактеристична за експресионистички круг немачких уметника, сликара, писаца, архитеката, скулптора и филозофа, а путем Борисављевићевог дела је пренела идеје немачке естетике који су били мало познати у Француској.<sup>2)</sup> Борисављевић је у француску културу увео немачке естетичаре који до тада нису били преведени на француски језик, као што су Фридрих Теодор Вишер (Friedrich Theodor Vischer), Теодор Липс (Theodor Lipps) и Адолф Гелер (Adolf Göller).<sup>3)</sup>

Борисављевић остварује научни приступ вредностима *École des Beaux-Arts*. Он настоји да одржи извесну дистанцу од све снажнијих утицаја које је почео да остварује авангардни пуристички часопис *L'Esprit Nouveau* (Нови дух) који су уређивали архитекта Ле Корбизје (Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret) и сликар Амеде Озенфан (Amédée Ozenfant). *L'Esprit Nouveau* је промовисао широко поље тема из уметности, књижевности, архитектуре и науке, а обзиром да је сматран ревијом која се бавила међународном савременом естетиком Борисављевић није могао да остане равнодушан у погледу коментара. Стога је Ле Корбизјеову књигу *Vers une architecture* (Ка правој архитектури),<sup>4)</sup>

која је проистекла из часописа *L'Esprit Nouveau* Борисављевић у свом *Трактату о научној естетици архитектуре* кратко и суздржано оценио као “*Livre curieux, mais qui n'est pas une 'Esthétique'.*”<sup>5</sup> што сведочи да је и тридесет година касније није променио своје мишљење у вези архитектуре Модерне, иако је средином педесетих година двадесетог века модернизам одавно прешао са позиције авангарде у позицију водећег правца у архитектури.

Идеју експерименталне научне естетике Борисављевић је добио проучавајући принципе Фехнерове експерименталне психологије. Основа научне естетике састоји се у физиологији и праћењу менталних активности приликом процеса перцепције. Борисављевић покушава да прошири једностраност Фехнерове психологије елемената допуњујући је психологијом емпатије (*Einfühlung*), што на први поглед чини извесну контрадикцију, обзиром да теорија емпатије или оусећавања је блискија ирационализму, док Борисављевић у научној естетици тежи принципима научног рационализма.

Борисављевић научну естетику установљава као у потпуности независну од свих филозофских и културних промишљања, јер научна естетика поседује своју сопствену истраживачку методу која није везана за развој естетике кроз векове. Научна естетика нема никаквих додирних тачака са историјом естетике која је нераскидиво везана за историју морала и лепих уметности. Међутим, и поред Борисављевићевог искључивог става о самосталности научне естетике у односу на филозофску естетику, не може се говорити о њеној потпуној независности у погледу естетских вредности које никада не могу бити изоловане, већ се увек налазе у блиској вези са моралним и политичким вредностима.

Научна естетика је радикална по томе што оштро раскида са својом историјом, односно филозофским теоријама естетике. С друге стране, немогуће је створити једну засебну, изоловану, херметичну естетику, јер да би развио сопствену естетику, естетичар увек на извештан начин покушава да одгонетне траг естетичке свести пратећи је кроз њен историјски развојни ток. На тај начин, естетичар не само да стиче увид у историјско знање о естетици, већ он добија и сазнања која су важна за његово лично виђење естетике. Према томе, историја

естетике, коју Борисављевић види као “филозофску естетику”, представља есенцијални услов у сваком естетичком истраживању.

Размотримо неке теоријске ставове који су имали утицај на Борисављевићев рад у домену естетике архитектуре. Покушаји Конрада Фидлера (Konrad Fiedler) у области уметности имају доста заједничког са Борисављевићевим настојањима у области естетике. Фидлерово постхумно објављено дело *Списи о уметности* представља један од теоријских темеља модерне уметности и наговештај појединих естетика у XX веку.<sup>6)</sup> Фидлер је припадао је кругу истакнутих немачких уметника, као што су сликар Ханс фон Маре (Johann – Hans Reinhard von Marées), скулптор Адолф Хилдебрант (Adolf von Hildebrand) и сликар Анселм Фојербах (Anselm Feuerbach) који су се стационарали у Риму, а потом у Фиренци и чији је начин живота, рада и мишљења био сличан енглеским прерафаелитима, где је Фидлер био Раскин немачких фирентинаца. Основне Фидлерове тежње концентрисане су на прочишћење уметности од филозофских термина, док Борисављевић покушава исто са естетиком. Борисављевић у естетици одбацује све што је филозофско, спекулативно и морално, настојећи да успостави аутономију научних закона.

Фидлер је ограничио своје размишљање искључиво на ликовне уметности, сматрајући да се у другим уметностима сусрећемо са другим стањем ствари. По њему нема опште уметности, постоје само посебне уметности (ликовна, музичка, песничка, архитектура, скулптура итд.). Уметничка критика и теорија уметности се данас формално држе методичког ограничења да у процењивању и проучавању уметности увек имају у виду само једну одређену уметност и то је предност у научном, али не и филозофском погледу. Уколико не постоји уметност уопште, већ само посебне уметности, онда не може бити ни посебних уметности које би се сматрале само емпиријским генерализацијама и пуким именима, док би стварно постојала само поједина уметничка дела, а то би значило да се пориче постојање опште естетике и филозофије уметности.

Фидлер не пориче постојање естетике, већ естетику раздваја од теорије уметности, као што појмовно раздваја лепо од уметничког. Одређујући законитости ликовног обликовања, стварања и доживљавања. Он настоји да

конструираше теорију или науку ликовних уметности. Своје гледиште уметничке свести у потпуности одваја од филозофског гледишта, јер по њему филозофска сазнања потичу из једне духовне потребе коју уметност није у стању да задовољи, филозофски систем је резултат активности која се разликује од уметничке, а метафизички принципи нису исто што и законитости уметничког обликовања. Међутим, поред свега Фидлерово објашњење уметничког гледишта и приступа је филозофско образложење, стога његова теорија ликовних уметности и даље остаје једна филозофска теорија.

Борисављевићева идеја о одвајању научно засноване естетике архитектуре од традиционалне естетике која се темељи на филозофским основама одиграла је значајну улогу у развоју модерне естетике. Примена естетских принципа научне естетике води до судова о архитектури који су лишени тоталне убедљивости у односу на тоталитет архитектуре. Тако научна естетика не може да удовољи архитектури у читавом њеном обиму и намеће архитектури извесне границе. У том погледу такозвана “филозофска естетика” како је Борисављевић назива поседује далеко већу самосталност у односу на архитектуру, јер у својим полазним тачкама и циљевима и филозофска естетика и архитектура имају самосталност у односу једна на другу, а међусобну везу остварују само у идејама које представљају обострану корист.

Борисављевић се не бави питањима одвајања лепог од уметничког, односно самосталне егзистенције уметности која не мора бити у исто време и естетичка, што је Конрад Фидлер настојао да докаже. Међутим, Борисављевић и Фидлер се слажу у погледу карактера естетског просуђивања. Естетски суд је суд укуса који се заснива на естетском осећању, које се изједначава са осећањем лепог и тај суд је увек и неизбежно субјективан. Борисављевић појам лепог првенствено разматра као израз физиолошког детерминизма и на тој основи инсистира на одвајању естетике од филозофског приступа естетици

Утицај на Борисављевићева естетичка промишљања имала је и уметничка теорија Алојза Ригла (Alois Riegl), истакнутог припадника Бечке школе историје уметности. Риглова најпознатија идеја односила се на *Kunstwollen* (вољу за уметност, нагон ка уметности, жељу ка уметношћу).<sup>7)</sup> *Kunstwollen* је превођен

као воља за уметношћу,<sup>8)</sup> потреба за формом (обликовањем), уметнички нагон, оно што надахњује (покреће) уметност, уметничко хтење, уметност као воља, воља за стилизовањем, уметничка воља. Сви ови преводи садрже мистички “хегеловски” дух који се испољава кроз уметност или чињеницу уметникове намере, односно воље. По Ригловом мишљењу уметност се не може свести на њену емпиријску и практичну функцију, али она увек изражава своју коначност, односно сврху уметности. Ригл објашњава *Kunstwollen* - “вољу за уметност” у контексту природе са њеним изражавањем хармоничног погледа на свет. То је гледиште које има бесконачно много варијанти и међувеза које се јављају у међусобном читању визуелних елемената уметничких дела током историје.<sup>9)</sup>

Готфрид Земпер (Gottfried Semper) - архитекта, уметник и теоретичар, Риглов савременик и учесник у дебати, у књизи *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (О стилу у техничким и грађевинским уметностима или практична естетика),<sup>10)</sup> имплицира мишљење да је стил једног уметничког дела одређен функцијом, материјалом и техником. Ригл признаје значај фактора које Земпер наводи, али сматра да постоји нешто далеко важније и значајније, а то је да се читава историја уметности манифестује као борба са материјалом. У овој борби по Ригловом мишљењу немају предности алати и технике, већ “креативна уметничка мисао” (*Kunstchaffende Gedanke*), која настоји да прошири своје ствралачко поље и да појача своје обликовне могућности. У циљу да изрази појам *Kunstwollen* Ригл се служи и другим терминима, као што је на пример “уметничка мисао” (*Kunstgedanke*) или “сврха уметности” (*Kunstzweck*).

Насупрот Земперовој механистичкој концепцији карактера уметничког дела Ригл уводи појам *Stilfragen*. *Stilfragen* представља теолошко гледиште на основу којег је уметничко дело резултат посебног, свесног и намерног *Kunstwollen*-а који преовлађује у бити против функције, сирових материјала и техника. Ригл успоставља “људску потребу за хармонијом”, супростављајући хармонизам организму. То су термини који представљају грубе еквиваленте за опозиције између идеализма и натурализма, и лепоте и истинитости. Борисављевић такође у центар свог теоријског схватања у оквирима научне

естетике поставља хармонију и услове под којима се гради хармонија у архитектури.<sup>11)</sup>

Риглове идеје прешле су дуг пут до своје реevaluације. Један од првих Риглових конфронтаната био је тридесетчетири године млађи историчар уметности Ервин Панофски (Erwin Panofsky), у то доба млади пионир иконолошког метода који је у великој мери утицао на оснивање модерне историје уметности. Панофски се у својим ставовима о *Kunstwollen*-у ослања на Кантову филозофију и филозофију неокантисте Ернеста Касирера (Ernst Cassirer), тумачећи историју уметности као трансисторијски феномен, док Риглова теолошка или еволуционистичка шема потиче од Хегела који је историзовао уметност и Кантову естетику.

Следеће важно сучељавање са Ригловом теоријом изнео је натурализовани аустријски историчар уметности Сер Ернест Гомбрих (Sir Ernst Hans Josef Gombrich). Иако је пореклом био из Беча, Гомбрих се није идентификовао са филозофским гледиштима Бечке школе историје уметности. Жестоко је био против било какве врсте рационализације интуитивних осећања, сматрајући да различите манифестације једне епохе нису случајне, већ да исказују заједнички карактер да су повезане узајамним духом. Критику *Kunstwollen*-а Гомбрих је веома добро приказао критикујући Риглову књигу *Spätromische Kunstindustrie*, посвећену римској уметности.<sup>12)</sup>

Ханс Седлмајер (Hans Sedlmayr), још један од чланова Бечке школе нове историје уметности, покушао је да проникне у суштину Риглових схватања *Kunstwollen*-а, али је овај појам нетачно представио као синоним речи стил, што представља веома редукционисану интерпретацију.<sup>13)</sup> Ригл прихвата Хегелово есенцијално увиђање о вези између културе и историје, али се противи схватањима која уметност третирају као илустрацију историје. Основни принцип у уметности мора бити утемељен у уметничком делу, његовим формалним елементима и визуелним квалитетима, односно у *Kunstwollen*-у као вољи за уметност. Аналогно Риглу, Борисављевић суштину научног схватања естетике у архитектури увиђа у посматрачевим перцептивним и физиолошким реакцијама чула које настају у интеракцији са уметничким односно архитектонским објектом,

а изазване су подједнако формалним садржајним карактеристикама тог објекта, као што су ритам, симетрија, асиметрија, хармонија, дисхармонија, односи пропорција, композиција, итд.

Према Ригловом мишљењу уметничко дело у естетичком смислу не значи само статус већ је вредност уметничког дела динамичка културна конструкција. Стога, Ригл разликује “историјску вредност” и “уметничку вредност” које грубо кореспондирају са споменицима из прошлости. Почетком XX века већина теоретичара уметности и културе је дошла до закључка да не постоје апсолутне вредности у уметности, насупрот Борисављевићу који у оквирама научне естетике покушава да пронађе законе и трајне, стабилне вредности, мада и његова естетика на крају долази до закључка да се апсолутне вредности тешко могу утврдити у реалности јер је реалност променљива и динамична. Апсолутне вредности се у *Kunstwollen*-у и савременој естетици никада не могу дефинисати, будући да оне варирају од субјекта до субјекта, и од времена до времена. *Kunstwollen* не треба схватити као одговор, већ као питање. *Kunstwollen* је напор да се уметност схвати као динамична визуелна форма, велики незавршени пројекат историје уметности. Одговор треба потражити у самом уметничком делу и у његовом иманентном значењу, што у први план истиче садржај дела, а не његове формалне карактеристике. То је исто оно што је Борисављевић кроз своју научну естетику тежио да докаже: да садржај кључан у естетичкој контемплацији и да форма без садржаја не може да егзистира као предмет естетике.

Појам *Kunstwollen*-а или уметничког хтења увео је Ригл, а даље је разрадио Вилхелм Ворингер (Wilhelm Worringer). Порука коју је популаризовала Ворингерова књига *Апстракција и емпатија* и коју су усвојиле авангардне уметничке праксе почетком XX века, представљала је тежњу за бекством од истрошеног система историјских стилова.<sup>14)</sup> Сам Ригл је својим размишљањима доста утицао на Ворингера и настанак овог капиталног дела. Ригл је експлицитно тврдио да је главни недостатак модерног доба то што је уметност постала привилегија само појединих друштвених слојева, такозване друштвене елите.

Ворингер *Kunstwollen* дели на два пола: 1. нагон за уосећавање (*Einfühlung*-у), што представља садржајна естетика и 2. нагон за апстракцијом, што представља формалистичка естетика. Борисављевић није схватао формалистичку естетику као тежњу архитектуре ка апстракцији и форму је посматрао у служби садржаја чијом се променом мењају и интензитети естетичких доживљаја. Супротно Борисављевићу, за Ворингера нагон за апстракцијом се налази на почетку сваке уметности, код извесних култура, посебно примитивистичких, овај нагон је изразито доминантан, док код античке грчке културе и културе западних народа слаби и уступа место *Einfühlung*-у - нагону за уосећавањем.

Ворингер у принципима естетике експресионистичке уметности проналази оно што је изворно, аутентично и апстрактно. Уводећи дуализам у естетику, он претпоставља два типа стварности која се испољава кроз натуралистичку и експресивну уметност. Према Ворингеру уметност као органска настоји да представи свет, а уметност као апстрактна, не жели да представи свет. То нехтење коме тежи апстрактна уметност има далеко интезивнији и дубљи смисао, него тежња за приказивањем у органској уметности. Узмимо следећи пример како би смо илустровали Ворингерове идеје: правоугаоник представља форму, готичка катедрала садржај, а црни квадрат на белој позадини презентује једну апстрактну форму која има јак садржај.

У неким својим виђењима Ворингер *Einfühlung* супроставља *Kunstwollen*-у. Појам емпатије или уосећевања (*Einfühlung*) тумачи у духу рационалистичке естетике, јер се по њему субјекат уосећава са појавном стварношћу, односно са реалним предметима. Насупрот, појам уметничког хтења (*Kunstwollen*), према Ворингеру, има далеко дубљи смисао и везан је за ирационалистичко и несвесно, односно за тежњу субјекта за апстракцијом. За Борисављевића појам *Einfühlung*-а остаје концентрисан на субјективистичка схватања естетике која су блиска несвесном и ирационалном. За разлику од Ворингера Борисављевић се не интересује да оголи естетику како би дошао до суштине уметности, која се налази у апстрактним формама и несвесним, ирационалним нагонима. Борисављевић централно тежиште естетике поставља на примену научних принципа и метода који путем којих треба да се рационализује субјективистички и несвесни карактер теорије *Einfühlung*-а.



Борисављевић се надао да ће естетику ослободити бескрајних филозофских дебата и да ће је навести на пут континуираног научног напретка. Међутим, упркос Борисављевићевим настојањима да се кроз научни приступ естетика логички рационализује и материјано дефинише, естетика задржава субјективизам који је условљен трансцеденталним и ирационалним чиниоцима, исто као код немачких класичних естетичара који лепоту схватају као израз видљивог и чулног које се увек спознаје преко трансцеденталног и невидљивог. Борисављевић доста идеја усваја од немачке класичне филозофије, али се дистанцира од немачког идеализма Фихтеа, Шелинга и Хегела. За Борисављевића лепота није метафизичка категорија, већ је логички објашњива и физички мерљива. Борисављевић је противник естетичког идеализма, он је је Близак Хербартовом (Johann Friedrich Herbart) психолошком приступу естетици, међутим када се Хербартов формализам испита, увиђа се да је то посебан вид идеализма који потиче делом од Лајбница и рационализма XVIII века, а делом од антиметафизичких елемената Кантове естетике. Оно што у чему се Лајбниц, Кант, Хербарт и Борисављевић слажу јесте њихова вера у систем ванвременских форми, али разлике у њиховим мишљењима односе се на значења која они придају форми.

Приликом истраживачког рада на дисертацији о Милитину Борисављевићу допринос од великог значаја представљала је библиотека од неколико десетина књига које су се налазиле у Борисављевићевом власништву (сл. 36, сл. 37, сл. 38, сл. 39, сл. 40, сл. 41, сл. 42, сл. 43, сл. 44, сл. 45, сл. 46, сл. 47). Књиге су углавном на француском и немачком језику, док је мањи број књига на енглеском језику. Теме којима се ове књиге баве могу се сврстати у архитектуру (различите области: пројектовање, историја архитектуре, теорија архитектуре, грађевинске конструкције, итд.), уметност (историја, теорија и филозофија уметности) и филозофију (естетика, општа филозофија, итд.)<sup>15)</sup> Све књиге на првој страни или на корицама носе Борисављевићев потпис или су печатране печатима са Борисављевићевим именом и презименом, (сл. 8, сл. 9, сл. 10 ), што је омогућило да се поуздано утврди које су књиге биле у Борисављевићевом власништву, али и у које време су примљене у његово власништво. Временска компонента је веома значајна када се ради о процени

утицаја које су ове књиге имале на поједине Борисављевићеве ставове и писане текстове.

Борисављевић је обележавао, подвлачио и исписивао знаковне и текстуалне коментаре директно на страницама својих књига, што представља оригиналну и веома важну документацију која је допринела да ова докторска дисертација добије аутентичан значај. Будући да је веома течно говорио и писао француски и немачки, своје текстуалне коментаре на маргинама књига Борисављевић је најчешће писао на српском и француском, а ретко на немачком.<sup>16)</sup>

Из Борисављевићеве личне библиотеке посебно бих издвојила књиге којима се користио током студирања и школовања на последипломским студијама на Сорбони у Паризу. У овој групи књига пронашла сам коментаре који су посведочили о основама, узорима и утицајима веома значајним за каснији Борисављевићев рад на научној естетици архитектуре. Из ове групе “формативних” књига које сам детаљно проучила, посебно издвајам *Трактат о сликарству* Леонарда да Винчија (сл. 48, сл. 49, сл. 50, сл. 51, сл. 52, сл. 53, сл. 54, сл. 55.), јер сам анализирајући Борисављевићеве коментаре дошла до закључка да је ова књига имала снажан утицај на Борисављевићеве естетичке поставке нове научне естетике архитектуре.<sup>17)</sup>

Анализом Борисављевићевог рукописа и начина подвлачења текста, као и тумачењем значења знакова које је записивао у књигама које је читао, дошло се до значајних података о карактеру његове личности. Текст у књигама Борисављевић подвлачи немарним линијама, заокружује важне речи и читаве реченице, ставља знакове и са стране даје своје писане и знаковне коментаре. Знакови којима се користи су знакови питања, знакови узвика, квачице за штиклиранње, путаче (иксови) за прецртавање онога са чим се не слаже, римско број један који употребљава једном, два пута или три пута у зависности од важности коју придаје одређеним деловима текста. Користи различите оловке и боје оловака за подвлачење текста и писање коментара: графитну оловку, црно пенкало, црвену дрвену оловку, плаву дрвену оловку, плаво пенкало. Белешке на маргинама одликује тешко читљив и хитар рукопис. Анализом

Борисављевићевог начина графичког коментарисања текста током читања, закључујемо да је записивао своје мисли директно из главе на маргинама књиге. Хаотичан распоред коментара и обележавања указује на хитру, можда и брзоплету особу, што не умањује интелектуалну вредност његових белешки. Веома карактеристично је да често прецртава читаве делове текста, уколико се са њима не слаже.

Издање Леонардовог *Трактата о сликарству* које се налазило у Борисављевићевом власништву је из 1910. године, пето издање по први пут преведено на француски језик по *Codex vaticanus (Urbinas) 1270*. Трактат је састављен од многобројних фрагмената пронађених у рукописима аутора, фрагменти су методички уређени и пропраћени коментарима Пеладана (Joséphin Peladan).<sup>18)</sup> Ово издање трактата састоји се од деветнаест поглавља:

- I. О науци
- II. Одбрана сликарства
- III. Сличност и разлика између сликарства и поезије
- IV. Сличност и разлика између сликарства и музике
- V. Сличност и разлика између сликарства и вајарства
- VI. Савети и упутства
- VII. О перспективи
- VIII. О цртежу
- IX. О моделу
- X. О пропорцијама
- XI. Анатомија
- XII. О фигури
- XIII. О покретима
- XIV. О изражавању (експресији)
- XV. О композицији

XVI. О односу светлог и тамног

XVII. О боји

XVIII. О драперији

XIX. О пејзажу

У предговору Борисављевић подвлачи следећи текст: “Свака генијалност садржи један део несвесног, тако да многи ствараоци нису успели да из свог стваралачког рада изведу одређене законе на основу којих се гради лепота.” Борисављевић се највише интересује за Леонардова мишљења о перспективи као начину посматрања природе и преношења виђеног у сликарство, као и о функционисању чула вида.

У поглављу **О науци** Борисављевић посебно заокружује следећу реченицу “Искуство је учитељ над учитељима.”<sup>19)</sup> и маркира тачку број 5 у *Трактату*.

**5. - On appelle science, ce discours mental qui prend son origine des derniers principes, au delà desquels on ne peut plus rien trouver qui fasse partie de ladite science.**

**La géométrie, par exemple, qui étudie la quantité continue, commençant à la superficie des corps, se trouve avoir son origine dans la ligne, limite de la superficie. Et nous ne sommes pas satisfaits parce que nous savons que la ligne a sa limite dans le point, et que le point est ce que nous pouvons concevoir de plus petit.**

**Donc le point est le premier principe de la géométrie, et il n’y a rien, ni dans la nature, ni dans l’esprit humain, qui puisse être le principe du point.**<sup>20)</sup>

Борисављевић из овог Леонардовог мишљења усваја методологију основних принципа коју ће развити у оквирима своје научне естетике архитектуре. Сматра да естетика да би била названа научном мора да располаже јасним циљем, принципима, правилима, законима и методологијом. Своја изучавања естетичких феномена у архитектури Борисављевић започиње

изучавањем односа тачака, линија, површина и на крају разматра сложене архитектонске композиције које се састоје од ових основних компоненти. Сматра да уколико архитекта-естетичар утврди законе који владају између тачака, линија и једноставних геометријских тела, онда је исти само умноженији и обимнији процес утврђивања закона који владају међу сложеним геометријским телема и композицијама.

Још једна констатација о науци и по којој се слаже са Леонардом односи се на Леонардово тврђење да “Ниједно истраживање не заслужује да се назива науком, уколико се не ослања на математичке доказе”<sup>21)</sup> Борисављевић у првом реду настоји да научну естетику архитектуре утемељи као природну и егзактну науку, попут математике. У прилог томе тежи да утврди прецизне законе који владају међу естетичким феноменима. Борисављевић се посебно слаже са Леонардовом изјавом да “Свако знање има своје порекло у осећању.”<sup>22)</sup>

Леонардо сматра да се механичко знање рађа из искуства, а научно се рађа и завршава у духу, док се полумеханичко рађа из науке и завршава у мануелном раду. Леонардо не цени оне науке које не потичу из искуства и које се не завршавају у искуству јер ја важно да свака наука проже барем кроз једно од пет људских чула. Истина има само један завршетак и ту је крај свакој полемици.

**Et si tu dis que les sciences qui commencent et finissent dans l'esprit sont véritables, cela ne peut être concédé; mais on le nie par beaucoup de raisons, et d'abord, parce que dans tels discours spirituels l'expérience n'intervient pas, et sans elle il n'existe aucune certitude.**<sup>23)</sup>

Леонардо заступа став, који у целини прихвата и Борисављевић, да су истините и праве само оне науке које су кроз искуство допрле до чула. Свака права наука настаје у духу, али она се манифестује и потврђује кроз искуство – кроз рад руку. Борисављевић од Леонарда усваја став да је искуство непогрешиво и да “Практичан рад треба да буде увек заснован на доброј теорији”.<sup>24)</sup> “Људи највише греше у својим мишљењима. Треба директно посматрати природу и учити од ње, а не само проучавати дела уметника. Најважније је путем искуства утврдити узроке неке појаве. Перспектива је

водиља, у сликарству без ње ништа не би било постигнуто.”<sup>25)</sup> Леонардо упоређује сликарство у односу на друге уметности: поезију, музику и вајарство, Борисављевић посебно подвлачи поглавље *Сличност и разлика између сликарства и музике*. У ова три поглавља Борисављевић подвлачи све што се бави људским чулима која су основни рецептори лепоте и естетских вредности у уметности.

Борисављевић у Леонардовом трактату у поглављу *Одбрана сликарства* усваја Леонардово дивљење према визуелним уметностима, посебно сликарству које природу дочарава и надјачава употребом боја и осветљења. Борисављевић се диви људском оку као комплексном апарату људског организма које је прави иницијатор естетичких феномена и доживљаја.<sup>26)</sup> Као Леонардо око сматра најсавршенијим од свих људских чула. “О сликарству око директно суди, без разума и познавања суштине ствари.”<sup>27)</sup>

У поглављу *Сличност и разлика између сликарства и поезије* Леонардо истиче да сликар ствара помоћу ока, а песник помоћу духа. Сликарство утиче на чула својом истинитошћу и тачношћу, попут ствари из природе, што слова и речи не могу да остваре. Поезија је наука која ствара само на слепо, док сликарство ствара исто, али на глуво. Сликарство је узвишеније јер се служи бољим чулом. Очи су прозори душе, оне су главни начин да се искусе дела која ствара природа, док је ухо на другом месту, оно речима оплемењује оно што око види.<sup>28)</sup>

Према Леонардовом мишљењу форма је универзалнија од речи. Сликарство је уметност и наука, оно је ћерка природе. Борисављевић даје свој коментар: “Ево у чему је успех сликарства” – мисли на Леонардову мисао о томе колико је велика разлика у замишљању нечега што је описано речима и у директном виђењу ствари. Песник пева речима и ми слушамо ушима, док се сликар обраћа оку.<sup>29)</sup> Сликарство је нема поезија за себе, оно је поезија која се осећа чулима. Штиклира и енергично подвлачи оне елементе за које Леонардо сматра да чине универзалну лепоту: светлост, сенка, боја, тело, облик, положај, хоризонт, удаљеност, покрет или мировање, то све чини орнаменте природе.<sup>30)</sup>

Борисављевић подвлачи и слаже се са Леонардовим идејама које се односе на разлике у естетској перцепцији сликарства и поезије: Сликарство изазива моменталне естетске импулсе, док је за естетско процењивање потребно време које проводимо у контемплацији речи које смо чули. Поезија је нема, а сликарство је глуво, и једно и друго имитирају природу. Читаво поглавље *Сличност и разлика између сликарства и поезије* говори о супериорности сликарства над поезијом. Борисављевић са три знака узвика подвлачи да се сликарство служи савршенијим чулом – оком, поред тога сликарство је блискије природи, док поезија описује нешто што у природи можда и не постоји. Кад изгубимо чуло вида, губимо и способност за перцепцију лепоте. Око је просуђује о универзалној лепоти. Оно је врховни вођа у астрологији, космографији, хуманистичким наукама, оно је у свему водич и коректор, у математичким наукама, архитектури, перспективи и божанственом сликарству. Постоји ли нека ствар на свету која не потиче од ока?, пита се Леонардо.<sup>31)</sup>

По питању сличности и разлика између сликарства и музике Леонардо је мишљења да је музика сестра сликарства, што је аналогно Борисављевићевом мишљењу да су архитектура и музика у естетичком смислу блиске уметности. Сликарство надилази музику у свом уметничком дојму, јер се музика не може зауставити током своје уметничке креације и на тај начин задржати своју суштину, стога је музика само у једном погледу жива ствар.<sup>32)</sup> Сликарство се служи оком, најпрефињенијем људским чулом, проналази хармонију пропорција, као што различити гласови заједно певају у исто време и производе хармонију при слушању.

**Ne sais-tu pas que notre âme est faite d'harmonie, et que  
l'harmonie ne s'engendre que de la simultanéité où la proportion des  
objets se fait voir et entendre?<sup>33)</sup>**

Музика је као наука најсличнија сликарству јер ствара симултани доживљај хармоније. Оно по чему је сликарство супериорније у односу на музику односи се на његову вечитост, музика се конзумира у тренутку стварања, док сликарство остаје вечно.

Скулптура је инфериорнија и од музике и од сликарства. Скулптура не користи перспективу, нити имитира боје које сликар користи како би дочарао контрасте светлости и сенке, поједине светлосне ефекте скулптура не може да дочара тако верно као сликарство.<sup>34)</sup> Бројне представе скулптура није у стању да представи, попут: транспарентности тела, волуминозности тела, одбљеска предмета, огледала, нити остале сјајне предмете, облаке и таму, као и бројне природне појаве које су у скулптури немогуће. Стога Леонардо закључује да скулптура није наука, већ механичка уметност. Највећа разлика скулптуре и сликарства је у томе што скулптор своја дела изводи уз велики физички напор, док сликар своја дела реализује кроз највећи духовни напор. Борисављевић успоставља релацију архитектуре и скулптуре.<sup>35)</sup>

Скулптура не користи ни линеарну нити ваздушну перспективу. Посебно подвлачи Борисављевић: Скултор се не ослања на осећај посматрања очима, јер ће га тај осећај преварити, доказ је у томе што када поделимо линију на два једнака дела и када просуђујемо који је дужи, а који краћи. Међутим, скулптуре су трајније од слика које су много осетљивије на влажност, топлоту и хладноћу. Сликарство вештачки представља удаљеност предмета путем боја и перспективе и ваздуха који се налази између објеката и наших очију. Перспектива, изврстан изум математичке науке, помоћу моћних линија, ствара удаљеним оно што нам је близу и великим оно што је мало. Скулптура је оријентисана само на природну реалност и она ствара без изума уметника.<sup>36)</sup> За Леонарда сликарство краси најлепша и највећа фантазија, док скулптура поседује само трајност.

Борисављевићева наклоност ка природном и чињеничном у науци види се и тексту који подвлачи у Леонардовом трактату, посебно дебело заокружује реч “природа”: “ Иако човеков ум ствара различите изуме, помоћу разних инструмената, никада нећи открити ни тако лепу, ни тако једноставну, ни тако брзу инвенцију као што то чини природа, јер у инвенцијама природе ништа не недостаје, нити ишта сувишно.”<sup>37)</sup>

Судећи по великом броју Борисављевићевих обележавања и коментара у поглављу *О перспективи* Леонардовог трактата, закључујемо да га је ова област од почетка студија посебно занимала, што ће даље и показати у својим



истраживањима перспективе. У Леонардовом трактату Борисављевић проналази бројне размишљања која ће и сам усвојити и примењивати у својим истраживањима перспективе. Познато је да је изучавање перспективе у доба ренесансе било један од основних темеља доброг сликарства. Треба истаћи непролазност и данашњу актуелност Леонардових ставова.

Леонардо сматра да перспектива надилази све људске студије и дисциплине које се баве линијама, у које спадају математика и физика. Ученик прво треба да научи перспективу, а затим мере и све остало. Сликарство се темељи на перспективи која није само уметност која добро испуњава задатке ока, већ то значи сличност објеката онаквих какви се оку приказују.<sup>38)</sup> Борисављевић износи и одређена неслагања по питању величине фигуре која треба да прикаже на којој удаљености је фигура виђена, уколико гледамо једну велику фигуру у стварности, знамо да се она оку тако приказује, јер је близу ока.

Борисављевић из Леонардовог трактата усваја и идеју да средина која се налази између ока и објекта гледања има две особине: она је површина као вода и кристал и транспарентна је, или не постоји заједничка површина као ваздух који окружује тела и чини њихов саставни део, јер ваздух сам по себи нема континуирану површину. Боја има велику улогу у људском гледању и утиче на нашу перцепцију перспективе.

**L'oeil n'a pas connaissance de la distance qui se trouve entre les objets et qui place entre lui et une autre chose; sans la perspective des couleurs, la perspective linéaire ne suffit pas dans son mouvement à déterminer les distances.**<sup>39)</sup>

Такође, Борисављевић усваја Леонардове идеје о ваздушној перспективи по којој тела која су удаљенија постају прозирнија услед велике количине ваздуха која се налази између ока посматрача и предмета. Међу истим објектима, најближи нам се чини онај који је најсветлији, као коментар Борисављевић црта скице поред Леонардовог текста: црни квадрат на белој позадини и бели квадрат на црној позадини. Ове цртеже ће касније искристити у својој научној естетици и оптичко-физиолошкој перспективи.<sup>40)</sup>

Борисављевић је доста ознака и бележака оставио у поглављу *О боји*. Из следеће Леонардове констатације бележи своју идеју о циркуларним сликама приликом гледања и осећајима које око добија када перцепира боје тела и фигура.

Сва тела које се брзо покрећу одржавају путању своје личне боје. Одблесак који овичава замагљену сенку услед брзине покрета тог тела личи на једну светлећу змију. То доприноси тамном телу циркуларно кретање, у свом осветљеном кругу. Кретањем од светлости ка сенци, тело постаје све тамније, све док око не изгуби осећај осветљености, тврди Леонардо.<sup>41)</sup> Борисављевић посебно заокружује Леонардову изјаву да је “наш утисак много тачнији од нашег просуђивања” коју ће усвојити као кључни принцип научне естетике архитектуре. Према овом принципу естетски феномени су субјективне природе и зато су они онакви какви нам се чини да јесу, а не онакви какви су они у стварности.

По Леонардовом мишљењу не постоје ружне боје, већ су ружне само комбинације одређених боја. У једном обимном делу текста Леонардовог трактата Борисављевић подвлачи правила о комплементарним и некомплементарним бојама, о њиховом међусобном мешању и односима боја и сенки.<sup>42)</sup> Наша перцепција и естетско просуђивање односе се на улогу беле и црне боје, које нису боје, али су саставни део свих боја, јер доприносе посветљивању и сенчењу других боја. За Леонарда најлепше су оне слике које имају ефекат полусенке.

Боје добијају одређене предности и квалитет када се комбинују са себи супротним бојама, на пример: бела са црном, златно жута са азурно плавом, зелена са црвеном, итд. Боја више долази до изражаја када се употребљава са себи супротном него са себи сличном бојом.<sup>43)</sup> Ово тврђење Борисављевић примењује у својим примерима са црним квадратом на белој површини и истим белим квадратом на црној површини, где у првом случају црни квадрат изгледа мањи од белог квадрата у другом случају. Контрасти варају наше чуло вида и такве импресије делују на наше естетско просуђивање.

По Леонардовом мишљењу целокупно сликарство представља ефекат и компоновање светлости и сенке, светлог и тамног, при чему ништа није толико

неопходно као две не-боје: бела и црна, након којих долазе азурно плава, зелена и тамно зелене, земљано окер, пурпурна и црвена, то је укупно осам боја које можемо пронаћи у природи, а остале се добијају мешањем.<sup>44)</sup> Леонардов трактат представља симбиозу његовог теоријског и практичног рада као уметника и научника. То посебно долази до изражаја у експериментима са бојама које Леонардо само усмено описује, а не спроводи их директно у пракси.<sup>45)</sup>

Ваздух који се налази између ока и променљивог предмета посматрања увек утиче на перцепцију поматрача, уколико има пуно ваздуха, боја предмета је снажна, жива и рефлектује се по предмету, међутим уколико има мало ваздуха, објекат је мало променљив. Принцип експеримента и импресије коју око прима, Борисављевић у својим теоријским ставовима о научној перспективи и научној естетици архитектуре приступа исто као Леонардо да Винчи. Утисци које наше око прима не потиру се са утисцима које одређени феномен има у стварности, зато је за Борисављевића у научној естетици и оптичко-физиолошкој перспективи реално оно што је еквивалентно нашем виђењу и моменталним импресијама. Овде поново подвлачимо улогу научне естетике архитектуре као једне субјективистичке естетике која се базира на објективним и физичким особинама свих људи који представљају једног од актера у естетичким феноменима. Леонардо каже: “Ce qui est beau à l’oeil n’est pas toujours juste”<sup>46)</sup> и “Un objet blanc vu dans l’air obscur et plein de vapeurs paraîtra plus grand qu’il n’est: car une chose claire s’augmente sur un champ obscur.”<sup>47)</sup>

---

1) Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l’esthétique de l’architecture - Thèse pour le doctorat de l’université présentée à la Faculté des lettres de l’Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).

2) У вези теорије *Einfühlung*-а погледати поглавље 3.6. *Формална и асоцијативна естетика*, стр. 217.

- 3) Погледати: Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).
- 4) Jeanneret Charles-Édouard Le Corbusier, *Vers une architecture*, (Paris : G. Crès, 1925).
- 5) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 11.
- 6) Конрад Фидлер, *О просуђивању дела ликовне уметности*, (Београд: Плато, 1998).
- 7) Тешко је сложити се у погледу адекватног превода, али и значења појма *Kunstwollen*, стога га је најбоље овај појам користити на немачком како би сачувао сва трансцедентна значења.
- 8) Најподеснији превод појма *Kunstwollen* на српски језик био би “воља за уметношћу”.
- 9) Погледати: Riegl, Aloïs. *Historical Grammar of the Visual Arts*, (New York: Zone Books, 2004).
- 10) Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, von Gottfried Semper* (Lieux divers : éd. divers, 1860-1863); Gottfried Semper, *Style in the technical and tectonic arts : or, practical aesthetics* (Los Angeles: Getty research institute, 2004).
- 11) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 168-171.
- 12) Aloïs Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, (Wien: Österr. staatsdruckerei, 1927).
- 13) Sedlmayr, Hans. *Architektur als abbildende Kunst*, (Wien, R. M. Rohrer, 1948).
- 14) Вилхелм Ворингер, *Антракција и уосећавање: прилог психологији стила*, (Боговађа: Самостално издање, 1996).
- 15) Дељан списак књига које су припадале личној библиотеци Милутина Борисављевића и које су коришћене у овој докторској дисертацији погледати на од стране 381 до 400.
- 16) Борисављевић се служио и енглеским језиком, али нису пронађени његови коментари на енглеском.
- 17) Под “формативним” књигама подразумевам оне књиге које је Борисављевић користио током основних и последипломских студија. На француском језику *formation* у овом контексту значи школовање, прављење, едукативно формирање.
- 18) Жозефин Пеладан (1859-1918) био је француски научни издавач, писац и окултиста. Често је објављивао своја писана дела под женским псеудонимима. Пеладаново уредништво Леонардовог *Трактата о сликарству* представља дело које је опремљено са 40 Леонардових слика и 100 естетских цртежа које су израдили Далинари (D'Alinari), Брођи (Brogi) и Фумагали (Fumagalli).
- 19) Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910), p. 8.
- 20) “Науком називамо, ону делатност духа која води порекло од својих примарних принципа, изван којих је немогуће пронаћи још неке елементе који припадају тој науци.  
Узмимо геометрију као пример науке која се бави континуираним квалитетом и која почињући од површина тела, води порекло од линије која оивичава површину. Нисмо задовољни овим објашњењем, јер знамо да линија има своје порекло у тачки, и да је тачка оно што ми сматрамо најмањим елементом.  
Према томе тачка представља први принцип геометрије, и не постоји ништа, ни у природи, нити у људском духу, што би могло бити мање од принципа тачке.” *ibid.*, p. 9.
- 21) *ibid.*, pp. 9-10.
- 22) *ibid.*, p. 12.
- 23) “Уколико сматрамо да су праве оне науке које почињу и завршавају се у духу, то тврђење је недопустиво; и можемо га порицати из бројних разлога, у таквом мишљењу духа искуство нема утицај, а без искуства не можемо ништа потврдити.” *ibid.*, p. 14.
- 24) *ibid.*, p. 14.
- 25) *ibid.*, p. 16.
- 26) *ibid.*, pp. 21-25.
- 27) *ibid.*, p. 23.

- 28) *ibid.*, pp. 27-28.
- 29) *ibid.*, p. 31.
- 30) *ibid.*, p. 35.
- 31) *ibid.*, p. 37.
- 32) *ibid.*, p. 44.
- 33) “Зар не знате да је наша душа састављена од хармоније и да се хармонија рађа у истовременом процесу у коме се пропорције предмета виде и чују.” *ibid.*, p. 45.
- 34) *ibid.*, p. 48.
- 35) Милутин Борисављевић, “Проблем покрета у грчкој скулптури”, *Смена*, мај, (Београд, 1938).
- 36) Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910), pp. 55-57.
- 37) *ibid.*, p. 74.
- 38) *ibid.*, p. 90.
- 39) “Око нема сазнање о удаљености објеката који се налазе испред њега; без перспективе боја и линеарне перспективе, око својим покретима не успева да одреди удаљености предмета које гледа.” *ibid.*, p. 94.
- 40) *ibid.*, p. 98.
- 41) *ibid.*, p. 201.
- 42) *ibid.*, pp. 201-218.
- 43) *ibid.*, p. 210.
- 44) *ibid.*, p. 211.
- 45) Погледати описе Леонардових примера за мешања боја, *ibid.*, p. 213.
- 46) “Оно што је оку лепо није увек истинито”. *ibid.*, p. 214.
- 47) “Један бели предмет гледан у тамном окружењу делује много већи него што заиста јесте, зато што једна светла ствар се повећава на тамној подлози.” *ibid.*, p. 215.

### 2.3. Критичка делатност Милутина Борисављевића

Прва критика архитектуре коју је Борисављевић написао била је везана за архитектуру Видовданског храма Ивана Мештровића (сл. 56, сл. 57), објављена је у *Српском техничком листу* априла 1914. године.<sup>1)</sup> Борисављевић је показао сво дужно поштовање према Мештровићевом беспрекорно талентованом скулпторском раду, али Мештровићев покушај да тријумфује и у домену архитектуре, оценио је као потпун фијаско. Мештровић, велики скулпторски песник југословенства био један од најзначајних креатора југословенског идентита од настанка Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Између 1910. и 1919. године Мештровић је широм Европе учествовао на изложбама излажући свој *Видовдански циклус* у оквиру ког су се налазиле бројне големе скулптуре и велика дрвена макета Видовданског храма.<sup>2)</sup> Видовдански храм је био замишљен као катедрала и света форма кроз коју би се симболички изразио новоформирани југословенски идентитет уједињена три јужнословенска народа.

Критички текст посвећен Мештровићевом Видовданском храму, Борисављевић је конципирао у виду естетичке критике архитектуре, за коју каже да је још увек опскурна област којом се нико не бави. Из овог текста сазнајемо да се Борисављевић, веома рано, одмах након завршеног факултета усмерио и заинтересовао за изучавање естетике, што је касније на последипломским студијама у Паризу имао прилике да даље развије, опредељујући се да паралелно са практичним архитектонским радом гради и каријеру естетичара архитектуре.

**Естетика архитектуре је најмлађа и најнеобрађенија област у науци о лепом; теоријска архитектура није забележена ниједно, до сад, исцрпније и веће дело њене естетике, и све што се налази у књигама архитектонским, односи се, највише, на историју архитектонских споменика, на науку о стиловима и науку о архитектонским формама. И, као у очигледној настави,**

тако и у архитектонској педагогици настављен је принцип: *Exempla document*, тј. читалац се, тих дела архитектуре, не упућује на архитектонско резоновање, већ на гледање илустрација архитектонских проблема, који су цртежима представљени. Отуда је и архитектонска естетика једна опскурна област опште естетике; и зато је она, у недостатку њене научне обраде и истраживања остала као усмена наука или, још боље, лична доктрина сваког појединца.<sup>3)</sup>

Закључујемо да Борисављевић архитектонску критику, обзиром да још увек нису успостављени научни принципи естетике, сматра једним слободним и индивидуалним посматрањем. Већ тада, он добија идеју да је потребно пронаћи и установити научно засноване принципе и законе који ће омогућити објективистички приступ у разматрању естетичких проблема архитектуре. Таква објективна критика архитектонских дела била би базирана на оном што је стално у архитектури, оно што је есенцијално и што чини њену лепоту. У овим Борисављевићевим мишљењима, могу се већ препознати основне идеје које су значајне за настанак научно засноване естетике архитектуре.

Свој конзерватизам Борисављевић испољава и кроз став према модерној уметности. Сматра да успостављање било каквих сталних естетичких критеријума у његовом времену представља веома захтеван, тежак и можда чак немогућ задатак. У времену у ком преовладава индивидуализам тешко је успоставити стална основна мерила. Како тврди Борисављевић у сликарству је тек завладао анархизам, преовлађују производи болесних психа и нерава, патологија и лудило.<sup>4)</sup> Настојање авангардних уметника да се изборе за апсолутно признавање индивидуалности негира било какво постојање критеријума посматрача. Будући да је посматрач поред естетичког објекта посматрања, други неопходан чинилац у естетичком чину, немогуће је одбацити све постулате и стварати уметност уметника ради, односно уметност коју нико неће конзумирати. Стога, Борисављевић верује у каноне естетике, али не у виду рецепата којих се треба дословно придржавати, без утицаја личног просуђивања. Он је чврсто уверен да постоји нешто “стално” у перцепцији и оцењивању

уметничких дела. Чињеница је да то “стално” увек добија своју нову форму, али никако се не може негирати његово постојање, што потврђује у овом цитату: “И као што је материја вечита и стална, па ма у каквим се облицима и трансформацијама јављала – тако је и уметност, као и истина и материја – вечита и стална, па ма како ми не били свесни и упознати са њеним праузроцима и есенцијалношћу њеног бића.”<sup>5)</sup>

У погледу уметничких средстава изражавања, Борисављевић архитектуру сматра најпримитивнијом од свих уметности. Стога, је архитектура најмање авангардна уметност, јер мора да води рачуна о човеку, његовим потребама и реалним датостима које су везане за статистику, конструктивну логику, механику, итд. То све пружа једно далеко реалистичније окружење за рад естетичара и критичара архитектуре.

Чланак о Мештровићевом Видовданском храму Борисављевић је искористио да се кроз један дугачак увод представи читалачкој публици и да ограничи поље свог деловања. У естетици архитектуре главну улогу има импресија која је тренутна. Та тренутна импресија изазива напрегнуту пажњу (*Spannung*) посматрача ка да се он нађе пред неким уметничким делом. Напрегнута пажња од свог почетка или доживи кулминацију или опадне, тада настаје губитак пажње (*Eutspannung*). Борисављевић наводи како се надао величанственој импесији при уласку у Видовдански храм, а насупрот доживео је *Eutspannung* и велико разочарење.

Прво што Борисављевић замера овој Мештровићевој архитектонској замисли јесте недостатак оригиналности и увођење компликација и нечитљивости у естетички концепт који је по својој садржини требао да буде јасан и конкретан.<sup>6)</sup> Та архитектонска естетичка нечитљивост и конфузност се огледа на више нивоа: неорганска композиција основе између латинског и грчког крста, лоша повезаност унутрашње и спољне архитектуре, неуравнотежен однос скулптуре и архитектуре, промашен симболички карактер архитектуре, степенасто централно кубе није остварило моћан ефекат који се тражи од овог типа централних грађевина, веза малих кубета и централног је неоргански и лоше изведена.



На крају по Борисављевићу Мештровићев Видовдански храм представља лаички покушај стварања архитектуре која је компилација египатског храма, античког грчког Ерехтеона и перистила са капителима са мотивима из персијске архитектуре, а то је све далеко од оригиналности идеје која се могла очекивати од овог надареног скулптора. Мештровић је показао бојазан као архитекта, употребивши како Борисављевић каже “лексикон туђих мисли”, мада Борисављевић признаје да је Видовдански храм једна веома добра рестаурација мотива из прошлости, али на жалост симболички погрешних мотива, јер су у питању елементи из египатске, античке грчке и дрвене персијске архитектуре и уметности.

Највећу замерку Борисављевић ставља на Мештровићев избор стила у архитектури. Обзиром да није реч о једном интернационалном споменику за који би било оправдано да буде у било ком историјском или индивидуалном стилу, већ напротив предмет рада је био један споменик националне архитектуре, логично је било изабрати национални српско-византијски стил. Када је Мештровић 1910. године први пут изложио свој Видовдански храм на изложби *Сецесије* у Бечу Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца још није постојала. Идеје о братству ова три јужнословенска народа биле су тек у зачетку, по моногима је та заједница била немогућа и значила је сигурну пропаст. Питање које и данас остаје отворено јесте да ли се Мештровић као будући весник југословенства свесно одрекао било каквих реминисценција на српско-византијски стил, остварујући преко једне теме из српске историје имагинарни мит о постојању примордијалне повезаности и јединства јужнословенских народа.

Борисављевић је од 1928. године до почетка Другог светског рата био стални сарадник београдског дневног листа *Правда*. Поред осталих чланака из области архитектуре, естетике и уметности објављених у овом листу, значајан број чланака објавио је у *Правдиној* рубрици под насловом *Архитектонска хроника*. Иако је, како у једном од својих текстова Борисављевић наводи, рубрика *Архитектонска хроника* имала за циљ да информише шире јавно мњење о одређеним појмовима из области техничких наука, што је требало да укаже на чињеницу да је рубрика првенствено едукативног карактера, међутим, Борисављевић је у већини случајева користио ову рубрику у полемичке сврхе,

као полигон за критику архитектуре и урбанизма Београда, као и београдских архитеката, инжењера и државних власти. Често ове Борисављевићеве полемике су биле личног карактера, и у њима је настојао да обелодани и разреши неправде који су биле нанешене њему самом или његовом ауторском делу. Једна од таквих полемика тичала се личне размирица које је Борисављевић имао са “Друштвом Неимар” у вези плаца који се налазио поред Борисављевићеве приватне имовине.

У питању је била чувена вила Флашар - ремек-дело београдске архитектуре између два рата саграђена поред једног малог плаца на углу улица улица Корнелија Станковића и Огњена Прице, који си налазио у власништву “Друштва Неимар”. Борисављевић је искористио своју позицију сарадника листа *Правда* како би спровео јавну полемику поводом намене плаца “Друштва Неимар”, који је заклањао леп видик вили Флашар, будући да је Борисављевић приликом пројектовања посебно нагласио угаону позицију саме виле. Главни камен спотицања ове полемике био је плац “Друштва Неимар” од свега 55-75 m<sup>2</sup>, за који је Борисављевић сматрао да нарушава естетску слику Београда, будићи да је “Друштво Неимар” плац користило за одлагање грађевинског материјала и као стовариште. У име естетичке добробити Београда, штитећи првнствено своје личне интересе Борисављевић је водио полемику у наставцима са адвокатом Друштво Неимар”.<sup>7)</sup> Полемика је окончана, мада није одмах уродила плодом, данас троуграсти плац испред виле Флашар је према Борисављевићевом предлогу припао градској јавној намени и претворен је у сквер са зеленилом који естетски доприноси лепоти урбаног мобилијара овог подручја (сл.58, сл. 59).

Борисављевић је између 1928. и 1929. године у дневном листу *Правда* објавио низ текстова у којима је изнео своја критичка мишљења о архитектури Београда.<sup>8)</sup> У овим текстовима он примењује веома оштар, једак и арогантан начин изражавања који је директно и отворено вређа поједине учеснике у грађевинској и архитектонској струци. Борисављевићеве осуде су се посебно односиле на инжењере, архитекте са завршеном средњом школом, предузимаче и несвршене студенте архитектуре, који раде посао за који су задужене само

дипломиране архитектке, те по његовом мишљењу то један од главних разлога зашто је Београд “архитектонска наказа” и естетичко ругло архитектуре.

**Од свих престоница, Београд долази на прво место по својој грађевинској делатности. Зидало се много, али са малим изузетцима, врло рђаво...**

**... Архитектура је уметност. Бити архитект значи бити уметник. Уметност, пак, није само ствар талента, него и стручне спреме – школе. Као што се и музика, та најестетичнија уметност, учи, тако се и архитектура као уметност мора *учити*. Оно што се не да научити, то је *талент*, јер се рађа. Али, ни талент без школе не вреди.<sup>9)</sup>**

Свеукупно београдску архитектуру пре и после Првог светског рата Борисављевић оцењује као примитивну, наивну, архитектонски комичну и неписмену. Узроке ове лоше ситуације проналази у више разлога, међу којима је основни мешање инжењера у посао архитектке. Критикује Архитектонски одсек Техничког факултета у Београду који је сувише конципиран на инжењерском начину школовања. Сматрао је да треба реформисати такво универзитетско учење архитектуре, тако што ће основне области образовања једног архитектке бити цртање, проучавање и учење архитектонских форми стилова и композиција, а секундарни предмети да обухватају статику, армирани бетон и вишу математику. За Борисављевића архитектура је чиста уметност и естетика, стога студирање архитектуре треба да буде попут студирања ликовне академије, као што је то случај са архитектуром која се учи на *École des Beaux-Arts*, која по Борисављевићевом мишљењу представља најбољи пример школе архитектуре на свету.

Борисављевић доводи у питање опште постојање препознатљиве и аутентичне српске архитектуре. Он сматра да не само услед вишевековних ратних сукоба који су ометали општи развој свих културних сегмената на балканским просторима, Словени у које спадају и Срби нису народ који је вичан лепим уметностима, између осталог и архитектури. Мишљења је да српске

архитекте још пуно тога треба да усвоје и науче од уметнички напредних латинских народа. Оно што се најпре мора искоренити односи се на уврежена примитивна схватања која владају у народу, и то не само међу обичним становништвом, већ и код образованих људи. У том погледу значајане су следеће Борисављевићеве мисли:

За примитивне народе, у какве ми спадамо, између архитекте и инжењера нема никакве разлике... Штавише, многи од нас када кажу “архитект” не знају, управо, шта то значи, док им је назив “инжењер” (код сељака “инцир”) сасвим фамилијаран. Затим дешава се често да се један архитект представи као “инжењер” у намери да га клијент озбиљније узме у рачун, или просто, разуме... Десило нам се да нас и школованији људи упитају: “ама, шта му је то, управо, архитект?” О, Боже...

Тако је, бар, било пре рата. Сада је, ваљда, мало боље, јер су се Београђани мало свикли на титулу “архитект”.<sup>10)</sup>

У примитивној средини каквом Борисављевић назива Београд, наручиоци се за градњу куће пре обраћају инжењеру, него архитекти, јер у њиховој паланачкој психологији реч “инжењер” озбиљније звучи од речи “архитекта”, мислећи да је инжењер стручнији и да више зна од једног архитекте. Напротив, “...*колико архитект зна о путевима, мостовима и железницама, толико зна и инжењер о архитектури!* Јасно речено: инжењери немају појима о архитектури;...”,<sup>11)</sup> ове Борисављевићеве речи верно и реалистично, или чак са претеривањем осликавају стање у ком се налазила архитектура и уопште позиција архитектонске струке двадесетих година у Београду.

Управо у ово време, почев од 1928. године, долази до значајних промена на пољу архитектноског развоја Београда. Један део афирмисаних архитеката који су тек прешли тридесете године живота, почиње да се окреће модернистичким тенденцијама које су јачале у Европи још од прве деценије XX века. Временом ће ова савременена схватања архитектуре преовладати и избрисаће разлику између архитекте и инжењера коју је Борисављевић толико

наглашавао, архитекте ће остати уметници, али у служби нових инжењерских технологија које ће у наредном периоду све више одређивати и естетичку страну њихове архитектуре. Србија и Београд унутар Југославије прикриће свој “примитивизам ” огољеним бетонским фасадама.

Као други разлог лоше архитектуре Београда Борисављевић наводи рад полуархитеката који се незаконито баве архитектонским пословима, наплаћујући своје услуге по веома ниским ценама. Ове полуархитекте - студенти архитектуре и они који су завршили средње техничке школе, добри су као цртачи, надзорници приликом изградње и да праве предрачунае, али не и као пројектанти, јер како Борисављевић тврди: “... архитектонски позив захтева *далеко већу културу техничку и специјално уметничко образовање.*”<sup>12)</sup>

Инфилтрација руске архитектуре за Борисављевића чини један у низу разлога лошег изгледа Београда. Након Октобарске револуције и грађанског рата у Русији, између 1919. и 1924. године у Краљевину СХС емигрирало је близу четрдесет хиљада Руса, међу којима је био велики део руске интелигенције: професора универзитета, уметника, оперских певача, балетских уметника, сликара, књижевника, вајара, лекара, ту се нашло и око седамдесет архитеката, а до краја тридесетих година стигло је још око осамдесет архитеката и стотинак грађевинских инжењера.<sup>13)</sup>

Већина руских емиграната се настанила у православној Србији, претежно у Београду, што је веома утицало на културни живот престонице. Руске архитекте и уметници који су припадали авангардним и модернистичким струјањима своје домове у емиграцији потражили су у развијенијим европским центрима и Америци, док су се у Краљевину СХС упутили уметници традиционалних и конзервативних схватања, школовани на студијама архитектуре у Санкт Петербургу – центру неокласицизма, и у Москви где је такође преовладала академистичка традиција у начину образовања.<sup>14)</sup> Свој академистички царски дух ови архитекти су остварили у архитектури Београда између два светска рата пројектујући раскошна монументална здања, попут: зграде Министарства финансија, зграде Министарства шума и рудника, Министарства пољопривреде и вода и зграде Државног Архива архитектуре

Николе Краснова, затим старе зграде Генералштаба и зграде Руског дома архитекте Василија Фјодоровича Баумгартена, Патријаршије српске православне цркве и Старог двора архитекте Виктора Лукомског, зграде Главне поште архитекте Василија Андросова, и др.

Борисављевић архитектури руских неимара највише замера гломазност и незграпност. Јединим изузетком, класичним делом београдске архитектуре и поносом Београда, Борисављевић сматра Баумгартенов Главни Генералштаб за који каже да је “величанствена и монументална палата, широког замаха, грандиозне композиције и перфектних пропорција и детаља.”<sup>15)</sup>

Опште гледано Борисављевић је мишљења да је уметност, па тако и архитектура најуспешнија код латинских народа – Италијана и Француза, као што је најбоља руска књижевност, а у Немачкој филозофија. У овом погледу он заступа теорију расне и националне предодређености по таленту која одликује велике народе као што су Руси, Французи, Енглези, Немци, Италијани, Шпанци, док мали народи у које спадају и Срби треба да се угледају на достигнућа великих народа, тако што ће их у првом реду копирати, а затим када усвоје исправну технику и правилан начин мишљења моћи ће да остваре и своје сопствене стваралачке визије.

Борисављевић негативно оцењује и *Изложбу чехословачке архитектуре*, која је одржана априла 1928. године у Београду, и која је представљала један од веома значајних утицаја који су покренули модернистичке тенденције у српској архитектури.<sup>16)</sup> Како Борисављевић тврди на изложби чешких архитеката “ништа се велико није могло видети”, а у поређењу са студентским изложбама *École des Beaux-Arts*, чешка изложба је била “више него мизерна”.<sup>17)</sup> Конкурс Француске академије архитектуре за *Grand Prix de Rome* најбоље сведочи о “провалији”, како каже Борисављевић, која раздваја Словене као архитекте и Французе.

Поред свих тешких речи и осуда словенских архитеката, Борисављевић сматра да у архитектури последње место припада Немцима, том високоумном и промишљеном народу од чије естетике и филозофије је и сам Борисављевић много тога научио и усвојио. Међутим, Немци, одакле изузима Аустријанце, су по његовом мишљењу исувише крути и до бруталности груби у архитектури,

лишени грациозног и финог осећаја за форме, једном речју речено - Немци немају укуса. Један од изузетака представља немачка “стилска архитектура”, која поштује одређене каноне, али чак и у овом случају “раса остаје раса: и овде ће Немац најрадије употребити дорски стил, стил мушкости, док Француз претпоставља богатији, нежнији и грациознији јонски стил”.<sup>18)</sup> Утицај немачке архитектуре на изглед београдске престонице, такође је један од негативних момената, сматра Борисављевић : “Све геометријске фасаде, суве, хладне, нељубазне... сама хоризонтална и вертикална линија, лењир и циркуле уместо руке – то су дела немачке архитектуре и ђака из Немачке.”<sup>19)</sup>

Борисављевић је сматрао себе преносиоцем елитичке културе Запада, у време велике политичке нестабилности која је владала у Краљевини СХС двадесетих година XX века. То је био период када су се у архитектури за превласт бориле различите тенденције: модернистичке, архаично традиционалистичке и еклектичко академистичке у циљу формирања културне платформе која ће насупрот политичкој дивергентности успоставити стабилан и уједначен став у архитектури. Културне разлике које су владале међу Србима, Хрватима, Словенцима, Босанцима, Македонцима и Црногорцима покушане су да се пренебрегну синтетичким и универзалистички изразом у архитектури који ће најпре исказати јединство ових народа, али истовремено истаћи и њихову посебност и различитост. У оваквом културном моделу југословенске архитектуре која се налазила у процесу стварања, Борисављевићева наклоност ка класицизму, посебно ка архитектури француске ренесансе и француских стилова од XVII до XIX века, представљала је незаметљиву и ригидну појаву.

Заступао је западно елитистичко схватање архитектуре које је било утемељено на класичним основама учења историјских стилова и форми, принцип који је неговала париска *École des Beaux-Arts*. Проучавањем пре свега Борисављевићевих критика које је објављивао у дневним београдским листовима, стиче се утисак да је целокупну српску, односно југословенску архитектуру сматрао заосталом у поређењу са вишевековним архитектонским традицијама и достигнућима држава средње, западне, делом јужне и северне Европе, односно свих несловенских народа. Борисављевић се изјашњавао као Србин и у својим текстовима увек је говорио о српској архитектури. Није био

мишљења да српска архитектура XX века треба да се утемељи на архаичним основама српске средњовековне архитектуре, на византијским узорима, нити на фолклорној и оријенталној стилској традицији. Ове тенденције које су настојале да конституишу аутентичан национални израз кроз трансформацију вернакуларне архитектуре, Борисављевић је сматрао заосталим примитивизмом и одразом неравијене естетичке културе.

Истовремено, био је и велики противник модернистичког правца у архитектури. Иако је сво своје образовање докторанта стекао у напредној западноевропској средини, зачуђује чињеница да је имао тако чврст и одбојан став према архитектури Модерне која се управо на том подручју и конституисала. Објашњење лежи у Борисављевићевом академском образовању из историје филозофије и естетике које је пренео и на архитектуру, и које је класичне школе континенталне филозофије узимало за неприкосновене. Такође класичне форме у архитектури Борисављевић је сматрао азбуком коју мора са савлада сваки архитекта, уколико заиста жели да буде архитекта. За архитекте које немају довољно знања и које нису овладале класичним стиловима, говорио је да покушавају да своје незнање и неумеће сакрију под огољеним облицима модернистичке архитектуре. Овим поводом посебно је интересантна и значајна полемика коју је Борисављевић водио са архитектом инжењером Браниславом Којићем, такође француским ђаком, једним од оснивача ГАМП-а (Групе архитеката модерног правца), зачетником Модерне у српској архитектури, али истовремено и великим заштитником и протагонистом фолклоризма као носиоца и чувара националног обележја српске архитектуре.<sup>20)</sup>

Европска Модерна се налази у процесу афирмације, двадесетих година двадесетог века, када је Борисављевић завршавао своје последипломске студије у Паризу. У то доба овај правац у архитектури још није стекао пуну снагу и јачину утицаја које ће добити до краја тридесетих година, а током четрдесетих и након тога са позиције авангарде прећиће у доминантан правац који ће владати у архитектури широм света до половине седамдесетих година.

Заузимајући став да естетика у архитектури треба да се базира на провереним вишевековним достигнућима, Борисављевић није успео да предвиди



снажан успон модерне архитектуре. Он је ове тенденције сматрао краткотрајним излетом у архитектури, након ког ће се још снажније потврдити неприкосновеност и ненадмашност “вечитих” класичних форми.

Настанак и развој модернистичке архитектуре у Србији као делу Краљевине Југославије представља веома сложен процес, у који су уврштена вишеслојна и вишезначна значења која осликавају једну неуједначену и поливалентно разумљиву појаву.<sup>21)</sup> Модернизам који ступа на српску архитектонску сцену између два светска рата, не одликује се радикалним, ни рушилачко-револуционарним ставом према постојећој традицији, нити авангардним и одважним прогресивистичким духом, што су иначе биле главне особине архитектонског модернизма у осталим европским земљама, попут Немачке, Француске, Италије, Румуније, Мађарске, Чешке, и др. Напротив, српски модернизам карактерише миран, помирљив, готово неутралан и благ став који је и пружио исто тако слабе резултате, о чему поред осталог сведочи и његов брз нестанак са архитектонске сцене након свега једне деценије деловања.

Борисављевић је сматрао да исправан ток српске архитектуре треба да буде остварен кроз стручно и аналитично проучавање и примену класичних стилских форми, које ће се временом у интерпретацији српских архитеката конституисати као препознатљив српски стил, себи својствен по томе што су ове вековима проверене форме прошле кроз руку, цртеж и мисао српских архитеката.

Разлози Борисављевићевог схватања модернистичких тенденција у српској архитектури као површних и пролазних нису били неосновани и наивни, јер је и сам српски модернистички покрет изражавао сличан утисак. Један од значајних утицаја за настанак модернизма у српској архитектури била је већ поменута *Изложба чехословачке архитектуре* која је отворена у априлу месецу 1928. године у Београду. Модернистички утицаји су у београдску престоницу стизали и преко штампаних издања из Западне и Централне Европе, а српске архитекте које су се школовале у иностранству представљали су најзначајније преносиоце савремених токова у српску средину. Милан Злоковић је завршио студије архитектуре у Грацу и Београду, Бранислав Којић у Паризу, Никола Добровић у Будимпешти и Прагу, Драгиша Брашован у Будимпешти, Душан

Бабић у Бечу и Јан Дубови у Прагу. На иницијативу четворице архитеката Којића, Злоковића, Дубовија и Бабића, 2. новембра 1928. године основана је Група архитеката модерног правца (ГАМП).<sup>22)</sup> Кратак текст о оснивању групе, чисто информативног карактера, објављен је 20. децембра у дневном листу *Политика*.<sup>23)</sup> Током шест година постојања групе, групи су се придружили и остали архитекти истомишљеници који су се залагали за модернистичке и функционалистичке принципе у архитектури базиране у првом реду на примени нових материјала, пре свега армираног бетона.

Следећи у низу значајних догађаја за формирање модернистичких схватања у српској архитектури био је *Први салон архитектуре*, отворен 9. јуна 1929. године у уметничком павиљону “Цвијета Зузорић”.<sup>24)</sup> Салон је имао за циљ да прикаже нове тенденције у Српској архитектури, посебно су се истицали радови архитеката припадника ГАМП-а, Клуба архитеката и Удружења ликовних уметника. Уместо да се радикално издвоје својим напредним модернистичким идејама, припадници ГАМП-а су истовремено изложили и своје пројекте у академском и фолклорном духу. То нас наводи на закључке који су блиски Борисављевићевим, а односе се на то да је модернизам у Србији крајем треће деценије XX века био једна неутемељена појава, недовољно систематизованог наступа, која није могла да оствари брз и жесток преокрет у модернистичкој трансформацији српске и југословенске архитектуре.<sup>25)</sup> Први салон архитектуре, иако је претендовао да отвори очи београдској јавности и инвеститорима, и да их упозна са модерним могућностима архитектуре, како је то Милан Злоковић и исказао у уводном говору на отварању салона, ипак није остварио жељени циљ. Он је био компилација најразличитијих стилских тенденција које су осликавале не модеран и савремен Београд, већ управо Београд какав је реално и био – еклектичка мешавина најразличитијих стилова и утицаја.<sup>26)</sup>

Годину и по дана након *Првог салона архитектуре*, фебруара 1931. године одржана је *Прва изложба југословенске савремене архитектуре*, такође у уметничком павиљону “Цвијета Зузорић”. Овом приликом су се београдским архитекатама модерног правца прикључиле и њихове колеге-истомишљеници из Загреба и Љубљане.<sup>27)</sup> У београдској средини модернизам у архитектури и даље је представљао недовољно снажну појаву, али на пољу креирања препознатљиве

југословенске архитектуре модернизам је био један од најподеснијих правца њеног развоја. Након две године свог рада и постојања, 1932. године, назиру се први знаци кризе Групе архитеката модерног правца, који кулминирају у коначном распаду групе 1934. године.<sup>28)</sup> Наравно, то није био крај модернистичког пута српске архитектуре, након Другог светског рата уследио други почетак и велики успон отелотворен у комунистичким визијама нове Југословенске државе. Треба напоменути да тај “други” модернизам или како га поједини историчари и теоретичари називају социјалистички естетизам није поседовао авангардни дух који се у благој, али ипак приметној мери препознавао у српској модернистичкој архитектури краја друге и током треће деценије XX века.

У *Правдиној* рубрици *Архитектонска хроника* је крајем 1928. године и почетном 1929. године Борисављевић је објавио неколико критичких текстова посвећених потешкоћама архитектонске струке у Србији и неправедном положају који заузимају српски архитекти у односу на остале учеснике у градитељским пословима.<sup>29)</sup> Ови текстови првенствено се односе на правно нерегулисане односе између архитекте и послодавца, односно инвеститора, указујући на неопходност и ургентност потребе да се законски и правно заштите не само положај и права архитекте, већ и предузимача, молера, зидара и свих осталих радника и учесника у грађевинско-архитектонским пословима. Залагао се за увођење правно регулисаног правилника који ће одредити унапред прецизне цене радова, како би се избегле бројне потешкоће са инвеститором при уговарању вредности послова.

“Правилник за награде рада овлашћених инжињера и архитеката” министар грађевине је потписао 1928. године, Борисављевић у тексту насловљеном *О одређивању хонорара архитектима* објављеном у дневном листу *Правда* излаже допуне овог правилника.<sup>30)</sup> Борисављевић наводи детаљан предрачун и табеле грађевинских радова са израчунатим ценама у процентима и тада важећим динарским вредностима. Такође, наводи и класификацију различитих типова зграда која помаже да се одреди приближна вредност коштања зграде јер указује на прецизиран однос између голе грађевине и потребне грађевинске опреме. По овим основама рачуна се и хонорар архитекте,

тако у ред најјефтијих грађевина улазе шупе, штале, вешернице, затим стамбене зграде са једноставним унутрашњим уређењем, школе, болнице, трећу групу чине стамбене зграде са богатом спољном и унутрашњом архитектуром, цркве, музеји, универзитети, дворци и замкови, претпоследње две групе чине декоративни радови сваке врсте: надгробни споменици, фонтане, олтари, док у последњу најскупу групу спада намештај и уметнички пројекти за разне врсте украса

Исувише је ружних грађевина у београдској архитектури, зато послодавци треба да се клоне надри-архитеката, несвршених студената архитектуре, грађевинара из средњих техничких школа, а изнад свега инжењера који, како је Борисављевић већ у свом претходном чланку у *Правди* изјавио “, немају појима о архитектури као уметности”.<sup>31)</sup>

Београд, како каже Борисављевић “кипти од ружноће и архитектонских бесмислица”, чак је то случај и на Теразијама које су срце Београда и које треба да представљају салон престонице, међутим ту се 1928. године подиже прави пример накарадне архитектуре налик на “Ташков или Јованчин стил који је само један Црнотравац могао да измисли”, тврди Борисављевић<sup>32)</sup>. Борисављевић у циљу контроле и изградње лепшег Београда предлаже формирање “специјалне естетичке комисије” која би према његовим речима “... имала да бди над уметношћу архитектонском Београда, и то што пре. Иначе, црнотравачка пердашка ће и даље да диктира естетичку судбину наше престонице. Загреб је имао ту срећу да буде ближи Бечу, а даље од Црне Траве. Отуда његов архитектонски престиж над Београдом.”<sup>33)</sup>

Чињеница је да су се након распада Аустроугарског царства, по окончању Првог светског рата, Хрватска и Словенија нашле у новооснованој држави – Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, заснованој на наметнутом и идеолошки конструисаном братству ова три јужнословенска народа. Такође је чињеница да колико су одређене организације и појединци радили на изградњи заједничког интегритета ове младе југословенске државе, истовремено су постојала опречна струјања која су покушавала да заштите национални интегритет сваке од република. Услови развоја модернизма били су видно различити у све три

републике, с тим што су далеко били сличнији у Хрватској и Словенији као некадашњим деловима Аустроугарске, док је Србија била временски прилично удаљена од тих савремених европских утицаја. У Хрватској први модернистички пробој, али са и даље присутним конзервативним ставом начинио је Виктор Ковачић, ученик Ота Вагнера, на самом почетку XX века.<sup>34)</sup> Своје значајне утицаје на формирање касније хрватске модернистичке архитектуре, такође су дали и Хуго Ерлих, једно време сарадник Адолфа Лоса и Едо Шен ученик Фридриха Омана и сарадник Макса Фабијанија. Након Првог светског рата у новом културном, друштвеном, географском и политичком окружењу Краљевине СХС, хрватске архитекте са великим либерализмом усвајају авангардна уметничка схватања. Значајан број хрватских архитеката, међу којима се посебно истичу Драго Иблер, Златко Нојман, Ернест Вајсман, Јосип Пичман, учио је код пионира европског модернизма Адолфа Лоса, Ханса Пелцига и Ле Корбизјеа.<sup>35)</sup> Директан пренос авангардних идеја утицао је на бржу афирмацију архитектонског модернизма у Хрватској, што је Борисављевић добро приметио, али због чега му је на националној основи касније било и замерено.

Као реакција уследио је Борисављевићев одговор “Одговор архитекте г. др. М. Борисављевића црнотравцима” у *Правдиној Архитектонској хроници*. То је био одговор на текст који му је упутило пет анонимних особа, вероватно предузимача Црнотраваца, које су се нашле погођене његовим претходним чланком “О одређивању хонорара архитектима”. Ових пет аутора осудили су Борисављевића за његов непријатан и негативан став који је изложио у свом тексту према радницима из Црне Траве, такође су му замерили на његовом величању архитектонске супериорности Загреба у односу на Београд. Борисављевић се одбранио исказом да се случајно дотакао Црнотраваца, али је остао при свом да је под термином “црнотравачка пердашка” мислио сваког предузимача који нема стручну спрему и који обично није завршио ни основну школу. Београд се током друге и у трећој деценији XX века великом брзином изграђивао, и заиста је највише господарила та “црнотравачка пердашка”, јер су зграде често подизали обични зидари који су сами себе прогласили грађевинарима, а да нису завршили никакву стручну школу. Архитекте су биле

угрожене од стране ових надри-стручњака који су по јефтиним ценама радили грађевинске и архитектонске послове.

У погледу загребачке архитектуре Борисављевић је поново потврдио исти став:

**Ако сам похвално говорио о Загребу, то је зато што сам се тамо осећао у Европи. Његове грађевине су европске грађевине, његове архитекте мајстори од заната, а судећи по детаљима богатих барок архитектура, њих су морали изводити грађевинари који разумеју свој посао. А овде код нас? Нисте ли зар мало кућа видели са картушима изрецканим неким ножем, налик на мафише? Или, нисте ли запазили на неким фасадама припљескане, као лепиња, вазе: или још, пиластре, који не носе ништа или оне шлингераје који као судуци висе из неког “орнамента” итд. Таквих је 90% фасада у Београду.<sup>36)</sup>**

Борисављевић је кроз свој едукативно-критички рад који је остваривао у дневним новинама и листовима покушавао да продухови и поетички обогати шире јавно мњење што су имали за циљ његови текстови: “Архитект или инжењер?”; “Шта је то архитект?”; “Будући урбанистички проблеми Београда”. У *Архитектонској хроници* листа *Правда* издваја се Борисављевићев текст “Шта је то архитект?” разматра различита питања, од односа архитектуре и уметности, затим питања талента и генија, шта треба да чини образовање једног архитекте, шта се подразумева под добром и лепом архитектуром, који су практични проблеми архитектуре, итд.<sup>37)</sup> Како Борисављевић тврди архитекта је уметник који поседује таленат, али таленат без рада и школовања не вреди ништа. Школовањем архитекта проширу своју машту и тако храни и надахњује свој таленат, исто постиже и путовањима на којима сазнаје и упија утиске различитих култура и народа. То најбоље потврђују Борисављевићеве речи: “... један таленат без школе, са небогаћеном маштом не може доћи до свог пуног израза.”, и “... потреба за путовањем и за непосредним доживљавањем емоција при контакту са великим делима архитектуре, то је апсолутна потреба за једног архитекту.”

Међутим, само путовање ништа не значи за једног необразованог архитекту, јер он треба да зна да чита језик архитектонских стилова, како би разумео поетску поруку архитектуре коју посматра. Овде поново долази до изражаја огроман значај који Борисављевић придаје образовању и школовању једног архитекте које треба да буде ерудитно и да се држи класичне традиције као непрокосновеног идеала и незаобилазне основе. Класичан стил који постоји 2000 година прошао је сва искушења и чини једину “добру архитектонску наставу”, тако да онај архитекта који и нема талента, а који изучи азбуку класичних форми, пропорције, хармоније и композиције, моћи ће да оствари писмено дело.

Осуђујући модернизам Борисављевић каже:

**Иначе, “модернисти”, који немају за подлогу школу, који не познају прошлост архитектуре или је познају само површно, постају “модернисти” баш из те неписмености и њихова “модерна” дела личе на рђаве, недуховите вицевице архитектонске. Таквих вицевица Београд има у изобиљу. То су људи који сматрају да од њих почиње архитектура, затим људи који сувише и себе верују и тада кад на то немају никаквог права.<sup>38)</sup>**

Веома је вероватно да је у погледу ове изјаве Борисављевић имао на уму Бранислава Којића кога није признавао за архитекту будући да је у Паризу завршио инжењерску, а не архитектонску школу, а овај једнострану сукоб резултоваће низом текстова које ће Борисављевић упутити Којићу, о којима ће касније бити речи. Будући да је Борисављевић са последипломских студија дошао из Париза – центра архитектуре и уметности, свакако је био упознат са модернистичким идејама Ле Корбизјеа, Миса ван дер Роа и других модерниста који нису поседовали формално архитектонско образовање стечено на универзитету. То је био главни разлог да Борисављевић жестоко осуди сваку врсту деловања у модернистичком стилу који за подлогу није имао класичне основе, већ је напротив био чврсто супростављен академистичкој традицији архитектуре.

Умеће једног архитекте огледа се у његој замисли архитектонске композиције, али у практичним задацима као што је решавање основе, где је основни циљ остварити комфоран стан, са логичним комуникацијама, са одличним хигијенским условима у погледу светлости и проветрености, али и највеће умеће је остварити најбоље и најекономичније решење у финансијском смислу. Текст који је започео филозофским питањима о архитектури као уметности, Борисављевић завршава констатацијом да је архитектура уствари најограниченија од свих уметности, јер су у њу укључени бројни неуметнички аспекти, као што су цене коштања материјала, набавке и извођења радова, у том смислу он уводи и појам “практична архитектура”. У практичну архитектуру спада сва архитектура осим надгробне и црквене архитектуре које су у извесном смислу ослобођене функционалистичких захтева и служе само уметничкој сврси. Ова “ослобођена архитектура” поседује највише естетске вредности и у целости је у служби лепог. У овој врсти архитектуре архитекта најбоље може да изрази своје уметничке визије трагајући за чистом формом која је ослобођена од посебних захтева. За разлику од ослобођене архитектуре, практична архитектура задаје најтежи задатак архитекти: како да практичне ствари изрази на естетски начин.

Борисављевић је гајио куртоазан респект према Архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду, иако је сматрао да ову школу треба у извесном смислу побољшати и реформисати. Вративши се са стеченим докторатом из Париза, сматрао је да ће обзиром на своје вредно искуство и образовање стећи и заслужено место професора на Техничком факултету, међутим ове његове претензије биле су осујећене од стране професора овог факултета. Тако да је програм из естетике архитектуре остао неостварен,<sup>39)</sup> а 1935. године примљен је за хонорарног професора из естетике на Филозофском факултету у Београду. Овај незавидан положај навео је Борисављевића да буде веома оштар критичар рада својих београдских колега архитеката, а посебно оних који су били запослени на Техничком факултету, међу којима се на мети сукоба нашао, десет година млађи Бранислав Којић који је у то време био асистент на Архитектонском одсеку факултета.



Након предавања које је у децембру 1929. године одржао Бранислав Којић на Коларчевом народном универзитету, Борисављевић је иступио у листу *Правда* текстом “Предавање једног инжењера о архитектури...”,<sup>40)</sup> веома оштро осуђујући Којићево предавање и доводећи у питање право да се Којић назива архитектором, када је завршио једну инжењерску школу. О Борисављевићевом настојању да се јасно разграниче и дефинишу послови архитекте и инжењера, већ смо говорили, а есенција Борисављевићевог мишљења о овој теми била би да архитекта треба да пројектује куће, а инжењер путеве и мостове. Према томе Борисављевић се као угледни представник архитектонске струке нашао увређеним и дискримисаним слушајући Којићево предавање о архитектури, а како је у својим минулим текстовима у *Архитектонској хроници* изјавио “инжињери немају појима о архитектури”.

У основи целокупне Борисављевићеве негативне критике усмерене ка Браниславу Којићу, налази се пре свега чињеница да је Којић по повратку са студија из Париза 1921. године, одмах нашао запослење у Министарству грађевина, а од 1928. године примљен је за асистента на Архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду, где је касније постао и професор и предавао до пензионисања. Истовремено док је Борисављевић студирао последипломске студије на Сорбони, Којић је, такође у Паризу, похађао студије на *École Centrale des Arts et Manufactures*, која је искључиво инжењерска школа и заиста нема никакве везе са студијама из архитектуре. У том погледу Борисављевић је имао пуно право за све оптужбе које је упутио Којићу, јер Којић није стекао образовање архитекте већ грађевинског инжењера. Несумљиво је да је Бранислав Којић поседовао изричит уметнички таленат којим се нису могли похвалити многи дипломирани архитекти, а правну и законску основу да се бави архитектуром стекао је положивши државни испит за архитекте.

Борисављевић у свом тексту “Предавање једног инжењера о архитектури...” наводи читав низ цитата са Којићевог предавања одржаног на Народном Универзитету, сматрајући их погрешним, површним и неупућеним у основе развоја историје и естетике архитектуре.<sup>41)</sup> Којића назива аматером који није учио архитектуру, већ је читао неку књижицу из историје архитектуре која није довољна да би се стекло свеобухватно знање о овој комплексној уметности.

Текст завршава речима: “Предавање г. Којића, закључимо, било је једна рђаво научена лекција из историје архитектуре и желети би било да Универзитет, да би остао на својој висини храма науке, не понови више овако рђави експеримент.”

42)

Следећи полемички чланак упућен Браниславу Којићу, Борисављевић је насловио “Шта је то *École Centrale*? - Уместо одговора г. инжењеру Којићу” са циљем да објасни шта се то учи у овој школи коју је Којић завршио, и какав је њен систем школовања.<sup>43)</sup> Борисављевић као велики франкофил, високо је ценио француски образовни систем, а *École Centrale des Arts et Manufactures* сматрао је једном од најеминентнијих инжењерских школа на свету, то потврђује и његова изјава: “Г. Којић је брилијантно свршио једну високу техничку школу у Паризу, тзв. Екол Сантрал де-з-ар е манифактур. Кад смо били у Паризу и сазнали за овај успех нашег сународника, ми смо се искрено поносили...”.<sup>44)</sup> Цео текст Борисављевић посвећује опису образовног система *École Centrale des Arts et Manufactures*, наводећи као доказ и књигу о наставном програму ове школе чија је суштина следећа: Централна школа заната и индустрије (*École Centrale des Arts et Manufactures*) која се налази у Паризу је једна техничка школа високог ранга, чији је циљ да пружи једну општу културу, која омогућава образовање будућих директора индустрије и директора инжењерства великих индустријских предузећа.<sup>45)</sup>

Којић није желео да се упушта у даљу полемику са Борисављевићем, у *Правди* је као одговор на Борисављевићеве нападе објавио кратак текст у ком је изјавио да је “постао жртва Борисављевићеве анимозности према Универзитету”, на шта му је Борисављевић одговорио још једним чланком - “Јесте или није? - Г. Којић није архитект”, чиме се ова полемика завршила.<sup>46)</sup> Борисављевић и Којић су водили полемику и ван јавних гласила, о чему сведочи податак да се Којић обратио Клубу Архитеката да стане у заштиту његових права и интереса, што је Архитектонски Клуб и учинио потврђујући формална и законска права на основу којих је Бранислав Којић добио звање архитекте, јер је положио Државни Технички испит при Министарству Грађевина из области архитектуре чиме је стекао диплому архитекте под Бр. 10242-26.<sup>47)</sup> Након ове изјаве председништва Клуба Архитеката Борисављевић је написао још ригорознију критику која је

покренула питања части, морала и радне етике државних институција, од Техничког факулета, Министарства Грађевина до општег законодавног система новоименоване Краљевине Југославије. У тексту “Јесте или није? - Г. Којић није архитект” Борисављевић износи читав низ чињеница и факата, према којима Којић није имао основа да уопште полаже Државни испит из области архитектуре, већ само из области инжењерства, будући да је завршио инжењерски факултет, као и да је заобишао нострификацију иностране дипломе коју Универзитет захтева. Као завршно питање, због ког је Борисављевић несумњиво и започео ову полемику јесте: Како је Којић могао да постане асистент на Архитектонском одсеку, кад је дипломирао за инжењера?

И поред жестоких Борисављевићевих напада на стручну оправданост Којићевог архитектонског образовања, резултати полемике оставили су незнатне последице у јавности. Изгледа да је Борисављевић био једини који је водећи ову полемику стекао личну сатисфакцију кроз потребу да искаже своје нагомилано незадовољство узроковано првенствено чињеницом да није постао део наставног кадра на Техничком факултету у Београду. У сваком погледу о себи је имао веома високо мишљење, што се може приметити при анализи његове целокупне писане заоставштине, било да су у питању кратки новински текстови у којима се служи “народским” језиком, или стручне монографије у којима примењује академски начин изражавања. Борисављевић до краја живота није могао да прихвати чињеницу да му у Србији није пружена одговарајућа пажња, обзиром на његов интернационални и високонаучни допринос српској култури. За разлику од Борисављевића Бранислав Којић је успео далеко брже да се афирмише и да постане један од водећих београдских архитеката. Својим радом који није био оријентисан само на изградњу, већ и на теоријско-аналитички и критички рад, Којић је демантовао Борисављевићеве нападе да је инжењер који треба само да се бави статиком и конструкцијама, и да одустане од архитектуре и њене естетике, будући да не поседује академско образовање из ове области. Узалудност Борисављевићевих негативних критика Којићевог деловања у архитектури, најбоље се види данас, након разумне временске дистанце. После више од осамдесет година Којић је захваљујући својим архитектонским остварењима, како модернистичке и фолклорно-вернакуларне архитектуре,

добрио далеко значајније место у српској архитектури, него Борисављевић са својим академистичким пројектима.

Позитивне критике које су ретко излазиле из Борисављевићевог пера односе се на његове чланке о годишњим *Изложбама студената архитектуре*.<sup>48)</sup> Борисављевићеве најлепше импресије потврђује следећи цитат: “Као Србин ја сам се осећао горд пред овако рапидним прогресом, који сам констатовао на овој изложби, ово тим пре, што моје мерило није са Оријента, него са Запада, из Париза, те Меке и Медине архитектонске лепоте.”<sup>49)</sup> За похвалне речи и Борисављевићево одушевљење заслужни су студентски пројекти који су изражавали традицију академског класицизма који је негован на Архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду (сл. 71). Модернистичке тенденције још увек нису биле присутне на овој традиционалној школи архитектуре. Међутим, већ наредне 1930. године, поред студентских радова у еkleктичком класицизму и неовизантијском стилу, појавило се неколико радова у стилу архитектонског модернизма. Борисављевић је и овога пута имао све речи хвале за Годишњу изложбу, али није могао лако да пређе преко модернистичких пројеката којима је у свом тексту у *Правди*, посветио веома опширан увод, говорећи о слабостима и недостацима модернистичког усмерења.<sup>50)</sup>

**Овогодишња изложба дипломских радова студената архитектуре оставила је на нас не само лепу импресију, већ и уверење о константном напретку архитектонског одсека нашег Техничког Факултета. Са малим изузетком и на овој изложби преовлађује ренесансни стил, академски стил пар екселанс. Ми то констатујемо са задовољством, јер ако је класични стил старих Грка и Римљана – граматика, а ренесанс његова синтакса, другим речима, ако прва представља елементе, а друга композицију, онда један и други представљају једину могућу школу учења архитектуре. То исто важи и за византијски стил, чије су форме такође утврђене. ... Што се тиче “стила који се тражи”, погрешно названог “модерни стил” (јер чим би то био стил припадао би већ прошлости), ма како да смо видели двојицу-тројицу његових младих апостола са успешним**

огледима, ми сматрамо да је скроз погрешно уносити у академско образовање те последње новине са улице.<sup>51)</sup>

Борисављевић као велики академиста и бранилац класичне традиције, модернизам сматра безвредним јер се он у потпуности супроставља традиционалним вредностима и класичним формама историје архитектуре. По њему се модернизам базира на незнању и непознавању прошлости, а прошлост чини основу учења, што треба да савлада сваки писмени архитекта. Кад архитекта заврши школу на којој је стекао класично академско образовање, тек онда је слободан да ради шта жели, стварајући свој индивидуални стил, како тврди Борисављевић: "... тек онда почиње његова права школа и самостално развијање". Међутим, за разлику од модерниста, који обично немају академско образовање и који раде у стилу "како хоћете" или "како осећају", један академски образован архитекта доказаће своју писменост ма у ком стилу буде радио. Ову филозофију је Борисављевић имао на уму онда када је у неколико случајева радио пројекте у модерном стилу, али са писменошћу једног академисте класичара (сл.83, сл. 84, сл. 86, сл. 87, сл. 89, сл. 93, сл. 104, сл. 105, сл. 106, сл. 116, сл. 142, сл. 143, сл. 145, сл. 146, сл. 147, сл. 150, сл. 151, сл. 152, сл. 153, сл. 154).

Борисављевић се изузетно занимао и за урбанистичке проблеме Београда. Сматрао је да Београд као престоница у експанзији тек треба да доживи радикалну урбанистичку реконструкцију и регулацију, али да би се оне успешно извеле потребни су образовани и искусни стручњаци којима Београд не може да се похвали. Предложио је београдској општинској управи да увезе из Париза два еминентна стручњака,<sup>52)</sup> али истовремено да пошаље на обуку и школовање неколико српских архитеката и инжењера који би у Паризу стекли специјализацију урбаниста. Иако је Борисављевић успео да уговори ове аранжмане о едукацији и духовно-културној сарадњи између Србије и Француске, промене на руководећим положајима у градској управи Београда, пренебрегле су његов рад и труд, а сјајне идеје о рађању Београдске престонице

по у гледу на европске метрополе са широким озелењеним булеварима и пространим трговима, пале су у заборав.

О томе како је Борисављевић доживљавао тренутно културно, политичко и друштвено стање у Краљевини СХС говоре његове речи:

**Ми смо веома напредан народ, још млади у сваком погледу. Што веће наслањање на Запад, изгледа ми једино средство, да га што пре достигнемо, а можда, доцније, и прстигнемо. Иначе, имамо, као и они на Западу да пређемо кроз исту историју: лутање, пробања и грешења.** <sup>53)</sup>

Једна од актуелних урбанистичких тема Београда тридесетих година био је конкурс за уређење Теразијске терасе који је расписиван у неколико наврата. Борисављевић је био велики противник овог урбанистичког подухвата и написао је велики број критика на ову тему. Свој први критички текст о стварању Теразијске терасе објавио је још у марту 1930. <sup>54)</sup>

Изградњу Теразијске терасе Борисављевић је сматрао поражавајућим делом по естетику Београда, називајући је “непоправљивом ругобом” која би само изискивала огромне материјалне жртве и усмерио је све своје говорничке снаге да спречи овај подухват. Први конкурс који је расписан 1930. године пружио је учесницима слободу да одреде да ли је на тој локацији боље подићи терасу или једну монументалну грађевину, међутим не узимамајући у обзир резултате конкурса нова општинска власт је својевољно одлучила да на том месту треба подићи терасу.

Упутивши градској управи критику Борисављевић је дао веома искључиво образложење у осам тачака, којим објашњава зашто је против изградње Теразијске терасе. Као разлоге он наводи следеће: да нико на свету не прави терасу у средини града, већ се тераса прави на местима које је за то сама природа одредила, одакле се простира леп видик и поглед, насупрот поглед са Теразијске терасе био би на страћаре и неугледне кућерке (сл.60, сл.61, сл. 65). Калимегданска тераса одакле се пружа прелепа панорама на реке представља

прави пример добро постављене терасе, насупрот њој Теразијска тераса би била једно ругло, са погледом на црне димњаке и кровове. Борисављевић Теразије сматра центром, срцем и салоном Београда, зато сматра да је на том месту најприкладније формирати један простран затворен трг на ком би се подигла монументална грађевина, један *hotelle de ville* између зграда хотела “Москва” и “Балкан”, а центар трга би красио споменик краља Петра или неког другог српског великодостојника. По Борисављевићу овакав трг би био најестетичнији, раскошан и најевропскији (сл. 67).

Седам година касније, у мају 1937. године, поново је расписан велики интернационални урбанистички конкурс који је обухватао две теме: Уређење Позоришног трга и уређење Теразија (Престолонаследниовог трга). Борисављевић се тада огласио низом критика и текстова у објављених у листу *Време*.<sup>55)</sup> Првенствено је замерио градској управи што је конкурсни задатак погрешно поставила, то се пре свега односило на уређење Позоришног трга који је решен генералним планом, по Борисављевићевом мишљењу на беспрекоран начин, тако да није било потребе поново расписивати конкурс за његово уређење. Што се Теразија тиче задатак конкурса је требало да буде проширење овог трга, услед великом саобраћајног притиска, што је Борисављевић и предложио на слици 62.<sup>56)</sup> Међутим, по Борисављевићевом мишљењу у задатку конкурса се погрешно тражило урбанистичко спајање Теразија и Позоришног трга у једну целину, док је један од услова конкурса било изграђивање монументалне грађевине на која би заузимала цео блок између ова два трга. То је чинило један урбанистички апсурд у естетичком и практичном смислу, јер се захтевало извођење повезаности Престолонаследниковог трга (Теразија) и Позоришног трга, али и истовремено раздвајање ова два трга изграђивањем велике грађевине на потезу између њих.

Конкурсне радове Борисављевић је окарактерисао као промашене и сиромашне идеје, замерајући жирију на расписивању међународног конкурса, јер се у решењима учесника видело да нису добро упознати са амбијентом и условима на терену (сл. 64, сл. 66). То је потврдио и неуспех конкурса, јер није била додељена прва награда, већ две друге и једна трећа.<sup>57)</sup> Борисављевић сматра да урбанистичке проблеме Београда треба решавати на исти начин као што је то

барон Осман учинио још половином XIX века. Београд захтева велика и радикална рушења да би се, како Борисављевић каже “регулисала ова оријенталска велика селендра”.<sup>58)</sup> Схватајући суштину и дуготрајан утицај урбанистичких подухвата, он се залаже за далекосежне мере које ће своје захвате предвиђати за неколико генерација унапред. У том циљу је сматрао неопходним оснивање естетског одбора који би се бавио уређењем престонице.

Своју бригу за естетички изглед Београда Борисављевић је исказао у тексту “Хармонија и дисхармонија једне вароши”, објављеном листу *Време* јуна 1937. године.<sup>59)</sup> Овде се веома детаљно и прецизно посветио питању усклађености висина зграда у граду. Питање спратности је капитално за естетику једног града, сматра Борисављевић и дефинише веома јасна естетичка правила : у једној истој улици ниједна зграда не сме да буде виша од друге, зграде морају имати исту висину венца, а од венца на више треба се придржавати силуете односно габарита који су прописани за сваку улицу (сл. 48, сл. 49).<sup>60)</sup> Уколико је једна зграда виша, а друга нижа, онда настаје дисхармонија и хаос. Београд током двадесетих и тридесетих година XX века доживљава интензивну грађевинску активност, то потврђује податак да је од 1920. до 1936. године изграђено 6500 зграда.<sup>61)</sup>

Стилска дисхармонија која подразумева да су куће грађене у различитим стилевима није лоша за естетику једног града, она доприноси разноврсности и појачаном естетичком узбуђењу. Једина ствар коју Борисављевић замера београдској архитектури јесте иградња ружних кућа. То је главни разлога зашто је стално наглашавао важност успостављања естетског одбора састављеног од стручних лица, који би увео естетске прописе изгледа грађевина. У погледу постојања грађевинских прописа, ситуација није била ништа боља, јер су се примењивале застареле регулативе, а кључне уредбе још увек нису ни биле донешене.<sup>62)</sup>

Са својом гордом и предивном цитаделом коју грле две велике реке Београд је одувек остављао величанствену импресију на посматрача. Прелеп положај Београда пружа му могућност да се развије у једну од најлепших европских престоница, али Борисављевић изражава жаљење пред суровом



сликом реалности у којој Срби имају још пуно тога да науче да би стекли основне назнаке естетске културе.

**“Ми Срби смо све што хоћете, али нисмо уметници, немамо никакву уметничку културу, не осећамо никакав култ према лепом, немамо још развијена естетска чула. То ће надајмо се доћи; али, то још није дошло, нити може тако брзо да дође. Погледајте само како се изграђује Београд. То је очајно! Ради се без икаквих урбанистичких и естетских принципа: споменици се постављају ма где било (као онај Вуков); зграде се зидају како било, једна виша друга нижа; оне се искривљују како хоћете (Пример Поштанске штедионице и Техничког факултета са новом зградом поред ње); фасаде се праве без икакве естетске контроле (као она зграда “Национала” у Кнез Михаловој улици). Све то, укратко, представља један хаос.”<sup>63)</sup>**

Један у низу “естетичких злочина против Београда” била је изградња отворене пруге 1938. године, која је имала за циљ да споји савску и дунавску страну Београда.<sup>64)</sup> “Железничко чудовиште”, како га је назвао Борисављевић, сместило се испод Калемегдана допуњено још једним чудовиштем – царинским магацинима, наружило је прелепу слику са доњег Београда виђеног са Калемеградске тврђаве. Борисављевић је на овом простору на обали река испод Калемегдана предлагао да се изгради ботаничка башта, парк за забаву, музеји, изложбени павиљони, уређени кеј са шеталиштем, и други културини и забавно-рекреативни садржаји. Према његовом мишљењу овај доњи град би требао да буде резевисан за атракције, док би горњи град био мирна оаза и видиковац.

Своје естетичке претензије Борисављевић је исказао и кроз занимање за урбанистички и градски мобилијар, доказујући колико је за један град важно на којим местима треба поставити фонтане, споменике, одморишта, мале тргове, места окупљања, и др. Осудио је постављање споменика Вуку Караџићу (сл. 70), који је постављен на готово улици - тротоару уместо у центру парка где му доликује. Указао је на важност логичког размишљања приликом одабира

адекватног места за споменике, тако се на пример споменици књижевницима, уметницима и филозофима постављају на дискретним местима – у парковима или испред школа и универзитета, јер са њима заједно образују једну естетску, значењску и духовну целину. Један споменик мора бити духовно и декоративно постављен у средину која му одговара, тако се коњаничке статуе државника и народних јунака постављају на главним градским трговима, објашњавао је Борисављевић.<sup>65)</sup>

Борисављевић је веома активно учествовао у великом броју полемика које су се тичале архитектуре Београда, његове изградње, актуелних конкурса и општег односа архитектонске струке у главном граду. Својим критичким текстовима допринео је подизању свести о важности дефинисања и поштовања не само грађевинских и урбанистичких регулатива и прописа, већ и о значају формирања естетичког одбора који би се бринуо о лепом и хармоничном изгледу српске престонице. У првим деценијама двадесетог века Београд се интензивно изграђивао, али велика грађевинска продукција са собом је носила многе негативне последице, у недостатку прецизних грађевинских прописа, градило се како је коме одговарало, што је резултовало бројним апсурдним решењима и нелогичностима. Као архитекта-естетичар Борисављевић се залагао за успостављање јасних правила која ће до најмањих детаља дефинисати будућу градњу. Желео је да Београд постане вредан еквивалент осталим европским престоницама, град у коме ће владати стилска, просторна и урбанистичка усклађеност и хармонија.

- 
- 1) Милутин Борисављевић, “Мештровићев Видовдански храм, критика његове архитектуре”, бр. 15, бр. 16, бр. 17, *Српски технички лист*, (Београд, 20 април, 27 април, 1914).
  - 2) Мештровићеве изложбе Видовданског циклуса приказане су у: Бечу (изложба Сецесије) 1910. године, Загребу 1910. године, Риму (Светска изложба) 1911. године, Лондону 1913. године, Венецији 1914. године, неколико изложби у Великој Британији током Првог светског рата и у Паризу (Велика светској изложби) 1919. године.
  - 3) Видети: Милутин Борисављевић, “Мештровићев Видовдански храм, критика његове архитектуре”, бр. 15, бр. 16, *Српски технички лист*, (Београд, 20 април, 1914), стр. 113.
  - 4) Посебно наводи уметност италијанских футуриста. Погледати: Видети: Милутин Борисављевић, “Мештровићев Видовдански храм, критика његове архитектуре”, бр. 15, бр. 16, *Српски технички лист*, (Београд, 20 април, 1914), *ibid.*, стр. 114.

- 5) *ibid.*, стр. 114.
- 6) Погледати: *ibid.*, стр. 114 – 117; Милутин Борисављевић, “Мештровићев Видовдански храм, критика његове архитектуре”, бр. 17, *Српски технички лист*, (Београд, 27 април, 1914), стр. 130-132.
- 7) Милутин Борисављевић, “Опет о Котежу Неимару”, *Правда*, (10.11.1933); Милутин Борисављевић, “Котеж Неимар”, *Правда*, (17.11.1933); Милутин Борисављевић, “Једна сензација о ‘Неимару’”, *Правда*, (29.12.1933); Милутин Борисављевић, “Котеж Неимар”, *Правда*, (10.11.1933); Милутин Борисављевић, “Моја последња реч о ‘Неимару’”, *Правда*, (22.01.1933); Миодраг Н. Николић, “Једна сензација о ‘Неимару’- Уредништву листа Правда”, *Правда*, (04.01.1933); Миодраг Н. Николић, “Једна сензација о ‘Неимару’- Одговор инжењера Г. П. Путника”, *Правда*, (05.01.1933); Миодраг Н. Николић, “Моја последња реч о ‘Неимару’ – Исправка адвоката Г. М. Николића”, *Правда*, (02.02.1933).
- 8) Милутин Борисављевић, “Архитект или инжењер?”, *Правда*, (29.05.1928); Милутин Борисављевић, “О одређивању хонорара архитектима”, *Правда*, (25.11.1928); Милутин Борисављевић, “Одговор архитекта М. Борисављевића Црнотравцима”, *Правда*, (12.12.1928); Милутин Борисављевић, “Поводом написа инж. г. Б. Гоцића”, *Правда*, (12.01.1929); Милутин Борисављевић, “Шта је то архитект?”, *Правда*, (13.01.1929).
- 9) Милутин Борисављевић, “Архитект или инжењер?”, *Правда*, (29.05.1928).
- 10) *ibid.*, стр. 5
- 11) *ibid.*, стр. 5
- 12) *ibid.*, стр. 5
- 13) Погледати: Мирослав Јовановић, *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919-1924*, (Београд: Стубови културе, 1996); Зоран Бранковић, *Руси без Русије: Српски Руси*, (Београд; Дунај; Беочин: Ефект, 1994).
- 14) О архитектури руских архитеката емиграната у Краљевину СХС погледати: Тома Миленковић, “Руски Инжењери у Југославији 1919-1941”, *Историја 20. века*, 16, 1, (Београд, 1998), стр. 189-190; Богдан Несторовић, “Постакадемизам у архитектури Београда (1919-1941)”, *Годишњак града Београда*, Књ. XX, (Београд, 1973), стр. 339-381; Александар Кадјевић, “Изложбе руских архитеката у Београду између два светска рата”, *Руска емиграција у српској култури XX века*, приредили: Миодраг Сибиновић, Марија Межински, Алексеј Арсењев, Књ. 1, (Београд: Филолошки факултет, Катедра за славистику и Центар за научни рад, 1994), стр. 293-301; Aleksandar Kadjević, Marina Đurđević, “Russian Emigrant Architects in Yugoslavia: (1918-1941)”, *Centropa*, Vol. 1, No 2, (New York, 2001), pp. 139-148; Aleksandar Kadjević, Marina Đurđević, “The architecture of Russian emigrants in Yugoslavia in the period between the world wars”, *Spatium*, No 2, (Belgrade, 1997), pp. 15-22; Снежана Тошева, “Капитална дела руских архитеката у Београду”, *Руска емиграција у српској култури XX века*, приредили: Миодраг Сибиновић, Марија Межински, Алексеј Арсењев, Књ. 1, (Београд: Филолошки факултет, Катедра за славистику и Центар за научни рад, 1994), стр. 302-307.
- 15) Милутин Борисављевић, “Архитект или инжењер?”, *Правда*, (29.05.1928).
- 16) Погледати: Бранко Поповић, “О савременој чехословачкој архитектури”, *Српски књижевни гласник*, XXIII, 8 (Београд, април 1928), стр. 626-633.
- 17) Милутин Борисављевић, *op. cit.*, стр. 5.
- 18) *ibid.*, стр. 5
- 19) *ibid.*, стр. 5
- 20) Милутин Борисављевић, “Једна заблуда”, *Правда*, (1.09.1929); Милутин Борисављевић, “Предавање једног инжењера о архитектури”, *Правда*, (31.12.1929); Милутин Борисављевић, “Шта је то École Centrale? Уместо одговора г. инжењеру Којићу”, *Правда*, (11.01.1930); Милутин Борисављевић, “Јесте или није? Г. Којић није архитект”, *Правда*, (22.01.1930).
- 21) Погледати: Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia: the elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*, (Cambridge, Mass.: MIT press, 2003); Маневић, Зоран. *Појава модерне архитектуре у Србији*, докторска дисертација, (Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1979). Маневић, Зоран. “Београдски архитектонски модернизам (1929-1931)”, *Годишњак града Београда XXVI*, (Београд, 1979), стр. 209-226; Перовић, Милош Р. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма / Serbian 20th Century Architecture: from historicism to second modernism*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2003).

- 22) Записник рада оснивача ГАМП-а из новембра и децембра 1928. године. Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда
- 23) Аноним, *Политика*, (Београд: 20.12.1928).
- 24) Аноним, “Отварање првог Салона архитектуре”, *Политика*, (Београд, 10.06.1929).
- 25) Видети: Списак изложених дела на Првом салону архитектуре који је Бранислав Којић дао у својој књизи: Бранислав Којић, *Друштвени услови развитка архитектонске струке у Београду : 1920-1940. године*, (Београд: Српска академија наука и уметности, 1979).
- 26) Видети: Аноним, *Политика*, (Београд: 10.6.1929).
- 27) Видети: Милан Злоковић, “Први салон југословенске савремене архитектуре”, *Време*, (Београд, 18.02.1931).
- 28) ГАМП је 1931. године бројао највише чланова, а уз помоћ својих колега истомишљеника из Хрватске и Словеније Прва изложба савремене југословенске архитектуре остварила је запажене резултате, за разлику од Друге изложбе савремене југословенске архитектуре одрежане у Београду 1933. године, када се позиву за ушеће одазвао само мали број Хрватских архитеката, док су остали излагачи били из Србије. Ова друга изложба прошла је готово незапажено и парадоксално поједини аутори су изложили и своје пројекте који нису били у модерничком духу. ГАМП је званично престао са радом 12. фебруара 1934. године, што је одлучено на последњој скупштини овог удружења.
- 29) Погледати: Милутин Борисављевић, “Архитект или инжењер?”, *Правда*, (29.05.1928); Милутин Борисављевић, “О одређивању хонорара архитектима”, *Правда*, (25.11.1928); Милутин Борисављевић, “Одговор архитекта М. Борисављевића Црнотравцима”, *Правда*, (12.12.1928); Милутин Борисављевић, “Поводом написа инж. г. Б. Гоцића”, *Правда*, (12.01.1929); Милутин Борисављевић, “Шта је то архитект?”, *Правда*, (13.01.1929).
- 30) Милутин Борисављевић, “О одређивању хонорара архитектима”, *Правда*, (25.11.1928), стр.8
- 31) Милутин Борисављевић, “Архитект или инжењер?”, *Правда*, (29.05.1928), стр. 5.
- 32) Милутин Борисављевић, “Архитект или инжењер?”, *Правда*, (29.05.1928).
- 33) *ibid.*, стр. 8.
- 34) Погледати: Viktor Kovačić, “Moderna arhitektura”, *Život: mjesečna smotra za književnost i umjetnost*, (Zagreb, 1901).
- 35) Погледати: Tomislav Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva svetska rata: nova tradicija*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990).
- 36) Милутин Борисављевић, “Одговор архитекта М. Борисављевића Црнотравцима”, *Правда*, (12.12.1928), стр. 5.
- 37) Милутин Борисављевић, “Шта је то архитект?”, *Правда*, (13.01.1929).
- 38) *ibid.*, стр. 7.
- 39) Милутин Борисављевић, “Је ли могућна научна настава о архитектури?”, *Мисао*, Књ. 22, св.1, св. 2, (Београд, 1926), стр.85-90, стр. 198-203.
- 40) Милутин Борисављевић, “Предавање једног инжењера о архитектури”, *Правда*, (31.12.1929).
- 41) Борисављевић критикује Којићево познавање грчке, римске, романичке, готичке, ренесансне и барокне архитектуре, дајући прецизне противаргументе у којима је доказао надмоћ свог познавања архитектуре. Погледати: *ibid.*, стр. 14.
- 42) *ibid.*, стр. 14.
- 43) Милутин Борисављевић, “Шта је то École Centrale? Уместо одговора г. инжењеру Којићу”, *Правда*, (11.01.1930).
- 44) Милутин Борисављевић, “Једна заблуда”, *Правда*, (1.09.1929).
- 45) Погледати: École Centrale des Arts et Manufactures. *Programme des cours / Ministère du commerce et de l'industrie, Ecole centrale des arts et manufactures*, ( Paris: Impr. des arts et manufactures, 1926).
- 46) Милутин Борисављевић, “Јесте или није? Г. Којић није архитект”, *Правда*, (22.01.1930).
- 47) Наводи се у: *ibid.*, стр. 3.

- 48) Борисављевић, Милутин. “Импесије са изложбе студената архитектуре”, *Правда*, (20.02.1929); Борисављевић, Милутин. “Импесије са изложбе студената архитектуре”, *Правда*, (20.02.1930).
- 49) Борисављевић, Милутин. “Импесије са изложбе студената архитектуре”, *Правда*, (20.02.1929).
- 50) Погледати: Борисављевић, Милутин. “Импесије са изложбе студената архитектуре”, *Правда*, (20.02.1930).
- 51) Погледати: Милутин Борисављевић, “Будући урбанистички проблеми Београда”, *Правда*, (03.03.1929).
- 52) Као два париска најеминентнија урбанистичка стручњака који би помогли у урбанистичкој реконструкцији Београда Борисављевић наводи Камбреа који је реконструисао читав Париз изводећи небројено много улица и бројне линије метроа, а други урбаниста, чије име Борисављевић не наводи, је регулисао Сену, пројектовао проширење Париза преко фортификација и извео више булевара. Са градоначелником Париза Г. Годоном и директором техничких радова Париза Г. Жироом Борисављевић је уговорио и финансијске висине хонорара двојице урбаниста који би помогли у реконструкцији Београда. Међутим, дошло је до смене политичких власти у Београду и нова власт није наставила овај пројекат, већ је ангажовала своје партијске људе да направе нове пројекте.
- 53) Милутин Борисављевић, “Будући урбанистички проблеми Београда”, *Правда*, (03.03.1929), стр. 5.
- 54) Борисављевић, Милутин. “Проблем Теразијске терасе”, *Правда*, (04.03.1930).
- 55) Погледати: Милутин Борисављевић, “О урбанистичком проблему Београда”, *Правда*, (15.03.1937); Милутин Борисављевић, “Међународни конкурс за уређење Теразија и Позоришног трга погрешно је расписан и зато су пројекти делом неупотребљиви а неки су прости шимере”, *Време*, (14.05.1937); Милутин Борисављевић, “Какав треба да изгледа Престолонаследников трг?” *Време*, (19.05.1937); Милутин Борисављевић, “Не упропашћујмо Београд” *Време*, (28.05.1937); Милутин Борисављевић, “Како треба извести регулацију Теразија”, *Време*, (01.06.1937); Милутин Борисављевић, “Жири још није објавио резултате неуспелог конкурса за уређење Београда” *Време*, (04.06.1937); Милутин Борисављевић, “Крах конкурса за уређење Београда”, *Време*, (12.06.1937; 14.06.1937); Милутин Борисављевић, “Што конкурс за уређење Београда није успео крив је жири”, *Време*, (14.06.1937); Милутин Борисављевић, “Како је конкурс решио Позоришни трг?”, *Време*, (16.06.1937); Милутин Борисављевић, “Балканска улица изгледа није довољно стрма!”, *Време*, (02.07.1937); Милутин Борисављевић, “Шта ће бити са Теразијском терасом” *Време*, (08.02.1938).
- 56) Борисављевићев предлог проширења Теразија имао је за циљ стварање једног пространог монументалног трга који би се прожао од Дечанске улице, што значи да би се требао уклонити читав блок код “Пашићевог ћошка”, на тај начин би се издужени Теразијски простор објединио у један кружан трг.
- 57) У конкурсном расписаном 1937. године за архитектонску обраду Теразија није додељена прва награда, другу награду су добили двојица румунских архитеката Марсел Пинчис и Григор Хирш, додељене су две треће награде: прву је добио Јосиф Вентцелер, а другу Иван Рик. У конкурсном расписаном за регулацију Позоришног трга прву награду су такође добили румунски архитекти Марсел Пинчис и Григор Хирш, другу једини српски архитекта Милан Злоковић, трећу Емил Леу и четврту Ерих Форбач.
- 58) Милутин Борисављевић, “Не упропашћујмо Београд” *Време*, (28.05.1937).
- 59) Милутин Борисављевић, “Хармонија и дисхармонија једне вароши”, *Време*, (09.06.1937).
- 60) *ibid.*, стр. 7.
- 61) Погледати: Милутин Борисављевић, “У Београду је после рата подигнуто 6500 зграда чија вредност достиже три и по милијарде динара”, *Време*, (14.07.1937). Од укупно 6500 зграда које су изграђене у Београду у периоду од 1920. до 1936. године, 2825 су приземне зграде, 1924 зграде са једним спратом и 1877 зграде са два и више спратова.
- 62) “Грађевински правилник за град Београд” између 1918. и 1935. године није постојао, тако да је у том периоду такође владала потпуна грађевинска анархија. Када је коначно 1935. године донешен “Грађевински правилник за град Београд”, по њему је висина зграда за сваку грађевинску зону или улицу требала да буде одређена “Уредбом о извођењу регулационог плана” која 1937. године још увек није била састављена.
- 63) Милутин Борисављевић, “Један естетички злочин против Београда”, *Време*, (19.01.1938).
- 64) *ibid.*, стр. 10.
- 65) Борисављевић даје предлоге за више важних споменика које је потребно подићи у Београду, погледати: *ibid.*, стр. 10.

## 2.4. Однос Борисављевићеве теорије и праксе

У циљу што потпунијег сагледавања Борисављевићеве научне естетике архитектуре и његовог теоријског рада у области архитектуре, сматрала сам веома важним да прикажем целокупност Борисављевићевог стваралачког опуса. Поред естетике, која је несумљиво представљала примарно поље Борисављевићевог интересовања и истраживања, ништа мање значајне резултате остварио је и у домену критике архитектуре и пројектантског рада. Борисављевић као критичар архитектуре приказан је у претходном поглављу, а тема овог поглавља обухватиће његов пројектантска и извођачка делатност.

Интегративни приступ који Борисављевићево дело третира у целини, не одвајајући његов теоријски рад од пројектантског и критичког рада, пружио је веома драгоцену вредност овој докторској дисертацији. Уколико настојимо да сагледамо узроке, корене, принципе, дomet и резултате одређеног сегмента стваралачког рада једне личности, онда једној таквој анализи не сме се приступити на делимичан начин истраживањем само једног одређеног дела на који је наша тема концентрисана. Занемаривањем осталих димензија не само стваралачког рада личности којом се бавимо, већ и њеног политичког става, друштвених и породичних односа добићемо и делимично објективне резултате. Једино применом интегративног приступа који обједињује различите струковне, културне, политичке, друштвене, историјске и индивидуално-психолошке чиниоце могуће је приступити решавању проблема на најверодостојнији начин.

Када говоримо о Борисављевићевом пројектантском раду треба сагледати две важне теме. Прва се односи на тумачење његовог стилског и значењског концепта архитектуре у односу на тада актуелна и доминантна кретања у српској архитектури, а друга тема се тиче односа и повезаности Борисављевићеве теоријске делатности из области научне естетике архитектуре са Борисављевићевим практичним пројектантским радом у архитектури.

Овом приликом се нећемо бавити типолошком анализом, нити утврђивањем различитих стилских, функционалистичких или архитектонско-програмских, просторно-организацијских, конструкцијских и других типологија у Борисављевићевим пројектима. Основни циљ је да се прикаже Борисављевићев богат пројектантски рад и да се у оквиру њега сагледају његови естетички принципи и настојања.

Борисављевић са својим класицистичким прозападним речником архитектуре се није уклапао у културну политику интегралног југословенства која се темељила на конструисаној примордијалној припадности једном југословенском народу састављеном од три народа Срба, Хрвата и Словенаца, као и на њиховом синкретистичком јединству.<sup>1)</sup> У свом целокупном стваралаштву заступао је позитивистички концепт културе, сматрајући да мала и културно инфериорна земља као Краљевина Србија, касније Краљевина СХС, затим Краљевина Југославија, треба да пређе “проверен” развојни пут који су оствариле велике земље западне Европе. Као угледни и неприкосновени пример Борисављевић је наводио Француску и Париз, који је називао Меком и Медином западне културе и уметности.

Иако се Србија у периоду између два светска рата налазила прво у склопу Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, која од 1929. године носи назив Краљевина Југославија, развој архитектуре у републикама одвијао се засебним током. Од самог настанка југословенске државе плански је рађено на стварању аутентичне архитектуре која ће објединити све сличности и различитости југословенских народа у оквирима једног чврстог и препознатљивог архитектонског ентитета. Међутим, како у првом реду из Борисављевићевих текстова, али и осталих српских протагониста архитектуре тог времена сазнајемо, токови стварања српске и југословенске архитектуре текли су паралелно, а не интегрисано, иако је Србија била саставни део југословенске државе. Иста ситуација се одвијала и у Хрватској и Словенији, које су у погледу модернистичких архитектонских стремљења биле далеко блискије савременим европским утицајима из Немачке, Француске и Италије, док је Србија знатно заостајала за овим остварењима.

Значајно је напоменути да у Борисављевићевом целокупном писаном делу ни на једном месту нећемо наићи на реч југословенска архитектура, нити Југославија, нити Југословен и Југословени, он је у потпуности оријентисан на српску архитектуру и себе је сматрао искључиво Србином. Ово је један од главних разлога због којих у раду није било потребе сагледавати Борисављевићево дело у контексту његовог значаја у југословенској архитектури, већ смо се ограничили само на српску архитектуру. Из овога следи да никако не треба занемарити сложене односе и услове у којима се развијала југословенска архитектура, али у овом раду обзиром на специфичност изабране теме акценат је стављен на разматрање српске архитектуре која је чинила један од саставних токова југословенске архитектуре, као што су с друге стране постојали и засебни токови хрватске, словеначке, босанске, македонске и црногорске архитектуре. Паралелно са овим унутрашњим локалним токовима одвијао се, можда је исувише грубо рећи, “вештачки” развој југословенске архитектуре, која је требала да представи универзалну компилацију најбољих архитектонских особености свих шест југословенских народа. Југословенска архитектура темељила се на добро осмишљеној идеологији, поседовала је своје омиљене уметнике и носиоце који су били оцењени као најподеснији и најталентованији за пренос порука југословенства, попут хрватског скулптора Ивана Мештровића и српског архитекте мађарског порекла Драгише Брашована.

За разлику од Брашована који је успешно стварао на оба колосека српске и југословенске архитектуре, Борисављевић је остао привржен искључиво српској развојној линији. Себе је сматрао једним од најпросвећенијих Срба тог времена, који је сву своју писану и пројектантску стваралачку енергију усмерио управо на архитектонске и урбанистичке проблеме Београда. Борисављевићеву окупираност југословенском престоницом потврђује и податак да се осим свега неколико конкурсних радова и изведених дела у границама Србије, сва остала његова изведена дела налазе се у Београду.

Будући да се и сам Борисављевић представљао као естетичар архитектуре, приоритетан значај заузима његова теоријска делатност, међутим као архитекта пројектант остварио је такође значајна дела. Само на територији Београда Борисављевић је реализовао 126 изведених објеката у периоду од 1925. до 1941.



године, од којих је данас 19 срушено, а 12 преправљено и надзидано, што значи да је укупно 95 објеката задржало аутентичан изглед.<sup>2)</sup>

Борисављевић је интезивно почео да се бави пројектантским радом, тек када је основао у Београду свој пројектантски биро “Партенон” крајем 1927. године.<sup>3)</sup> Најплоднији период у ком је остварио близу 100 објеката је између 1929. и 1935. године. Његова архитектура не може се посматрати једнострано, само у погледу стила, мада је сам појам стила и схватање стила код овог аутора заузима веома значајно место, већ је потребно испитати значење које је Борисављевићева архитектура заузимала у општем културолошком, политичком, националном и друштвеном контексту прилика које су тада владале у Краљевини Југославији

У овом раду највећи значај дат је раматрањима српске архитектуре између два светска рата, односно у периоду од 1918. до 1939. године, јер се овај период поклапа са активним пројектантским радом Милутина Борисављевића у Србији, од његовог повратка из Париза, након одбрањеног доктората, до његове коначне емиграције у Париз 1949. године. Током Другог светског рата и неколико година након завршетка рата Борисављевић није много остварио ни у области теорије и критике архитектуре, нити у архитектонској пракси, од 1940. до свог пресељења у Париз извео је само четири објекта.

Своје схватање архитектуре као једне од уметности, Борисављевић је најбоље приказао кроз низ скица, изведених и неизведених пројеката у својој књизи *Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, јавне, приватне и индустријске архитектуре*.<sup>4)</sup> Уз кратак уводни текст књига *Архитектонски проблеми* представља једино дело у ком је Борисављевић представио своје личне пројекте.<sup>5)</sup> Сложенији теоријски концепт личног схватања архитектуре пружио је у тексту “Да ли је архитектура уметност?”, објављеном у часопису *Смена* 1938. године.<sup>6)</sup> По Кантовом мишљењу архитектура се убраја у неслободне уметности, јер поседује практични циљ, стога је њена лепота у складу са њеном употребом.<sup>7)</sup> Према Борисављевићевом естетском суду ова Кантова дефиниција је погрешна и у супротности је са његовим учењем о лепом по себи и укусу моћи суђења о једној ствари на основу

допадања које је ослобођено од сваког интереса.<sup>8)</sup> Борисављевић сматра да се лепо контемплира, док се о корисном и добром суди. Према томе о лепом просуђују осећања, а о корисном и добром суди разум, зато лепо припада естетици, а корисно и добро логици.

Борисављевић поставља питање шта је то уметничко дело. Сматра да се свако дело може подвести под уметност уколико служи само себи, тј. ако нема никакав циљ ван себе. Уметничко дело се обраћа нашем естетском осећању, односно нашој способности да осетимо одређени ниво задовољства када посматрамо одређено уметничко дело. У том погледу архитектура није чиста уметност, јер не служи попут сликарства, скулптуре, музике и игре сама себи, већ има практични циљ. Према томе Борисављевић карактерише архитектуру као примењену уметност, јер она нешто што је неестетичко чини естетичким. Сматра да је архитектуру правилније назвати декоративном уметношћу. Један мост има чисто практичну улогу – спаја одвојене територије, али архитектура својим формама и стилевима може да начини један мост естетичним. У низу естетичких уметности Борисављевић архитектуру поставља на последње место, јер је ограничена практичним условима. Прво место припада музици, јер је она у стању да изазове најснажније естетичко задовољство, остварујући моменталне утиске, док остале уметности делују посредно.

С друге стране архитектура је уметност само онда када служи сама себи. То је декоративна архитектура којој припадају фонтане, ограде, или изнад свега надгробна архитектура (сл.98, сл. 99, сл. 100, сл. 101, сл. 102, сл. 103, сл. 104, сл. 105). У овим случајевима Борисављевић даје првенство естетичким идејама које носи архитектура фонтана и надгробних споменика (сл. 83, сл. 84, сл. 85, сл. 86, сл. 87, сл. 88, сл. 89, сл. 90, сл. 91, сл. 92, сл. 93, сл. 94, сл. 95), а у други план ставља практичну улогу, коју такође ова архитектура поседује – фонтана емитује воду, а надгробни споменик обележава место где је неко сахрањен. У ову “чисту архитектуру” Борисављевић убраја маузолеје и храмове (сл. 72, сл. 73, сл. 74, сл. 75, сл. 76, сл. 77, сл. 78, сл. 79, сл. 80, сл. 81, сл. 82), уколико исказују идеју вечне или божије куће. Увек постоје практични услови, као на пример одређени број ковчега који ће се сместити у један маузолеј, што ограничава слободу уметника. Да би стварало уметност, уметник мора поседовати апсолутну слободу.

Борисављевић подржава Витрувијеву идеју о архитектури која почива на три елемента: *firmitas* (чврстоћа), *utilitas* (корисност), и *venustas* (лепота),<sup>9)</sup> мада случајно или намерно ова три елемента наводи као: солидност, угодност и лепоту, што би делимично одговарало терминима који потичу из француске теорије архитектуре XVIII века: *solidité* (стабилност), *commodité* (удобност) и *bienséance* (прикладност).<sup>10)</sup> Негира постојање било какве врсте повезаности између лепоте и солидности и удобности. Из поменуте тријаде издваја лепоту као једину естетичку категорију, јер се она перцепира непосредно и рефлексно, док солидност конструкције и угодност архитектуре припадају практичној страни спознаје, о овим елементима архитектуре потребно је размислити и анализирати их пре него што се изведе одређени закључак.

У свом првом чланку насловљеном “Архитектура у модерном стилу” објављеном у *Српском техничком листу* Борисављевић изражава свој сумњичав и негативан став према архитектури модерног стила.<sup>11)</sup> “Данашњи век је епохалан у уметности: са признавањем личности, он је раскинуо ланце *подражавања* и *копирања*, и уместо тога истакао и прокламовао – *индивидуалност* у свим браншама, уметности коначно.”<sup>12)</sup> Заиста је и било тако, посебно у сликарству које још са импресионистима закорачило и у једну крајње аутономну сферу уметничког погледа на свет и његовог креативног доживљаја тог света. Архитектура као условно практична уметност није никада могла да испољи радикалне авангардне екцесне праксе као што је то било могуће у сликарству, скулптури, музици, плесу, поезији и књижевности. Пут ка модернизму и ка трансформацији архитектуре текао је постепено, знатно спорије него у осталим уметностима, био је праћен сложеним односима који су модерност супростављали традицији. То се најбоље види у пројектантским и теоријским радовима Ота Вагнера (Otto Wagner) - претече модернизма, и каснијих пионира модернизма какви су били Адолф Лос (Adolf Loos), Ханс Пелциг (Hans Poelzig) и Петер Беренс (Peter Behrens).<sup>13)</sup> Њихови радови нису представљају авангардни екцес и моменталан прекид са вишевековном архитектонском традицијом, већ су били резултат савременог начина размишљања ослобођеног на нове технике и материјале који се постепено одвајао од класицистичког стилског речника и логичког решавања пројектантских

проблема. Тек наредна генерација модерниста: Ле Корбизје (Le Corbusier), Мис Ван дер Роје (*Ludwig Mies van der Rohe*) и Валтер Гропијус (*Walter Adolph Gropius*) оствариће потпун авангардни преокрет у архитектури.

Истицање индивидуалности, Борисављевић сматра главном одредницом будућег кретања архитектуре, стога на овој основи мисли да је погрешно изабран назив модеран стил за нове односе који се у архитектури успостављају. Предлаже да је далеко прихватљивије назив модеран стил заменити називом “индивидуалистички стил” или “стил личности”. Борисављевић изражава своје несаслагање са Вагнеровом констатацијом да су стварањем новог модерног стила, ранији стилови изгубили своју актуелну вредност, јер су по Вагнеровом мишљењу стилови у архитектури налик стилима у моди, пролазни и морају пратити дух свог времена. Борисављевић Вагнерово поређење архитектуре и моде сматра непромишљеним и неоснованим у естетичко-теоријском смислу. Мода је пролазни хир, док је архитектура дубокоумна наука, производ сложених и озбиљних мисли, пре свега знања из конструкција и статике, одакле су даље произашли естетски квалитети.

**Модеран стил, како се код Вагнера назива овај нови покрет у уметности – назваћемо индивидуалистичким стилем или стилем личности. Затим наше је мишљење да се тај принцип не огледа у апсолутној негацији ранијих, историјских стилова, већ у апсолутној слободи: да уметнику стоји на вољу који ће стил за коју сврху употребити и, како ће га употребити. Затим, нове форме уметник ће тек онда употребити, ако су оне које познаје, недовољне и немогуће да будућем делу позајме онај уметнички израз, који је уметник хтео. Дакле, стил личности не треба схватити као један анархистички гест у новој епохи архитектуре.<sup>14)</sup>**

Борисављевић наглашава да је употреба индивидуалистичког стила оправдана тек уколико је уметник темељно упознат са претходним историјским стилима и његов индивидуализам треба управо да буде подстакнут овим

ранијим стиловима. Борисављевићево мишљење о архитектури модернизма, са експанзивним развојем ове архитектуре, постаће критички све ригорозније. Свој став у архитектури базираће на одлучној и чврстој одбрани и заштити еkleктичког класицизма, односно академске традиције архитектуре. Током усавршавања у Паризу, подсмеваће се Ле Корбизјеовим огољеним вилама, а крајем двадесетих у Београду, оштре критике ће усмерити на младе београдске модернисте који су покушали да прате савремене утицаје са Запада. Све њих заједно Борисављевић назива шарлатанима и незналицама, који немају адекватно академско образовање, услед чега покушавају да се заклоне иза модерног, односно индивидуалистичког стила.

Врхунац уметничке естетизације Борисављевић види у меморијалној архитектури. Ова врста архитектуре представља највећи поетски и симболички домет који је уметник у стању да изрази. У меморијалној или споменичкој архитектури архитекта је ослобођен готово од свих практичних захтева који су неопходни у осталим врстама архитектуре (тоалети, кухиње, оставе, вешернице, итд.) и који не могу да се изразе кроз директну везу унутрашње и спољашње архитектуре. У случају меморијалне архитектуре архитекта се предаје узвишеној духовној контемплацији у покушају да изрази најдубља човекова осећања: смрти, туге, бола, смирености и спокоја. Меморијална архитектура треба да поседује најдубљу симболичку улогу, тврди Борисављевић (сл.83, сл. 84, сл. 86, сл. 87, сл. 89, сл. 93, сл. 104, сл. 105, сл. 106, сл. 116, сл. 142, сл. 143, сл. 145, сл. 146, сл. 147, сл. 150, сл. 151, сл. 152, сл. 153, сл. 154).

Избор архитектонског стила чини једно од најважнијих питања у меморијалној архитектури којем Борисављевић посвећује посебну пажњу. У потпуности искључује ренасансни стил, рококо и сличне стилове, јер су форме ових стилова лагане, веселе и китњасте, стога не могу изражавати симболичку улогу споменика на гробљу. Треба приметити да Борисављевић српско-византијски стил, поред тога што спада у ред стилова религиозне архитектуре, такође не сматра подобним за сврхе меморијалне архитектуре, иако је извео неколико капела и пројеката у овом стилу (сл. 78, сл. 97, сл. 103). Српско-византијски стил описује као “мало изражајан, китњаст, наиван и мало побожан”,

Борисављевић много тога замера овом стилу чак и као стилу црквене архитектуре који је био веома актуелан у покушају креације аутентичне српске архитектуре. Романски и готски стил због своје мистичне и религиозне јачине одговарали би меморијалној архитектури, уколико архитекта жели да изрази дубока религиозна осећања. Најпогоднијим стилем меморијалне архитектуре Борисављевић сматра модеран или индивидуалистички стил, који би архитекти-уметнику и филизофу омогућио потпуну слободу, лишена историјских стилских форми.

У први мах нам се чини парадоксалним Борисављевићев избор модерног стила као најподеснијег, знајући да је он био највећи противник модернизма и бранилац академске архитектуре. Међутим, треба добро проучити шта заправо, у случају меморијалне архитектуре Борисављевић сматра под “модерним стилем”. Овде очигледно није реч о архитектури Модерне која је својим огољеним, безорнаменталним формама, кубичним распоредом маса и функционалистичким распоредом, отворила врата XX века, већ је у питању акценат који Борисављевић ставља на слободу уметничке креације, било да је реч о тешким гирландама или безорнаменталним кубовима. Борисављевић у тежиште поставља уметника и његову машту, имагинацију и осећајност, које стваралац треба да транспонује у архитектонске форме које ће остварити одређену симболичку комуникацију са светом и посматрачем. Зато меморијална архитектура, уједно представља и најестетичнију врсту архитектуре, јер је ослобођена од свих практичних захтева и препуштена је самој уметности и уметнику на вољу. Овај начин Борисављевичевог схватања “модерног стила” најбоље описују следеће његове речи:

**Али тек модеран стил гесп. стил индивидуалности пружио би једном архитекти уметнику пуну слободу: да своју мисао и осећање слободно својим речима искаже. И то: попут широких и тешких форама, сфинга, etc. давши тиме израз не слепог веровања у Бога (готски и романски) и, на тај начин, изузимањем свога ја, већ изражавајући тиме своју сопствену мисао и мистична осећања – своју личну веру и философију живота и смрти.<sup>15)</sup>**

На слици (сл. 154 а, сл. 154. б и сл. 154. с) приказан пројекат Капеле са звонаром у српско-византијском стилу. Овај пројекат је изабрао наручилац од укупно петнаест скица које је Борисављевић направио. Борисављевић се није поносио овим својим пројектом јер је изражавао, како каже “шарен и китњаст” византијски стил који није најбоље решење у меморијалној архитектури.

У погледу стамбене архитектуре Борисављевић истиче важност естетике која је подређена практичним циљевима које једна кућа за становање треба да задовољи. Мишљења је да архитекта у оваквим пројектним задацима не треба да гаји велике уметничке, па тако и естетске претензије, јер кућа за становање пре свега треба да буде удобна и хигијенски конципирана, док естетику спољне архитектуре треба изразити кроз љупкост, лакоћу и допадљивост. Оваква усклађеност спољашње и унутрашње архитектуре чини “искрену архитектуру”, појам који Борисављевић усваја из француске теорије архитектуре.

*Architecture vraie* - “истинита или искрена” архитектура представља појам који је поседовао веома велики значај у француској теорији архитектуре још од XVIII века. Појам “истините архитектуре” је временом проширивао своја значења, али оно првобитно које се односи на конструктивну логику, која је уједно представљала и естетске вредности задржало се до данас. Један од првих француских теоретичара архитектуре који је својим радикалним ставовима у великој мери допринео идеји “истините архитектуре”, био је Марк-Антоан Ложије.<sup>16)</sup> Своју рационалистичку естетичку логику Ложије је засновао на архитектонском конструктивизму, свдећи зграду на основне носеће конструктивне делове: стуб, греду и кров. Делове архитектонског реда Ложије сматра не само декоративним и естетичким, већ уједно и конструктивним елементима, у супротном, уколико делови архитектонских редова нису конструктивни, онда они нису оправдани тј. не може бити говора о *architecture vraie*. Борисављевић сматра да је добра основа, лепа фасада и солидна конструкција три главна елемента вредности једне грађевине.<sup>17)</sup> Добра основа гарантује комфор у удобност, а лепо решена фасада изражава пријатан изглед и тежњу да свако у њу погледа и да јој се диви, она овековечава лепоту и доприноси урбанистичкој лепоти града ког је саставни део. Борисављевић сматра да та лепота грађевине представља један од основних трговачких односно и

економских магнета за купце, било да је реч о индивидуалној кући или робној кући која треба да привуче купце, лепота фасаде је увек у првом реду на цени.

Можемо закључити да се Борисављевић у свом пројектантском раду увек руководио својим естетичким идејама и принципима које је дефинисао у својој теоријској пракси. У пројектовању је остао доследан класицистичкој концепцији архитектуре академизма.<sup>18)</sup> Сматрао је културни идентитет Запада неприкосновеним достигнућем у архитектури који води своје порекло од античке грчке архитектуре и уметности. У његовом пројектантском раду постоји неколицина пројеката урађених у “националном” српско-византијском стилу и у стилу Модерне, али разлози Борисављевићевог деловања у овим стиливима увек су били узроковани околностима као што су услови конкурса или жеље наручилаца, праћени његовим настојањем да докаже да је умешан архитекта који може да испуни све захтеве и стилске форме у архитектури.

Међутим, и поред тога што Борисављевићеве грађевине одишу његовим препознатљивим стилем, одмереном декоративном обрадом и хармоничним естетским јединством, он није оставио ниједан писани доказ у ком је своје естетичке ставове о анализи естетичких феномена, оптичко-физиолошкој перспективи, и другим елементима своје теорије применио директно анализирајући неки од својих објеката. У својим теоријским анализама увек је користио, већ свима добро познате примере из класичне античке, ренесансне, барокне, неокласицистичке архитектуре, настојећи на тај начин да утемељи ваљаност и исправност својих естетичких погледа. Стога, се стиче утисак да није у потпуности заокружио свој стваралачки опус у ком би научна естетика била још упечатљивије изражена у његовим архитектонским остварењима.

---

1) Поводом тумачења југословенства у архитектури са идеолошких аспеката примордијализма, универзализма и синкретизма погледати: Александар Игњатовић, *Југословенство у архитектури 1904- 1941*, (Београд: Грађевинска књига, 2007).



- 2) Погледати прилог на страни 452 - *Списак постојећих изведених објеката Милутина Борисављевића*, као и фотографије изведених Борисављевићевих објеката (од сл. 155 до сл. 283), стр. 458-548.
- 3) Године 1925. Борисављевић се након одбрањеног доктората у Паризу на Сорбони, вратио у Београд, и исте године је извео свој први објекат у Бранковој улици бр. 19 за трговца вином Александра Слободића. Наредне две године је провео у путовањима и раду између Београда и Париза, тако да је тек крајем 1927. године, када и оснива у Београду свој приватни пројектантски и извођачки биро “Партенон”, отпочиње његова интезивна делатност на пољу пројектовања.
- 4) Милутин Борисављевић, *Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, јавне, приватне и индустријске архитектуре*, (Београд: Геца Кон, 1931).
- 5) Погледати прилог од стране 410 до 451, од сл. 72 до сл. 154.
- 6) Милутин Борисављевић, “Да ли је архитектура уметност?”, *Смена*, новембар, (Београд, 1938).
- 7) Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991).
- 8) Милутин Борисављевић, “О Кантовом суду укуса с обзиром на квалитет”, *Српски књижевни гласник*, (Београд, 1940).
- 9) Маркус Полио Витрувије, *Десет књига о архитектури*, (Београд: Грађевинска књига, 2003).
- 10) Погледати: Ирена Кулетин Ђулафић. *Естетичка теорија архитектуре Марка-Антоана Ложсијеа*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011), стр. 105-121.
- 11) Милутин Борисављевић, “Архитектура у модерном стилу”, *Српски технички лист*, бр. 11, (Београд, 16 март, 1914).
- 12) *ibid.*, стр. 85.
- 13) Погледати: Otto Wagner, *Moderne Architektur, seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete von Otto Wagner*, (Wien: A. Schroll, 1896); Otto Wagner, *Architecture moderne et autres écrits*, (Bruxelles ; Liège : P. Mardaga, 1984); Adolf Los, *Ornament i zločin*, (Zagreb: Mladost, 1952).
- 14) Милутин Борисављевић, “Архитектура у модерном стилу”, *Српски технички лист*, бр. 11, (Београд, 16 март, 1914), стр. 86.
- 15) *ibid.*, стр. 86.
- 16) Погледати: Ирена Кулетин Ђулафић. *Естетичка теорија архитектуре Марка-Антоана Ложсијеа*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011).
- 17) Милутин Борисављевић, “О одређивању хонорара архитектурама”, *Правда*, (25.11.1928).
- 18) Погледати у Прилигу од стране 427 до 442, од слике 107 до слике 138.

### 3. НАУЧНА ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЕ

#### 3.1. Основе Борисављевићеве естетичке теорије

Своја прва размишљања о естетици архитектуре Борисављевић је изложио још 1914. године у свом тексту *Архитектонски проблеми. Есеј о естетици архитектуре*.<sup>1)</sup> На самом почетку архитектуре и грађевинарства није постојала естетика, већ само најпримитивнија психологија, сматра Борисављевић. Гоњен инстинктом самоодржања, како би се заштитио од елементарних непогода човек је саградио себи склониште. Неком првом архитектуром може се сматрати колиба састављена од четири зида учвршћена са четири стране гредама и са двоводни кровом. Први естетичар и писац о архитектури Витрувије у свом чувеном делу *De architectura, libri decem* (Десет књига о архитектури) даје опис настанка прве куће.<sup>2)</sup> Касније су се бројни аутори бавили појмом “првобитне колибе”, попут Филаретеа (Antonio di Pietro Averlino назван Filarete), Франческа Милиције (Francesco Miliizia), Марка-Антоана Ложијеа (Marc-Antoine Laugier) Виолеа ле Дика (Eugène Viollet Le Duc), Ле Корбизјеа (Charles-Édouard Jeanneret-Gris Le Corbusier), Френка Лојда Рајта (Frank Lloyd Wright), и др. Сваки од ових аутора је у првобитној колиби препознавао и истицао важне идеје своје епохе, а за Милутина Борисављевића првобитна колиба представља зачетак естетике архитектуре. Естетика се у архитектури изродила из конструкције, тако што је утилитарна функција конструктивних елемената прерасла у уметнички израз. Од најранијих времена и уметности древних источних цивилизација које су постојале хиљадама година пре класичне грчке уметности, естетика је постала важан и незаобилазан фактор у стварању архитектонских композиција.

**Гледајући монументалне грађевине, ми, данас, пре уживамо естетички; њихова практична намена и ако је, eo ipse, њихов agens – губи своју примамљивост према естетичком преимућству. Реч је о објектима архитектуре, који се имају третирати као чисти објекти естетике.<sup>3)</sup>**

Такви чисти објекти естетике, према Борисављевићевом мишљењу, су управо гробнице фараона, египатски, сумерски, акадски, персијски храмови, грчки и римски храмови, антички маузолеји и др. У овим случајевима њихова практична сврха је нестала и ми их данас перцепирамо као чисте објекте естетике. Насупрот, постоје случајеви у којима практична сврха једне грађевине представља главни мотив или циљ - архитектура је подређена практичном, према томе практично доминира над уметничким и естетичким. Готово сву постојећу архитектуру Борисављевић сврства у практичну, јер је условљена одређеним практичним захтевима.<sup>4)</sup> “Да би једно дело архитектуре било објекат чисте естетике њене – оно треба да буде првенствено њој и намењено. Али, ако имамо један практичан resp. користан циљ, онда је архитектура самим тим подређена том циљу.”<sup>5)</sup>

Један од компромиса који естетика архитектуре је приморана да прави, односи се на архитектуру у градовима, најчешће, када зграда заузима такав положај на парцели да су јој бочни зидови постављени уз бочне зидове суседних зграда између којих се налази, тако да је зграда практично узидана и естетски су доступне једино њена предња и дворишна фасада. Према Борисављевићевом мишљењу у архитектури једног града, овакве врсте естетичких компромиса и условљености су неизбежна реалност. Архитектура је просторна уметност, стога њена естетичност највише долази до изражаја када је ослобођена правила, било да је у питању избор стила, задовољење практичних захтева или урбанистичких услова. По овој основи у објекте апсолутне естетике Борисављевић сврства:

- 1) са свих страна слободне објекте, јер они репрезентуу архитектуру као просторну уметност пружајући са свих страна перспективну слику.

- 2) једнопросторне или вишепросторне основе које су узрочној међусобној архитектонској вези, тако да се у овом случају унутрашњост налази у потпуном складу са спољним изразом, што изражава идеју *architecture vraie*. (централне црквене грађевине, маузолеји, капеле, и сл.)<sup>6)</sup>

Све остале грађевине, по Борисављевићу, спадају у практичну естетику.

Према принципима *architecture vraie* (истините архитектуре) спољашња архитектура треба да одговара унутрашњој, што је немогуће остварити у типовима јавних и приватних грађевина које у себи обједињују просторе различитих намена као што су тоалети, оставе, кухиње и сл. Естетика архитектуре се нарушава када једна соба поред које се налази кухиња, обе добијају исту архитектонску обраду споља. Испуњење канона апсолутне естетике је веома тежак проблем, што с друге стране потврђује чињеницу да је архитектура у својој основи практична уметност, а не чиста уметности чији је једини циљ “уметност ради уметности”, односно уметност ради естетике.

Остављајући по страни апсолутну естетику, постоје многобројни проблеми којима се бави практична естетика, без обзира којој је утилитарној сврси неки објекат намењен.

Борисављевић у оквирима практичне естетике издваја две главне групе проблема:

- I. Проблем архитектуре као просторне уметности (проблем архитектонске скулптуре и пластике, проблем диспозиција маса и силуете, и општа композиција)

У ову групу спадају следећи специјални проблеми:

- a) Силуета, као генерални проблем завршетка
- b) Специјални завршеци: ризалита, прозора, портала, итд.

- с) Пропорција – као музичка хармонија маса и линија уопште и посебно.

## II. Проблеми архитектонских форми: <sup>7)</sup>

### 1. Проблем архитектонских форми уопште:

- а) Проблем архитектонске везе и односа (пропорције) појединих делова међу собом (однос ризалита према крилима, однос са крилима, итд.)
- б) Проблем архитектонске везе у формама и пропорције појединих спратова (проблем партерне ограде објекта, проблем партера и спрата, проблем партера и два спрата, итд.)

### 2. Проблем архитектонских форми посебно:

- а) Проблем појединих архитектонских делова – њихова распрострањеност и форма. Сваког дела посебно без обзира на његов однос са целином (детал прозора, детал портала, детал нише). Затим посебно архитектонски, орнаментални и фигуративни детаљи. На крају детаљи појединих делова у природној величини (1:1).
- б) Проблем логике форми, конесеквентност форми, каузални однос форми према конструкцији (форма као израз конструкције, форма као декоративни израз).

У култури античке Грчке реч *aisthesis* је коришћена да се означи сензација која истовремено значи опажање и процес сазнања, тако да је појам *aesthesis* код старих Грка имао шире и дубље значење него што се под опажањем данас подразумева. Архитектура у естетици представља један од облика чулног

сознања. Борисављевић усваја исправан резон када естетику архитектуре разматра кроз подручје емоција, личних, субјективних расположења и емоција. Важно је истаћи да он у естетици архитектуре не разматра само утицај психолошких фактора, већ у анализу увршћује антрополошке факторе који имају шира културна значења, у односу на психолошке карактеристике које се превасходно свде на статистику личних искустава одређене групе испитиваних субјеката.

Борисављевић сматра да нигде нема мање интуитивности у уметничком стваралаштву, него што је то случај у архитектури.<sup>8)</sup> Архитектонске форме су потекле и развиле се од конструктивних елемената, стога су оне у самом почетку ограничене у погледу слободе уметничке креације. Међутим, доказ да ова конструктивна ограничења нису наудила архитектонској естетици, чине ренесансне форме, које су успеле да изразе идеални уметнички израз путем унутрашњости бића архитектуре, односно њене конструкције. Ренесансна архитектура је постигла циљеве *architecture vraie*, постављајући захтеве за целокупном интеграцијом делова у једну целину. Та идеја о повезаности целине и делова јавља се у Албертијевој дефиницији лепог, а у својој основи везана за Витрувија.<sup>9)</sup>

За Борисављевића архитектуру у ужем смислу представљају архитектонске форме. Као што у музици постоји наука о музичким елементима, тако у архитектури на првом месту архитекта треба да научи и савлада науку о архитектонским формама. Наука о архитектонским формама састоји се од науке о линијама и науке о хармонији, у којој аналогно музици није реч о посебним тоновима, већ њиховом каузалном односу једном према другом.

Наука о архитектонским формама представља почетни основ на коме је Борисављевић изградио своју теорију научне естетике архитектуре. У науци о архитектонским формама линије се компонују, сједињују у једну одређену форму или облик. Како у музичкој науци о лирској хармонији постоји главни музички мотив или тема – *cantus firmus* који чини низ нехармонизираних нота, тако у науци о архитектонским формама линија представља *cantus firmus* коју као у музици хармонизирају остали акорди односно линије. Хармонија се гради

одређеним пропорцијским односима, тако на пример један тимпанон има троугао као своју тему, односно *cantus firmus*. Тај троугао тимпанона добија свој стилски и хармонијски карактер, тек при свежњима (акордима) линија које га прате, као што су на пример конзоле које прате тимпанон- троугао као главну тему дајући опет троугао. На овај начин се ствара сазвучје односно хармонијум главне теме и делова.<sup>10)</sup>

У погледу архитектонске композиције Борисављевић се поново окреће поређењу са музиком. Аналогно музици и у архитектури композиција представља: склапање, састављање и комбиновање појединих тема и елемената тих тема у стварању једне естетичке целине. Што се тиче креирања естетичке композиције, Борисављевић даје предност интуитивној енергији уметника-ствараоца. Сматра да сва размишљања о архитектонској композицији која проистичу из теорије архитектонских форми и естетике архитектуре остају секундарна у односу на уметникову интуитивну инспирацију.

Иако је архитектура у односу на друге уметности спутана и ограничена својом практичношћу, постоје случајеви архитектуре која изражава чисто уметничке импресије, што најбоље може да процени посматрач једног архитектонског дела. У првом реду овакве поетичке моменте изава прецепција црквених грађевина.<sup>10)</sup>

Највеће естетичке проблеме савремене архитектуре Борисављевић увиђа у одређивању односа и каузалности између спољашње и унутрашње архитектуре. У погледу архитектонске композиције само једнопросторне основе и вишепросторне основе које чине целину као у случају црква латинског и грчког крста, спадају у домен апсолутне естетике и одликују се чисто уметничком наменом. Све остале архитектонске композиције своде се под практичну естетику.

У погледу стила архитектонских композиција Борисављевић уводи поделу на историјске и индивидуалне стилове. Свака архитектонска композиција захтева засебан стил односно засебан израз архитектонских форми. Модерно доба је унело значајне новине у архитектуру. Створене су нове конструкције и нови материјали који су утицали на стварање нових архитектонских форми, идеја и

стилских концепција. Најважнија промена која је наступила са модерним добом јесте успостављање начела потпуне слободе уметника. У XX веку индивидуалност постаје жижа око које се концентрише естетичка енергија. Мада је сматрао да је експанзија индивидуалзма у уметности добра и позитивна за даљи напредак и развој друштва и културе, Борисављевић није никада порекао свој став да историјска азбука представља неопходан корак на путу проналажења личног, индивидуалног стила.

Идеју за формирање научне естетике архитектуре Борисављевић је добио још током студија архитектуре на Техничком факулету у Београду, а даље је разрадио на последипломским студијама естетике на Сорбони у Паризу. До јединствене и себисвојствене естетичке доктрине назване научном естетиком архитектуре Борисављевић долази под утицајем експерименталне психологије, савремених достигнућа опште физиологије, а посебно физиологије чула вида и неуролошке физиологије. На тај начин он формира у потпуности нов начин разматрања естетичких феномена који је ослоњен на експерименталне научне доказе, а који је веома чврсто супростављен дедуктивним и критичко-сазнајним методама опште филозофије и естетике. На један начин Борисављевићева научна естетика се ослања на методе филозофије науке. У својој научној пракси научна естетика тежи да утврди законе који следе из експеримената и документоване научне верификације, и да индуктивном научном методом објасни и предупреди могућности будућег развоја естетике.

Главна разлика између научне естетике и “филозофске” естетике, како Борисављевић назива сву дотадашњу естетику која се темељила на различитим теоријским разматрањима различитих филозофа-естетичара, је методолошком приступу. Научна естетика до својих закључака долази путем експеримента, а филозофска естетика путем теоријског размишљања. Научна естетика своје резултате темељи на конкретним чињеницама и доказима, док филозофска естетика своје резултате базира на апстрактним појмовима мишљења. Битна особина која разликује ове две врсте естетике је поузданост сазнања. Борисављевић основним условом поузданости сазнања научне естетике сматра лабораторијску доказивост њених резултата на чему се темељи њена потпуна објективност, за разлику од филозофске естетике која није објективна



дисциплина, јер сваки од теоретичара, филозофа или естетичара ствара свој сопствени субјективни начин посматрања. Тако у филозофској естетици за један исти проблем, постоји бесконачно много решења – онолико колико има и естетичара који се тим проблемом баве. Насупрот филозофској естетици, научну естетику дефинише метод који може применити и верификовати било који естетичар и резултат ће увек бити исти.

У поглављу 2.2. *Утицаји на Борисављевићево стварање научне естетике архитектуре*, већ смо навели неке од најважнијих утицаја који су имали значаја у Борисављевићевом конципирању идејних, теоријских и парктичних принципа на којима је утемељио своју естетичку теорију. Овом приликом усмерићемо се на проучавање оних дисциплина и теорија које су пружиле одређене идејне основе за формирање научне естетике архитектуре, ту спадају: психолошка гешталт теорија, експериментална психологија и физиолошка оптика.

Концепт гешталта је први пут у савремену филозофију и психологију увео Кристијан вон Ернфелс (Christian von Ehrenfels),<sup>11)</sup> а идеја гешталта има корене у филозофским теоријама Дејвида Хјума (David Hume), Јохана Волфганга вон Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe) и Имануела Канта (Immanuel Kant). Гешталт представља визуелну форму или облик. Теорију гешталта су као структуралну теорију перцепције увели 1912. године Ернфелсов ученик Макс Вертхајмер (Max Wertheimer), Волфганг Келер (Wolfgang Köhler) и Курт Кофка (Kurt Koffka). Основни закони гешталта су: закон тоталитета и економичности. Закон тоталитета гласи: опажајна целина је квалитативно различита од збира њених делова. Закон економичности или “добрих форми” гласи: опажајне целине теже да поприме “најбољу могућу форму”, да буду једноставне, правилне, симетричне, континуалне и начињене од сродних елемената.<sup>12)</sup>

Из Борисављевићеве теорије научне естетике архитектуре може се наслутити поимање о јаком и слабом гешталту. Када на пример неколико коцки образује заједно један целовиту форму или композицију, онда је реч о јаком гешталту, док уколико се те исте коцке раздвоје и у простору поставе на великој удаљености тако да их је немогуће обухватити једним погледом (из једне тачке посматрања) онда је реч о композицији слабог гешталта.

Централна идеја гештALT теорије је груписање, или аспекти визуелних и других врста стимуланса који узрокују да субјекат интерпретира неки проблем или перцептивни догађај на одређени начин.<sup>13)</sup> ГештALT теорија подразумева следеће факторе груписања: 1. близину – елементи који се у простору налазе близу једни другим теже да образују групе и да се третирају као једна целина састављена од више елемената, 2. сличност – предмети који поседују сличне особине теже да се групишу у групе, 3. затварање – елементи који заједно образују контуре неког објекта теже да буду груписани у једну целину, 4. једноставност – тенденција да се објекти организују у једноставне фигуре. Ови фактори се називају “законима организације”.

На идеју о кинематичкој природи естетичких феномена у архитектури Борисављевић је дошао разматрањем Вертхајмерових достигнућа у области психологије. Макс Вертхајмер био је немачки психолог, пионир савремене психологије.<sup>14)</sup> Током студија права, заинтересовао се за проблеме из психологије, филозофије и физиологије, уписао се на студије из ових области и докторирао је 1905. године. Његово најзначајније откриће 1910-1912. године био је “фи” (phi) феномен који се односио на илузију покретних слика, што је значајно утицало на настанак веома значајне школе гештALT психологије. Вертхајмерови рани експерименти које је изводио са својим асистентима Волфгангом Келером и Куртом Кофком у периоду између 1910. и 1914. године у Франкфурту, увели су нови приступ (макроскопски насупрот микроскопском) у проучавању психолошких проблема и развили су фундаменталне принципе гештALT психологије. У свом каснијем истраживачком раду Вертхајмер је посветио велику пажњу проблему учења, што је и изнео у књизи *Productive Thinking* која је објављена након његове смрти.<sup>15)</sup>

Најзначајнија Вертхајмерова идеја била је да се процес мишљења одвија од целине ка деловима, третирајући одређени проблем у целини, омогућавајући целини да доминира над деловима. Реч је била пре о синтетичком методу (који је усмерен ка концепту целине), него о аналитичком (који је усмерен ка детаљима). Тај Вертхајмеров редукционизам није наишао на одобрење тадашње научне јавности, а оно на шта се Вертхајмер, као и Борисављевић посебно усмерио било

је начин решавања проблема и промене у самом методолошком поступку научно-истраживачког рада.

Вертхајмер је гешталт теорију применио на психолошком моделу такозваног “продуктивног или разумног размишљања” (*productive thinking*) које поседује следеће одлике:

1. Груписање и реорганизација компонената
2. Изражавање карактеристика целине, више него појединачних делова
3. Избегавање узастопног сумирања делова или насумичних случајева
4. Структурална истина води разумним очекивањима и претпоставкама

У Вертхајмеровом моделу размишљања право и истинско размишљање почиње са установљивањем проблема. Саставне карактеристике и захтеви проблема проузрокују тензију, напор из ког настају силе које нагоне особу да мења ситуацију у бољем смеру. Процес решавања проблема је да се напредује од лошег гешталта ка бољем.<sup>16)</sup>

Гешталт на немачком значи суштину или облик комплетне форме. Главни принцип гешталта односи се на способност наших чула да образују форме уместо само скупине једноставних линија и кривих, у томе се састоји Вертхајмерово продуктивно мишљење – у повезивању појединачних елемената у смислене целине. У психологији гешталт теорија се често супроставља структуралистичкој теорији и теорији Вилхелма Вунта. Најпознатија максима гешталт теорије је “целина је значајнија од делова од којих је сачињена”. Принципи гешталт теорије форме иницирали су Борисављевићев индуктивни научни метод у ком он своја истраживања у естетици архитектуре почиње од најпростијих елемената, поступно градећи просторне целине. Слажући се са присталицама гешталт теорије, који целину сматрају значајнијом од делова који образују ту целину, Борисављевић истиче да целина, односно одређена архитектонска композиција представља врхунац естетичке хармоније. Један елемент сам по себи не може поседовати хармонију, већ само одређене пропорције, тек у композицији естетика добија своје пуно значење.

Вертхајмерова главна заслуга је што је инсистирао да се гешталт односи првенствено на перцепцију, да дефинише делове од којих је једна перцептивна целина састављена пре него да указује на перцепцију целине као секундарну особину која произилази из саставних делова где уствари делови представљају примарну карактеристику приликом перцепције, као што је то би случај у Ернфелсовој теорији.

Гешталт подразумева јединствену и значењску целину и најзначајнија достигнућа гешталт теорије су из области перцептивне психологије, која представља једну од најзначајнијих основа на којој Борисављевић установљава научну естетику у архитектури. Гешталт теорија има корене у бројним теоријама ранијих филозофа и физиолога. Један од значајнијих је аустријски физичар и филозоф Ернст Мах (Ernst Mach) који је увео концепт просторних форми и временских форми. Мах тврди да ми видимо један квадрат као квадрат, без обзира да ли је велики или мали, црвен или плав, нацртан линијама или у целости обојене површине, тај квадрат представља једну просторну форму. Међутим, ми ћемо моћи да препознамо једну музичку мелодију, чак иако смо повисили музички кључ, иако ноте нису више исте.

Као професор физике универзитета у Салцбургу, Мах је наставио свој рад у области психо-физике и чулне перцепције. У области психологије и физиологије Мах је антиципирао феномен гешталта, затим откриће ефекта косо постављених површина и Махових трака, утисци које стварају оптичке илузије, и посебно је значајно његово откриће антиакустичне функције унутрашњег уха које помаже у успостављању човекове равнотеже.<sup>17)</sup> Мах је био чувен и по својој филозофској теорији која је спадала у тип феноменализма, по којој су само чулне сензације људи стварне, са чим се Борисављевић у потпуности слагао.<sup>18)</sup> Он је применио Махове истраживачке резултате посебно у својој тези да је оптичке илузије са естетичког аспекта не постоје, већ да је перцептивна реакција резултат појавне реалности, према чему оптичке варке нису варке, већ субјективна реалност.<sup>19)</sup> Мах је развио филозофију науке која је постала утицајна током XIX и XX века. У првом реду сматрао је да су научни закони састављени од експерименталних случајева, састављених на начин да служе бољем разумевању комплексних података. Својим истраживачким радом указао је на истицање

математичких функција које представљају подеснији начин да се искажу чулне појаве, што је такође био један од основних циљева Борисављевићеве научне естетике архитектуре. Мада, ови научни закони више се односе на описивање сензација, него на стварност која узрокује те чулне сензације. Мах је директно утицао на филозофе Бечког круга и на школу логичког позитивизма, поред тога својим идејама најавио је Ајнштајнову (Albert Einstein) теорију релативитета.<sup>20)</sup>

Махова истраживања у психологији, у области чулне перцепције, веома су значајна за Борисављевићева истраживања феномена оптичких илузија. Мах је открио оптичку варку која носи његово име “Макова трака”. Јасније него икада ико пре њега, Мах је направио разлику између онога што називамо психолошким, односно визуелним и геометријским простором. Сличан принцип Борисављевић је применио у научној естетици према којој естетички доживљај архитектуре успоставља архитектуру као уметност времена, а не простора. Ова Борисављевићева идеја назначавала велику важност коју су имала психошка схватања у његовим теоријским естетичким концепцијама.

Још један Махов експеримент који је значајан за научну естетику је “коси ефекат” (*oblique effect*). У питању је оптичка варка која настаје у различитом перцептивном акту приликом перцепције исте фигуре или површине која се налази у косом положају и у хоризонталном или вертикалном положају (сл. 284). Највећи нагиб је за 45 степени. Психолошки ниво “косог ефекта” везан је за нервне процесе који активирају визуелне сигнале у мозгу који одговарају првенствено на одређене линије и контуре које видимо. Према истраживањима које су педесетих година XX века спровели неуропсихолози Хубел (David H. Hubel) и Вајзел (Torsten N. Wiesel) у погледу оријентације ових нервних јединица има мање за косе меридијане него за хоризонталне и вертикалне. Разлике у оријентацији такође настају приликом тестирања визуелног мозга преко испитивања повезаности ћелија са техникама приказивања слика.<sup>21)</sup> Бројне примере положаја и усмерености архитектонских форми разрадио је Борисављевић у својим радовима анализе естетичких феномена.<sup>22)</sup>

Борисављевић бива подстакнут истраживањима ране експерименталне психологије, и велики број својих ставова изграђује на мишљењима научника и

психолога који су припадали овој грани психологије, попут Вилхелма Вунта (Wilhelm Wundt), Ернеста Хајнриха Вебера (Ernst Heinrich Weber), Густава Фехнера (Gustav Theodor Fechner), Оскара Кулпеа (Oscar Külpe). Експериментална психологија представља посебан методолошки приступ у психологији који се бави неуронауком, развојном или феноменолошком психологијом, чулима, перцепцијом, пажњом, свесношћу, учењем, меморијом, размишљањем и језиком. У данашњем времену ова експериментална наука чији почeci датирају из XIX века своја истраживања је усмерила на проучавање мотивације, емоција и социјалну психологију. Психолози који су се бавили овом експерименталном психологијом своја истраживања су усмерили на експериментални методолошки поступак, пре него на субјекат истраживања.<sup>23)</sup>

Оснивач савремене експерименталне психологије као засебне академске дисциплине је Вилхелм Максимилијан Вунт (Wilhelm Maximilian Wundt), немачки физичар, психолог, физиолог и филозоф. Године 1879. основао је прву званичну лабораторију за психолошка истраживања на Универзитету у Лајпцигу. У овој лабораторији је проучавао разне нервне и менталне поремећаје, изучавајући њихов узрок у оштећеним деловима мозга.<sup>24)</sup> Након студија медицине, радио је као асистент код физичара и физиолога Хермана вон Хемхолца (Hermann von Helmholtz), бавио се теоријом чулне перцепције. Као ванредни професор у Хајделбергу радио је и са Ернстом Вебером (Ernst Heinrich Weber) и Теодором Густавом Фехнером (Gustav Theodor Fechner). У свом најзначајнијем делу *Принципи физиолошке психологије* које је написао 1874. године, Вунт излаже како путем физиолошких истраживања моментално може да се испита људска психа, укључујући осећања, емоције, жеље и идеје, све оно што је Вунд називао “унутрашњом перцепцијом”.<sup>25)</sup> Вунд је прокламовао идеју да је људска душа ирелевантна и да се човек може једино схватити у оквирима физичких феномена. Био је противник чисте психолошке свести и покушао је психологију засновати на принципима емпиријске науке, посебно истичући значај воље и чулних осећаја. Његова филозофска мисао обједињује емпиријске и експерименталне резултате са традицијом филозофије немачког идеализма. Позната је “Вунтова оптичка илузија” где су две вертикалне линије, међусобно

паралелне, али изгледају као да су повијене ка споља. Ова оптичка варка настаје услед кривих линија које се налазе у позадини слике.

Ернест Хајнрих Вебер, немачки физичар и један од оснивача експерименталне психологије, главна поља интересовања усмерио је на проучавање чула додира и кинестезију. Творац је “Веберовог закона” који представља први квантитавни закон у историји психологије.<sup>26)</sup> Вебер је 1840. године открио “праг осећаја” (*Die differentielle Wahrnehmbarkeitsschwelle*) који представља промену у величинама стимуланса и који је пропорционалан величини стимуланса, на пример 5%. Густав Фехнер је открио ову повезаност десет година након Вебера интегришући Веберов “праг осећаја”, утврдио је логаритамски однос између физичких и психолошких (перцептивно добијених) величина. Управо овај закон који је познат као Веберов закон или Вебер-Фехнеров закон, или како се најчешће назива само Фехнеров закон, постао је основа психофизике - нове науке коју је засновао Фехнер. Борисављевић је веома ценио Фехнерова истраживања и сматрао их је одличним путем по угледу на који треба да се развија и сама научна естетика. Експерименталне основе истраживачког рада чине заједничку базу на којој се формирају експериментална психологија и научна естетика архитектуре. Експериментална психологија као и научна естетика, користи и знања из других дисциплина са којима се интегрише у циљу разоткривања и проналажења објашњења везаних за љукску перцепцију. Ове две науке користе различите методе из физиологије, физике, кинематике, неурологије, анатомије, итд.

Употребљавајући физиолошки научним аспект посматрања, Борисављевић је постао први естетичар који је повезао естетику са физиологијом, посебно са физиологијом чула вида. Естетичким чулима Борисављевић назива чуло вида и чуло слуха, зато прави и честа поређења и паралеле између архитектуре и музике. Физиолошка оптика представља науку о перцепцијама или сензацијама чула вида.<sup>27)</sup> Човек види предмете посредством светлосних зрака који падају на његову ретину (мрежњачу), ту настаје надражај који се даље спроводи помоћу очног нерва до одговарајуће хемисфере за вид мозга, где настаје сензација односно перцепција виђеног предмета. Физиолошка оптика обухвата: 1) физичку оптику ока (науку о простирању светлосних зракова

– проучава објективне особине светлости и истражује њене законе у односу на око) и 2) физиолошку оптику (науку о сензацијама, тј. перцепцијама чула вида – проучава реакције људског организма на дејство светлости, односно субјективне феномене).

Предмет физиолошке оптике представља објективно научно изучавање ових субјективних феномена изазваних перцепцијом чула вида. Основни проблем физиолошке оптике је разумевање како светлост као спољашња енергија и врста покрета етра делује на људски организам и како настају реакције људског организма, односно сензоријелни одговори на те спољашње надражаје или стимулансе.<sup>28)</sup> Сам процес виђења зависи од три елемента: 1) ока које представља један оптички инструмент конципиран тако да прима светлосне зраке, 2) оптичког нерва који чини спроводника и трансформатора који шаље надражаје мозгу и 3) мозга који региструје надражаје, тј. у њему се одвија сензација датог надражаја. Према томе Борисављевић закључује да је естетски процес уствари један перцептивни процес који потиче од спољашњег света преко ока ка унутрашњем свету – мозгу, где даље настају одређене сензације и субјективне реакције.

Борисављевић константно, али безуспешно, тежи да се ослободи психолошких тумачења сензитивних процеса, поготово у погледу његовог прихватања теорије *Einführung*-а (уосећавања). Јер уколико би деловао само као научник, што стално настоји да истакне у својим ставовима, Борисављевић би морао да се одрекне било каквих “замишљених” претпоставки о реакцијама човековог организма на естетске стимулансе спољашњег света, у супротном он остаје верни присталица теорије емпатије или теорије уосећавања која се супроставља научном материјализму.

Кључни напор представља Борисављевићево трагање за мерљивим дефинисањем односа између надраживача (објекта) и надраженог (субјекта). Прве кораке у овој области направили су Вебер и Фехнер, проналаском логаритамског психо-физичког закона, према ком сензација расте пропорционално логаритму надражаја.<sup>29)</sup>



Све сензације праћене су осећањем задовољства или незадовољства, а Борисављевић тврди да индиферентне сензације не постоје. Будући да се уметности деле на визуелне и аудио, онда чуло вида и чуло слуха представљају једина естетичка чула, док остала чула не улазе у област естетике, закључује Борисављевић. Најкомплекснијом и најестетичнијом уметношћу Борисављевић је сматрао плес, јер се у овом случају сједињују надражаји чула вида и чула слуха. Опште гледано покрет и динамику, сматрао је основом свих ствари и тај став је упечатљиво применио у својој теорији о научној естетици архитектуре, посебно у тези да је архитектура уметност времена, а не простора. Естетички феномени обухватају архитектуру, сликарство, вајарство, музику и плес, они се односе на различите односе форми, светлости и сенке, величина и удаљености облика, звукова и нотних скала, боја, итд. Важно питање које Борисављевић поставља јесте зашто ови естетички феномени у људима изазивају радост и допадање или тугу и недопадање. Одговор, управо проналази у нематеријалистичкој теорији емпатије: зато што ови феномени чине да људски организам се осећа живим и активним. Захваљујући естетичким феноменима сви наши органи функционишу вежбајући наша чула.

Најважнији елемент физиолошке оптике је око, за које Борисављевић посебно истиче да не представља крут и имобилан оптички систем, већ покретан физиолошки апарат. Слика коју око региструје није на ретини, већ у мозгу, а “оптичка слика” коју око на ретини региструје није слика, већ низ надражаја. Зеница ока чини прави естезиометар, јер надражаји који производе дилатацију зенице нису болни, већ веома лагани, што их повезује са естетичким феноменима. Главни закључак научне естетике до ког Борисављевић долази на основу проучавања физиолошке оптике јесте да гледање представља један сукцесиван акт, из чега произилази да су архитектура, сликарство, вајарство временске, а не просторне уметности, будући да су у естетичком смислу динамичке, а не статичне уметности.<sup>30)</sup>

На слици (сл. 285) приказана је упрошћена конструкција ока, то је такозвано Листингово шематско и редуцирано око. Овде су кардиналне оптичке тачке ( $H_1$  и  $H_2$ ) и нодалне ( $K_1$  и  $K_2$ ), сведене на једну ( $K_1$  или  $K_2$ ), ради лакшег проучавања хода светлосних зракова у око. Као што фотографски апарат има

бленду (дијафрагму), тако и око има ирис (дужицу) у чијој се средини налази кружни отвор зеница кроз коју пролазе светлосни зраци. Улога ириса је иста као и бленде фотоапарата, да сужавањем или ширењем пречника зенице пропушта више или мање светлости у око и да на тај начин учини слику на ретини оштријом. Зеница се сужава и шири рефлексно, у зависности да ли је интензитет светлости већи или мањи. Зеница се такође сужава уколико гледамо предмете који су нам близу очију, а шири се када гледамо удаљене предмете.<sup>31)</sup>

Ретина (мрежњача) представља део ока који је осетљив на светлост. Ретина је састављена од нервних елеманата – чепића и штапића који чине разграђивање очног нерва. Очни нерв при уласку у око није осетљив за светлост и назива се слепа мрља (*punctum caecum*). Недалеко од слепе мрље налази се најзначајнији део ретине који се зове фовеа или централна јамица која је смештена у центру жуте мрље (*macula lutea*). Улога фовее је да се на њој формирају слике тачака које око фиксира, односно директно гледа. Овај фовеални простор представља место јасног гледања, и у њему су смештени само чепићи.<sup>32)</sup> Због постојања фовее и потребе довођења на њу светлосних зракова тачака које фиксирамо приликом гледања, очи се стално крећу, према чему Борисављевић иводи веома значајан закључак за научну есетитику, који доказује његову трвдњу да је гледање сукцесиван акт.

Главне сензације чула вида, односно ока подразумевају:

- 1) светлосне сензације
- 2) разлике у јачини светлости
- 3) разлике у природи светлости тј. боје
- 4) око истовремено добијајући више светлосних утисака разликује их једне од других
- 5) око препознаје разлике у дубини тј. у рељефу

Постоје разне форме осетљивости ретине ока, обзиром да ли је у питању перцепција беле светлости или боја. Тако се разликује: 1) хроматска осетљивост на боје и 2) светлосна осетљивост на светлост. Сви делови ретине су подједнако осетљиви на дневну светлост сем центра, који је у мањој мери осетљив. Према

томе за све делове ретине, осим центра, потребна је иста количина светлости да би се произвела светлосна сензација. Светлосна осетљивост ока које је изложено светлости далеко је већа од светлосне осетљивости ока које је изложено мраку. Што се више продужава боравак ока у мраку, око се више одмара, тако да све више опада светлосни минимум који око може да опазити. Светлосни минимум представља најслабију вредност коју треба да поседује светлосни извор, како би настала светлосна сензација.<sup>33)</sup> У естетском погледу Борисављевић тај одмор ока везује за црнину, таму, сенке, симболе туге, итд. јер они изазивају у физиолошком смислу најмање најдражаје, што није исто и у субјективном емотивном смислу. Насупрот, бела светлост проузрокује максимално напрезање ока, по чему Борисављевић закључује да се сменом црно-белих светлосних квалитета добијају највећи естетички контрасти.<sup>34)</sup> То је један од разлога због којих Микеланђелове скулптуре снажно емотивно делују на посматрача, јер су на њима примењени изразити контрасти светлости и сенке.

У погледу хроматске осетљивости на боје, експериментално је доказано да се све боје на почетку опажају као беличасте, пре него што их око распозна.<sup>35)</sup> Да би боја могла да се распозна њен светлосни интензитет треба да буде довољне јачине. Осетљивост ока на боје се умањује од центра ретине ка периферији. Хроматски минимум представља минимално осветљење које је потребно да би се произвела сензације боје. Када се гледање врши центром ретине хроматски минимум и светлосни минимум су приближно исте вредности за просте боје, али уколико се гледа периферним делом ретине светлосни минимум остаје исти, док се хроматски минимум прогресивно повећава, што значи да се боје све мање и мање опажају.<sup>36)</sup> Из ових разлога на нас снажан утисак оставља Рембрантова слика *Спуштање у гроб*, на којој је средина слике – она која одговара централном или фовеалном гледању ретине, обојена најживљим и најсветлијим бојама, док су крајеви слике – јер одговарају периферијском гледању, обојени тамнијим бојама мрачнијих тонова.<sup>37)</sup> На овој Рембрантовој слици “духовни центар” слике се поклапа са оптичко-физиолошким центром. Резултат овог *vision centrale* (централног гледања) има веома велики значај за научну естетику јер се састоји у центрипеталној живахности и центрифугалном ишчезавању цртежа и

колорита као израза који одговара централном груписању, исто важи и за централно композициониране грађевине и симетричне грађевине.

Физиолошка чињеница која је посебно значајна за естетички однос црног и белог на једној слици или светлости и таме на једној грађевини односи се на феномен акомодације или адаптације ретине. Овај феномен се одвија када се око изложи великој светлости, а затим пређе у релативну таму, у почетку не види се ништа, али после извесног времена око се акомодира и почиње да разликује објекте и боје. Исти процес се дешава када се из таме прелази на јаку светлост. Црно представља одмор за око, а бело напрезање. Феномен адаптације на светлост доказује како физиолошке чињенице утичу на естетичке феномене.

- 
- 1) Борисављевић, Милутин. “Архитектонски проблеми. Есеј о естетици архитектуре”, *Српски технички лист*, бр. 27, (Београд, 6 јул, 1914).
  - 2) Vitruvius, Marcus Pollio. *Deset knjiga o arhitekturi*, превод: Рената Јадрешин Милић (Београд: Грађевинска књига, 2003), стр. 36-39.
  - 3) Борисављевић, Милутин. “Архитектонски проблеми. Есеј о естетици архитектуре”, *Српски технички лист*, бр. 27, (Београд, 6 јул, 1914), стр. 209.
  - 4) Погледати поглавље 2.4. *Однос Борисављевићеве теорије и праксе*, стр. 128-139.
  - 4) *ibid.*, стр. 209.
  - 5) У вези *architecture vrai* погледати поглавље. 2.4. *Однос Борисављевићеве теорије и праксе*, стр. 128-139.
  - 6) Борисављевић често користи архаични израз *форама* уместо израза форма. У раду мис смо употребљавали искључиво израз форма.
  - 7) Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925); Miloutine Borissavliévitch, *Les Théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Novo izdanje sa 57 slika, Predgovor Louis Hautecoeur, (Paris: Payot, 1951).

- 8) Leon Batista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, preveo na engleski Joseph Rykwert, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989. стр. 29.
- 9) 14) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 189.
- 10) Видети опис готичке архитектуре у Борисављевић, Милутин. "Архитектонски проблеми. Есеј о естетици архитектуре", *Српски технички лист*, бр. 27, (Београд, 6 јул, 1914), стр. 211.
- 11) Christian von Ehrenfels, *Leben und Werk*, (Amsterdam : Rodopi, 1986).
- 12) Шуваковић, Мишко. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, (Београд; Нови Сад: Српска академија наука и уметности: Прометеј, 1999).
- 13) David Brett King i Michael Wertheimer. *Max Wertheimer and Gestalt Theory*, (New Brunswick USA and London U.K.: Transaction Publishers, 2005). Погледати такође: Волфганг Келер, *Геушталт психологија: увод у нове појмове модерне психологије*, (Београд: Нолит, 1985); Волфганг Келер, "Психологија као млада наука", *Поља*, бр.302, (Београд, април 1984), стр.182-185.
- 14) Погледати: Borissavliévitch, Miloutine. "L'architecture Art du Temps", *La Construction Moderne*, № 34, (Paris, 24 Mai 1925).
- 15) Max Wertheimer, *Productive thinking*, (New York; London: Harper and brothers, 1945).
- 16) *ibid.*, стр. 86. Такође погледати: Max Wertheimer, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (Contributions to the Analysis of the Sensations, 1886).
- 17) Видети: Ernst Mach, *L'analyse des sensations*, (Paris: J. Chambon, diff. Harmonia mundi, 1996); Ernst Mach, *Contributions to the analysis of the sensations*, (Bristol: Thoemmes press; Tokyo: Maruzen, 1998); Ernst Mach, *The principles of physical optics: an historical and philosophical treatment*, (New York: Dover, 2003).
- 18) Погледати: Ernst, Mach. *Die Analyse der empfindungen und das verhältnis der physischen zum psychischen*, (Jena: G. Fischer, 1922).
- 19) Miloutine Borissavliévitch, "Les illusions optique", *L'Optique française*, № 62, 63 (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, "La perspective optico-physiologique et les illusions d'optique", *L'Optique française*, № 65, 66, (Paris, 1958);
- 20) Детаљније о Маховим истраживањима погледати у: Mach Ernst, *Erkenntnis und Irrtum: skizzen zur psychologie der forschung*, (Leipzig: Barth, 1905); Mach Ernst, *L'analyse des sensations*, (Paris: J. Chambon, diff. Harmonia mundi, 1996); Mach Ernst, *Contributions to the analysis of the sensations*, (Bristol: Thoemmes press; Tokyo: Maruzen, 1998); Mach Ernst, *The principles of physical optics: an historical and philosophical treatment*, (New York: Dover, 2003).
- 21) Дејвид Х. Хубел и Торстен Вајзел за своја истраживања из области неурофизиологије и откриће преноса података у можданом визуелном систему добили су 1981. године Нобелову награду за физиологију и медицину. Видети: Hubel, David H. & Wiesel, Torsten N. "Receptive Fields Of Single Neurones In The Cat's Striate Cortex", *Journal of Physiology*, No148 (1959), pp. 574-591; Hubel, David H. & Wiesel, Torsten N. "Receptive Fields, Binocular Interaction And Functional Architecture In The Cat's Visual Cortex", *Journal of Physiology*, No 160, (1962), pp. 106-154.
- 22) Погледати: Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939); Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954): примери за естетичке феномене симетрије, асиметрије, ритма, пропорције, композиције и хармоније.
- 23) У вези експерименталне психологије погледати: Bouveresse, Renée. *Esthétique, psychologie et musique: l'esthétique expérimentale et son origine philosophique chez David Hume*, (Paris: Vrin, 1995); Michael Richard D'Amato, *Experimental psychology: methodology, psychophysics and learning*, (New Delhi: Tata McGraw-Hill, 1993); Frank Joseph McGuigan, *Experimental psychology: methods of research*, (New York, Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1993); Паја Радосављевић, *Прошлост и садашњост експерименталне психологије*, (Нови Сад: Натошевић, 1912); Daniel Nicholas Robinson, *An intellectual history of psychology*, (Wisconsin: The University of Wisconsin press, 1986); Théodule Ribot, *La psychologie allemande contemporaine: école expérimentale*, (Paris : Félix Alcan, 1909); Robert Solso, *Experimental psychology : a case approach*, (New York: Longman, 1998); Роберт Вудворт, *Експериментална психологија*, (Београд: Научна књига, 1959); Вилхелм Вунт, *Задаци експерименталне психологије*, (Београд: Рајковић и Ђуковић, 1921); Wilhelm Wundt, *Grundriss der Psychologie*, (Leipzig : A. Kroener, 1922).
- 24) Вунт, Вилхелм. *Мозак и душа*, (Београд: Рајковић и Ђуковић, 1921).

- 25) Wundt, Wilhelm. *Principes de psychologie physiologique*, 1874-1880, (Paris; Budapest; Kinshasa : l'Harmattan, 2005).
- 26) Hothersall, David. *History of Psychology*, (New York: McGraw-Hill, 2003).
- 27) Parinaud, Henri. *La Vision, étude physiologique*, (Paris : O. Doin, 1898), p. 56; Helmholtz, Hermann. *Optique physiologique*, (Vigneux-sur-Seine : N. Desroches, 1966).
- 28) Погледати: Broca, André. *Précis de physique médicale*, (Paris, J.-B. Baillière et fils, 1914), p. 122.
- 29) Детаљније у вези Вебер-Фехнеровог закона и о примени овог закона погледати: Fechner, Gustav Theodor. *Zur experimentellen Aesthetik*, (Leipzig : S. Hirzel, 1871).
- 30) Miloutine Borissavliévitch, "L'architecture Art du Temps", *La Construction Moderne*, № 34, (Paris, 24 Mai 1925).
- 31) У вези физиологије ока погледати: Parinaud, Henri. *La Vision, étude physiologique*, ( Paris : O. Doin, 1898); Gramont, Armand De. *Problèmes De La Vision*, (Paris : Flammarion, 1939); Nuel, Jean-Pierre. *La Vision*, (Paris : O. Doin, 1904).
- 32) о.с., p. 246.
- 33) James Southall, *Introdustion to psysiological optics*, (London, 1937), pp. 83-96.
- 34) Miloutine Borissavliévitch, "L'image rétinienne existe-elle?", *L'Optique française*, № 68, (Paris, 1958).
- 35) Експеримент је извео француски физичар Шарпентије (Augustin Charpentier) 1880. године. Augustin Charpentier, *De la vision avec les diverses parties de la rétine*, (Paris: s.n., 1877)
- 36) James Southall, *Introdustion to psysiological optics*, (London, 1937), p. 136.
- 37) Доказано је да је виђење најјасније помоћу фовее или централне јамице. Објашњење за то се налази у томе што су у фовеи искључиво лоцирани чепићи. У овом региону ретине сваки осетљиви елемент има свој специјални неурон, док како се удаљавамо ка периферији више осетљивих елеманата имају заједно свега један неурон. Овим је могуће објаснити и мутност и нејасноћу приликом гледања периферијским деловима ретине. Видети: Parinaud, Henri. *La Vision, étude physiologique*, ( Paris : O. Doin, 1898), p. 147.

### 3.2. Сукоб науке и естетике

Борисављевић указује на недостатке филозофског приступа естетици, насупротив научном приступу који има практичан, односно користан резултат. У домен примењене или практичне естетике Борисављевић сврстава различите уметности – визуелне, звучне, просторне односно симултане и временске односно сукцесивне. Уметности дели према предметима рада: архитектура, сликарство, скулптура, поезија, музика, игра, затим према врстама чула којима се врши естетичка перцепција уметности: видне и звучне, а посебно истиче поделу уметности у односу на простор и време са естетичког аспекта посматрања: просторне, симултане и сукцесивне. На основу ових категоризација архитектура спада у ред визуелних уметности и временских уметности, јер се естетичка контемплација архитектуре одвија у времену, док са математичког и геометријског гледишта архитектура представља просторну уметност, јер се остварује кроз три димензије простора.

Дефиницију по којој је циљ естетике савршенство чулног сазнања, односно лепота, он сматра застарелом и непотпуном. Такође низ других дефиниција естетике, по којима је естетика наука о лепом, филозофска теорија уметности, филозофија уметности, критика естетичке моћи суђења, теорија лепих наука, теорија о укусу, филозофија лепих уметности, филозофска размишљања о историји уметности и критици уметности, Борисављевић подводи под једносмерне и непотпуне.<sup>1)</sup>

Научну естетику Борисављевић успоставља и гради кроз дуализам науке и филозофије. Корени ове антиномије научних и филозофских гледишта потичу још из XVIII века, када је просветитељство као духовно-филозофски покрет успоставило своју просветитељску филозофију која се ослањала у великој мери на научне погледе на свет, насупротив до тада доминантном ауторитету религије. У то време конституише се низ наука које поседују своје корене у филозофији, а које стоје у опозитном односу према хришћанској религији и њеном

проповедничкој улози у друштву XVIII века. Читав XIX век пролази у тражењу идентитета нација, успостављању класификације наука, у чему уметност и архитектура имају веома значајну политичко-културолошку улогу, да би са XX веком настао још убрзанији процес уситњавања наука, што је довело до мишљења о превазиђености филозофског знања. Филозофија се прихвата као основа и полазиште одакле су се развиле све остале науке. Утом смислу и класична филозофска естетика доживљава трансформације у погледу нових приступа бављења овом дисциплином. Многи естетичари, филозофи и теоретичари уметности посежу за концептом раздвајања уметности од естетике и естетике од филозофије. Борисављевић као архитекта-естетичар своја интересовања усмерава у циљу формирања нове врсте естетике коју назива научном естетиком архитектуре и коју установљава као супротност класичној естетичкој дисциплини.

У поглављу 2.2. *Утицаји на Борисављевићево стварање научне естетике архитектуре* већ смо помињали Конрада Фидлера и теоријски рад на раздвајању естетичког од уметничког. Најважнији мотиви у Фидлеровом размишљању су Кантов трансцендентализам и Хербартов формализам. Хаос чулних података савлађујемо путем појмова и речи који се подводе под интелектуалну активност која која врши одређени степен перцептивне селекције у богатству чулног света. Одатле се по Фидлеру развија заблуда да се право и изворно сазнање налази у сензацијама и чулима. Међутим, сензације су сиромашне и конфузне и само у продуктивној духовној операцији чистог опажања као врсте сазнања могуће је да се спозна свет у својој бескрајној димензији. Ова духовна операција односи се на уметност, а ликовне уметности о којима Фидлер говори из природе апстрахују чисту видљивост. Из овога следи да принцип ликовне уметности није ни лепота, ни имитирање, ни осећање, ни асоцијативне врсте мишљења, већ сама видљивост. Орган ове уметности је око које се разликује од обичног ока не по томе што види другачије и више, већ по томе што види на продуктиван начин. Ликовна уметност представља јасноћу аутономног виђења. Борисављевић, такође видљивост архитектуре сматра основом која дефинише формирање естетичког просуђивања у естетичким феноменима.



У оваквој културној клими тридесетих година XX века, када прве авангарде постају већ историјске, Борисављевић схвата естетику двојако: 1. као науку или филозофију о естетичким феноменима, 2. као науку или филозофију о уметностима. Успоставља строго дуалистички однос у ком је реч о схватању естетике као научне дисциплине насупрот чему стоји схватање естетике као филозофске дисциплине. Наука и филозофија по Борисављевићу једна другу искључују, што чини једно изразито радикално становиште. Поставља се питање да ли је могуће прецизно утврдити границу између научног и филозофског приступа одређеним проблемима. Пре би се могло рећи да у сваком научном приступу постоје интегрисани и бројни други, не само филозофски елементи, док сваки филозофски приступ представља концепцију одређених научних хипотеза.

Други естетички дуализам који Борисављевић увиђа односи се на естетичке феномене с једне стране и на уметност са друге стране. То су два поља предмета којима се естетика бави. Естетички феномени било да се посматрају са научног или филозофског аспекта сврставају се у чисто теоријску естетику. Ова теоријска естетика бави се природом естетичког, разматрајући све оно што спада у непосредно посматрање, у такозвано “незаинтересовано посматрање”. Интелектуално осећање, као и морално осећање не би спадали у врсту “незаинтересованог посматрања”, јер су мотивисани, прво тежњом за сазнањем, а друго тежњом за срећом. Непосредно посматрање нема никакве везе са сазнањем, оно је незаинтересовано за корисне и практичне особине предмета који се посматра то је оно што се само по себи допада.<sup>2)</sup>

Теоријска естетика анализира естетичке феномене, испитује услове под којима се они јављају, тражи однос који ови феномени имају према субјектима и испитује природу естетичких феномена. Естетички феномен могуће је једино разматрати као однос између субјекта и естетичког објекта. У циљу испитивања околности под којима се овај веома сложен феномен јавља естетика се помаже другим дисциплинама: психологијом, логиком, етиком, социологијом, историјом културе, биологијом, медицином, физиологијом, математиком, физиком, итд.

Теоријска естетика пружа првенствено објашњења, али она може да има и критичко-нормативни карактер који се односи на креацију општих ставова који

дефинишу вредности естетичких објеката, узимајући у обзир релативност и несталност укуса, естетичких осећања и судова. Борисављевић се слаже са мишљењем велике већине естетичара да највишу естетичку вредност представља лепота. Лепота у архитектури ограничена је многобројним факторима, од којих је најзначајнији практични услови које архитектура као врста примењене и практичне уметности треба да задовољи. Иако прихвата да је укус нестална категорија и да је према томе естетичко просуђивање релативно, Борисављевић у својим истраживањима естетичких феномена настоји да утврди оно што представља сталну компоненту укуса.

Практична или примењена естетика бави се изучавањем уметности уопште, као и посебних уметности. Практична естетика проучава уметничко дело, његов настанак, уметника и његов таленат као и дејство уметничког дела на посматрача односно конзумента уметничког дела. У примењеној естетици Борисављевић, као и Фидлер, разликује естетичко од уметничког. Он потврђује да је естетичко само једна од вредности уметничког дела које садржи бројне друге аспекте попут сазнајних, моралних, религиозних, политичких, итд. Борисављевић балансира између опредељења својих учитеља Виктора Баша по коме у разматрању естетичког проблема треба поћи од посматрача и Шарла Лалоа који је мишљења да треба кренути од уметника.<sup>3)</sup>

У почетку Борисављевић прихвата оба приступа јер сматра да само у свеобухватним и реверзибилним праћењем свих чинилаца у естетичким феноменима може се доћи до солуције проблема. Касније се више бави деловањем естетичких феномена на посматрача. Улогу уметника и његове намере приликом стварања уметничког дела односно естетског објекта слабо је теоријски обрадио. Претпостављамо да је то због тога што је сматрао да архитектура као практична уметност има веома дугачак процес стварања - од идеје на папиру до њене реализације у изградњи, стога многе уметникове, односно архитектине намере постају измењене и подређене бројним практичним условима. Према томе веома тешко је веродостојно размотрити однос креативних мисли уметника које су моменталне и често несвесне, интуитивне и емотивне од њихових практичних резултата. У сликарству, музици, скулптури и књижевности ситуација је другачија, јер уметник директно мисли из своје главе

преноси на папир, камен, или било који други материјални или писани, или ликовни медиј.

Између филозофске и научне естетике, по Борисављевићевом мишљењу постоје две међугрупе: психо-физика и психо-физиологија. Психолошки феномени су нематеријални, док су физиолошки феномени материјалне природе. У том погледу психологија као наука која проучава душу, у научном погледу она не може имати предмет проучавања, јер душа представља нематеријалну ствар. Душа је један концепт или идеја коју је образовала наша машта. Насупрот филозофији, наука не изучава концепте које човек ствара, већ оно што већ постоји у стварности, а не у нашој мисаоној креацији. Према томе физиологија треба да се бави само нервним системом и његовим функционисањем, односно конкретним појавама које постоје у стварности. Душа, дух, ум, разум, машта итд. претстављају симболе и способности које су образоване са намером да задовоље људску уобразиљу. Човек не може имати два различита органа, као што су ум и разум који различито функционишу као на пример око и ухо. Према томе мислити, осећати и желети су само предствалају само речи, и то речи за ствари које је немогуће објаснити.

Филозофска естетика је дискурзивна, концептуална и изражена у појмовима, док се научна естетика заснива на конкретним естетичким феноменима и научно доказивим чињеницама, које Борисављевић тумачи као физиолошке реакције људског организма. Научна естетика проучава природу естетичких феномена и трага за изналажењем и формулисањем њихових закона. Према научној естетици лепо је оно што одговара нашој природи, оно што представља хармонију између дејства (акције, узрока или надражаја) и физиолошке реакције. Научна естетика архитектуре дејство једне импресије налази у хармонији - што узрокује задовољство, или у дисхармонији – што изазива незадовољство једне нормалне физиолошке функције. Стога, Борисављевић као циљ научне естетике поставља проналажење одређеног физиолошког детерминизма.

Кључна разлика између научне и филозофске естетике је у предмету, методи и циљу истраживања. Идеал науке је одсуство хипотеза, док филозофија

управо представља систем хипотеза. Филозофија полази од принципа, а наука од факата које групише и објашњава. Крајњи циљ науке је проналажење закона. Филозофска метода је дедуктивна, а научна је индуктивна. Филозофија ствара, док наука открива, тврди Борисављевић. Циљ филозофије су ствари онакве какве мислимо да су, циљ науке су ствари какве су саме по себи, а циљ религије представљају ствари онакве какве верујемо да јесу.

Главна одлика естетичког сазнања је субјективност, док научно сазнање карактерише објективност. Као последица субјективних вредности у естетичком просуђивању настали су бројни естетички системи које су створили различити филозофи. Тако је настао хаос различитих филозофских мишљења, истиче Борисављевић.<sup>4)</sup> Наводи оштроумну констатацију свог професора Баша: “On pourrait soutenir qu'en définitive la philosophie grecque a non seulement posé toutes les questions vitales concernant la nature du beau et la nature de l’homme, mais que tous les penseurs modernes, depuis Bacon et Decart en passant par Spinos, Hume, Kant, Hegel, Herbert Spencer, jusqu’à Bergson et Einstein n’ont fait que repenser ce qu’avaient pensé les Elcates, Héraclite, Empédocle, Platon et Aristote.”<sup>5)</sup> Ово Башово тврђење утицаће на Борисављевића да своју докторску дисертацију конципира у облику синтетичке студије мисли и идеја филозофа који су се бавили питањима уметности и естетике, а посебно естетике архитектуре.<sup>6)</sup> Борисављевић посебно истиче да свесно одбија да формира лични теоријски систем о естетици архитектуре и пита се од које би користи била једна субјективна и лична теорија архитектуре, која би била само још једна у низу осталих естетичких теорија. Објашњавајући своје теоријске циљеве Борисављевић изјављује: “Cela étant donné, on comprendra aisément pourquoi j’ai dirigé mes travaux de recherche des phénomènes esthétiques uniquement par les voies scientifiques, en abandonnant complètement mon Moi, toute intervention personnelle et subjective.”<sup>7)</sup> Борисављевић сматра да је наука објективна и могућа само без уплива нашег Ја. Наше Ја не може променити научна стања и феномене, јер они постоје такви какви су и без интервенције нашег Ја, они су такви сами по себи.

Филозофска естетика нам служи да размотримо њена објашњења, а у потрази за прецизношћу ми трагамо за научном интерпретацијом тих објашњења, односно за физиологијом. Борисављевић категорички не изопштава

сво филозофско сазнање из система знања, иако га сматра стерилним и непоузданим, сматра да филозофска естетика треба да постоји, попут поезије. Филозофска естетика није наука, али она је одувек била нека врста пранауке или прото-науке која својом слободом мисли постицала развој саме науке.

Филозофска естетика налази се у темељима свих филозофски дисциплина: естетике, етике, логике, гносеологије, психологије, социологије, итд., док се научна естетика заснива искључиво на општој физиологији, а нарочито на физиологији чула вида. Филозофска естетика је дедуктивна и није могла доћи до проналажења општеважећих естетичких закона, за разлику од научне естетике која је индуктивна, стога Борисављевић њене законе који се откривају индукцијом од простог ка сложеном и од појединачног ка општем успоставља као главни циљ ове нове естетичке науке.

У филозофску естетику спадају: интелектуалистичке, односно рационалистичке теоријске школе у естетици, затим разне врсте естетика као што су : метафизичка, критичка, формалистичка, нормативна, психолошка односно сензуалистичка или сентаменталистичка, естетичке теорије које се заснивају на разним врстама мистицизма и виталистички правац у естетици.

Естетика је стара колико и људска мисао, а први облици њеног систематског заснивања потичу из XVIII века. Највиши идеали и најузвишенији проблеми су лепо, добро и истинито. Питагора сматра број као метафизички елемент ствари, број је апстрактно рационално, идеја, есенција ствари. Питагора је први који говори нешто што ће многи каснији естетичари понављати, а то је да је лепота јединство у разноликости.<sup>8)</sup>

Платон, оснивач несистемске естетике, као метафизичар интересује се за лепо по себи. Он успоставља идеју лепог као апсолутно лепо, а то је оно које се односи према релативно или конкретно лепом као бесконачно према коначном. Лепо са добрим и истинитим чини три највећа идеала човечанства према Платону. Покушао је да између ових вредности утврди каузалност, мешајући често сва три појма, а посебно лепо са добрим. Лепота се по Платону налази у хармоничном и симетричном, у ономе што се само по себи допада и што изазива субјективна осећања – формална естетика,<sup>9)</sup> а лепота је такође и у назирању

идеје кроз чулност – садржајна естетика.<sup>10)</sup> По Платону уметност треба да служи моралним сврхама, уметност је привид, а не истина, изнад интелектуалне истине нема других истина,<sup>11)</sup> зато Кроче (Benedetto Croce) сматра да Платон негира уметност и уметнике.

Аристотел сматра да се лепо огледа у реду и симетрији, а за уметност тврди да је резултат нагона подражавања. Плотин заступа спекулативно-идеалистичку естетику, по њему постоји надчулна праслика чулно приказујуће лепоте.<sup>12)</sup> Плотин разликује лепо од доброг. Лепо припада контемплацији и нема никакав циљ, док добро треба реализовати и оно нема потребе за лепим. Лепо се перцепира нарочито чулом вида и чулом слуха.

Покретач интелектуалног правца у естетици је Рене Декарт (Descartes, René), није се бавио пуно естетиком, једино је писао о музици, али је утицај његове филозофије био изразито снажан на развој уметности у Француској и на естетику уопште.<sup>13)</sup> Оснивач интелектуалистичке естетике у Немачкој је Лајбниц који је такође био под утицајем Декарта. По Лајбницу логика пружа јасно сазнање кроз појмове, аналогно треба наћи сличну теорију за чулност, а то је естетика. Естетика се бави нижим сазнањем. Задовољство у хармоничним односима дефинише као несвесно срањивање и бројање. Дефинише лепо инспирисан мислима Платона и Светог Августина, као хармонично јединство у различитости. Лајбниц сматра да наш дух воли да контемплира јединство додато разноликости, зато што у њему сазнаје истовремено закон универзума и његову есенцијалну функцију. Цео свет је уређен по моделу перцепције који се огледа у јединству једне ствари и мноштва, а универзална хармонија се простире од нас ка стварима и од ствари ка нама.<sup>14)</sup> Лајбницов утицај приметан је у свим естетичким истраживањима током XVIII и XIX века. У формирању својих естетичких погледа Кант је много усвојио од Лајбница.

Оснивач естетике као засебне научне дисциплине Александар Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten), систематизовао је мишљења Лајбница и Волфа (Christian Friedrich von Wolff). Баумгартен је засновао нову науку која настоји да утврди законе чулног сазнања, као што логика утврђује законе рационалног сазнања. По њему естетика је наука о лепом, она је логика нижих моћи сазнања,

наука чулних сазнања. Лепота је савршенство чулног сазнања, међутим он се не бави ни природном лепотом, ни ликовном уметношћу, једино говори о беседништву и класичној поезији.<sup>15)</sup>

Према Сулцеровом (Johann Georg Sulzer) схватању естетике лепо је оно што се без појма, већ као предмет нужног допадања сазнаје. Приближно сличну дефиницију лепог даје и Кант. Сулцер је био први немачки филозоф који је Лајбницову и Волфову теорију о моћима душе сматрао недовршеном, због чега је настојао да се поред сазнања (*facultas cognoscitiva*) и моћи жељења (*facultas appetitiva*) постави и моћ осећања бола и задовољства. Према Сулцеру целокупна активност наше душе своди се на моћ произвођења идеја, а према томе да ли је та моћ спутана или се слободно изражава, ми осећамо задовољство или бол. Он такође тврди да се лепо не допада зато што га наш разум сматра да је савршено или зато што га морално осећање увршћује у добро, већ једино зато што ласка нашој машти, зато што нам се приказује на један пријатан начин. Сулцер одваја лепо од корисног. Лепо дефинише као савршенство спољне форме, лепо нас интересује само својом формом, онда када се та форма показује нашим чулима на пријатан начин, без обзира на њену материју или њену организацију.<sup>16)</sup>

Менделсон (Moses Mendelssohn) као централна личност немачког просветитељства, Лесингов (Gotthold Ephraim Lessing) учитељ и Кантов претходник, сматра да је избор задовољства, односно лепог у мутном сазнању о савршенству или у јединству разноликости, а с друге стране у побољшању стања нашег тела. Ствара теорију о узвишеном разликујући, као и Кант, две врсте узвишеног: немерљиво по величини и немерљиво по снази. Менделсон диференцира сазнање од осећања, али као Сулцер и Кант, он меша осећање са жељењем. Његов најзначајнији естетички концепт је концепт привида – *Schein*. Концепт привида Менделсон дефинише као начин на који нам се један предмет приказује без икакве наше анализе и размишљања њему.<sup>17)</sup> Леп предмет је онај који има пријатан привид, он се допада посматрачу јер поседује особине тог посматрача. Борисављевић сматра да је Менделсонова дефиниција лепог апсолутно тачна, али да он није умео да је развије на научној основи. Менделсон разлике у укусу објашњава разликама у друштвеној средини, историјској епохи, клими, религији. Лепоту природе и уметности ми посматрамо са задовољством,

али без икаквог осећања жељења, већ са мирним задовољством, она нам се допада и онда када је не поседујемо, исто сматра и Кант када говори о лепом које нам се без икаквог интереса допада.

Што се тиче интелектуалистичког правца естетике у Енглеској, као творац интелектуализма истиче се Џон Лок (John Locke). Као представник емпиризма Лок не признаје другу форму активности до размишљање о чулима.<sup>18)</sup>

На основу наведених примера мишљења појединих представника интелектуалистичке естетике, можемо закључити да ум има своју улогу у уметности, и да уметност и естетика нису везане само за осећања, како тврде поједине сентименталистичке теорије. Сви представници интелектуалистичке теорије помињу улогу ума као моћи схватања односа, као неку врсту синтезе која успоставља јединство у разноликости. Поставља се питање да ли је за то заслужан наш ум или само уметничко дело, јер ако би одговор био ум, онда би он ту операцију могао извршавати у сваком делу, тј. у сваком делу би наш ум пронашао јединство. Према Лоцевим (Hermann Lotze) речима уколико се трага за јединством, оно се може пронаћи у свакој разноликости.<sup>19)</sup> Естетичари интелектуалисти тврде да је принцип хармоније први закон сваког суда о укусу, било да је реч о симетрији у ликовним уметностима, консонанци у музици, броју и ритму у поезији, или правилима композиције у архитектури и скулптури. По њима фундаментална норма сваке естетичке вредности је највеће јединство највеће множине која се може опазити или схватити - максима која потиче још од Питагоре. Овде видимо да се у интелектуалистичкој естетици нигде не помиње осећај, јер пошто је интелектуалистичка естетика сматрала да је естетика једна врста сазнања, морала је у лепом да тражи истину. Борисављевић замера интелектуализму генералистички однос према естетици јер свака епоха схвата хармонију на свој начин. Стога, закон хармоније треба схватити као релативан и несталан, јер се хармонија мења у односу на промене социјални, политичких, историјских, психолошких, технолошких услова. Интелектуалистичка естетика противна је сензуалистичкој, јер се по првој све своди на представу која је резултат несвесног просуђивања, а по другој све је у осећају и осећању.



Метафизичку естетику Борисављевић третира као директно супротну научној естетици, јер је метафизика дедуктивна, а научна естетика индуктивна по својим методама истраживања. Платонова метафизичка концепција лепоте као апсолутне и надосећајне, имала је многе следбенике који су сматрали да идеал лепог треба да буде аргумент постављен, и да свако појединачно просуђивање одређених ствари треба да буде изведено из тог апсолутног и непроменљивог идеала. Платонова естетика имала је велики број присталица као што су: Шелинг (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling), Солгер (Karl Wilhelm Ferdinand Solger), Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), Шопенхауер (Arthur Schopenhauer), итд.

Шелинг као оснивач идеалистичке естетике садржаја, као и Платон лепоту сматра “бесконечно представљено као коначно”. Уметност је за Шелинга највише што човек може да постигне, она је помирење две супротности: реалног и идеалног.<sup>20)</sup> Солгер лепо схвата као идеју која је учињена чулном. Хегел, следи Платона, и лепо дефинише као чулни привид идеје, а уметност као чулно представљање апсолутног, уметност се по њему дели на класичну, симболичку и романтичну.<sup>21)</sup> По Шопенхауеру свака ствар је лепа уколико је израз неке идеје. Уметност понавља кроз чисту контемплацију вечите идеје. У естетичком посматрању ми смо ослобођени од јарма воље и постајемо чист субјект сазнања, ово Шопенхауерово тврђење супроставља се Кантовом који сматра да је при естетичком просуђивању свако сазнање искључено. Сви естетичари метафизичког опредељења граде своја мишљења на основу Платонове теорије лепог и уметности. дефиниције лепоте које ови метафизички системи нуде и односе се на апсолутне вредности које су изражене кроз конкретно лепо. Тако се у конкретним случајевима апсолутно увек јавља у одређеној материји и форми, али никада конкретно лепа ствар не може да представи апсолутно лепо, већ само његов привид (*Schein*).

Борисављевић од Канта преузима његову критичку естетику по којој се естетичко разликује од сазнања и од практичног. Кант поставља питање: “У чему се састоји естетички суд и шта је естетичко?” Сматра да је естетичко оно што је у представи једног објекта чисто субјективно тј. што се односи на субјекат, а не на објекат. Ову Кантову констатацију Борисављевић у потпуности преузима и

целокупну своју теорију о научној естетици и о оптичко-физиолошкој перспективи гради на том кантовском схватању субјективизма.

Међутим Кантов и Борисављевићев субјективистички приступ естетици имају битне разлике. Кантов субјективизам искључује свако постојање било какве врсте сазнања у естетичком суду који је чисто “контемплативан”, што значи да се естетички суд односи само на осећајне представе. Стога је лепо предмет незаинтересованог допадања, оно се осећа и директно опажа. По Канту лепота је форма целисходности (*Zweckmässigkeit*) једног објекта, уколико се та форма опажа без представе о циљу.<sup>22)</sup> Та целисходност се манифестује у хармоничној игри маште и разума. Кант разликује две врсте лепоте: 1) слободну – која нема предству о томе шта треба да буде предмет лепоте и 2) неслободну – која успоставља појам лепоте. Нешто што је пријатно за једну особу, за неку другу не мора да буде пријатно. Кант, такође прави битну разлику између лепог и пријатног, јер лепо сматра општедопадајућим (свима се допада), док пријатно своди на чулну спознају која варира од особе до особе.<sup>23)</sup> Борисављевић, иако му је Кант велики узор, не уводи овако истанчане поделе у своју естетику која тежи да се што више дистанцира од филозофског идеализма, стога приступа ближе материјализму и естетско у великој мери своди на чулно сазнање које поседује нека општа мерила и вредности естетског, али истовремено истиче различитост сваке индивидуе понаособ која учествује у естетичким феноменима.

За Канта, као и за Платона лепота је симбол моралности. Борисављевић покушава слично као и Кант да на пољу естетике помири интелектуализам са сентиментализмом, односно разум са осећајношћу. Лепота по Канту настаје онда када се две веома различите моћи суђења успеју да сложе о појединим објектима.<sup>24)</sup> У тој слози Кант проналази неку врсту унапред предодређене хармоније која је дата од Бога. Борисављевић сматра да је тешко контролисати вредности ових математичко-концептуалних резулата о којима Кант говори.

Концепти су по Борисављевићу оно што се у њих стави и карактеристични су за мноштво и разноликост система филозофске естетике. Математички израз  $1+2=3$ , представља одређену и јасну мисао, док израз  $a+b=c$  представља концепт у ком су  $a$  и  $b$  шта год ми у њих ставимо. Имајући у виду

способност субјекта да оствари слогу моћи сазнања кроз четири фундаменталне категорије мишљења: квалитет, квантитет, релацију и модалитет, Кант утврђује следећа правила критике наше моћи суђења: 1) задовољство - које одређује суд укуса који је без икаквог интереса, 2) лепо – оно што се универзално и без појма допада и 3) лепота – која представља форму финалитета (целисходности) једног објекта, уколико се опажа без представе о циљу.<sup>25)</sup> Кант успоставља апстрактне законе мишљења субјекта, док Борисављевић настоји да искључи сваку врсту апстрактности из свог научног начина разматрања естетике. Борисављевић не прихвата Кантове дефиниције “задовољства без интереса” или “универзалности без појма”, сматрајући их контрадикторним антиномијама естетичког просуђивања који се базирају на априорним принципима сазнања.

У својим естетичким идејама о научној естетици архитектуре Борисављевићева естетика у извесном смислу представља једну врсту формалистичке естетике. Формалистичка естетика подразумева да естетички утисак проистиче из форме предмета и да зависи од формалних односа: реда, композиције, хармоније, пропорције, диспозиције, јединства, итд. Од великог формалисте у естетици Јохана Фридриха Хербарта (Johann Friedrich Herbart), Борисављевић усваја негативан став према свакој врсти идеализма и спекулативине филозофије. Борисављевић као и Хербарт залаже се за егзактну и реалистичну естетику. У свом делу *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (Увод у филозофију) Хербарт истиче идеје које се одликују искључиво научним карактером, на супрот Хегеловом идеализму.<sup>26)</sup> Хербарт препоручује анализу појединачних случајева лепоте и пита се у чему се састоји оригиналност естетичког феномена. Хербарт, као и Борисављевић касније, сматра да лепота одређених односа утврђује искључиво експерименталним путем. Попут Канта и Хербарт сматра лепо перманентним естетичким квалитетом, док је пријатно нестално и променљиво. Кант, Хербарт и Борисављевић се слажу да је суд укуса универзалан, стога он поседује неоспорну вредност. Имајући ову идеју на уму Борисављевић дела класичне античке грчке и римске уметности узима за примере на којима доказује лепоту различитих естетичких односа хармоније, пропорције, композиције, ритма, симетрије, асиметрије, и др.

Хербарт, као изричити формалиста, сматра да је уметност сложен феномен који се састоји од два елемента: 1) неестетичког елемента (односи се на њен психолошки, логички, асоцијативни, итд. садржај) и 2) естетичког елемента (односи се искључиво на форму).<sup>27)</sup> Ову поделу преузима и Борисављевић, али за разлику од Хербарта који поенцира важност формалних карактеристика у естетици, Борисављевић подвлачи еквивалентан и узрочан однос форме и садржаја. По Борисављевићу форма и садржај су корелативни појмови, у естетици архитектуре није могуће постојање форме без садржаја, нити садржаја без форме. Борисављевић сматра да је Хербарт у заблуди када негира субјективно лепо, при чему искључује садржину на уштрб истивања објективности лепоте форме. Хербартово кључно мишљење је да је садржина пролазна, док је форма вечна, стога је се целокупан естетички феномен своди само на форму.<sup>28)</sup>

Главна одлика по којој Борисављевићева научна естетика се никада не може сврстати у ред формалистичких естетика, односи се на констатацију да форма никада не може да егзистира самостално без садржаја, односно одређеног духовног израза. Према Борисављевићу такозване “чисте форме” не постоје, по чему је правилније његову научну естетику сврстати у ред формалистичко-садржајних естетика. Главна одлика формалистичко-садржајне естетике је да се чулном изразу једне форме приписује одређени духовни, односно мисаони садржај. У том погледу Вунт сматра да је оно што нам се допада олично у “потпуној прилагођености форме садржини”.<sup>29)</sup>

Једно од основних настојања Милутина Борисављевића приликом заснивања нових естетичких основа у облику научне естетике сводило се на објашњавање и утврђивање узрока настанка естетичких феномена. У том погледу Борисављевић је својом концепцијом естетике покушао да утврди норме на основу којих се просуђују естетичке вредности. Према Фолкелту (Johannes Immanuel Volkelt) естетичко задовољство је уједно суд вредности и суд разума.<sup>30)</sup> Фолкелт естетику сматра описном и нормативном науком. За њега естетичко задовољство има један циљ који поседује људске вредности, док естетичке норме представљају средства помоћу којих се постиже тај циљ. Са носиоцем социолошког виђења естетике Иполитом Теном (Hippolyte Taine) Борисављевић

се слаже у погледу става да естетика треба да настоји да успостави законе, а не да само утврђује “рецепте”. Један од Борисављевићевих професора Шарл Лало сматра да у естетици треба утврдити “нормални тип” у свакој уметности, уметничкој школи, периоду, итд., који ће се разликовати према различитим утицајима: расним, географским, историјским, временским, итд.<sup>31)</sup> Према нормативној Лалоовој естетици једно уметничко дело биће утолико лепше уколико одговара утврђеном “нормалном типу”. Како Лало каже: било би апсурдно и естетички несувисло компоновати лирске елегije или реалистичке романе у друштвеној атмосфери у којој је живео Хомер, такође би било бесмислено писати Хомерове епопеје у XVIII веку, као што је то чинио Волтер. Лало напомиње да изнад овог “нормалног типа” постоји идеал. Тај идеал представља антиципацију неких естетичких квалитета и вредности које ће постати нормалне у неком будућем времену које долази са прогресом човечанства. Идеал представља вечиту човекову тежњу ка савршенству.<sup>32)</sup> Иако за Борисављевића класична античка уметност и класичне форме коришћене у било ком времену представљају у једном погледу репрезенте “нормалног типа”, он се не слаже са Лалоом да утврђивање нормалних услова како садашњих, тако и будућих за свако уметничко дело представља фундаментални критеријум просуђивања вредности у естетици која треба пре свега да буде научног типа. Поред тога што се залаже за утврђивање закона у естетици, Борисављевић се противи естетичком објективизму који се своди на утврђивање општеважећих норми, правила и типова. Утврђивање закона за Борисављевића је важно искључиво за естетичке феномене, али апсурдно је прописати објективне вредности које су независне од субјективних утисака, јер један естетички феномен на првом месту представља искључиво субјективан феномен.

Утицај психологије и њених метода и сазнања заузима веома значајну улогу у Борисављевићевој научној естетици архитектуре. Естетски сензуализам, који се јавља још у хедонистичкој теорији грчких филозофа, дефинише лепо као задовољство чула и вида.<sup>33)</sup> Сензуалистичка естетика своди лепо на један једини принцип: “лепо је оно што се допада”. То је једна веома упрошћена дефиниција по којој је свако задовољство лепо, а сваки бол ружан. Борисављевић се не слаже са Лалоом који усложњава ситуацију сматрајући многа задовољства

анестетичним, односно неутралним и индиферентним, док поједине мучне сензације могу бити лепе. Борисављевић ове Лалоове тврдње сматра апсурдним, јер како нешто што карактеришемо као задовољство може бити индиферентно. На пример музика посмртног марша нам се допада, јер одговара нашој сензацији туге, објашњава Борисављевић, али она није лепа.<sup>34)</sup> Задовољство које субјекат осећа када слуша посмртни марш произилази из формалне и садржајне музичке лепоте коју ова музика изазива код слушаоца, јер је адекватна његовом емотивном и психолошком стању. Супротно, Борисављевићевом мишљењу Лало тврди да је посмртни марш мучна и болна сензација која је утолико успелија уколико субјекта перцепције учини жалоснијим.

Највећим француским естетичарем Борисављевић је сматрао опата Дибоа (Jean-Baptiste Dubos), чије је дело *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Критичке рефлексije о поезији и сликарству) високо ценио,<sup>35)</sup> сматрајући га најзначајнијим списом француске естетике.<sup>36)</sup> Борисављевић Дибоа назива раним оснивачем научне естетике, јер је своје естетске судове засновао на чињеницама, а не на хипотезама и претпоставкама.

Дибоа као присталица емпиристичко-сензуалистичке школе естетике сматра да човек како би избегао досаду стално трага за страстима, а уметност је најбољи пример занимљивих имитација које успевају да у човеку изазову веома живе вештачке емоције. Уметност је та која покреће људска чула и машту. У перцепцији уметности човек се у потпуности предаје осећањима. За Дибоа једини критеријум за вредновање уметности је осећање које суди уметничко дело. То осећање за просуђивање уметности Дибо назива “шестим чулом”, и у поређењу са овим осећањем никакву вредност за естетику немају ни анализе ни дискусије. Естетско просуђивање је искључиво субјективно, и туђа резоновања и мишљења нас никада неће убедити у супротно од онога што осећамо. Ова прочишћена субјективистичко-сензуалистички став чини основу по којој је Борисављевић у Дибоу нашао великог истомишљеника. Борисављевић је прихватио многе идеје од Дибоа које су му помогле да касније формира своју естетику на научним основама. Једна од тих идеја односи се на естетичко задовољство, које Дибо дефинише као заузетост душе, али без умора. По истом принципу Борисављевић архитектонске естетичке феномене раздваја на оне код

којих доживљавамо задовољство, јер нема замора, и оне који проузрокују осећања бола, јер долази до умарања чулних рецептора посматрача.

Дибо је био први естетичар у XVIII веку који је уочио вредност осећања у естетичкој контемплацији, супростављајући своје мишљење до тада доминирајућој филозофији Декартовог рационализма који је у уму проналазио највиши степен промишљања. Дибо каже: "... Једна од највећих потреба човекове душе је да буде нечим забављена, тј. активна." <sup>37)</sup> Он увиђа два начина активности душе: 1) предавање импресијама које спољни свет оставља на њу – душа осећа, и 2) душа се сама собом забавља размишљајући о разним стварима. Било какву активност да душа примењује, она то чини да би избегла досаду, и тако трага за страстима које ће је забавити и емотивно испунити.

Размишљање о страстима је имало засебан и специфичан контекст у културној и духовно-филозофској атмосфери XVIII века. Строга етичка правила одређивала су оквире у којима су се кретала задовољства, радост и уживање. Страсти су биле супростављене разуму, као нешто непредвидиво и неконтролисано. Русо је страсти сматрао гласом инстинкта и тела који човек треба да настоји да савлада замењујући ове животињске нагоне, не рационалистички просуђивањем логичког ума, већ моралним ставом човекове савести која је одраз човекове душе. <sup>38)</sup> За Русоа страсти човека чине пасивним, а савест и разум активним. Међутим, и Русо се слаже са Дибоом у погледу значаја осећања која претходе свакој врсти рационалног размишљања. Неважно да ли су у питању чулне страсти или савест која је одраз душе, осећања чине примарну компоненту сваке врсте естетичког просуђивања.

Иако је у XVIII веку преовладавало мишљење да страсти предствљају нешто негативно, грешно и погрешно, Дибо сматра да постоје и такве страсти које могу човека да оплемене, као што је то случај са уметношћу. "Она има за циљ да нас лиши лоших последица обичних страсти, а да ипак изазове страст. Јер уметност не производи праве, већ 'вештачке страсти', а ове не могу да нам причине никакву штету, ни праву невољу, или тугу." <sup>39)</sup>

Француски филозофи просветитељства Волтер и Монтескје сматрају да је циљ уметности постизање осећања задовољства. За енглеске емпиричаре

сензуалисте Борисављевић закључује да нису продубили своја естетичка размишљања и да су се задржали само на тврдњи да се читава естетика своди на чула, јер помоћу њих човек спознаје спољни свет. Енглески сензуалисти нису поставили важно питање шта се даље дешава након чулног утиска у унутрашњем духовном делу чула. Хатчесон (Francis Hutcheson) лепоту проналази у симетрији и антропоморфним пропорцијама људског тела. Слично Дибоу “шестом чулу” за уметност говори о “унутрашњем чулу лепоте” као о некој врсти посредника између чулности и рационалности, односно осећања и разума. Ово чуло спознаје задовољство при контемплацији уметничког дела.<sup>40)</sup>

Енглески сликар Вилијам Хогарт (William Hogarth) у својој веома интересантној књизи *The analysis of beauty* бави се истраживањем линија лепоте.<sup>41)</sup> Хогарт превазилази математички круте оквире одређивања пропорција и мера, сматрајући да је математички прорачуната форма изражава делимично лепоту и да су услови лепоте релативни и слободнији. Најестетичнијом линијом Хогарт сматра таласасту линију која према његовом мишљењу представља израз индивидуалности. То је динамична линија која се повија и креће. Такође, Борисављевић у таласастим линијама орнамената увиђа истоимену естетску динамику, ритам и лепоту.<sup>42)</sup> Лепоту таласасте линије Хогарт објашњава са субјективне тачке гледишта, указујући на њену лакоћу, јер нема никаквих препрека у перцепцији, тако да ова змијолика линија изазива лаку перцепцију и осећања задовољства и лепоте. По Хогарту права линија није лепа јер изражава пасивност. Хогарт је формалиста, стога за њега форма има већу вредност над садржином.

Теодор Липс сматра естетику “примењеном психологијом”. Он изједначава улогу етике и естетике у формирању појма лепог, за њега је лепо нешто што истовремено поседује и естетичке и етичке вредности. Липс је један од оснивача теорије емпатије коју Борисављевић уводи као један од веома важних елемената његове научне естетике. Према Липсовом мишљењу естетичко биће налази се у саживљавању са естетичким објектима које се базира на уосећању (*Einfühlung*-у).<sup>43)</sup> Путем уосећавања човек оживљава објекте, уводећи своје Ја у неживе предмете.



Концепт *Einführung*-а је веома утицајан и значајан у немачкој естетици. Значајан носилац теорије уосећавања је у Француској је био Борисављевићев професор и ментор Виктор Баш од кога је Борисављевић прихватио многе идеје које је даље лично развио у оквирима своје научне естетике. Према Башу уосећати значи загњурити се у спољашње објекте, пројектовати и инфузирати се у њих, интерпретирати Ја других по нашем Ја, живети њихове покрете, њихове гестове, њихова осећања и њихове мисли; оживети, анимирати, персонификовати објекте који немају личност, почев од најпростијих елемената форме до најузвишенијих манифестација природе и уметности.<sup>44)</sup> Овај начин естетичког размишљања Борисављевић у потпуности прихвата, примењујући теорију уосећавања на архитектонске форме, по чему се ми усправљамо и затежемо када перцепирамо вертикале, или се опуштамо и истежемо када гледамо хоризонтале, или се окрећемо заједно са кругом, итд. Баш феномен уосећавања назива “симболичком симпатијом”. За Липса феномен уосећавања претходи свакој врсти искуства и вишег је ранга од феномена асоцијације. Лепота према Липсу састоји се у осећању које настаје приликом посматрања објекта, циљ уметности је утерати живот у морални привид, а потом га као такав непосредно доживети.<sup>45)</sup>

Фолкелт (Johannes Immanuel Volkelt) се слаже са Липсом да феномен уосећавања није повезан са асоцијацијом која има улогу у естетици да повеже феномене људске свести који се односе на интуицију и осећања.<sup>46)</sup> У процесу *Einführung*-а осећање које доживљава субјекат не додаје се интуицији, већ оно продире у саму интуицију и дубоко је мења, пружајући јој сентименталистички карактер. Липс и Фолкелт под *Einführung*-ом подразумевају стање контемплације у коме човек придаје посматраним бићима или симболички објектима своје сопствене осећаје, а у исто време осећа и она осећања која то биће или предмети изражавају. У овом емпатијском процесу посматрач или слушалац се идентификује са бићима и стварима, и пројектује у њихове форме његова сопствена осећања. Липс тврди да се човек у чину *Einführung*-а у потпуности предаје и препушта осећањима, искључујући релације према спољашњем животу.

Главни разлог постојања психолошке школе естетике који усваја Борисављевић у својој научној естетици, односи се на то да одређени утисци у нама изазивају одређена стања задовољства и незадовољства која називамо осећањима. Осећања су изазвана утисцима које доживљавамо као лепе, ружне, смешне, трагичне, итд., Борисављевић настоји да објасни шта се тачно подразумева под тим појмовима, јер задовољства не морају нужно бити изазвана само лепим утисцима, већ и неким који су потпуно различити од лепог, као што је на пример осећај глади, ситости, хладноће, топлоте, итд. С друге стране, нешто што карактеришемо као лепо, не мора нужно бити и уметничко.

Виктор Баш и Борисављевић слажу се да се суштина естетичког осећања налази у задовољству контемплације. Баш естетичком осећању супроставља физичко осећање који спада у нижи ранг, и чија се суштина своди на задовољство потрошње. Према Башу у естетичком задовољству разликују се четири елемента: 1) чулно задовољство, 2) задовољство формом, 3) задовољство у осећања и 4) задовољство асоцијације.<sup>47)</sup> Током процеса контемплације (посматрања, перцепције) или приликом креације (стварања) лепог у субјекту који перцепира или ствара, одвија се један душевно-психолошки процес кога сам субјекат није свестан. Задатак психолошки усмерене естетике, према Башовом мишљењу, би био да се разоткрије и учини свесним оно што се у човеку приликом ових процеса дешава.

Дилема коју Борисављевић увиђа у Башовој психолошкој естетици односи се на питање како је могуће јасно и прецизно дефинисати субјективне и објективне одлике осећања која се у нама рађају када нешто контемплирамо или стварамо. Оно кључно што Борисављевић подвлачи јесте да ми контемплирамо свет нашим очима, при чему између нас и ствари се формира један нови однос, тај новостворени однос чини основу естетичког феномена. У естетичком стању постоји нешто више од збира наших осећања и утисака, то је хармонија. Зато Борисављевић хармонију сматра највишим естетичким феноменом у архитектонском компоновању. Музика има циљ да постави у хармонију звуке и најрафиниранија осећања, песничка уметност настоји да уједини интелигенцију, машту и осећајност, док свака врста визуелне уметности тежи да оствари хармонично јединство садржаја и форме.

Борисављевић се слаже са формалистима да на почетку сваког естетичког осећања налази се форма која изазива у посматрачу елементе чисте сензибилности и чулна задовољства без којих не би било могуће рађање осећања. Осећање задовољства које узрокује једна лепа, пријатна форма представља стимуланс за наш организам са психолошког аспекта, док осећање бола инхибира и зауставља активирање психолошких функција везаних за уживање. Формални аспект уметности који чини костур и основу сваке естетичке импресије, по Борисављевићу обухвата одређену удешеност сензације, увођење у обзир боја и звучности, погодбе везивања и сукцесије, ритмиране групе, јасноћа и разумљивост, целина (ансамбл), логичан ред.<sup>48)</sup> Све ове карактеристике се свODE на форму која истовремено мора да буде оживљена садржајем. У садржају се налази свет наших осећања, интереси и аспирације које човечанство проналази у уметности. Када би естетика била сведена само на разматрање форме, то би била једна хладна игра, без страсти и осећања које емитује субјекат. Кант напомиње да је у естетици осећање то које оживљава форму. Анализа естетичких осећања може се кретати у више праваца, на пример: Делакроа (Eugène Delacroix) полази од саме уметности, Баш и Борисављевић од посматрача, а Лало од уметника.

Иако Борисављевић усваја многе идеје и мишљења од присталица теорије *Einfühlung*-а, он сматра да ова теорија није у могућности да у потпуности објасни и расветли естетичке феномене. Природни и универзалистички антропоморфизам теорије уосећавања не пружа одговор на питање специфично естетичке природе акта контемплације. Психолошка естетика има велике вредности за науку, сматра Борисављевић, јер она одбацује објективно лепо и објективизам, естетички феномен своди на субјекат – посматрача и сензацију, осећања, емоције, итд, и примењује научну методу опсервације. Једино што Борисављевић замера психолошком приступу у естетици односи се на њено објашњење које је ненаучно, јер се ослања на контемплацију путем “унутрашњег чула” или интроспекције, а то су субјективна средства за објашњавање субјективног естетичког феномена. Пошто је ова метода унутрашње опсервације дескриптивна метода, она има за циљ да опише са што више детаља и прецизности оно што се догодило у души посматрача или слушаоца у тренутку

контемплације уметничког дела. Борисављевић сматра да би естетика била постављена и разматрана у својој целовитости на научним основама, потребно је користити објективне методе које објашњавају субјективне естетичке феномене, а те методе су засноване на опсервацији и експерименту.

Борисављевић из своје замисли научне естетике одбацује сваки вид мистицизма, чак и оне субјективистичко-психолошке облике који су повезани са теоријом *Einführung*-а, и који се односе на тенденције проналажења ирационалних решења лепог у уметностима, и блиској повезаности уметности и интуиције. Од ових ирационалистичких и интуиционалистичких теорија Борисављевић прихвата важну улогу субјективизма у естетичким феноменима, јер осећање лепог представља увек једну врсту личног откривења.

Филозофску естетику Борисављевић назива естетиком “одозго” јер се своди на дедукцију и дискурзивност. Филозофска естетика полази од претпоставки и теоријских принципа, а не од чињеница и факата као научна естетика. Према филозофској естетици основне моћи човековог духа су чулност, разум и ум, док су за науку то све апстрактни појмови и зато она настоји да утврди прве и најпростије чињенице, како би могла да установи законе који чине крајњи циљ естетичког промишљања. Борисављевић будућност објашњења комплексних појмова као што су душа, дух, разум и ум види у научном напретку и развоју физиологије која ће објаснити функционисање људског мозга. За разлику од филозофске естетике која се бави појмовима, естетичким дефиницијама и класификацијама, научна естетика је усмерена на опсервацију и објашњавање најелементарнијих и реалних естетичких феномена. Научна естетика се служи индуктивним методама рада, настојећи да своја објашњења не базира на скуповима хипотеза, већ на стварним, научно доказивим и експериментално проверљивим чињеницама.

Елементе почетка научне естетике Борисављевић проналази у различитим врстама естетика: експерименталној, еволуционистичкој, естетици заснованој на игри, патолошкој, физиолошкој и дечијој естетици.

Оснивач експерименталне естетике је Густав Теодор Фехнер. Фехнерова експериментална естетика основана је на низу анкета које поседују веома просту

методологију налик методама које се примењују у психофизици, чији је такође Фехнер оснивач. Фехнер је у својим експериментима користио најпростије предмете и елементарне тестове који су омогућили да се контролишу и прате естетички судови испитиваног броја лица. Један од таквих чувених елементарних тестова односио се на испитивање лепоте златног пресека. Фехнер је испитаницима понудио десет правоугаоника који си имали различите односе страница од 1:1 до 2:5, задатак испитаника је био да одаберу најлепши од понуђених правоугаоника. Након обављеног експеримента у ком су учествовали испитаници оба пола и различитих старосних доби, статистиком је утврђено да се већина испитаника определила за правоугаоник који има пропорције златног пресека  $a:b = b:(a+b)$  или 1: 1, 618, приближно 5:8 и 21:34. Златни пресек је по Фехнеру највећа разноликост у највећем јединству. Борисављевић замера Фехнеру што остаје привржен филозофској естетици, ослањајући се на утицај асоцијативног фактора за који Борисављевић сматра да нема никакве повезаности са естетичким феноменом. Такође, приликом дефинисања појма лепог Фехнер користи унутрашњу анализу, али његова највећа заслуга је управо у увођењу експерименталне методе у испитивање естетичких феномена.<sup>49)</sup> Борисављевић грчку античку архитектуру и уопште сву класичну архитектуру сматра најбољим експериментима који су преживели зуб времена и смене естетских вредности. Он главни естетички проблем не своди на констатације да је нека грађевина лепа, већ је по њему кључно питање естетике: Зашто је нека грађевина лепа?

Основу еволуционистичке естетичке школе чини Дарвинова теорија еволуције, која своје естетичке основе проналази у инстинкту и сексуалном одабирању. По теорији еволуционистичке естетике лепота би била један од основних услова унапређења врсте и била би везана за сексуални инстинкт, чији виши облик представља љубав. Поред тога што еволуционистичка естетика заснива своје закључке на научним експериментима, она лепоту схвата као нешто инстинктивно, несвесно и наметнуто, што је у том погледу противно Борисављевићевом научном схватању лепога.

Научне естетичке основе Борисављевић проналази и у естетици заснованој на игри. За његова естетичка истраживања у архитектури динамика,

ритам и покрет имају веома велику важност, јер целокупан перцептивни акт представља један динамички чин, што Борисављевића доводи до закључка да је естетика архитектуре динамичка дисциплина која се одвија у времену, за разлику од ранијих размишљања о архитектури као статичној уметности простора. Идеје о естетици игре налазимо код Платона,<sup>50)</sup> али ову идеју озбиљније разрађују тек Кант и Шилер.<sup>51)</sup> Шилер објашњава уметност преко инстинкта игре и слободе који се манифестују код човека који игра и уметника док ствара.

Присталица еволуционизма Херберт Спенсер (Herbert Spencer) естетику игре посматра кроз физиолошки аспект, тако што и уметност и игру схвата као артифицијелне активности које су производ велике човекове енергије. По Спенсеру игра је потрошња набујалих снага и енергија живота, она је индивидуални луксуз који нема други циљ осим да се потроши енергија у игри. Из овога следи да су игра и уметност саме себи циљ, стога су бескорисне за животне процесе, али имају велику естетску вредност.<sup>52)</sup> Главне заслуге естетике игре Борисављевић проналази у њеном указивању на независност уметности коју је одвојила од науке, морала, политике, религије и друштвеног живота. Борисављевић сматра да француски *l'art pour l'art*-изам (уметност ради уметности) који одликује дела браће Гонкур, Флобера и Готјеа највише одговара естетици игре.

Један од домена у ком Борисављевић проналази елементе научног естетичког мишљења односи се на патолошка стања у уметности, физиологији, медицини, итд. По његовом мишљењу из ненормалног функционисања једног органа јасније се може открити нормално функционисање, што исто важи и за естетику. Према томе, велику важност у научној естетици имају различите патолошке појаве у уметности.

Физиолошку естетику Борисављевић веома цени и користи као једну од основа у својој концепцији научне естетике. И по овом питању су важна мишљења Херберта Спенсера који лепоту дефинише као економију напора, грациозност види у покретима које карактерише лакоћа, а свако естетичко осећање према Спенсеру проистиче од избацивања вишка енергије организма.<sup>53)</sup> Узроке задовољства које настаје приликом контемплације уметничког дела

Борисављевић не објашњава само активношћу чула вида, већ активним радом примарних функција организма, као што су: дисање, циркулација крви и притисак, равнотежа, мускулатурна акомодација, секреција органа за излучивање, итд. По Борисављевићевом мишљењу посматрање правилног архитектонског ритма узроковаће правилно дисање.<sup>54)</sup> Још је Платон у *Тимају* образложио физиолошка објашњења задовољства и бола која настају приликом естетичке контемплације.<sup>55)</sup> Борисављевић естетичке феномене схвата као чисту реалност која представља пуку реакцију нашег организма. У развоју физиологије он види могућности за научно заснивање закона који владају у естетичким феноменима.

У такозваној дечијој естетици, односно естетици која настаје у перцептивном процесу који обавља дете, може се пратити физиолошки развој естетичког понашања код људи. Борисављевић увиђа еволуцију естетичког феномена који се развија и мења са развитком перцептивних чула, нервног система и мозга код деце. Такође, он истиче важну чињеницу да су у естетичким експериментима деца далеко искренији учесници него одрасли. Дете у узрасту од три до четири године има у потпуности другачија осећања лепоте од одраслог човека, у овом добу дете привлаче јаке, интензивне боје и дете још увек није у стању да репродукује предмете које види, за њега су то жврљотине на папиру. Касније дете је у стању да делимично репродукује оно што види, и то када црта човека нацртаће главу, руке и ноге, јер су то за његову перцепцију најелементарнији делови тела, док изоставља остале детаље. Дете ће често цртати и оне ствари које не види, као на пример профил са оба ока, јер детињи цртеж није тачна репродукција онога што види, већ је једна врста графичко-мисаоног разумевања спољашњег света. Прва естетичка осећања, као што су осећање симетрије и осећање за композицију целине, сличност и реализам онога што види, дете стиче тек касније, што уједно зависи и од талента и степена обдарености. Шарл Лало детињи менталитет назива “преестетичким”, јер из процеса развоја естетичких способности код детета следи веома јасна физиолошка теорија заснована на степенима зрелости људске психе.

Свака од претходно наведених теорија садржи елементе научног мишљења, али ниједан од ових праваца развоја естетике Борисављевић не сматра

у довољној мери адекватним да би могао да понуди у потпуности задовољавајуће научне резултате. Експериментална, еволуционистичка, естетика заснована на игри, патолошка, физиолошка и дечија естетика се у великој мери ослањају на теоријске анализе и различите врсте логичког уопштавања што је резултат њихове везаности за филозофски карактер њихових истраживања. Кључна ствар која је релевантна и неопходна за успешан развој научне естетике односи се на то да се научном естетиком успешно могу бавити само они који познају неку од уметности. На тај начин Борисављевић себи даје велики плус јер је он истовремено архитекта и естетичар. Друга два услова за развој научне естетике Борисављевић види у познавању физиологије, посебно физиологије чула, и у методама истраживања: опсервацији и експерименту.

- 
- 1) Погледати: Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991); Charles Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, (Paris: Alcan, 1912); Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, (Leipzig: L. Voss, 1923); Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste [Texte imprimé] : in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Vol. 1, 2,3,4,5, (Hildesheim : Olms, 1994); Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Vol.1, 2, (Paris : Hachette, 1917); Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen*, (Reutlingen und Leipzig ,Stuttgart : C. Macken, 1851).
  - 2) Милутин Борисављевић, “О Кантовом суду укуса с обзиром на квалитет”, *Српски књижевни гласник*, (Београд, 1940).
  - 3) Погледати: Victor Basch, *Deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, (Paris : F. Alcan, 1937); Charles Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, (Paris: Alcan, 1912).
  - 4) Miloutine Borissavlievitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fisbacher, 1923), p. 10.
  - 5) “Данас, не само да можемо да потврдимо да су грчки филозофи поставили сва кључна питања која се тичу природе лепог и човекове природе, већ да каснији мислиоци, попут Бејкона и Декарта, затим, Спинозе, Хјума, Канта, Хегела, Херберта Спенсера, до Бергсона и Анјштајна нису ништа ново смислили, осим онога што су већ рекли Елкат, Хераклит, Емпедокле, Платон и Аристотел.” Victor Basch, “Le maître-problème de l'esthétique”, *Revue philosophique*, Tome XCII, (Juillet-Aout, 1921); Lalo, Charles. *Introduction à l'Esthétique*, (Paris: Alcan, 1912).



- 6) Упоредити: Borissavliévitch, Miloutine. *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).
- 7) “Према томе, лако разумљиво је зашто се у својим истраживањима естетичких феномена руководио искључиво научним гледиштима, дистанцирајући се у потпуности од свог личног Ја и целокупног субјективног утицаја.” Miloutine Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fibbacher, 1923), p. 10.
- 8) Погледати: Борисављевић, Милутин. *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932).
- 9) Платон о формалној естетици, односно оном што се само по себи допада, говори у *Филебу*. Platon. “Meneksen, Fileb, Kritija”, *Filozofska istraživanja* (Hrvatsko filozofsko društvo : Savez filozofskih društava Jugoslavije, 1984) str. 417-419.
- 10) О лепоти која се искључиво искишава кроз чулност у виду садржајне естетике, Платон пише у Федру. Платон. *Ијон; Гозба; Федар*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1979).
- 11) О етичкој и моралној улози уметности видети Палтоново дело *Држава*. Платон. *Држава*, (Београд: Култура, 1969).
- 12) Плотин. *Енеаде*, (Београд: Књижевне новине, 1984).
- 13) Rene Dekart, *Rasprava o metodi*, (Beograd: Estetika, 1990).
- 14) Погледати: Gotfrid Vilhelm Lajbnić, *Ispovest filozofa*, (Beograd: Grafos, 1988); Gotfrid Vilhelm Lajbnić, *Monadologija*, (Beograd: Kultura, 1957); Gotfrid Vilhelm Lajbnić, *Novi ogledi o ljudskom razumu*, (Beograd: BIGZ, 1995).
- 15) Александар Готлиб Баумгартен, *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1985).
- 16) Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste [Texte imprimé] : in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Vol. 1, 2,3,4,5, (Hildesheim : Olms, 1994); Sulzer, Johann Georg. *Nouvelle théorie des plaisirs*, ([S.l.] : [s.n.], 1767).
- 17) Мојсије Менделсон, *Федон или О безсмртности душе*, (У Новом Саду : трошком Игњата Фукса, 1866).
- 18) Džon Lok, *Ogled o ljudskom razumu*, II тома, (Beograd: Kultura, 1962).
- 19) Lotze, Hermann. *Principes généraux de psychologie physiologique*, (Paris : G. Baillière, 1881).
- 20) Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф фон. *Списи из филозофије уметности*, (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991).
- 21) Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. *Vorlesungen über Aesthetik*, (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1829); Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. *L'art et la tragédie du beau*, (Paris: Éd. Rue d'Ulm, 2004).
- 22) Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991).
- 23) ) Кант, Имануел. *О лепом и узвишеном*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1955), стр. 15-29.
- 24) Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991), стр. 195-218.
- 25) op.cit., стр. 95-103.
- 26) Herbart, Johann Friedrich. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, (Leipzig: s.e., 1813).
- 27) ) op.cit.
- 28) ibid., pp. 83-96.
- 29) Wilhelm Wundt, *Éléments de psychologie physiologique*, ( Paris: F. Alcan, 1886).
- 30) Johannes Immanuel Volkelt, *System der Ästhetik*, (München : C. H. Beck, 1925-1927).
- 31) Charles Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, (Paris: Alcan, 1912).
- 32) Погледати: ibid., p. 123.
- 33) Погледати хедонистичка схватања у вези чулних задовољстава код: Демокрита, Епикура и Платона.
- 34) Miloutine Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fibbacher, 1923).

- 35) Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (Paris : J. Mariette, 1719).
- 36) Милутин Борисављевић, “О највећем француском естетичару”, *Смена*, јануар, (Београд, 1939).
- 37) Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (Paris : J. Mariette, 1719), p. 86.
- 38) Жан-Жак Русо, *Вероисповест савојског викара*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1975).
- 39) Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (Paris : J. Mariette, 1719), p. 53.
- 40) Francis Hutcheson, *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, (Farnborough : Gregg International publishers, 1969).
- 41) William Hogarth, *The analysis of beauty*, (New Haven : Yale University Press, 1997).
- 42) О таласастој линији (*la ligne courbe*) погледати: Miloutine Borissavliévitch, “La science de la composition architecturale”, № 5, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926).
- 43) Погледати: Lipps, Theodor. *Grundlegung der Ästhetik*, (Leipzig: L. Voss, 1923).
- 44) Погледати: Basch, Victor. *Le Mouvement intellectuel en Allemagne depuis 1870*, (Rouen : impr. de L. Gy, 1897).
- 45) Lipps, Theodor. *Grundlegung der Ästhetik*, (Leipzig: L. Voss, 1923), p. 206.
- 46) Johannes Immanuel Volkelt, *System der Ästhetik*, (München : C. H. Beck, 1925-1927).
- 47) О Башовом схватању естетичких осећања “симболичке симпатије” погледати: Victor Basch, *Deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, (Paris : F. Alcan, 1937), pp. 14-26.
- 48) Милутин Борисављевић, *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932).
- 49) Fechner, Gustav Theodor. *Vorschule der Aesthetik*, (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1876).
- 50) Погледати: Платон. *Држава*, (Београд: Култура, 1969).
- 51) Погледати: Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991); Фридрих фон Шилер, *О лепом*, (Београд: Култура, 1967).
- 52) Herbert Spencer, *Principes de Psychologie*, (Paris : Librairie philosophique de Ladrance, 1874).
- 53) Herbert Spencer, *Essais de Morale di Science et d'Esthétique. Essais scientifiques*, 3., (Paris : Germer Baillièrre, 1879).
- 54) Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème du Rythme architectural”, № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926).
- 55) Платон, *Тимеј*, (Врњачка Бања : Ейдос, 1995).

### 3.3. Предмет, метода и циљ научне естетике архитектуре

У уводу свог излагања посвећеног златном пресеку Борисављевић резимира суштину научне естетике архитектуре: “... qu’est-ce que l’esthétique scientifique de cet art [architecture]? Son objet, c’est l’étude des phénomènes esthétiques et des conditions dans lesquelles ils se produisent; sa méthode, c’est l’observation et l’expérimentation; son but, c’est l’explication de ces phénomènes esthétiques et élaboration de leur lois.”<sup>1)</sup>

Предмет истраживања научне естетике архитектуре је лепо, сагледано искључиво са као врста физиолошког феномена. Према томе, научна естетика архитектуре претпоставља истраживање естетичких феномена схватајући их као органске реакције које су узроковане деловањем спољашњих стимуланса. Укратко речено, реч је о човеку-посматрачу који је пасиван и који реагује на одређени *agent extérieur* (спољни утицај). Суштина естетичког гледишта које Борисављевић формира налази се у том перцептивном процесу посматрача који представља спону између физичког света (*monde physique*) и физиолошког света (*monde physiologique*). У општем смислу научна естетика архитектуре би се могла назвати *physico-physiologique* (физико-физиологијом).<sup>2)</sup>

Борисављевић посебно скреће пажњу на чињеницу да се физиологија до тада бавила превасходно унутрашњим стимулансима (*stimulants internes*), а готово уопште није испитивала спољашње стимулансе (*stimulants externes*). Од главног интереса за научну естетику су управо спољашњи стимуланси, јер они изазивају естетичке феномене. Узмимо један пример како бисмо појаснили ово Борисављевићево схватање: у основи сензација може бити пријатна или непријатна, а изазвано осећање може бити задовољство или незадовољство. Сензације спадају у физички свет и њих треба да схватимо као физичке чињенице које се налазе у подређеном положају. Насупрот, осећања су моралног порекла и спадају у ред физичке чињенице вишег реда. Међутим, Борисављевић ову поделу са аспекта науке сматра арбитрарном. У стварности сензације

представљају научне чињенице.<sup>3)</sup> Сензације чине феномене резоновања који директно следе из надражаја чулних органа.

Борисављевић наглашава да се наука заснива само на конкретним чињеницама, зато са научног аспекта посматрања осећање представља један апстрактан концепт, који може бити било шта што у њега сврстамо. Према томе, наука не треба да се бави естетичким феноменима разматрајући их кроз детерминисане сензације пријатности или непријатности. У том смислу научна естетика архитектуре се не бави концептом симетрије, већ конкретним чињеницама које су везане за естетички феномен симетрије.<sup>4)</sup> На исти начин Борисављевић се односи према сензацијама, које се у научној естетици не схватају као концепти, већ као конкретни случајеви. То је кључна одлика научне методе истраживања која није дедуктивна, већ индуктивна.

За Борисављевића естетички феномен схваћен као осећај задовољства или незадовољства, не представља конкретну чињеницу. Када би се научна естетика базирала на осећањима, она би имала метафизички карактер и не би представљала науку која истражује конкретне феномене, као што то чини физика, хемија, физиологија и друге егзактне науке.

Суштински циљ научне естетике архитектуре је откривање физиолошког детерминизма естетичких феномена, што значи установити органске услове под којима настају ти естетички феномени.

Истраживачка метода научне естетике архитектуре је индуктивна метода која своја истраживања почиње од најпростијих чињеница. Индуктивна научна метода полази од изученог ка неизученом, односно од већег броја појединачних случајева да би се дошло до уопштавања, што значи да се поступак закључивања изводи од појединачног ка општем. Треба имати у виду да вредност индуктивног закључивања расте са повећањем истраженог броја чињеница, затим треба водити рачуна да чињенице које се испитују буду репрезентативне за одређену појаву која се истражује. Репрезентативне чињенице увек имају већу важност од случајних чињеница, а сама вредност индукције се повећава уколико је закључивање проверљиво и верифицирано. Индуктивна метода открива узрочно-последичне односе између појава. Ова метода се често ослања на друге помоћне

индуктивне методе као што су посматрање, експеримент, статистика, мерење, итд.

У својим естетичким истраживањима Борисављевић прво полази од формалистичке естетике и бави се линијом као најпростијим елементом архитектонске форме, затим следи истраживање површина, тела и скупова тела – композиција. У свом истраживачком процесу научна естетика се креће ка све комплекснијим формама у циљу да на основу искуствених података дође до закона који делују између форми. На тај начин се постиже проучавање чистих форми у естетичким феноменима, а главни циљ је утврдити узроке и услове под којим настају ови феномени.<sup>5)</sup>

Истраживачка метода научне естетике архитектуре је иста као и у физиологији, обзиром да су сви естетички феномени, са научног гледишта физиолошки феномени. Метода је експериментална, а њен циљ је проналажење детерминизма и узрока настанка естетичких феномена. Будући да научна естетика архитектуре и физиологија деле исту истраживачку методу, онда је логично да естетика своје истраживање концентрише на што боље познавање човека, његове анатомије и физиологије. На тај начин естетика проширује своје поље знања у домен медицине, познавања људских органа и начина њиховог функционисања.

Поред свега, наука остаје само празно слово на папиру, уколико не постоји додир са реалношћу. Управо из ових разлога, Борисављевић у својим истраживањима константно инсистира на приказивању и објашњавању што је могуће већег броја примера који доказују његова естетичка тврђења.

Научна естетика архитектуре је оријентисана на изучавање чула вида, без чега естетички феномен у архитектури не би био могућ. Упоредо са изучавањем чула вида, треба проучавати и нервни систем који се такође налази у повезаној спрези са естетичким феноменима. Међутим и рад нервног система приликом естетичке контемплације, не треба посматрати изоловано, већ треба истражити његов однос са другим органима, као што су рад срца, плућа, дисање, варење, излучивање, крвоток, температура, итд. Естетички феномен није ништа друго до феномен узбуђења, односно активације надражаја, и како би се он објаснио

потребно је схватити физиолошки детерминизам под којим он настаје. Како је то Борисављевић једноставним речима рекао: “Le phénomène esthétique n’est qu’une excitation nerveuse.”<sup>6)</sup> Оно што одговара људској природи, називамо задовољством, а оно што јој је противно зовемо болом. Декарт, велики рационалиста, увидео је неодвојиву повезаност унутрашњег света чула и спољашњег света ствари, констатовао је: “Le plaisir des sens consiste en une certaine proportion et correspondance de l’objet avec les sens”<sup>7)</sup>

Борисављевић потенцира формирање естетичке лабораторије у којој би се нашли сви могући инструменти за мерење надражаја који су естетичког порекла. На тај начин, сагледавањем великог броја случајева дошло би се до конкретног закључка о посматраном естетичком феномену, тако што би се истражио његов физиолошки детерминизам и услови под којима он настаје. У циљу Борисављевић препоручује коришћење различитих кинематографских апарата који мере покрете очију посматрача, затим апарати који мере визуелне надражаје, као и трајање тих надражаја, издваја и апарате који утврђују феномен уметничког памћења, као и памћења виђених форми, итд.

У духу научног метода Борисављевић предлаже заснивање анималистичке и патолошке естетике. Следећи Дарвинову еволуционистичку теорију Борисављевић еволуционизам примењује и у естетици, сматрајући да изучавање естетичких феномена треба почети од најпростијих облика, а како су животиње на нижем развојном ступњу од човека, од њих треба почети естетичка истраживања. Што се тиче заснивања патолошке естетике, њена корист би била да се кроз детерминисаност одређених аномалија прецизније утврде нормални типови у естетичким процесима.

Можемо закључити да основни циљ Борисављевићеве научне естетике архитектуре је објашњавање естетичких феномена и утврђивање научних закона који владају међу овим феноменима. Према Борисављевићевим речима ти закони ће обезбедити следеће:

1) de pouvoir créer du beau en pleine conscience, scientifiquement; d'enseigner l'architecture par la méthode scientifique.

2) de critiquer une oeuvre d'art non plus selon le goût personnel, mais d'une façon impersonnelle, donc scientifiquement.

3) de prévoir les phénomènes esthétiques, c'est-à-dire de savoir d'avance l'effet que produira une oeuvre architecturale, et le pourquoi de cet effet.<sup>8)</sup>

Обзиром да смо објаснили шта се подразумева под предметом, методом и циљем научне естетике архитектуре, потребно је рећи неколико речи о естетичким системима, уметничким доктринама или теоријама, естетичким концептима, естетичким категоријама, укусу, естетичким контемплацијама и о појму лепог.

Естетичка активност реализује се кроз стварање уметничког дела и кроз контемплацију уметничког дела. Естетичка активност успоставља однос између уметника као ствараоца уметничког дела и посматрача односно конзумента тог дела. Уметници неолита стварали су под вођством инстинкта, временом уметници су постали свесни радници који стварају своја дела по одређеним правилима и принципима, на тај начин су настале уметничке доктрине. Циљ уметничких доктрина је по Борисављевићевом мишљењу двострук: 1) користан и дидактички, јер даје упутства, правила и рецепте за стварање уметничког дела, и 2) полемички, јер представља борбу коју уметници или групе уметника воде са другим уметницима и теоретичарима који заступају неке друге доктрине. Ово своје мишљење Борисављевић поткрепљује следећом изјавом:

**Доктрине о уметности писали су уметници, они који су стварали уметничка дела, а не обични смртници, који нису никада ништа створили у уметности и који се тим питањима баве на други начин. Мислимо на естетичаре, нпр. на Канта, који никада није напустио свој родни Кенигсберг и који је од све уметности знао само за музику ватрогасаца кенигсбершких.<sup>9)</sup>**

Уметничке доктрине Борисављевић сматра пролазним, јер свака епоха, као и сваки уметник стварали су своје доктрине које су касније смењивале неке нове доктрине. Упуства које су писали Алберти, Да Винчи, Микеланђело, Делакроа, Роден и други имају велику вредност како за уметнике, тако и за естетичаре.

Насупрот уметничким доктринама естетички системи не поседују дидактичку вредност. Естетичари нису творци уметничких дела, стога и не могу давати упутства за креацију уметности, они су посматрачи и аналитичари чији је главни задатак да изнађу универзални кључ за решење и објашњење различитих естетичких феномена, сматра Борисављевић.<sup>10)</sup> Филозофско-естетички системи се састоје од креација људског ума, то су различити концепти састављени од дефиниција, класификација, постављених у једну логичну целину из које се закључци изводе дедукцијом. Естетичке системе одликују два смера истраживања: естетички феномени и уметност. У прву групу спадају разматрања о естетичким феноменима, као што је појам лепог, о модификацијама лепог (узвишено, комично, трагично, итд.), о естетичким идејама, о логичким, психолошким и емпиријским проблемима у естетици. Другој групи припадају студије о уметности. То су све проблеми којима се бави филозофска естетика.

Борисављевић као естетичар-научник за полазну тачку свог научног естетичког система поставља чињеницу да ниједан филозоф односно естетичар који није уједно и уметник није у могућности да образује исправно заснован естетички систем. Стога он као архитекта-естетичар даје себи пуно право да образује естетички систем који како он тврди нема генералија, не полази од прекогнитивних идеја и принципа, већ изучавањем естетичких феномена на лицу места - *in concreto*, помоћу научних метода опсервације и експеримента настоји да пронађе естетичке законе.

Поред главног естетичког концепта лепог, постоје концепти ружног, узвишеног, љупког, трагичног, комичног, итд. То су све модификације естетичких стања односно естетичких осећања. Како би нагласио вредност лепог у односу на ружно, Борисављевић увршћује у естетичке модификације и



контекст ружног, иако је према традиционалним класичним естетичарима овај концепт представља негацију естетике.

Под естетичким категоријама Борисављевић подразумева форму и садржај архитектуре. Формална и садржајна естетика представљају једну од кључних тема Борисављевићеве научне естетике архитектуре.<sup>11)</sup> Садржај је оно што неко дело изражава, а форма је начин на који је тај садржај изражен. Форма и садржај су корелативни појмови, не постоји садржај без форме, нити форма без садржаја. Садржај једног уметничког дела односи се на вредности које то дело чулно изражава, то је израз уметникове маште, нагона стварања и осећања исказан путем одређених форми које ми перцепирамо конзумирајући одређено уметничко дело. Главни елементи форме су: линија, облик, боја, ред, пропорција, ритам, симетрија, хармонија.

По Борисављевићевом мишљењу орнаментална архитектура која се испољава у виду форми у архитектури (*architecture formelle*) је инфериорнија у односу на садржај архитектуре (*architecture du contenu*), односно симболички карактер архитектуре. Један од циљева научне естетике односи се на разумевање и схватање онога што је архитектура у стању да изрази, односно на њену садржинску компоненту, а то се односи на узајаман и завистан однос између формалне и садржајне улоге архитектуре.<sup>12)</sup>

Архитектура као симболичка уметност не изражава се директно, већ индиректно. Она индиректно путем знакова репрезентованих у њеним грађевинама изазива у нама различите емоције, као што су радост, гордост, понизност, мирноћа, живахност, туга, срећа, грациозност, стабилност, величанственост, мушки и женски карактер, итд.<sup>13)</sup> Перцепција архитектонских облика по Борисављевићу нераскидиво је повезана са нашим личним психолошким садржајем, тако једна вертикална линија репрезентована у виду стуба изазива у нама осећај стремљења у висину, приликом чега наше Ја доживљава уздицање ега, окураженост и егзалтацију. С друге стране једна хоризонтала у нама ће изазвати осећања лежерности, мирноће и спокоја. Наиме ми се идентификујемо са линијама, естетски акт посматрања се састоји у односу на измене између нашег Ја и не-Ја, између субјекта и објекта. Можемо закључити

да је Борисављевић био на путу дефинисања естетике архитектуре на начин на који се она данас дефинише као вид комуникације коју субјекат остварује са објектом.

Борисављевић архитектуру сматра најсиромашнијом уметношћу у погледу изражавања, али и у погледу стваралаштва, она је попут музике надмоћнија од свих осталих уметности које су само имитативне. Као присталица традиционалне школе мишљења сматрао је да највећи уметнички домет архитектура постиже у грађевинама меморијалног типа, јер је у њима она узвишена (*sublime*).

Симболичка или асоцијативна естетика обухвата “уосећавање” или емпатију. То је оно што је историјски наслагано у подсвести свих људи, као ендем прошлости који обухвата све симболе и сва културна блага различитих друштава, заједница и народа. “Уосећавање” је полусвесно стање које се манифестује кроз различите врсте осећаја субјекта. Емоција или осећај заузима највиши ниво у естетичком суду. Емоција је тешко мерљива, па представља на неки начин загонетку коју научна естетика својим методама покушава да разреши, измери и докаже.

Борисављевићева научна естетика је естетика уосећавања (естетика *Einführung-a*), али то је такође и с једне стране формалистичка естетика по којој су објекти које видимо, па и феномени које називано оптичким варкама уствари једина истинита реалност. У том формализму, нема ничег духовног, надстварног и надчулног иза објекта приказивања, што у парадоксалну везу доводи Борисављевићево потенцирање естетике *Einführung-a*. Када субјект перцепира неки естетски објект, онда се у субјекту развијају одређене емоције и психолошка стања која укључују и несвесне и подсвесне осећаје, тако да научна естетика никада се не може бити окарактерисана једномерно као формалистичка, или као само садржајна. Очигледно је да психолошко-емотивна компонента пружа далеко већи значај овој новој науци.

Естетички укус подразумева способност оцењивања естетичких вредности као што су лепо, ружно, трагично, комично, грациозно, љупко, итд.

Иако постоји релативност и историјска несталност у погледу промена укуса, може се говорити о постојању формалних норми и правила за расуђивање финоће укуса и његовог диференцирања у погледу мањег или већег развитка укуса, закључује Борисављевић.<sup>14)</sup> По Канту укус је способност естетичке моћи суђења, да бира тако, да то буде општеважеће, или способност расуђивања једног предмета или једне врсте представе кроз допадање или недопадање, без икаквог интереса.<sup>15)</sup> Борисављевић се више слаже са овом последњом Кантовом формулацијом јер по њој није условљено да тај суд мора бити општеважећи. Борисављевић укус повезује са ступњевима културе и друштвеним положајем људи, постоје примитивни укуси и укус елите. Овде подвлачи задатак научне естетике да методама опсервације и експеримента те различите укусе класификује. По Борисављевићу естетички суд није производ свесног одабирања или размишљања, већ је то једна несвесна реакција нашег организма. Како би поткрепио ово своје тврђење наводи поређење чула вида и чула укуса, јер кад пробамо неко вино, ми одмах можемо да констатујемо да ли је оно пријатног или непријатног укуса, исто се односи и на предмете које видимо и које моментално естетички просуђујемо. Закључујемо да је естетички суд феномен физичког рефлекса, што доводи човека да рефлексивно реагује као и друге животиње. Међутим, човеков укус у односу на уметничка дела је далеко комплекснији, а наведена Борисављевићева компарација односила би се само на просте чулне сензације.

Важно питање које Борисављевић поставља односи се на то да ли је укус сваког човека различит? Латинску изреку *De gustibus non est disputandum*, сматра заблудом и истиче да у укусу постоји нешто што је стално. Усваја мишљење Љубомира Недића, критичара српске књижевности који сматра да уколико нема ничег сталног у укусу, онда не постоји ни апсолутно лепо, већ је сваки естетски суд резултат субјективног мишљења, према чему не може се говорити о постојању естетике као науке која се бави утврђивањем закона лепоте.<sup>16)</sup> Постојање сталности у укусу потврђују велика уметничка дела које су све епохе и времена признала за вредна.

Борисављевић, такође, истиче да се укус школује, гради и васпитава, а то се постиже вежбањем одређених чула. Потребно је барем пет година

систематског учења музике, да би се разумела и осетила права лепота Бетовенове симфоније.<sup>17)</sup> Исти принцип важи и у архитектури, где се студије архитектуре почињу кроз учење стилских форми и стилова, да би на крају када архитекта апсолвира све историјске стилове, могао да изнађе свој лични индивидуални стил.

Борисављевић истиче да се често мешају појмови лепо и добро, који се по његовом мишљењу налазе у опозицији. Имајући у виду да су и пре заснивања естетике као аутономне дисциплине, још од античког доба појмови доброг и лепог до данас остваривали бројне релације, па и оне по којима су били међусобно изједначавани, као што је то случај у естетичким односима у средњем веку, занимљиво је размотрити приступ на основу ког Борисављевић изводи закључке о опозицији ових појмова. По њему морал имплицира извесну врсту акције, тежњу да се постигне један спољашњи циљ, док се естетичка функција одликује индиферентношћу према свакој врсти циља. Естетичка активност у својој целокупности односи се на контемплацију задовољства и настојање да се избегне реално и остане што дуже у перцепцији задовољства. Естетичка активност је ослобођена практичних циљева, посматрача не интересује корисност објекта који посматра и он је индиферентан према његовој реалној егзистенцији, што указује на то да посматрач у контемплацији објекта креира идеалну реалност.

**У естетичком акту цео свет осећања, који прате све манифестације нашег нормалног живота, манифестују се у свом безграничном богатству, ослобађајући се од све наше вољне и интелектуалне активности за време контемплације, као и од свих појмова и категоричног императива. Субјекат слободно вибрира са објектом, постаје он, живи његов живот кроз свој живот итд.<sup>18)</sup>**

Борисављевић сматра да је немогуће наћи јединствену дефиницију за концепт лепог, јер је у питању једна идеја која може имати бесконачно много манифестација лепог. Дефинисати лепо онда би значило пронаћи апсолутну дефиницију. Нека ствар може бити лепа по себи, али то не подразумева да та ствар значи лепоту. Лоце још више усложњава ситуацију када настоји да уведе

заједничко име *Gesamtname*, како би исказао допадање различитих естетских утисака, попут узвишеног, грациозног, трагичног, комичног, итд. Међутим, Борисављевић сматра да се ови естетички феномени не могу се сврстати у исту групу.

Дефиниције лепог чине полазну тачку само филозофске естетике, док се научна естетика не бави овим питањем. Научна естетика поставља питање: Зашто је нешто лепо? Након утврђивања да је нека ствар лепа, трага се за објашњењем колективног, општег суда који је селекционисан на основу друштвених класа, народа и раса. У потази за одговором научна естетика се користи експерименталном методом настојећи да изнађе естетички детерминизам неког естетичког феномена. Уколико у томе не успе Борисављевић сматра да онда није оправдано постојање научне естетике.

Филозофска естетика пружа онолико дефиниција лепог колико има и естетичара који су се овим проблемом бавили. Насупрот научна естетика не настоји да дефиниције, јер се она не бави концептима и апстрактним појмовима, већ конкретним феноменима и појавама. Стога Борисављевић као полазни циљ поставља проналажење природе естетичких феномена, за које сматра да су само једна врста физиолошке реакције људског организма. По научној естетици лепо је оно што одговара људској природи.

Поред лепог, један од најважнијих естетичких концепата је узвишено (*sumblime, Erhabenes*). То је утисак који се у нама ствара када перцепирамо неку огромну снагу, величину, која нас емотивно поништава и срањује са земљом, али истовремено и уздиже. Узвишеност је моментални прекид нашег Ја праћен егзалтацијом. Са овим феноменом у вези су и други поремећаји: крвотока, дисања, кретања, дисања, лучења који су последица јачине емоције.<sup>19)</sup> Многи естетичари узвишено карактеришу као страх, ужас и вртоглавицу. По другима узвишено превазилази уметност и ближи се најјачим емоцијама као што је нпр. религиозна екстаза, приликом чега субјекат општи са апсолутним. По Канту узвишено делује величином која превазилази појмове нашег схватања.

Естетички концепт комичног објашњава се кроз контраст великог и малог, на пример ми очекујемо нешто херојско и величанствено, а насупрот

доживљавамо нешто мало и ситничаво, испод наших очекивања. Трагично се ствара тамо где је нарушена хармонија, где се јавља конфликт у еволуцији.<sup>20)</sup> По Аристотелу у трагедији уметност делује као катарзис, односно као чистилиште душе, помоћу страха, узбуђења и саучешћа, по истом принципу делује и музика.

Неоаристотеловски филозофи у XVII и XVIII веку истичу важност моралног реда који се огледа у дубокоумности и верности. Стога, филозофија и уметност треба изнад свега да теже моралној правди. Веома су честе везе етике и естетике, али Борисављевић заузима супротан став, по њему су ствари онакве каквим их ми видимо, и није потребно тежити неком идеалном моралном стању ствари како би се испунила суштина естетике.

Борисављевић жели да докаже да лепота није апстрактна појава која настаје као узрок необјашњиве уздрманости наших чула, већ жели да је измери и тако докаже перцептивне процесе који узрокују лепоту. Борисављевићев покушај да рационализује естетско осећање потиче још од енглеских филозофа XVIII века. Међутим, не постоји чврста линија мишљења између моралних и естетских вредности код енглеских емпириста Шафтсберија, Барклија и Хјума, који прихватају Платонове идеје и не раздвајају добро и лепо.

---

1)“...шта је научна естетика у овој уметности [мисли на архитектуру]? Њен предмет је изучавање естетичких феномена и услова под којима они настају; њена метода је посматрање и есперимент; а њен циљ је објашњавање естетичких феномена и њихових закона.” Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hautecoeur, doživotni sekretar Akademije De Bozar. (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963)

2) Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925), p. 35.

3) op.cit., p. 36.

- 4) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 105-122.
- 5) О методи научне естетике архитектуре погледати у: Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925), pp. 42-44.
- 6) “Естетички феномен је само једно нервно узбуђење.” *ibid.*, p. 43.
- 7) : “Чулно задовољство се састоји од одређене односа и кореспонденције објекта према чулима.” Descartes, Réne. *Choix de textes*. Présenté par Henri Montias, (Paris: Gauthier-Villars, 1969), p. 56.
- 8) “ 1) могућност изучавања лепог са пуном свешћу на научни начин; што значи спознати архитектуру путем научне методе.  
 2) критику уметничког дела, не више из угла личног укуса, већ на један имперсоналан начин који се заснива на научном посматрању.  
 3) предвиђање естетичких феномена, што подразумева да се унапред сагледају ефекти и узроци које производи једно архитектонско дело.”  
 Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925), p. 44.
- 9) Милутин Борисављевић, *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932), стр. 9.
- 10) *ibid.*, стр. 10-11.
- 11) Погледати: Miloutine Borissavliévitch, “L'Architecture de Contenu ou ce que architecture peut exprimer”, *La Construction Moderne*, № 30, (Paris, 27 Avril 1924); Miloutine Borissavliévitch, “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924).
- 12) *op.cit.*, p. 74.
- 13) Borissavliévitch, Miloutine. *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fisbacher, 1923). p. 27)
- 14) Милутин Борисављевић, *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932).
- 15) Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991).
- 16) Љубомир Недић, *Филозофски списи*, (Београд : Plato, 2000).
- 17) Милутин Борисављевић, *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932), стр. 14.
- 18) *ibid.*, стр. 15.
- 19) *ibid.*, стр. 16.
- 20) *ibid.*, стр. 16.

### 3.4. О природи естетичког феномена

Специфична карактеристика научне естетике архитектуре односи се на њену повезаност са физиолошком науком. Борисављевић научну естетику архитектуре установљава кроз нераскидиву повезаност са физиологијом, посебно физиологијом чула вида и физиологијом мозга. Према томе, он естетичке феномене сагледава као врсту физиолошких феномена, јер изазивају одређене физиолошке реакције код естетичког субјекта. У естетичко-архитектонске феномене Борисављевић убраја: хармонију, композицију, ритам, пропорцију, симетрију и асиметрију, чему ће бити посвећена наредна поглавља.

Симетрија је естетички феномен чије су одлике: мир, озбиљност, спокојство, туга, идт, док асиметрију карактерише покрет, немир и веселост. Композиција је најтежи сегмент архитектуре, јер се у њој огледа целокупна оригиналност једног архитекте и сва његова инвенција. Два главна елемента композиције су: пропорција и хармонија, а сама композиција предствља синтезу пропорције и хармоније. Ритам је највећи доказ да је естетичко задовољство један функционални односно физиолошки феномен, као и доказ да је архитектура временска, а не просторна уметност, виђена са гледишта научне естетике архитектуре.

Борисављевић на следећи начин образлаже природу естетичког феномена у архитектури:

1. Естетички феномен оптичко-физиолошки, визуелни, зато што архитектура спада у уметност гледања. Према Витрувију још су грчки архитекти увидели важност улоге ока у естетици архитектуре, доказ за то су оптичке корекције на грчким античким храмовима.

2. Естетички феномен је оптички феномен покретних слика, јер је архитектура уметност времена и њена визуелна перцепција је сукцесивна. Борисављевић архитектуру сматра уметношћу у времену, а не у простору.



Односе у архитектури разматра као односе између трајања, а не као геометријске, просторне, статичке и мртве.<sup>1)</sup> Борисављевић визуелно опажање објашњава покретима ока. На пример око симетрично подељену линију опажа дисконтинуирано, јер се очи се крећу центрифугално или центрипетално од центра ка крајевима и обрнуто. Асиметрично подељену линију око опажа континуирано, јер се очи се крећу с лева на десно и обрнуто. Услед ових покрета око архитектуру у естетском смислу посматра као уметност времена, а не простора. Суштина тумачења архитектуре као временске уметности налази се у опажајима ока, као једног од основних апарата у перцепцији естетског доживљаја, иза ока стоји мозак и наше мисли, јер естетски доживљај није коначан само онда када ми посматрамо неку грађевину, већ се он дешава сваки пут када ми о тој грађевини размишљамо, тј. када је у мислима замишљамо. Према научној естетици архитектура је уметност у времену, док је геометрија уметност у простору.<sup>2)</sup> Када посматрамо неку зграду, ми је посматрамо сукцесивно, а не симултано. Наше очи се крећу дуж линија те зграде, перцепирамо ритам облика и пропорције неке архитектонске композиције као трајање, а не као просторне односно геометријске пропорције. Из чега следи закон естетике: “... les longueurs des lignes sont proportionnelles aux durées de leurs perceptions.”<sup>3)</sup>

3. Естетички феномен је феномен визуелног изгледа – појављивања. Визуелна појавност овог феномена представља субјетиван утисак, односно субјективно виђење или истину, према чему “оптичке илузије” представљају грешку. Оптичке варке су само предмет геометријског виђења, са аспекта реалне објективности, а никада са аспекта перцепције изгледа. Тако на пример, субјективно посматрано, сматрамо да се две паралелне праве линије сусрећу у једној тачки, јер нам се чини да се уједињују, секу, зато што видимо да се секу, али то је уствари оптичка варка. Насупрот, објективно посматрано паралелне линије се не секу. Према томе постоје два различита гледишта – субјективно и објективно, две контрадикторне истине, од којих је свака истинита на свој начин, са своје тачке гледишта. Исти принцип важи за тврђења да је нека боја топла или да је неки звук дубок, јер при том не постоји осећај реалности, обзиром да су у

питању чисто субјективни феномени. Према томе естетске појаве су онакве какве нам се чини да јесу, а не онакве какве су оне у стварности.

4. Естетички феномен је феномен подражавања. То значи да приликом естетског чина није довољно само посматрати и гледати објекат, већ треба такође имитирати, симпатисати и осетити јединство са њим, уживети се у њега, подражавати га, једноставно идентификовати се са њим, постати он. Јер без тог кључног чина *Einführung*-а - “уосећавања”, који чини наш однос према свету, односили бисмо се као фотографски апарат, на један индиферентан начин и ствари које видимо биле би без икаквог значења за нас. Оно што објектима које видимо даје одређено значење јесте наше идентификовање са њима, ми их хуманизујемо, оне постају ми и ми постајемо оне. У естетичким теоријама архитектуре овај акт је био описан као антропоморфност. Тако три дела стуба – база, стабло и капител одговарају за три дела човечијег тела - стопалима, телу и глави. Липс је добро увидео да естетички феномен није само визуелне природе, већ је присутан и када замишљамо или маштамо о нечему.

5. Естетички феномен зависи подједнако од форме и садржаја, то су корелативни појмови, јер не постоји форма без садржаја, нити садржај без форме. Оно што даје садржај неком архитектонском или било ком уметничком делу јесте чин “уосећавања”, захваљујући чему дела архитектуре значе или симболизују нешто, изражавају наша различита емотивна стања.

6. Естетички феномен је субјективан, јер ствари саме по себи нису ни лепе, ни ружне, већ оне зависе само од нас и од наше перцепције. Естетички феномен је субјективан, он не увиђа привиде, из чега следи закон естетике да су ствари онакве какве нам се чини да јесу. Према томе, можемо рећи да је Партенон леп, међутим није он тај који је леп, већ гледајући га естетско осећање у нама изазива да му припишемо осећај лепоте који је естетска вредност (величина, категорија). Да би настао један естетички феномен треба да постоје две ствари: субјекат и објекат. Јер ако су нам очи затворене, ми не видимо Партенон, и нема естетског доживљаја. Субјекат и објекат су корелативни појмови у погледу постојања естетичких феномена, без субјекта или без објекта, не може постојати естетички феномен. О томе да ли је неки објекат леп или

ружан естетички просуђује једино субјекат, према чему објективно лепо не постоји, сматра Борисављевић.<sup>4)</sup> Објективно сагледано ствари нису ни црвене, ни зелене, ни плаве, ни жуте, оне су црвене и зелене само у односу на нас, кинин је горак само у нашим устима, што зависи искључиво од наших сензација.

7. Естетички феномен је индивидуалан и непогрешив: оно што се неком свиђа, неком другом се не свиђа. Ово естетско просуђивање је непосредно, моментално, спонтано, без размишљања, то је рефлексна реакција нашег организма. Међутим естетика која се базира на личном укусу није могућа, већ само је могућа уколико се заснива на заједничком или општем укусу, односно укусу већине људи који је заснован на статистици.

8. Естетички феномен је психолошки и функционалистички, то је специфична реакција нашег нервног система на спољашње факторе – визуелне надражаје које изазива архитектура. Научна естетика је само један огранак физиологије. Према Борисављевићевом мишљењу последња фаза научне естетике биће проналажење психолошког детерминизма естетичких феномена. Како је церебрална психологија наука у зачетку, научна естетика архитектуре је условљена да се ограничи на изучавање оптичко-психолошких феномена и осталих психолошких реакција које прате естетско задовољство, као што су температура тела, срчане радње, дисање, притисак, излучивање, варење, исхрана, општи утицај на рад мишића и нервног система. Разумљиво је зашто је велики део свог истраживачког рада Борисављевић посветио проучавању оптичке физиологије за коју је сматрао да има директан утицај на научну естетику архитектуре.<sup>5)</sup>

---

1) Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hautecoeur, doživotni sekretar Akademije De Bozar. (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963), p. 31.

- 2) Miloutine Borissavliévitch, *L'architecture, art du temps* (Paris: *Construction moderne*, No 34, 1925).
- 3) "... дужине линија су пропорционалне трајању перцепција тих линија." Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hautecoeur, doživotni sekretar Akademije De Bozar. (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963), pp. 17-18.
- 4) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 25.
- 5) Погледати: Милутин Борисављевић, *Оптичке обмане*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939); Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939); Miloutine Borissavliévitch, "La vision droite et les images renversées", *L'Archives Ophthalmologie*, (Paris, 1957); Miloutine Borissavliévitch, "La vision droite et les images renversées", *L'Optique française*, № 53, (Paris, 1957); Miloutine Borissavliévitch, "La perspective sans points de fuite dans son application aux lignes courbes", *L'Architecture française*, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, "Les illusions optique", *L'Optique française*, № 62, 63, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, "L'image rétinienne existe-elle?", *L'Optique française*, № 68, (Paris, 1958); Miloutine Borissavliévitch, "La vision du relief à l'oeil nu", *L'Optique française*, № 74, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, "Explication de la vision du relief à l'oeil nu", *L'Optique française*, № 76, 78, 79, (Paris, 1959); Miloutine Borissavliévitch, "Vision du noir (points, lignes, surfaces et corps noirs)", *L'Optique française*, № 96, (Paris, 1960); Miloutine Borissavliévitch, "Nos yeux en tant qu'appareil antiparallactique", *L'Optique française*, № 97, 107, (Paris, 1961); Miloutine Borissavliévitch, "La stéréoscopie", *L'Optique française*, № 108, (Paris, 1961); Miloutine Borissavliévitch, "Perception des images au synoptophore", *L'Optique française*, № 109, (Paris, 1962); Miloutine Borissavliévitch, "Synoptophore, test de Bielchowsky et correspondance rétinienne", *L'Optique française*, № 112, (Paris, 1962); Miloutine Borissavliévitch, "Perception visuelle d'une ligne droite", *L'Optique française*, № 117, (Paris, 1962); Miloutine Borissavliévitch, "Nouvelles recherches sur la perception du relief et la vision binoculaire", *Opticien Lunetier*, № 136, (Paris, 1964).

### 3.5. Архитектура као уметност времена

Један од најважнијих проблема научне естетике архитектуре односи се на доказивање Борисављевићевог тврђења да је архитектура уметност времена, а не простора. Решење овог проблема има пресудан значај за развој научне естетике и објашњење свих естетских проблема, не само архитектуре, већ и сликарства и скулптуре. Без решења овог проблема естетика никада не би могла да објасни геометријски ритам линија и форми у архитектури, криволинијски ритам у сликарству, и опште феномен покрета, сматра Борисављевић.

Према Борисављевићу многобројни естетичари били су у заблуди када су тврдили да сликарство, скулптура и архитектура представљају уметности простора, које су статичне, мирне и имобилне. Њихова заблуда је била у томе што нису умели да разликују два света – субјективни (естетички) и објективни (предметни). Објективно посматрано архитектура је уметност простора, али субјективно посматрано са естетичког гледишта архитектура је временска уметност. Један од главних доказа ове тврдње представљају оптичке обмане или варке, али са гледишта научне естетике архитектуре у питању су потпуно истинити, субјективни феномени.<sup>1)</sup> Опште познат је пример оптичке обмане је две паралелне праве (сл. 286, сл. 287) које нам када гледамо, пошто је наше гледање перспективно, изгледају као да се секу. То је наш субјективни утисак и естетски доживљај, али у објективној стварности ове паралелне праве се не секу. У оквирима Борисављевићеве научне естетике важно је схватити да овој области припадају ствари онакве какве нам изгледају да јесу, док се наука бави стварима онаквим какве су оне по себи и за себе, што представља објективно гледиште које је независно од субјекта. У научној естетици ситуација је другачија, јер сви естетички феномени зависе од субјекта и његове перцепције објективног света.

Домену филозофије и филозофске естетике припадају ствари онакве какве ми мислимо да су, а религије онакве какве верујемо да су, пореди Борисављевић.

Естетички свет је сензибилан. Борисављевићево мишљење је да постоје две врсте простора осећајни (субјективни) и геометријски (објективни). Мерило осећајног простора је човек – *homo mensura rerum*, мерило геометријског простора је одређени мерни инструмент – *res mensura rerum*. Та два света немају међу собом ничег заједничког осим предмета на који се односе. То су два у потпуности аутономна света која постоје истовремено независно један од другог. Према томе за једну исту ствар постоје две потпуно различите и аутономне истине: субјективна и објективна. Према субјективној истини ствари су онакве какве изгледају нашем Ја, а према објективној истини ствари су онакве какве су по себи, што значи ван сваког односа са нашим Ја. Субјективној истини припада свет субјективних естетичких феномена, а објективној истини припада свет стварности и науке. Научна естетика се базира само на субјективном реалитету. Зато су такозване оптичке варке за научну естетику апсолутне субјективне истине, јер иначе би све што опажамо нашим чулима би било илузија. Закон о субјективним феноменима гласи: све је тако како нам се чини или изгледа да јесте, без обзира да ли је у објективној стварности тако. Борисављевић сматра да је научном естетиком доказао да је могуће постојање естетике као објективне науке о субјективним феноменима.

Докази да је архитектура уметност гледања проистичу из физиологије људског вида и човековог начина гледања које је сукцесивно и бинокуларно.<sup>2)</sup> Борисављевић наводи шест доказа којима потвђује своју тезу да је архитектура уметност времена.

### **Први доказ**

На сликама 102 и 103 су приказане различите линије, ове линије у зависности од различитих облика и праваца које заузимају изгледају као да се крећу, што одговара законима научне естетике, али са објективног гледишта линије се не могу кретати, оне остају имобилне у простору и не могу постојати у времену. Субјекат гледајући слике 102 и 103 има утисак да се линије крећу, јер се његове очи крећу и клизе по тим линијама, то кретање наших очију указује да је

наша визуелна перцепција сукцесивна и да се одвија у времену. Са визуелном перцепцијом повезана је и наша осећајна перцепција, услед чега те линије у зависности од свог ритма и интензитета оцртавају дијаграме уметникових душевних стања и расположења. Сваки сликар, скулптор или архитекта ће кроз линије и форме изразити своје креативне емоције, а посматрач ће према свом сензибилитету тумачити те естетичке стимулансе. На пример да би се изразила емоција гнева линије ће се нагло спуштати и пењати, у осећању туге и меланхолије линије се благо пењу и спуштају, у стању депресије линије су хоризонталне са незнатним ондулацијама, док су у стању нервозе линије у напреду и хаосу (сл. 289 h).

Перцептивни акт гледања аналоган је “течењу” и он се одвија у времену, никако није симултан. Уколико посматрамо ондуласту или цик-цак линију (сл. 288 с, 103 d) осетићемо то “течење”, односно одређен ритмичан покрет који се састоји од пењања, спуштања, напора и одмора.<sup>3)</sup> Из тога следи закључак да се живост, ритам и израз линија објашњавају кретањем наших очију. Посматрајући скулптуру Милоске венере (сл. 290) посматрач клизи очима по њеним меким грациозним облицима, док кад посматра Микеланђелове робове (сл. 291) посматрач динамично покреће очи како би сагледао титанску снагу ових мушких скулптура. Уколико би посматрачево гледање било симултано – истовремено као код фотографског апарата, не би се никако могла објаснити сензација коју у времену посматрач добија приликом посматрања нежне фигуре Венере и грубих и драматичних фигура Микеланђелових робова. Објашњење посматрачевих естетских сензација се налази у благим и грубим покретима посматрачевих очију.<sup>4)</sup> Теодор Липс тврди: “Искуство нас учи да ниједну линију не можемо да видимо, а да у њој не замислимо неку активну снагу, неки покрет који ради, тј. да је не схватимо као израз неке врсте живахности или унутрашње активности”.<sup>5)</sup>

Посматрајући праву линију (сл. 289 а) закључујемо да она има у свим својим елементима исти правац, што даје исте просторне сензације. Права линија представља униформно кретање наших очију, па ми гледајући је осећамо мир и одмор. Цик-цак линија (сл. 289 d) се креће наизменично горе-доле под већим или мањим углом. Та два покрета су јасно одвојена и међу њима нема никаквих благих прелаза, због тога ова линија изазива осећање грубости. У односу на

оштрину угла који покрети горе и доле заклапају, повећава се под оштријим углом ритам покрета који је енергичнији, или ако је угао блажи ритам покрета је мање динамичан. Такође, уколико су покрети цик-цак линије по висини мањи, а размаци ближи, онда се добија бржи темпо ове линије. Пример змијасте ондулиране линије (сл. 288 с, сл. 288 d, сл. 288 е) ствара утисак супротан цик-цак линији, њени покрети су благи, меки и постепени, наше очи по њој клизе из једног правца у други, што у нама изазива осећај грациозности, елеганције и лепоте. Ови прелази праваца су блажи и лакши што је амплитуда мања и плића, а апциса већа и шира. То постепено “клижење” покрета нашег ока из правца на горе у правац на доле захтева најмањи напор, што чини основу принципа задовољства и лепоте. Борисављевићев ментор и професор Виктор Баш тврди: “Из физиолошких разлога једна лако крива линија најбоље одговара природном покрету ока и због тога је најпријатнија”.<sup>6)</sup> На основу ових експеримената са линијама Борисављевић закључује: “Лепо је, као што знамо, оно што је акомодирано или подешено нашој природи. Отуда, дакле, и она перцептивна лакоћа код естетичких феномена.”<sup>7)</sup>

Борисављевић помиње да је основао још једну нову науку која се зове оптичко-естетичка кинематика. Ова наука представља науку о кретању посматрачевих очију повезујући опажање дубине и естетичке феномене који произилазе из тих покрета. На основу овог првог доказа о кретању линија Борисављевић доказује своје тврђење да је архитектура уметност времена, а не простора, да је динамичка, а не статична, да је сукцесивна, а не симултана и да је уметност покрета, а не мировања. Борисављевић често упоређује архитектуру и музику, и у овом случају помиње да ће након овог доказа архитектонско дело изгледати као музичка линија, као једно музичко дело. Естетички феномен и осећање задовољства резултираће из покрета очију, ритма, реда и јасноће, односно свеукупно најмањег напора који очи праве приликом контемплације једне линије, форме или композиције. Физиолог Леонардо Бјанки (Leonardo Bianchi) наводи слично мишљење које подразумева да се задовољство есенцијално састоји у лакоћи коју имају психичка затезања (*tensions*) која треба да се разреше, немогуће је схватити задовољство које би било везано са препреком. Лакоћа течења коју имају нервне струје утиче на сензацију



задовољства. Задовољство и бол су повезани са лакоћом и тешкоћом биолошких процеса. Према томе једна моторична интервенција је пријатна или непријатна у зависности од тога да ли је један покрет извршен или спречен.<sup>8)</sup>

## Други доказ

Следећи индуктивну научну методу Борисављевић у другом доказу уместо линија разматра површине. Посматра три геометријски иста, али различито постављена правоугаоника: вертикални, хоризонтални и коси (сл.106). Вертикално постављен правоугаоник изражава стремљење ка висини, енергију, аспирацију и напор. Приликом перцепције овог правоугаоника очи праве вертикалне покрете, који су тежи и ређе се изводе од хоризонталних покрета. Хоризонтални правоугаоник изражава мир, спокојство и одмор, ову површину очи обично перцепирају с лева на десно, или обрнуто. Коси или нагнути правоугаоник изражава неравнотежу и нестабилност. Све ове интерпретације су чисто естетичке, субјективне и антропоморфолошке. Оно што се Борисављевић стално труди да истакне односи се на естетички став по ком објективно посматрано поменуте интерпретације осећања изазваних различитим положајима правоугаоника не постоје, јер за геометрију реч је увек о истим правоугаоникима, без обзира да ли су постављени вертикално, хоризонтално или косо. Геометрија прихвата само квантитативне разлике, разлике у величини површина, док научна естетика базира своје судове на квалитативним и сентименталним одредницама. Положаје тих правоугаоника посматрач интерпретира у односу на своје Ја и на његов координатни систем.

Одреднице “горе”, “доле”, “лево”, “десно”, “напред”, “назад”, итд., чине изразе који су проистекли из посматрачевог односа према посматраној површини. Из тог разлога ми називамо вертикалне правоугаонике “усправљеним”, хоризонталне “лежећим”, а косе “нагнути”, јер су они такви у односу на положај нашег тела. Посматрач се “уосећава” и идентификује са површинама које посматра, такође његове очи заузимају одређен нагнути угао што утиче и на центре за равнотежу у малом мозгу и у полукружним ушним

каналима. Зато за готске катедрале и модернистичке облакодере кажемо да стреме ка небу. Када би се симултано и једновремено контемплирали торњеви ових катедрала посматрач се, као и у првом доказу, не би разликовао од фотографског апарата. Посматрачево Ја опажа просторне ствари у времену, зато су за посматрача просторни објекти временски, из чега следи још један закључак да су простор и време корелативни појмови, што значи да у научној естетици архитектуре не може постојати простор без времена, нити време без простора.

### Трећи доказ

Овај доказ о архитектури као уметности времена Борисављевић сматра најважнијим, јер се заснива на чисто научним чињеницама оптичке физиологије. Експериментално је доказано да човек не може истовремено да види два објекта која се налазе на различитом одстојању од ока. Да би посматрач визирао, односно фиксирао тачке неког предмета, он стално мора покретати очи. Обзиром на конструкцију ретине, где постоји централна јамица (*fovea centralis*) која представља тачку јасног виђења, посматрач је у стању да јасно види само једну тачку једног објекта, и то ону која шаље свој концентрисани сноп зракова на ту централну јамицу.<sup>9)</sup> Овај процес чини први фактор јасног виђења, њега није могуће остварити уколико се не изврши акомодирање и конвергирање, помоћу чега се зраци једне тачке доводе до фовеа ретина посматрачевих очију. Према томе следи закључак да је немогућа истовремена, односно симултана акомодација и конвергенција зрака за више тачака. Одакле даље следи да је симултано гледање немогуће, што представља још један доказ да је гледање сукцесиван процес.

Процес акомодације се састоји у следећем: зеница се сужава како око сагледало предмете који су близу, а шири се за сагледавање удаљених предмета, затим очно сочиво се испупчава за гледање ближих предмета, а спљоштава се за гледање удаљених предмета, такође приликом гледања и очна лопта мења свој облик. Најважније је приметити да око за сваку тачку објекта који посматра мора да се посебно акомодира, јер не може све тачке да види одједном јасно, а то је

зато што су тачке неједнако удаљене од очију и што се налазе у разним правцима.<sup>10)</sup>

Трећи фактор јасног виђења, након *fovea centralis* и акомодације, односи се на конвергирање, што подразумева бинокуларно гледање – гледање са два ока. Да би очи виделе јасно једну тачку морају се тако окренути ка њој да се зраци из те тачке поклапају са фиксирајућим осама очију. Диплопија или дупло виђење најбољи је доказ да је немогуће да видимо две тачке одједном (симултано). Ако узмемо две игле (сл. 293) и ставимо једну на 25 cm од очију (сл. 293, Н I), а другу на 50 cm (сл. 293, Н II), и ако фиксирамо прву иглу, другу ћемо видети као дуплу, и обрнуто.

Очи нису у исто време подједнако акомодирани за гледање вертикалних и хоризонталних линија. Уколико посматрамо сноп линија на слици 294, и ако фиксирамо једну линију, онда ће нам остале линије бити нејасне и мутне, што значи да сваку линију треба засебно да посматрамо како бисмо све линије видели јасно. Физиолог Адолф Фик (Adolf Fick) је експерименталним путем доказао да би посматрач видео вертикалу од 3 метра и хоризонталу исте величине, вертикалу треба удаљити од ока на 4,60 метра, а хоризонталу за 3 метра (сл. 295).<sup>11)</sup>

#### **Четврти доказ**

Овај доказ да је архитектура уметност времена односи се на ритам у архитектури и на феномене који су познати под називом оптичке обмане. На слици 296 а, б, с и d приказани су низови стубова, куглица, и стрелица. Посматрајући их ми то чинимо ритмички, као да их бројимо с лева на десно, или обрнуто. Ово понављање исте просторне слике у истом правцу условљава понављање истих просторних сензација. Уколико се тај правац наруши, нарушава се и однос једнакости тих просторних слика, а тиме и јединствени естетички утисак. Када би посматрачева чулна перцепција била симултана, ритам не би постојао. Ритам представља покрет, промену и “течење”, што је само

могуће остварити у времену, то потврђује Борисављевићеву тезу да је акт гледања временски.

На слици 297 а десна изрецкана дуж делује нам исте дужине као и лева неизрецкана дуж, али објективно гледано, уколико је меримо метром изрецкана дуж је краћа од неизрецкане дужи. На слици 297 б десна изрецкана дуж, делује нам субјективно већа од леве неизрецкане дужи, али уствари ове дужи су исте дужине. Које је објашњење ове оптичке обмане? Време за које посматрамо леву неизрецкану страну је краће (297 б) од времена које нам је потребно за сагледавање десне изрецкане стране. Лева страна дужи је неритмична, континуална и чини само једну сензацију, док је десна страна дужи ритмична, дисконтинуална и чини низ сензација. За научну естетику овај феномен никако не представља оптичку обману, већ апсолутну субјективну реалност и истину. У примеру на слици 297 а временске перцепције су исте, зато и лева и десна дуж изгледају да су исте величине, иако објективно нису једнаке.

На слици 284 су приказана су два геометријски потпуно идентична квадрата, али нам леви изгледа мањи од десног. Разлог овакве наше субјективне перцепције је у томе што леви квадрат гледамо по његовим страницама, а десни укошени квадрат по дијагонали. Стога закључујемо да разлика у времену контемплације или перцепције даје разлику у величини неке линије, површине или фигуре.

На слици 298 такође су приказана два геометријски једнака квадрата, леви квадрат који има ужи рам субјективно нам се чини већим него десни квадрат који има шири рам. Узрок ове сензације је такође у разлици временских односа ( $a:e$  и  $a_1:e_1$ ) што се изражава кроз  $e_1 > e$ , у првом случају  $a > e$ , а у другом случају је  $a_1 < e_1$ .

Навели смо само неке од бројних примера које Борисављевић објашњава у циљу доказивања временског трајања акта гледања, на основу чега он формулише и следећи закон:

**Величине двеју правих (површина или запремина) су у управној сразмери према њиховим временским трајањима, или**

математичким методом изражено  $l_0/l_1 = t_0/t_1$  или у облику опште формуле  $b = f(t)$ , што значи величина једне дужи је функција времена перцепције.<sup>12)</sup>

Овај закон приметан је и на италијанским ренесансним палатама Гонди и Рикарди (сл. 299), где три спрата ових плата представљају три различита временска трајања у посматрању. Најдуже посматрамо приземље јер контемплирамо рустичну фасаду, док се на првом спрату краће задржавамо и на последњем најкраће, јер су ови спратови са градацијски мање израженом рустичном обрадом. Оваква врста композиције изазива ефекат раста на горе услед коришћења лакших форми.<sup>13)</sup>

На слици 300 приказанасу два квадрата геометријски истих димензија, од којих је један подељен хоризонталним линијама, а други вертикалним линијама. Субјективно посматрано квадрат са хоризонталама нам изгледа ужи и виши, док нам се квадрат са вертикалама чини ширим и нижим (сл. 300). Овај пример као и претходни може се објаснити само сукцесивним гледањем и временским покретима очију што означавају стрелице на слици, услед чега нам ови квадрати делују различити.

## Пети доказ

Индуктивном научном методом од простог ка сложеном, долазимо до петог доказа који се односи на просторне примере и рељефе чиме се објашњава тродимензионално или просторно виђење. Само захваљујући покретима посматрачевих очију и бинокуларном гледању може се објаснити како једна дводимензионална слика може да створи утисак дубине, односно треће димензије.<sup>14)</sup>

Конкавно-конвексни феномен који је у оптичкој феноменологији назван оптичком варком, Борисављевић објашњава покретима очију, које уколико конвергирају ка тачки А (сл. 301) слика ће нам изгледати конкавна (удубљена), а

ако конвергирају од тачке Б слика ће изгледати конвексна (испупчена). Посматрање ових примера зависи од конвергентних (центрипеталних) или дивергентних (центрифугалних) покрета наших очију. Ефекат дубине и рељефности перспективних слика (сл. 302 и сл. 303) резултат је истих покрета посматрачевих очију: с крајева ка центру (сл. 302) или из центра ка крајевима (сл. 303). Вратимо се на пример са слике 301 који посебно доказује да је гледање временски акт, јер уколико би гледање било просторни и симултани феномен, онда нам се коцка не би могла чинити да је час конкавна, час конвексна, у зависности ка којој или од које тачке вршимо конвергенцију, јер то условљава два временска феномена.

Посматрање рељефа састоји се у разлици конвергенције и акомодације које употребљавамо за различите тачке. Уколико посматрамо три тачке које су на различитим удаљењима, мораћемо да остваримо три конвергенције и три акомодације. Најближа тачка ће нам изгледати она за коју учинимо највећу конвергенцију, а најдаља ће бити она тачка за коју најмање будемо конвергирали. Читав овај процес гледања доказује немогућност симултаног гледања и потврђује тезу да је гледање сукцесиван процес, из чега следи да је архитектура временска уметност.

## Шести доказ

Да би смо перцепирали колонаду на слици 304 ми је гледамо као да бројимо стубове, а акт бројања искључује постојање симултане једновремене перцепције, и указује на сукцесивност перцепције. Филозоф и естетичар Анри Бергсон тврди: “Свака конкретна перцепција заузима једну извесну дужину трајања, она продужава прошлост у садашњост.”<sup>15)</sup> Бергсонова, како је он назива : “конкретна перцепција” учествује у памћењу. У истом смислу Борисављевић говори о консекутивним сликама (*images consécutives*) које су карактеристичне за процес перцепције, односно како то Хирт назива “кратко памћење”. Помоћу консекутивних слика објашњавају се и кинематографске слике од којих свака траје 1/10 секунди, док консекутивне слике представљају

физиолошки феномен у облику надражаја на ретини људског ока који не исчезава одмах по престанку слике коју око гледа, већ траје још 1/30 - 1/50 секунди. Посредством консекутивних слика човек памти, повезује логичне целине садржаја који претходи са садржајем који следи, на пример тако човек чита речи, памти музичке мелодије, итд.

Са ових шест наведених доказа Борисављевић је сматрао да је објаснио и потврдио своју тезу да је архитектура за естетику уметност времена. За неке друге науке попут геометрије и математике, архитектура је просторна уметност, али у естетичком погледу где влада врховни закон људске перцепције архитектура се мора сагледати кроз временско трајање сензација које посматрач доживљава када контемплира одређено архитектонско дело.

Са естетичког гледишта архитектура је уметност времена, захваљујући чему она може нешто да изражава, јер када би је у естетичком смислу схватили просторном уметношћу естетичке феномене би било немогуће објаснити, као и *plaisir esthétique* (естетичко задовољство) које посматрач доживљава када контемплира једно архитектонско дело. Ово задовољство Борисављевић објашњава оптичком-кинематиком и покретима посматрачевих очију.

Естетичко задовољство које се базира на законима архитектонске хармоније: Закону истог (*la loi de même*) и Закону сличног (*la loi du semblable*) научна естетика објашњава покретима који су прилагођени природи наших очију, тако да лепота линија произилази из најмањег напора (*moindre effort*) који очи праве да би перцепирале одређене форме. Лаким покретима очију одговара јасноћа и лепота перцептивног акта. Само захваљујући покретима линија које перцепирамо настаје један *langage émotif* (емотивни језик) помоћу ког уметник комуницира са посматрачима, односно публиком. Преко тог емоционалног језика уметник транспонује своја осећања, свој карактер, свој темперамент и своје идеје.

Луј Откер (Louis Hautecoeur) чувени историчар и критичар уметности, доживотни почасни члан Института академије Де Бозар у Паризу, Борисављевићев колега и пријатељ, поводом разматрања важности “живих” линија и површина у сликарству, вајарству и архитектури, које својим покретима

изражавају дух и сву креативност једног уметника рекао је: “Довољно је видети један план Франсоа Мансара (сл. 305), са његовим сенчењем, његовим енергичним понављањем линија нацртаних гушчијим пером и инсистирањем његове руке, па да се наслути његова чврста, енергична архитектура са наглашеним венцима. Насупрот Мансару, прецизни и елегантни потези једног Габријела наговештавају његов суптилан стил (сл. 306)”.<sup>16)</sup>

Естетичку вредност живог ритма линија најбоље описују следеће Борисављевићеве речи:

**Grace aux mouvements des yeux, nous comprenons le calme d'un temple grec, le rythme lourd des colonnes égyptiennes, de même que le rythme très vif, nerveux, d'une cathédrale gothique. Si l'architecture n'était pas un art du temps, il serait impossible d'expliquer ces différentes expressions; les oeuvres architecturales seraient mortes, inanimées, au lieu d'être vivantes. Mais ce n'est pas tout. Une simple ligne, horizontale ou verticale, ne doit plus considérée comme une ligne géométrique, immobile, figée, bref appartenant à l'espace, mais comme durée et direction (de gauche à droite ou de bas en haut et vice versa), comme une ligne vivante, qui se meut.**<sup>17)</sup>

На пример једна хоризонтална линија дужине 2 метра може да се посматра с лева на десно или с десна на лево, пошто је простор реверзибилан, и да има рецимо трајање 1/2 секунде. Исти принцип као са линијом важи и за перцепцију површина и тела. Пропорције које се схватају као математички односи, односи дужина или бројчани односи, једном речју речено - “мртви” просторни односи, у научној естетици се те пропорције схватају као *rappports de durée* (односи трајања). Борисављевић то илуструје на примеру златног пресека за који више не треба да се користи као математички однос 1:1,618..., већ временски однос 2/10" : 3/10".<sup>18)</sup>

*La cinématique optico-physiologique* (оптичко-физиолошка кинематика) треба да буде помоћна наука научне естетике архитектуре, која ће на основу



покрета очију моћи да протумачи естетичке феномене симетрије, асиметрије, хармоније и посебно ритма, такође однос између форме и садржаја је много јаснији, захваљујући новој концепцији естетике коју је Борисављевић установио.

То су неке од најважнијих консеквенци које пружа Борисављевићева научна естетика архитектуре, али оно кључно што је и сам Борисављевић стално истицао и што је навео у свом *Трактату о научној естетици архитектуре (Traité d'esthétique scientifique de l'architecture)*: “... le but était non seulement de prouver que l'architecture est, du point de vue esthétique, un *art du temps*, mais aussi de montrer la *méthode scientifique* dont se sert l'esthétique scientifique de l'architecture dans ses recherches et dans l'explication des phénomènes esthétiques de cet art.”, и касније додаје: “Le fait, scientifiquement établi, que l'architecture est un art du temps, représente un fait à *grand rendement*, appelé à *révolutionner* l'esthétique de l'architecture.”<sup>19)</sup>

- 
- 1) За разумевање оптичких обмана са становишта научне естетике архитектуре видети: Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939).
  - 2) *ibid.*, погледати: стр. 88-101, стр. 102-113, стр. 114-116.
  - 3) Видети чланак о архитектонском ритму: Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème du Rythme architectural”, № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926).
  - 4) Увези покрета посматрачевих очију приликом визуелне перцепције погледати: Bourdon, V. *La perception visuelle de l'espace*, (Paris: Schleicher frères, 1902).
  - 5) Lipps, Theodor. *Leitfaden der Psychologie*, (Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1909), p. 186.
  - 6) Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, (Paris: libr. philosophique J. Vrin, 1927), p. 377.
  - 7) Милутин Борисављевић, “Проблем простора и времена у архитектури”, *Уметнички преглед*, (Београд, 1941), стр. 86
  - 8) Leonardo Bianchi, *Le mécanique du cerveau et la fonction des lobes frontaux*, (Paris: Arnette, 1921).
  - 9) Jean-Pierre, Nuel. *La Vision*, (Paris : O. Doin, 1904), p. 36.
  - 10) Hermann Helmholtz *Optique physiologique*, (Vigneux-sur-Seine : N. Desroches, 1966), pp. 83-84
  - 11) Fick, Adolf. *Compendium der Physiologie des Menschen*, (Wien: Wilhelm Braumüller, 1882).

- 12) Милутин Борисављевић, “Проблем простора и времена у архитектури”, *Уметнички преглед*, (Београд, 1941), стр. 89.
- 13) Везано за перспективне феномене погледати Борисављевићеве чланке: Miloutine Borissavliévitch, “Le science de la harmonie architecturale”, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, № 6, 7, 8 (Paris, 1924-1925).
- 14) Видети: Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939), стр. 96.
- 15) Анри Бергсон, *Стваралачка еволуција*, (Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991); Anri Bergson, “Mozak i misao: jedna filozofska iluzija”, *Theoria*, br. 1, (1996), 63-73.
- 16) Louis Hautecoeur, *De l'architecture*, (Paris: Sens, Société générale d'imprimerie et d'édition; A. Morancé, 1938), p. 224.
- 17) “Захваљујући покретима наших очију, ми разумемо одакле долази мирноћа грчког храма, тежак ритам египатских стубова, као и скоро хистерична живахност једне готске катедрале. Када архитектура не би била уметност времена, било би немогуће објаснити ове различите експресије; архитектонска дела била би *мртва*, непокретна, уместо да им се удахне живот. Међутим, то није све. Једна проста вертикална или хоризонтална линија, неће се више сматрати као једна *геометријска*, непокретна, залеђена, укратко линија која одређује простор, већ као *трајање* и *правац* (с лева на десно, или од доле на горе, и обрнуто), као једна жива линија која се *креће*.” Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 75-76.
- 18) Наведене временске односе пропорција златног пресека Борисављевић није у потпуности експериментално доказао. Оптичко-физиолошком кинематиком (*la cinématique optico-physiologique*) се бавио до краја живота, сматрао је да физиолошка оптика треба тек да напредује, да се даље развија и усавшава да би могла поуздано и прецизно да дефинише временске интервале специфичне за одређене естетичке феномене. Проучавању области оптичко-физиолошке кинематике и њене примене у научној естетици архитектуре Борисављевић је посветио својих последњих двадесет година живота, односно читав период боравка у Паризу, након емиграције из Југославије 1950. године. Овај Борисављевићев други париски период посебно су обележили текстови посвећени оптичко-физиолошкој кинематици и оптичко-физиолошкој перспективи: Miloutine Borissavliévitch, “Perspective optique et perspective sphérique”, *La Construction Moderne*, № 7, (Paris, 1953).
- Miloutine Borissavliévitch, “La perspective optico-physiologique et son application à l'architecture classique”, *L'Architecture française*, (Paris, 1955).
- Miloutine Borissavliévitch, “La vision droite et les images renversées”, *L'Archives Ophtalmologie*, (Paris, 1957).
- Miloutine Borissavliévitch, “La vision droite et les images renversées”, *L'Optique française*, № 53, (Paris, 1957).
- Miloutine Borissavliévitch, “La perspective sans points de fuite dans son application aux lignes courbes”, *L'Architecture française*, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “Les illusions optique”, *L'Optique française*, № 62, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “Les illusions optique”, *L'Optique française*, № 63, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “La perspective optico-physiologique et les illusions d'optique”, *L'Optique française*, № 65, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “La perspective optico-physiologique et les illusions d'optique”, *L'Optique française*, № 66, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “L'image rétinienne existe-elle?”, *L'Optique française*, № 68, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conceptin classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 69, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conceptin classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 70, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la conceptin classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 71, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “Critique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 72, (Paris, 1958).
- Miloutine Borissavliévitch, “Un cas sectaculaire de perspective géométrique”, *L'Architecture française*, (Paris, 1959).
- Miloutine Borissavliévitch, “La vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 74, (Paris, 1959).
- Miloutine Borissavliévitch, “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 76, (Paris, 1959).
- Miloutine Borissavliévitch, “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 78, (Paris, 1959).
- Miloutine Borissavliévitch, “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 79, (Paris, 1959).

- Miloutine Borissavliévitch, "La photographie et la cinématographie en relief", *L'Optique française*, № 81, (Paris, 1959).
- Miloutine Borissavliévitch, "La photographie et la cinématographie en relief", *L'Optique française*, № 85, (Paris, 1959).
- Miloutine Borissavliévitch, "Critique de la conception classique de la parallaxe", *L'Optique française*, № 89, (Paris, 1960).
- Miloutine Borissavliévitch, "Critique de la conception classique de la parallaxe", *L'Optique française*, № 90, (Paris, 1960).
- Miloutine Borissavliévitch, "Critique de la conception classique de acuité visuelle", *L'Optique française*, № 91, (Paris, 1960).
- Miloutine Borissavliévitch, "Critique de la conception classique de acuité visuelle", *L'Optique française*, № 93, (Paris, 1960).
- Miloutine Borissavliévitch, "Critique de la conception classique de acuité visuelle", *L'Optique française*, № 94, (Paris, 1960).
- Miloutine Borissavliévitch, "Vision du noir (points, lignes, surfaces et corps noirs)", *L'Optique française*, № 96, (Paris, 1960).
- Miloutine Borissavliévitch, "Nos yeux en tant qu'appareil antiparallactique", *L'Optique française*, № 97, (Paris, 1961).
- Miloutine Borissavliévitch, "Nos yeux en tant qu'appareil antiparallactique", *L'Optique française*, № 107, (Paris, 1961).
- Miloutine Borissavliévitch, "La stéréoscopie", *L'Optique française*, № 108, (Paris, 1961).
- Miloutine Borissavliévitch, "Perception des images au synoptophore", *L'Optique française*, № 109, (Paris, 1962).
- Miloutine Borissavliévitch, "Synoptophore, test de Bielchowsky et correspondance rétinienne", *L'Optique française*, № 112, (Paris, 1962).
- Miloutine Borissavliévitch, "Perception visuelle d'une ligne droite", *L'Optique française*, № 117, (Paris, 1962).
- Miloutine Borissavliévitch, "L'Optique d'Euclide", *Opticien Lunetier*, № 122, (Paris, 1963).
- Miloutine Borissavliévitch, "L'Optique d'Euclide", *Opticien Lunetier*, № 127, (Paris, 1963).
- Miloutine Borissavliévitch, "L'Optique d'Euclide", *Opticien Lunetier*, № 129, (Paris, 1963).
- Miloutine Borissavliévitch, "Nouvelles recherches sur la perception du relief et la vision binoculaire", *Opticien Lunetier*, № 136, (Paris, 1964).
- Miloutine Borissavliévitch, "Philosophie de la composition architecturale de A. Ferrand", *Revue d'esthétique*, IX, (Paris, 1965).
- 19) "...циљ је био не само да докажемо да је архитектура, са естетичког аспекта, *уметност времена*, већ такође да покажемо *научну методу* којом се служи научна естетика архитектуре у својим истраживањима и у објашњавању естетичких феномена ове уметности." , и касније додаје: "Чињеница која је заснована на научним основама, која потврђује да је архитектура уметност времена, представља *допринос од велике важности* који ће *подићи револуцију* у естетици архитектуре." Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 76.

### 3.6. Формална и асоцијативна естетика

Борисављевић већу важност придаје асоцијативној естетици архитектуре, то значи да посебно цени садржај и симболички аспект архитектонског дела, док форму у архитектури подводи под нераскидиви део асоцијативног процеса, стога су форма и садржај два корелативна појма. Из овог Борисављевићевог мишљења следи да не постоји садржај без форме, нити форма без садржаја. Свој критички став објашњава као нимало субјективан, већ објективан, обзиром да је реч о научној естетици архитектуре коју Борисављевић успоставља као у потпуности објективну научну дисциплину која се темељи на објективним чињеницама, а не на субјективним хипотезама. Излаже основне принципе научне естетике архитектуре.

Поред Ворингера, Липса и Велфлина (Heinrich Wölfflin) Борисављевић је присталица “уосећавања” (Einfühlung-a) у архитектури. Он не прихвата искључива мишљења идеалиста – присталица естетике садржаја или асоцијативне естетике, чији је главни представник Хегел, али ни формалиста, као што су Хербарт, Кант, Шилер, Цимерман, и др.

Подела на *L'Architecture formelle* (архитектуру форме) и *L'Architecture de contenu - expressive ou symbolique* (архитектуру садржаја – експресивну или симболичку), односно подела на формалистичку естетику и асоцијативну естетику архитектуре је вештачка, сматра Борисављевић, али је погодна због лакшег изучавања архитектуре. Борисављевић сматра да та подела у основи не постоји што доказује тезом да уколико тврдимо да “формална” архитектура самостално постоји, онда према томе постоје форме без садржаја, односно без значења, што представља апсурд.

**La forme sert à exprimer une idée artistique, d'où il s'ensuit que la forme est un élément *expressif*. Le même rectangle *couché* ou *debout* exprime les sentiments différents. Or, les lignes seules,**

**lorqu'elles tombent expriment la dépression et lorqu'elles montent semblent gaies, victorieuses, expriment l'exubérance. En d'autres termes, il n'y a pas de formes sans signification ... Tout ce qui est esthétiquement vivant (exprime quelque chose), parce que l'homme, en s'identifiant avec les choses leur prête sa vie à lui, les vivifie, les rend vivantes. Les formes et l'idée ne sont que des termes corrélatifs.<sup>1)</sup>**

Тема односа форме и садржине у естетици архитектуре представља једну од кључних тема Борисављевићеве научне естетике. Ову тему везује за тему емпатије у архитектури и подвлачи да је човек тај који чини да ствари изгледају живе, тако што се он са њима идентификује и што им удахњује свој сопствени живот, у објективном смислу ствари су увек мртве, оне су само у нама и у односу на нас живе. Естетичка активност огледа се управо у тој фузији, у стапању нашег Ја са предметима које перцепирамо и контемплирамо. Кључ естетичке активности је тај узајаман однос субјекта и објекта, у ком субјекат никада није индиферентан према објекту, увек има одређена осећања. Суделујући у одређеној естетичкој активности субјекат тврди да се одређене линије “пењу” или “силазе”, јер субјекат контемплира одређени ритам линија (сл. 288, сл. 289, сл. 292).

Судећи по претходно наведеном свака форма има одређени садржај, а тај садржај је посредан, односно симболички. Борисављевић доводи у везу уосећавање и симболизам. Усваја Фехнерову поделу на директне (непосредне) импресије и асоцијативне (посредне) импресије. Директне импресије спадају у формалну естетику, а асоцијативне у садржајну естетику. Борисављевић се на слаже са Фехнеровим мишљењем да формална естетика и директне импресије које производе форма, боја, звук и односи између ових елемената, немају никакво значење. Супротно Борисављевићу, Фехнер сматра да је значење одлика само садржајне естетике и асоцијативних импресија. Фехнер у асоцијативним импресијама види крајњи врхунац и идејни циљ уметничког.

Анализирајући слику на којој су приказани различити положаји правоугаоника (сл.106), закључујемо да формално задовољство не постоји само по себи, већ само у односу на нас и кроз интерпретацију нашег Ја. У објективном

смислу, ови правоугаоници имају исту вредност, јер је у питању увек исти правоугаоник. На овај начин посматрана формална естетика не садржи смисао, јер би подразумевала искључење субјекта из естетичког акта, што би естетички акт учинило немогућим. Борисављевић закључује да су форма и садржај корелативни појмови и да не постоји форма без садржаја, нити постоји садржај без форме. Он не прихвата разлику по природи импресија, већ наводи као једино могућу и прихватљиву разлику по интензитету чулних импресија. Тако би формална архитектура била сведена на чулне импресије нашег чула вида чији емоционални одјек не би дубоко продирао у људску природу, док би импресије садржајне архитектуре продирале далеко дубље.

Борисављевић сматра да асоцијација не спада у естетичку вредност објекта, док форма чини једини прави естетички елемент. Уколико упоређујемо лепоту једног правоугаоника са односима страница по златном пресеку са лепотом једне готске катедрале, могли бисмо погрешно закључити да садржајна, симболична или асоцијативна естетика архитектуре има за циљ изражававање одређене идеје, док формална естетика архитектуре се односи само на форму, боју, осветљење и линије, односно на стварање хармоничне целине која се добија комбиновањем ових елемената који немају никакав израз и значење. Из овога следи неистинит закључак формалистичке естетике, јер су линије, боје, форме и осветљење сами по себи изражајни. Исти правоугаоник постављен усправном, положено и нагнуто изражава три различита душевна стања, такође једна црвена површина одражава радост и живост, а црна мирноћу и тугу. Закључујемо да формална естетика архитектуре има смисао, захваљујући нашој субјективној интерпретацији односно процесу “уосећавања” (*Einfühlung*-у). Међутим, као што је већ наведено разлика између садржајне и формалне естетике архитектуре не постоји и све се своди на разлике у јачини импресије које су мање или више богате.

Услед асоцијације готску катедралу перцепирамо као уметничко дело, док нам један правоугаоник и обојена површина пружају по интензитету делеко сиромашнију сензацију. Борисављевић сматра да би један естетички феномен био истражен на што веродостојнији начин, посматрач треба да не зна ништа о предмету посматрања, било да је у питању готска катедрала или банка, он треба

да посматра објекат ослобођен било какве врсте асоцијација које би утицале на његов естетски суд.

Најзначајнији чинилац формирању естетског суда у Борисављевићевој концепцији научне естетике архитектуре чини *Einfühlung* – теорија “уосећавања” или теорија емпатије. По овој теорији једна архитектонска грађевина, као и свако друго уметничко дело, треба да комуницира посматрачем директним језиком, без посредних асоцијација. Захваљујући акту “уосећавања” ми се идентификујемо са објектима које посматрамо, ми их оживљавамо и удахњујемо им душу. Као резултат овог акта једна вила ће нам изгледати весело и кокетно, палата раскошно и луксузно, а један надгробни споменик тужан (сл. 313, сл. 314).

Садржајна естетика у многоме зависи од духовно-сазнајног схватања једне епохе. Једно архитектонско дело могло би у формалном смислу бити лепо, а у садржајном ружно. У том смислу један архитекта из средњег века сматрао би грчки храм лепим у формалном погледу, али ружним у изражајном погледу.

Као један од највећих недостатака модерне архитектуре, Борисављевић сматра њену униформисаност у изражајном смислу. Он закључује да грађевине модерне архитектуре имају исти израз, упркос томе што треба да изражавају различите теме. “Уметничка академија у Паризу личи на неки магацин, а модерне цркве потсећају на покривене пијаце.”<sup>2)</sup> Свако архитектонско дело треба да изражава оно чему служи, тврди Борисављевић, као добре примере погледати слике јапанске архитектуре у којима влада универзални принцип хармоније форме и садржаја (сл. 307, сл. 308).

*L'Architecture de contenu* (архитектура садржаја) подразумева оно што архитектура може да изрази (сл. 309, сл. 310, сл. 311, сл. 312). Насупрот сликарству и вајарству којима стоји читав животињски, биљни и природни свет појава на располагању да изазову богату скалу осећања, Борисављевић у смислу ескпресивног акта, архитектуру сматра најсиромашнијом уметношћу.

**Au contraire, l'architecture est, avec la musique, l'art le plus pauvre, le plus réduit en moyens d'expressions : Des signes seuls permettent à l'architecte, comme au musicien, de traduire les sentiments les plus divers qui puissent faire vibrer notre âme, émouvoir notre coeur.**<sup>3)</sup>

Форма и садржај су корелативни појмови: не постоји форма без садржаја, нити садржај без форме. Између ова два неодвојива појма постоји одређени однос, који се по Борисављевићу изражава следећом функцијом:

$$F = f(C)$$

F – *forme* (форма) ; C – *contenu* (садржај)

која значи да форма зависи од садржаја и да је она у функцији садржаја. Због тога не користимо исте форме да бих изразили садржај једног казина и једног затвора.

Наведена једначина представља први закон односа форме и садржаја који важи само у случају да посматрач унапред зна да је реч о једном затвору, казину или гробници, на основу чега он може да просуђује да ли формална експресија одговара или не свом садржају. У том случају лепота једног архитектонског дела просуђује се након кореспонденције између садржаја и његове форме. Како би поткрепио своје мишљење даје пример немачке виле у модерном стилу која не одговара идеји једне виле, јер више личи на неки затвор или тврђаву, она је озбиљна и суздржана уместо да буде весела и раздрагана. Ми овакву вилу одмах осуђујемо јер не одговара закону који смо навели.

Борисављевић анализира акт естетског просуђивања корак по корак, узима у анализу један нормалан случај у ком експресивна форма виле одговара идеји виле. Шта се у том случају дешава и какав је посматрачев естетски суд? Посматрач ће реаговати позитивно, јер ту нема ничег што изненађује, он перцепира оно што је очекивао да ће осетити. То није једини разлог због ког овакву вилу посматрач сматра лепом, већ у следећем тренутку његово памћење постаје складиште свих вила које је досада видео у животу, а вила коју естетски просуђује је само подстрекач који је покренуо све сличне асоцијације. Посматрач тада у глави, захваљујући одређеним церебралним процесима види све виле које је раније перцепирао и у односу њих просуђује о вредности виле која се налази пред њим. Борисављевић закључује да естетско просуђивање зависи од богатства



нашег сећања везаног за одређену врсту грађевине. Естетски суд једног лаика који је претходно видео само две или три виле, свакако неће бити исти као суд архитекте који је видео велики број вила различитих стилова. Овде примећујемо једну идеју коју ће касније Борисављевић развити у један од основних закона своје научне естетике архитектуре, а односи се на следеће: “Or, juger esthétiquement n’est que comparer et choisir entre des choses semblables.”<sup>4)</sup>

Код наведених случајева форма се просуђује са становишта теме, односно садржаја, она је лепа уколико: 1. одговара мерама које кореспондирају са задатом идејом; 2. уколико је лепша од свих форми које изражавају задату тему. Циљ архитекте пројектанта је да пронађе најлепшу и најадекватнију експресивну форму. То су практичне вежбе у архитектури које треба да задовоље закон кореспонденције форме и садржаја. Поставља се питање којим се методама то постиже? Архитекта размишља о бројним прикупљеним примерима на задату тему, затим покушава да их научи срцем, што значи да може да их поново исцрта не гледајући их. Приликом доласка до резултата архитекта следи два процеса:

а) *Копирање*: док архитектонске примере усваја срцем, то значи да успева да исцрта целокупан изглед једне грађевине без гледања у пример. Да би до ове фазе дошао архитекта мора претходно да вежба и више пута да покушава да копира, што зависи од његове визуелне меморије.

б) *Гледање*: што подразумева визуелно читање или поигравање са формама одређене грађевине, као што музичар свира ноте неке композиције. Аутоматски научити једно дело значи схватити га срцем, објашњава Борисављевић.

Метод који Борисављевић објашњава архитекта унапређује током свог радног искуства, попут песника који пише стихове или музичара који свира музику. То богатство је богатство форми које архитекта комулира у свом памћењу. Без ове школе архитектонске ерудиције, архитекта је аналфабета. Увиђамо Борисављевићеву прецизност, склоност ка класичним основама које се у архитектури првенствено морају савладати јер чине основу архитектуре. Независно од каснијег опредељења архитекте за академски или модерни стил, проучавање архитектонских форми чини основу учења архитектуре.<sup>5)</sup>

**Par conséquent et avant même de commencer la composition (par exemple un villa, un tombeau, un arc de triomphe, etc.), il faut commencer par apprendre les formes architecturales, surtout les formes de l'architecture classique, cet alphabet d'un architecte. Après cette préparation, le reste n'est, au fond, qu'une combinaison personnelle des éléments connus.** <sup>6)</sup>

Из наведених примера Борисављевић изводи закључак да је форма та која се мења (када архитекта трага за најадекватнијом формом), док садржај остаје исти. Из тога закључује да није садржај битан за просуђивање вредности једног дела, већ је пресудна форма дела. Форма је та која је неисцрпна, јер увек постоји небројено много одговора на исту тему.

Исти пример испитајмо на други начин. Претпоставимо да посматрач не зна ништа о томе шта једна грађевина представља, било да је то вила, храм или гробница. Шта се том приликом дешава и какав је посматрачев естетички суд? Борисављевић наводи две опције: 1) грађевина може да се свиди или не свиди посматрачу, и 2) посматрач ће сматрати да је та грађевина весела или тужна, озбиљна или комична, сиромашна или богата, поносна или скрушена, уздржана или интимна, крута или грациозна, итд. И у овом случају Борисављевић закључује да је само форма та која остварује комуникацију са посматрачем и која одређује не само да ли је нешто лепо или ружно, већ и садржај који можемо да проценимо на основу одређене форме. Форма је сама по себи експресивна, из чега следи други закон односа форме и садржаја:

$$C = f(F)$$

C – *contenu* (садржај); F – *forme* (форма)

што значи: садржај једног уметничког дела зависи од његове форме, уметничко дело је у функцији форме. Укратко речено, сама форма је уметничко дело, у форми се налази целокупна вредност уметничког дела. Овај други закон естетике бави се естетичким феноменом у свој својој чистоти, ослобођен од свих

асоцијација и страних елемената који више припадају интелектуалном акту, него чулном или естетичком акту. Закон по коме садржај једног уметничког дела зависи од његове форме је тренутан и није резултат размишљања или компаративног просуђивања.

**La conclusion qui s'impose est que la forme seul peut plaire et exprimer tous nos états d'âme (Stimmungsgeföhle). La forme est le Dieu même de l'architecture; elle est suffit à elle-même. <sup>7)</sup>**

У чистој естетској контемплацији посматрач никада не треба да себи постави питање “Шта ова грађевина представља?”, јер то значи да се пита да ли је то што контемплира вила или затвор, а то је акт препознавања, а не осећања. Такође нема већег апсурда од давања имена уметничким делима, као на пример једној слици “Портрет жене”, то је плеоназам јер и сам посматрач види да је наслици приказан портрет жене. Међутим, написати исти назив испод једне кубистичке слике, на којој се виде два троугла и круг, значи тражити од посматрача да види оно што не види, нити је могуће да види. Исто се дноси и на музичке комаде и архитектонска дела, сви ови наслови, немају никакав смисао, сматра Борисављевић.

Са чисто естетичког гледишта, треба одбацити све називе и препустити посматрачу да перцепирајући једно уметничко дело, и сам слободно просуди шта то дело значи. Уметничко дело је само себи довољно и оно само за себе изражава своје значење. Форма је основни и главни носилац значења, симболике и садржаја, зато су за Борисављевића појмови садржајне и формалне естетике неодвојиви и не могу постојати један без другог.

Први закон по коме форма зависи од садржаја (форма је у функцији садржаја) је антиестетички, јер је по њему посматрач унапред обавештен да се ради о једној вили, споменику, уместо да му је дата слобода да се сам диви или не диви одређеној грађевини. Други закон по коме је садржај једног уметничког дела зависи од његове форме (садржај је у функцији форме) је прави естетички

закон, по коме посматрач занемарује све, осим самог уметничког дела. По овом закон посматрач сам просуђује да ли је у питању једна вила или споменик.

У даљим својим писаним текстовима Борисављевић се бави претежно формалном естетиком архитектуре и пише о томе шта све архитектонске форме могу изражавати, при том увек наглашава велику важност форме, истичући да форма представља важан елемент сваког уметничког дела.

- 
- 1) “Формом се изражава једна уметничка идеја, што потврђује да је форма експресиван елемент. Исти правоугаоник *положен* или *усправан* изражава различита осећања. Тако, саме линије, зависно од тога да ли су силазне када изражавају тугу, или су узлазне када изгледају весело, победоносно и изражавају раскош. Другим речима речено, не постоје форме *без значења* ... Све што постоји је естетички живо (оно изражава нешто), јер се човек идентификује и саживљава са стварима, он их оживљава и чини их живим. Форма и садржај су ништа друго до корелативни појмови.” Miloutine Borissavliévitch, “L’Architecture de Contenu ou ce que architecture peut exprimer”, *La Construction Moderne*, № 30, (Paris, 27 Avril 1924), p. 351.
  - 2) “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924), p. 545.
  - 3) Насупрот, архитектура је, заједно са музиком, најсиромашнија уметност која располаже са најмање изражајних елемената: архитекта, као и музичар само помоћу знакова изражава најразличитија осећања која треба да покрену нашу душу и узбуди наше срце. Miloutine Borissavliévitch, “L’Architecture de Contenu ou ce que architecture peut exprimer”, *La Construction Moderne*, № 30, (Paris, 27 Avril 1924), p. 349.
  - 4) “Дакле, естетско просуђивање није ништа друго до упоређивање и одабирање између сличних ствари.” Miloutine Borissavliévitch, “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924), p. 543.
  - 5) Милутин Борисављевић, “Из архитектонских форми”, *Неумар*, бр. 1, (Београд, 25 јануар, 25 март, 1930).
  - 6) Према томе, пре него што се почне са пројектовањем (на пример једне виле, гробнице или тријумфалног лука, итд.), треба почети са учењем архитектонских форми, пре свега класичних форми које чине азбуку архитектуре. Након такве припреме, преостаје само да се направи лична комбинација познатих елемената. Miloutine Borissavliévitch, “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924), p. 544.
  - 7) Закључак који се проистиче је да форма само по себи може да се свиди и да изрази сва наша душевна стања. Форма је срж архитектуре, она је сама себи довољна. Miloutine Borissavliévitch, “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924), p. 544.

### 3.7. Естетички феномени у архитектури

#### 3.7.1. Симетрија у архитектури

Симетрија по Борисављевићу истовремено представља један од најважнијих и најпримитивнијих естетских феномена у архитектури. Сви естетичари се слажу у погледу важности симетрије у естетици, али Борисављевић покушава да одговори на питање *Зашто је симетрија лепа?* Без одговора на ово питање научна естетика не би имала *raison d'être*, јер би се естетика свела на допадање и недопадање. Борисављевић је изразито уважавао мишљења Густава Теодора Фехнера (Gustav Theodor Fechner), оснивача експерименталне естетике. По Фехнеровом мишљењу симетрија је један од најбитнијих закона формалне лепоте уметности, он тврди да је симетрија значајнија и да изазива веће допадање него златни пресек.

Своја естетичка истраживања Фехнер је заснивао на научним чињеницама испитујући допадања правоугаоника са различитим односима страница, приликом чега је дошао до закључка да је већина испитаника изабрала правоугаоник са односима страница по златном пресеку. Фехнер је изнео резултате свог научног истраживања по ком златни пресек представља најлепши однос, али он није поставио питање *Зашто нам се правоугаоник са односом страница по златном пресеку највише допада?* Ово питање чини основу научне естетике, која се бави објашњавањем естетичких феномена. Борисављевић истиче просветљујућу улогу научне естетике која је расветлила мрак који је владао у естетичким разматрањима филозофске школе естетике, у којој је сваки филозоф симетрију, асиметрију, хармонију, ритам, пропорције, итд., разматрао на свој начин, третирајући ове естетичке феномене као појмове. Посматрање

естетичких феномена као затворених појмова, при чему се у потпуности занемарују реалне чињенице, довело је до ситуације у којој ниједан од ових феномена није био објашњен.

Насупрот филозофији која оперише са појмовима, наука оперише са чињеницама. Метода научне естетике састоји се у томе што полази од најпростијих чињеница феномена симетрије, на пример од једне хоризонталне праве подељене једном вертикалном правом на два симетрична дела, пружајући објашњења зашто нам се ова симетрична слика допада. Применом индукције, од простијих феномена ка сложенијим, разматрају се једна симетрична површина, једно симетрично тело, затим симетричне архитектонске композиције у којима се опет поштује скала разматрања од простог ка сложенијем. Примењујући индуктивну методу естетичар научник увек трага за објашњењем и за откривањем узрока нашег естетичког задовољства. Циљ научног естетичког метода састоји се у резимирању свих научних објашњења и извођењу општих закључака који важе за све разматране феномене, а крајњи циљ научне естетике архитектуре представља дефинисање закона који важи за сва симетрична тела.

На слици (Сл. 315) приказана је скулптура подељена вертикалном правом на два једнака дела. Како би објаснио зашто је ова слика лепа, Борисављевић разматра начин на који наше очи посматрају ову слику, односно излаже поступак гледања једног симетричног тела или композиције. Познато је да је људска видна перцепција сукцесивна, а не симултана, што значи да је гледање временски акт. На слици (Сл. 316) констатује да се гледање одвија с лева на десно (Сл. 316 а) или с десна на лево (Сл. 316 б), ово гледање је унилатерално, једномислено, то је течење и низање при гледању. На сасвим другачији начин се одвија гледање једне симетрије (Сл. 316 с и Сл. 316 д), оно се врши двојачко: од средине ка крајевима (конвергентно или центрипетално) или од крајева ка средини (дивергентно или центрифугално).

Естетички аспект остварује се док посматрач посматра једну симетричну слику приликом чега доживљава две идентичне сензације које у њему буде осећања уравнотежености, смирености и спокојства. Сматрати да је једна

симетрична слика мирна и уравнотежена, значи исто што и горити о нашој мирноћи и уравнотежености, јер је естетички феномен феномен уосећавања. Уколико се на симетричној слици наруши равнотежа како би настала једна “нејасна” асиметрична слика, у том случају посматрач ће имати два неједнака мишићна напора, две различите акомодације и конвергенције, посматрач ће осетити мучење, јер ова нова слика није јасно симетрична, нити јасно асиметрична. Ово одсуство јасноће ствара осећање непријатности које представља неестетички феномен.

Закључујемо да је главна одлика естетичких феномена јасноћа и лакоћа перцепције, док неестетичке феномене одликује нејасноћа, колебање и мучење. То не значи да асиметричне композиције спадају у неестетичке феномене, јер је асиметрија такође естетички феномен, али условљен јасним односом између неједнаких делова. Као најлепши однос ове неравнотеже Борисављевић наводи однос композиције према златном пресеку (1:1,618 или када се заокружи 3:5). Борисављевић је посебно истицао лепоту асиметрије која је најприкладнија за пројекте вила, које у асиметричним односима постају живахније, љупкије, живописније и веселије.<sup>1)</sup> Генерални закон који важи за гледање свих симетричних диспозиција своди се на једнаке видне перцепције којима одговарају једнаке сензације (Борисављевић их назива “симетричним сензацијама”) које узрокују естетички закон односно задовољство, које се изражава као душевна равнотежа и мирноћа. Симетричне диспозиције одговарају храмовима, палатама и катедралама.

Естетичко објашњење феномена симетрије не заснива се само на покретима очију посматрача, већ укључује и сазнање о сопственој симетрији посматрача који је кључан чинилац у свим естетичким феноменима. Људско тело је симетрично што значајно утиче на стварање вибрација допадања, јер се посматрач “уосећава” и имитира оно што види својим чулима. У естетској контемплацији посматрач се идентификује са оним што посматра, стога у феномену симетрије посматрачева сопствена симетрија тела одговара симетрија ствари. Борисављевић своје естетичко тврђење подкрепљује бројним архитектонским делима у којима је човек стваралац уписао себе и чињеницом да је целокупна архитектура антропоморфна. То је истовремено и кључни доказ за

теорију уосећавања (*Einfühlung*). Човек је конституисан на паран начин, са две руке, две ноге, двоје очију, стога ту симетрију човек захтева и од других тела. Зато естетичко задовољство настаје код оних феномена који одговарају нашој природи, уколико перцепирамо једно нелагодно асиметрично тело и ми сами ћемо се осећати као да смо деформисани.

Главно објашњење естетичких феномена налази се у посматрачевом лако перцептивном акту, односно у чињеници да очи одмах препознају једнакост симетричних делова, приликом чега посматрач осећа задовољство. Перцептивна лакоћа је производ јасноће између делова и односа једнакости делова што образује ред као једну од веома важних естетичких чињеница. “Le phénomène de symétrie est à la fois un des plus importants et des plus primitifs dans toute l’esthétique architecturale.”, тврди Борисављевић.<sup>2)</sup>

Приликом разматрања естетичких феномена у великој мери он се ослања на психолошка објашњења физичких функција човека.<sup>3)</sup> Ова психолошка објашњења односе се на функционисање напетости мишића приликом чина перцепције симетричног естетског феномена при чему наше тело остаје затечено, непомично и делује једнако на обе стране објекта посматрања. Оса симетрије која дели објекат посматрања на две идентичне половине ствара у посматрачу психолошки осећај вертикалности и уравнотежене снаге сензација за сваки од ове две половине (сл. ).

Борисављевић наглашава, за разлику од доктора Сореа (Jacques-Louis Soret),<sup>4)</sup> да естетички феномен симетрије није симултан, јер се ради о две сукцесивне радње. Уколико имамо две сензације, треба да постоје две визуелне перцептивне радње које следе једна након друге. На слици 317 приказани су покрети наших очију приликом перцепције једне симетрично подељене дужи. Да би смо донели закључак да је дуж АВ симетрично подељена на дужи АС и СВ наше очи се померају од тачке С ка тачци А, што чини прву перцептивну радњу, и од тачке С ка тачци В, што представља другу перцептивну радњу. Према томе естетички феномен симетрије испољава се по *закону минималног напора* током његове перцепције, што значи да је напор једнак када очи посматрају два симетрична дела АС и СВ. Сваки од ови делова дужи АВ у посматрачу изазива



једнаке сензације простора односно *sensations symétriques* (симетричне сензације). На слици 318 а приказана је симетрија, али уколико слика није окренута једна ка другој – као у огледалу, већ има више идентичних слика у истом реду, онда није реч о симетрији, већ о реду и континуитету (сл. 318 b, 316).

Феномен симетрије се заснива на идеји о најмањем напору из чега проистиче да је “*La beauté qui résulte de telles dispositions s’explique par l’idée d’une loi que nous y découvrons; elles sont signe d’ordre, d’unité, d’équilibre.*”<sup>5)</sup>

Као опозиција естетичком феномену симетрије на примеру дужи АВ, налази се пример неравномерно подељене дужи АВ, што узрокује неестетички феномен који у перцепцији посматрача изазива бол, нелагодност и мучење. То не значи да ће свака асиметрија узроковати сензацију бола код посматрача, јер је естетички феномен само она асиметрија која је приказана кроз јасан однос својих елемената међу којима један увек доминира над другим, тако да у чину перцепције посматрач нема дилеме и колебања прилико осматрања овакве асиметричне композиције.

За једну линију подељену на два дела уз помоћ метра или неког другог објективног мерног инструмента, може се рећи да је геометријски симетрична. Естетичка симетрија се од геометријске симетрије разликује јер се премерава различитим мерним инструментима. За геометријску симетрију мерни инструмент је метар, а за естетичку симетрију мерни инструмент је око. Стога је за геометријску симетрију карактеристична објективност у закључивању, док естетичку симетрију одликује субјективност која представља основну карактеристику људског ока које врши мерење. Естетички свет можемо описати као свет појављивања који је један искључиво субјективни свет. Ово се објашњава Борисављевићевим инсистирањем на подвојености и различитостима геометријске и научне перспективе, као и у перцепцији свих естетичких феномена.

На пример један геометријски квадрат може бити различит од једног субјективног квадрата – *carré apparent* (појавног квадрата, квадрата који ми видимо).<sup>6)</sup> У случају субјективног квадрата увек постоји извесна доза апроксимативног закључивања. Око није математички прецизан инструмент,

приликом перцепције одређеног феномена потребно је да се удаљимо или приближимо како бисмо што боље сагледали извешан феномен, такође уколико наше очи нису централно постављене у односу на осу симетрије, ми ћемо феномен посматрати под одређеним углом, односно из перспективе, што ће довести до тога да донесемо непрезицан суд о симетричности неке композиције.

Борисављевић приликом разматрања естетичких феномена анализира класичне изворе, схватања мислилаца попут Витрувија (Marcus Pollio Vitruvius) и Аристотела. Указује на чињеницу да класични феномен симетрије нема заједничких тачака са његовим схватањем и уопште савременим схватањем симетрије. Витрувије под симетријом подразумева оно што Борисављевић назива естетички феноменом хармоније. Иако Витрувије никада није јасно дефинисао концепт симетрије, интерпретација његовог схватања симетрије своди се на хармоничну примену једног одређеног модула и на аналогију делова и целине.<sup>7)</sup> За разлику од Витрувија Аристотел је прецизнији у формулисању симетрије. Аристотелов естетички концепт симетрије је математичко-формалан и подразумева тачно детерминисан однос мера делова које видимо и њиховог међуодноса. Да би једна ствар била лепа, по Аристотеловом мишљењу, она треба да буде велика и симетрична. Архитекте у античкој Грчкој симетрију су сматрале суштином архитектуре, стога је она за Аристотела примаран услов лепоте. Аристотел као и Борисављевић говори о угодном осећају који симетрија ствара у посматрачу. Према Аристотелу симетричан однос подразумева усклађеност висине, дужине и дубине, али и доминацију једног дела над осталим деловима целине. Аристотел са једне стране заговара апроксимативну уравнотеженост, а са друге стране пружа већи значај једном делу над целином. У једној речи симетрија по Аристотелу је тачна мера између делова које видимо и њихове заједничке хармоније односно јединства.<sup>8)</sup> Поново долазимо до закључка да симетрију у класичном схватању можемо изједначити са савременим схватањем хармоније.

Лепоту једне симетричне композиције Борисављевић објашњава двоструким понављањем једне исте импресије (слике) пред нашим очима. У симетрији слике две идентичне слике окренуте су као у огледалу једна насупрот

другој (132a), што није случај са сликама у реду (Сл. 132b) где постоји сукцесивно посматрање, односно где се визуелни покрети одвијају у континуитету. У посматрању симетричне композиције свако око прави подједнак напор при чему процењује уравнотеженост две стране симетричне композиције. Симетрија постоји само онда када око моментално, без оклевања, доноси суд о једнакости симетричних форми, а резултат је брза и лака констатација естетичког задовољства. Основна карактеристика естетичког феномена симетрије је јасност и јединство, а последица је смиреност, уживање и естетичко задовољство. Лепота симетрије огледа се у јединству утиска који настаје услед уравнотежености визуелне перцепције. Борисављевић и овде истиче важну улогу *Einführung*-а и свим естетичким феноменима. Субјективни доживљај, емотивни утисци и антропоморфно схватање имају значајну улогу у естетичким феноменима и у разматрању ових феномена. Судаћи по томе Борисављевић закључује да је лепо оно што је блиско људској природи, а симетрија је један од таквих примера. Тако симетрија неког објекта кореспондира са симетријом људског тела.

Као што смо већ констатовали Борисављевић сматра да објашњење лепоте неког симетричног распореда лежи у уравнотеженим покретима наших очију, односно у равнотежи између два перцептивна акта од којих сваки одговара једној симетричној половини. Један симетричан објекат доводи се у везу са двама идентичним инервацијама наших очију. Ову мисао потврђује пример начина гледања једног реда стубова, (Сл. 319) приликом чега посматрач користи две међусобно паралелне половине ретина очију. У овом случају покрети двеју очних фовеа изводе се с лева на десно са циљем да сагледају стубове I, II, III и IV. Процес посматрања једне симетричне диспозиције је другачији, при чему фовее изводе симетричне покрете слева на десно (Сл. 320). У првој операцији визуелни зраци који су усмерени ка стубу II ударају о ретину у идентичним тачкама 2 и 2, међутим случај не би био исти уколико се зраци симултано шаљу ка два стуба (Сл. 320 а), јер бисмо онда имали два пара различитих тачака на спољнофовеалним деловима ретине. Стуб I удара о ретину левог ока у тачки +1, док стуб II удара о ретину ока у тачки +2. У том случају дупло би видели, пошто су у питању две различите тачке уместо да буду идентичне. Због овога очи су обавезне да извршавају два покрета, један за леви стуб, а други за десни стуб,

један покрет за леви стуб, а други за десни стуб. Први од ова два покрета привлачи тачке +2 и +2 ка фовеама F1 и F1 (Сл. 320 b), а други покрет ка фовеама F2 и F2 (Сл. 320 c).

Ово је Борисављевићево оптичко-физиолошко објашњење гледања симетричних диспозиција, које се заснива на научним чињеницама функционисања чула вида. Захваљујући двома идентичним радњама наше две ретине симетричне феномене називамо мирним и уравнотеженим.<sup>9)</sup> Борисављевић закључује следеће:

**C'est donc un phénomène de notre symétrie à nous, de notre équilibre personnel et non d'un équilibre qui appartient à un objet symétrique. En un mot, c'est une interprétation subjective d'un objet réel; la vie et l'expression que nous attribuons à ce dernier vient de ce que nous nous identifions avec lui prêtons nos qualités humaines. C'est là, au fond, tout le secret de la contemplation esthétique.**<sup>10)</sup>

---

1) Милутин Борисављевић, “Проблем симетрије у архитектури”, *Уметнички преглед*, (Београд, 1940), стр. 114-120.

2) “Феномен симетрије је у суштини један од најзначајнијих и најпростијих феномена у целокупној естетици архитектуре.” Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème de la Symétrie”, № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris, 1926), p. 33.

3) Наводи закључке француског доктора медицине и психолога Жака-Луја Сореа које је дао у својој књизи *Des conditions physiques de la perception du beau*. Soret, Jacques-Louis. *Des conditions physiques de la perception du beau*, (Genève: H. Georg, 1892).

4) Према Сореовом мишљењу посматрање симетрије се састоји од двеју симултаних сензација, при чему је друга сензација понављање прве сензације у односу на вертикалну осу симетрије. *ibid.*, p. 11.

- 5) “Лепота је резултат таквих одлика које се обајашњавају идејом *једног закона* који смо открили; те одлике су одраз *уређености, јединства и равнотеже.*” Miloutine Borissavliévitch, *Le Problème de la Symétrie*”, № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris,1926), p. 36.
- 6) *ibid.*, p. 37.
- 7) Витрувије, Маркус Полио. *Десет књига о архитектури*, (Београд: Грађевинска књига, 2003).
- 8) Аристотел,
- 9) Борисављевић увек води рачуна приликом формулисања својих исказа и у овом свом тврђењу које у својој основи базира на научним доказима, он наглашава улогу субјективног акта у перцепцији естетичких феномена, стога главне карактеристике симетричних естетичких диспозиција ставља под знаке навода : “calmes” (“мирни”) и “équilibre” (“уравнотежени”), на тај начин он истиче улогу *Einführung*-а у естетичким феноменима. Видети: Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème de la Symétrie”, № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris,1926), p. 42.
- 10) Зато је естетички феномен симетрије феномен *нашег* поимања симетрије, наше личне урванотежености, а не урванотежености коју има један симетричан објекат. Једном речју речено, то је *субјективно схватање* једног стварног објекта; оживљеност и изражавање које ми придајемо том објекту потиче од нашег *идентификовања* са њим, при чему му ми *придајемо наше људске особине*. У томе лежи целокупна суштина и тајна естетичке контемплације. Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème de la Symétrie”, № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris,1926), p. 42.

### 3.7.2. Асиметрија у архитектури

Опште мишљење готово свих естетичара је да је симетрија један од главних услова лепоте. Како онда нешто што је асиметрично може бити подједнако лепо, па чак и лепше од симетричног? На ово питање Борисављевић покушава да одговори и да објасни феномен асиметрије излажући бројне примере који овај феномен сврставају у ред изузетно важних феномена у оквирима научне естетике архитектуре.

Аристотел је високо ценио симетрију, док је асиметрију осуђивао, називајући је дисхармонијом. Посматрајући људско тело које је симетрично, за Аристотела асиметрија представља болест, слабост и ружноћу.<sup>1)</sup> Кант симетрију објашњава у духу свог схватања о укусу, по његовом мишљењу свака повреда симетрије, било да је на скулптури, грађевини или баштенским округлим грмовима, не може се допасти јер је противна идеји циља ових ствари.<sup>2)</sup> Остендорф чувени архитекта немачке историцистичке архитектуре на чијим књигама се и Борисављевић школовао,<sup>3)</sup> био је велики противник асиметрије.<sup>4)</sup> Хајнрих Велфлин, такође поборник “теорије уосећавања” у архитектури слаже се са Аристотеловом тврдњом да човек је наклоњен више симетрији него асиметрију, због симетричности свог тела. Велфлин закључује да људи осећају неугодност током настојања да изврше “уосећавање” са неким уметничким делом, уколико је то дело асиметрично, јер наша идентификација путем симболичке интуиције нам даје осећај нарушене симетрије нашег тела.<sup>5)</sup>

За Борисављевића асиметрија је у потпуности естетски допуштена, чак представља један од најважнијих фактора лепоте у архитектури, али само под условом да одговара одређеним естетичким законима. Борисављевић примере асиметрије највише увиђа у архитектури модернизма и у пољским вилама, како назива куће за одмор. То су намене и стилови који у архитектонском изразу захтевају живописност, покрет, динамику и веселост, што одговара асиметричном карактеру. Борисављевић феномен симетрије и асиметрије везује

за *usage* (корисност, намена, функционалност) појам који је има вишевековну историју у француској архитектури.<sup>6)</sup>

Појму *usage*-а он даје и ново естетичко значење, тако на пример осуђује градске цркве које су асиметричне, јер религозна намена цркве треба да изражава мир, равнотежу и спокојство, док би симетрија била неприкладна за пољске виле услед крутог и строгог изгледа насупрот немирних линија природног окружења у коме с ове виле налазе. Пољска вила треба изражава немир, покрет и неравнотежу да би била у складу и хармонији са природном околином. Симетрична дела производе статичку импресију и мирноћу, а асиметрична дела динамику и живописност. У случају градске цркве естетички феномен настаје из “слагања” посматрачеве идеје о цркви са црквом коју перцепира, а у случају пољске виле естетички феномен резултира из посматрачевог осећаја хармоније архитектонског објекта и његовог амбијента. У оба случаја намена је та која утиче на формирање наше естетичке перцепције, и она је везана за прекогнитивне слике и очекивања која сваки субјект носи у себи пре него што се нађе у директном перцептивном чину када врши посматрање и естетичко просуђивање неког дела.

Разлику између симетрије и асиметрије Борисављевић проналази и у другачијем начину гледања. Делови једне асиметричне композиције су међу собом нису једнаки, стога не пружају исте, већ различите импресије. Посматрач једно асиметрично дело посматра континуирано (с лева на десно, или обрнуто), док симетрично дело посматра дисконтинуирано (од средине тј. осе симетрије ка левом крају, и од осе симетрије ка десном крају).

Борисављевић уочава две врсте асиметрије: хоризонталну и вертикалну. Хоризонтална асиметрија приказана је на слици 326 где су две дужи прво биле симетричне, односно једнаке, а после лева дуж се повећавала, док с десна скраћивала, и док није на крају потпуно нестала. На слици 327 приказана је вертикална симетрија у два случаја, у првом горња дуж се повећава, а доња скраћује, а у другом случају горња дуж се скраћује, а доња повећава. Из ових примера можемо рећи да је асиметрија однос неједнакости.

Велики број архитеката, естетичара и математичара ће се сложити са констатацијом да је златни пресек најлепши однос неједнакости. Борисављевић покушава да путем научне естетике докаже зашто је то тако. Настојао је да симетричне и асиметричне односе не посматра геометријски, тј. као односе између дужина, већ временски. На тај начин симетричне и асиметричне композиције постају покретљиве, динамичке, а не мртве и статичне. Естетичко посматрање представља сукцесиван акт. Управо због континуираног начина гледања асиметрије и дисконтинуираног гледања симетрије, асиметричан однос је могућ и у хоризонталном и у вертикалном правцу, док је симетричан однос могућ само у хоризонталном правцу.

За разлику од симетрије која увек производи естетички феномен и осећање задовољства приликом контемплације и перцепције архитектонског дела, асиметрија овај ефекат може да оствари само уколико одговара одређеним естетичким законима асиметрије.

Посматрајући на пример асиметричну композицију катедрале у Стразбуру, осетићемо нелагодност, осетићемо да нам нешто недостаје (сл. 328, сл. 329, сл. 330, сл. 331). Зашто добијамо овакво осећање? Управо због тога што једном естетичком чину није довољан само акт гледања, посматрања, већ и контемплације, а који је везан за наше имитирање и идентификацију са делом које посматрамо. Акт гледања је процес преношења предмета које видимо на ретину, са које се даље сензације преносе на možдане ћелије, где се у мозгу ствара слика. Акт гледања је неопходан чинилац перцепције, али он није довољан, чак ни у најбаналнијој перцепцији која не мора да буде естетичка. Кључни чинилац естетичке перцепције налази се у акту имитације, вибрирања и саживљавања са естетичким објектом. У противном када би се перцепција завршавала на акту гледања, посматрач (естетички субјект) се не би ни по чему разликовао од фотографског апарата, постојале би само индиферентне слике, а не веселе, разигране, тужне, спокојне, свечане, итд. које постају такве захваљујући људским осећањима и емоцијама које им човек приписује. Оно што Борисављевић кроз сва своја истраживања настоји да истакне односи се на његову кључну тезу да су естетички феномени искључиво људски и субјективни феномени.



Катедрала у Стразбуру одаје неестетичан утисак, јер само са једне стране има торањ, док је други торањ изостављен, уместо да ова религиозна грађевина кроз своју композицију емитује код посматрача осећај равнотеже и мирноће, она изазива неред, немир и неравнотежу. Исти пример неестетичне асиметрије дат је на слици 332 на којој је зграда је у потпуној симетрији све до венца тамбура, изнад кога је кров “неочекивано” асиметричан. Неестетичне асиметричне композиције посматрачу нису јасне, а конфузија и нејасноћа изазивају неестетична осећања колебања, мучења и незадовољства. Како је естетички акт моменталан, главна његова карактеристика је лакоћа перцепције, која је могућа само уколико је објекат перцепције јасан.

Борисављевић даје цртеж силуете цркве Сен Етјен у Паризу (сл. 334), као пример естетичке симетрије. Фасада ове цркве представља једну живописну фантазију која изражава склад добијен међуодносима различитих елемената. Линија тимпанона продужена је до врха куле, а слеве стране постављена је мала кула која затвара разнострани троугао  $F_1F_2F_3$  чије странице додирују кардиналне тачке 1-6. Важно је приметити да симетрична композиција може градити само једнакостранични или једнакокраки троугао, док асиметрична композиција увек гради разнострани троугао. Ова геометријска шема разностаног троугла представља главну естетичку законитост асиметричне композиције.

Борисављевић објашњава естетичну асиметрију кроз перспективу. Симетрија и асиметрија представљају перспективне феномене, тврди Борисављевић.<sup>7)</sup> Уколико посматрамо једну коцку оком постављеним у продужетку њене дијагонале (сл. 335) добићемо симетричну слику насталу из фронталне перспективе. Уколико коцку или паралопипед посматрамо са стране-асиметрично, добијамо асиметричну слику код које је једна страна коцке ужа или краћа, а десна шира или дужа, то је коса перспектива (сл. 336). Да би једно асиметрично дело било хармонично компоновано потребно је да његове главне тачке додирују стране разностраног троугла у оквиру кога је уметник слободан да изводи најразноврсније комбинације. Ове законе бројни уметници су несвесно примењивали, али Борисављевић је први који настоји да објасни услед чега настаје естетичко допадање у архитектури.

Симетричне и асиметричне перспективне шеме уписане у једнакоугаоне или једнакокраке и разностане троуглове користили су и многи сликари. Леонардо да Винчи је на слици *Тајна вечера* (сл. 337) поставио симетричну композицију у којој све линије конвергирају ка Христовој глави која представља духовни центар композиције. Христова фигура образује један равнокраки троугао. Обзиром да је реч о једном узбудљивом моменту, о издаји Христа, уметник је избегао апсолутну, строгу геометријску симетрију, јер би она изражавала мир и одсуство покрета. Покрет и узбуђење је покушао да изрази помоћу варијација у групама апостола, које је груписао троје по троје. Првој групи на левој страни слике у којој се налази Јуда дао је покрет ка Христу, а то је исто учинио и са групом која се налази десно од Христа, док је друге две групе поставио да већају међу собом док гледају у Христа. Веома занимљива је и асиметрична композиција на Тинторетовој слици *Гозба у Кани* (сл. 338) на којој линије плафонских греда и линије које везују главе учесника конвергирају ка Христу. Ово је пример одличне асиметричне композиције, у којој посебно треба запазити главе два учесника које дају линију хоризонта и држе читаву композицију у равнотежи.

Поменули смо да Борисављевић естетичност композиција објашњава постојањем перспективних слика. Перспективне слике било да је реч о фронталној или косој перспективи у архитектури, сликарству или вајарству, представљају акомодирани форми које одговарају људском начину гледања и законима оптичке физиологије. Све што човек види он види у перспективи, стога она дела код којих није испоштован принцип перспективе, посматрач карактерише као нејасна, ружна и неестетична. Јединство и хармонија једног уметничког дела произилази из тога што су све линије тог дела конвергирају ка једној тачки, тј. ка нашем оку, односно његовим недогледима. На тај начин се успоставља ред између главног и споредног, наглашеног и ненаглашеног. Успоставља се и формира се духовни центар композиције коме су сви остали елементи подређени. Управо у тако одређеној и дефинисаној композицији проналазимо највреднији естетички фактор, а то је јасноћа.

Најбољи пример да се ова теза докаже је пример композиције са односом по златном пресеку (3:5 или 1: 1,618), где имамо један асиметричан однос. Да би

нам се таква асиметрична композиција допала, однос главног и доминирајућег дела треба да буде јасан, ми моментално, без икаквог колебања морамо знати који је део доминантан, како би смо одмах донели наш естетички суд. У случају композиције по златном пересеку већи део јасно доминира над мањим, али та доминација није претерана (на пример 1:4), већ сведена на праву естетичку меру. Уколико желимо да остваримо лепу асиметричку композицију, онда ћемо применити шему разностраног троугла који одговара начину нашег гледања из косе перспективе.

Борисављевић се доста занимао за готику као стил и већину естетичких феномена је анализирао на готским катедралама. Занимљива је његова констатација да готске катедрале уствари не спадају у асиметрична дела, већ у дела дефектне симетрије, јер како тврди те катедрале нису биле замишљене да буду асиметричне, већ симетричне, а већина их је и остала недовршена. Овде поново примећујемо важну улогу коју у естетици архитектуре има *usage* (намена), јер црква треба да испољава религиозну функцију мира, спокоја и статичности. Борисављевић сматра да би највећа грешка би било направити асиметричан надгробни споменик или маузолеј, јер ови објекти треба да изразе вечни мир, озбиљност, спокојство и тугу, а не немир покрет и веселост што су карактеристике асиметричних композиција.

- 
- 1) Аристотел, *Метафизика*, (Београд: Култура, 1971).
  - 2) Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991).
  - 3) Видети поглавље 2.2. Утицаји на Борисављевићево стварање научне естетике архитектуре, стр. 75-96.
  - 4) Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., Die Äussere Erscheinung, (Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, 1914).
  - 5) Хајнрих Велфин, *Osnovni pojmovi istorije umetnosti: problem razvitka stila u novijoj umetnosti*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1974).
  - 6) Видети: Ирена Кулетин Тулафић, *Естетичка теорија архитектуре Марка-Антоана Ложијеа*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011).
  - 7) Милутин Борисављевић, “Проблем асиметрије у архитектури”, *Уметнички преглед*, (Београд, 1940), стр. 116.

### 3.7.3. Ритам у архитектури

Да би се разумело Борисављевићево схватање ритма у архитектури неопходно је у анализи кренути од његовог закључка да архитектура представља уметност времена, а не простора, како је то вековима уназад сматрано.<sup>1)</sup> У оквирима своје научне естетике архитектуре Борисављевић архитектуру посматра као сукцесивну и динамичку уметност, јер се посматрачева перцепција одвија у временском следу акција изазваних његовим физиолошким стањем. Зато је оправдано говорити о различитим естетским карактеристикама које посматрач приписује објектима које посматра, као на пример: о различитим покретима линија, торњевима готичких катедрала које стреме ка небу, о врбама које су жалосне и постојању о ритму у архитектури.

Уколико занемаримо естетичке вредности које субјектат перцепције приписује објектима перцепције, онда објективно посматрано линије се не крећу, готички торњеви не стреме ка небу, врба сама по себи не може бити жалосна, нити постоји архитектонски ритам. Међутим, основна одлика естетичких феномена је да су то субјективни феномени, а архитектура као и скулптура и сликарство спада у ред визуелних уметности. Како је људско гледање сукцесивно, а не симултано, Борисављевићева теза потврђује да се линије крећу, јер се посматрачеве очи крећу по њима, готске куле стреме ка небу, јер и посматрачеве очи стреме ка горе гледајући их. Према томе за стубове једног грчког храма (сл. 339) може се рећи да су постављени у правилном ритму: стуб – интерколумнација, стуб – интерколумнација, итд. У објективном смислу, сами по себи, сви ови стубови постоје истовремено у простору међу њима нема никаквог ритма, тек када субјекат остварује перцепцију стубова отпочиње естетички процес и субјекат посматра стубове храма један за другим, као да их броји, он их сагледава на сукцесиван начин који је чисто временски. Тако настаје архитектонски ритам који оживљава објекте које посматрамо, грчки храм у људској перцепције постаје живо, а не мртво просторно тело.

На феномен временске контемплације архитектуре указали су и поједини филозофи и теоретичари архитектуре и пре Милутина Борисављевића. Шелинг је архитектуру називао “замрзнутом музиком” или “музиком у простору”,<sup>2)</sup> а Алберти је правио поређење архитектуре и музике и говорио је о “музици пропорција” и о “музици фасаде”.<sup>3)</sup> Све ове дефиниције архитектуре засноване на теоријским појмовима, научна естетика је успела да докаже јер се окренула чињеницама, а не филозофским судовима.

Естетички феномен ритма, није важан само за архитектуру, већ је битан за естетику свих осталих уметности: музику, плес, сликарство, скулптуру поезију, итд. Према Борисављевићу ритам представља један од фундаменталних закона наше физиолошке организације – ритам срца, дисања, покрета, пулс, ритам можданих функција,<sup>4)</sup> итд. Ритам предствала саму есенцију живота, ми живимо ритмички и наши органи функционишу ритмички.

Ритам се може схватити као наизменичност између напора (*l'effort*) и одмора (*repos*). Реч ритам потиче од грчке речи *ῥυθμός* која значи уређен и мерљив покрет. Ритам подразумева дисконтинуираност, расчлањавање, низ, утврђени ред у коме се делови понављају на правилан начин (сл. 340, сл. 341). Ритам у архитектури, као и у скулптури и сликарству, добија се не само помоћу дисконтинуираности, већ и променом положаја облика и правца линија, на пример применом цик-цак линије. Стога закључујемо да је ритам периодична измена контраста или понављање једне прости или сложене групе једног низа.

Аристотел сматра да је ритам покрет, односно акција, Борисављевић додаје да је ритам покрет који се одвија по једном утврђеном реду, а ред представља један од најважнијих естетичких појмова и једног од главних елемената лепоте. Хармонија, односно лепота изражава се кроз употребу истих елемената. Грчки скулптори класичног периода V века пре.н.е. у првом реду су се бавили питањима ритма у скулптури, што их је навело да превазиђу границе претходног архајског периода античке грчке уметности у ком је владао закон фронталитета. У особинама ритма једног скулпторског дела може се очитати карактер његовог творца: сложен ритам који је пун покрета и динамике као код Мирона, или суптилан и миран ритам као код Фидије.

Оно што Борисављевић настоји да истакне у свом естетичком схватању ритма у архитектонским делима односи се на дејство које ритам остварује на емотивно стање посматрача. Ритам је иницијатор који у посматрачу побуђује одређена естетичка осећања: љутње, спокоја, мирноће, динамике, храбрости, мудрости, узвишености, итд. Борисављевићево естетичко схватање ритма уско је повезано са његовим ставовима о *Einführung*-у и теорији “уосећавања”. Да бисмо разумели један музички комад, ми морамо да га певамо у себи или да га играмо правећи одређене покрете. Ниски тонови и тежак ритам, на пример једног посмртног марша производе утученост, док живахан ритам високих и кратких тонова изазива веселост и живахност. Аналогно ритму у музици ритам у архитектури настаје посматрачевим “уживљавањем” и “проживљавањем” архитектонског дела које посматра. Тако посматрајући једно дело барокног или рококо стила посматрач осећа динамичан и живахан ритам изувијаних форми, стубова, бројних разиграних орнамената, док посматрајући један антички грчки храм посматрача обузима осећање смирености, сталожености и спокоја. Ритам је повезан са појмом игре, може се рећи да је ритам игра звукова у музици, игра покрета у скулптури, сликарству и плесу, као игра линија у архитектури.

Постојање ритма у архитектури представља један од најважнијих доказа да естетско задовољство феномен физиолошког порекла. Физиолошке функције као што је дисање, лупање срца, знојење, итд. имају важну улогу у посматрачевом естетском чину перцепције и условљени су ритмом архитектонског дела. Аристотел је међу првима приметио ову физиолошку зависност и говорио је да су правилни покрети примеренији и да више одговарају људској природи него неправилни. Сваки орган који функционише мора надокнадити утрошак енергије, што се манифестује кроз процесе асимилације и деасимилације. Борисављевић подвлачи да се ови процеси не могу одвијати истовремено, а ритам управо то потврђује, јер сваки физиолошки процес одвија се тако да постоји период рада (напора) и период одмора када се надокнађује утрошак енергије која је потрошена током процеса интезивног рада органа.

Ритам је дисконтинуивност, тј. стална смена између напора и одмора, утрошака и накнаде органских снага.<sup>5)</sup> Архитектонски ритам објашњава се на једноставном примеру: једна права линија (или површина) представља

континуитет или непрекидан напор. Уколико се та линија испрекида, она постаје дисконтинуирана и представља смену између напора и одмора, односно ритам. Архитектонски ритам стубова, прозора, триглифа, конзола, балустера и других различитих орнамената Борисављевић објашњава сукцесивним гледањем. Стога је естетичко задовољство условљено правилношћу ритма (*rythme régulier*) и дужином једног временског периода. С друге стране, уколико ова два фактора одговарају људској природи онда ће настати естетичко задовољство. Посматрајући једну колонаду (сл. 339) њен ритам делује на шему нашег дисања, уколико су размаци између стубова сувише велики или сувише мали (*rythme irrégulier*), сл. 343 онда нећемо доживети естетичко задовољство јер ће физиолошки напор нашег организма и самим тим и дисања бити велики, док ће правилан и одмерен размак стубова резултовати нормалан рад срца, дисања и других органа, па ћемо осетити задовољство сл. 343. Сви људски органи функционишу у једном правилном ритму, који се онда захтева и у перцепцији архитектуре. “Ритам представља есенцију нашег живота, тврди Борисављевић, то је струјање нашег живота, функционисање нашег организма, сва његова динамика, укратко, услов самог живљења, које се састоји у вечитој измени између напора и одмора, укратко и од губитка енергије. Ритам у простору је само утисак, превод нашег сопственог ритма.”<sup>6)</sup>

**... le rythme prouve encore une fois notre thèse que l'art est le miroir de notre Moi, que l'artiste ne fait dans une oeuvre d'art que s'imiter lui même (ses états d'âme, ses états corporels, etc.) qu'il se refait en elle. L'oeuvre d'art c'est nous-mêmes. Ainsi le rythme n'est nullement une qualité du monde inorganique, exemple d'une oeuvre architecturale; c'est nous qui avons fait rythmer la matière en lui donnant ainsi la vie, en la rendant vivante, en la faisant semblable à nous. Rythmer c'est vivre et vice-versa, vivre c'est rythmer; le rythme organique est la manifestation même de la vie.**<sup>7)</sup>

Архитектура је погрешно називана просторном уменашћу, што је онемогућавало да се исправно одреди појам ритма који у Борисављевићевој научној естетици архитектуре заузима веома важно место и потврђује његову тезу да је архитектура уствари временска уметност, јер у естетској перцепцији посматрач сукцесивно прима надражаје од спољњег света. Можемо закључити да у Борисављевићевој естетској концепцији ниједан од појмова није “мртав” и геометријски или математички статичан, већ “жив”, динамичан и временски одређен, што важи не само за архитектонски ритам, већ и за остале естетичке феномене као што су: пропорција, симетрија, асиметрија, хармонија и композиција.

Борисављевић даје следећу поделу архитектонског ритма:

**1) правилан или уједначен ритам (*le rythme regulier*)**

а) Према дужини трајања ритам може бити:

- спор (*lent*) : дорски храмови и египатска архитектура (сл. 339)
- жив (*vif*) : готска архитектура (сл. 344)

б) Према броју саставних елемената ритам може бити:

- једноставан (*simple*) (сл. 343)
- сложен (*composé*) (сл. 343)

**2) убрзан или перспективни ритам (*le rythme perspectif*)**

представља правилан ритам приказан у перспективи и може бити:

- жив (*vif*)
- спор (*lent*)

Живахност ове врсте ритма зависи од броја отварања и фронталне или косе позиције посматрача у односу на архитектонско дело. (сл. 345)

**3) вертикалан ритам (*le rythme vertical*)**



- спор (*lent*) - пирамида
- жив (*vif*) - готичка катедрала
- униформисан (*uniforme*)
- перспективан (*perspectif*)

Вертикални ритам (онај који иде одоздо на горе) и гради се помоћу хоризонтала. Уколико упоредимо троугао који гради египатска пирамида са троуглом који образује готичка катедрала примећујемо велику разлику у динамици ритма.

(сл. 346, сл. 344)

#### 4) хоризонталан ритам (*le rythme horizontal*) (сл. 347)

- спор (*lent*) - пирамида
- жив (*vif*) - готичка катедрала
- униформисан (*uniforme*)
- перспективан (*perspectif*)

Хоризонтални ритам гради се помоћу вертикала. Иста подела која важи за вертикални ритам важи и за хоризонтални.

#### 5) комбиновани ритам (*le rythme perspectif*) (сл. 347, сл. 348)

Објашњење темпа архитектонског ритма Борисављевић преузима из музике. Темпо може бити тежак (*grave, lento, adagio*) као код дорских и египатских храмова, умерен (*adante, moderato*) као код јонских и коринтских храмова, и брз и жив (*vivace, allegro, presto* и *prestissimo*) као у готској архитектури. Темпо архитектонског ритма постиже се краћим или дужим временским интервалима између наглашених и ненаглашених чланова. На

пример код убрзаног перспективног ритма интервали су временски све мањи и мањи, посматрачеве очи их све брже и брже прелазе, зато се јавља осећање убрзања као и у музици (сл. 350, сл. 351).

На основу изведених анализа Борисављевић закључује да се архитектура највише служи правилним ритмом, јер је он најестетичнији, он одговора посматрачевој природи у физиолошком смислу и визуелна перцепција правилног ритма је лака услед истих мишићних напора и увек исте акомодације и конвергенције очију. Правилним ритмом се обезбеђује перцептивна економија која представља најмањи утрошак снаге за добијање максималног естетског задовољства.

На крају закључићемо Борисављевићевом дефиницијом која доказује постојање ритма у архитектури и која пружа додатни доказ за постојање научне естетике архитектуре.

**Si l'architecture était un *art de l'espace*, ces phénomènes ne sauraient pas être expliqués esthétiquement. La définition de l'architecture "l'art de l'espace" n'est pas une définition *esthétique*, elle est une définition *objective, réelle, géométrique*. Elle n'est pas *esthétique* car cette science n'est pas une science *objective*, mais *subjective*; elle n'est pas une science de la *réalité des choses*, mais *uniquement de leur apparence*. Voilà pourquoi l'architecture doit être considérée comme un *art du temps*.<sup>8)</sup>**

---

1) Поводом Борисављевићевог схватања архитектуре за уметност времена погледати: Miloutine Borissavliévitch, "L'architecture Art du Temps", *La Construction Moderne*, № 34, (Paris, 24 Mai 1925), pp. 404-408; Милутин Борисављевић, "Проблем простора и времена у архитектури", *Уметнички преглед*, бр. 3, (Београд, 1941), стр. 82-9; Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 35-77.

2) Фридрих Вилхелм Јозеф фон Шелинг, *Списи из филозофије уметности*, (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991).

- 3) Leon Batista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, prevod: Joseph Rykwert, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989).
- 4) Милутин Борисављевић, “Проблем ритма у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр.8, (Београд, 1939), стр. 236-237.
- 5) *ibid.*, стр.
- 6) *ibid.*, стр.
- 7) “... ритам још једном потврђује нашу тезу да је уметност огледало нас самих, уметник кроз своје уметничко дело имитира себе самог (своја душевна стања, своја телесна стања, итд.) и уметник се он поново ствара кроз своју уметност. Уметничко дело то смо ми. Такође, ритам није само одлика предметног света и пример једног архитектонског дела, већ ми смо ти који ритмизирамо ствари око себе удахњујући им живот, чинећи их живим и сличним нама. Ритмизирати значи живети и обрнуто, живети значи ритмизирати, ритам наших телесних органа је такође манифестација живота.” Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème du Rythme architectural”, № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris,1926), pp. 25-26.
- 8) “Да је архитектура уменост простора, њени феномени не би се могли естетички објаснити. Дефиниција архитектуре по којој је ‘архитектура просторна уметност’ није естетичка дефиниција, то је једна објективна, реална, геометријска дефиниција. Та дефиниција није естетичка јер естетика није објективна наука, већ субјективна; естетика није наука која проучава ствари у реалности, већ само у смислу како се те ствари појављују. То је разлог зашто архитектуру треба сматрати временском уметношћу.” Miloutine Borissavliévitch, “Le Problème du Rythme architectural”, № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris,1926), p. 30.

### 3.7.4. Пропорција у архитектури

Пропорција представља један од централних естетичких проблема архитектуре, она има веома важну улогу у архитектонским композицијама и у грађењу архитектонске хармоније. Схватања пропорције кроз историју и теорију архитектуре су се разликовала, а пропорција је од антике па до данас била једна од најзначајних тема промишљања архитеката и теоретичара архитектуре. Први записе о пропорцији дао је Витрувије, а његове мисли биле су вековима основа за бављење науком пропорција у архитектури.

У другом поглављу своје *Прве књиге о архитектури* посвећеном основама архитектуре Витрувије излаже своје мишљење да се архитектура састоји од пет елемената које је Клод Перо у духу француске теорије архитектуре протумачио на следећи начин: 1. *l'Ordonance* (ред- *ordinatio*) који се на грчком назива *Taxis*, 2. *la Disposition* (распоред - *dispositio*) која се на грчком каже *Diathésis*, 3. *l'Eurythmie ou Proportion* (еуритмије или пропорције), 4. *la Bienséance* (прикладност, примерен облик - *decorum*), 5. *la Distribution* (расподела трошкова - *distributio*) што се на грчком зове *OEconomia*.<sup>1)</sup>

Витрувијева подела архитектуре на ових пет елемената је по много чему нејасна, начинио је многе грешке у објашњавању термина које је Клод Перо покушао да разреши у француском преводу Витрувијевих *De Architectura libri decem* (Десет књига о архитектури). Ове нејасноће посебно су везане за Витрувијево схватање пропорције, без које нема говора о исправном објашњењу појмова *ordonance*, *disposition* и *symétrie*. Стога ћемо размотрити Пероова тумачења ових централних појмова у Витрувијевом делу.

*L'Ordonance* (ред) одређује сваком елементу зграде његову праву величину у односу на употребну вредност (*usage*) коју сваки од елемената има посебно, али и у целини зграде, имајући у виду пропорције и симетрију читавог дела. Ред зависи од квантитета, што се на грчком зове *Pocotes*, и зависи од

модула који се усваја за премеравање читавог дела и сваког његовог дела понаособ. Ред који треба да влада у једној грађевини Перо објашњава примером да просторије сходно њиховој намени не треба да буду ни премале, ни превелике како би задовољиле захтеве које им *usage* поставља.

*La Disposition* (распоред) подразумева погодан распоред свих делова зграде у односу на квалитет сваког од њих. Постоје три начина презентације распореда које су Грци називали идејама (*ἰδεαί*): *l' Ichonographie* - иконографија (основа) *l'Orthographie* - ортографија (вертикална пројекција) и *la Scénographie* - сценографија (перспективна пројекција). Иконографија се односи на размерном исцртавању зграде помоћу лењира и шестара на малом простору папира као што зграда изгледа на терену. Ортографија предствала вертикални изглед истих пропорција као и зграда коју треба саградити, приказан такође на малом простору папира. Сценографија је такође вертикална пројекција, али не само једне стране зграде, већ и бочних страна, настала у садејству свих линија које се сабирају у једној централној тачки. До ове три презентације *disposition*-а архитекта долази размишљањем и изналагањем. Перо у својим коментарима наводи да ова три начина цртања и приказивања грађевине (основа, вертикална пројекција и перспектива) не одређују само *disposition*, већ и *ordonance*, јер основа и изглед не служе само да прикажу величину грађевине, већ и распоред просторија.

*L'Eurythmie* (еуритмија) је лепота која произилази првенствено из удобног распореда (*disposition*-а) и пријатних цртежа свих делова грађевине. То се постиже правим (тачним) пропорцијама свих елемената зграде, успостављањем односа између висине и ширине и садејством свих детаља у остваривању складне целине. Израз еуритмија Витрувије је преузео из музике и плеса, јер у овим уметностима еуритмија означава пропорционисане мере у певању и у плесним корацима. Перо истиче да су сви преводиоци Витрувијевог дела сматрали да су еуритмија и пропорција (коју у свом тексту Витрувије назива *symmetria*) две различите ствари, јер им се чинило да је за њих дао две дефиниције, међутим оне имају потпуно исто значење. Борисављевић не прихвата у потпуности овај Пероов закључак и појам еуритмије сматра недовољно објашњеним што је резултат Витрувијевог конфузног и непотпуног дефинисања овог појма.

*La Proportion* (пропорција) представља однос између целине и делова једне зграде, али такође и однос свих делова засебно чије се мере пореде у односу на један изабрани део. Као што на људском телу постоји постоји одређен однос између лакта, стопала, палца шаке, прстију и других делова, тако савршенство влада и у архитектонским делима, где такође један појединачан део сведочи о величини целокупног дела. На пример помоћу пречника једног стуба, или модула од једног триглифа размерава се величина читавог храма. Код балистичких ракета отвор који су Грци називали *Peritreton* говори отоме колико је велика ракета, а код лађа на основу клина за весло – на грчком *Dipéchaicé*, мери се величина лађе. Исти принцип размеравања се примењује у свим направама.

Витрувије у свом тексту употребљава термин *Symmetria* (симетрија) који Перо преводи термином *Proportion* (пропорција), јер у француској теорији архитектуре симетрија је имала сасвим друго значење, због чега је Перо настојао да изложи што јаснији превод Витрувијевог дела. Витрувије је под симетријом подразумевао однос величине целине и делова грађевине, што је уствари пропорција. На пример Витрувије каже да су две статуе, једна од осам стопа и друга од осам палчева симетричне, јер статуа од осам стопа има главу од једне стопе, а статуа од осам палчева има главу од једног палца. Међутим, у француској теорији архитектуре под симетријом се подразумева да однос између делова једне грађевине који се налазе са десне и леве стране у односу на осу симетрије те грађевине, затим однос између горњих и доњих делова, делова који су напред и позади, затим величина, облик, висина, боја, број, положај и све остало што између чега се може успоставити однос сличности. Перо изражава своје чуђење због тога што Витрувије не користи овакаво схватање симетрије, јер по Пероу оно представља основу за лепоту грађевине. Према Пероу уколико су десни и леви делови зграде исти или идентични онда се може говорити о симетрији, али уколико је били који однос различит онда је у питању контраст који као термин одговар сликарству и вајарству, али не и архитектури.

*La Bienséance* (прикладност) се односи на Витрувијев појам *decorum*-а. *Bienséance* подразумева тачан (*correct*), односно беспрекоран изглед зграде састављене од најбоље одабраних делова. То се постиже положајем зграде, на

грчком *Themastimos*, али такође и функционалношћу (*usage*) и природним окружењем изабране локације. Стога у Периовом тумачењу Витрувијевих списа разликујемо: *bienséance* у односу на положај зграде, *bienséance* у односу на *usage* (функционалност, корисност) и *bienséance* у односу на природну оријентацију (локацију).<sup>2)</sup>

*La Distribution* (расподела трошкова) се састоји у најбољој могућој употреби терена за градњу и грађевинског материјала, што укључује и штедњу у погледу трошкова изградње. Витрувије користи грчки појам *oconomia* који Пери преводи на француски појмом *distribution*, суштина оба појма односи се на економисање и штедњу приликом изградње. Разумна штедња се постиже, тако што архитекта не захтева материјал који се тешко добавља и који је скуп, јер постоје места где нема доброг песка, ломљеног камена, јеловине, оморике и мермера, и да би се ови материјали допремили потребно је пуно труда и трошкова. Стога тамо где нема квалитетног песка треба употребити речни или морски, а уколико нема оморике или јеловине употребити чемпрес, јаблиан, брест, смреку или неко друго дрво. Још један начин да се постигне *distribution* јесте да се испоштује *usage* (функција) која је за зграду намењена, новац који се у изградњу треба уложити и лепота коју зграда треба да презентује, према овим различитим захтевима *distribution* може бити различит, јер расподела у једној кући у граду другачија је него у кући на селу. Куће које се граде за радничку класу, разликују се од кућа намењених богаташима или моћницима, стога њихови посебни захтеви диктирају трошкове изградње.

У тексту под насловом “Проблем пропорције у архитектури” који је објављен 1940. године у *Уметничком прегледу*, Борисављевић читав увод посвећује објашњавању научне естетике архитектуре.

Овај, рад, као и радове које смо досад публиковали у овом часопису, треба сматрати само као фрагменте научне естетике архитектуре, коју смо предузели да оснујемо и на чију ће се дефинитивну израду још морати чекати. Уосталом, једну науку не ствара један човек и ми бисмо, овим публикацијама, хтели да

**изазовемо радозналост читалаца, да позовемо на сарадњу оне који се интересују за архитектонску естетику и упутимо њихово естетичко истраживање, у овој посебној грани естетике, једним новим путем, путем науке.<sup>3)</sup>**

Борисављевић је чврсто веровао у своје откриће научне естетике архитектуре, али иако често наглашава да му је основни циљ да путем свог открића отвори нове путеве у естетици младим истраживачима који се интересују за ову науку, мало тога је урадио да се практично повеже са постојећим научним круговима, посебно студената које је имао прилике да окупи у своје мисаоне редове, обзиром да је у то време предавао на Филозофском факултету у Београду. Остао је усамљеник у својој “измишљеној” дисциплини, могуће је и да није желео да своје “откриће”, како он то назива, дели са другима.

Како Борисављевић тврди: “До сада није било никакве науке о лепом, једино је постојала философија лепог”.<sup>4)</sup> Изучавање естетичких феномена било је дуго времена препуштено трансценденталној дијалектици из које су настале многобројни естетички системи. На тим темељима субјективног сазнања о субјективним феноменима, никаква наука није могла да буде основана, сматра Борисављевић, а бројни естетичари су и негирали постојање науке о лепом. Кант је тврдио да “нема нити може бити никакве науке о лепоти”.<sup>5)</sup> Кант такође сматра да нема науке о лепом, већ само критика лепог, а још мање има лепих наука, већ само лепих уметности. Наука о лепом би имала, тврди Кант, за циљ да нам покаже на један научни начин, тј. помоћи аргумената, да ли нешто треба да буде сматрано као лепо или не. Али када би суд о лепоти припадао науци, то више не би био суд укуса.<sup>6)</sup> Наћи један објективан принцип укуса по коме би се могли удовољити, испитивати и доказати судови укуса, то је апсолутно немогуће.

Борисављевић поставља себи циљ који је управо противан овом Кантовом тврђењу, да је наука о естетичким феноменима могућа као и друге науке. Све што постоји има свој узрок, чим се открије узрок једног феномена добија се и објашњење тог феномена. Веровање да је у уметности све индивидуално,



случајно и без нужности, односно да уметничка дела не подлежу никаквим законима и правилима, Борисављевић сматра у потпуности погрешним. Такође, сматра да не треба имати бојазан да ће закони спутавати уметничку машту и инвентивност. Један закон се никада не односи на један појединачан случај, већ на све случајеве који деле заједнички узрок и који су међусобно слични, па према томе припадају једној истој врсти. Једна наука постоји само као наука о општем. Наука примењује своје законе на појединачне случајеве, али немогуће је базирати науку на једном посебном случају. Број случајева је бесконачан, као што је и број елемената лепог који учествују у креирању идеје лепог бесконачан. Борисављевићева научна естетика архитектуре се не бави рецептима, канонима или нормама, већ циљ њених закона је да објасне лепоту архитектонских дела и да помогну архитектама у њиховом стваралаштву. Према Борисављевићевим речима закони научне естетике архитектуре омогућиће да знамо зашто је неко дело лепо или ружно. Закони ће пружити објашњење естетичких феномена, што представља основни циљ научне естетике архитектуре.

Пропорција и хармонија чине два основна елемента композиције, а сама композиције представља синтезу пропорције и хармоније. Пропорција представља најпростији израз хармоније, док хармонију чини однос између две или више пропорција. На пример пропорција је однос између само два елемента – две линије, или квадрат и правоугаоник су типични изрази пропорције. Најпростији пример хармоније је један правоугаоник подељен на два дела или паралопипед (јер он представља однос између пропорција површина), то све заједно чини композицију. Закључујемо да се хармонија односи на композицију и да се хармонија само у композицији манифестује. Поделу на пропорцију и хармонију Борисављевић сматра вештачком, али је та подела неопходна за изучавање композиције, пошто једна лепа пропорција може бити лепа по себи, а да не буде лепа у једној композицији, односно у њеном односу или хармонији са другим пропорцијама. Овај случај је добро уочљив на примеру катедрале у Милану, где су у композицију формирану од готичких форми унешене ренесансне форме, тако су класичне ренесансне пропорције нарушиле хармонију готичких пропорција и као резултат је настао наскладан и дисхармоничан општи

утисак (сл. 352). Делови једне композиције су међусобно зависни, а та узајамна зависност се назива хармонија. По Платону хармонија, такође, произилази из односа делова међу собом и према целини.<sup>7)</sup> Главна идеја естетике Светог Августина је да се појам пропорције односи само на један део који је засебан, индивидуалан и састављен од највише два елемента, пропорција представља однос између та два елемента.<sup>8)</sup>

Једна од веома важних тема Борисављевићевог интересовања била је примена пропорцијског односа златног пресека у архитектури.<sup>9)</sup> Борисављевић своје научно-естетичко становиште излаже кроз дијалектички однос математичког метода у истраживању златног пресека и метода научне естетике архитектуре. Борисављевић критикује математички метод, сматрајући га вештачким и непотпуним, јер ниједан теоретичар који се користио овим методом не одговара на најважније питање естетике, а то је “Због чега је нека грађевина лепа?” Одговор: “Зато што је на њој примењен златни пресек” је непотпун, јер се поставља кључно питање “Због чега је златни пресек као однос леп?” на које математичке теорије не дају одговор.<sup>10)</sup> Грчки храмови су били пример многих истраживача златног пресека, међутим Грци су за сваки храм установљивали другачије мере, они су деловали емпиријски, следећи свој осећај, што је кључно у естетици, сматра Борисављевић. Стога су безуспешни покушаји математичара и осталих истраживача златног пресека да се помоћу регулативних дијаграма и пропорцијских премеравања изнађе општа формула која је применљива на сва естетички вредна дела архитектуре.

Златни пресек Борисављевић сматра искључиво естетичким феноменом. Естетски приступ се базира на субјективним чињеницама, док је математички приступ заснован на објективним чињеницама. Борисављевић користећи се веома једноставним логичким конструкцијама искључује у потпуности сва дотадашња изучавања о лепоти златног пресека. Он негира релевантност Питагориних, Платонових, Еуклидових, Паћолијевих, Фибоначијевих, Витрувијевих, Вињолиних, Виоле Ле Дикових ставова о златном пресеку сматрајући их неестетичким приступима у објашњењу овог искључиво естетског проблема. “Le phénomène esthétique est un phénomène *subjectif*, parce qu’il dépend de l’homme. Par contre, les faits mathématiques sont les faits *objectifs*, ils sont tels en

soi et pour soi, sans aucune dépendance de l'homme. Il s'ensuit que le *beau objectif n'existe pas*; le beau est donc *subjectif*. Par conséquent, le Nombre d'Or n'est pas un problème mathématique; c'est un problème esthétique.”<sup>11)</sup>

Архитектура је визуелна уметност и естетички феномен је визуелне природе. Из чега следи законитост да “... *les choses sont telles qu'elles nous paraissent être et non telles qu'elles sont en réalité.*”<sup>12)</sup> Насупрот томе у геометрији ствари су онакве какве су објективно у стварности. На пример посматрајући трамвајске шине рекли бисмо да се оне негде у даљини секу, што представља субјективно мишљење, јер ми то тако видимо, међутим у реалности по законима геометрије ове две паралелене праве објективно се не секу. То је добро познат пример тзв. “оптичке илузије”, назив овог феномена Борисављевић сматра погрешним и назива га “геометријском илузијом”, јер у противном све што видимо могли бисмо назвати обманом. Стога за Борисављевића тзв. “оптичке илузије” су апсолутно истините и предствалају једину релевантну субјективну реалност која је визуелна или оптичка и која је предмет визуелних уметности: архитектуре, сликарства и вајарства.

Математичке пропорције су апсолутне и строго прецизне, док су естетске пропорције приближне, јер је у естетици једино релевантан утисак. Прецизне пропорције изражене у децималним и ирационалним бројевима у естетици су безначајне, јер око није инструмент који се одликује строгом прецизношћу. У естетици ствари су онакве каквим их наше око види. Стога наше око не види разлику између ирационалне пропорције златног пресека  $1: 1,6180339887$  и рационалне пропорције  $3:5$  која је приближна пропорцији златног пресека. Естетске пропорције су квалитативне док су математичке квантитативне, јер се математичари не баве изучавањем пропорција са становишта њихове лепоте, већ односима бројчаних вредности тих пропорција примењеним у математичким формулама.

Прве писане изворе о најлешој пропорцији проналазимо у књизи математичара Луке Паћолија (Luca Pacioli) *De Divina Proportione* (О божанским пропорцијама) издате 1497. године. Тек је Цајзинг (Adolf Zeising) око 1850. године пронашао златни пресек који је прокламовао као најлепшу пропорцију

која чини закон формалне лепоте. По том закону ако једну линију треба поделити на два асиметрична дела што се може изразити следећим односом:

$$\frac{a+b}{a} \quad \text{или} \quad \frac{a}{b} = \frac{\sqrt{5+1}}{2} = 1,618... \quad \text{или} \quad \frac{a}{b} = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$$

+ одговара већем делу, а –  
мањем делу.

Однос златног пресека даје ирационалан број који када се заокружи износи 3:5 – 5:8. Борисављевић је посебно ценио Фехнерово бављење проблемом златног пресека, а овог немачког физиолога, оснивача психофизике, назвао је и оснивачем психофизичке експерименталне естетике. Посебно значајан је Фехнеров експеримент у коме је доказао путем експеримента да је златни пресек најлепши пропорцијски однос. Експеримент у ком је учествовало укупно 347 људи састојао се у томе што је учесницима понуђено више правоугаоника (сл. 353) међу којима су требали да изаберу најлепши. Испитаници су се већином определили за “лежећи” правоугаоник који је имао однос страница по златном пресеку 3:5. Борисављевић настоји даље да настави овај експеримет, поставља питање да ли би однос 3:5 или 1: 1,618..., и даље био најлепши уколико би правоугаоник са овим односом страница био постављен вертикално.

На слици 353 површине од броја 1 до броја 7 показују вертикалну тенденцију која се све више смањује и на крају се губи. Површина број 7 представља индиферентан квадрат, јер не показује ни вертикалну ни хоризонталну тенденцију. Кренувши од тог квадрата, површине од броја 8 до броја 14 све више се пружају у хоризонталном правцу. Површина за коју се највише испитаника определило у Фехнеровом експерименту је она под бројем 13 – површина по златном пресеку у хоризонталном правцу. Површина број 3 је такође са односом страна по златном пресеку, али вертикално постављена. На питање да ли је и ова површина подједнако лепа као површина под бројем 13, истраживачи који су се бавили златним пресеком нису сматрали релевантним ово

питање, јер су полазили од чињенице да се ради о математичком односу, а не о једном субјективном естетичком феномену, као што је то Борисављевић настојао да истакне. Поново долазимо до суштине научне естетике архитектуре која лежи у сваком естетичком феномену, па и овом који се тиче пропорцијског односа златног пресека. Како подвлачи Борисављевић математика, бројни односи и геометријске фигуре никада неће моћи да објасне естетику која једино зависи од субјекта. У субјекту, а не у објекту налази се једини одговор и објашњење естетичких феномена. Математиком се само може исказати објективни израз ових феномена. Објективно лепо које је независно од субјекта не постоји, лепо је искључиво субјективан феномен.

Борисављевић се не задовољава простом констатацијом, макар она била и експериментално статистички остварена, да је златни пресек леп, већ настоји да методама научне естетике објасни зашто је овај пропорцијски однос најлепши. Постојећа филозофска или како Борисављевић каже “ненаучна” естетика је искључиво вербална и своје судове базира на осећањима допадања или недопадања, односно на импресијама задовољства или незадовољства које код посматрача изазива уметничко дело.

Научно објашњење пропорцијског односа златног пресека Борисављевић проналази у посматрачевом бинокуларном начину гледања. Уколико би гледали само са једним оком – монокуларно, најлепша површина би била квадрат. Квадрат је акомодиран за монокуларно гледање и он представља савршену равнотежу између хоризонталности и вертикалности. Важно је приметити да Борисављевић не говори о геометријском квадрату, чије су све странице уколико их меримо лењиром једнаке дужине, већ о привидном квадрату (*carré apparent*). Тај привидни квадрат се разликује од геометријског по томе што нам он делује као квадрат са свим једнаким страницама (иако то није случај уколико их измеримо лењиром), док нам геометријски квадрат изгледа увек виши него шири. За естетику је увек битно оно како нам нешто изгледа, а не какво оно у стварности јесте. Према томе, уколико желимо да нам квадрат изгледа као квадрат треба смањити његову висину. Узрок овог феномена научна естетика проналази у неправилној сферној конструкцији очне јабучице.

Како би схватили зашто се лепота правоугаоника са односима страница по златном пресеку објашњава бинокуларним гледањем морамо истражити феноменолошким путем процес гледања који Борисављевић веома прецизно и детаљно приказује у своје две књиге *Физиологија чула вида* и *Оптичко-физиолошка перспектива*.<sup>10)</sup> Људске очи су конструисане тако да се оптичке осовине не слажу са видним осовинама. Видне осовине су конвергентне (сл. 354), то значи да образују угао 3-7°, а оптичке осовине су паралелне. Уколико би и видне осовине биле паралелне лепа површина би имала однос страница 3:6 ( $b = 2a$  на слици 354) то би била два спојена привидна квадрата. Пошто видне осовине нису паралелне, лепа површина је ужа од прлике 3:5. Природни положај наших очију је конвергирајући (разрок), тако да је природни размак крајњих тачака линије ВС (сл. 354) онај који се налази на путањи видних зракова  $O_1V$  и  $O_2C$ . Када би претпоставили да је виђење симултани акт, онда када отворимо очи зраци би пали тачно на тачке В и С. У том случају сужена површина ће бити лепа, јер очи неће правити никакав напор да би је виделе. Међутим, акт гледања није симултан, већ сукцесиван. Како очи гледају сужену ширину ВС сукцесивно: у првој операцији (сл. 355) лепо око је непокретно пошто тачка В пада тачно на фовеу – централну јамицу. Само десно око мора да се окрене ка тачки В да би је јасно видело (да би тачка В пала на фовеу десног ока), јер услов јасног виђења за оба ока састоји се у идентичним тачкама ретине, односно у фовеалном гледању. У другој операцији (сл. 355) лево око мора да се окрене ка тачки С, док ће десно око враћајући се од тачке В ка својој нормалној позицији наћи тачку С тачно на путањи свог видног зрака  $FdC$ . Оба ока ће извршити исти покрет који је изражен углом  $\alpha^\circ$ , лево око с лева на десно, а десно око с десна на лево. Да је акт гледања симултан, онда би оба ока била непокретна за време гледања. Тада би ретина десног ока била погођена у тачки М која је ванфовеална тачка, док би ретина левог ока била у  $Fg$ , односно у самој фовеи. То би значило да постоји диплопија – душло виђење, јер ретинске тачке нису на идентичним тачкама тј. фовеама. Борисављевић је оптичко-физиолошким путем доказао да симултаност не постоји за бинокуларно гледање, јер је бинокуларно гледање сукцесивно, а то је још један од доказа да је за естетику архитектура уметност времена, а не

простора. Према томе однос 1: 1,618 не треба сматрати као геометријски, већ као временски. У естетици тај однос златног пресека није статичан, већ динамичан.

Борисављевић наводи још једно објашњење лепоте пропорцијског односа златног пресека које се односи на чињеницу да наше очи нису подједнако акомодирани на хоризонталне и вертикалне линије. Као доказ наводи експеримент физиолога Фика у ком је најлепши однос који је акомодирани људском начину гледања износи  $4,6:3 = 1,5333$  (сл. 356). Да би смо једну дуж од 3 метра подједнако видели у хоризонталном и вертикалном положају потребно је удаљити се за  $V = 3\text{м}$  и за  $H = 4,6\text{м}$ . Ова акомодирана површина била би приближна златном пресеку и имала би однос страница 4,6:3 (приближно 1,618). Нормално око је више кратковидо за хоризонталне објекте, него за вертикалне, то је доказ зашто положени правоугаоник представља акомодиранију површину него квадрат. По истом принципу положени правоугаоник са односом страница по златном пресеку изгледаће нам лепши од истог таквог вертикално постављеног правоугаоника.

Површина која је још лепша од правоугаоника са односом страница 3:5, јесте елипса уписана у овај правоугаоник, јер је ова овална форма још више акомодирани природи нашег чула вида (сл. 357). У овом случају очи ће много лакше извршити своју видну путању глатко клизећи из једног правца у други по кривој линији него по линијама које граде угао од  $90^\circ$ . Због тога је ова овална форма је названа елегантном, она пружа велико естетско задовољство, јер очи имају да се акомодирају само за једну висину и једну ширину, а не као код правоугаоника за две висине и две ширине.

Површина настала по златном пресеку није ни сувише дугачка, ни сувише кратка, она је уравнотежена и хармонизована, а лепа је изнад свега што одговара природи и физиолошком процесу функционисања нашег чула вида, што је научна естетика и доказала. Међутим, значи ли то да су само форме настале по пропорцијском односу златног пресека лепе? Какву би архитекте имале слободу у раду уколико би користиле само овај један једини пропорцијски однос. Кључни акценат Борисављевић у својој естетичкој теорији ставља на архитектонску композицију, јер у композицији пропорције једне површине нису самосталне, већ

су у зависном односу са другим површинама. Да би композиција била складна или хармонична може се узети било која пропорција која ће бити мера према којој ће се све остале пропорције композиције односити. На пример у готичкој архитектури форме су издужене, као основна мера се узима издужена људска фигура у односу 1:9 (сл. 358), док се пропорције античке грчке скулптуре односе 1: 4,105. (сл. 359). Резултат лепе, складне и хармоничне композиције не лежи у примени златног пресека, већ у поштовању Закона истог (*la loi de même*) и Закона сличног (*la loi du semblable*) који представљају два основна закона хармоније научне естетике архитектуре. Овим законима се могу објаснити сва ремек-дела архитектуре и они представљају, како Борисављевић каже, најеклатантнији доказ постојања и заснованости научне естетике архитектуре.

- 
- 1) Видети превод Витрувијевих *Десет књига о архитектури* у тумачењу Клода Пероа (Claude Perrault): Tardieu, E. et Coussin, A. *Les dix livres d'architecture de Vitruve, avec les notes de Perrault, nouvelle édition revue et corrigée, et augmentée d'un grand nombre de planches et de notes par E. Tardieu et A. Coussin fils, architectes*, (Paris: E. Tardieu et A. Coussin; Carillan-Goeury Libraire et A. Mathias Libraire, 1837), pp. 13-18.
  - 2) Појам *bienséance* заузима веома важно место у француској естетици архитектуре поготово XVII, XVIII и XIX века. Борисављевић у научној естетици не помиње овај појам, али обзиром да се у својим разматрањима естетичких феномена у великом броју случајева позива на Пероово тумачење Витрувијеве књиге *Десет књига о архитектури*, важно је објаснити улогу коју појам *bienséance* има у контексту схватања осталих појмова Витрувијеве теорије као што су *ordonance*, *disposition*, *eurythmie*, *proportion* и *distribution*. Реч је о појму који има веома сложено значење и који је своје основно значење проширивао и надграђивао током времена. Појам *bienséance* је типичан за француску теоријску архитектонску праксу. У својој интерпретацији Витрувијевих *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (1673) Перо овај појам употребљава као превод Витрувијевог појма *decorum*. На српски језик као најадекватнији превод намећу се изрази прикладност или примереност. Пероово схватање Витрувијеве теорије разликује три начина на која се постиже прикладност једног архитектонског дела: прикладност у односу на положај зграде, прикладност у односу на *usage* (функционалност или корисност) и прикладност у односу на природну оријентацију (локацију). Прикладност у односу на положај зграде постиже се градњом храмова који су посвећени Јупитеру Громовнику, Небу, Сунцу и Месецу на отвореном простору и без крова, јер на тај начин се омогућава присуство и деловање ових богова. Храмове Минерве, Марса и Херкула треба градити у дорском стилу, јер овим боговима нису због њиховог јуначког карактера нису потребни раскошни храмови. Насупрот, Венерине, Флорине, Прозепинине храмове и храмове за Водене Нимфе треба градити у коринтском стилу, како би путем дражесности цвећа, лишћа и волута нагласиле нежне особине ових богиња и што боље исказала *bienséance*. На крају за храмове Јуноне, Дијане, Бахуса и других богосавличног карактера треба одабрати јонски стил, јер се облик овог стила налази између



озбиљности дорског и префињености јонског реда. Када Перо тумачи Витривијев израз прикладнос у односу на обичаје, у француском контексту он користи превод прикладност у односу на *usage* (функционалност или корисност). Ова презентација *bienséance*-а добија се путем усаглашеног односа унутрашњих простора, на пример уколико су предворја величанствено украшених просторија, подједнако украшена као и те просторије. Прикладност у односу на природну оријентацију (локацију) односи се на пример одабиром најздравијих места са изворима и водом за изградњу храмова. Прикладност у односу на природну оријентацију постиже уколико се спаваће собе и библиотеке оријентишу на исток, купатила и зимске просторије на југозапад, а галерије и собе са равномерним осветљењем са севера.

Видети: Ирена Кулетин Ђулафић, *Естетичка теорија архитектуре Марка-Антоана Ложијеа*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011), стр. 125-131.

- 3) Милутин Борисављевић, “Проблем пропорције у архитектури”, *Уметнички преглед*, (Београд, 1940), стр. 185.
- 4) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 6.
- 5) Кант, Имануел. Критика моћи суђења, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991), стр. 72, 157, 199.
- 6) *ibid.*, 128.
- 7) Платон. *Ијон; Гозба; Федар*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1979).
- 8) Augustinus, Aurelius. *Confessions*, (Paris: G. Crès et Cie, 1923).
- 9) Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hautecoeur, doživotni sekretar Akademije De Bozar. (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963).
- 10) *ibid.*, 46.
- 11) Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hautecoeur, doživotni sekretar Akademije De Bozar. (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963).
- 12) “Естетички феномен је феномен *субјективне природе*, јер зависи од појединца. Насупрот, математичке чињенице су *објективне природе*, оне постоје за себе и саме по себи, без икакве зависности од појединца. Из чега следи да *објективна лепота не постоји*; стога је лепота *субјективна*. Према чему златни пресек није математички, већ естетички проблем.” *ibid.*, pp. 14-15.
- 13) “Ствари су онакве каквим их ми видимо, а не онакве какве су у стварности.” *ibid.*, p. 15.
- 14) Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939); Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1948).

### 3.7.5. Композиција у архитектури

Науку о архитектонској композицији Борисављевић назива сумом и есенцијом научне естетике архитектуре. Научни приступ у разумевању једне архитектонске композиције, састоји се у разлагању те композиције на саставне елементе, почевши од оних најједноставнијих. Свака уметност поседује начине изражавања који су јој својствени, тако архитектура располаже формом, бојом и светлошћу. Циљ естетике форме подразумева изучавање ова три облика изражавања архитектуре, иако треба имати на уму да Борисављевић не прихвата поделу архитектуре на формалне и садржајне особине, већ сматра форму и садржај корелативним појмовима који су неодвојиви један од другог.<sup>1)</sup> Не постоји форма без садржаја, нити садржај без форме, раздвајање форме и садржаја представља контрадикцију. Сам Борисављевић у естетику архитектуре уводи поделу на форму и садржај, али то чини само да би разумевање ове естетичке области учинио лакшом и приступачнијом, међутим то је за њега вештачка и непостојећа подела.

Будући да је једно архитектонско дело састављено од форми, естетичко изучавање архитектонске композиције треба почети од анализе форми, сматра Борисављевић. Саму форму која је и даље сложен елемент, треба разложити на још елементарније делове, а то су линије. Према томе, Борисављевић своју естетичку анализу форми композиције почиње са линијом.

Са математичке тачке гледишта линија не постоји, јер она постоји само као део репрезентације једне површине или једног геометријског тела. Међутим, из угла научне естетике линија постоји и она представља веома малу површину представљену као хоризонтални, вертикални, коси, таласasti или цик-цак покрет. Ово Борисављевићево естетичко тврђење нам потврђује чињеница да је сликарство најбољи пример уметности линија. Слично је и са осталим визуелним уметностима: архитектуром и скулптуром. Једно изведено скулпторско дело

састоји се од контура које формирају његову форму. Форме у сликарском делу настају употребом различитих начина изражавања боје и осветљења. Основни начин стварања форми у архитектури је путем односа светлости и сенке, боја је у овом случају секундарна.

Пратити линије једног објекта значи пратити границе или контуре једне форме. Шта се дешава у естетичком смислу када посматрамо једну линију? Борисављевић закључује да приликом посматрања линије, ми придајемо своје људске атрубуте и осећања тој линији која је уствари нежива реалност. Захваљујући динамичким покретима наших очију линије које перцепирамо се уздужу, пењу, спуштају, протежу по хоризонтали, валовито лелујају горе-доле, жустро се уздижу на горе и спуштају на доле, итд. (сл. 360). Са естетичког гледишта Борисављевић схвата линију као израз динамичке интерпретације, а тај динамички карактер линије потиче од покрета наших очију током посматрања одређеног објекта. Ово је још један од доказа који потврђује Борисављевићеву тврдњу да је наше гледање сукцесиван, а не симултан акт, што потврђује да је архитектура у естетичком смислу уметност времена, а не простора. “De contempler une oeuvre architecturale c’est refaire tous les mouvements de ses lignes, vibrer avec elles, vivre leur vie.”<sup>2)</sup> Овде проналазимо објашњење зашто у естетичким феноменима мртве ствари оживљавају, линије постају средство експресије, способне да изразе стања наше душе.

### **Естетика праве линије**

Права линија у научној естетици архитектуре представља униформисан покрет који је сведен на један правац: хоризонталан, вертикалан или кос (сл. 361). У чему лежи лепота праве линије? Један од разлога лепоте праве линије је њена униформисаност или уједначеност, сматра Борисављевић. Права линија представља најмањи део који је исте дебљине у свој својој униформисаности и јединству. Када наше око перцепира праву линију оно не наилази никакве промене и препреке, тако да посматрач остварује једну исту, континуирану и

мирну сензацију захваљујући истом правцу, боји и утиску који оставља права линија.

Следећи услов лепоте праве линије је јединствен правац кретања ове линије: хоризонталан, вертикалан или нагнут. Закон вертикалитета гласи: Што је већа дужина објекта, то је мањи вертикализам, док закон хоризонталитета гласи: Што је већа дужина објекта, то је већи хоризонтализам (сл. 362). Лепота праве линије произилази из јасноће утиска вертикалности, хоризонталности или закошености.

Борисављевић као и многи естетичари пре њега сматра да је права линија мање лепа од закривљене или таласасте линије, јер закривљена линија више одговара циркуларним покретима наших очију. Закривљена линија је акомодирана, односно прилагођена за покрете посматрачевих очију, и у томе лежи разлог њене лепоте. Међу врстама правих линија, вертикална линија је најлепша, јер захтева мањи перцептивни напор посматрача приликом гледања, него што је то случај са хоризонталним и косим линијама.

На слици 363 приказана је вертикална линија СВ која се посматра у односу на осу симетрије ове линије. Да би се сагледала тачка А очи морају да конвергирају симетрично у односу на ту тачку, при чему свако око врши исту акомодацију. Исти процес се одвија за све тачке од А до С. Једина ствар која се мења током перцепције различитих тачака вертикале СВ, односи се на угао посматрања. Тај угао је најмањи за најудаљеније тачке В и С, а највећи за централну тачку А. Такође, тај угао се занемарује на малим удаљењима вертикале од очију, али истовремено и за вертикале велике висине. То значи да за веома велике вертикале и веома мале вертикале, разлика у конвергенцији не постоји јер наше очи нису у стању да је региструју.

У случају визуелне перцепције хоризонталне линије, случај је далеко компликованији од перцепције вертикалне линије (сл. 365). Осим за тачку А видни зраци оба ока која гледају тачке између В и С, нису више једнаки ( $GB > DB$ ;  $DC > GC$ ). То узрокује одређену асиметрију напрегнутости мишића, што утиче на болнију перцепцију која узрокује да мање уживамо у естетичком ефекту хоризонталне линије од естетичког ефекта вертикалне линије. Према томе,

асиметрија конвергенције и асиметрија акомодације за велике дистанце могу се занемарити с обзиром на малу разлику између видних зракова који припадају свим тачкама једне хоризонтале.

У погледу експресивне вредности коју поседује хоризонтална линија, Борисављевић увиђа да су хоризонталне линије општа одлика модерне архитектуре. Захваљујући једноличним и униформисаним покретима наших очију приликом перцепције хоризонтала експресивни ефекат наших осећања подразумева мирноћу, једноставност и спокојство. У чланку *La science de la composition architecturale* који је 1926. године објавио у француском стручном часопису *Le Maître d'œuvre*, Борисављевић износи своје негодовање према архитектури модернизма: “Quelle triste ville serait celle don't toutes les maisons auraient des toits plats; quelle monotonie se dégagerait d'une tell rangée de boîtes carrées!”<sup>3)</sup> (сл. 364).

Још један разлог због ког Борисављевић вертикалну линију сматра естетичнијом од хоризонталне линије, односи се на аналогију вертикале са људским телом. Вертикалност је више антропоморфног карактера него хоризонталне линије, поред тога осећај човека за статичку стабилност је наглашенији у вертикалном правцу. Према физичарима, психолозима и физиолозима као што су Флоренс (Flourens), Голц (Goltz), Мак (Mach), Бауер (Bauer), Бурдон (Bourdon) и Сион (Cyon) полукружни канали у мозгу и ушима чине органе који регулишу човеков осећај за равнотежу, а осећај вертикалитета је веома значајан за рад и функционисање ових органа.

Експресиван карактер једне вертикалне линије симболише осећања енергичности, снаге, воље, одлучности, идеје слободе, победе, итд. Насупрот овим осећањима хоризонталне линије изазивају осећања смирености, уздржаности, индиферентности, статичности, итд. Косе линије узрокују осећања неуравнотежености, напуштености, умора, итд.

## Естетика закривљене линије

За разлику од праве линије која узрокује естетичка осећања мирноће, усмерености, енергичности и одлучности, крива линија изазива осећања грациозности, флексибилности, кретања, маштовитости и сањарења. Када упоредимо линије на слици 366, јасно ћемо уочити ову разлику, права линија се енергично креће од тачке А до тачке В, док се таласаста линија нежно креће од тачке е А до тачке В. Борисављевић правој линији приписује мушки карактер, за разлику од таласасте криве линије која има женски карактер. Сличан естетички утисак стичемо и у перцепцији писаних слова која су грациозна, елегантна и лежерна и штампаних слова строгог геометријског карактера (сл. 367). Како истиче Борисављевић основни задатак науке не налази се само у навођењу и констатовању различитих примера једне појаве, већ у њиховом објашњавању. Објашњење лепоте кривих линија он проналази у физиолошкој оптици, односно, како смо већ раније помињали, у природи покрета очију посматрача. Покрети наших очију су такође кружни, стога је лепо оно што више одговара нашој природи, то су закривљене линије које су у већој мери акомодирани нашем визуелном апарату, него праве линије.

Уколико посматрамо слику 366 перцепција праве линије ће бити краћа од перцепције таласасте линије, иако је удаљење од тачака А до В исто у оба случаја. То значи је још један од доказа Борисављевићеве теорије о естетичком схватању архитектуре као уметности времена, а не простора. Линије су те које креирају карактер једног архитектонског дела, што се види у Борисављевићевој констатацији да је у линијама осликан и карактер различитих нација у погледу архитектуре. Немци стварају ригидну и строгу архитектуру у којој доминирају равне линије, док у француској архитектури предњаче криве и завојите линије које су уједно и одраз лежерног, префињеног и маштовитог карактера француске нације. Према Борисављевићевом мишљењу најважније је да архитекта научи све језике линија, како би могао да изведе што бољи архитектонски израз.

Како би се што боље разумео експресивни карактер линија, Борисављевић разматра динамику линија или како он то назива *la cinématique uo la vie*

*dynamique des lignes* (кинематика или динамички живот линија).<sup>4)</sup> Важно је на почетку утврдити разлику између геометријског и естетичког аспекта разматрања линија. Са геометријског гледишта линије се не крећу, али са естетичког гледишта линије се налазе у сталном покрету, јер оне изражавају душевна стања посматрача који их контемплира. У естетичком смислу линије манифестују неку врсту емотивног језика наше душе, а да би се схватио и разумео тај језик треба се саживети са линијом, пратећи њене покрете, треба вибрирати заједно са њом. Сензације наших мишића у праћењу и понављању покрета једне линије имају веома важну улогу, то је још један од доказа повезаности научне естетике и физиологије рада човекових органа. Спори, тихи, малаксали покрети у нама побуђују осећања смирености и успорености, док брзи и снажни покрети узрокују нервно узбуђење и динамичку занесеност.

У домену архитектуре успорење и убрзање изазивају опречна естетичка осећања. На слици 369 (а и б) приказане су две групе покрета путем линија, група под а представља униформисане покрете, док група под б представља покрете који се убрзавају. Прва група линија се перцепира слева на десно или десна на лево у непроменљивом униформисаном ритму, јер нема промене у дужини, висини и величини покрета, тако да све три линије: права, таласаста и цик-цак одају утисак правилности, док је естетички утисак који ове линије остављају уједначност.

Друга група линија на слици 369 б представља линије чије се покрети убрзавају, ако гледамо с лева на десно, или успоравају, ако гледамо с десна на лево. Убрзање ритма у овом случају настаје услед нагнутости код праве линије која постаје све већа, док таласи и цик-цак положаји код таласасте и цик-цак линије постају све ближи и мање висине. Овакав утисак добијамо када посматрамо на пример једну авенију у перспективи.

На слици 368 приказане су различите врсте стубова чије вертикалне линије симулирају покрете пењања и спуштања у зависности од кретања наших очију приликом посматрања. Борисављевић на овај начин још једном потврђује свој став да се целокупна естетичка перцепција једног предмета своди на

перцепцију покрета линија и површина тог предмета који усмеравају покрете очију посматрача.

- 
- 1) Погледати: Miloutine Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fisbacher, 1923); Miloutine Borissavliévitch, "L'Architecture de Contenu ou ce que architecture peut exprimer", *La Construction Moderne*, № 30, (Paris, 27 Avril 1924); Miloutine Borissavliévitch, "Esthétique de contenu et esthétique formelle", *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924); Miloutine Borissavliévitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).
  - 2) "Контемплирати једно архитектонско дело значи поновити покрете свих његових линија, вибрирати и саживети се са њима." Miloutine Borissavliévitch, "La science de la composition architecturale", № 4, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926), p. 27.
  - 3) "Како би тужан утисак одавао град у ком би све куће имале равне кровове; каква би монотонија настала из такве скупине квадратних кутија." Miloutine Borissavliévitch, "La science de la composition architecturale", № 4, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926), p. 30.
  - 4) У чланку "La science de la composition architecturale" погледати део под поднасловом *La cinématique ou la vie dynamique des lignes*. Miloutine Borissavliévitch, "La science de la composition architecturale", № 5, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926), pp. 28-32.



## 4. ХАРМОНИЈА КАО ВРХОВНИ ЕСТЕТИЧКИ ПРИНЦИП

### 4.1. Закони хармоније у архитектури

Пропорција представља најједноставнију врсту хармоније, хармонија је однос измеђи више елемената, а пропорција је однос између два елемента. По Борисављевићу пропорција би била једна линија подељена на два дела или један квадрат подељен на два дела, док хармонија је присутна у једном паралопипеду, зато што он представља однос између три површине. Стога Борисављевић разлику између хармоније и пропорције сматра вештачки успостављеном.<sup>1)</sup>

**L'harmonie est, sans aucune doute, un des facteurs des plus importants de l'esthétique architecturale. Elle se rapporte à l'ensemble d'une oeuvre et non, comme la proportion, à l'une de ses parties; elle synthétise à la fois la symétrie, l'asymétrie, le rythme et la proportion (rapport ou *λογος*); enfin, elle est le synonyme de l'unité et de la beauté d'une oeuvre architecturale.**<sup>2)</sup>

Још је Филолај (Philolaos), грчки филозоф пресократовац, тврдио да је све везано помоћу хармоније (*ἀρμονία*) и да је она сазвук у несазвучности – *јединство у разноликом*. То је једна од опште прихваћених дефиниција хармоније у филозофској естетици. Борисављевић разлаже значење ове дефиниције на појмове јединства и разноврсности који су међусобно контрадикторни. Ограђује се од апстрактног приступа у истраживању хармоније

који се своди на појмовно дефинисање овог феномена што спада у домене филозофског приступа естетици. Стога он настоји да утврди чињеничку узрочност и зависност естетичког феномена хармоније.

Борисављевић настоји да се у својој научној естетици архитектуре дубоко дистанцира од метода и приступа филозофске естетике. Борисављевић се слаже са тврђењем француског филозофа и књижевника Пола Жанеа (Paul Janet) да је целокупна филозофија само једна замисао фантазије.<sup>3)</sup> Борисављевић инсистира на поређењу *caractère objectif* (објективног карактера) науке и *caractère subjectif* (субјективног карактера) филозофије. Дискурзивним филозофским методама у естетици до данас ништа није објашњено, сматра Борисављевић.

Обзиром да је Борисављевићева научна естетика треба да се преузме методологију природних наука, Борисављевић математичке методе сматра оптималним. Међутим, по његовом мишљењу и математичке методе греше у свом приступу естетици.<sup>4)</sup> Заблуде теоретичара-математичара састоје се у томе што естетичке феномене третирају као математичке, односно на објективан начин, као да није реч о људским субјективним феноменима. Овде Борисављевић опет упада у исту познату и више пута помињану контрадикцију. Наиме, он као полазни услов постојања научне естетике архитектуре успоставља њену објективност која се темељи на законима као код сваке науке, а са друге стране у многим својим констатацијама опонира овај кључни услов постојања научне естетике, тврдећи да је главна особина естетике и њених феномена управо субјективност која се базира на личним осећањима и емоцијама сваког појединца који као субјекат који остварује перцепцију.

У стварности математиком се могу изразити закони наших естетских осећања, али естетска осећања се не могу објаснити путем математичких метода, јер је математика само помоћна наука у служби других наука. Као што Виктор Баш тврди: “Le caractère d’un objet n’est pas une qualité de cet objet, mais l’activité de notre Moi”.<sup>5)</sup>

Компоновање у архитектури подразумева комбиновање одређеног броја елемената поштујући принципе хармоније. Први задатак који себи Борисављевић

поставља у *Le science de la harmonie architecturale* – једном од својих првих текстова објављених у *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*,<sup>6)</sup> односи се на испитивање и проналежење закона композиције. Своје истраживање започиње изучавањем пропорција и хармоније који сачињавају два основна елемента једне композиције, односно архитектонска композиција представља синтезу пропорција и хармоније.

Борисављевић дефинише пропорцију на следећи начин: “Под пропорцијом треба разумети однос између два елемента једне форме”.<sup>7)</sup> То значи да је пропорција однос између два, три или више елемената, нпр. дужине, ширине и висине једног паралопипеда. Борисављевић подвлачи да пропорцију треба схватити као оно што се односи на један део или један елемент одређене целине, а хармонију као однос између делова који сачињавају ту целину. У том смислу хармонија представља однос између појединих пропорција. На пример уста, ухо и нос чело узети засебно са нечије главе могу сами по себи савршено лепи, док на пример уво у односу на целу главу или нос, или на било који други члан, може бити сувише мало или сувише велико. Тада не би постојала хармонија, односно лепота која проистиче из складног односа делова једне целине. Према томе дефиниција хармоније би гласила: “Хармонија је однос делова међу собом и према целини”.<sup>8)</sup>

Прва књига коју је Борисављевић објавио 1923. године *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture* (Увод у научну естетику архитектуре) представља објављено предавање које је одржано 19. маја 1922. године на конференцији из естетике на Сорбони. Борисављевић у овој књизи укратко износи предмет, метод и циљ научне естетике архитектуре, а главна питања којима се бави односе се на: 1. Питање порекла архитектуре, 2. Питање суштине архитектуре и 3. Питање да ли је архитектура уметност.

У својој по реду другој књизи *La science de l'harmonie architecturale* (Наука о хармонији у архитектури) Борисављевић истражује естетички феномен хармоније у архитектури, и истиче значај свог открића научне естетике архитектуре:

**Jusqu'ici, il n'y a eu aucune science du beau, mais uniquement la philosophie du beau. L'étude des phénomènes esthétiques fut longtemps abandonnée à la dialectique transcendentale, d'où prirent naissance d'innombrables systèmes esthétiques sans qu'aucune science ait pu être élaborée. De plus, une science du beau fut formellement niée par tous les esthéticiens jusqu'à nos jours. Le but que nous nous sommes proposé est précisément de prouver le contraire, la science des phénomènes esthétiques est, à notre avis, possible, comme le sont toutes les autres sciences: Tout ce qui est a sa cause. <sup>9)</sup>**

Како Борисављевић тврди у наведеном цитату “Све што постоји има свој узрок”, према томе уколико нам је познат узрок неког феномена, онда можемо егзактно на научним основама посматрати тај феномен. Естетички феномени који припадају једној одређеној групи поседују и заједнички узрок. Према Борисављевићевом мишљењу хармонија представља кључни феномен у естетици и њој припада значајно место у његовој концепцији научне естетике архитектуре. Следећи индуктивни научни метод у естетици Борисављевић уочава два основна закона хармоније: *la loi de même* (Закон истог) *la loi du semblable* (Закон сличног). Све архитектонске грађевине од памтивека до данас могу се објаснити помоћу ова два закона, а и сви градитељи несвесно су у свом раду примењивали ове законе и не знајући да их примењују. *Закон истог* и *Закон сличног* су једина два закона хармоније, јер уколико форме нису исте, ни сличне, онда међу њима не делују односи хармоније.

По *Закону истог* делови једне композиције су идентични. Овај закон делује на примеру грчких храмова (сл. 378), где су више пута понавља иста форма стуба, затим код ренесанских италијанских палата (сл. 379), где се понављају прозорски отвори и лукови. *Закон истог* примењен је на историјски развој орнаментике у архитектури: балустраде, конзоле, триглифи, метопе, астрагали, итд. Борисављевић напомиње да у архитектонским композицијама број понављања истих елемената у истом ритму није неограничен, јер услед

претераног понављања једне исте форме ствара се естетски доживљај монотоније.

Према *Закону Сличног* делови једне композиције су међусобно слични. На пример два троугла или четвороугла биће хармонични уколико су слични. Насупрот класичној античкој архитектури која се заснива углавном на *Закону истих форми*, готска архитектура је искључиво заснована на *Закону сличних форми* (сл. 380). Перспектива представља науку о сличности и подразумева начин компоновања сличних форми. Перспектива представља један утврђени ред, стога она поседује естетске квалитете лепога, јер одговара *Закону сличног*. Такође, перспектива је лепа, јер одговара људском начину гледања, које је перспективно, односно просторно гледање. “Са овим законима долазимо у само срце научне естетике. Они ће нам доказати да је естетика *могућа као наука*, у шта досад нико није веровао.”<sup>10)</sup>, закључује Борисављевић.

Будући да је открио законе хармоније Борисављевић сматра да ће даљи развој научне естетике архитектуре представљати прекретницу која ће у естетику, као медитативну и филозофску науку, увести објективност и доказивост појава којима се естетика бави.

Борисављевићево откриће два закона хармоније делује наивно, јер не уноси значајну иновативност у естетско разматрање хармоније у архитектури. Како сам тврди ови закони су постојали од почетка архитектонске уметности, и архитекте су их примењивале несвесно, ослањајући се на свој урођени таленат и стваралачку интуицију. Међутим, Борисављевић је први који дефинише законе хармоније, а затим своје истраживање базира на анализама великог броја споменика из прошлости на којима увиђа ове законе, али такође увиђа и исправља грешке које су настале приликом непрецизне примене ових закона.<sup>11)</sup>

На први поглед, рекли бисмо да је једна контрадикција присутна је у Борисављевићевим раним радовима о научној естетици архитектуре. У свом докторату он пише о непостојању *le beau objectif* (објективно лепог), а у *La science de l'harmonie architecturale* говори о објективистичком приступу у естетици који се темељи на законима који важе за одређену групу естетичких феномена који имају заједнички узрок. Не може бити говора о постојању неке

науке уколико се не ослонимо на општост закона којима та наука располаже. Научну основаност своје естетике архитектуре упоређује са принципима из медицинске науке, у којој су одређени лекови намењени за излечење одређене групе болести, а не проналази се лек који лечи сваки појединачан случај у пракси. Аналогно томе у архитектури један научни закон треба да обједини све појединачне случајеве, чак и ако је реч о недефинисаном броју случајева, јер није могуће утврдити идеалан закон.

Циљ закона хармоније у архитектури је да објасне лепоту једног архитектонског дела и да буду водиља онима који уче ову уметност. Закони хармоније помажу, сматра Борисављевић, да сазнамо зашто је неко дело лепо, а друго није. Ови закони, по Борисављевићевом мишљењу оправдавају научну заснованост његове естетике архитектуре, што и потврђује речима: “*Tel est en somme le but de l’esthétique scientifique de l’architecture: l’explication. Car, une science n’existe que lorsqu’elle est explicative.*”<sup>12)</sup>

Ништа није случајно, све је узроковано. Они који сматрају да је у уметности све индивидуално и да уметничко стваралаштво не подлеже никаквим законима, они су у великој заблуди, тврди Борисављевић. Међутим, када пише о непостојању објективно лепог, то се не односи на законе који одређују естетичке феномене у систему научне естетике архитектуре, већ само на однос субјекта и објекта који учествују у стварању одређеног естетичког феномена. Потребно је опрезно разлучити шта Борисављевић подразумева под законом који влада у неком естетичком феномену, а шта под карактеристикама које одликују тај естетички феномен. Закон се своди на опште становиште које обједињује све појединачне случајеве који имају исти узрок, док једна од основних карактеристика естетичких феномена јесте њихова субјективност. Естетички феномен настаје у садејству посматрача – субјекта и објекта посматрања – естетског објекта. Важно је истаћи да ствари саме по себи нису ни лепе, ни ружне, ни црвене, ни зелене, оне су такве само у односу на субјекат који врши перцепцију. Из тога следи да естетички феномен није могућ сам по себи, већ само кроз корелативан однос субјекта који врши перцепцију и објекта који се перцепира. Зато Борисављевић изводи закључак да објективно лепо не постоји, али да би једна наука као научна естетика архитектуре била оправдана, онда

морају постојати закони на којима се заснива интегритет такве једне науке. Закони никако не могу бити субјективни, нити појединачни, већ само општи. Овде лежи главна противуречност научне естетике архитектуре јер Борисављевић тежи да сачува субјективистички приступ естетичким феноменима примењујући опште законе.

У *La science de l'harmonie architecturale* Борисављевић цитира речи Клода Бернара (Claude Bernard), оснивача експерименталне медицинске физиологије, чије мишљење узима као једну од полазних идеја за заснивање естетике архитектуре на научним основама. Бернар је научни принцип истраживања сматрао неприкосновеним, сматрајући да је то једини начин веродостојног извођења закључака у ком моментално сагледавамо узрок неке појаве.<sup>13)</sup>

Појмови “односа”, “пропорције” и “хармоније” често су се мешали, а Борисављевић настоји да дефинише ове појмове пре него што их прикаже у систему научне естетике архитектуре. Математичка пропорција није исто што и архитектонска пропорција, математичка пропорција одговара архитектонској хармонији, а архитектонска пропорција одговара математичком односу. И поред великог поштовања које има према делу и раду румунског математичара Матиле Гике (Ghyka, Matila), Борисављевић сматра да је и он био у конфузији у погледу ових појмова. Гика у својој књизи *Essais sur le rythme* (Есеј о ритму) износи став да је пропорција одувек била замењена са односом (*rapport*) и са целином (*ensemble*).<sup>14)</sup> Гика није био естетичар, а проблеме естетике је покушавао да реши на математички начин који је у својој бити квантитативан, док естетика има квалитативан приступ који се базира на естетичким осећањима задовољства (*plaisir*) и незадовољства (*déplaisir*), како то Борисављевић назива *comparaison sentimentale* (поређење осећања). Оно што математичаре интересује односи се само на количник или резултат одређеног односа ( $a : b$ ), што представља основу једне математичке операције, за естетичаре овај однос постоји само у визуелном смислу и тиче се чула вида. У питању је једна чулна радња, један однос “осећања”, који се може дефинисати и као квантитативан, јер не постоје бројеви који одређују естетичко осећање које произилази из овог односа, другачије речено “...c'est le sentiment qui détermine ces nombres.”<sup>15)</sup> Витрувије је под

пропорцијом подразумевао уопштена мерења (a : b), а под симетријом прецизна мерења (3м : 5м).<sup>16)</sup>

Оно што Борисављевић подразумева под *rapport* (односом) или *proportion architecturale* (архитектонском пропорцијом) и *l'harmonie* (хармонијом) задовољава све потребе естетике архитектуре да би се објаснила лепота свих дела архитектуре.

**L'essentiel est de savoir: 1. que le rapport (ou proportion architecturale) ne concerne qu'une partie d'un ensemble, tandis que le l'harmonie concerne l'ensemble lui-même, c'est-à-dire un composé des parties, bref, une composition; 2. qu'une partie, ou forme, considérée en elle-même, ou individuellement, peut être, avons-nous dit, belle, mais non plus belle dans une composition où elle n'est plus individuelle ou indépendante, mais où elle dépend du rapport avec les autres formes, c'est-à-dire avec lesquelles elle doit s'accorder. C'est cet accord qui constitue l'harmonie d'un ensemble.**<sup>17)</sup>

Ово своје кључно објашњење хармоније Борисављевић интерпретира кроз пример Катедрале у Милану (сл. 352) чији се прозори и врата у ренесансном стилу не слажу са осталим издуженим готичким формама. Насупрот прозорима и вратима људске скулптуре (сл. 358) издужене су као штапови како би се усагласиле са архитектонским формама готике, док с друге стране ове издужене скулптуре нису усаглашене са ренесансним пропорцијама прозора и врата. Исти случај непостојања хармоније дат је на примеру фасаде са издуженим вертикалним отворима где је постављен и један отвор са односом страница по златном пресеку (сл. 381). Уколико је елемент по златном пресеку сам за себе идеално леп, фасада у целини нема хармонију, јер издужени отвори нису у сагласју са отвором по златном пресеку. Уколико се једна естетски ружна и неправилна форма постави у ритмички правилну композицију по *Закону истог* састављену од истих таквих форми, онда можемо говорити о постојању хармоније (сл.204), без обзира што та форма сама за себе је естетски невредна.



Да би се остварила архитектонска хармонија потребно је спровести један од закона хармоније, или *la loi de même* (Закон истог) или *la loi du semblable* (Закон сличног). Уколико форме које чине композицију нису ни идентичне, ни сличне, и ако између њих не постоји никакав ред, онда влада дисхармонија, неред и хаос, што се види на сликама 382 и 383.

- 
- 1) Miloutine Borissavliévitch, *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925), p. 9.
  - 2) “Без сваке сумње хармонија је један од најважнијих фактора у естетици архитектуре. Она се односи на дело у целини, насупрот пропорцији која подразумева само један од делова целине; хармонија истовремено обухвата симетрију, асиметрију, ритам и пропорцију (однос или логос); на крају, она је синоним јединства и лепоте једног архитектонског дела.” Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 167.
  - 2) Paul Janet, *Principes de métaphysique et de psychologie: leçons professées à la Faculté des lettres de Paris, 1888-1894*, 2 vols, (Paris : C. Delagrave, 1897), vol.1, p. 48.
  - 3) За објашњење математичких метода које се примењују у естетици погледати есеј *Златни пресек* Милутина Борисављевића - Miloutine Borissavliévitch, *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: 1952).
  - 4) “Карактер једног објекта није у квалитету тог објекта, већ у нашем доживљају тог објекта.” Victor Basch, “Le maître-problème de l'esthétique”, *Revue philosophique*, Tome XCII, (Juillet-Aout, 1921), p. 68.
  - 5) Borissavliévitch, Miloutine. “Le science de la harmonie architecturale”, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, № 6, (Paris, 1924). У часопису *Bulletin de l'École spéciale d'architecture* Борисављевић је у наставцима објавио текст “Le science de la harmonie architecturale” у броју 6 (1924), броју 7 (1924) и броју 8 (1925). Након чега је 1925. године овај исти текст, са кратким допунама у уводу и закључку, објавио у целини у књизи под истим насловом - Miloutine Borissavliévitch, *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925).
  - 6) Борисављевић, Милутин. “Проблем хармоније у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 10, (Београд, 1946), стр. 294.
  - 7) *ibid.*, стр. 294..

- 8) “До сада није постојала ниједна наука о лепом, већ је постојала само *филозофија* лепог. Изучавања естетичких феномена дуго времена су била препуштена трансценденталној дијалектици, одакле су се родили бројни естетички системи из којих није могао да настане ниједан облик науке. Поред тога, науку о лепом до данас су формално порицали сви естетичари. Циљ који смо ми предложили своди се на то да управо докажемо супротно. По нашем мишљењу наука о естетичким феноменима је могућа, као што су могуће и остале науке: све оне које постоје и које имају свој узрок.” Miloutine Borissavliévitch, *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925), p. 7.
- 9) Борисављевић, Милутин. “Проблем хармоније у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 10, (Београд, 1946), стр. 295.
- 10) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 168-208.
- 11) “Суштински циљ научне естетике архитектуре је: *објашњавање*. Јер, *једна наука не може постојати уколико се не бави објашњавањем одређених појава.*” *ibid.*, p. 8.
- 12) Claude Bernard, *La science expérimentale*, (Paris : J.-B. Baillière, 1878), p. 112.
- 13) Matila Ghyka Costiescu, *Essais sur le rythme*, (Paris: Gallimard, 1938).
- 14) “Осећање је то које одређује своју вредност у бројевима.” Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 169.
- 15) Видети: Маркус Полио Витрувије, *Десет књига о архитектури*, (Београд: Грађевинска књига, 2003), стр.61-63, Поглавље: *О симетрији храмова: одакле је она узета и друго.*
- 16) “Важно је схватити следеће: 1. да се однос (или архитектонска пропорција) односи само на један део у целини, док хармонија подразумева читаву целину, односно укомпоноване појединачне делове – композицију; 2. да за један део или форму схваћену одвојено саму за себе, можемо тврдити да је лепа, што не значи да ће она бити лепа и када се посматра у оквирима једне композиције у којој није више независна, већ у којој она зависи од односа са другим формама, са оним формама са којима треба да се усагласи. То усаглашавање чини хармонију једне целине.” Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 170.

## 4.2. Закони истог

*Закон истог* се односи на хармонију истих делова једне композиције, и он је најпростији и најпримитивнији закон архитектонске композиције. Овај закон се примењује тако што се при компоновању полази од једне изабране форме, затим се та форма понавља одређени број пута у правилном ритму како би се остварила хармонија између делова што представља “јединство у истом”. Борисављевић не прихвата термин “јединство у различитом”, јер у таквим односима нема говора о хармонији. Грчки храмови су компоновани по *Закону истог* (сл.197), у наизменичном правилном ритму смењују се форме (стубови) и шупљине (размаци између стубова). *Закон истог* се своди на сукцесивно репродуковање једне исте форме. Примена *Закона истог* датира још од каменог доба где су се шаре и мотиви јављали на алаткама праисторијских људи, затим шаре на ћилимима (сл. 384), као и бројни геометријски украси египатске, месопотамске и грчке античке уметности. Форма која се понавља може бити проста – од два елемента или сложена – од више елемената који сачињавају мотив или групу. Могли бисмо закључити да је *Закон истог* исто што и низ истих елемената или мотива. Међутим, Борисављевић указује на битну разлику приликом перцепције једног низа и перцепције једне симетричне слике. Наше очи низ посматрају континуирано, док симетричну слику посматрају дисконтинуирано – од средине (осе симетрије) ка крајевима и обрнуто.<sup>1)</sup>

*Закон истог* представља закон строго утврђеног реда. Ред и правилност чине једну од основних естетичких вредности којој су се дивили бројни мислиоци, естетичари и уметници. Ксенофонт (*Xenophōn*) је сматрао да ред представља битан елемент лепоте, јер пружа најлепши приказ. Борисављевић, такође, сматра да је ред најважнија естетичка категорија, јер садржи све естетичке манифестације у архитектури: *Закон истог*, *Закон сличног*, симетрију, асиметрију и ритам.

Борисављевић наводи три случаја примене Закона истог у архитектури: композиције са вертикалном артикулацијом елемента, композиције са хоризонталном артикулацијом елемента и композиције са мешовитом (вертикалном и хоризонталном) артикулацијом елемената. Пример композиције са вертикалном артикулацијом елемента (сл. 386) дугачки прозори су поређани вертикално и када посматрамо ову композицију ми је перцепирамо одоздо на горе. Композиција са хоризонталном артикулацијом елемента је грчки антички храм (сл.378), где вертикале стубова дефинишу хоризонталан распоред елемената које перцепирамо с лева на десно и обрнуто. Можемо закључити да помоћу хоризонтала се гради вертикалан распоред површина, а помоћу вертикала хоризонталан распоред површина. Мешовита композиција је у естетици архитектуре најнеповољнија, јер манифестује нејасну перцепцију, а јасноћа представља један од главних услова естетичких феномена. Као пример мешовите композиције Борисављевић наводи зграду Државне штампарије у Београду (сл. 387), за коју каже да делује ружно услед нејасног односа вертикалне и хоризонталне поделе, јер ниједна не доминира јасно над другом.

Борисављевић сматра да су све композиције настале према *Закону истог* лепе, али да су у естетско-доживљајном смислу пружају сиромашан утисак, што се посебно потврђује на примерима архитектуре модернизма. Борисављевић је велики противник архитектуре модерне, назива је нудистичком архитектуром у којој су форме упрошћене и огољене, што доводи до тога да оваква архитектура изражава слаб и сиромашан доживљај услед одсуства *variété* (промене). Упоредимо отворе архитектуре модерне (сл. 388, сл. 389) сведене на просте, геометријске облике правоугаоника и квадрата са отворима ренесансне архитектуре (сл. 390, сл. 391) обогаћеним рамовима, пиластрима, тимпанонима, стубовима. На једној малој грађевини очигледан ће бити моћан естетски утисак који остављају ренесансни отвори, док ће модернистички отвори остварити слаб ефекат. Насупрот, на примерима великих зграда понављање форми модернистичке архитектуре деловаће монументалније и динамичније, јер у овим случајевима степен сложености форме која се понавља постаје неутралан услед великог броја понављања. Архитектура модерне користи естетски принцип масе, док “традиционална” архитектура истиче естетски принцип усресређености на

детаље. <sup>2)</sup> Борисављевић из овога изводи закључак да сиромашне форме модернизма не задржавају много нашу пажњу при контемплацији, јер их брзо усвајамо и наше сензације су веома просте, док су на пример ренесансне форме веома богате, стога изазивају сложене сензације. “Отуда, савремена, или, како се то погрешно зове, модерна архитектура може доћи до израза само *величином*, док класична и ренесансна и величином и детаљем.” <sup>3)</sup>

У архитектури, као и у музици, понављање једне исте форме или мотива, било да је он најлепши и најбогатији, може створити монотонију и ефекат незадовољства. Овај ефекат настаје услед исцрпљености органа перцепције који су стално у истој акцији. Након извесног периода наступа замор и перцептивна импотенција, тада чулни рецептори реагују успорено, а затим престају да реагују. Закључујемо да су прве импресије најјаче и најестетичније. Борисављевић наставља мишљење свог професора Виктора Баша који сматра да навика отупљује сентиментални ниво сензације. <sup>4)</sup>

Понављање је веома важно и оно представља физиолошки услов перцепције, јер човек не може нешто одмах да схвати и да то моментално усвоји и ментално обради. Борисављевић настоји да утврди границу до које је могуће понављати једну исту форму, јер се у томе сасатоји процес учења и усвајања, а да не дође до замора и монотоније. У античкој Грчкој архитекте су обично користиле шест стубова за храмове, што по Борисављевићу представља оптимално решење, четири стуба као на храму Атине Нике је мало (сл. 392), док је осам на Партенону превише (сл. 378). Број стубова је претеран када посматрач не може одмах да нађе осу симетрије и да композицију посматра с лева на десно (или обрнуто) до осе симетрије и од осе симетрије с десна на лево (или обнуто). Услед великог броја стубова као код Шинкеловог (Karl Friedrich Schinkel) Старог музеја (Altes museum) у Берлину (сл. 398), ефекат симетричног начина гледања се губи и посматрач перцепира стубове у континуитету редом с лева на десно (или обрнуто) као колонаду. Анализирајући Борисављевићеве ставове везане за настанак перцептивне монотоније, закључујемо да је само путем статистичке анализе примера могуће утврдити законе који одређују границу понављања истог елемента.

Још један од начина за избегавање умора и монотоније односи се на увођење промене, коју Борисављевић сматра врховним законом људске физиолошке организације. Када се у једну монотону фасаду (сл. 399) уведе промена која пресеца фасаду (сл. 395, сл. 396), настаје промена перцептивног утиска. Венецијанска библиотека, Дуждева палата и фасада Улице Риволи у Паризу су примери велике монотоније, али и велике грандиозности изазивајући естетски осећај театарности у посматрачу.

Монотонија се може избећи уколико наведене грађевине посматрамо из перспективе, при чему *Закон истог* се претвара у *Закон сличног* (сл. 397, сл. 398). У перспективи форме добијају убрзани ритам који око посматрача прати у континуитету (сл. 393, сл. 394). *Закон истог* у перспективи се претвара у *Закон сличног*. На пример једна колонада коју чини низ истих форми посматрана у перспективи постаје низ сличних форми, што јој даје још већу лепоту и појачан динамизам услед убрзаног ритма. (сл. 395, сл. 400)

Лепоту архитектонских композиција које су формиране по Закону истог Борисављевић објашњава консекутивним сликама (*images consécutives*) које одликују човеков процес перцепције. Постојање консекутивних слика потврђује физиолошка наука чија истраживања сведоче да “слика”, односно надражај на ретини људског ока не исчезава одмах по престанку те “слике”, већ траје још 1/30 - 1/50 секунди. На основу тог трајања консекутивних слика човек чита речи, памти музичке мотиве итд. <sup>5)</sup> У супротном када би по престанку перцепције једног слова или звука, овај надражај или утисак нестао, онда не човек не би могао да повеже садржај који предходи са садржајем који следи. Консекутивне слике се објашњавају законом перцептивне инерције (*loi de l'inertie perceptive*). Борисављевић наглашава колико је понављање значајно за утврђивање целокупног утиска и стварање потпуне сензације. Процес учења своди се на понављање одређеног садржаја. Када перцепирамо одређене форме, ми их научимо, тако да следећи пут када видимо поново те исте форме ми их препознајемо и процес перцепције је бржи.

Перцептивна лакоћа (*facilité de la perception*) је један од главних симптома естетских феномена, сматра Борисављевић. <sup>6)</sup> Понављање једне исте форме чини

да сваку следећу форму све лакше и брже перцепирамо. Услов перцептивне лакоће није само понављање истих форми, већ је веома важан и правилан ритам у ком се форме понављају.<sup>7)</sup> Закључујемо да ред, законитост и правилност чине основне услове естетске лепоте једне архитектонске композиције. Перцептивна лакоћа узрокује естетичко задовољство (*plaisir esthétique*), које не би постојало уколико би сваки елемент био другачији и у другачијем ритму, јер би посматрач тада морао да се акомодира за сваку форму појединачно. Таква би на пример била композиција у којој је један стуб шири и краћи, други ужи и виши, један са коринтским капителом, други са јонским итд. Наведена различитост противречи принципима јединства и хармоније.

*Закон истог* је сиромашан закон који представља јединство у униформисаности (*unité dans l'uniformité*).<sup>8)</sup> Тежња ка јединствености одликује и начин људског размишљања које се манифестује кроз брзину (*rapidité*) и лакоћу (*facilité*) визуелне перцепције, јасноћу (*clarté*) и угодност (*conformité*) композиције која погодује нашој људској природи према *Закону истог*.

- 
- 1) О Борисављевићевом схватању симетрије видети: Miloutine Borissavliévitch, "Le Problème de la Symétrie", № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris, 1926); Милутин Борисављевић, "Проблем симетрије у архитектури", *Уметнички преглед*, (Београд, 1940); Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 105-121.
  - 2) Под термином "традиционална" архитектура подразумева се целокупна архитектура историјских стилова од грчке антике до XX века, сва архитектура која не спада у архитектуру модерне.
  - 3) Борисављевић, Милутин. "Проблем хармоније у архитектури", *Уметнички преглед*, бр. 10, (Београд, 1946), стр. 297.
  - 4) Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, (Paris: libr. philosophique J. Vrin, 1927), p. 73.
  - 5) Hermann Helmholtz, *Optique physiologique*, (Vigneux-sur-Seine : N. Desroches, 1966), pp. 23-28.
  - 6) Борисављевић, Милутин. "Проблем хармоније у архитектури", *Уметнички преглед*, бр. 10, (Београд, 1946), стр. 298.
  - 7) Borissavliévitch, Miloutine. "Le Problème du Rythme architectural", № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926); Борисављевић, Милутин. "Проблем ритма у архитектури", *Уметнички преглед*, бр. 8, (Београд, 1939); Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 79-103.
  - 8) Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), p. 187.

### 4.3. Закон сличног

*Закон сличног* је естетички далеко богатији од *Закона истог*, док *Закон истог* представља јединство у униформности (*unité dans l'uniformité*), *Закон сличног* представља такође јединство, али у разноврсности (*unité dans la variété*), или би прикладније било рећи јединство у сличности, јер форме нису различите, већ сличне.

*Закон сличног* поседује већу естетску вредност у односу на *Закон истог*, јер у овом случају не постоји монотонија, перцепција је динамичнија, а све то утиче на повећање осећаја задовољства посматрача. Борисављевић као прототип *Закона истог* узима грчки антички храм, а за прототип *Закона сличног* готичку катедралу. *Закон сличног* настаје када се у стварању композиције почне од једне форме, а затим се све остале форме стварају да личе на ту прву изабрану форму тзв. “форму матрицу” или “фундаменталну форму”. *Закон сличног* је у историји архитектуре погрешно био називан “јединством у разноликом”, што представља апсурд, јер уколико су форме разноврсне оне не могу остварити никакав хармоничан однос, хармонија је могућа само онда када су форме међусобно исте или сличне.

Потребом за променом која чини фундаментални закон функционисања живих бића и самог живота, Борисављевић објашњава и промене у стилским правцима у архитектури и осталим уметностима. Он наглашава разлику између пропорције и пропорционалности, однос  $a : b$  означава пропорцију или размеру, а однос  $a : b = c : d$  или  $a : b = b : c$  означава сличност, аналогију сразмеру, пропорционалност или пропорцију пропорције. Према томе *Закон сличног* би био закон пропорционалности. Алберти је писао о сличности делова на једној фасади и увидео је да делови који су различитих величина треба да буду исте пропорције како би се остварила хармонична композиција фасаде.<sup>1)</sup> Од једног правоугаоника чије су странице у односу 3:5 према златном пресеку, могу се извести све остале



форме једне композиције која би сигурно била хармонична и лепа. Борисављевић тврди да се исто може учинити и графичким путем помоћу перспективе, јер перспектива представља науку о сличности, али и о композицији, и то не само у архитектури већ и у сликарству и скулптури.<sup>2)</sup> Важно је нагласити да Борисављевић под *Законом сличног* не подразумева само сличност у математичком смислу, већ “виртуелну” сличност коју перцепира наше око које није прецизан мерни инструмент, већ апроксимативан мерач.

Главни услов да би се остварила хармонија по *Закону сличног* је да се у формирању композиције може кренути од било какве форме од које ће се извести све остале форме било перспективним путем, рачунско-математичким или осећајним (апроксимативним) путем.

У готској архитектури Борисављевић поред увиђања сличности форми мањих и већих торњева, долази до закључка да је троугаона форма торња идеална перспектива основе торња која се завршава у недогледу који је у врху торња. Борисављевић проналажење овог недогледа који линијска перспектива није регистровала, приписује свом открићу оптичко-физиолошке перспективе.<sup>3)</sup>

Главну фасаду цркве Светог Петра у Риму (сл. 401), Борисављевић проглашава тријумфалним примером *Закона сличног*, мала кубета су перспективно дедуцирана по угледу на велико кубе. Сва скраћења добијају се помоћу недогледа N, за размаке великих колосалних стубова на портику (R и S) од њих иду перспективни зраци ка горњем недогледу M и тако одеђују перспективно смањење ширине стубова на тамбуру, два мала прозора на кубету, размак малих стубова на лантерни (D) и завршавају се у крсту на врху кубета. У свим детаљима цркве Цветог Петра постигнут је перспективизам, односно сличност форми, ово је једна од најлепших манифестација закона хармоније.

Примери композиције по *Закону сличног* са недогледом горе многобројни су у историји архитектуре, од египатских пирамида, преко месопотамских степенстих зигурата, романичких и готичких катедрала, итд. *Закон сличног* нам помаже и да откријемо грешке које одступају од принципа хармоније, тако на пример код Пантеона (сл. 402) и цркве Инвалида у Паризу (сл. 403) увиђамо да су стубови портика сувише размакнути, линије које воде посматрачево око ка

горњем недогледу показују у чему је та грешка. Корекција би се састојала у томе да стубови приближе тако да их линије-водиље очију додирују. Код цркве Инвалида постоји још једна грешка коју Борисављевић региструје применом оптичко-физиолошке перспективе, а то је недовољна ширина портика у и односу на ширину тамбура, што се решава проширењем портика и додавањем стубова. По принципу *Закона сличности* компоновани су црква Светог Марка у Венецији, Лувр у Паризу, Гарнијеова опера у Паризу, итд.

Персективизам који је примењен на палати Рикарди (сл. 404) постиче динамичко дејство које остварује посебан естетски ефекат. Први спрат ове палате има јако уочљиве спојнице камених блокова, средњи спрат има нешто блаже, док последњи спрат поседује најнежније спојнице. Оваквом градацијом три перспективна ефекта постиже се утисак као да фасада расте на горе. Сличан утисак можемо добити уколико нијансирамо боје: тамно, блеђе и најблеђе.<sup>4)</sup>

Естетичко објашњење *Закона сличног* исто је као и за *Закон истог* и објашњава се лакоћом визуелне перцепције која је узрокована посматрањем сличних форми. Све сличне форме образују једну фамилију, што омогућава људском оку да се лако акомодира и да их брзо схвати и апсолвира. Уколико је нека композиција образована од сличних форми, посматрач је брзо усваја и схвата, одликује јасноћом, што је један од основних услова лепоте. Као и *Закон истог* и *Закон сличног* се објашњава стварањем консекутивних слика у посматрачевом мозгу. Борисављевић тврди да је немогуће замислити задовољство са препрекама и да лакоћа течења коју поседују нервни импулси утиче на нашу сензацију задовољства, то су главни разлози због којих ми лако препознајемо сличне форме.

Лепота сличних форми објашњава се и њиховом акомодираношћу природи људског начина гледања, које је перспективно, тако да човек ближе предмете види као веће, а даље као мање, што је аналогно сличним формама. Борисављевић истиче да перспективу никако не треба посматрати као оптичку илузију, јер у научној естетици она представља једину субјективну стварност.<sup>5)</sup> По законима естетике све је онако како нам изгледа, како нам се чини да је, без обзира да ли је у стварности тако или не.

Борисављевић даје бројне примере како би поткрепио важност и значај два закона хармоније које је формулисао, међутим отварају се многа питања и дилеме које је он вешто заобишао. Једно од таквих питања односи се на потребу за променом која је од велике важности за естетику архитектуре. Будући да посматрач највећу естетичку екстазу доживљава онда када се мења перцептивна слика односно када посматра промене у архитектури, тешко је оправдати Борисављевићеву тврдњу да хармонија не постоји изван *Закона истог* и *Закона сличног*. Савремена архитектура данас би свакако на другачији начин одговорила на ово питање. Значај и примена оптичко-физиолошке перспективе је у томе да се открију грешке које су уметници направили и да се оне објасне, тврди Борисављевић. По његовом мишљењу настава и естетска критика представљају главна поља примене архитектонских закона хармоније, док уметничка креација заувек остаје дело и привилегија генија.

- 
- 1) Leon Batista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, prevod: Joseph Rykwert, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989).
  - 2) Видети поглавље 2.4. *Утицаји на Борисављевићево стварање научне естетике архитектуре* и у њему ставове Леонарда Давинчија који су утицали на Борисављевићеве идеје о перспективи.
  - 3) У вези Борисављевићевог открића оптичко-физиолошке перспективе погледати чланак: Miloutine Borissavliévitch, "Découverte de la perspective optico-physiologique", *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris,1923).
  - 4) Видети: Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910), Poglavlje XII De couleur (О боји), p. 146.
  - 5) О оптичким илузијама видети: Милутин Борисављевић, "Оптичке 'обмане'", *Смена*, април, (Београд,1938); Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939); Милутин Борисављевић, *Оптичке обмане*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939); Miloutine Borissavliévitch, "Les illusions optique", *L'Optique française*, № 62, № 63, (Paris,1958).

## 5. ОПТИЧКО-ФИЗИОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА

### 5.1. Борисављевићево откриће оптичко-физиолошке перспективе

Оптичко-физиолошка перспектива је како тврди Борисављевић нова наука коју је он лично открио у Паризу 1923. године.<sup>1)</sup> Оптичко-физиолошка перспектива представља фундаменталну основу научне естетике архитектуре. Главна полазна тачка на основу које је Борисављевић изградио сва своја научна гледишта везана за научну естетику архитектуре и оптичко-физиолошку перспективу, налази се у чињеници да архитектура спада у ред визуелних уметности, стога научно разматрање архитектуре треба да буде засновано на изучавању функционисања ока, као најважнијег инструмента чула вида.

Оптичко-физиолошка перспектива као и научна естетика заснована је на физиологији. Борисављевић конципира оптичко-физиолошку перспективу као противречност геометријској или линијској перспективи. Он сматра да проблем просторног виђења не спада у домен геометрије, већ у домен физиологије чула вида.<sup>2)</sup> По класичној дефиницији линијска перспектива је “вештина представљања предмета на ликовавни онако како они изгледају посматрачу са одређене тачке гледања”. Линијску перспективу и њене законе геометрије Борисављевић назива “погрешном и лажном науком о људском виђењу”, на супрот којој успоставља оптичко-физиолошку перспективу која се заснива на законима физиолошке оптике. Метода којом се користи оптичко-физиолошка перспектива је експериментална и она је једини исправан и веродостојан критеријум научне и објективне истине. Оптичко-физиолошка перспектива има посебан значај у објашњењу основних проблема архитектуре, пре свега у њиховом естетичком сагледавању и просуђивању.

По Борисављевићевом мишљењу главне препреке за формирање научног приступа у естетици архитектуре односиле су се на два крајње различита метода који су коришћени у естетици архитектуре. Први метод је био филозофски и веровао је да може објаснити естетичке феномене као чисте концепте,<sup>3)</sup> а други је геометријски метод који је естетику посматрао кроз математичке шеме, покушавајући да је објективно сагледа. Овај математички приступ естетским проблемима који развија геометријску концепцију испољава се у линијској перспективи на чијем примеру Борисављевић базира целокупну критику и као опонент геометријској линијској перспективи успоставља оптичко-физиолошку перспективу.

**La perspective linéaire, lit-on dans tous les traités, est l'art de représenter sur une surface appelée *tableau* la forme et les contours des objets tels qu'ils nous apparaissent. Voilà qui est absolument faux, car la perspective linéaire n'est qu'une discipline *géométrique*, tandis que la vision est un phénomène *humain*, appartenant au domaine de l'optique physiologique.**<sup>4)</sup>

Очигледно је да сличност слика које настају на основу линијске перспективе и слика које човек доживљава током гледања сличан процес, па је то узроковало у цитату наведену грешку. По Борисављевићевом мишљењу главна разлика између ове две врсте перспектива је следећа:

**La différence capitale entre la perspective linéaire et la perspective optico- physiologique consiste donc en ce que la première nous représente les objets extérieurs tels que nous les voyons avec un oeil, et *projétés* sur un tableau, tandis que la seconde nous montre ces objets tels qu'ils apparaissent naturellement et *directement* à nos deux yeux.**<sup>5)</sup>

Борисављевић сматра да је линијска перспектива у односу на наше природно или нормално гледање апсолутно нетачна, и стога заснива оптичко-

физиолошку перспективу на негацији линијске односно геометријске перспективе.

Овај свој став на коме заснива оправданост постојања нове науке – оптичко-физиолошке перспективе, Борисављевић подржава низом следећих тврђења:

- 1) Човек не посматра предмете индиректно помоћу стакла или на стаклу Леонарда да Винчија (ликоравни), већ их гледамо директно, сходно законима ока којима се искључиво бави физиолошка оптика, а не геометрија.
- 2) Удаљење од ока од предмета је природно, а не као у линијској перспективи вештачко тј. удаљење од ликоравни, уместо удаљење од предмета.
- 3) Посматрач не гледа једним оком, већ помоћу два ока, што је посебно важно за тродимензионално гледање и гледање изблиза, јер преко 6 метара удаљености предмета од ока, два ока гледају као једно око.
- 4) Човеково око не представља крут, имобилан и статичан инструмент као што је “око” које се користи у линијској перспективи (ту се под оком подразумева центар коничне пројекције), већ је човечије око динамички инструмент који се налази у сталном покрету. Управо на тој динамици и покретима ока Борисављевић заснива велики део своје теорије о оптичко-физиолошкој перспективи и научној естетици.
- 5) Ликоравни линијске перспективе, као и фотографског апарата су вертикалне равни, док је ликораван оптичко-физиолошке перспективе један део сфере. На ликоравни линијске перспективе ликови су усправни, а на ретини, као и на фотографској тамној плочи, ликови су обрнути (сл. 405).
- 6) Људско око не види објективно, као што то остварује линијска перспектива, већ субјективно. Пример за то је Хемхолцов

експеримент са квадратом, при ком људско око види спљоштен “привидни квадрат” који није  $H = V$ , већ је  $H = V + 1/40H$  (сл. 406 b), док у линијској перспективи остаје увек квадрат при чему је  $A_1B_1 = B_1C_1 = C_1D_1 = D_1A_1$  (сл. 406 a). Најбоље доказе за разлике између субјективног и објективног виђења дају примери оптичких обмана.<sup>6)</sup>

- 7) Директно или природно гледање једног предмета и гледање тог истог предмета на ликоравни не даје исте резултате. То је зато што људско око другачије акомодира и конвергира, него у случају линијске перспективе и ликоравни. Предмети у природи су даљи од ока, а на ликоравни су ближи. Уколико посматрач гледа само једним оком, онда ће другачије да акомодира и конвергира за тачке  $A_1$  и  $B_1$  (сл. 407), које су ближе на ликоравни, него за тачке  $A$  и  $B$  у природи које су даље. Тачке  $A$  и  $B$  људско око гледа на различитим даљинама у природи, док тачке  $A_1$  и  $B_1$  на ликоравни гледамо на апсолутно истој даљини ( $A_1O = B_1O$ ). Стога Борисављевић увиђа велику разлику између природног гледања и гледања на ликоравни. Приликом природног гледања сочиво људског ока се испупчава за ближе, а спљоштава за даље тачке.<sup>7)</sup> Човечији видни зрак се издужује за тачку  $B$  у природи, а скраћује за  $B_1$  на ликоравни. Из овога следи да за линијску перспективу која није живи инструмент као људско око, не постоји проблем једног центра, нити два центра, односно монокуларног и бинокуларног гледања. Уколико се ови центри посматрају искључиво са геометријске тачке гледишта не постоји проблем акомодације ни конвергенције.
- 8) Линијска перспектива која се служи само једним “оком” (центром коничне пројекције) даје мање слике него два ока при природном гледању (сл. 408). Када посматрамо коцку  $ABCD$  из тачке  $O_1$ , односно једног центра, коцка ће нам изгледати ужа – гледање са ликоравни, него када је гледамо са исте даљине, али из два центра, тј. ока ( $O_d$  и  $O_s$ ) - природно гледање, јер је  $A_1 C_1 < A_s C_d$ . Уколико се центар коничне пројекције помери у  $O_2$ , а затим у  $O_3$ ,

приметићемо да је све мања разлика у величини перспективних слика. Предмет постаје све већи што се више од њега удаљава центар коничне пројекције односно два ока при природном гледању, иако предмет остаје исти и растојање између центара (Od - Os). Овај случај је апсурдан за природно гледање, при чему би предмет био виђен све мањи што се више посматрач од њега удаљава. Геометријски у потпуности тачно делује линијска перспектива, уколико за даљи положај центара (очију) би узела исто одстојање  $d$  (сл. 409 b) ликоравни као и за први положај  $d$  (сл. 409 a). Из овог примера Борисављевић изводи још један доказ да за природно гледање сасвим тачан резултат може да пружи само оптичко-физиолошка перспектива.

Борисављевић закључује:

**... погрешност линијске перспективе је у томе што она није то што претендује да је, тј. наука о нашем виђењу; што нам она не показује ствари онако како их ми природно видимо, већ како су оне пројектоване на ликоравни. Њу не интересују човеково око и закони гледања, већ закони нацртне геометрије. А ова није наука о гледању, јер је то физиологија чула вида. Отуда сва противречност и апсурдни резултати линијске перспективе.<sup>8)</sup>**

У својој књизи *Оптичко-физиолошка перспектива* Борисављевић изводи двадесет три графичка доказа којима настоји да потврди погрешност закључака линијске перспективе, и да на тај начин оправда исправност и веродостојност оптичко-физиолошке перспективе.

Борисављевић се чуди како је линијска перспектива, обзиром на своју “нетачност”,<sup>9)</sup> могла да се одржи до данас и да се предаје на свим школама широм света. Посебно услед чињенице да је линијска перспектива архитектама донела више штете него користи, уводећи их у лаж и заблуду.<sup>10)</sup>



Можемо закључити да је Борисављевићево откриће оптичко-физиолошке перспективе наивно, поготово кад имамо у виду да су се феноменима људског виђења веома успешно бавили још стари Грци. Истина је да нико до Борисављевића није направио тако детаљну и исцрпну студију о перспективном визуелном феномену, али његово инсистирање на дијаметралној разлици између линијске и оптичко-физиолошке перспективе чини се у научном погледу претераним и непотребним. Борисављевић у својој теорији о оптичко-физиолошкој перспективи напада и математику, називајући је “идеалном, од човека створеном, свету ствари коме нема никаквог еквивалента у природи, у којој су ствари само приближно такве као што су у геометрији, док су у математици апсолутно такве”. Увиђамо колико Борисављевић сва своја научна сазнања и закључке настоји да базира искључиво на експерименталном методу који је дубоко ограђен од било какве врсте теоретисања, предвиђања и хипотетичког претпостављања. Кроз оптичко-физиолошку перспективу он настоји да формира једну врсту “природне естетике” која се налази у сагласју са човековим антропоморфним схватањем света око себе. Борисављевић се бори за афирмацију индивидуалног, субјективног, спонтаног и природног насупрот општим генерализацијама, објективизму и апсолутним теоремама вештачког математичког и геометријског света.

Борисављевић не пориче да перспективне слике настале помоћу линијске перспективе у одређеним случајевима личе на људско природно виђење, поготово када су у питању велике удаљености предмета посматрања. Међутим, основни спор на коме Борисављевић инсистира је “да је линијска перспектива сматрана науком о људском виђењу”, представља најспорнију тачку његове теорије за оправданост успостављања оптичко-физиолошке перспективе као негације линијске перспективе. Борисављевић сам назива линијску перспективу науком о људском виђењу, а да нико до њега није тврдио да је линијска перспектива искључиво наука о људском виђењу. Стога, сви његови аргументи путем којих настоји да оповргне тачност линијске перспективе престају да буду релевантни уколико се узме у обзир овај искључив Борисављевићев став (“да је линијска перспектива сматрана науком о људском виђењу”) на основу ког он конципира оправданост постојања оптичко-физиолошке перспективе.<sup>11)</sup>

Да би се постигла што већа сличност између линијске перспективе и оптичко-физиолошке перспективе природног гледања, аутори који су се бавили перспективом препоручују да дистанца између центра коничне пројекције (ока) и предмета посматрања биде  $2\frac{1}{2}$  до 3 или чак и 4 пута већа од највеће димензије предмета. На пример Леонардо да Винчи саветује да се узме дистанца од зграде три пута већа од њене дијагонале која представља највећу димензију те зграде (сл. 410). То значи да ће посматрач гледати зграду са раздаљине од 210 метара, а на тако великом удаљењу перспективне слике настале путем линијске перспективе, заиста личе нашем природном гледању. Борисављевић сматра апсурдним ове предлоге за одабир најбоље тачке приликом лоцирања центра гледања линијске перспективе, јер посматрач у пракси никада неће посматрати зграде и предмете са тако великих удаљености. Из ових разлога све корекције грчких античких храмова : ентазис, курватура хоризонталних линија, нагиб храма према посматрачу, идт., не би имале никаквог смисла уколико би се посматрале на великој удаљености на којој их посматрачево око не би физиолошки било у стању да опази.

На питање како избећи линијску перспективу која се годинама користила у сликарству, архитектури и другим визуелним уметностима, Борисављевић не даје уверљив одговор, шта више изјављује да ју је немогуће избећи.<sup>12)</sup> Сликарима да је савет да на свом платну сликају предмете онако како их природно виде, а не путем геометријских пројекција линијске перспективе. Како би архитектама олакшао њихов посао исцртавања зграда у перспективи, Борисављевић као експерименталне примере даје двадесет и три против-доказа за постојање оптичко-физиолошке перспективе.<sup>13)</sup>

Да би се што јасније схватила Борисављевићева оптичко-физиолошка перспектива, неопходно је располагати основним знањем из области оптике и физиологије чула вида и других перцептивних органа. Ове основе из области оптике и физиологије Борисављевић је веома детаљно и поступно представио још 1939. године у својој књизи *Физиологија чула вида*.<sup>14)</sup> Како би се тумачила и боље схватила Борисављевићева оптичко-физиолошка перспектива веома је важно претходно прочитати и анализирати његову књигу *Физиологија чула вида*.

У овом делу Борисављевић је излаже сва потребна знања из области савремене физиолошке оптике, као што су: основне особине чула вида, различите врсте сазнања: објективна сазнања, субјективна, филозофска сазнања и верска сазнања, предмет физиолошке оптике, функције чула вида и класификације чулних органа, затим знања из физичке оптике: преламање светлости у оку, акомодација ока, анатомске аномалије ока, акомодација ока према светлости, механизам кретања дужице, као и знања из физиолошке оптике: примање светлосних зрака у оку, дејство светлости на ретину и улога разних елемената ретине, затим сензације и осећаји чула вида: услови настанка различитих сензација, виђење боја (Јунг-Хелмхолцова теорија боја и њена критика, Херингова теорија боја, видна осетљивост, видна оштрина и видно поље, адаптирање – акомодација ретине, инерција-лењост ретине, карактер сензације, јачина сензације, изгубљено време сензације, отпорност ретинских импресија, консекутивне слике, консекутивне слике у боји и контрасти боја, феномен иридијације, естериоризирање и локализација сензација, усправно гледање објеката), главни појмови који пружају видне сензације: оцењивање удаљења објеката, оцењивање величине објеката, оцењивање померања објеката. Посебно поглавље ове књиге Борисављевић посвећује изучавању физиологије орагана придодатих оку: очних мишића, диспозицији и акцији мишића очне јабучице, инервацији мишића очне јабучице, окуломоторним нервима, окуломоторним центрима, затим се бави просторним - тродимензионалним виђењем: природним тродимензионалним гледањем, вештачким бинокуларним гледањем, на крају као додатак даје студију о оптичким обманама.

Како текст ове докторске дисертације не би био преобиман разматрања горе наведених тема и појмова из области физиологије чула вида неће бити детаљно представљена, али ћемо их користити као референтна у даљем тексту.

Физиолог Анри Парино (Henri Parinaud) тврди да су се проучавањем феномена вида први почели бавити филозофи и психолози, а наставили су даље тиме да се баве физичари и математичари.<sup>15)</sup> Борисављевић критикује математички приступ феноменима вида, сматрајући да је он донео више штете него користи, јер је субјективне феномене чула вида покушао да разреши као да је реч о објективним феноменима. Линијска перспектива, по Борисављевићевом

мишљењу, представља резултат примене погрешног математичког приступа у разматрању феномена чула вида. Још крајем XIX века немачки физиолог Брике (Ernst Brücke) смтарао је да је перспектива постала наука којом се искључиво бави математичка геометрија,<sup>16)</sup> док је Грамон (Armand Gramont) тврдио да је геометријска перспектива довољна да пружи тачну идеју о спољњем свету.<sup>17)</sup> Борисављевић закључује се да право објашњење видних феномена налази једино у својствима структуре видног апарата и његове функције, односно у оптичкој физиологији. У том погледу сазнања из математике и физике могу представљати само помоћна средства и помоћне науке. Основно је да чињенице буду добро опсервиране и анализирани, јер чињеница представља основ сваке науке. Након увиђања и разматрања чињеница, могуће је прећи на образовање математичких формула и једначина које треба да искажу односе између утврђених чињеница или феномена.

У погледу коришћења знања из психологије приликом разматрања феномена вида, од користи може бити само експериментална психологија, јер се она ослања на чињенице као последице експерименталног метода, а не на концептуалне теорије и претпоставке.<sup>18)</sup> Борисављевић тежи да успостави науку о оптичко-физиолошкој перспективи искључиво на материјалним основама. Са материјалистичке научне основе психолошки феномени који се називају психичким, у физиолошкој оптици представљају церебралне феномене, јер потичу и зависе од мозга. Апстрактни појмови у психологији као што су: свест, дух, душа, разум и ум, за физиолошку оптику нису реалне чињенице, већ су непознате које треба експериментално доказати, и на послетку премерити и изразити путем математичких једначина и физичких закона. Физиолог Нуел (Jean-Pierre Nuel), такође увиђа то потребу за одвајањем психолошког од физиолошког мишљења у изучавању феномена чула вида.<sup>19)</sup>

Основном грешком у проучавању феномена чула вида Борисављевић сматра неразликовање или недовољно јасно разликовање објективног од субјективног света. Оно што је изузетно важно схватити да би се разумео Борисављевићев научни метод и приступ, јесте да су субјективни и објективни свет, два у потпуности различита света. Објективни свет зависи од односа ствари међу собом (*res mensura rerum*), субјективни свет зависи од односа човека према

стварима (*homo mensura rerum*). Имајући ове разлике у виду, закључујемо да је линијска или геометријска перспектива објективна наука и да су њени закони са објективног гледишта посматрања апсолутно тачни, међутим ти исти закони су са субјективног гледишта физиолошке оптике нетачни.

Још је енглески филозоф Џон Лок (John Lock) рекао “Nihil est in intellectu quod antea non fuerit in sensu”.<sup>20)</sup> Целокупно наше сазнање о спољашњем свету заснива се на активности и посредству наших чула. Чула чине фундаменталну базу на којој се изграђује људско знање, али Борисављевић напомиње да узимање у обзир само чулног сазнања недовољно за образовање јединствене представе о спољашњем свету и да се оно не може замислити без “симпатичне вибрације” или “уосећавања”.<sup>21)</sup> Без “симпатичне вибрације” (нем. *Einfühlung-a*), према стварима у спољашњем свету односили би се без емоција, попут машине.

Спољашњи свет поседује сопствену аутономну егзистенцију, која је независна од наших чула. Међутим, без перцептивних радњи човечијих чула тај спољашњи свет не би имао ниједну од особина које му придаје човек искључиво на основу своје чулне перцепције тог света, не би постојали ни боја, ни мирис, ни укус, ни звук, итд. Ови квалитети које човек придаје феноменима спољашњег света су искључиво људски и субјективни. У објективном свету боје не постоје, јер су то имена за чисто субјективне реакције које настају под дејством спољашњих надражаја – различитих светлосних таласа (вибрација) који нападају ретину (мрежњачу). Светлосни таласи објективно постоје, док су боје које они изазивају када падну на посматрачеву ретину, нешто у потпуности субјективно.<sup>22)</sup> Из ових услова чулног света Борисављевић изводи своје кардиналне констатације на којима утемељује научну естетику архитектуре и науку о оптичко-физиолошкој перспективи. По њему није могуће постојање “феномена боје” уколико нема објекта, односно светлосних таласа и субјекта, односно посматрача. Субјекат и објекат су корелативни појмови, а сви естетички феномени као феномени чула вида нису могући без узајамног односа између субјекта и објекта.

Наша чула нам саопштавају дејства спољашњих надражаја и зато се она налазе у корелацији са нашим мозгом, сваки чулни феномен је истовремено и церебрални феномен, тако да је са физиологијом чула повезана физиологија нервних центара.

Објективна сазнања су сазнања ствари онакве какве су саме по себи, без човековог учешћа у том сазнању. Како за објективна сазнања важи *res mensura rerum*, односно премеравање у помоћу предмета, онда ту спада, на пример: мерење дужи помоћу метра, мерење терета на ваги, мерење температуре помоћу термометра, итд. Објективна сазнања представљају праве објективне истине ствари онакве какве објективно јесу, а не какве нам се субјективно чине да јесу или зависно од нашег религиозног опредељења какве верујемо да јесу.

Субјективна сазнања су од највеће важности у Борисављевићевој научној естетици архитектуре и оптичко-физиолошкој перспективи. Субјективна сазнања обухватају сва чулна сазнања и она се односе на ствари онакве какве изгледају субјекту који врши перцепцију да јесу, онакве каквим се ствари чине субјекту, без обзира да ли су оне објективно и реално такве или не. Закон субјективних сазнања који уједно чини и базични закон у проучавању феномена научне естетике гласи: “Све је онако како нам изгледа да је.”<sup>23)</sup> Субјективна сазнања образују једну субјективну реалност која је различита од објективне реалности, што се најбоље осликава на примеру који смо већ помињали у поглављу 3.6. *Формална и асоцијативна естетика*, где нам се две праве које чине трамвајске шине чине као да се у даљини секу, а у ствари објективно посматрано оне се не секу. Ми овај феномен посматран у односу на објективну реалност називамо оптичком варком, обманом или привидом, међутим по Борисављевићевом мишљењу са субјективне тачке гледишта, односно у субјективној реалности није реч о никаквом привиду, већ о апсолутно тачној истини.

Суштина Борисављевићевог приступа у естетици и перспективи лежи управо у субјективистичком начину посматрања феномена и проблема. У свом раду из оптичке физиологије Борисављевић настоји да објективно проучи субјективне људске феномене. Све што човек види, види у перспективном скраћењу и то је другачије од објективног стања ствари. Узимајућу у обзир ову

чињеницу која је резултат субјективне реалности Борисављевић је 1923. године по први пут изнео закључке о могућем постојању оптичко-физиолошке перспективе која се дијаметрално разликује од до тада познате линијске или геометријске перспективе.<sup>24)</sup>

Верска и филозофска сазнања су такође субјективне врсте сазнања, према овим сазнањима ствари су онакве каквим верујемо, односно мислимо да јесу. Иако поседује велико филозофско знање Борисављевић, оштро критикује овај начин доласка до сазнања, управо зато што се филозофско сазнање базира на хипотезама и претпоставкама, а не на научно и експериментално доказивим чињеницама. Све филозофске миленијумске расправе о души, духу, уму, разуму, моћи суђења, итд. Борисављевић назива безвредним “кулама од карата”, јер је за науку релевантно само оно што јесте, а не оно што мислимо или претпостављамо да јесте.

**Научник, мора једном за свакад, да одбаци све оно што не припада науци, тј. све те апстрактне појмове и да се бави једним материјалом науке, а то су чињенице. У науци нема ничег личног, нема “ја мислим”, већ има само објективно испитивање “проучавање било објективних, било субјективних чињеница”. И, ако један научник треба да верује у нешто, то је: да све што постоји, све што бива има свој узрок. ... Тражење тог узрока, тј. оближњих узрока или услова који изазивају један феномен, то је сав и једини посао науке. У општој физиологији ми тражимо физиолошки детерминизам феномена чула вида.<sup>25)</sup>**

Чињеница је да многе проблеме људског и природног света наука још увек није у стању да одгонетне, док са друге стране филозофија и религија по тим питањима могу даље да одмакну пружајући бесконачно много могућих одговора чија истинитост још увек није утврђена.

Значај субјективности видних феномена Боривљевић је представио у петнаестом од двадесет и три доказа против линијске перспективе. Овај доказ се

односи на феномен иридијације, према чему на пример један исти квадрат, уколико је црн на белој позадини, изгледаће нам мањи, него ако је бео на црној позадини (сл. 411). Овај феномен има веома значајну улогу у архитектури, посебно у одређивању пропорција пуних и празних површина, као на пример интерколумнација између стубова, итд.

Још један пример иридијације представљен је на слици 412 на којој су приказани правоугаоници исте ширине, једни су бели, а други црни. При природном гледању бели правоугаоници ће нам се чинити ширим, а црни ужим, док су у линијској перспективи исти, што Борисављевић наводи као још један у низу доказа против линијске перспективе. На овим примерима иридијације, схватамо важност чињенице да су естетички феномени видни феномени субјективне природе, а не објективне појаве. Ови феномени изражавају основни закон научне естетике који гласи: “*Све је онако како нам изгледа да је* или, што је исто: *онако како видимо*, а не онако како то *јесте*, објективно *јесте* или како нам то објективно *пројектује* линијска перспектива на својој ликовавни, по законима геометрије.”<sup>26)</sup> Узрок иридијације Борисављевић објашњава физиолошким процесима. Важност иридијације је веома значајна у сликарству, вајарству, архитектури и примењеним уметностима. Услед овог феномена поцрнели готски споменици делују виткије и лакше од белих мермерни античких статуа. Иридијација и сви остале оптичке обмане најбоље исказују разлику која постоји између субјективног и објективног света. Према Борисављевићу и оптичко-физиолошкој перспективи нису у питању никакве обмане, већ потпуно реални субјективни феномени људског вида.

---

1) У вези Борисављевићевог открића оптичко-физиолошке перспективе погледати чланак: Miloutine Borissavliévitch, “Découverte de la perspective optico-physiologique”, *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris, 1923).

2) Видети: Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939); Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1948; Miloutine Borissavliévitch, *Perspective sans points de fuite*, Predgovor Alexandre Richardie, (Paris : Autor – 28 Place du Marché Saint-Honoré, 1956; drugo izdanje Rennes : impr. d'Oberthur, 1956).

3) О филозофским методама у естетици архитектуре погледати: Miloutine Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fribacher, 1923), pp. 5-13; Милутин Борисављевић, *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932); Милутин Борисављевић, “О научној естетици”, *Смена*, јуни, (Београд, 1938); Miloutine Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954), pp. 5-16;



- 4) “Прочитаћемо у свим студијама о перспективи да је линијска перспектива уметност представљања форми и контура предмета које видимо на једној површини која се назива ликораван. То је у потпуности погрешно, јер линијска перспектива није ништа друго до геометријска дисциплина, док је вид људски феномен и спада у област физиолошке оптике.” Miloutine Borissavliévitch, “Découverte de la perspective optico-physiologique”, *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris,1923), p. 13.
- 5) “Главна разлика између линијске и оптичко-физиолошке перспективе састоји се у томе што се линијском перспективом представљају објекти у спољњем простору онаквим каквим их ми видимо с једним оком и тако пројектујемо на ликораван, док оптичко-физиолошка перспектива нам те објекте представља онаквим како се они природно и директно појављују пред наша оба ока.” Miloutine Borissavliévitch, “Découverte de la perspective optico-physiologique”, *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris,1923), p. 14.
- 6) У вези оптичких обмана погледати: Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939) стр. 102-113.
- 7) О акомодацији и конвергенцији погледати у : Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939), стр. 29- 40.
- 8) Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Издавачко предузеће Министарства грађевина ФНРЈ, 1948, стр. 22-23.
- 9) Аутор ставио реч *нетачност* под занаке навода.
- 10) Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Издавачко предузеће Министарства грађевина ФНРЈ, 1948, стр. 62.
- 11) Погледати двадесет и три доказа о погрешности линијске перспективе, *ibid.*, стр. 23-62.
- 12) Погледати: *ibid.*, стр. 67-68.
- 13) Погледати двадесет и три против-доказа оптичко-физиолошке перспективе, *ibid.*, стр. 96-146.
- 14) Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939).
- 15) Henri Parinaud, *La Vision, étude physiologique*, ( Paris : O. Doin, 1898).
- 16) Brücke, Ernst Wilhelm von and Helmholtz, Hermann. *Principes scientifique des Beaux-Arts*, (Paris : G. Baillièrre, 1878).
- 17) Armand De Gramont, *Problèmes De La Vision*, (Paris : Flammarion, 1939).
- 18) Више о методама експерименталне психологије погледати у: Роберт Вудворт, *Експериментална психологија*, (Београд: Научна књига, 1959); Michael Richard D'Amato, *Experimental psychology: methodology, psychophysics and learning*, (New Delhi: Tata McGraw-Hill, 1993); Frank Joseph McGuigan, *Experimental psychology: methods of research*, (New York, Englewood Cliffs : Prentice Hall,1993); Паја Радосављевић, *Прошлост и садашњост експерименталне психологије*, (Нови Сад: Натошевић, 1912); Théodule Ribot, *La psychologie allemande contemporaine: école expérimentale*, (Paris : Félix Alcan, 1909); Robert Solso, *Experimental psychology : a case approach*, (New York: Longman, 1998).
- 19) Jean-Pierre Nuel, *La Vision*, (Paris : O. Doin, 1904); Погледати и Jean-Pierre Nuel, *Éléments de physiologie humaine*, (Gand : Hoste, 1910).
- 20) “Ничег нема у нашем уму чега претходно није било у чулима.” Џон Лок. *Оглед о људском разуму*, (Београд: Култура, 1962).
- 21) О појму *Einführung*-а, тј. “симпатичне вибрације” или “уосећавања” погледати у поглављу 3.6. Формална и асоцијативна естетика, стр.?
- 22) Погледати: Julius Bernstein, *Les sens*, (Paris : Germer Baillièrre, 1876).
- 23) Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939), стр. 4.
- 24) Miloutine Borissavliévitch, “Découverte de la perspective optico-physiologique”, *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris,1923).
- 25) Милутин Борисављевић, *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939), стр. 8.
- 26) Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1948, стр. 52.

## 5.2. Примена оптичко-физиолошке перспективе на класичну архитектуру

Наводећи преко двадесет графичких доказа којима је покушао да докаже и оправда истинитост и тачност оптичко-физиолошке перспективе, Борисављевић је дао и вредне резултате из области примене ове перспективе које је приказао на примерима из класичне архитектуре. Познавање закона и форми античке грчке архитектуре Борисављевић је сматрао основом образовања сваког архитекте, зато је и своју нову науку о перспективи илустровао управо на примерима класичне архитектуре. Многе феномене које су грчки антички архитекти примењивали емпиријски и ослањајући се на интуицију Борисављевић прорачунава и доказује помоћу оптичко-физиолошке перспективе. Бави се одређивањем ентазиса стубова, одређивањем испада и висине венца, висином тимпанона, величином и интерколуменом стубова, као и нагибом и курватуром хоризонталних линија.

У даљем тексту посебно ћемо анализирати примену оптичко-физиолошке перспективе на ентазис стубова и на одређивање висине тимпанона.

На слици 413 дата је конструкција ентазиса за јонске, коринтске и композитне стубове. На овој слици се види како је настао ентазис, али уједно се види и његова конструкција по законима оптичко-физиолошке перспективе. У висини хоризонта који се налази на 4,80 метара од земље, око посматрајући ваљак EFGH висине 14,85 метара види, сасвим природно, да се та облица сужава изнад и испод хоризонта. Више изнад јер је EG даље од ока, него GH које је ближе оку. Колико то сужавање треба да буде, обзиром на удаљеност ока од 10,60 метара? У књигама о стиливима постоји рецепт по коме треба узети на једну трећину висине стуба (што значи на 4,80 метара) ширину  $MN=1$  модул,  $1\frac{1}{3}$  р, а на највишем делу ширине SD мању од оне прве за  $1/7,5$  (1 модул  $1\frac{1}{3}$  -  $1/7,5$ ). Овај рецепт или формула не води уопште рачуна ни о човековој висини, нити о удаљењу ока од стуба. Без обзира на ову формулу, Борисављевић добија готово исти резултат на научним основама помоћу оптичко-физиолошке

перспективе. Као што се може видети на слици смањивање ширине стуба на горе и на доле од хоризонта, може се добити на два начина који дају исти резултат. У првом начину, потребно је оборити кругове  $S$  и  $R$  на линију хоризонта ( $S_1R_1$ ), затим из крајњих тачака повући зраке ка оку ( $O$ ). Ови зраци пресецаће пречник круга у тачкама  $C$  и  $D$  од горњег круга  $S_1$  и у тачкама  $A$  и  $B$  од доњег круга  $R_1$ . Те тачке представљају сужавање стуба горе и доле. У другом начину треба повући из ока као центра ликован оптичко-физиолошке перспективе. У пресеку зракова повучених из ока на горњи и доњи круг (пречник стуба), са ликовани добиће се иста перспективна скраћења сужавања  $CD$  и  $AB$ .

Борисављевић покушава да разреши питање зашто је на овом примеру тако висок хоризонт (4,80 метара), ако човекова висина износи 1,75 метара, односно зашто се хоризонт не налази на нормалној, природној висини посматрачевог ока. Да ли то значи да је висина хоризонт од 4,80 метара погрешна? То указује да је нетачно постављање почетка ентазиса на  $1/3$  висине стуба, јер он треба да буде нижи (нормални хоризонт на 1,75 м). Ова чињеница доводи у питање и само постојање ентазиса. Тумач Витрувијевих десет књига о архитектури Клод Перо износи да Филандер, Паладио, Серлио, Филибер де Лорм, Скамоци, Вотон и већина архитеката нису примењивали ентазис. Теофил Ханзен сматра да ентазис почиње од  $1/3$  висине стуба, док по Витрувију почиње од половине стуба, што значи да би у Борисављевићевом случају износио 7,42 метра. У циљу разрешења овог проблема Борисављевић настоји да утврди одакле почиње ентазис и колика је његова кривина. Он сматра да је смисао ентазиса у томе што он почиње од висине посматрачевог ока, односно хоризонта. Уколико је ентазис конструисан по овом правилу, онда би он одговарао законима гледања, и пошто би представљао акомодирану форму законима гледања уједно би значио и лепу форму. У томе се састоји основна естетска вредност ентазиса. У супротном, уколико се ентазис не би налазио на висини ока, онда би његов почетак био арбитран, за шта оптичко-физиолошка перспектива не може да понуди јасно и разумљиво објашњење. Најважнија улога ентазиса је да на гледаоца који се налази између два стуба (сл. 414) створи утисак да су стубови вертикални, управо зато што имају лепезасту силуету.

Ентазис дорског стуба Борисављевић сматра да изгледа логичнији, јер се његов почетак налази на врху стилобата, али то је само у случају када се са стилобатом поклапа положај очију посматрача (сл. 234). Међутим, овакав ентазис изгледао би нелогичан уколико би се посматрач налазио између стубова, јер би тада хоризонт посматрачевих очију био изнад стилобата (сл. 234).

Одређивање висине тимпанона или завршетка једне грађевине представља веома важно питање у естетици архитектуре. Витрувије предлаже да се висина тимпанона грчког храма одреди тако што ће поделити целокупна дужина венца на 9 делова и усвојити један део као модул за висину тимпанона.<sup>1)</sup> Међутим, поново је реч само о једној емпиријском рецепту, који одговара једном случају, али не и свим могућим случајевима. Основна грешка је што Витрувијева формула не узима у обзир ни висину храма, нити положај очију посматрача. Како и висина храма и положај хоризонта, односно очију посматрача могу бити различити, тако и висина тимпанона не може увек бити иста.

Према Вињоли постоје два начина за одређивање висине тимпанона (сл. 416). Први начин је да се полупречником  $AB/2$  описати круг из тачке  $R$ , а затим из тачке  $N$  као центра описати лук кроз тачке  $A$  и  $B$ . У тачки  $D$  добиће се висина тимпанона  $RD$ . Други начин је да се опишу кругови полупречником  $AB$  из тачака  $A$  и  $B$ , затим из њиховог пресека  $M$  као центра описати лук кроз тачке  $A$  и  $B$ . Висина  $CR$  биће нова висина тимпанона. Применом Витрувијевих и Вињолиних предлога за одређивање висине тимпанона на Партенону, Витрувијев би тимпанон био нижи од тимпанона Партенона, док би се Вињолина конструкција слагала са висином тимпанона Партенона. Поред приближне тачности, Борисављевић све ове конструкције сматра погрешним, јер се базирају на искључиво геометријским правилима, а не на законима посматрања.

Борисављевић у свом истраживању закона тимпанона, претпоставља да је тимпанон највероватније настао на основу посматрања једне коцке по њеној симетрали. Перспектива те коцке  $ABNP$  одредила је висину тимпанона (сл. 417). Уколико се узме да је та коцка  $ABNP$  чија је ширина  $AB$  једнака ширини тимпанона на храму у Егини (сл. 418), при посматрању ове коцке са удаљености од 32 метра добија се перспектива на слици 417 b која сведочи о томе како је

настао тимпанон. У питању је перспектива једне коцке гледана са једне одређене удаљености. Спајањем тачака А и В (417 b) добијена је висина тимпанона CD (сл. 418), а ову висину Борисављевић тачно утврђује на ликоравни оптичко-физиолошке перспективе (сл. 417 a). Закон тимпанона Борисављевић шематски представља на слици 238. За овај закон Борисављевић тврди да налази примену у свим делима историје архитектуре, било да је у питању класични, романски, готски или модерни стил. Овај закон доказује да ће при истој ширини зграде висина тимпанона бити све већа, уколико је висина зграде већа (сл. 238, када се сравни I и II, односно H1 и H2). Такође, при истој висини зграде, висина тимпанона ће бити све већа уколико је ширина зграде већа (сл. 238, када се сравни I и III, односно H1 и H3).

Основна Борисављевићева теза у одређивању висине тимпанона је да је форма тимпанона представља једну перспективну шему. Лепота форме тимпанона објашњава се њеном акомодираношћу природи људског гледања, јер је људско гледање перспективно. Како би посматрач видео десну страну тимпанона, он мора да нагне главу на десно, а да би гледао леву страну, мора да се нагне на лево, тако да се осовина његових очију поклапа са одговарајућим нагибима тимпанона (сл. 420). Као доказ тачности своје конструкције тимпанона Борисављевић као доказ наводи испад венца и нагиб храма према посматрачу (CM2, сл. 420), који је изражен тетивом или луком CM2 која се налази на кругу описаном из ока (O). Помоћу конструкције на слици 420, Борисављевић тврди да је могуће пронаћи тачку гледања помоћу висине тимпанона за сваки грачки храм, као и обрнуто што из дате тачке гледања, висине и ширине храма, може се пронаћи висина тимпанона. На овај начин висина тимпанона је научно одређена преко оптичко-физиолошке перспективе, а не путем уметничког осећаја и интуиције архитеката.

На примеру Партенона који је удаљен 63 метра од очију посматрача Борисављевић констататује да је линијска перспектива погрешна чак и за велика одстојања, мада је претходно у више примера тврдио да је на великим удаљењима линијска перспектива личи на природно гледање. Овај случај се дешава само зато што око на великој даљини није у стању да разликује перспективну слику од оне коју гледа природно, директно, без икакве ликоравни.

Величину удаљености гледања Борисављевић утврђује експерименталним путем. Случај стубова на Партенону (сл. 421) који се посматрају са даљине од 63 м, доказује да ће се у природном гледању, видети све мањи, односно све ужи стубови, уколико се више удаљују од ока ( $V < IV < III < II$ , сл. 421), док по линијској перспективи, чак и на овако великој даљини, они су све шири што су даље од ока.

Пример сужавања (смањивања) одстојања између међусобно паралелних вертикалних и хоризонталних линија које су паралелне и са ликоравни, чини још један од важних аргумената које Борисављевић наводи против линијске перспективе. Феноменом сужавања Борисављевић објашњава закон одређивања испада венца, курватуру грчког храма, ентазис стубова, итд.

Главним узроком погрешности линијске перспективе Борисављевић сматра њену ликораван. Од ликоравни, а не од ока и удаљења ока од предмета, зависи како ће изгледати перспективна слика једног предмета. Као доказе овог тврђења Борисављевић наводи четири закона ликоравни:

1. Закон по коме је ако је једна дуж на ликоравни, она ће остати непромењена, у природној величини, тј. иста, ма колико ми удаљавали наше ”око” тј. центар пројекције од ње. Међутим, у природном гледању, односно у оптичко-физиолошкој перспективи, та ће нам дуж изгледати све мања уколико се будемо више удаљавали од ње. Најзад, ми уопште никад нећемо моћи да видимо ту дуж у природној величини, јер око све што види, види перспективно, што значи другачије, односно мање.

2. Закон по коме је једна дуж све мања уколико се више удаљава од ликоравни, а не од ока.

3. Закон по коме је, ако је ликораван на истом одстојању од предмета, овај ће изгледати све већи.

4. Закон по коме међусобно паралелне линије, ако су паралелне и са ликоравни, неће се сећи.

Ова четири главна закона ликоравни, односно линијске перспективе, представљају четири апсурда у односу на природно гледање и оптичко-физиолошку перспективу.<sup>2)</sup>

Према Борисављевићевом мишљењу линијска перспектива и оптичко-физиолошка перспектива су у дијаметралној противречности и једна искључује другу. Оно што у првој – јесте, то у другој – није. Оно што је у првој – веће, у другој је – мање. Оно што је у првој – вертикално, у другој је – нагнуто. Оно што је у првој – права линија у другој је – крива линија. Према томе Борисављевић сматра да би линијска перспектива требала да се предаје само као конична или централна геометрија, као једна грана нацртне геометрије, јер она није наука о људском виђењу, док проблемима гледања треба искључиво да се бави оптичко-физиолошка перспектива и физиологија чула вида.

---

1) Витрувије, Маркус Полио. *Десет књига о архитектури*, (Београд: Грађевинска књига, 2003), III Књига, стр.

2) Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1948, стр. 165.

### 5.3. Критика оптичко-физиолошке перспективе

Полазна тачка на основу које је Борисављевић дошао на идеју о конципирању нове врсте перспективе, односи се на његово посматрање естетике, па стога и перспективе као једне врсте субјективистичког феномена, обзиром да је човек главни актер у перцептивном чину који представља основу како естетике, тако и науке о перспективи.

Узимајућу у обзир ову чињеницу која указује на то да је перспектива начин људског виђења и посматрања спољашњег света, и као таква она је резултат субјективне реалности, Борисављевић је 1923. године по први пут изнео закључке о могућем постојању оптичко-физиолошке перспективе која се дијаметрално разликује од до тада познате линијске или геометријске перспективе. Његова основна грешка била је у супростављању ове две перспективе, али он је сматрао да није било могуће привући пажњу научне јавности, а да не употреби радикалан став који је већ био повезиван са Борисављевићевим именом и радом. Борисављевић је желео да афирмише оптичко-физиолошку перспективу, а то је најбрже било могуће учинити уколико се радикално негира линијска перспектива која је била, до тада, вековима позната као веродостојна научна дисциплина.

Праведније и научно коректније би било да је Борисављевић заузео став који је имао приликом објашњавања разлике између објективних и субјективних сазнања, тако што би линијску перспективу окарактерисао као израз објективног стања ствари, ствари по себи, за разлику од које би нова перспектива коју он установљава оптичко-геометријска била одраз субјективистичког гледишта. Међутим, он линијску перспективу проглашава “лажном науком о људском гледању”, односно посматра је из субјективистичког угла, мада су је тако посматрали и остали истраживачи који су се бавили перспективом, али нису правили питање о разликовању субјективног и објективног начина посматрања перспективних феномена.



У циљу доказивања оправданости и веродостојности постојања нове науке – оптичко-физиолошке перспективе, Борисављевић приступа карикирању и изузимању из контекста одређених дефиниција и закључака који се односе на геометријску односно линијску перспективу. Овакав Борисављевићев приступ остварује супротност жељеним резултатима, уместо да изложи концепцију нове науке оптичко-физиолошке перспективе, која се темељи на јасним и позитивистички утврђеним премисама, Борисављевић инсистира да ову “нову науку” утемељи на негацији и порицању научне вредности постојеће науке – линијске перспективе.

Основа на којој Борисављевић супроставља линијску и оптичко-физиолошку перспективу заснива се на његовом тврђењу да линијска перспектива представља “науку о људском виђењу”, што он закључује да је у потпуности нетачно и погрешно. Права наука о људском виђењу не може се базирати на геометрији, већ само на физиологији, јер је посматрање људски феномен, зато Борисављевић предлаже конципирање нове науке оптичко-физиолошке перспективе која ће тачно и истинито приказати људско виђење.

Борисављевићева тврдња да је оптичко-физиолошка перспектива права и истинска наука о људском виђењу је апсолутно тачна и не може јој се ништа замерити, међутим његова тврдња да је све до његовог открића оптичко-физиолошке перспективе, линијска перспектива сматрана “науком о људском виђењу” нема никакве научне основе, јер представља једну констатацију која је извучена из општег контекста како би била употребљена као полазна тачка за потврђивање оправданости постојања оптичко-физиолошке перспективе која представља апсолутну негацију геометријске перспективе. Анализом текстова и књига из области линијске перспективе може се закључити да линијска перспектива никада и није сматрана “науком о људском виђењу”, нити “науком о феноменима чула вида”, већ њена основна одредница : дисциплина која се бави геометријским конструкцијама перспективних слика. Према томе линијска перспектива је:

“... Централно пројектовање под извесним погодбама даје добре и употребљиве слике. Онај део нацртне геометрије у којем се говори о тим сликама

назива се линеарна перспектива или само перспектива... ”;<sup>1)</sup> “Перспектива је наука о конструкцији слика помоћу метода централног пројектовања која даје слику предмета у облику најближем ономе каквим га прима наше око... ”;<sup>2)</sup> “... Методом перспективе или централног пројицирања добивају се слике предмета на некој задатој плохи у облику како их око види из посве одређене тачке... ”.<sup>3)</sup> Ово су само неке од дефиниција перспективе, све су међусобно веома сличне, али ни у једној се не наводи да перспектива представља науку о људском гледању.

Још један пример Борисављевићевог карикирања научних чињеница, представља његова тврдња да је појам “око” злоупотребљена реч у геометријској перспективи, јер се користи уместо правилног појма “средиште централне пројекције”. Сасвим је јасно да је расправа о овом питању сувишна јер појмови у свакој науци и дисциплини представљају ствар конвенције. Беспотребно је Борисављевићево инсистирање на критици терминологије која је опште прихваћена, јер сви учбеници и аутори који се баве линијском перспективом добро знају да се под термином “око” не мисли на право људско око, већ на место на ком је постављено средиште централне пројекције. Напротив, за Борисављевића је употреба термина “око” у линијској перспективи још једна потврда дефинисања линијске перспективе као науке о људском виђењу. Реално је да као резултат линијске перспективе настају перспективни цртежи или слике које посматрач гледа, али то не значи да су те слике и цртежи исто што он реално види у спољашњој реалности.

Борисављевић идентификује појам перспективне слике на папиру са реалним посматрањем тела у простору. Улога коју има перспективна слика јесте да је она само средство да се код посматрача створи извештај утисак или појам о просторним облицима, а не да нам линијска перспектива путем слика и цртежа створи утисак како ми заиста реално видимо одређени простор и облике. Овакво Борисављевићево размишљање које је довело до забуне у терминологији, резултовало је тиме да у потпуности негира сврху и постојање линијске перспективе као и њених резултата.

Веома важан и критички значајан документ који представља својеврсну одбрану линијске перспективе, али истовремено и критику Борисављевићевог научног приступа, представља текст Петра Анагностија, у то време доцента Архитектонског одсека на Техничком факултету у Београду.<sup>4)</sup> Анагностијев допис објављен 1949. године у листу *Наше грађевинарство* бави се критичком анализом Борисављевићеве књиге *Оптичко-физиолошка перспектива* коју је издало веома угледно Издавачко предузеће Министарства грађевина ФНРЈ.<sup>5)</sup> У уводу текста Анагности првенствено поставља питање како је једна овако значајна државна установа уопште дозволила штампање књиге у којој се директно напада државни образовни систем на универзитету, и како је без адекватне цензуре дозволила да књига задржи нескроман и претенциозан тон у коме Борисављевић излаже своје мисли и закључке, употребљавајући један крајње неодмерен и неакадемски речник. Борисављевић је такође у листу *Наше грађевинарство* објавио одговор на Анагностијев критички текст о оптичко-физиолошкој перспективи. У ком је истакао да Анагности није разумео, нити схватио оно што је он желео да искаже у својој књизи *Оптичко-физиолошка перспектива*. У свом одговору Анагностију јасно и концизно је одговорио на сва питања и замерке које му је Анагности упутио.

Анагности стаје у одбрану линијске перспективе и Борисављевићеве нападе сматра у потпуности неоправданим и недовољно проученим. Борисављевићеву констатацију да је линијска перспектива “наука о људском виђењу” сматра погрешном, као што је и погрешан читав низ примера, доказа и коментара који из овог тврђења следе.<sup>6)</sup> Анагности оповргава Борисављевићево тврђење да код неких примера од положаја ока и ликоравни зависи да ли ће једна перспективна слика бити правилнија од неке друге слике. Анагности сматра да је за добијање правилне представе о неком предмету на основу његове перспективне слике, потребно посматрача поставити пред том сликом тако да положај његових очију одговара очној тачки (средишту централне пројекције) дате слике. Важан је добар положај посматрача и тачно конструисана перспективна слика, услед чега ће и се стећи добра и правилна представа о предмету. Анагности, такође примећује да Борисављевић, када му је то потребно

ради напада на линијску перспективу, често тврди нешто што је потпуно супротно ономе што је раније тврдио.<sup>7)</sup>

Апсурдним и погрешним Анагности назива и Борисављевићев напад на фотографију, за коју у први мах тврди да је тачнија од линијске перспективе јер је раздаљина између објектива и ликоравни у фотографији скоро константна.<sup>8)</sup> Борисављевић подједнако одбацује линијску перспективу и фотографију називајући их лажним. Борисављевићево откриће оптичко-физиолошке перспективе Анагности не сматра новим и значајним, јер сматра да је то уствари одавно позната геометријска перспектива на лопти.<sup>9)</sup>

До овог закључка Анагности долази на основу бројних Борисављевићевих примера којима је доказао да су перспективне слике на лопти далеко правилније од оних на равни. На ову Анагностијеву констатацију Борисављевић одговара навођењем трећег против-доказа из *Оптичко-физиолошке перспективе* по ком линијска перспектива на својој ликоравни даје увек исти однос 3:5 једне грађевине подељене по својој пропорцији, и то било где да се налази центар коничне пројекције. Насупрот овом случају, Борисављевић тврди да ће оптичко-физиолошка перспектива пружити увек други однос, што значи да ће се тај однос увек мењати у зависности где се налази посматрачево око. Ова правила оптичко-физиолошке перспективе користили су емпиријски још стари Грци и Паладио. Стога, Борисављевић, пориче Анагностијеву тврдњу да је у питању перспектива на лопти и истиче да је важан угао гледања који симболише ликораван оптичко-физиолошке перспективе, чија кружна линија истовремено је аналогна и линији кружног кретања нашег ока и углу гледања.<sup>10)</sup> Као још један пример практичне примене оптичко-физиолошке перспективе Борисављевић наводи други против-доказ (сл. 422, сл. 423) по ком спратови једне осмоспратне зграде посматрачу изгледају све нижи уколико су даљи, зато што су све виши изнад његових очију, док према линијској перспективи су сви спратови једнаки.

Једна од Анагностијевих замерки односи се на Борисављевићев закључак да је за разлику од линијске перспективе, естетичко посматрање архитектуре временски, а не статички феномен. Ову тврдњу је Борисављевић сматрао можда својим највећим открићем, она се налази у основи његовог приступа у изучавању

како естетичких феномена, тако и у његовом бављењу оптичко-физиолошком перспективом. Анагности овај Борисављевићев закључак сматра једном од његових основних грешака, јер се посматрање перспетивних слика нимало не разликује од посматрања предмета у природи, оба посматрања су сукцесивна, а не тренутна.

Међутим, Анагности не увиђа саму суштину Борисављевићевог новог приступа перспективи који ставља акценат на субјективизам, на човека-посматрача који је главни рецептор и актер у перспективним феноменима, а то се далеко разликује од објективистичког приступа који се примењује у математици, физици, геометрији, према томе и линијској перспективи. Експериментални приступ који Борисављевић толико велича омогућава сагледавање архитектуре и њених естетичких феномена у новом светлу. По Борисављевићу математичке једначине никада не могу никада бити еквивалентне природном субјективном утиску при посматрању. По питању дистанце уважени професор перспективе Јурај Мајцен пореди однос удаљености ока предмета ( $OO_1$ ) и највеће димензије предмета ( $Q_1 \times K$ ) са односом дистанце ока од ликоравни ( $OO_1$ ) и перспективне слике предмета ( $Q_1K$ ) (сл. 424). Мајцен поставља следећу једначину:  $OO_1 : O'K = OO_1 : Q_1K$ . У математичком смислу ова једначина је апсолутно тачна, али по Борисављевићу у поређењу са природним гледањем Мајценова једначина не важи. У природном гледању једна иста висина постављена на два пута већем растојању неће нам изгледати два пута мања, као што је то случај у линијској перспективи.<sup>11)</sup>

Анагности на крају своје полемике закључује да Борисављевићево дефинисање оптичко-физиолошке перспективе као науке о људском виђењу, може да буде интересантно и да укаже на нове врсте научних сазнања. Анагности посебно истиче да оптичко-физиолошка перспектива само “може да буде интересантна”, али не мора да значи да је у реалности тако. Једино што Анагности у потпуности прихвата односи се на Борисављевићево поглавље о примени оптичко-физиолошке перспективе у књизи *Оптичко-физиолошка перспектива*. Овај део који чини свега једну четвртину Борисављевићеве књиге Анагности оцењује као веома интересантан, али је и ту скептичан, додајући да то

није нешто у потпуности ново, и да није било потребно написати толике странице књиге да би се узалудно нападала линијска перспектива.

Разумљиво је што Анагности, као будући професор нацртне геометрије и перспективе на Архитектонском факултету, безкомпромисно сматра неважним првих 146 страна Борисављевићеве *Оптичко-физиолошке перспективе*, јер он ту стаје у апсолутну одбрану линијске перспективе коју предаје на факултету. Према Анагностијевом мишљењу Борисављевић боље да је написао једну малу брошуру о оптичко-физиолошкој перспективи као новој и спорној области естетике и физиологије која би била искључиво и информативна и како он каже “можда интересантна”.

На Анагностијеву највећу замерку која се односи на Борисављевићев нескроман и претенциозан стил писања, као и на употребу неакдемског речника, непримереног за писање научних расправа, Борисављевић одговара да Анагности није дорастао интелектуалном нивоу на којем би схватио револуционарност његових мисли. У том циљу Борисављевић помиње Лењина, Маркса и Жданова као револуционарне духове који се боре против заблуде и лажи, као што се и он бори против лажне науке о људском виђењу – линијске перспективе.

Међутим, у овој полемици истина је увек негде између, на пола пута између Борисављевића и Анагностија. Истина је да Борисављевић често понавља више пута на исти или сличан начин одређене мисли, тврђења и закључке. Такође, навођење великог броја примера у његовим текстовима и књизи о оптичко-физиолошкој перспективи, очигледно има за циљ да својом издашношћу потврди велики значај који Борисављевић придаје овог новој науци. Сасвим је јасно да су се исте ствари могле јасно и концизно објаснити на свега неколико примера и на много мање страница исписаног текста. Међутим, ова преопширност и понављање чине главне карактеристике које прате целокупан Борисављевићев теоријски рад.

---

1) Димитрије Стојановић, *Перспектива*, (Београд: Државна штампарија, 1871).

- 2) Д. В. Разов, *Методи коструисања перспективе у архитектури*, (Београд: Удружење студената архитектуре, 1941).
- 3) Juraj Božičević, *Linearna perspektiva: sa 444 slike*, (Zagreb: Hrvatska državna tiskara, 1942).
- 4) Анагности, Петар. “Поводом књиге Др Борисављевића 'Оптичко-физиолошка перспектива' ”, *Наше грађевинарство*, том III, бр. 8, (Београд, август 1949), стр. 623-627.
- 5) Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Издавачко предузеће Министарства грађевина ФНРЈ, 1948).
- 6) Погледати: Анагности, Петар. “Поводом књиге Др Борисављевића 'Оптичко-физиолошка перспектива' ”, *Наше грађевинарство*, том III, бр. 8, (Београд, август 1949), стр. 624.
- 7) Милутин Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Издавачко предузеће Министарства грађевина ФНРЈ, 1948. Упоредити шеснаести против-доказ на страни 136 са тврђењем из седмог доказа на страни 36. Борисављевић тврди да линијска перспектива за сваку висину употребљава различиту ликораван, међутим за цртање перспективних слика користи се само једна ликораван. Оно што је тачно односи се на поједине сликаре који сликају велике композиције и свесно одступају од једне очне тачке, како би били у могућности да подижу и спуштају линију хоризонта, али они не сликају на више ликоравни, као што тврди Борисављевић.
- 8) Погледати *Линијска перспектива и фотографија*, *ibid.*, стр. 69-74.
- 9) Анагности, Петар. “Поводом књиге Др Борисављевића 'Оптичко-физиолошка перспектива' ”, *Наше грађевинарство*, том III, бр. 8, (Београд, август 1949), стр. 625.
- 10) Милутин Борисављевић, “Одговор на писмо доцента ТВШ Анагностија о оптичкој-физиолошкој перспективи”, *Наше грађевинарство*, том IV, бр. 1, (Београд, јануар 1950), стр. 38-39.
- 11) У вези Мајценове једначине погледати Борисављевићев четврти против-доказ линијској перспективи: *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Издавачко предузеће Министарства грађевина ФНРЈ, 1948, стр. 104-108.

## 6. ЗАКЉУЧАК

У фокусу историје естетике није само један проблем који се разматра, већ је у питању мноштво засебних и у сваком времену различитих проблема који се постепено решавају и воде до нових питања на које естетика као врста филозофско-спекулативне науке константно пружа одговоре.

Неопходан предуслов за истраживање стваралачког рада једне личности представља упознавање и анализа времена и средине у којој је та личност живела и стварала. На тај начин стичемо јасан увид у чиниоце и околности које су утицале на креирање идеја истраживаног аутора и његових духовно-филозофских стремљења. У Борисављевићевом случају веома велика важност припада анализи књига које је проучавао током студија, као и разматрање идеолошких ставова мислилаца који су утицали на формирање његове естетичке теорије.

Један аутор је често човек једне идеје која га је у неком тренутку обузела и он ће провести цео свој живот радећи на томе да та идеја буде презентована и прихваћена у јавности. Најзначајнији Борисављевићев допринос естетици и архитектури односи се на његово заснивање идеје о постојању научне естетике архитектуре као врсте аутономне науке. Реч је о оригиналној идеји која омогућава да се схвати целокупна мисао једног аутора, јер она обједињује у себи све његове друге идеје и разматрања. Уколико се још нека идеја придружује овој оригиналној замисли, онда је реч о естетичком систему. Борисављевић није створио естетички систем, иако је сматрао да је учинио далеко више – да је пронашао нову науку – научну естетику. Научна естетика усмерена је само на једну идеју која подразумева истраживање естетичких феномена у архитектури путем мерења перцептивних надражаја субјеката. Према томе научна естетика архитектуре не би могла бити названа естетичким системом, јер је основна карактеристика једног система повезаност више идеја у једну логичку целину, чије се тезе изводе једне из друге и узајамно се објашњавају.



У сталном настојању да оправда научну заснованост научне естетике архитектуре, Борисављевић креира један засебан, вештачки контекст у који смешта ову нову науку, ослањајући се на друге помоћне науке попут психологије, медицине, физиологије, физике, оптике, офтамологије, неурологије и других грана медицине, супростављен концептима традиционалне континенталне филозофије, нацртне геометрије и линијске перспективе. Две дисциплине које је Борисављевић засновао - научна естетика архитектуре и оптичко-физиолошка перспектива заснивају се на физиологији. Зато се велики део Борисављевићевих истраживања бави достигнућима из различитих грана физиологије, посебно неурофизиологије, оптичке физиологије, нервне психологије, опште психологије и других наука које су повезане са органима чула вида, и такође чулима додира, слуха и равнотеже.

У периоду када је Борисављевић конципирао научну естетику архитектуре веома је било актуелно истраживање социолошких и психолошких аспеката естетичких проблема, којима се посебно бавио један од Борисављевићевих професора Шарл Лало. Интегрална или релативна естетика за коју се залаже Лало је у то време била у настајању и ослањала се на богато поље неистражених области које су се тичале будућег развоја социолошких и психолошких наука. Ова истраживања су била један од значајних покретача који су иницирали Борисављевићево занимање за проучавање физиолошког развоја психолошких и перцептивних реакција посматрача.

Према Борисављевићевим речима циљ научне естетике архитектуре је изучавање и објашњење естетичких феномена попут симетрије, асиметрије, пропорције, хармоније, ритма и композиције у архитектури. Изучавањем ових естетичких феномена научна естетика настоји да сазна узроке задовољства које они изазивају код посматрача. Утврђивањем узрока естетских осећања биће омогућено проналажење закона који владају у естетичким феноменима, а дефинисање закона је крајњи и највиши циљ свих наука. Борисављевић посебно наглашава да закони не треба да плаше уметнике да ће ограничити њихову слободу, јер су закони израз општег, а не појединачног.

Принцип истраживања кроз истицање супротности је један од основних принципа које Борисављевић примењује у својим теоријским ставовима. Овај принцип се манифестује кроз супротност филозофске и научне естетике. У истраживачко-сазнајном приступу научне естетике Борисављевић увиђа светлу будућност и велике потенцијале за даља развијања ове дисциплине, док филозофска естетика, остаје попут латинског језика, обавезна основа за образовање сваког естетичара, али и опасна замка и оптерећење уколико се остане у доменима њених теоријских метода рада, без егзактног мерења које је заговарао Борисављевић као основу научне анализе естетичких феномена.

Научну естетику архитектуре Борисављевић утемељује кроз критику до тада једине постојеће “филозофске” естетике. Потенцирајући супротност и потпуну независност научне естетике од филозофске естетике, Борисављевић приступа експерименталним и индуктивним методама рада, настојећи да испуни најважнији задатак своје нове метанауке, а то је увођење једноставности, објективности, екзактности и јединственост естетског промишљања.

Важно је приметити дихотомију Борисављевићевог настојања да научну естетику прецизно, једноставно и јасно дефинише, а с друге стране његово прихватање нечега што је тешко спознати и дефинисати, а то се односи на она естетска стања везана за сферу људских осећања која се стварају у процесу естетске перцепције у корелацији између субјекта који врши перцепцију и објекта који је предмет те перцепције. Он покушава да субјективни доживљај естетских феномена објективизира кроз статистику егзактног мерења и тако успостави законе као основ његове научне естетике.

Несумљиво је да је Борисављевић својим великим интересовањем за унутрашњи живот како уметника који ствара једно уметничко дело, тако и посматрача који конзумира то уметничко дело, био подстакнут духом времена у ком су деловали авангардни покрети, попут различитих облика експресионизма који су се такође базирали на емоцијама и осећањима као најважнијим елементима уметничког изражавања. У првој половини XX века када се јављају модернистичке тенденције у уметности, филозофији, књижевности, архитектури, интригантан је Борисављевићев негативан однос према архитектури Модерне,

док с друге стране он се залаже за потпуну модернизацију естетичке дисциплине. Борисављевић критикује “нудизам” модернистичке архитектуре, сматрајући Ле Корбизјеову крилатицу да је “кућа машина за становање” грубом и непоетичном изјавом, која директно изопштава архитектуру из домена уметности, јер од се од архитектуре не захтева да буде лепа, већ рационална и функционална.<sup>1)</sup>

Глорификујући класицистичку традицију академизма, модернистичкој архитектури Борисављевић придаје најниже естетске вредности, сматрајући је руглом архитектуре, односно неестетском оријентацијом. Модерну архитектуру назива “кутијом са рупама” која је сахранила лепоту у архитектури. По његовом виђењу овај револуционарни покрет полако јењава и архитекти се враћају неговању форме, боје и материјала. “Другачије није могло да буде, јер човек не може да живи без Лепоте. Она је вечита, она није луксуз већ потреба човекова. Без лепоте живот би био немогућ, празан и бесмислен. Живети без лепоте значило би живети без задовољства.”<sup>2)</sup> Борисављевић успоставља естетику као виталистичку потребу човечанства. По њему осетити задовољство значи осетити се живим. У естетичком акту перцепције ми констатујемо да ли нешто одговара или не одговара нашој природи, да ли нам нешто годи или не. Циљ естетике је да испита узроке задовољства, из чега произилази највиши циљ уметности - да изазове задовољство код публике.

Данас је овакво виђење естетике и уметности одавно превазиђено, међутим улога перцептивне реакције посматрача остала је и даље значајан чинилац у односу између архитектуре и света. Такорећи данас је однос посматрача и уметничког дела најзначајни фактор у процењивању вредности једног уметничког дела. Посматрач више није пасиван, он је еквивалентан и интерактиван чинилац који учествује у реализацији уметничког дела. Овакво виђење у мањој мери важи за архитектуру, будући да је она прагматична уметност која мора да задовољи одређене практичне циљеве.

Основна замисао Борисављевићеве научне естетике састоји се у проучавању естетике применом научног методолошког апарата, који се заснива на индукцији, односно на експерименту. У научној естетици Борисављевић увиђа разрешење немогућег проблема који посебне закључке добијене разматрањем

одређеног броја случајева у лабораторији примењује на естетику која као филозофска дисциплина не може да се сведе на посебне случајеве који важе за све.

Трагајући за законима, чињеницама и доказима, Борисављевић формира један стерилан приступ естетици, не пружајући јој шири простор за развој и напредак у научном смислу који је претходно конципирао. Оно што представља позитивне стране научне естетике односи се на њену интердисциплинарност и потребу да се ослања и да користи знања других научних дисциплина попут психологије, физиологије, медицине, физике, оптике, итд. Емпиријски карактер научне естетике претпоставља удаљење естетике од уметничког атељеа и филозофских полемичких дискурса, приближавајући естичку дисциплину лабораторијском испитивању.

Премда је написао осамнаест књига и преко 160 текстова и научних радова објављених у српским и француским новинама, зборницима и часописима, суштина Борисављевићеве естетичке теорије се може свести на свега неколико кључних идеја. Једна од тих идеја односи се на то да естетички феномени престављају апсолутну субјективну реалност и да су ствари увек онакве каквим их ми видимо, а не онакве какве у стварности објективно јесу. Следећа важна идеја научне естетике односи се на схватање архитектуре као уметности времена, а не простора, јер се естетичка перцепција одвија сукцесивно током одређених временских интервала. Трећа кључна идеја подразумева узајамну корелацију форме и садржине кроз чији однос архитектура остварује своја симболичка и естетичка значења. Последња базична идеја са којом се научна естетика налази у зависном односу обухвата примену оптичко-физиолошке перспективе у истраживању естетичких феномена у архитектури.

У својим књигама и текстовима Борисављевић често исказује исте мисли, презентоване на идентичан или незнатно модификован начин. Своја истраживања заснива на великом броју примера које детаљно описује, иако се веома често поенте разматраних естетичких феномена могу јасно објаснити кроз свега неколико случајева. У опширности и понављању Борисављевић проналази чврсту потврду за оправданост своје естетичке теорије.

Борисављевић је снажно био уверен у месијанску улогу свог открочења у области естетике. Скромност му није била јача страна, тако да је готово у сваком тексту о научној естетици архитектуре истицао и величао пионирски значај свог дела. О томе сведоче следеће речи које је Борисављевић најчешће истицао у својим текстовима: “До данас је постојала само филозофија лепог .... или филозофска естетика, а од данас постоји наука о лепом ... или научна естетика...”.

Закључци истраживања указују на вишезначно посматрање Борисављевићеве научне естетике архитектуре, при чему се издвајају два главна приступа: 1) Научна естетика архитектуре је метанаука, вештачки створен теоријски модел, без наследника и нових протагониста ове области, и 2) Научна естетика архитектуре представља теоријски и практични правац који је у данашњим научним условима реалан обзиром на прогресиван развој научне свести.

Најзначајнији закључак истраживања односи се на чињеницу да је Борисављевић формирао потпуно нов приступ у естетици архитектуре и у области перспективе, формирајући нове дисциплине у виду научне естетике и оптичко-физиолошке перспективе. Ове нове дисциплине чији је творац Борисављевић представљају херметички затворене системе, што је био један од узрока због којих није дошло до њиховог даљег развоја. Борисављевић је тако остао уједно творац и једини протагониста научне естетике и оптичко-физиолошке перспективе, иако се целог живота трудио да афирмише своја достигнућа и да стекне присталице које ће наставити његова истраживања. Трагајући за једноставним и научно основаним законитостима Борисављевић је своју естетичку теорију затворио у ригидну конструкцију у којој је све већ одређено и дефинисано. Формирао је систем правила која нису имала могућност даље трансформације, тако да је сам окончао пут даљег развоја своје теорије.

Један од узрока због којих научна естетика архитектуре није доживела свој даљи развој је Борисављевићево настојање да естетичке феномене објасни разматрајући примере лепих дела архитектуре из прошлости, као да није био усмерен да образложи коју то улогу научна естетика има у будућности, односно

у естетичком процењивању дела савремене архитектуре. Он је опште призната архитектонска дела користио као доказе за поткрепљивање исправности својих естетичких постулата, а будући да савремена архитектура није могла да доживи временску верификацију естетичких вредности, Борисављевић ју је изопштио из свог система разматрања.

Борисављевић је настојао да применом научних метода рада субјективистичке естетичке феномене изрази путем математичких формула које ће давати прецизно изражене бројчане податке о висинама естетичког задовољства. Покушао је да перцептивни субјективизам претвори у статистичку објективност што изгледа представља покушај решења енигме квадратуре круга. До извесног нивоа научна естетика може да објасни неке естетске доживљаје, али сама суштина креације је много сложенија, и поред рационалне научне егзактне опсервације садржи у себи слојеве који су научно непредвидиви, а у чему је драг и суштина креативног чина.

На крају остаје нам да закључимо да је Милутин Борисављевић својом активном улогом и свестраним радом допринео унапређењу архитектуре у области критике и пројектантске праксе, али изнад свега издизању теоријске свести у области архитектуре. Архитектура за њега није била само механичка наука заснована на употреби грађевинских материјала и прорачунима статике и конструкција, већ је представљала врсту спекулативне и сензитивне уметности која се изражава кроз естетику и тако преноси најразличитије поруке и рефлектује разноврсна емотивна стања на посматрача. Тако је Борисављевић приступио архитектури далеко суптилније, за разлику од духовне атмосфере руралне српске средине у којој је провео један део живота. У младој југословенској држави наишао је на неразумевање и неприхватање, што је условило његове одласке у Француску где је пронашао средину која га је разумела, прихватила и где је остварио афирмацију својих идеја.

Борисављевић је засновао своју теорију научне естетике на егзактном мерењу чулних сензација посматрача, што је захтевало једну нову технологију која за време његовог живота још није била откривена. Недостатак технолошко прецизних и егзактних мерења естетског доживљаја, резултовао је чињеницом

да Борисављевићева теорија никада није била у потпуности заокружена као систем који ће функционисати и давати мерљив научни резултат. Данашњи развој науке, пре свега повезаност физиолошких процеса људске перцепције и квантне физике, као и осталих из ње проистеклих научних дисциплина, можда ће омогућити да у будућности Борисављевићева теорија заживи неким новим животом, превазилазећи херметичност и ограниченост које представљају главне негативне одлике његове теорије.

---

1) Милутин Борисављевић, “Да ли је архитектура уметност?”, *Смена*, (Београд, 1938), стр. 446.

2) 3) *ibid.*, 446.

## **КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА**

### **ПРИМАРНИ ИЗВОРИ**

#### **ОРИГИНАЛНА ПРОЈЕКТНА, ФОТОГРАФСКА И АРХИВСКА ДОКУМЕНТАЦИЈА (јединице наведене по азбучном реду)**

- **Archieve Bibliothèque Nationale de France – Pariz**
- Каталог личности
- **Архив Србије – Београд**
- **Архив Југославије (Архив Србије и Црне Горе) – Београд**
- Фонд Министарства грађевина Краљевине Југославије
- **Архив Музеја науке и технике – Београд**
- Архива области архитектура

#### **ПЕРИОДИКА (Дневни, недељни и месечни листови, часописи и билтени, годишњаци)**

- **Arhitektura : mesečna revija za stavbno, likovno in uporabno umetnost (Ljubljana)**
- Архитектура и урбанизам (Београд)
- 20. октобар (Београд)
- XX век (Београд)
- Живот и рад (Београд)
- Мисао (Београд)



- Неимар (Београд)
- Нова зора (Београд)
- Политика (Београд)
- Правда (Београд)
- Смена (Београд)
- Српски књижевни гласник (Београд)
- Уметнички преглед (Београд)
- Време (Београд)
- Le Bulletin de l'École spéciale d'architecture (Paris)
- La Construction Moderne (Paris)
- Le Maître d'œuvre (Paris)
- L'Architecture française (Paris)
- Urbanisme (Paris)
- Revue d'esthétique (Paris)
- L'Optique française (Paris)

#### **др Милутин Борисављевић – МОНОГРАФИЈЕ**

**(јединице наведене по хронолошком реду)**

Borissavliévitch, Miloutine. *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris : Fisbacher, 1923).

Borissavliévitch, Miloutine. *Promenade esthétique à l'Exposition des Arts décoratifs*, (Paris : 1925).

Borissavliévitch, Miloutine. *La science de l'harmonie architecturale*, (Paris: Fischbacher, 1925).

Borissavliévitch, Miloutine. *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Paris: Payot, 1925).

- Борисављевић, Милутин. *Перспектива сведена на један једини принцип*, (Београд: Француско-српска књижара, 1928).
- Борисављевић, Милутин. *Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, јавне, приватне и индустријске архитектуре*, (Београд: Геца Кон, 1931).
- Борисављевић, Милутин. *Увод у естетику*, (Београд: Француско-српска књижара, 1932).
- Борисављевић, Милутин. *Историја естетике: I Платон, II Аристотело, III Плотин, IV Св. Августин, V Св. Тома Аквински*, (Београд: А. Поповић, 1935).
- Борисављевић, Милутин. *Историја естетике: VI Прекантовска естетика, VII Кантова естетика*, (Београд: А. Поповић, 1935).
- Борисављевић, Милутин. *Платонова естетика*, (Београд: А. Поповић, 1937).
- Борисављевић, Милутин. *Оптичке обмане*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939).
- Борисављевић, Милутин. *Физиологија чула вида*, (Београд: Француско-српска књижара А. Поповић, 1939).
- Борисављевић, Милутин. *Оптичко-физиолошка перспектива*, (Београд: Издавачко предузеће Министарства грађевина ФНРЈ, 1948).
- Borissavliévitch, Miloutine. *Les Théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Novo izdanje sa 57 slika, Predgovor Louis Hautecoeur, (Paris: Payot, 1951).
- Borissavliévitch, Miloutine. *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: 1952).
- Borissavliévitch, Miloutine. *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Paris: Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1954).
- Borissavliévitch, Miloutine. *Perspective sans points de fuite*, Predgovor Alexandre Pichardie, (Paris : Autor – 28 Place du Marché Saint-Honoré, 1956; drugo izdanje Rennes : impr. d'Oberthur, 1956).
- Borissavliévitch, Miloutine. *The Golden Number*, (London: Tiranti, 1958).

Borissavliévitch, Miloutine. *Le Nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*. Drugo redigovano i prošireno izdanje, Predgovor Louis Hautecoeur, (Paris: Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1963).

Борисављевић, Милутин. *Златни пресек и други есеји*, избор и предговор др Зоран Маневић, (Београд: Српска књижевна задруга, 1998).

**др Милутин Борисављевић - ЧЛАНЦИ ИЗ ЗБОРНИКА ТЕКСТОВА И  
ПЕРИОДИЧНИХ ПУБЛИКАЦИЈА  
(јединице наведене по хронолошком реду)**

Борисављевић, Милутин. “Архитектура у модерном стилу”, *Српски технички лист*, бр. 11, (Београд, 16 март, 1914).

Борисављевић, Милутин. “Мештровићев Видовдански храм, критика његове архитектуре”, бр. 15, бр. 16, бр. 17, *Српски технички лист*, (Београд, 20 април, 27 април, 1914).

Борисављевић, Милутин. “Капела са звоником за породичну гробницу г. Н.Н.”, *Српски технички лист*, бр. 24, (Београд, 15 јун, 1914).

Борисављевић, Милутин. “Архитектонски проблеми. Есеј о естетици архитектуре”, *Српски технички лист*, бр. 27, (Београд, 6 јул, 1914).

Borissavliévitch, Miloutine. “Découverte de la perspective optico-physiologique”, *Bulletin de l'École Spéciale d'architecture*, № 3, (Paris, 1923).

Borissavliévitch, Miloutine. “Le problème de la corniche”, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, № 4, 5, (Paris, 1924).

Borissavliévitch, Miloutine. “Le science de la harmonie architecturale”, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, № 6, 7, 8 (Paris, 1924-1925).

Borissavliévitch, Miloutine. “L'Architecture de Contenu ou ce que architecture peut exprimer”, *La Construction Moderne*, № 30, (Paris, 27 Avril 1924).

Borissavliévitch, Miloutine. “Esthétique de contenu et esthétique formelle”, *La Construction Moderne*, № 46, (Paris, 17 Aout 1924).

Borissavliévitch, Miloutine. “Analyse esthétique du monument de Garches”, *Construction Moderne*, № 48, (Paris, 23 Novembre 1924).

Borissavliévitch, Miloutine. “L'esthétique de M. Bergson”, № 8, *Le Bulletin du Cénacle lyrique*, (Paris, 1924).

Borissavliévitch, Miloutine. “L'architecture Art du Temps”, *La Construction Moderne*, № 34, (Paris, 24 Mai 1925).

Borissavliévitch, Miloutine. “Promenade Esthétique à l'Exposition des Arts Décoratifs”, № 13, *La Construction Moderne*, (Paris, 27 Décembre 1925).

- Borissavliévitch, Miloutine. "Perspective linéaire réduite à un seul principe", № 9, 10, 11, *Bulletin de l'École spéciale d'architecture*, (Paris, 1925).
- Борисављевић, Милутин. "О научној естетици архитектуре", *Мусао*, (Београд, 1924).
- Борисављевић, Милутин. "О природи естетског феномена", *Нова зора*, (Београд, 1925).
- Борисављевић, Милутин. "Је ли могућна научна настава о архитектури?", *Мусао*, Књ. 22, св.1, св. 2, (Београд, 1926), стр.85-90, стр. 198-203.
- Borissavliévitch, Miloutine. "L'esthétique de Ch. Garnier", *L'Architecture*, (Paris, 1926).
- Borissavliévitch, Miloutine. "La Château du Pin", *La Construction Moderne* (Paris, 1926).
- Borissavliévitch, Miloutine. "Lettre de Belgrade", *La Construction Moderne*, № 12, (Paris, 19 Décembre 1926).
- Borissavliévitch, Miloutine. "Le Problème de la Symétrie", № 1, *Le Maître d'œuvre*, № 1, (Paris, 1926).
- Borissavliévitch, Miloutine. "Le Problème de la l'Asymétrie", № 2, *Le Maître d'œuvre*, № 2, (Paris, 1926).
- Borissavliévitch, Miloutine. "Le Problème du Rythme architectural", № 3, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926).
- Borissavliévitch, Miloutine. "La science de la composition architecturale", № 4, 5, *Le Maître d'œuvre*, (Paris, 1926).
- Борисављевић, Милутин. "Урбанистички проблем храма Светог Саве", *Правда*, (16.02.1928).
- Борисављевић, Милутин. "Архитект или инжењер?", *Правда*, (29.05.1928).
- Борисављевић, Милутин. "О одређивању хонорара архитектима", *Правда*, (25.11.1928).
- Борисављевић, Милутин. "Одговор архитекта М. Борисављевића Црнотравцима", *Правда*, (12.12.1928).
- Борисављевић, Милутин. "Поводом написа инж. г. Б. Гоцића", *Правда*, (12.01.1929).
- Борисављевић, Милутин. "Шта је то архитект?", *Правда*, (13.01.1929).

- Борисављевић, Милутин. “Импресије са изложбе студената архитектуре”, *Правда*, (20.02.1929).
- Борисављевић, Милутин. “О подизању цркве Св. Марка”, *Правда*, (23.02.1929).
- Борисављевић, Милутин. “Будући урбанистички проблеми Београда”, *Правда*, (03.03.1929).
- Борисављевић, Милутин. “Конкурс за позориште у Новом Саду”, *Правда*, (10.03.1929).
- Борисављевић, Милутин. “Конкурс за Ратнички дом”, *Правда*, (24.05.1929).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем позоришног трга”, *Правда*, (24.09.1929).
- Борисављевић, Милутин. “Предавање једног инжењера о архитектури”, *Правда*, (31.12.1929).
- Борисављевић, Милутин. “О модерној архитектури”, *Неимар*, бр. 1, (Београд, 25 јануар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из уређења градова”, *Неимар*, бр. 1, 2, (Београд, 25 јануар, 25 фебруар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из архитектонских форми”, *Неимар*, бр. 1, 3, (Београд, 25 јануар, 25 март, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из приватних грађевина”, *Неимар*, бр. 1, 4, 5, 6, 12, (Београд, 25 јануар, 25 април, 25 мај, 25 јун, децембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из статике грађевинских конструкција”, *Неимар*, бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, (Београд, 25 јануар, 25 фебруар, 25 март, 25 април, 25 мај, 25 јун, 25 јул, 25 август, 25 септембар, октобар, новембар, децембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из предузимаштва”, *Неимар*, бр. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, (Београд, 25 јануар, 25 март, 25 април, 25 мај, 25 јун, 25 јул, 25 август, 25 септембар, октобар, новембар, децембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из техничких закона”, *Неимар*, бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, (Београд, 25 јануар, 25 фебруар, 25 март, 25 април, 25 мај, 25 јун, 25 јул, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из архитектонских елемената”, *Неимар*, бр. 2, 3, 5, (Београд, 25 фебруар, 25 март, 25 мај, 1930).

- Борисављевић, Милутин. “Из монументалне архитектуре”, *Неимар*, бр. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, (Београд, 25 фебруар, 25 март, 25 април, 25 мај, 25 јун, 25 август, 25 септембар, октобар, новембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Уводно предавање Ж. Гаде-а из теорије архитектуре”, *Неимар*, бр. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, (Београд, 25 март, 25 април, 25 мај, 25 јун, 25 јул, 25 август, 25 септембар, октобар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из приватне архитектуре”, *Неимар*, бр. 3, 7, 8, 9, 10, 11, (Београд, 25 март, 25 јул, 25 август, 25 септембар, октобар, новембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из архитектонских композиција”, *Неимар*, бр. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, (Београд, 25 април, 25 мај, 25 јун, 25 јул, 25 август, октобар, новембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из естетике архитектуре”, *Неимар*, бр. 7, (Београд, 25 јул, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “О Версаљу”, *Неимар*, бр. 11, 12, (Београд, 25 новембар, децембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “Из надгробне архитектуре”, *Неимар*, бр. 12, (Београд, децембар, 1930).
- Борисављевић, Милутин. “О Версаљу”, *Правда*, (06.01.1930).
- Борисављевић, Милутин. “Шта је то École Centrale? Уместо одговора г. инжењеру Којићу”, *Правда*, (11.01.1930).
- Борисављевић, Милутин. “Јесте или није? Г. Којић није архитект”, *Правда*, (22.01.1930).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем Теразијске терасе”, *Правда*, (04.03.1930).
- Борисављевић, Милутин. “Како треба подићи катедралу Св. Саве”, *Политика*, (30.05.1930).
- Борисављевић, Милутин. “Импресије са изложбе студената архитектуре”, *Правда*, (20.02.1931).
- Борисављевић, Милутин. “Шта се мислило о лепом пре 2000 година”, *Правда*, (12.03.1932; 13.03.1932; 14.03.1932; 16.03.1932).
- Борисављевић, Милутин. “Опет о Котежу Неимару”, *Правда*, (10.11.1933).
- Борисављевић, Милутин. “Котеж Неимар”, *Правда*, (17.11.1933).

- Борисављевић, Милутин. “Једна сензација о ‘Неимару’ ”, *Правда*, (29.12.1933).
- Борисављевић, Милутин. “Котеж Неимар”, *Правда*, (10.11.1933).
- Борисављевић, Милутин. “Моја последња реч о ‘Неимару’”, *Правда*, (22.01.1933).
- Борисављевић, Милутин. “Изграђивање тргова и уређење Београда”, *Београдске општинске новине*, (Београд, 1933).
- Борисављевић, Милутин. “Да ли је архитектура уметност простора или времена”, *Правда*, (13.01.1934).
- Борисављевић, Милутин. “Шта је естетика?”, *Живот и рад*, бр. 125, (Београд, 1934).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Charles Garnier en tant que theoricien de l’architecture”, *L’Architecture*, (Paris, 1935).
- Borissavliévitch, Miloutine. “L’esthétique scientifique est-elle possible?”, *Rapport au Deuxième Congrès international d’esthétique et de la science de l’art*, (Paris: Alcan, 1937).
- Борисављевић, Милутин. “Поводом изложбе мајстора Ханзена”, *Правда*, (05.01.1937).
- Борисављевић, Милутин. “О грацији у уметности”, *Правда*, (31.01.1937).
- Борисављевић, Милутин. “О урбанистичком проблему Београда”, *Правда*, (15.03.1937).
- Борисављевић, Милутин. “Заштитимо архитекте од оних који некажњено злоупотребљавају њихова права”, *Време*, (04.04.1937).
- Борисављевић, Милутин. “Међународни конкурс за уређење Теразија и Позоришног трга погрешно је расписан и зато су пројекти делом неупотребљиви а неки су просте шимере”, *Време*, (14.05.1937).
- Борисављевић, Милутин. “Какав треба да изгледа Престолонаследников трг?” *Време*, (19.05.1937).
- Борисављевић, Милутин. “Не упропашћујмо Београд” *Време*, (28.05.1937).
- Борисављевић, Милутин. “Како треба извести регулацију Теразија”, *Време*, (01.06.1937).
- Борисављевић, Милутин. “Жири још није објавио резултате неуспелог конкурса за уређење Београда” *Време*, (04.06.1937).



Борисављевић, Милутин. “Хармонија и дисхармонија једне вароши”, *Време*, (09.06.1937).

Борисављевић, Милутин. “Крах конкурса за уређење Београда”, *Време*, (12.06.1937; 14.06.1937).

Борисављевић, Милутин. “Што конкурс за уређење Београда није успео крив је жири”, *Време*, (14.06.1937).

Борисављевић, Милутин. “Како је конкурс решио Позоришни трг?”, *Време*, (16.06.1937).

Борисављевић, Милутин. “Балканска улица изгледа није довољно стрма!”, *Време*, (02.07.1937).

Борисављевић, Милутин. “У Београду је после рата подигнуто 6500 зграда чија вредност достиже три и по милијарде динара”, *Време*, (14.07.1937).

Борисављевић, Милутин. “О најлепшој форми”, *Правда*, (12.08.1937).

Борисављевић, Милутин. “Оптичке ‘обмане’”, *Смена*, април, (Београд,1938).

Борисављевић, Милутин. “Проблем покрета у грчкој скулптури”, *Смена*, мај, (Београд,1938).

Борисављевић, Милутин. “О научној естетици”, *Смена*, јуни, (Београд,1938).

Борисављевић, Милутин. “Да ли је архитектура уметност?”, *Смена*, новембар, (Београд,1938).

Борисављевић, Милутин. “О највећем француском естетичару”, *Смена*, јануар, (Београд,1939).

Борисављевић, Милутин. “Природа естетичког феномена”, *XX век*, јануар (Београд,1938).

Борисављевић, Милутин. “Архитектура у односу на остале уметности?”, *XX век*, (Београд,1938).

Борисављевић, Милутин. “Проблем форме и садржине у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 11 , (Београд,1938).

Борисављевић, Милутин. “Један естетички злочин против Београда”, *Време*, (19.01.1938.)

Борисављевић, Милутин. “Естетички проблеми Београда”, *Време*, (01.02.1938.)

Борисављевић, Милутин. “Како треба изградити Кнез Михајлову улицу”, *Правда*, (06.02.1938.)

- Борисављевић, Милутин. “Шта ће бити са Теразијском терасом” *Време*, (08.02.1938.)
- Борисављевић, Милутин. “Жак Анж Габриел”, *Уметнички преглед*, бр.1, (Београд,1939).
- Борисављевић, Милутин. “Жил Ардуен Мансар”, *Уметнички преглед*, бр.3, 4, (Београд, 1939).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем ритма у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр.8, (Београд, 1939).
- Борисављевић, Милутин. “Где треба подићи нову зграду Опере”, *Време*, (13.01.1939).
- Борисављевић, Милутин. “Где треба подићи Опери”, *Правда*, (16.01.1939).
- Борисављевић, Милутин. “Како треба решити трг Парламента”, *Време*, (18.01.1939).
- Борисављевић, Милутин. “Архитект и послодавац”, *Правда*, (10.03.1939).
- Борисављевић, Милутин. “О Котеж Неимару и Француској цркви”, *Време*, (19.03.1939).
- Борисављевић, Милутин. “О чарима Версаља”, *Правда*, (01.05.1939).
- Борисављевић, Милутин. “О Кантовом суду укуса с обзиром на квалитет”, *Српски књижевни гласник*, (Београд,1940).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем симетрије у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 1-2, (Београд, 1940).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем асиметрије у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 4-5, (Београд, 1940).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем пропорције у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 6-7, (Београд, 1940).
- Борисављевић, Милутин. “Шта је геније”, *Правда*, (06.01.1940).
- Борисављевић, Милутин. “О француском духу”, *Правда*, (29.03.1940).
- Борисављевић, Милутин. “Како растеретити саобраћај у центру Београда”, *Време*, (17.07.1940; 23.07.1940).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем простора и времена у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 3, (Београд, 1941).

- Борисављевић, Милутин. “Проблем хармоније у архитектури”, *Уметнички преглед*, бр. 10, (Београд, 1946).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем рационалног стана”, *20. Октобар*, (11.07.1947).
- Борисављевић, Милутин. “Најмањи и најјевтинији стан са више удобности”, *20. Октобар*, (18.07.1947).
- Борисављевић, Милутин. “Проблем саобраћаја на тргу Славије”, *20. Октобар*, (29.08.1947).
- Борисављевић, Милутин. “Обнова Мањежа”, *20. Октобар*, (19.09.1947).
- Борисављевић, Милутин. “Једно ефикасно средство за повећање стамбеног простора”, *20. Октобар*, (24.12.1947).
- Борисављевић, Милутин. “Одговор на писмо доцента ТВШ Анагностија о оптичкој-физиолошкој перспективи”, *Наше грађевинарство*, том IV, бр. 1, (Београд, јануар 1950), стр. 37-40.
- Borissavliévitch, Miloutine. “Procès de la perspective géométrique et justification de la perspective optico-physiologique”, *La Construction Moderne*, № 10, (Paris, 10 Octobre 1950).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Le Nombre d’Or”, *La Construction Moderne*, (Paris, 1951).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Essai esthétique de l’urbanisme”, *L’Architecture française*, (Paris, 1952).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Espace verte et micro-climat”, *L’Urbanisme*, (Paris, 1952).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Perspective optique et perspective sphérique”, *La Construction Moderne*, № 7, (Paris, 1953).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La perspective optico-physiologique et son application à l’architecture classique”, *L’Architecture française*, (Paris, 1955).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La vision droite et les images renversées”, *L’Archives Ophtalmologie*, (Paris, 1957).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La vision droite et les images renversées”, *L’Optique française*, № 53, (Paris, 1957).

- Borissavliévitch, Miloutine. “La perspective sans points de fuite dans son application aux lignes courbes”, *L'Architecture française*, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Les illusions optique”, *L'Optique française*, № 62, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Les illusions optique”, *L'Optique française*, № 63, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La perspective optico-physiologique et les illusions d'optique”, *L'Optique française*, № 65, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La perspective optico-physiologique et les illusions d'optique”, *L'Optique française*, № 66, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “L'image rétinienne existe-elle?”, *L'Optique française*, № 68, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Critique de la conceptin classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 69, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Critique de la conceptin classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 70, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Critique de la conceptin classique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 71, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Critique de la vision du relief”, *L'Optique française*, № 72, (Paris, 1958).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Un cas sectaculaire de perspective géométrique”, *L'Architecture française*, (Paris, 1959).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 74, (Paris, 1959).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 76, (Paris, 1959).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 78, (Paris, 1959).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Explication de la vision du relief à l'oeil nu”, *L'Optique française*, № 79, (Paris, 1959).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La photographie et la cinématographie en relief”, *L'Optique française*, № 81, (Paris, 1959).

- Borissavliévitch, Miloutine. “La photographie et la cinématographie en relief”,  
*L’Optique française*, № 85, (Paris, 1959).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Critique de la conception classique de la parallaxe”,  
*L’Optique française*, № 89, № 90, (Paris, 1960).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Critique de la conception classique de acuité visuelle”,  
*L’Optique française*, № 91, № 93, № 94, (Paris, 1960).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Vision du noir (points, lignes, surfaces et corps noirs)”,  
*L’Optique française*, № 96, (Paris, 1960).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Nos yeux en tant qu’appareil antiparallactique”,  
*L’Optique française*, № 97, (Paris, 1961).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Nos yeux en tant qu’appareil antiparallactique”,  
*L’Optique française*, № 107, (Paris, 1961).
- Borissavliévitch, Miloutine. “La stéréoscopie”, *L’Optique française*, № 108,  
(Paris, 1961).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Perception des images au synoptophore”, *L’Optique française*, № 109, (Paris, 1962).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Synoptophore, test de Bielchowsky et correspondance rétinienne”, *L’Optique française*, № 112, (Paris, 1962).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Perception visuelle d’une ligne droite”, *L’Optique française*, № 117, (Paris, 1962).
- Borissavliévitch, Miloutine. “L’Optique d’Euclide”, *Opticien Lunetier*, № 122, № 127,  
№ 129, (Paris, 1963).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Nouvelles recherches sur la perception du relief et la vision binoculaire”, *Opticien Lunetier*, № 136, (Paris, 1964).
- Borissavliévitch, Miloutine. “Philosophie de la composition architecturale de A. Ferrand”, *Revue d’esthétique*, IX, (Paris, 1965).

## Примарни извори – МОНОГРАФИЈЕ

(јединице наведене по азбучном реду)

Alberti, Leon Batista. *On the Art of Building in Ten Books*, prevod: Joseph Rykwert, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989).

Аристотел. *О песничкој уметности*, (Београд: Дерета, 2008).

Аристотел. *Метафизика*, (Београд: Култура, 1971).

Augustinus, Aurelius. *Confessions*, (Paris: G. Crès et Cie, 1923).

Августин, Свети (Аурелије). *Исповести*, (Београд: Дерета, 2009).

Basch, Victor. *Deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, (Paris : F. Alcan, 1937).

Basch, Victor. *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, (Paris: libr. philosophique J. Vrin, 1927).

Basch, Victor. *Études d'esthétique dramatique. Ire série, Le Théâtre pendant une année de guerre: Sophocle. Euripide. Shakespeare. Balzac. Henry Bataille. Tristan Bernard. Sacha Guitry. Romain Coolus. Henri Bernstein. Maurice Rostand. François Porché. Guillaume Apollinaire*, (Paris: Librairie française, 1920).

Basch, Victor. *Le Mouvement intellectuel en Allemagne depuis 1870*, ( Rouen : impr. de L. Gy, 1897).

Баумгартен, Александар Готлиб. *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1985).

Bense, Max. *Estetika*, (Rijeka: Otokar Keršovani, 1978).

Бергсон, Анри. *Материја и меморија : оглед о односу тела и духа*, (Београд: Геца Кон, 1927).

Бергсон, Анри. *Стваралачка еволуција*, (Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991).

Bernard, Claude. *La science expérimentale*, (Paris : J.-B. Baillièrre, 1878).

Bernstein, Julius. *Les sens*, (Paris : Germer Baillièrre, 1876).

Bianchi, Leonardo. *Le mécanique du cerveau et la fonction des lobes frontaux*, (Paris: Arnette, 1921).

- Blondel, Jacques-François. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et des édifices les plus considérables de Paris*, III vols (Paris, 1727).
- Blondel, Jacques-François. *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, (Paris : C.-A. Jombert, 1737).
- Blondel, Jacques-François. *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, (Paris: C.-A. Jombert, 1754).
- Blondel, François. *Cours d'architecture enseigné à l'Académie royale d'architecture*, II vol. (Paris, 1675-1683).
- Blondel, Jacques-François. *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments: Contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, VI vols, (Paris: Desaint, 1771-1777.)
- Boffrand, Germain. *Livre d'architecture: Contenant les principes généraux de cet art, et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batiments faits en France et dans les Pays Etrangers*, (Paris: Apud Guillelmum Cavelier patrem, 1745).
- Bourdon, B. *La perception visuelle de l'espace*, (Paris: Schleicher frères, 1902).
- Božičević, Juraj. *Linearna perspektiva: sa 444 slike*, (Zagreb: Hrvatska državna tiskara, 1942).
- Boullon, M. A. *Principes de perspective linéaire*, (Paris : L. Hachette, 1841).
- Bourdon, B. *La perception visuelle de l'espace*, (Paris: Schleicher frères, 1902).
- Briseux, Charles-Étienne. *Architecture moderne ou L'art de bien bâtir: Pour toutes sortes de personnes, tant pour les maisons de particuliers que pour les palais...*, II vol., (Paris: C. Jombert, 1728).
- Briseux, Charles-Étienne. *L'Art de bâtir des maisons de campagne*, (Paris: C.-A. Jombert, 1743).
- Briseux, Charles-Étienne. *Traité du Beaux Essentiel dans les arts appliqué particulièrement à l'Architecture*, (Paris: C.-A. Jombert , 1752).
- Broca, Andre. *Précis de physique médicale*, (Paris: J.B. Bailliere et fils, 1920).
- Brücke, Ernst Wilhelm von and Helmholtz, Hermann. *Principes scientifique des Beaux-Arts*, (Paris : G. Baillière, 1878).
- Buddenbrock, W. *Die Welt der Sinne. Eine gemein verständliche Einführung in die Sinnesphysiologie*. (Berlin;Verlag: von Julius Springer, 1932).

- Chambers, F.P. *The History of Taste – An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, (New York, 1971).
- Cordemoy, Jean-Louis. *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir: Avec un Dictionnaire des termes d'Architecture*, (Paris: [1706], [друго допуњено издање 1714], факсимил издање Farnborough, Hants., England 1966).
- Декарт, Рене. *Расправа о методи*, преводилац Душан Недељковић, (Београд: Естетика, 1990).
- Дела Волпе, Галвано. *Историја укуса*, (Београд: БИГЗ 1979).
- Descartes, Réne. *Choix de textes*. Présenté par Henri Montias, (Paris: Gauthier-Villars, 1969).
- Desgodets, Antoine. *Les édifices antiques de Rome*, (Paris: 1682).
- Дидро, Дени. *О пореклу и природи лепота*, (Београд: Рад, 1964).
- Дидро, Дени. *О уметности*, (Београд: Култура, 1954).
- Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (Paris : J. Mariette, 1719).
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique: La perception esthétique*, Vol 2, (Paris: Presses universitaires de France, 1953).
- Durant, Henri. *Traité de perspective linéaire*, ( Paris : Vincent, Fréal et Cie, 1957).
- Ehrenfels, Christian von. *Leben und Werk*, (Amsterdam : Rodopi, 1986).
- Estève, Pierre. *L'esprit des beaux-arts*, (Paris, 1753.)
- Fechner, Gustav Theodor. *G. Th. Fechners Zend-Avesta : Gedanken über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkte der Naturbetrachtung*, uredio Fischer Max,(Leipzig: Insel-Verlag, 1919).
- Fechner, Gustav Theodor. *Vorschule der Aesthetik*, (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1876).
- Fechner, Gustav Theodor. *Zur experimentellen Aesthetik*, (Leipzig : S. Hirzel, 1871).
- Fick, Adolf. *Compendium der Physiologie des Menschen*, (Wien: Wilhelm Braumüller, 1882).
- Фидлер, Конрад. *О просуђивању дела ликовне уметности*, (Београд: Плато, 1998).
- Filarette, Antonio di Piero Averlino. *Treatise on architecture*, predvod: John Richard Spencer, (New Haven, London: Yale university press, 1965).



- Frézier, Amédée. *Dissertation historique et critique sur les ordres d'architecture*, (Paris : C.-A. Jombert, 1738,1769.)
- Freyberger, Hans. *Perspektive, nebst einem anhang über schattenkonstruktion und parallelperspektive*, (Leipzig, G. J. Göschen, 1899).
- Ghyka, Matila Costiescu. *Essais sur le rythme*, (Paris: Gallimard, 1938).
- Ghyka, Matila Costiescu. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, (Monaco; Paris: le Rocher, 1987).
- Ghyka, Matila Costiescu. *Le Nombre d'or : rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, (Paris: Gallimard : Ed. La Nouvelle revue française, 1931).
- Гика, Матила. *Филозофија и мистика броја*, (Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада,1987).
- Glau, Eugène. *Traité élémentaire de physiologie*, (Paris: J.P. Baillière, 1919).
- Göller, Adolf. *Zur Aesthetik de Architektur : vorträge und studien*, (Stuttgart: K. Wittwer, 1887).
- Gramont, Armand De. *Problèmes De La Vision*, (Paris : Flammarion, 1939).
- Grasset, Joseph. *Introduction physiologie à l'étude de la philosophie*, (Paris: Alcan, 1908):
- Guadet, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture – Cours professé de l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, tome I - IV, (Paris : Aulanier, 1901-1904).
- Хартман, Николај. *Естетика*, (Београд: Дерета, 2004).
- Harries, K. *Aesthetical function of architecture*, (Cambridge, Mass.:The MIT Press, 1998).
- Hautecoeur, Louis. *De l'architecture*, (Paris: Sens, Société générale d'imprimerie et d'édition; A. Morancé, 1938).
- Hautecoeur, Louis. *Deuxième congrès international d'esthétique et de la science de l'art*, T. II, (Paris : Alcan, 1937).
- Hautecoeur, Louis. "Points de vue", *L'architecture*, (Paris, 1939).
- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих. *Дијалектика*, (Београду: Дерета, 1991).
- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих. *Естетика*, Књ.1,2,3 (Београд: Београдски издавачко- графички завод, 1986).
- Helmholtz, Hermann. *Die Erfindung der Ophthalmoskopie*, (Heidelberg: s.n., 1977)

- Helmholtz, Hermann. *Des causes physiologiques de l'harmonie musicale*, (Paris : Germer, 1879).
- Helmholtz, Hermann. *Handbuch der physiologischen Optik*, (Hamburg und Leipzig : L. Voss, 1909-1911).
- Helmholtz, Hermann. *Les fondements de la géométrie*, (Reims : les Éd. de l'Infini, impr. 2008).
- Helmholtz, Hermann. *Optique physiologique*, (Vigneux-sur-Seine : N. Desroches, 1966).
- Хелмхолц, Херман Лудвиг Фердинанд. *О музикалној хармонији*, (Нови Сад: Српска народна задружна штампарија, 1877).
- Herbart, Johann Friedrich. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, (Leipzig: s.e., s.a.).
- Hirth, Georges, *Physiologie de l'art*, (Paris : Alcan, 1892).
- Хјум, Дејвид. *О мерилу укуса*, (Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991).
- Hogarth, William. *The analysis of beauty*, (New Haven : Yale University Press, 1997).
- Hutcheson, Francis. *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, (Farnborough : Gregg International publishers, 1969).
- Janet, Paul. *Principes de métaphysique et de psychologie: leçons professées à la Faculté des lettres de Paris, 1888-1894*, 2 vols, (Paris : C. Delagrave, 1897).
- Jouffroy, Théodore-Simon. *Cours d'Esthétique : suivi de la Thèse du même auteur sur le sentiment du Beau et de deux fragments inédits*, (Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1863).
- Кант, Имануел. *Критика моћи суђења*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991).
- Кант, Имануел. *Критика практичног ума*, (Београд: Плато, 2004).
- Кант, Имануел. *Критика чистог ума*, (Београд: Дерета, 2003).
- Кант, Имануел. *О лепом и узвишеном*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1955).
- Келер, Волфганг. *Геиталт психологија: увод у нове појмове модерне психологије*, (Београд: Полит, 1985).
- Kepes, Gyorgy i grupa autora. *Education of vision*, (London : Studio Vista, 1965).

- Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt psychology*, (London : Routledge, 1999).
- Којић, Бранислав. *Друштвени услови развика архитектонске струке у Београду : 1920-1940. године*, (Београд: Српска академија наука и уметности, 1979).
- Кроће, Benedeto. *Eseji iz estetike*, (Split: Kadmos, 1938).
- Krug, Wilhelm Traugott. *Geschmackslehre oder Aesthetik*, (Wien : Im Verlage der Franz Härter'schenBuchhandlung, 1818).
- Кун, Томас С. *Структура научних револуција*, (Београд: Полит, 1974).
- Lajbnić, Gotfrid Vilhelm. *Ispovest filozofa*, (Beograd: Grafos, 1988).
- Lajbnić, Gotfrid Vilhelm. *Monadologija*, (Beograd: Kultura, 1957).
- Lajbnić, Gotfrid Vilhelm. *Novi ogleđi o ljudskom razumu*, (Beograd: BIGZ, 1995).
- Лало, Шарл. *Основи естетике*, (Београд: БИГЗ, 1974).
- Lalo, Charles. *Introduscion à l'Esthétique*, (Paris: Alcan, 1912).
- Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1753.
- Le Corbusier, Jeanneret Charles-Édouard. *Vers une architecture*, (Paris : G. Crès, 1925).
- Lévêque, Charles. *La science du beau : ses principes, ses applications et son histoire*, Tome 2, (Paris : A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872).
- Lipps, Theodor. *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, (Leipzig: L. Voss, 1920).
- Lipps, Theodor. *Grundlegung der Ästhetik*, (Leipzig: L. Voss, 1923).
- Lipps, Theodor. *Leitfaden der Psychologie*, (Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1909).
- Lotze, Hermann. *Grundzüge der Ästhetik : Diktate aus den Vorlesungen*, (Leipzig : S. Hirzel, 1888).
- Lotze, Hermann. *Principes généraux de psychologie physiologique*, (Paris : G. Baillièrre, 1881).
- Лок, Џон. *Оглед о људском разуму*, (Београд: Култура, 1962).
- L'Orme, Philibert de. *Le premier tome de l'Architecture*, (Paris: F. Morel, 1567).
- Los, Adolf. *Ornament i zločin*, (Zagreb: Mladost, 1952).
- Mach, Ernst. *Erkenntnis und Irrtum: skizzen zur psychologie der forschung*, (Leipzig: Barth, 1905).

- Mach, Ernst. *Die Analyse der empfindungen und das verhältnis der physischen zum psychischen*, (Jena : G. Fischer, 1922).
- Mach, Ernst. *L'analyse des sensations*, (Paris: J. Chambon, diff. Harmonia mundi, 1996).
- Mach, Ernst. *Contributions to the analysis of the sensations*, (Bristol: Thoemmes press; Tokyo: Maruzen, 1998).
- Mach, Ernst. *The principles of physical optics: an historical and philosophical treatment*, (New York: Dover, 2003).
- Majcen, Juraj. *Opisno mjerstvo: (Deskriptivna geometrija)*, (Zagreb: Kraljevska Hrvatsko-slavonska zemaljska vlada, 1921).
- Менделсон, Мојсије. *Федон или О безсмртности душе*, (У Новом Саду : трошком Игњата Фукса, 1866).
- Metzger, Wolfgang. *Laws of seeing*, (Cambridge; Mass. : MIT Press, 2006).
- Недић, Љубомир. *Филозофски списи*, (Београд : Plato, 2000).
- Nuel, Jean-Pierre. *Éléments de physiologie humaine*, (Gand : Hoste, 1910).
- Nuel, Jean-Pierre. *La Vision*, (Paris : O. Doin, 1904).
- Palladio, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570. - *The Four Books of Architecture*, sa uvodom Adolfa K. Placzeka, (New York: Dover Publications, 1965).
- Parinaud, Henri. *La Vision, étude physiologique*, ( Paris : O. Doin, 1898).
- Patte, Pierre. *Discours sur l'architecture*, (Paris: Quillau, Prault jeune, 1754).
- Perrault, Claude. *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*, превод и аутор пропратног текста: Claude Perrault, (Paris : J.-B. Coignard, 1673).
- Perrault, Claude. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, (Paris: Jean Baptiste Coignard, 1683).
- Платон. *Држава*, (Београд: Култура, 1969).
- Платон. *Ијон; Гозба; Федар*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1979).
- Платон. *Тимај*, (Врњачка Бања : Ейдос, 1995).
- Плотин. *Енеаде*, (Београд: Књижевне новине, 1984).

- Prieron, Henry. *La connaissance sensorielle et les problems de la vision*, (Paris: Hermann, 1936).
- Поповић, Богдан. *Два огледа из теорије стила*, (Нови Сад : Матица српска, [s.a.]
- Поповић, Богдан. *Естетички списи*, (Београд : Српска књижевна задруга, 1963).
- Разов, Д. В. *Методи конструисања перспективе у архитектури*, (Београд: Удружење студената архитектуре, 1941).
- Ruskin, John. *The seven lamps of architecture*, (Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1907)
- Ruskin, John. *The poetry of architecture: or The architecture of the nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character*, (London: George Allen, 1893).
- Riegl, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*, (New York: Zone Books, 2004).
- Riegl, Alois. *Spätrömische Kunstindustrie*, (Wien: Österr. staatsdruckerei, 1927).
- Русо, Жан-Жак. *Вероисповест савојског викара*, (Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1975).
- Ostendorf, Friedrich. *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfens. 1. Bd., Einführung*, (Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, 1914).
- Ostendorf, Friedrich. *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfens. 2. Bd., Die Äussere Erscheinung*, (Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, 1914).
- Савковић, Љубомир. *О лепоти : одломак једне биолошке филозофије*, (Београд : С. Б. Цвијановић, 1927).
- Sauerbeck, Ernst. *Ästhetische Perspektive*, (Stuttgart: Enke, 1911).
- Schasler, Max. *Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*. (Berlin : Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1872).
- Schasler, Max. *Das System der Künste: aus einem neuen*. (Leipzig:W. Friedrich, 1882).
- Schmarsow, August. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, (Leipzig: Berlin: B. G. Teubner, 1922).
- Sedlmayr, Hans. *Architektur als abbildende Kunst*, (Wien, R. M. Rohrer, 1948).

- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, von Gottfried Semper* (Lieux divers : éd. divers, 1860-1863).
- Semper, Gottfried. *Style in the technical and tectonic arts : or, practical aesthetics* (Los Angeles: Getty research institute, 2004).
- Simil, Alphons. *Traité de perspective pratique, destiné aux artistes et à l'enseignement de la perspective dans les cours de dessin*, (Paris : Vve A. Morel, 1881).
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. *Vorlesungen über Aesthetik*, (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1829)
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. *L'art et la tragédie du beau*, (Paris: Éd. Rue d'Ulm, 2004).
- Soret, Jacques-Louis. *Des conditions physiques de la perception du beau*, (Genève: H. Georg, 1892).
- Southall, James. *Introdustion to psysiological optics*, (London, 1937).
- Spencer, Herbert. *Essais de Morale di Science et d'Esthétique. Essais scientifiques*, 3., (Paris : Germer Baillière, 1879).
- Spencer, Herbert. *Principes de Psychologie*, (Paris : Librairie philosophique de Ladrance, 1874).
- Спужић, Владимир. *О осећајном тону или лепоти сензација*, (Београд : Земунска штампарија, 1926).
- Стојановић, Димитрије. *Перспектива*, (Београд: Државна штампарија, 1871).
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste [Texte imprimé] : in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Vol. 1, 2,3,4,5, (Hildesheim : Olms, 1994).
- Sulzer, Johann Georg. *Nouvelle théorie des plaisirs*, ( [S.l.] : [s.n.], 1767).
- Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф фон. *Списи из филозофије уметности*, (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991).
- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef fon. *Sistem transcedentalnog idealizma*, (Zagreb : Naprijed, 1965).
- Шилер, Фридрих фон. *О лепом*, (Београд: Култура, 1967).
- Шопенхауер, Артур. *Свет као воља и представа*, Т 1.,2., (Београд: Графос, 1984).
- Шопенхауер, Артур. *О слободи воље*, (Нови Сад: Светови, 1992).

- Шопенхауер, Артур. *Метафизика лепог*, (Београд: Рајковић и Ђуковић, 1926).
- Tardieu, E. et Coussin, A. *Les dix livres d'architecture de Vitruve, avec les notes de Perrault, nouvelle édition revue et corrigée, et augmentée d'un grand nombre de planches et de notes par E. Tardieu et A. Coussin fils, architectes*, (Paris: E. Tardieu et A. Coussin; Carillan-Goeury Libraire et A. Mathias Libraire, 1837).
- Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art*, Vol.1, 2, (Paris : Hachette, 1917).
- Тен, Иполит. *Филозофија уметности*, (Београд: И. Ђ. Ђурђевић, 1921).
- Umbdenstock, Gustave. *Recueil de compositions architecturales*, (Paris : C. Massin, 1922).
- Velflin, Hajnrih. *Klasična umetnost: uvod u italijansku renesansu*, (Zagreb: Matica hrvatska, 1969).
- Velflin, Hajnrih. *Osnovni pojmovi istorije umetnosti: problem razvitka stila u novijoj umetnosti*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1974).
- Велфлин, Хајнрих. *Ренесанса и барок: истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији*, (Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2000).
- Vignola, Giacomo Barozzi da. *Regole delli cinque ordini d'architettura*, [1562]. - *Canon of the Five Orders of Architecture*, преводац – аутор Mitrović, Branko, (New York: Acanthus Press, 1999).
- Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1910).
- Винчи, Леонардо да. *Трактат о сликарству* (Београд: Књижарско предузеће Бата, 1990).
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*, (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1977).
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanue. *Le dictionnaire d'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Т. 1-10, (Paris : Morel, 1854–1868).
- Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen*, (Reutlingen und Leipzig ,Stuttgart : C. Mäcken, 1851).
- Vischer, Friedrich Theodor. *Das Schöne und die Kunst*, (Stuttgart : J. G. Cotta, 1898)
- Витрувије, Маркус Полио. *Десет књига о архитектури*, (Београд: Грађевинска књига, 2003).

- Volkelt, Johannes Immanuel. *System der Ästhetik*, (München : C. H. Beck, 1925-1927).
- Ворингер, Вилхелм. *Апстрактција и уосећавање: прилог психологији стила*, (Боговађа: Самостално издање, 1996).
- Вунт, Вилхелм. *Мозак и душа*, (Београд: Рајковић и Ђуковић, 1921).
- Вунт, Вилхелм. *Задачи експерименталне психологије*, (Београд: Рајковић и Ђуковић, 1921).
- Wagner, Otto. *Moderne Architektur, seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete von Otto Wagner*, (Wien: A. Schroll, 1896).
- Wagner, Otto. *Architecture moderne et autres écrits*, (Bruhelles ; Liège : P. Mardaga, 1984).
- Wagner, Friedrich. *Landwirtschaftliche Bauten*, (Berlin : Deutsche Bauzeitung, 1907).
- Wundt, Wilhelm. *Grundriss der Psychologie*, (Leipzig : A. Kroener, 1922).
- Wundt, Wilhelm. *Éléments de psychologie physiologique*, ( Paris: F. Alcan, 1886).
- Wundt, Wilhelm. *Principes de psychologie physiologique, 1874-1880*, (Paris; Budapest; Kinshasa : l'Harmattan, 2005).
- Wertheimer, Max. *Productive thinking*, (New York; London: Harper and brothers, 1945).
- Zeising, Adolf. *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers...*, (Leipzig : R. Weigel, 1854).
- Zeising, Adolf. *Aesthetische Forschungen*, (Frankfurt a. M. : Meidinger Sohn und Comp., 1855).
- Злоковић, Милан. *О проблему модуларне координације мера у архитектонском пројектовању*, (Београд: Савез инжењера и техничара ФНРЈ, 1954).
- Злоковић, Милан. *Антропоморфни системи мера у архитектури*, (Београд: Савезни институт за заштиту споменика културе, 1955).
- Женет, Жерар. *Уметничко дело: естетска релација*, превод: Миодраг радовић, (Нови Сад: Светови, 1996).



**Примарни извори – ЧЛАНЦИ ИЗ ЗБОРНИКА ТЕКСТОВА И ПЕРИОДИЧНИХ ПУБЛИКАЦИЈА, ИЗЛОЖБЕ И БРОШУРЕ (јединице наведене по азбучном реду)**

- Анагности, Петар. “Поводом књиге Др Борисављевића 'Оптичко-физиолошка перспектива' ”, *Наше грађевинарство*, том III, бр. 8, (Београд, август 1949), стр. 623-627.
- Basch, Victor. “Le maitre-problème de l'esthétique”, *Revue philosophique*, Tome XCII, (Juillet-Aout, 1921), pp. 63-71.
- Bergson, Anri. “Истина и стварност ”, *Писмо*, бр. 35, (Београд, 1993), стр. 186-193.
- Bergson, Anri. “Mozak i misao: jedna filozofska iluzija”, *Theoria*, br. 1, (1996), 63-73.
- École Centrale des Arts et Manufactures. Programme des cours / Ministère du commerce et de l'industrie, Ecole centrale des arts et manufactures*, ( Paris: Impr. des arts et manufactures, 1926).
- Годишњак Техничког факултета Универзитета у Београду*, (Београд: Фонд поч. Луке Ћеловића- Требињца, 1935).
- Годишњак Техничког факултета Универзитета у Београду*, (Београд: Фонд поч. Луке Ћеловића- Требињца, 1936-1937).
- Hubel, David H. & Wiesel, Torsten N. “Receptive Fields Of Single Neurones In The Cat's Striate Cortex”, *Journal of Physiology*, No148 (1959), pp. 574-591.
- Hubel, David H. & Wiesel, Torsten N. “Receptive Fields, Binocular Interaction And Functional Architecture In The Cat's Visual Cortex”, *Journal of Physiology*, No 160, (1962), pp. 106-154.
- Келер, Волфганг. “Психологија као млада наука”, *Поља*, бр.302, (Београд, април 1984), стр.182-185.
- Коваčić Viktor. “Moderna arhitektura”, *Život: mjesečna smotra za književnost i umjetnost*, (Zagreb, 1901).
- Којић, Бранислав. “Архитектура Београда”, *Време*, (Београд, 06.01.1929).
- Kojić, Branislav. “Stremljenja moderne arhitekture”, *Arhitektura*, br. 8, (Ljubljana, 1932), str.218.

- Maksimović, Branko. "Težnje savremene arhitekture", *Arhitektura*, br. 7, (Ljubljana, 1932), str.189-193.
- Несторовић, Богдан. "Постакадемизам у архитектури Београда (1919-1941)", *Годишњак града Београда*, Књ. XX, (Београд, 1973), стр. 339-381.
- Николић, Н. Миодраг. "Једна сензација о 'Неимару'- Уредништву листа Правда", *Правда*, (Београд, 04.01.1933).
- Николић, Н. Миодраг. "Једна сензација о 'Неимару'- Одговор инжењера Г. П. Путника", *Правда*, (Београд, 05.01.1933).
- Николић, Н. Миодраг. "Моја последња реч о 'Неимару' – Исправка адвоката Г. М. Николића", *Правда*, (Београд, 02.02.1933).
- Platon. "Meneksen, Fileb, Kritija", *Filozofska istraživanja* (Hrvatsko filozofsko društvo : Savez filozofskih društava Jugoslavije, 1984) str. 417-419.
- Поповић, Бранко. "О савременој чехословачкој архитектури", *Српски књижевни гласник*, XXIII, 8 (Београд, април 1928), стр. 626-633.
- Ricot, Jacques. *Leçon sur La perception du changement de Henri Bergson : texte intégral commenté*, (Paris: Universitaires de France,1998).
- Злоковић, Милан. "Први салон југословенске савремене архитектуре", *Време*, (Београд, 18.02.1931).
- Zloković, Milan. "Stara i nova shvatanja", *Arhitektura*, br. 5, (Ljubljana, 1932), str.143-144.
- Злоковић, Милан. "Улога непрекидне поделе или 'златног пресека' у архитектонској композицији" *Преглед архитектуре*, бр.1 (Београд, јули, 1954), стр. 11-17., бр.2 (Београд, октобар, 1954), стр. 44-48., бр.3 (Београд, април, 1955), стр. 80-85.
- Злоковић, Милан. "Divina proportio - Sectio aurea" *Преглед архитектуре*, бр.4-5 (Београд, јуни, 1955-1956), стр. 126-127.

## СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ

### МОНОГРАФИЈЕ (јединице наведене по азбучном реду)

- Bailhache, Patrice, Soulez, Antonia и Vautrin, Céline. *Helmholtz, du son à la musique; avec des textes de Hermann von Helmholtz, Ernst Mach et Carl Dahlhaus*, ( Paris : J. Vrin, 2011).
- Barasch, M., *Theories of Art - From Plato to Winckelmann*, (New York and London: Routledge, 2000).
- Bergdoll, Barry. *European Architecture 1750-1890*, (New York: Oxford University Press, 2000).
- Blagojevic, Ljiljana. *Modernism in Serbia: the elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*, (Cambridge, Mass.: MIT press, 2003).
- Blunt, Anthony. *Art and Architecture in France : 1500-1700*, (London: Penquin Books, 1988).
- Bopp, Léon. *Philosophie de l'art ou Alchimie contre histoire : essai de surhistoire des valeurs esthétiques*, (Paris: Gallimard, 1954).
- Bouveresse, Renée. *Esthétique, psychologie et musique: l'esthétique expérimentale et son origine philosophique chez David Hume*, (Paris: Vrin, 1995).
- Бранковић, Зоран. *Руси без Русије: Српски Руси*, (Београд; Дунај; Беоцин: Ефект, 1994).
- Burke, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1967).
- Capon, D.S. *Architectural Theory – The Vitruvian Fallacy*, Vol. 1, (West Sussex England, 1999).
- Cassagne, Armand Théophile. *Traité pratique de perspective appliquée au dessin artistique et industriel*, (Evreux : impr. Ch. Hérissey ; Paris : Henri Laurens, 1921).

- Chambers, F.P., *The History of Taste – An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, (New York, 1971).
- Curl, James Stevens. *Classical Architecture*, (New York: W.W. Norton and Co., [1992], 2000).
- D'Amato, Michael Richard. *Experimental psychology: methodology, psychophysics and learning*, (New Delhi: Tata McGraw-Hill, 1993).
- Димић, Љубодраг. *Културна политика у Краљевини Југославији 1929-1941*, (Београд: докторска дисертација, 1993).
- Екмеčić, Fadil. *Poslednjih sto godina Jugoslovena u Francuskoj / La présence Yougoslave en France depuis 100 ans*, (Paris : Yugofranc, 1981).
- Еко, Умберто. *Границе тумачења*, (Београд: Паидеиа, 2001).
- Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 1, A-Ćus (Zagreb: Naklada Leksikografskog zavod FNRJ, 1959).
- Foht, I. *Uvod u estetiku*, (Sarajevo, 1980).
- Gardner, R. Allen. *The Structure of Learning : from sign stimuli to sign language*, (Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 1998).
- Ginzburg M. *Style and Epoch*, (Cambridge Massachusetts, 1982).
- Grlić, Danko. *Estetika 1: Povjest filozofskih problema*, (Zagreb: Naprijed, 1983).
- Grlić, Danko. *Estetika 2: Epoha estetike*, (Zagreb: Naprijed, 1983).
- Grlić, Danko. *Umjetnost i filozofija*, (Zagreb: Naprijed, Beograd : Nolit, 1988).
- Gympel, Jan. *The Story of Architecture: From Antiquity to the Present*, (Verlagsgesellschaft: Konemann, 1996).
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture classique en France, Vol I: La formation de l'idéal classique puis L'architecture sous Henri IV et Louis XIII*, (Paris: A. & J. Picard, 1943-1957).
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture classique en France, Vol II: Le règne de Louis XIV*, (Paris: A. & J. Picard, 1943-1957).
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture classique en France, Vol. III: Première moitié du XVIIIe siècle. Le style Louis XV*, (Paris: A. & J. Picard, 1943-1957).
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture classique en France, Vol. IV: Seconde moitié du XVIIIe siècle. Le style Louis XVI, 1750-1792*, (Paris: A. & J. Picard, 1943-1957).

- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture classique en France, Vol V: Révolution et Empire, 1792-1815*. (Paris: A. & J. Picard, 1943-1957).
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture classique en France, Vol VI: La Restauration et le Gouvernement de Juillet, 1815-1848*, (Paris: A. & J. Picard, 1943-1957).
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture classique en France, Vol VII: La fin de l'architecture classique, 1848-1900*, (Paris: A. & J. Picard, 1943-1957).
- Hersey, George. *The Lost Meaning of Classical Architecture*, (London: MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1988).
- Хилдебранд, Адолф. *Проблем форме у ликовној уметности*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, 1987).
- Hoffman, Donald. *Visual Intelligence: How We Create What We See*, (New York; London: W. W. Norton & Company, 1998).
- Honour, Hugh. *Neo-Classicism: Style and Civilisation*, (Harmondsworth: Penguin Books, [1968], 1979).
- Hothersall, David. *History of Psychology*, (New York: McGraw-Hill, 2003).
- Hutcheson, Francis. *An inquiry into the original of our ideasm of beauty and virtue : in two treaties*, (Farnborough : Gregg International publishers, 1969).
- Игњатовић, Александар. *Југословенство у архитектури 1904- 1941*, (Београд: Грађевинска књига, 2007).
- Ингарден, Роман. *Онтологија уметности*, превод: Љубица Росић, (Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1991).
- Јовановић, Мирослав. *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919-1924*, (Београд: Стубови културе, 1996).
- Кадидевић, Александар. *Естетика архитектуре академизма XIX-XX век*, (Београд: Грађевинска књига, 2005).
- Кадидевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, (Београд: Грађевинска књига, 2007).
- King, D. Brett i Wertheimer Michael. *Max Wertheimer and Gestalt Theory*, (New Brunswick USA and London U.K.: Transaction Publishers, 2005).
- Кнежевић, Сњежка. *Већка школа повјести уметности*, (Zagreb: Barbat, 1999).

- Kruft, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, (London and New York: Zwemmer – Princeton Architectural Press, 1994).
- Кулетин, Ђулафић Ирена. *Естетичка теорија архитектуре Марка-Антоана Ложисјеа*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011).
- Lalo, Charles. *L'Art et la Vie. 2, Les Grandes évasions esthétiques*, (Paris : J. Vrin, 1947).
- Lefavre Liane и Tzonis Alexander. *The Emergence of Modern Architecture: A Documentary History from 1000 to 1810*.
- Lotze, Hermann. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, (Leipzig: Felix Meiner, 1913).
- Мако, Владимир. *Естетика – архитектура*, (Београд: Орион арт, 2005).
- Мако, Владимир. *Естетика – архитектура*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду : Орион арт, 2009).
- Mallgrave, Harry Francis. *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*, (New York: Blackwell Publishing, 2006).
- Маневић, Зоран. *Архитектура и политика : (1937-1941)*, (Нови Сад : Матица српска, 1984).
- Маневић, Зоран. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*, (Београд: Грађевинска књига, 1999).
- Маневић, Зоран. *Злоковићев пут у модернизам*, (Београд : [б. и.], 1977).
- Маневић, Зоран. *Појава модерне архитектуре у Србији*, докторска дисертација, (Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1979).
- McGuigan, Frank Joseph. *Experimental psychology: methods of research*, (New York, Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1993).
- Middleton, Robin и Watkin и David. *Neoclassical and 19th Century Architecture*, (Milan and New York: Electa and Rizzoli International publications, vol.1, 1980).
- Недић, Љубомир. *Филозофски списи*, (Београд : Plato, 2000).
- Павловић, Михајло. *У двоструком огледалу: француско-српске културне и књижевне везе*, (Београд: Просвета, 1996).
- Panofsky, Erwin. *Perspective as symbolic form*, (New York : Zone Books, 1991).

- Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique: et autres essais*, (Paris : Ed. de Minuit, 1991).
- Pérez-Gómez, Alberto. "Introduction", Claude Perrault, Ordinance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancient (Santa Monica, Ca.; The Getty Center for The History of Art and the Humanities, 1993), pp. 1-44.
- Peroš, Marko. *Perspektiva*, (Zagreb: s.n., 1938).
- Pérouse de Montclos, M. Jean-Marie. *Vocabulaire de l'architecture – Principes d'analyse scientifique*, (Paris: Imprimerie Nationale, 1972).
- Перовић, Милош Р. Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма / Serbian 20th Century Architecture: from historicism to second modernism, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2003).
- Петрановић, Бранко. *Историја Југославије: 1918-1988, Књига 1: Краљевина Југославија: 1914-1941*, (Београд: Нолит, 1998).
- Петровић, Сретен. *Естетика*, (Београд: народна књига, 2006).
- Pevsner, Nikolaus. *A History of Building Types*, (London: Thames and Hudson, 1976).
- Pevsner, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1963).
- Port, Étienne. *Sur la route d'exil, notes d'enfants serbes*, (Angers :G. Grassin, 1917).
- Premerl, Tomislav. *Hrvatska moderna arhitektura između dva svetska rata: nova tradicija*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990).
- Радосављевић, Паја. *Прошлост и садашњост експерименталне психологије*, (Нови Сад: Натошевић, 1912).
- Раскин, Џон. *Благодати лепоте*, (Београд, Сарајево : И. Ђ. Ђурђевић, 1920).
- Ribot, Théodule. *La psychologie allemande contemporaine: école expérimentale*, (Paris : Félix Alcan, 1909).
- Robinson, Daniel Nicholas. *An intellectual history of psychology*, (Wisconsin: The University of Wisconsin press, 1986).
- Schwarzer, Mitchell. *German Architectural Theory and Search for Modern Identity*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*, (London, 1979).

- Сретенковић, Станислав. *Француска и Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца 1918-1929*, (Београд: Институт за савремену историју, 2008).
- Summerson, John. *The Architecture of Eighteenth Century*, (London: Thames and Hudson, 1986).
- Самерсон, Џон. *Класични језик архитектуре*, (Београд: Грађевинска књига, 2004).
- Shaughnessy, John. *Research methods in psychology*, (New York [etc.] : McGraw-Hill, 2003).
- Solso, Robert. *Experimental psychology : a case approach*, (New York: Longman, 1998).
- Шуваковић, Мишко. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, (Београд; Нови Сад: Српска академија наука и уметности: Прометеј, 1999).
- Татаркијевич, Владислав. *Историја шест појмова*, (Београд: Полит, 1976).
- Терзић, Славко. *Југословенско-француски односи*, (Београд: Историјски институт, 1990).
- Thibault Estelle. *La géométrie des emotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, (Wavre : Mardaga, 2010).
- Trachtenberg, Marvin. *Architecture: From Prehistory to Post-Modernism, The Western tradition*, (New York, 1986).
- Tuilier André. *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, vol. 1- *Des origines à Richelieu*, t. 2 - *De Louis XIV á la crise de 1968*, (Paris: Nouvelle Librairie de France, 1994).
- Тошева, Снежана. *Бранислав Којић*, (Београд : Грађевинска књига, 1998).
- Valéry, Paul. *Variété*, (Paris : Gallimard, 1924).
- Vicher Robert, Fiedler Conrad, Wolfflin Heinrich and Goller Adolf. *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, (Los Angeles: The Getty Center For The History Of Art, 1996).
- Винавер, Вук. *Југославија и Француска између два светска рата (Да ли је Југославија била француски "сателит")*, (Београд: Институт за савремену историју, 1985).
- Вудворт, Роберт. *Еспериментална психологија*, (Београд: Научна књига, 1959).



**ЧЛАНЦИ ИЗ ЗБОРНИКА ТЕКСТОВА И ПЕРИОДИЧНИХ  
ПУБЛИКАЦИЈА, ИЗЛОЖБЕ И БРОШУРЕ (јединице наведене по азбучном  
реду)**

- Бјелајац, Миле. “Срби и Французи ”, *Библиотека Alexandria*, бр. 9, (Београд: 2000), стр. 42-46.
- Богуновић, Слободан. “Естетичка теорија, критичка делатност и архитектонска пракса др Милутина Борисављевића”, *Српски књижевни гласник*, Год. 3, бр. 1/4 (Београд, 1994), стр. 155-159.
- Богуновић, Слободан. “Естетичка теорија, критичка делатност и архитектонска пракса др Милутина Борисављевића”, *Комуникација*, бр.89, (1995), стр. 4-19.
- Димитријевић, Бојан. “Спољна политика Краљевине СХС/Југославије 1918-1934”, *Историја 20. века*, бр.2, (Београд, 2008), стр. 43-81.
- Ђурђевић, Марина. “60 година од оснивања Групе архитеката модерног правца”, *Момент*, бр.13, (Београд, 1998), стр. 86-87.
- Кадиевић, Александар. “Архитекти научници у новијој српској архитектури”, *Флогистрон*, бр. 2, (Београд, 1995).
- Кадиевић, Александар. “Проблем хармоније у естетици и градитељству Милутина Борисављевића”, *Историја и развој теорија архитектуре*, Зборник 1, (2003), стр. 55-68.
- Кадиевић, Александар. “Изложбе руских архитеката у Београду између два светска рата”, *Руска емиграција у српској култури XX века*, приредили: Миодраг Сибиновић, Марија Межински, Алексеј Арсењев, Књ. 1, (Београд: Филолошки факултет, Катедра за славистику и Центар за научни рад, 1994), стр. 293-301.
- Камилић, Викторија. “Осврт на делатност групе архитеката модерног правца : поводом осамдесетогодишњице оснивања”, *Годишњак града Београда*, Књ. 55 (Београд, 2008) стр. 239-264

- Kovač, Miro. “Raspadanje Austro-Ugarske i rađanje Kraljevine SHS u svjetlu francuske politike (od listopada do prosinca 1918.)”, *Časopis za suvremenu povijest*, br.1, (Zagreb, 2003), str. 141-172.
- Ковачић, Ивана. “Прилог познавању архитектонског опуса Милутина Борисављевића: породична кућа и вила”, *Наслеђе*, (Београд, 2002.)
- Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, “Уговор о пријатељском споразумевању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Француске потписан у Паризу 11. новембра 1927. године/ Конвенција о арбитражи између Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Француске потписана у Паризу 11. новембра 1927. године”, *Архив Југославије*, (Београд, 1927).
- Маневић, Зоран. “Архитект Бранислав Којић (1899-1987)”, *Архитектура и урбанизам*, бр. 4 (Београд: 1997, стр. 55-61.
- Маневић, Зоран. “Београдски архитектонски модернизам (1929-1931)”, *Годишњак града Београда XXVI*, (Београд, 1979), стр. 209-226.
- Маневић, Зоран. “Дело архитектке Драгише Брашована”, *Зборник за ликовне уметности*, 6, (Београд, 1970), стр. 187-199.
- Маневић, Зоран. “Класицизам у српској архитектури”, *Зборник Матице српске за класичне студије*, 4/5, (Београд: 2002/2003), стр. 123-127.
- Маневић, Зоран. “Новија српска архитектура”, *Српска архитектура 1900-1970*, (Београд, 1972).
- Маневић, Зоран. “Наши неимари. Милутин Борисављевић”, *Изградња*, бр. 12, (Београд, 1980).
- Marjanović, Igor. (Mis)reading Miloutine Borissavliévitch, Volume 22, Number 2, *Journal of the North American Society for Serbian Studies*, (Washington University in St. Louis, 2008), pp. 149-156.
- Милетић-Абрамовић, Љиљана. “Милутин Борисављевић”, *Годишњак града Београда*, књ. XXXIII, (Београд, 1986), стр. 63-86.
- Милетић-Абрамовић, Љиљана. “Милутин Борисављевић”, *Момент*, бр.19, (Београд, 1990), стр. 112-128.
- Миленковић, Тома. “Руски Инжењери у Југославији 1919-1941”, *Историја 20. века*, 16, 1, (Београд, 1998), стр. 189-190.

- Miletic, Abramovic Ljiljana. "The Achitectural and Theoretical Work Milutin Borisavljevic in context of the Post-Modern Experience", *Architecture and Urbanism at The Turn of The III Milenium*, (Belgrade, 1996).
- Несторовић, Богдан. "Постакадемизам у архитектури Београда (1919-1941)", *Годишњак града Београда*, XX, (Београд, 1973).
- Попов, Чедомир. "Француски фактор у српској историји XIX и прве половине XX века", *Настава историје*, бр. 3, (Београд: Загреб: Љубљана: Скопље: Сарајево: Титоград, 1996), стр. 57-60.
- Stanković, Nebojša. "Milutin Borisavljević (Miloutine Borissavliévitch) and His Scientific Aesthetics of Architecture in the Age of Modernism", *41st national convention of the American Association for the Advancement of Slavic Studies*, (Boston MA – panel: "Forgotten Serbian Thinkers", 2009).
- Рељић, Јелица, уредник и аутор изложбе. *Српско-француски односи у 19. и 20. веку*, (Београд: Архив Србије, 2004).
- Тошева, Снежана. "Капитална дела руских архитеката у Београду", *Руска емиграција у српској култури XX века*, приредили: Миодраг Сибиновић, Марија Межински, Алексеј Арсењев, Књ. 1, (Београд: Филолошки факултет, Катедра за славистику и Центар за научни рад, 1994), стр. 302-307.
- Зборник радова Архитектонског факултета*, (Београд: Научна књига: Техничка књига, 1951- 1952).

## **ПРИЛОЗИ**

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Ирена И. Кулетин Тулафић

**НАУЧНА ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЕ  
МИЛУТИНА БОРИСАВЉЕВИЋА**

докторска дисертација

II део

Београд, 2011.



Сл. 1 - Милутин Борисављевић, портрет као дечак од десет година, Ниш, 2 септембар, 1899. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.



Сл. 2 - Милутин Борисављевић – архитекта и естетичар. Извор: Ђурђевић, *Момент*, 1998.



Сл. 3 - Милутин Борисављевић (први лева) са мајком и оцем, Ниш, 2 септембар, 1899. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.

Сл. 4 – Даринка Тешић удата Борисављевић (1863-1921), мајка Милутина Борисављевића. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.

Сл. 5 – др Милош Борисављевић, отац Милутина Борисављевића. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива области архитектура*.



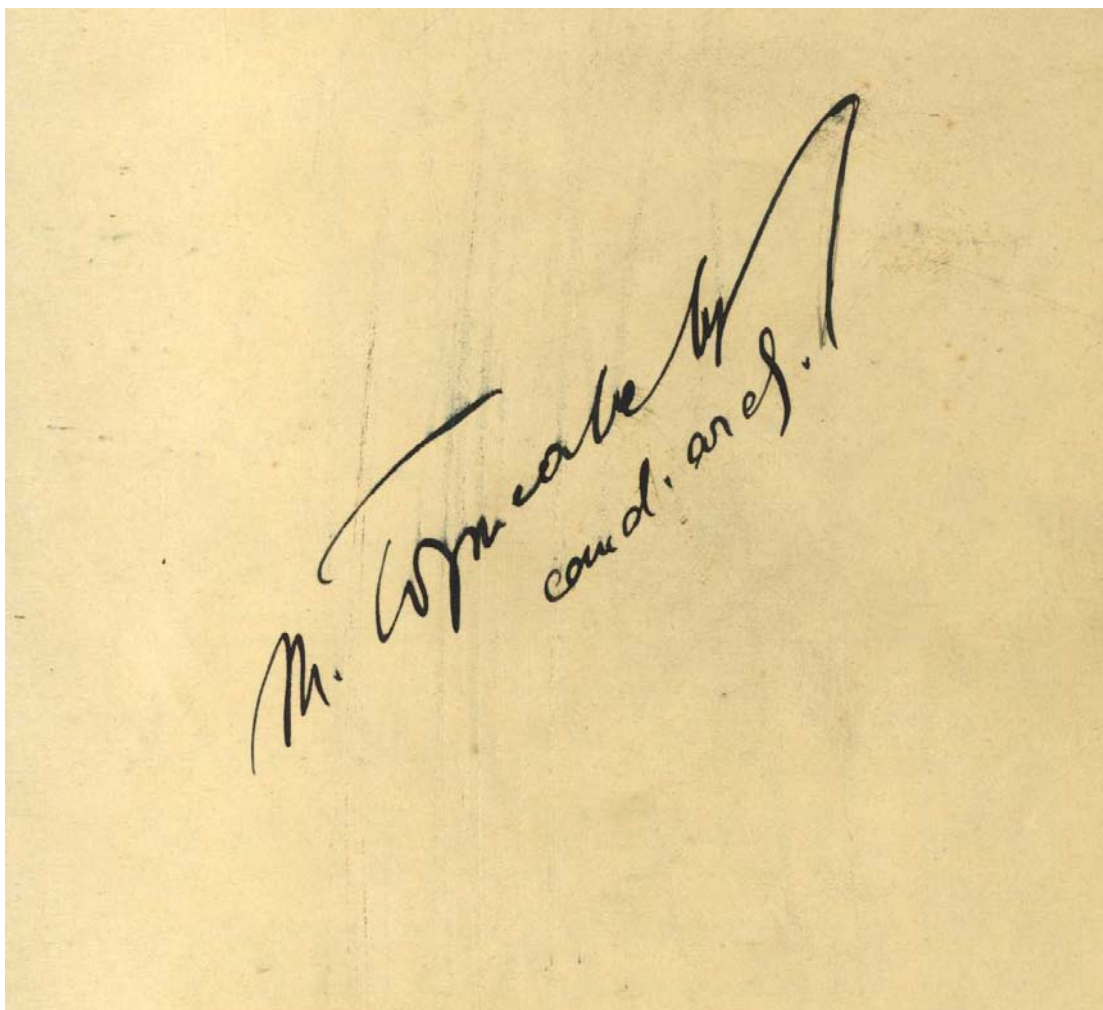


Сл. 6 – Породица Милоша и Даринке Борисављевић, Београд, 1902.  
Милутин Борисављевић први с десна, лево од њега браћа Душан и Ђорђе,  
с лева сестре Надежда и Брана. Извор: Архив Музеја науке и технике - Београд, *Архива  
области архитектура.*



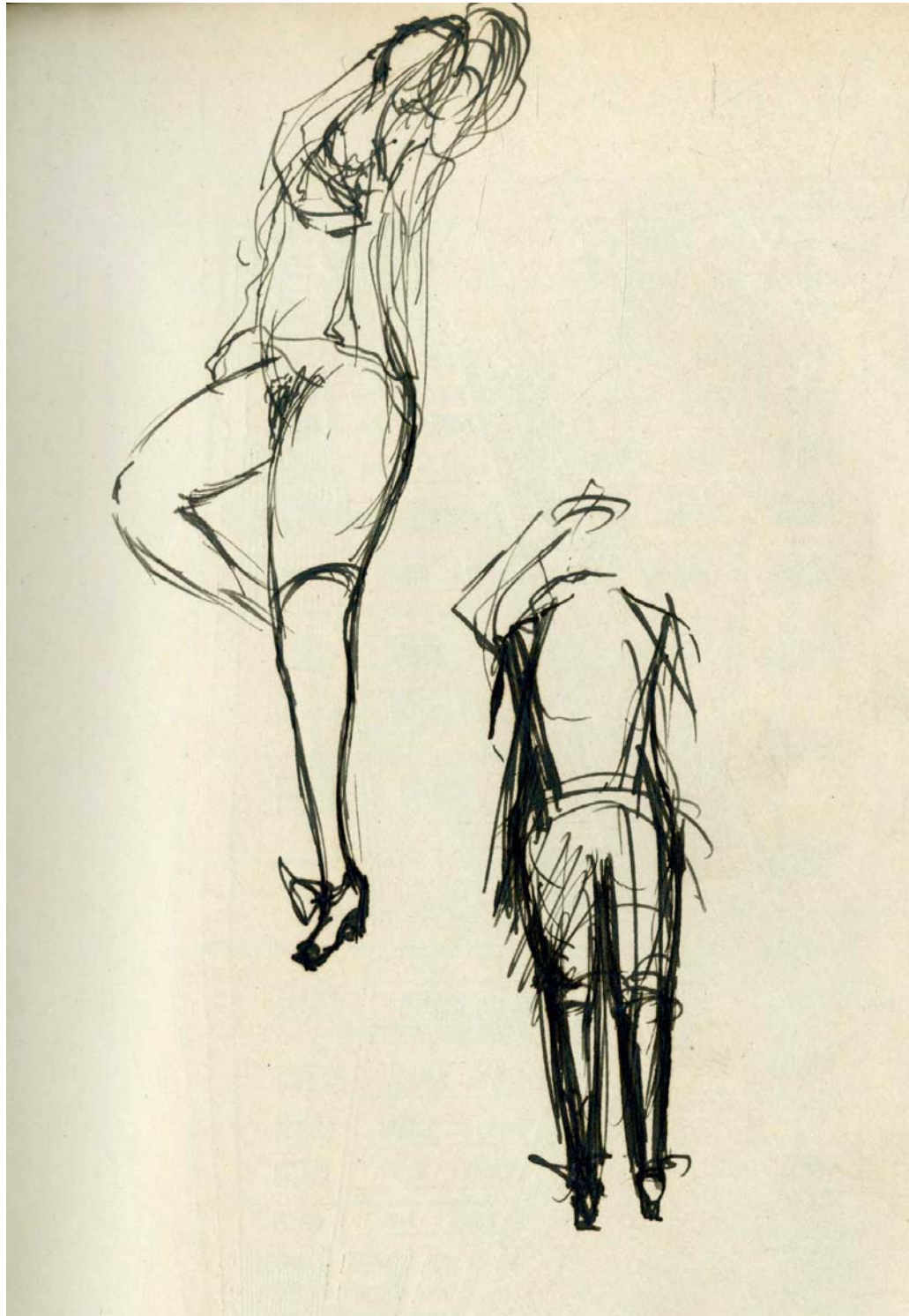
Сл. 7 – др Милош Борисављевић са породицом, Ниш, око 1900.  
Милутин Борисављевић седи поред кочијаша. Извор: Архив Музеја  
науке и технике - Београд, *Архива области архитектура.*



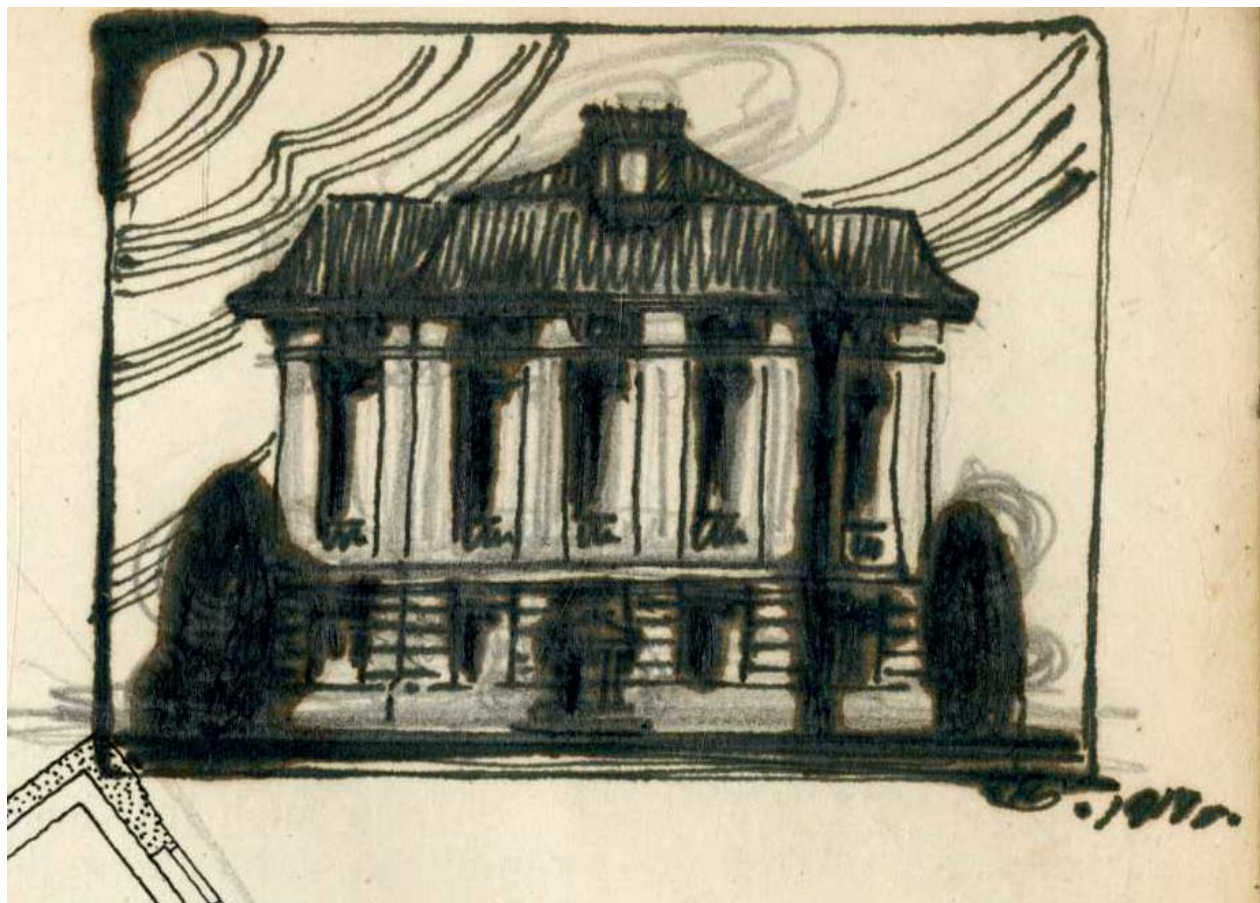
A photograph of a piece of aged, yellowish paper with a handwritten signature in black ink. The signature is written in a cursive style and reads "M. Boricakovic" followed by "cond. an ef." on a second line. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Сл. 8 – Потпис Милутина Борисављевића. Извор: Борисављевић у књизи Friedrich Wagner, *Landwirtschaftliche Bauten*, 1907.





Сл. 11 – Борисављевићеви цртежи на страницама књига које је имао у својој личној библиотеци. Цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.



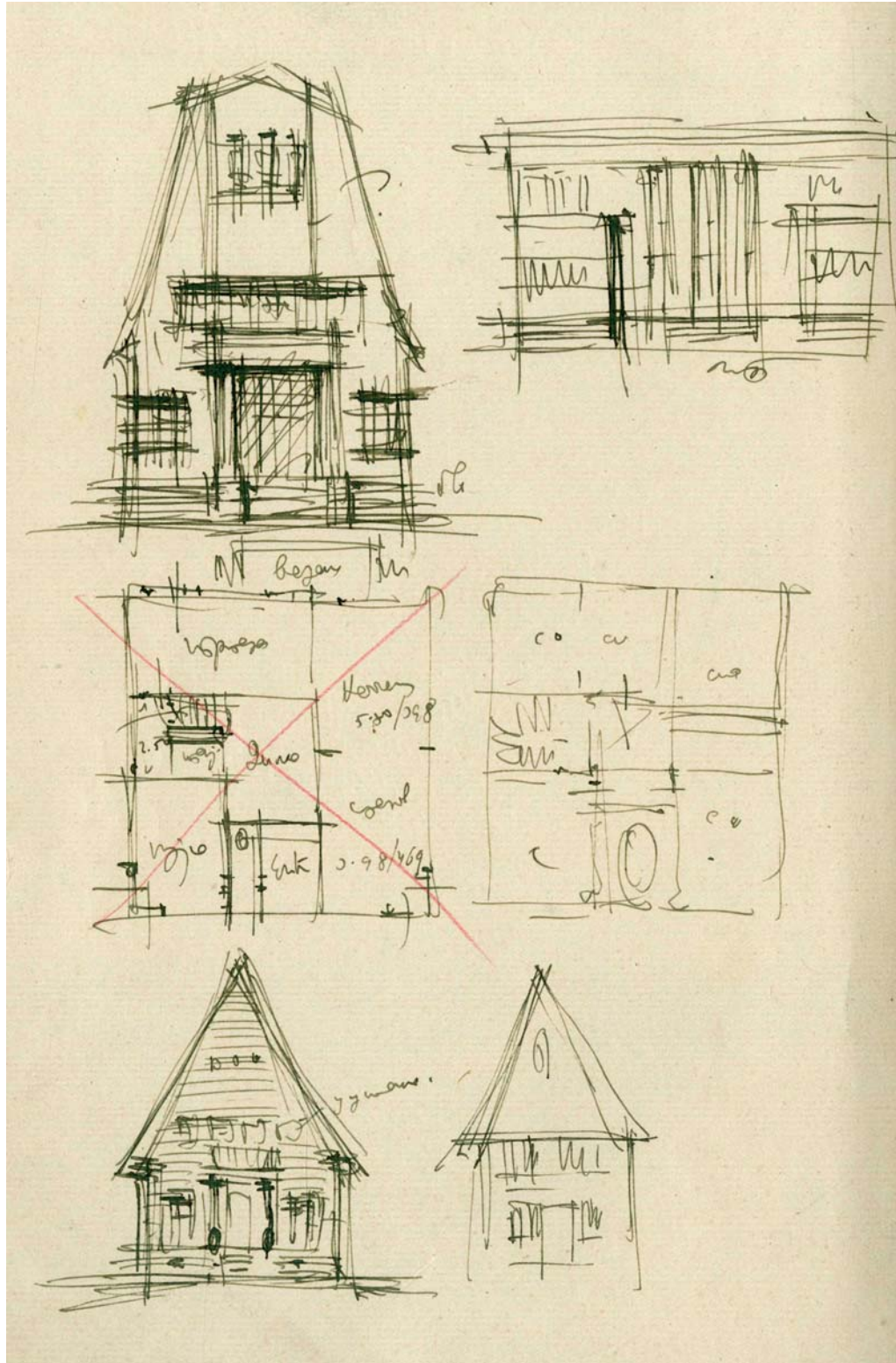
Сл. 12 – Борисављевићев цртеж у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.



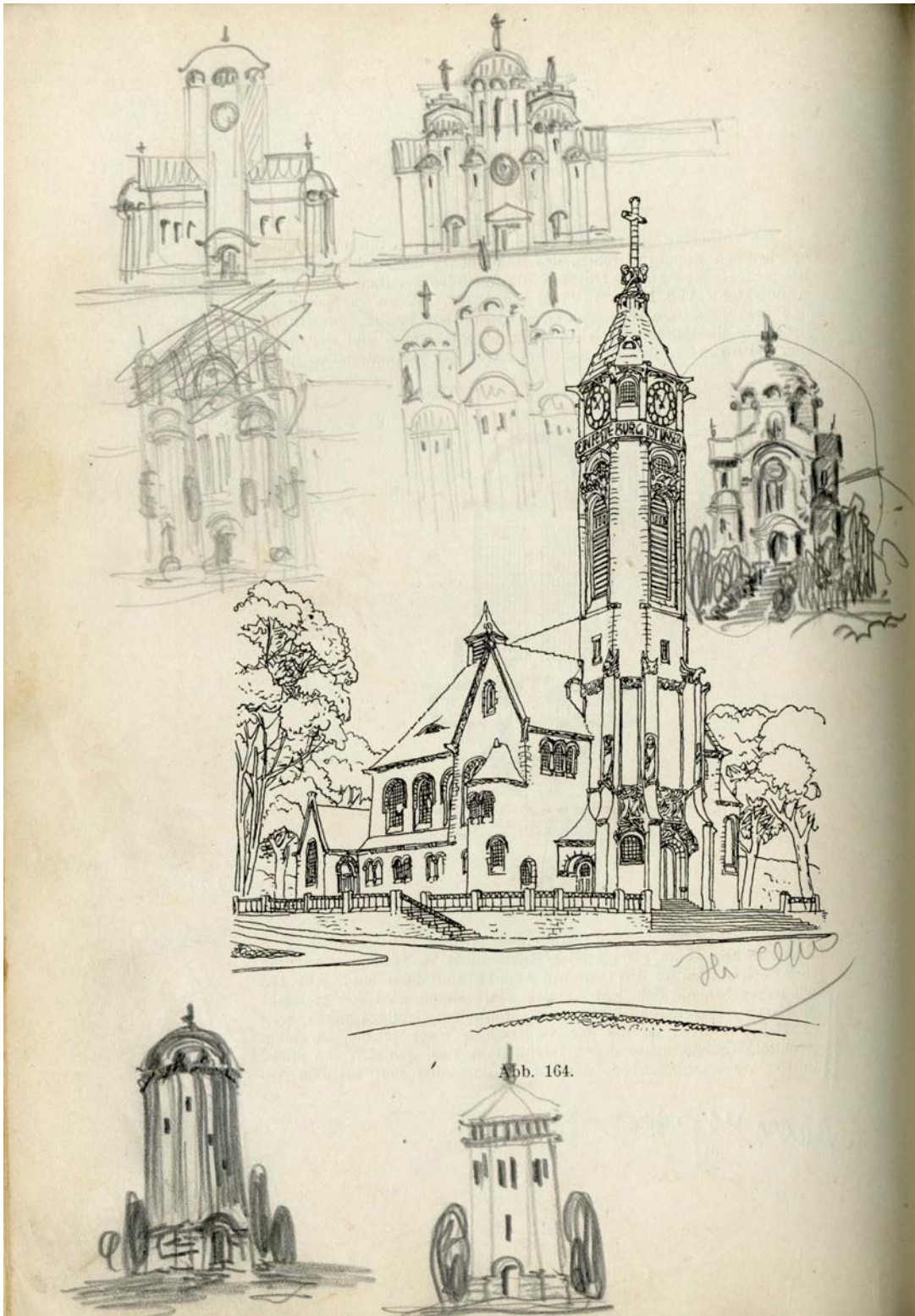
Сл. 13 – Борисављевићеви цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.



Сл. 14 – Борисављевићеви цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.



Сл. 15 – Борисављевићеви цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen* :  
*Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена  
књига.



Сл. 16 – Борисављевићеви цртежи у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.



# JOURNÉE SERBE

ORGANISÉE A LA DEMANDE DU GOUVERNEMENT DE LA REPUBLIQUE

par le **COMITÉ DU SECOURS NATIONAL**  
pour le **Dimanche 25 Juin.**

## FRANÇAIS & FRANÇAISES,

En novembre 1913, lorsque la Serbie isolée se raidissait contre l'assaut combiné d'un triple adversaire, un long frisson d'admiration secoua le monde. Puis, quand elle succomba, vaincue par le nombre, une pitié profonde jaillit de toutes parts vers la nation martyre livrée aux représailles d'un conquérant sauvage.

Après des mois, l'admiration demeure pour tant d'héroïsme dépensé dans la résistance; mais la compassion aussi demeure pour tant et de si effroyables souffrances subies dans la retraite et l'invasion. Si l'armée serbe, en effet, est sauvée et, si, reconstituée, elle se prépare à reprendre, côte à côte avec nos soldats, l'âpre lutte pour la victoire rédemptrice, la population non-combattante ploie, au contraire, plus accablée et plus pitoyable que jamais, sous le faix de misères et de douleurs sans limites.

Femmes, enfants, vieillards, cinq millions d'êtres inoffensifs sont la proie du plus affreux destin.

Les uns ayant fui leurs maisons incendiées et leurs champs dévastés errent, en tendant la main, sur tous les chemins de l'Europe.

Les autres, en tête à tête avec leurs bourreaux, sur le sol natal ensanglanté et ravagé, retranchés de l'humanité civilisée, sont voués à la mort; l'invasisseur les a dépouillés de leurs dernières ressources, il a vidé leurs granges et volé leurs outils; la faim les tenaille, la maladie les décime.

**ILS S'AFFAÏSENT CHAQUE JOUR PAR CENTAINES POUR NE PLUS SE RELEVER ET LEUR RACE, AVEC EUX, DESCEND AU TOMBEAU.**

## FRANÇAIS & FRANÇAISES,

C'est pour ce **peuple crucifié**; c'est pour tous les hommes, toutes les femmes, et tous les enfants de la Serbie que le *Secours National*, répondant au désir du Gouvernement, s'adresse aujourd'hui au cœur de tous les hommes et de toutes les femmes de notre pays.

Vous qui, à notre appel, avez donné déjà si généreusement pour les vôtres, vous qui avez donné pour les Belges, victimes premières d'une guerre que l'ennemi a voulue atroce, donnez et plus encore pour atténuer les souffrances des familles serbes exilées et de celles aussi qui gémissent sur les ruines de leurs foyers.

Il y a 327 ans, à pareil jour, les Serbes, pour le salut de l'Europe menacée par les hordes ottomanes, tombaient glorieusement vaincus avec leur roi Lazare, au champ de Kossovo. De cette épreuve terrible, ils devaient se relever aussi grands et aussi forts. Ils se relèveront de même de la dure épreuve actuelle. A nouveau, les soldats de Pierre et d'Alexandre conquerront la terre de la patrie. Que cette patrie, quand ils y rentreront, ne soit pas seulement un sépulcre sur lequel ils n'auraient plus qu'à s'incliner et à pleurer.

Pour que les femmes et les enfants des nobles soldats nos alliés soient contents; pour que la renaissance serbe s'accomplisse au lendemain de la victoire commune, donnez, Français et Françaises, ce que vous donneriez à des frères et à des sœurs.

Par le Comité du Secours National:

Le Président,  
Paul APPELL.

Vu et approuvé:

Le Ministre de l'Intérieur,  
L.-J. MALVY.

Сл. 17 – Проглас о организовању “Српског дана” у Паризу посвећеног српским борцима који су пали за слободу у Првом светском рату. Извор: Архив Србије – Београд.



Н.бр. 1.

2

# УРЕДБА

о

**ШКОЛОВАЊУ И ВАСПИТАЊУ СРПСКЕ ШКОЛСКЕ  
ОМЛАДИНЕ У ФРАНЦУСКОЈ**



К Р Ф

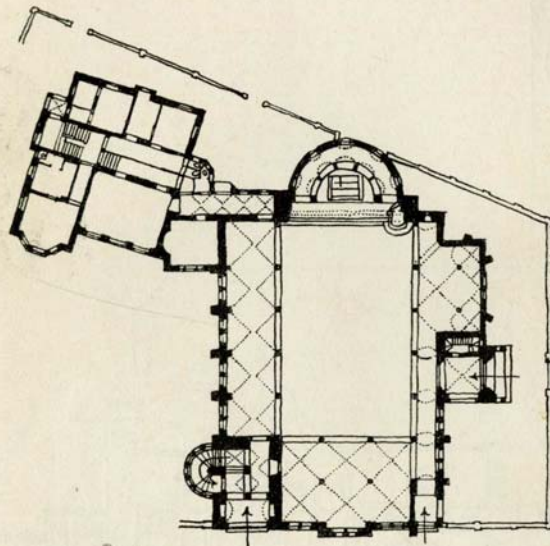
Штампано у Државној Штампарији Краљевине Србије  
1917.

Сл. 18 – Уредба о школовању српске омладине у Француској. Извор: Архив Србије – Београд.

Сурета архитектонска,  
а не сликарска,  
ост.

blick des zweiten wird es ihm nicht möglich sein, eine klare architektonische Vorstellung zu haben; nur eine sogenannte „malerische“ Komposition wird er etwa ahnen. Aber so etwas kennt ja die wirkliche Kunst gar nicht. Es kann nicht die Rede sein von einer „malerischen“ Architektur im Gegensatz zu einer „strengen“. Es gibt

заправо?  
Еј мј,  
следи Нема,  
мј по  
маломаш



0 5 10 15 20 m

Abb. 165.

нур еине кунстлерисче Архитектур — иунд дие вунте селтен, сечр селтен сичтбар — иунд данебен вил, сечр вил ункунстлерисчес Бауен.

Нун хоре ич дагеген еинвенден, даз дие хер емпфолне Билдунг дер Кирчен вohl ин дие Стадт, абер ничт ин дие дорфliche Умгегунг.

осиба дѣла фасада  
у мѣстоу је оубаво  
једна велика је сѣдмоста  
јакн морав узвѣданост

а и ја  
је по у мѣстоу  
та, зар је  
архитектонска  
и јакн је

Сл. 19 – Борисављевићеви коментари у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen* : *Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.

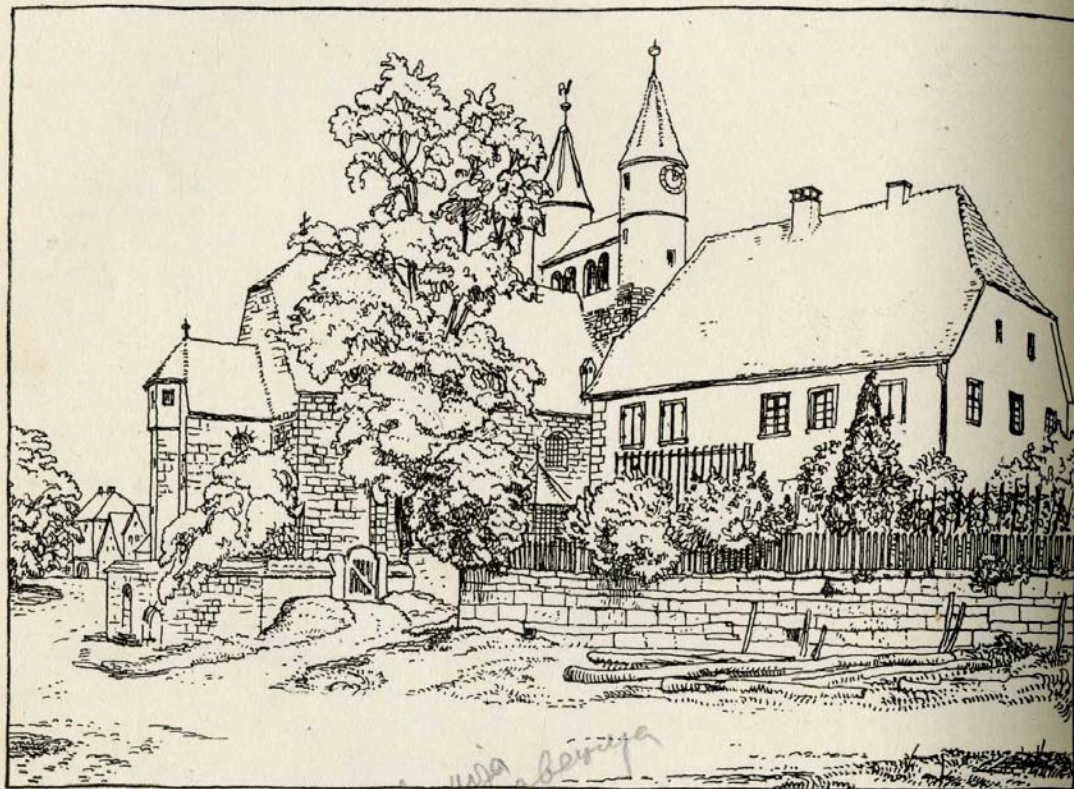
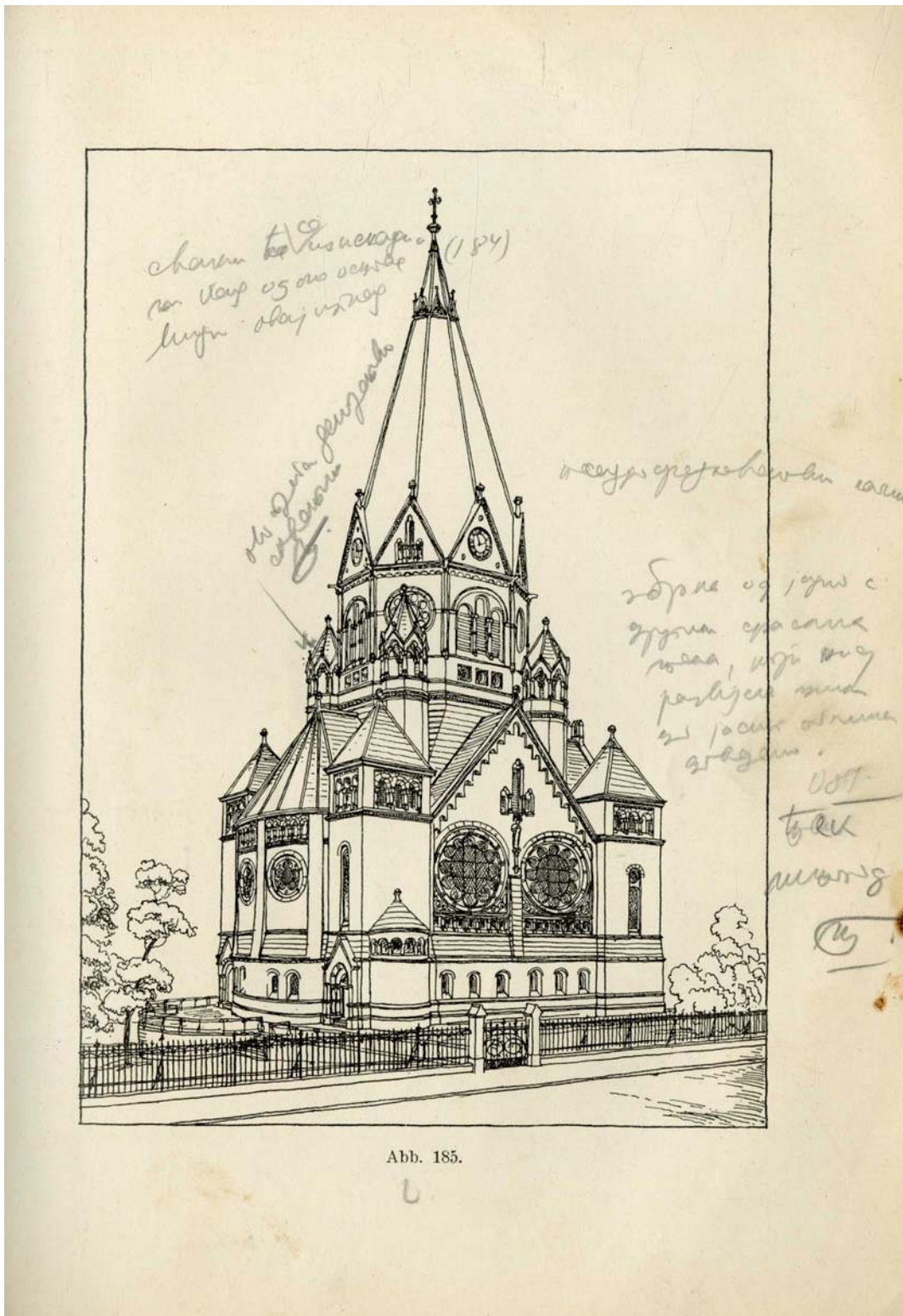


Abb. 167

За ову цркву, која  
 је манастирски доде камен  
 светлиј приликом, који се  
 је је раније (900) и са  
 овом црквом, која је  
 црквеног, која је раније  
 два дана, која је  
 Јавно познато, у једној  
 која је са седиштем  
 Цркве.

Сл. 20 – Борисављевићеви коментари у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen* : *Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.



Сл. 21 – Борисављевићеви коментари у књизи Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen : Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., 1914. Извор: наведена књига.

*Don de l'auteur. Rev. 3. 1. 1924*

MILOUTINE BORISSAVLIEVITCH

ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT SERBE  
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES



PROLÉGOMÈNES

A UNE

ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE

DE

L'ARCHITECTURE



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

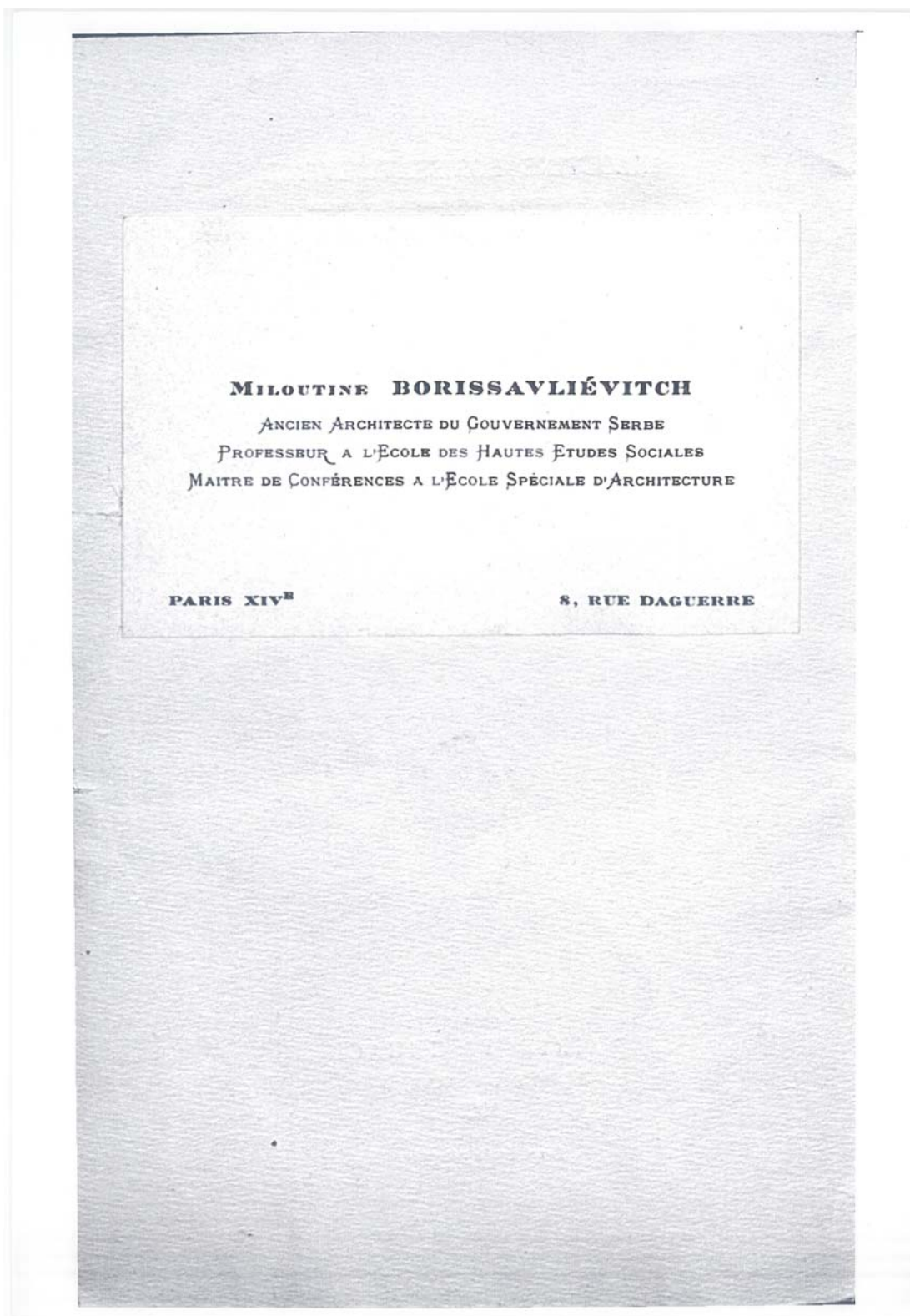
33, RUE DE SEINE, 33

1923

*Tous droits réservés*

Сл. 22 – Насловна страна Борисављевићеве прве књиге Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, (Увод у научну естетику архитектуре), 1923.

Извор: наведена књига.



Сл. 23 – Факсимил како се званично представљао Милутин Борисављевић у париској јавности: Милутин Борисављевић – старији архитекта српске државе, професор Школе високих друштвених студија и предавач у Специјалистичкој школи архитектуре. Извор: Borissavliévitch, *Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture*, 1923

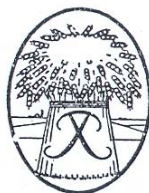
Miloutine Borissavliévitch  
MILOUTINE BORISSAVLIÉVITCH

ANCIEN ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT SERBE  
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

ESSAI CRITIQUE  
SUR LES PRINCIPALES DOCTRINES  
RELATIVES A L'ESTHÉTIQUE  
DE L'ARCHITECTURE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PRÉSENTÉE A  
LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS



• PAYOT, PARIS

106, BOULEVARD ST-GERMAIN

1925

Tous droits réservés

Сл. 24 – Насловна страна Борисављевићеве докторске дисертације објављене у виду књиге *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture - Thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, (Теорије архитектуре), 1925. Извор: наведена књига.



Сл. 25 – Насловна страна првог броја часописа “Неимар” који је покренуо Милутин Борисављевић, (Београд, 25 јануар, 1930). Извор: наведени часопис.



Поштарина плаћена у готову

Универзитетска Библиотека  
БЕОГРАД

# НЕИМАР

МЕСЕЧНИ ЧАСОПИС

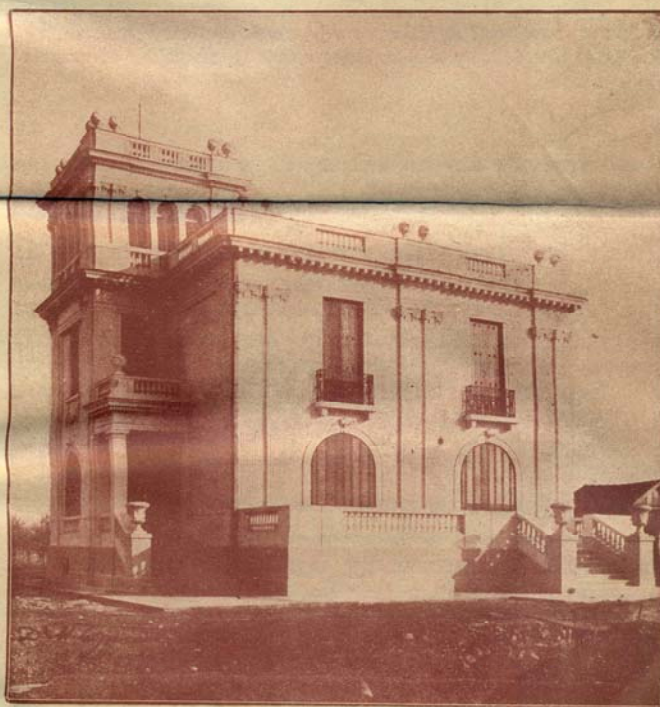
ЗА АРХИТЕКТЕ, ПРЕДУЗИМАЧЕ И КУЋЕВЛАСНИКЕ

ДИРЕКТОР:

Др. М. БОРИСАВЉЕВИЋ, архитект

ВЛАСНИК:

ИМОВИЛИЈА,  
завод за купо-продају непокретних имања  
Кнез Михајлова 34. Тел. 61-67.



БЕОГРАД, 1930

БРОЈ 12. ДЕЦЕМБАР

ПРЕТПЛАТА: ГОДИШЊЕ ДИНАРА 50.—  
ПОЛУГОДИШЊЕ . . . 25.—  
ТРОМЕСЕЧНО . . . 15.—  
МЕСЕЧНО . . . 5.—  
ЧЕКОВНИ РАЧУН: БЕОГРАД, 53.519.

ЦЕНА 5.— ДИНАРА.

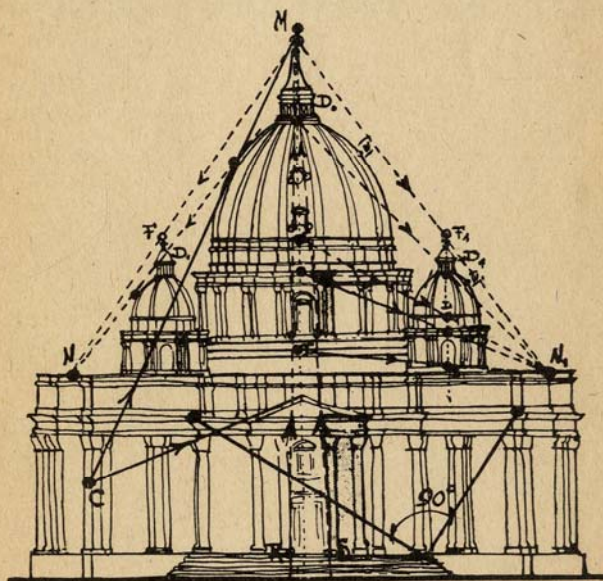
Сл. 26 – Насловна страна последњег броја часописа “Неимар” који је покренуо Милутин Борисављевић, (Београд, децембар, 1930). Извор: наведени часопис.

M. BORISSAVLIÉVITCH

ARCHITECTE, DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS  
ANCIEN PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

# TRAITÉ D'ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE DE L'ARCHITECTURE

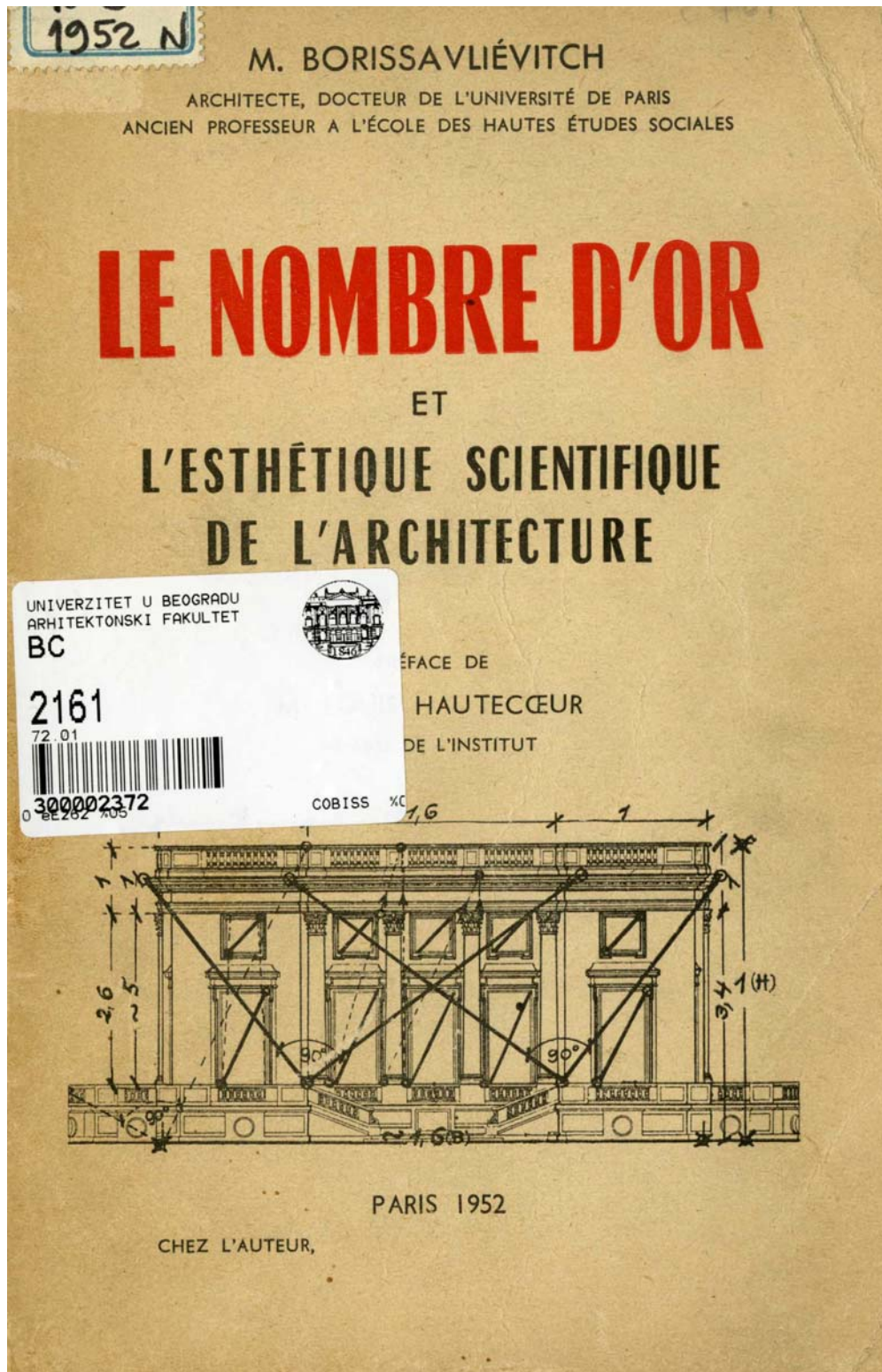
— FIGURES —



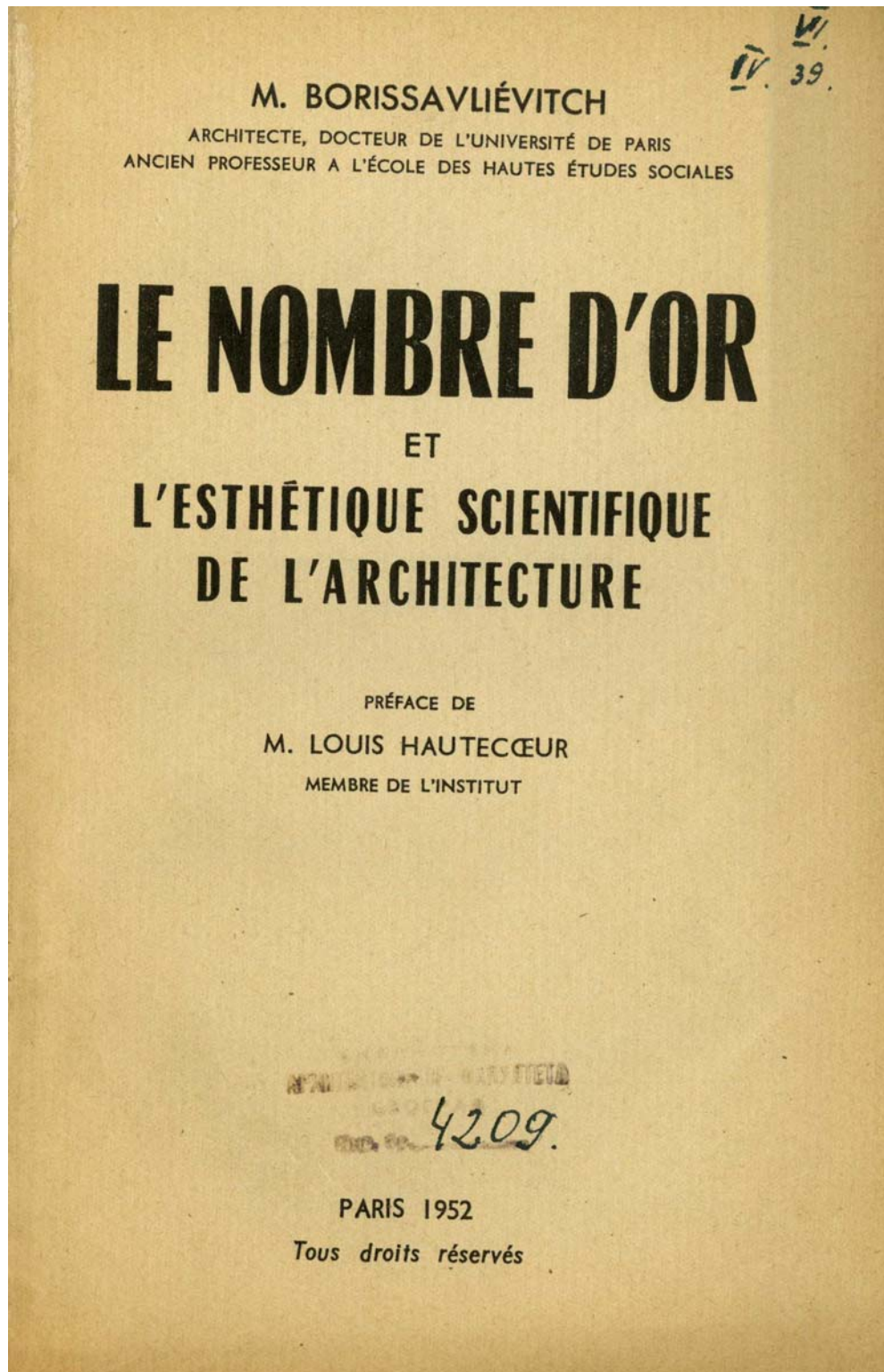
PARIS 1954

*Tous droits réservés*

Сл. 27 – Насловна страна Борисављевићеве књиге *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, (Трактат о научној естетици архитектуре), 1954. Извор: наведена књига.



Сл. 28 – Насловна страна Борисављевићеве књиге *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Златни пресек и научна естетика архитектуре), 1952 . Извор: наведена књига.



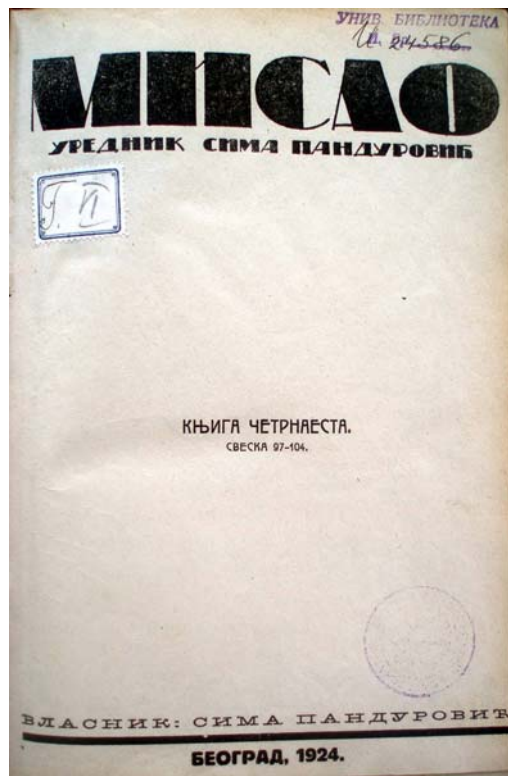
Сл. 29 – Поднасловна страна Борисављевићеве књиге *Le Nombre d'Or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, (Златни пресек и научна естетика архитектуре), 1952.  
Извор: наведена књига.



Сл. 30 – Часопис *Живот и рад* (Београд). Извор: наведени часопис.



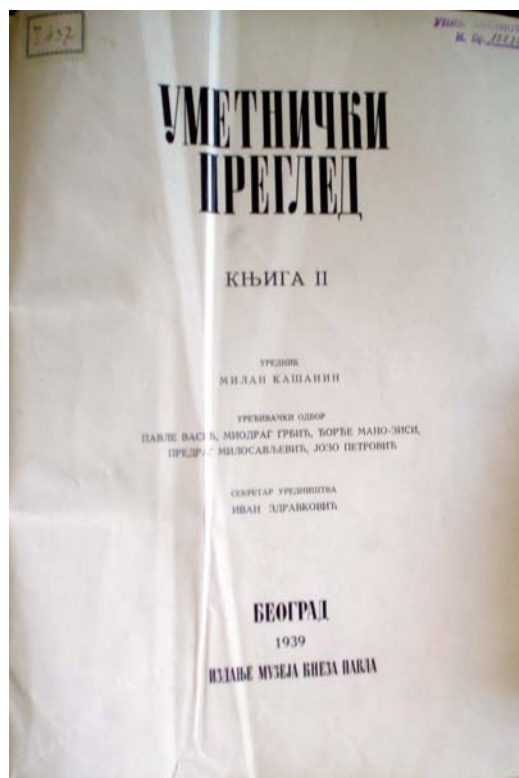
Сл. 31 – Часопис *XX век* (Београд). Извор: наведени часопис.



Сл. 32 – Часопис *Мисао* (Београд). Извор: наведени часопис.



Сл. 33 – Часопис *Смена* (Београд). Извор: наведени часопис.



Сл. 34 – Часопис *Уметнички преглед* (Београд). Извор: наведени часопис.



Сл. 35 – Часопис *Српски књижевни гласник* (Београд). Извор: наведени часопис.

# Verständliche Wissenschaft

Neunzehnter Band

Die Welt der Sinne

Von

W. v. Buddenbrock



Berlin · Verlag von Julius Springer · 1932

# Die Welt der Sinne

Eine gemeinverständliche Einführung  
in die Sinnesphysiologie

Von

W. v. Buddenbrock

Professor der Zoologie an der Universität Kiel

1. bis 5. Tausend

Mit 55 Abbildungen



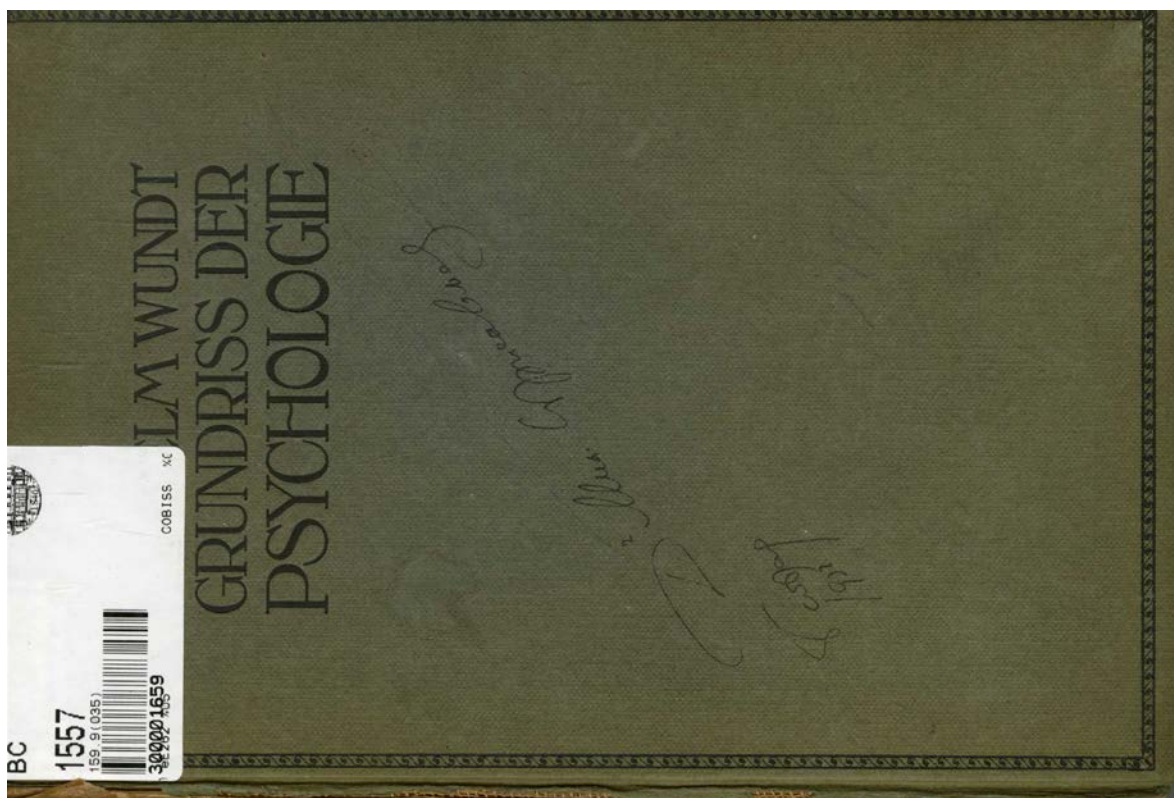
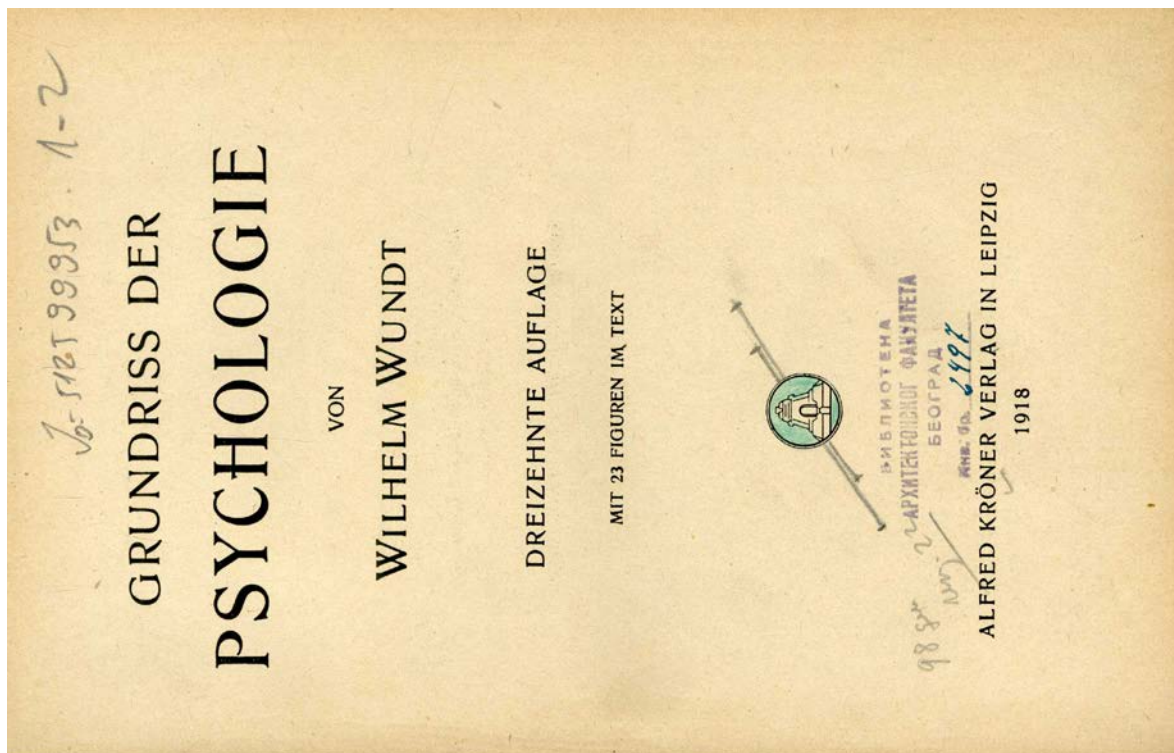
БИБЛИОТЕКА  
АРХИТЕКТУРНОГ ФАКУЛТЕТА  
БЕОГРАД

КН. БР. 2514

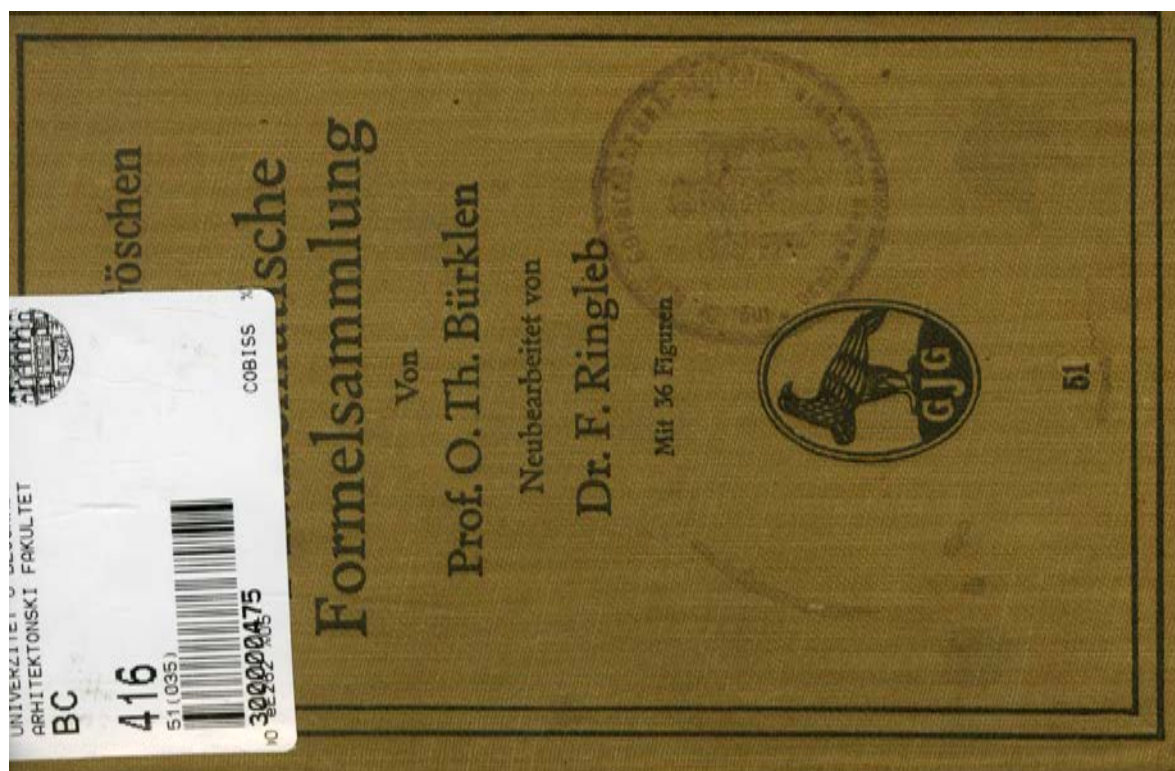
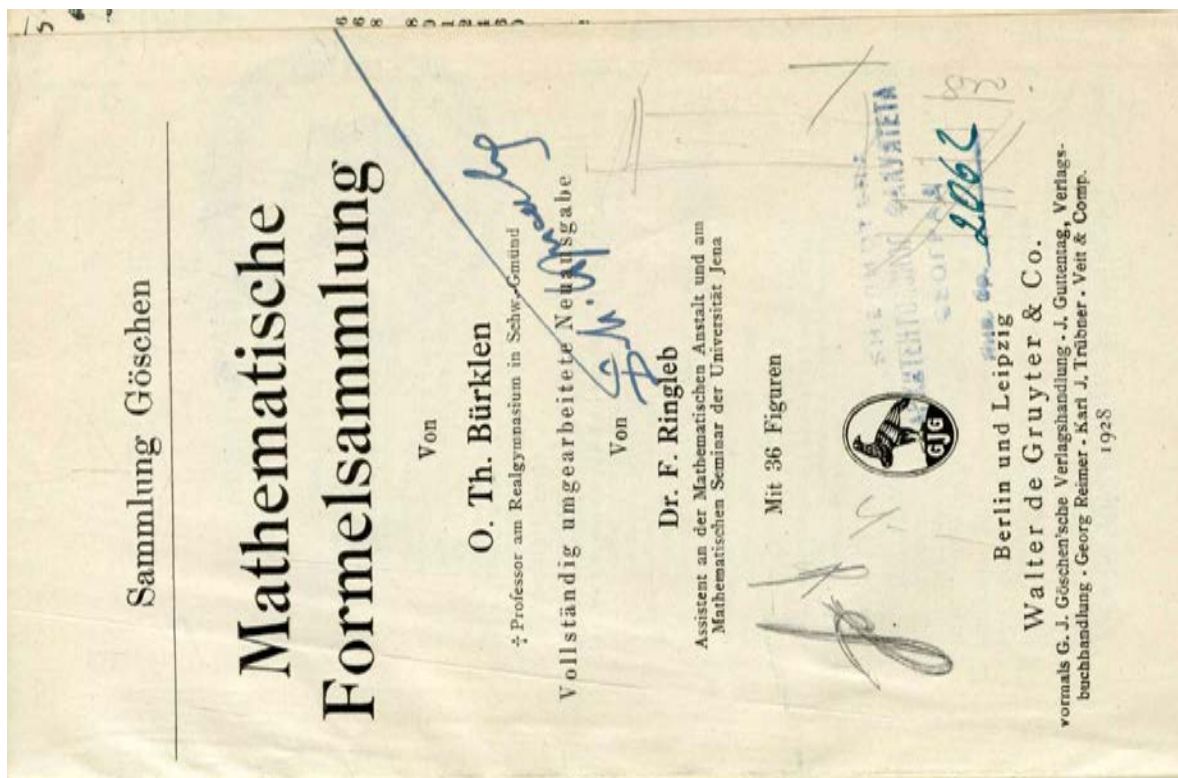
Berlin · Verlag von Julius Springer · 1932

Сл. 36 – Књига из Борисављевићеве библиотеке - Buddenbrock, W. *Die Welt der Sinne. Eine gemein verständliche Einführung in die Sinnesphysiologie.* (Berlin; Verlag: von Julius Springer, 1932). Извор: наведена књига.

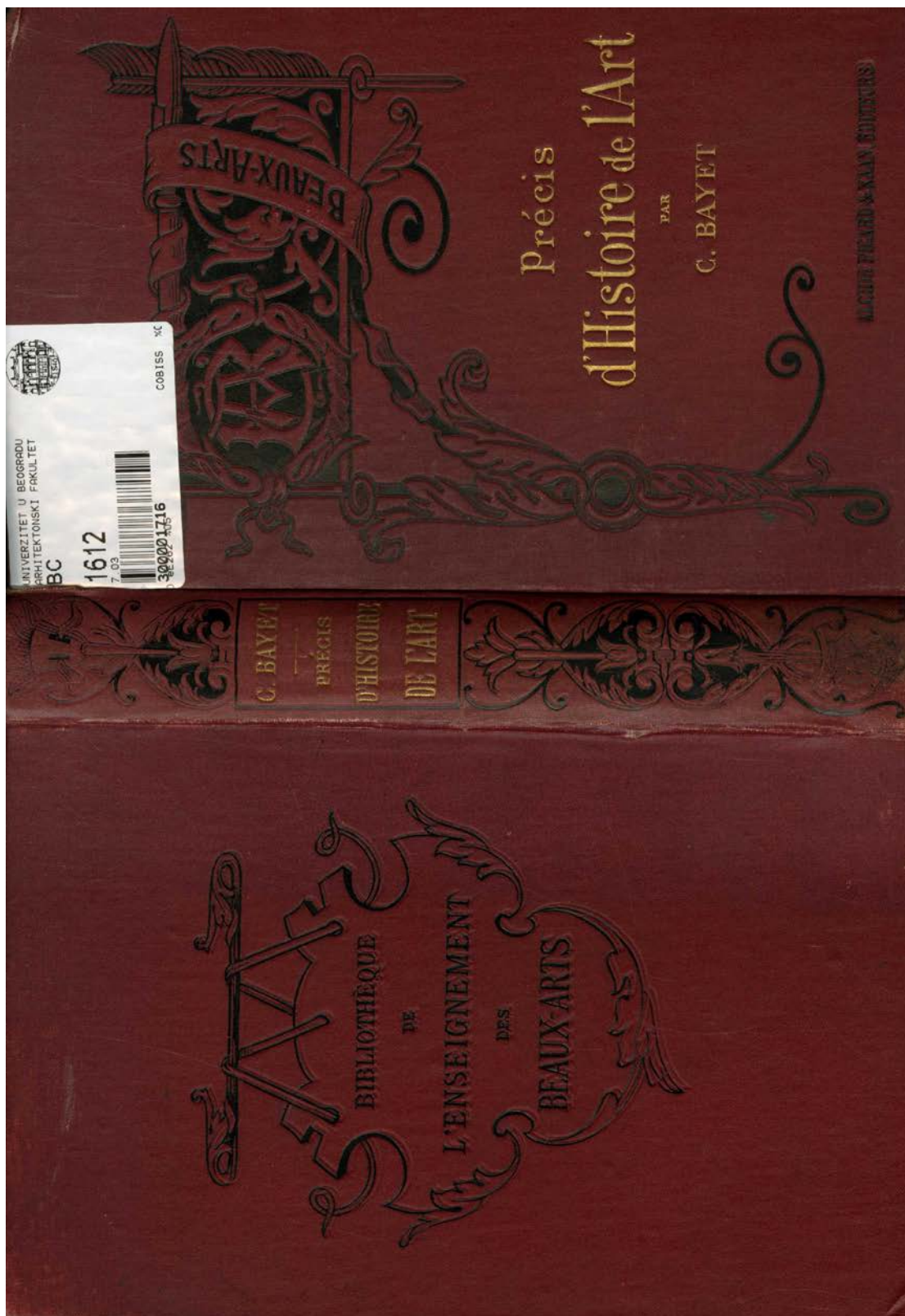




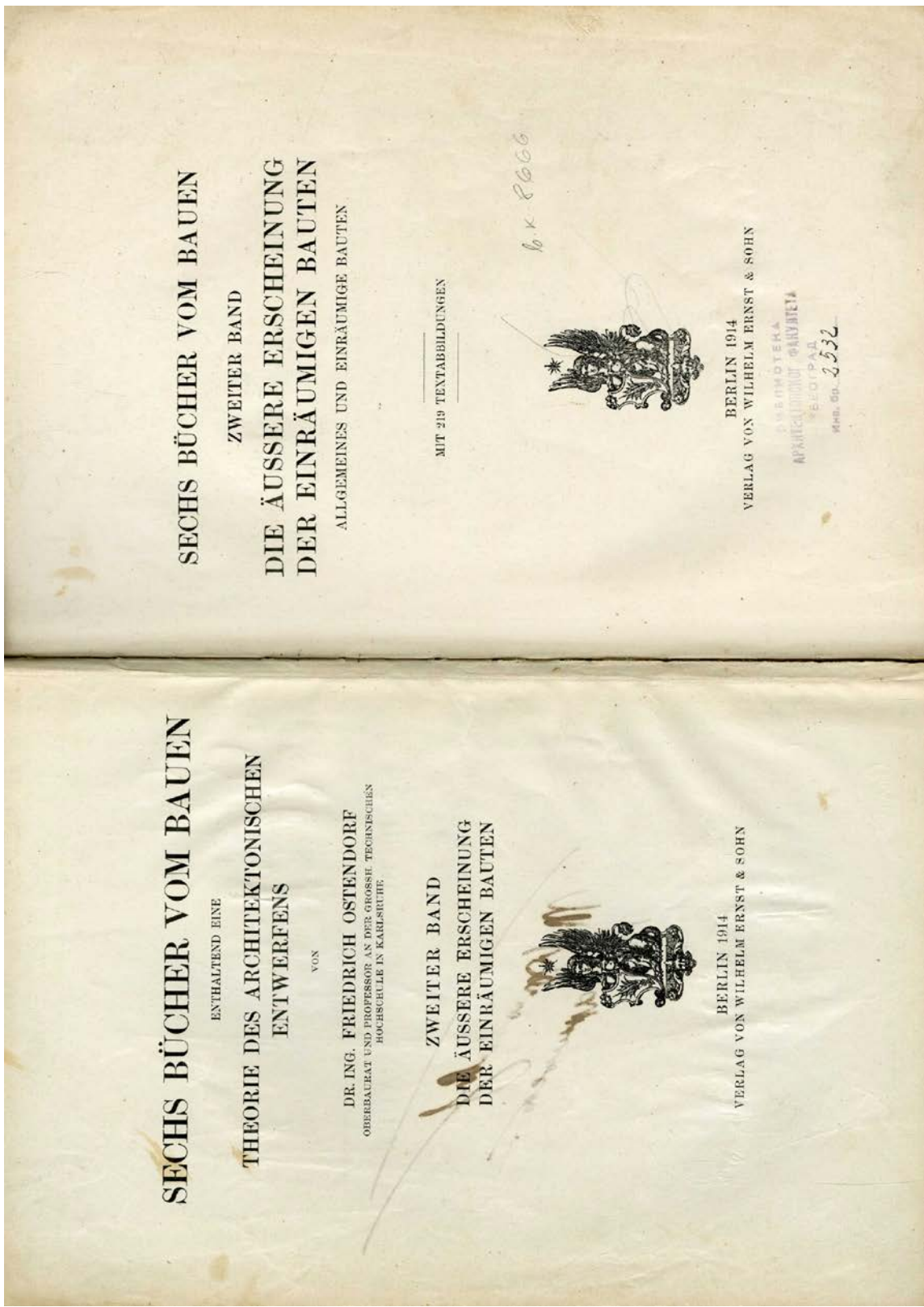
Сл. 37 – Књига из Борисављевићеве библиотеке - Wundt, Wilhelm. *Grundriss der Psychologie*, (Leipzig : A. Kroener, 1922). Извор: наведена књига.



Сл. 38 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Bürklen, O. Th. *Mathematische Formelsammlung*, (Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co, 1928). Извор: наведена књига.



Сл. 39 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Bayet, C. *Précis d'Histoire de l'Art*. Извор: наведена књига.



**SECHS BÜCHER VOM BAUEN**

ENTHALTEND EINE

**THEORIE DES ARCHITEKTONISCHEN  
ENTWERFENS**

VON

**DR. ING. FRIEDRICH OSTENDORF**  
OBERBAU- UND PROFESSOR AN DER GROSSEN TECHNISCHEN  
HOCHSCHULE IN KARLSRUHE.

ZWEITER BAND

**DIE ÄUSSERE ERSCHEINUNG  
DER EINRÄUMIGEN BAUTEN**



BERLIN 1914  
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

**SECHS BÜCHER VOM BAUEN**

ZWEITER BAND

**DIE ÄUSSERE ERSCHEINUNG  
DER EINRÄUMIGEN BAUTEN**

ALLGEMEINES UND EINRÄUMIGE BAUTEN

MIT 319 TEXTABBILDUNGEN

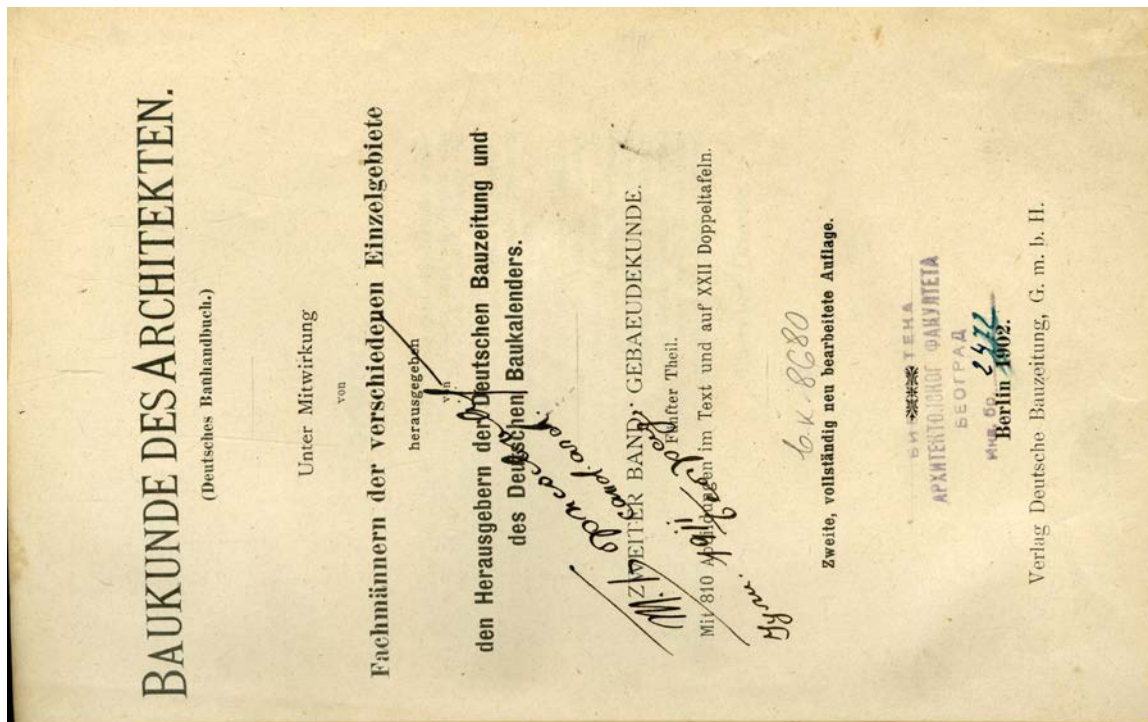
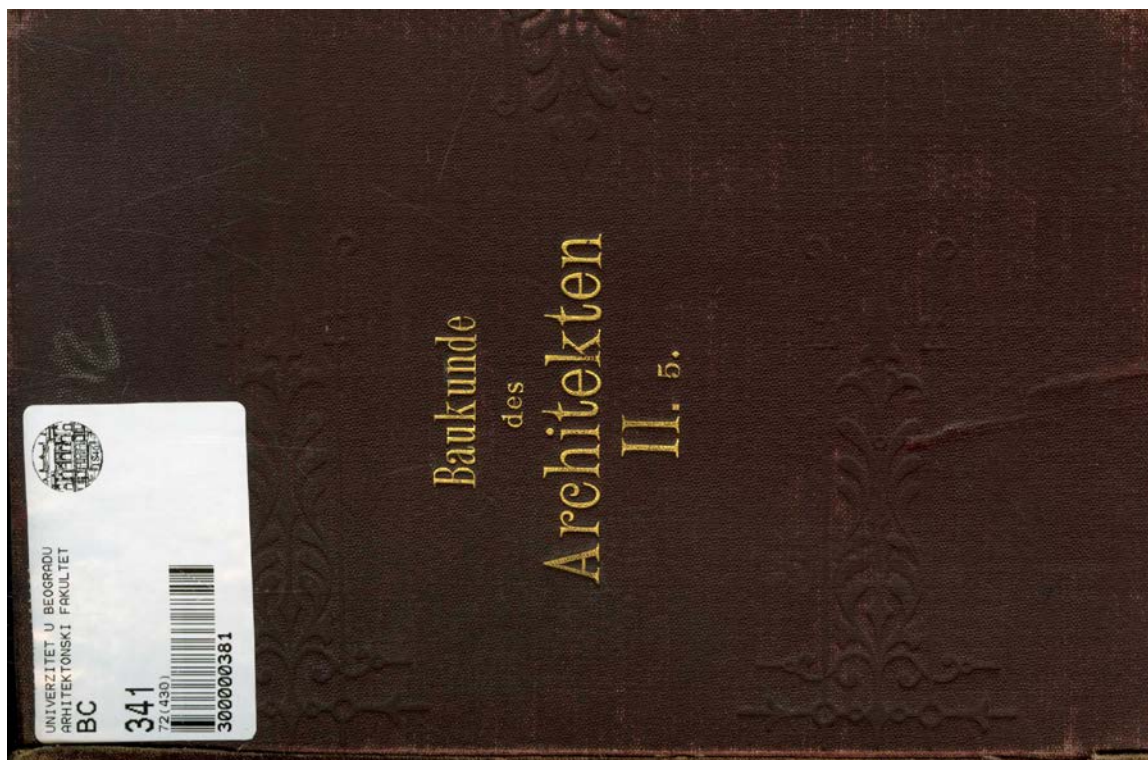
6 x 8666



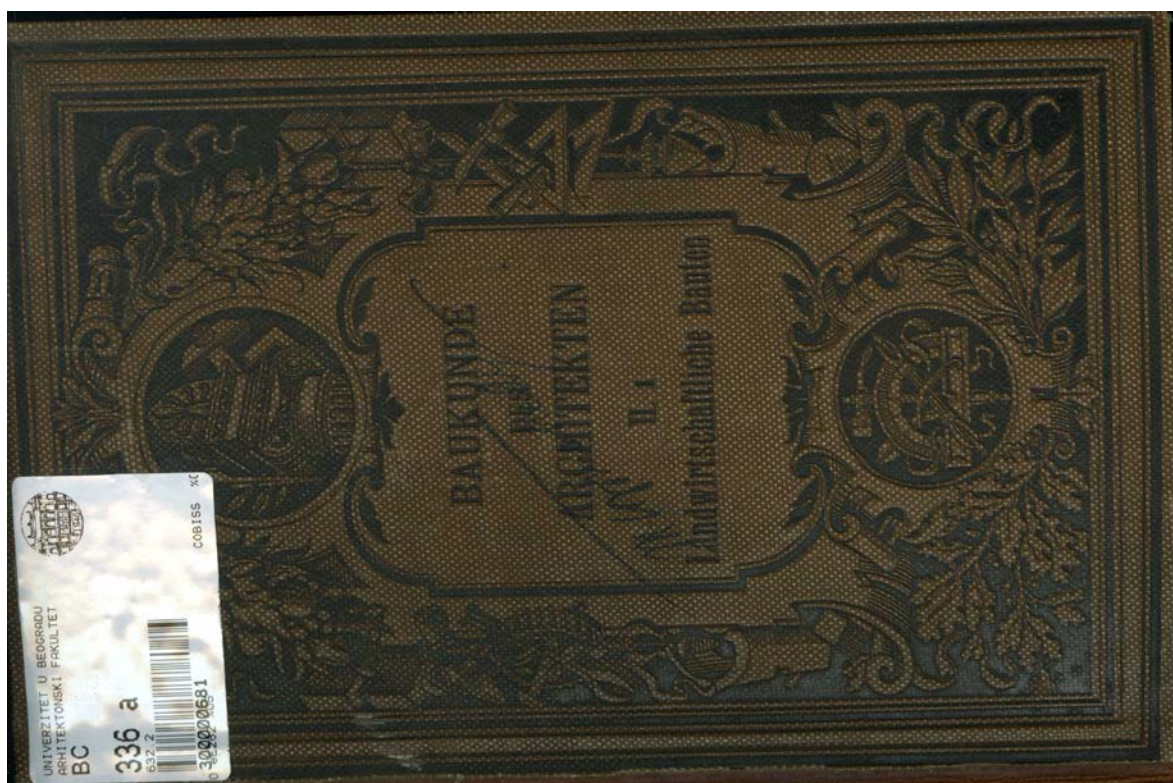
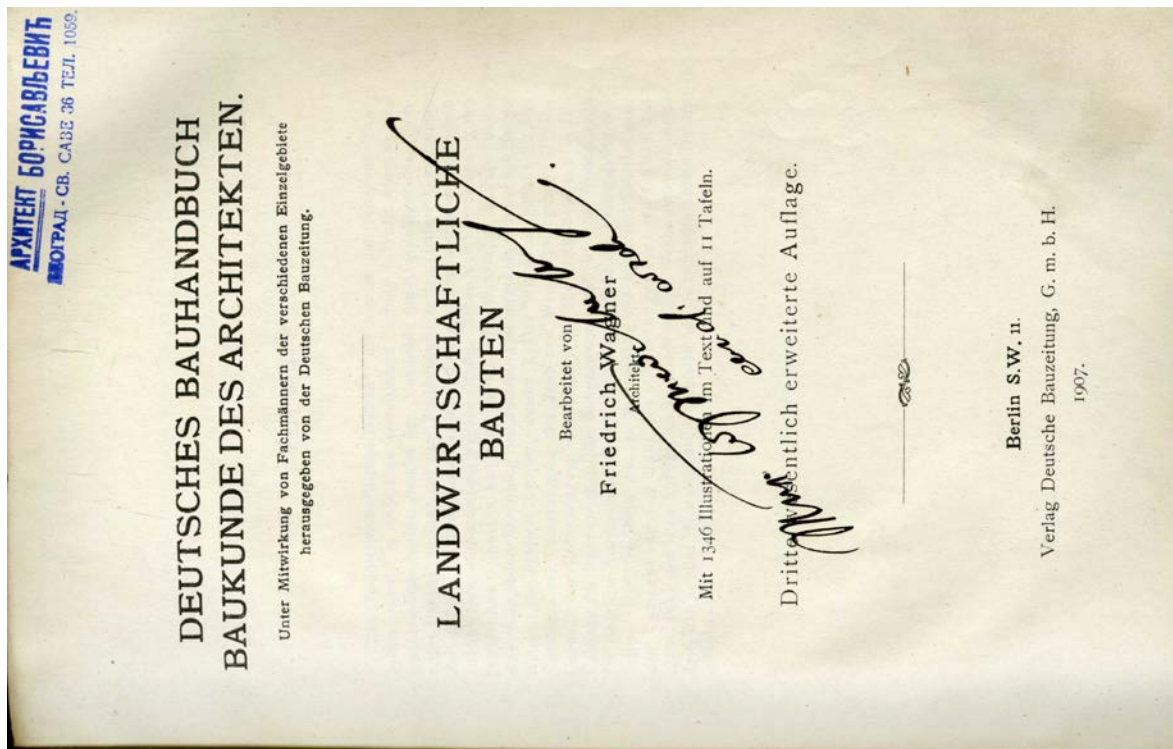
BERLIN 1914  
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

БИБЛИОТЕКА  
АРХИТЕКТУРИ И УРЕБНИ  
ГЕОГРАФИИ  
ИЗБ. № 2532

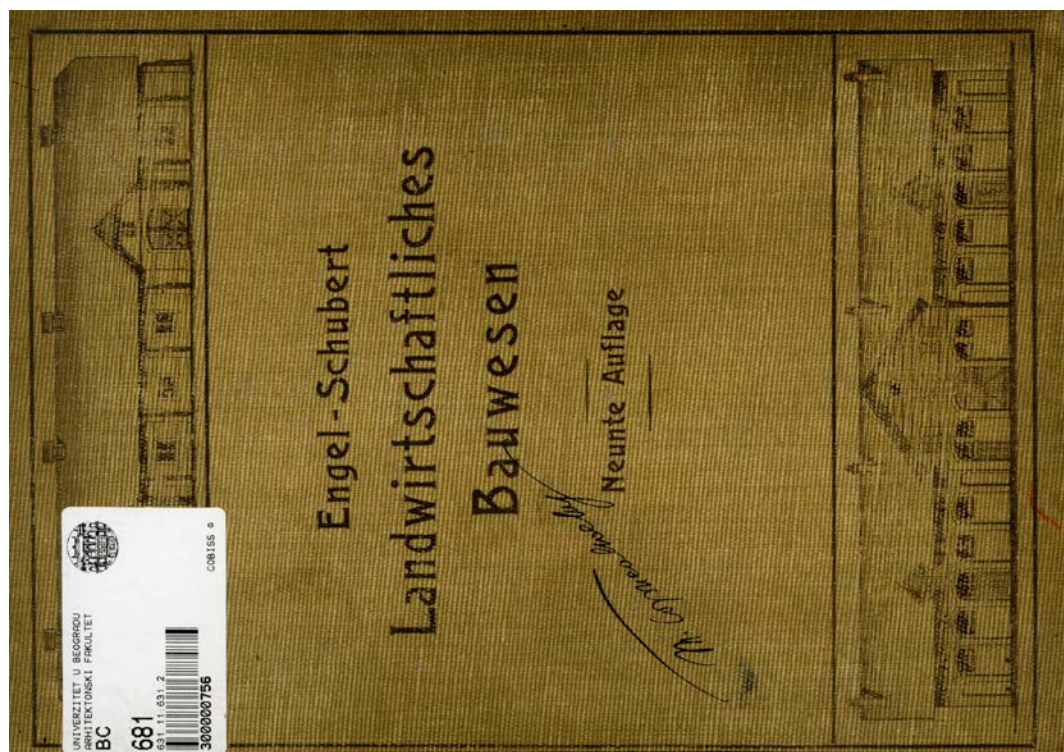
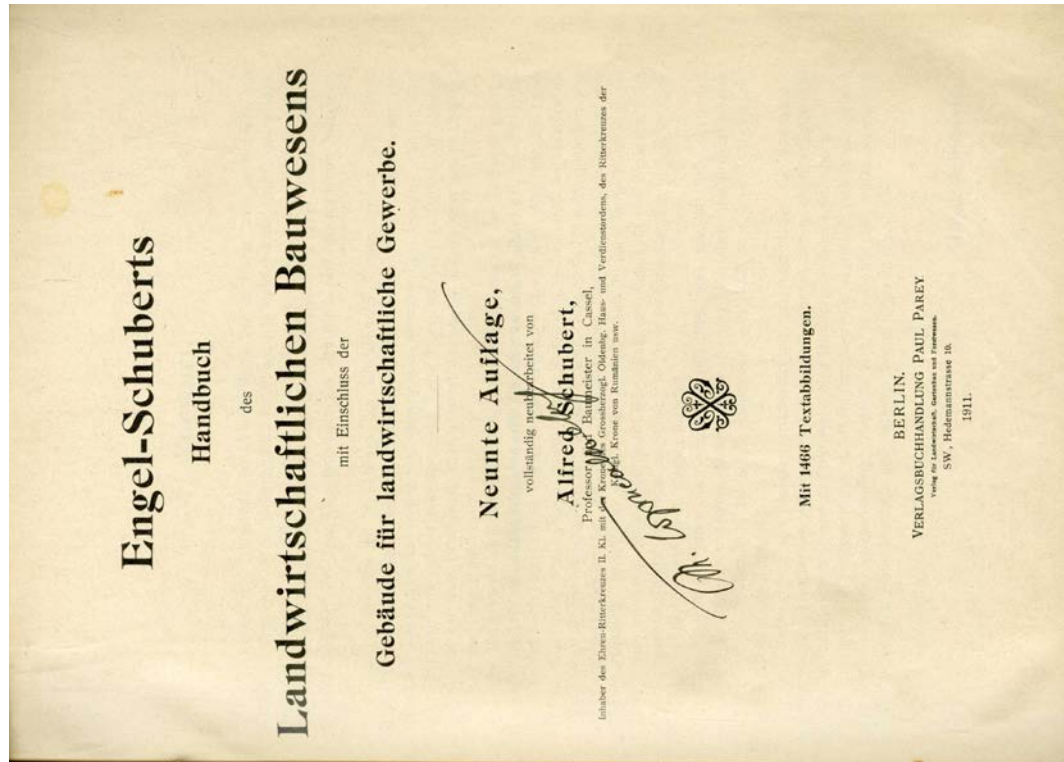
Сл. 40 – Књига из Борисављевићеве библиотеке - Ostendorf, Friedrich. *Sechs Bücher vom Bauen* : *Enthaltend eine Theorie des Architektonischen Entwerfen*. 2. Bd., Die Äussere Erscheinung, (Berlin, 1914).Извор: наведена књига. Извор: наведена књига.



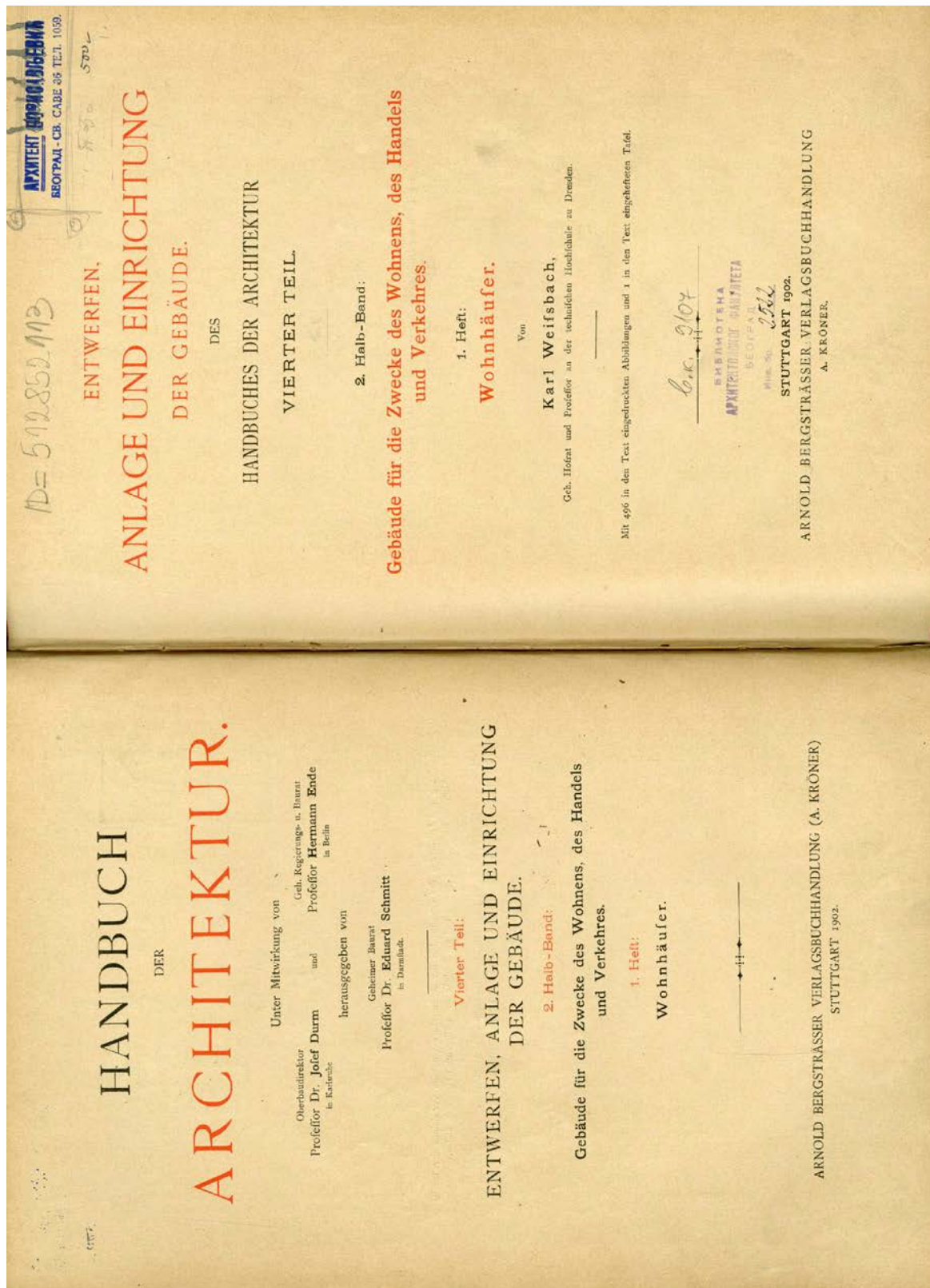
Сл. 41 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – *Baukunde des Architekten*, (Berlin, 1902).  
Извор: наведена књига.



Сл. 42 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Wagner, Friedrich. *Baukunde des Architekten II*, (Berlin, 1907). Извор: наведена књига.

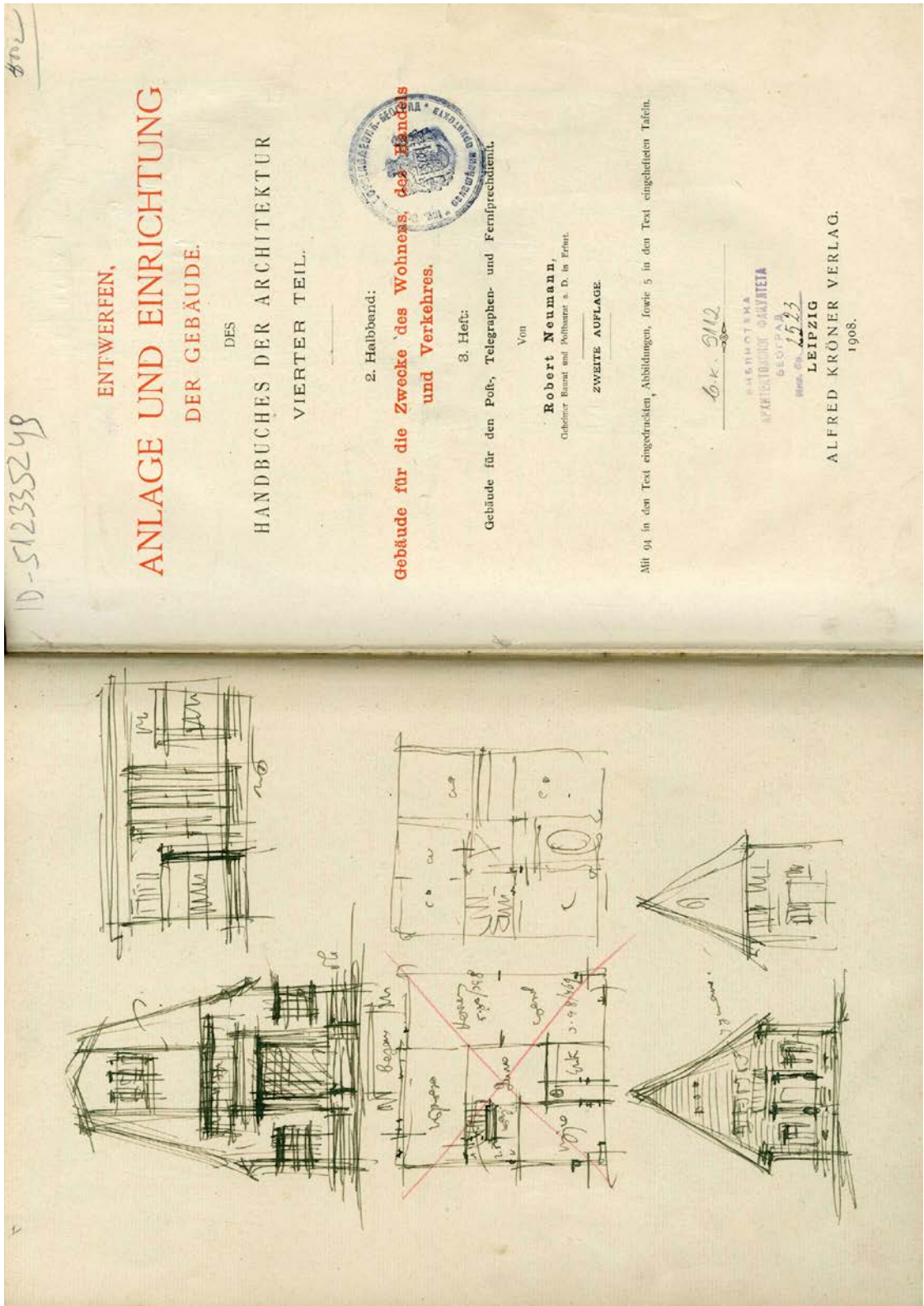


Сл. 43 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Schubert - Engel. *Landwirtschaftliches Bauwesen*, (Berlin, 1911). Извор: наведена књига.

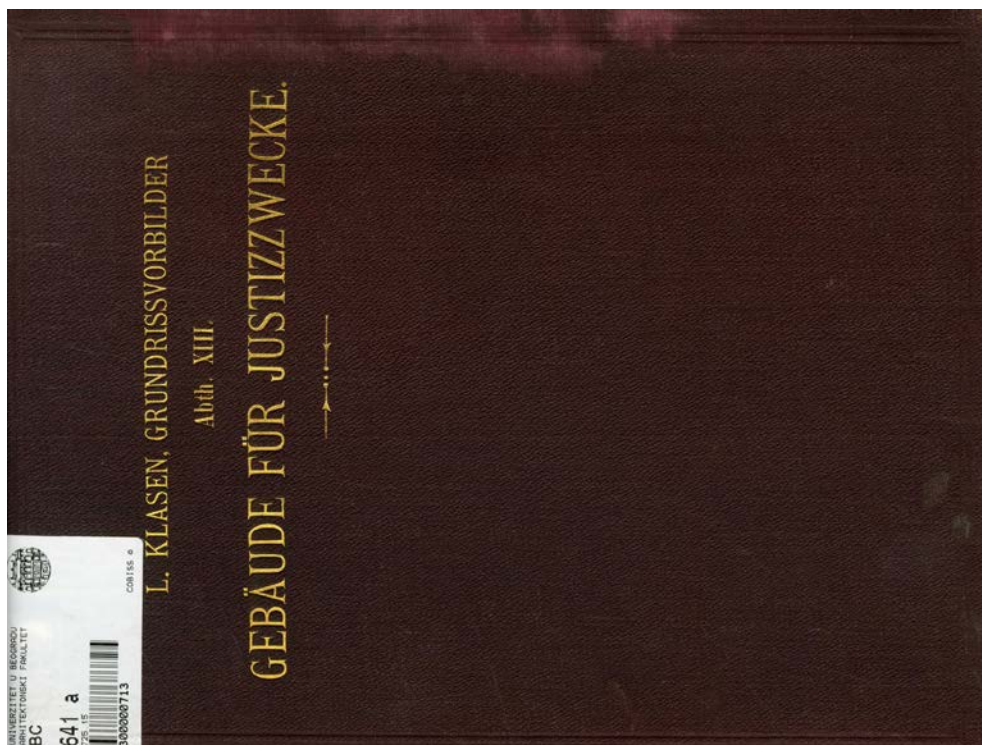
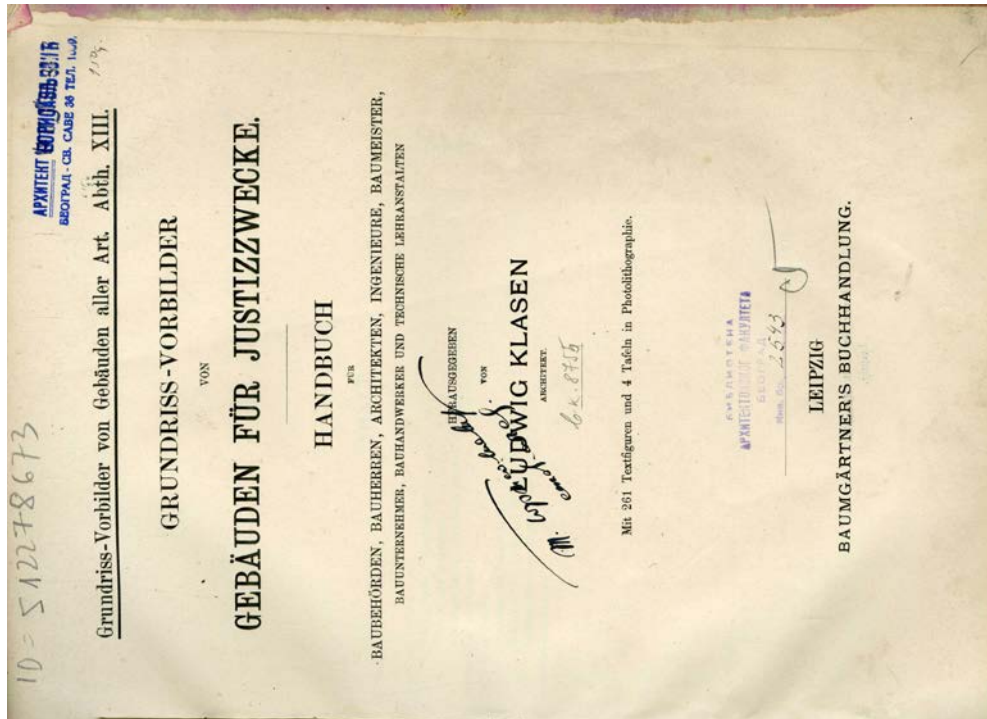


Сл. 44 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – *Handbuch der Architektur*, (Stuttgart, 1902).  
Извор: наведена књига.

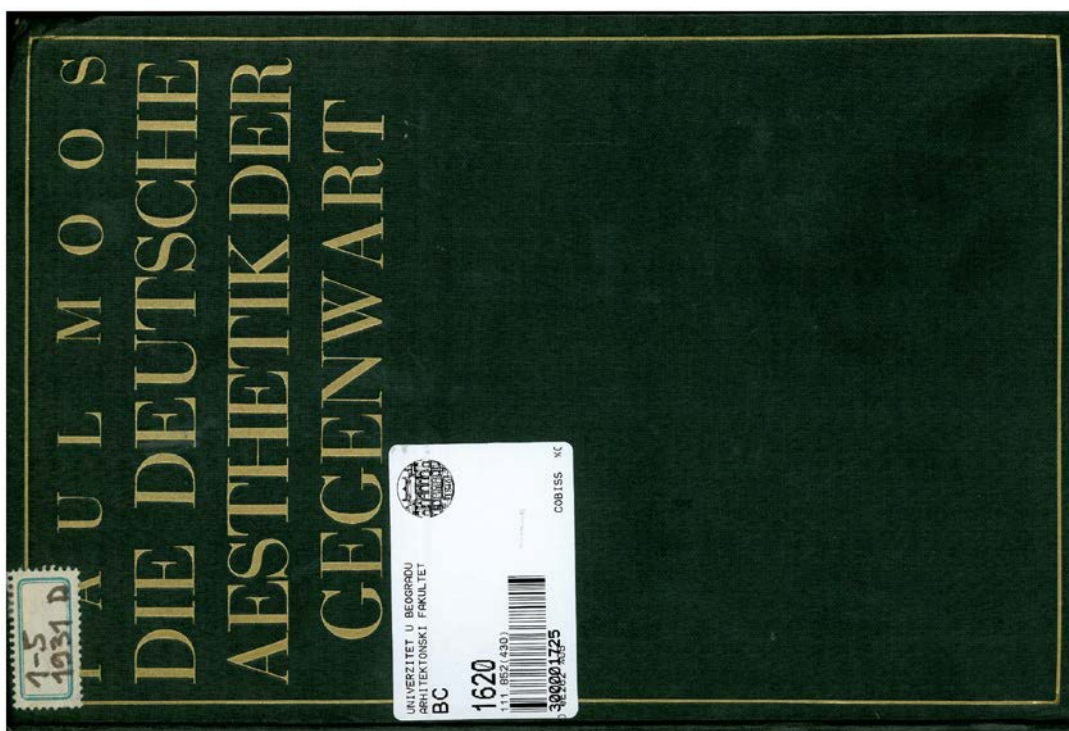
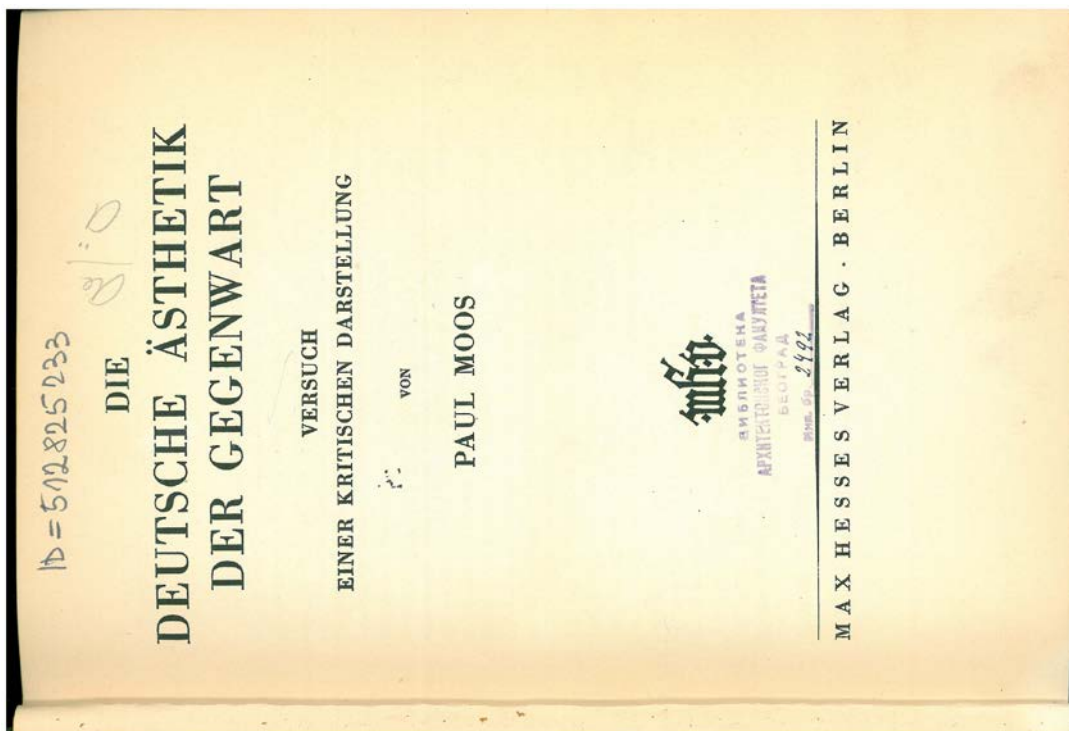




Сл. 45 – Книга из Борисављевићеве библиотеке – *Handbuch der Architektur*, (Leipzig, 1908).  
Извор: наведена књига.



Сл. 46 – Книга из Борисављевићеве библиотеке – Klase, Ludwig. *Gebäude für Justizzwecke*, (Leipzig, s.a.). Извор: наведена книга.



Сл. 47 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Moos, Paul. *Die Deutche Aesthetik der Gegenwart*, (Berlin, s.a.). Извор: наведена књига.

Jo-512618391

5<sup>e</sup> ÉDITION

*Vinci*  
LÉONARD DE VINCI

TRAITÉ  
DE LA  
PEINTURE

TRADUIT INTÉGRALEMENT POUR LA PREMIÈRE FOIS  
EN FRANÇAIS  
SUR LE CODEX VATICANUS (URBINAS) 1270

COMPLÉTÉ PAR DE NOMBREUX  
FRAGMENTS TIRÉS DES MANUS-  
GRITS DU MAÎTRE, ORDONNÉ  
MÉTHODIQUEMENT ET ACCOM-  
PAGNÉ DE COMMENTAIRES PAR

PÉLADAN

OUVRAGE ORNÉ DE 40 FIGURES DÉMONSTRATIVES DE  
L'ÉDITION PRINCEPS ET DE 100 DESSINS ESTHÉTIQUES  
D'APRÈS LES CLICHÉS D'ALINARI, BROGI ET FUMAGALLI



АРХИТЕКТУРНИ ФАКУЛТЕТА

БЕОГРАД

№ 2502

PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

Сл. 48 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris, 1910). Извор: наведена књига.

Or quelle différence entre imaginer telle lumière dans l'œil intérieur ou de la voir, en fait, hors des ténèbres!

Si toi, poète, tu dépeignais une sanglante bataille, une mêlée à travers un air obscur et ténébreux, avec la fumée des terribles et meurtrières machines, la poussière soulevée tournoyant dans l'air et la fumée affolée des malheureux, tremblant de l'horrible mort : en ce cas, le peintre l'emportera sur toi, parce que ta plume sera fourbue, avant que tu décrives même sommairement ce que le peintre représente tout de suite avec sa science. Et ta langue sera arrêtée par la soif et ton corps abattu pas le sommeil et la faim, avant que tu aies peint par des paroles ce que le peintre montre en un instant!

Si le poète parle au sens par la voie de l'oreille, le peintre s'adresse à l'œil.

Je ne veux pas autre chose qu'un bon peintre figurant la fureur d'une bataille : que le poète en fasse autant, et qu'ils soient mis en public, côte à côte. On verra où les spectateurs s'arrêteront davantage, ce qu'ils considéreront le plus, où ira leur louange et ce qui les satisfera? Certes, la peinture paraîtra plus utile et plus belle, et plaira davantage. Inscris quelque part le nom de Dieu et place en confrontation sa figure, tu verras où ira la vénération!

Si la peinture embrasse, en soi, toutes les formes de la nature, il ne vous reste rien, sinon les noms, qui sont universels comme les formes. Si vous avez les effets de la démonstration, nous avons la démonstration des effets.

Prenez un poète, qui décrive la beauté d'une dame à son amoureux, prenez un peintre qui représente la même dame, vous verrez où la nature tournera le juge amoureux.

Certes, cette épreuve devrait être laissée à la sentence de l'expérience. Vous avez mis la peinture parmi les arts mécaniques; certes, si les peintres avaient su louer, avec des commentaires, leur œuvre, comme vous le faites, je doute que vous leur infligiez une si basse catégorie.

Pourquoi l'appellez-vous mécanique? Parce qu'elle est manuelle, parce que les mains exécutent ce que la fantaisie conçoit. Vous, poètes aussi, vous dessinez avec la plume, manuellement, ce qui vous passe par l'esprit.

Et si vous dites mécanique, parce que cela se fait à prix d'argent, qui tombe dans cette erreur plus que vous, si cela peut s'appeler une erreur? Si vous lisez pour les écoles, n'allez-vous pas à qui vous paye le mieux? Faites-vous aucun ouvrage sans quelque bénéfice? Bien que je ne réponde pas à cette opinion, car tout travail attend un salaire, un poète pourra dire : « Je



(Michel Br. g.)

peinture reste la petite-fille de la Nature et opérant par le digne sens. C'est à tort, ô écrivains, que vous l'avez mise en dehors des arts libéraux, vu que, outre l'œuvre de nature, elle touche à une infinité d'objets que la nature jamais n'a produits.

87. — Enfin, pour conclure, la poésie est au suprême degré de compréhension pour les aveugles, et la peinture tient la même place pour les sourds. Nous dirons que la peinture l'emporte sur la poésie, d'autant qu'elle s'adresse à un sens meilleur et plus noble, d'une noblesse triplement prouvée par la noblesse des trois autres sens : car celui qui serait à même de choisir accepterait plutôt de perdre l'ouïe, l'odorat et le tact, que le sens de la vue.

Qui perd la vue perd la perception de la beauté de l'univers et reste semblable à un qui serait enfermé vivant dans un sépulcre où il aurait encore mouvement et vie.

Ne vois-tu que l'œil embrasse la beauté universelle? Il est chef de l'astrologie, générateur de la cosmographie; tous les arts humains, il les conduit et les corrige; il meut l'homme aux diverses parties du monde; c'est le prince des mathématiques; ses sciences sont certaines; il a mesuré la hauteur et la grandeur des étoiles, il a découvert les éléments et leurs positions; il a même fait prédire les choses futures d'après le cours des astres. Il a engendré l'architecture, la perspective et la divine peinture.



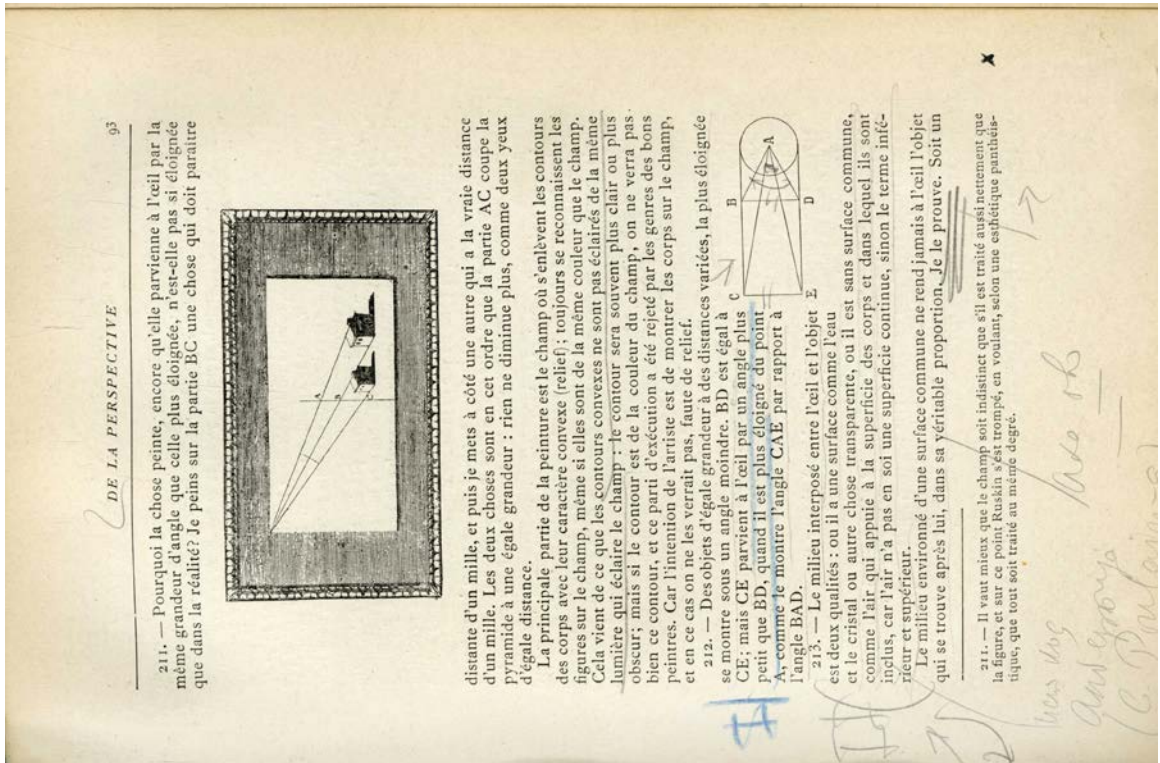
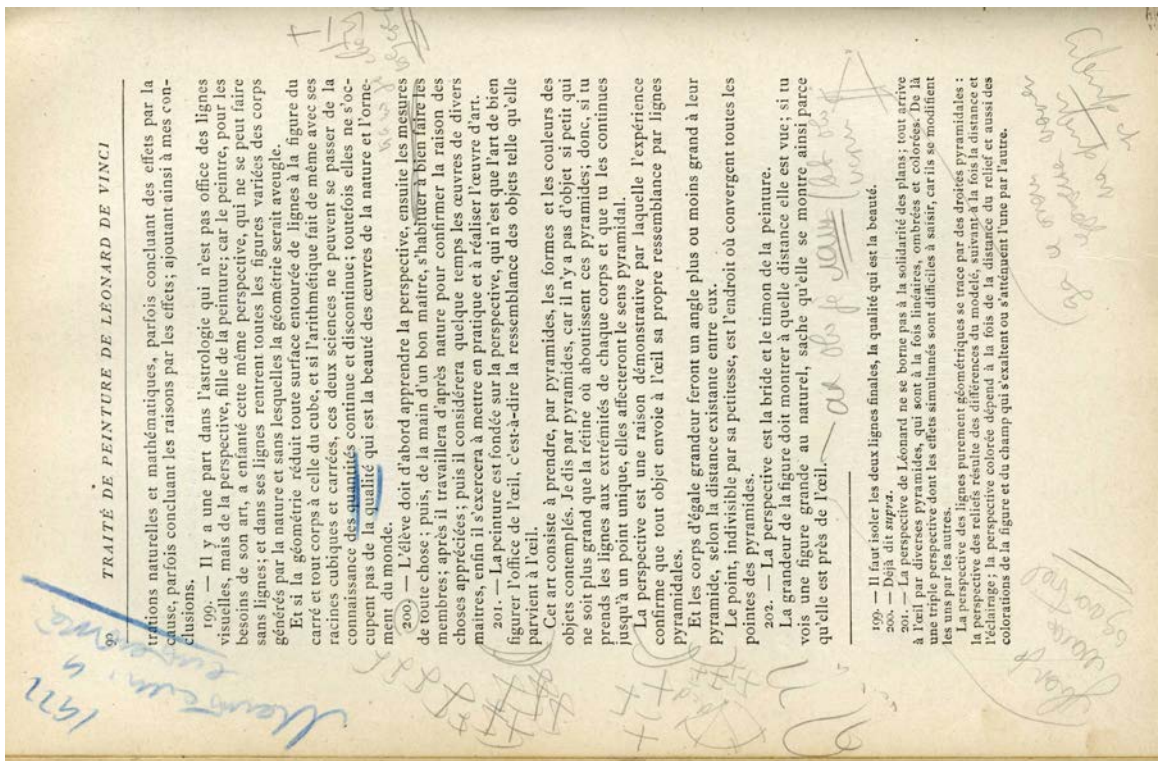
O Superexcellence de toutes les choses créées par Dieu, comment te louer, comment exprimer ta noblesse? Quelle race, quelle langue sauraient décrire ta véritable opération, fenêtre du corps humain par où l'âme contemple et jouit de la beauté du monde, et ainsi se console de sa prison corporelle, qui sans cette beauté serait un tourment; par elle, l'industrie des mortels a découvert le feu, par la vertu visuelle, qui d'abord perça les ténèbres.

Elle a orné la nature elle-même avec l'agriculture et les jardins de plaisance.

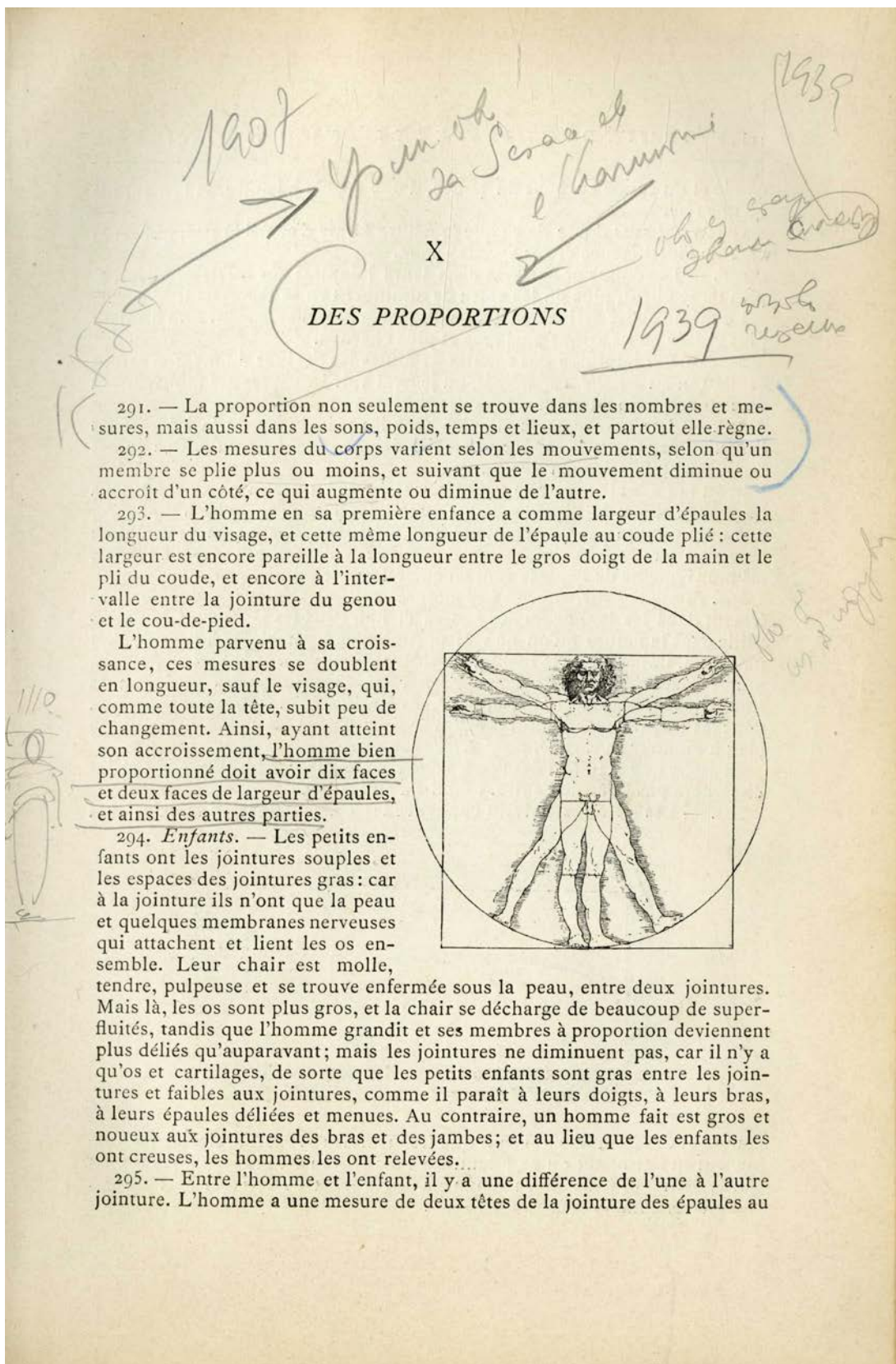
Mais à quoi bon m'astreindre à un si haut et si long discours? Y a-t-il une seule chose qui ne vienne de l'œil? Il meut les hommes d'Orient en Occident, il a inventé la navigation, et en cela il a surpassé la nature, dont les sciences naturelles sont limitées.

L'œuvre que l'œil commande aux mains est infinie, comme le montre le peintre, par l'invention d'innombrables formes d'animaux, d'herbes, de plantes et de sites.

87. — Le couplet : « O Superexcellence de toutes choses créées... » prouve que l'enthousiasme de Léonard est sincère et qu'il croyait à la supériorité de la peinture sur tous les arts et sur la poésie.

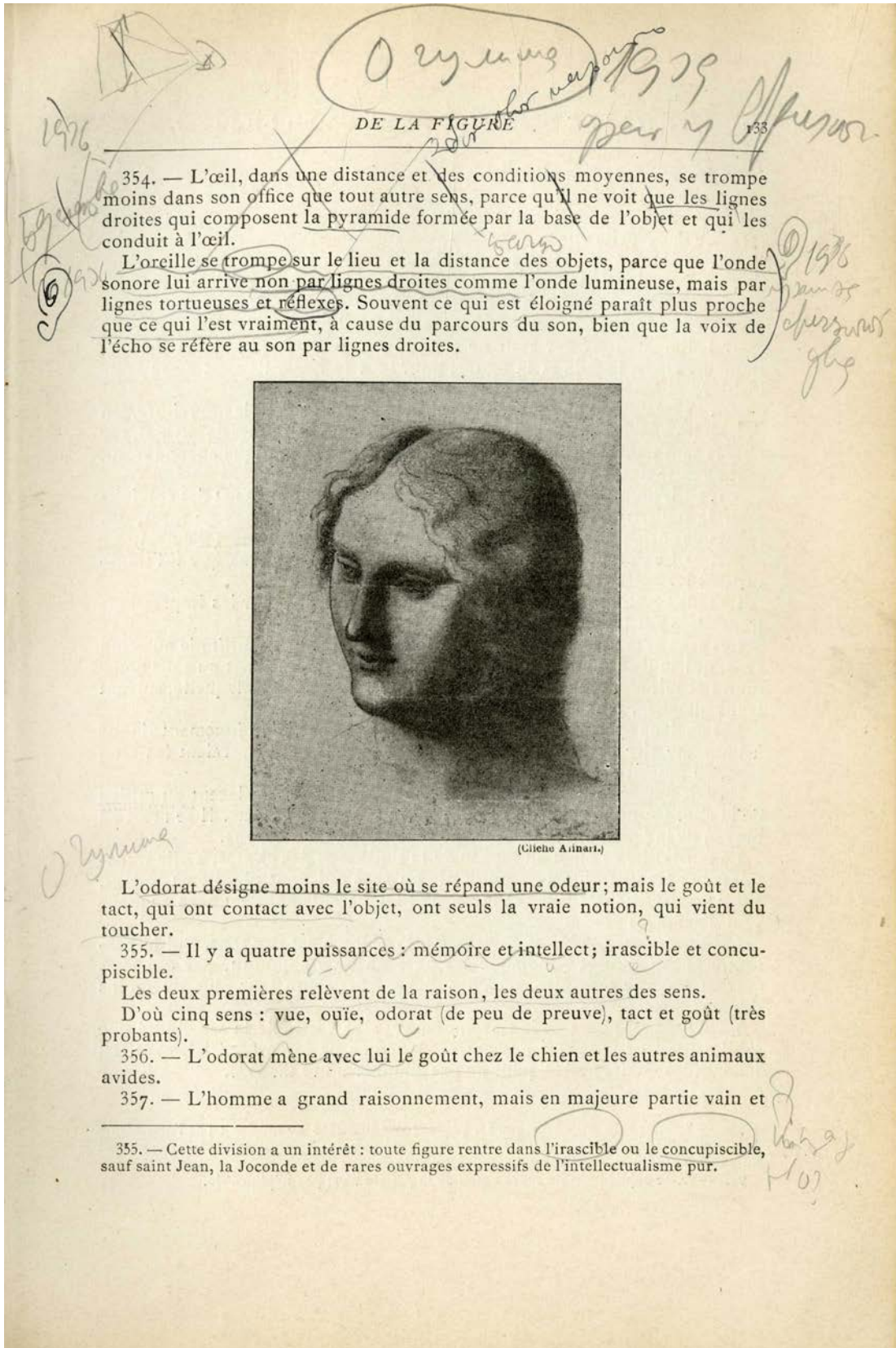


Сл. 51 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris, 1910). Извор: наведена књига.



Сл. 52 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris, 1910). Извор: наведена књига.





Сл. 53 – Књига из Борисављевићеве библиотеке – Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*, (Paris, 1910). Извор: наведена књига.

faux. Les animaux en ont un moindre, mais utile et véridique, et mieux vaut une petite certitude qu'une grande duperie.

358. — La nature forma d'abord la grandeur de la case de l'intellect, qui est celle des esprits vitaux.

359. — Il ne me paraît pas que les hommes grossiers, de mœurs basses et de peu d'esprit, méritent un si bel organisme, ni une telle variété de rouages que les hommes spéculatifs et de grand esprit. Les premiers ne sont qu'un sac où entre la nourriture et d'où elle sort. On doit les assimiler à un canal pour l'alimentation, car rien ne me prouve qu'ils participent à l'espèce humaine sinon la voix et la figure; pour tout le reste, ils sont assez semblables aux bêtes.

360. — Beaucoup ne sont que de véritables canaux pour la nourriture. On devrait les appeler des faiseurs de fumier et des remplisseurs de latrines, car c'est là tout leur office en ce monde. Ils ne mettent en pratique aucune vertu, et il ne reste d'eux que des latrines pleines.

361. — L'homme et l'animal sont proprement des transits et des conduits pour la nourriture, des sépultures d'animaux, des auberges de mort, des gaines de corruption, car ils entretiennent leur vie par la mort d'autrui.

362. — Le sens commun est celui qui juge les impressions que lui transmettent les autres sens.

Le sens commun possède le mouvement médiateur, pour les impressions transmises par les cinq sens.

Les sens se meuvent, suivant les objets, mandant leur similitude aux cinq sens, qui la transmettent à la sensibilité; et celle-ci transmet au sens commun: et lui, étant juge, mande le tout à la mémoire, dans laquelle, suivant leur puissance, plus ou moins, elles sont conservées.

Les anciens spéculateurs ont conclu que cette partie du jugement donné à l'homme tire sa cause d'un organisme auquel se référerait les cinq sens, au moyen de la sensibilité.

Ils ont donné le nom de sens commun à ce sens et le placent au milieu de la tête. Ce nom vient de ce qu'il est juge des autres sens. Il se meut au moyen de la sensibilité, placée au milieu, entre lui et les sens.

La sensibilité se meut au moyen de la similitude des choses, à elle transmises par les instruments superficiels ou sens qui sont placés, au milieu, entre les choses extérieures et la sensibilité; pareillement les sens se meuvent d'après les objets.

La similitude des choses environnantes se transmet aux sens, qui la passent à la sensibilité; elle-même les offre au sens commun, par qui elles entrent dans la mémoire, où elles demeurent, selon leur plus ou moins grande importance.

Quel sens est plus rapide en son office et plus voisin de la sensibilité que l'œil, supérieur et prince des autres? Nous en parlerons spécialement, en laissant les quatre autres, pour ne pas allonger notre matière.

359. — Léonard est misanthrope. La plupart des hommes ne méritent pas l'organisme humain. Il y a le même effet à voir un sordide scélérat habiter un palais magnifique qu'une âme basse et vile dans un corps harmonieux et beau.

362. — Cette explication du mécanisme de la pensée n'est pas négligeable.

DE LA COULEUR

624. — Tout corps qui se meut avec rapidité paraît teindre son parcours de sa propre couleur. L'éclair qui déchire les sombres nuées par la rapidité de son cours ressemble à une couleuvre lumineuse. Donne à un tison un cours circulaire, son cercle te paraîtra de feu. Cela tient à ce que l'impression est plus prompte que le jugement. En passant de la clarté à l'ombre, celle-ci paraît plus obscure, jusqu'à ce que l'œil ait perdu l'impression de la clarté.

625. — Regarde la lumière et admire sa beauté. Ferme l'œil et regarde; ce que tu as vu d'abord n'est plus; et ce que tu verras ensuite n'est pas encore.

Qui est celui qui le refait, si le faiseur est en continuel mouvement?  
626. — Les couleurs dont tu vêts les figures doivent être telles qu'elles donnent grâce l'une à l'autre. Quand une couleur sert de champ à l'autre, qu'elles ne paraissent pas mêlées et appliquées ensemble, encore qu'elles seraient de même nature; qu'elles soient variées par la teinte, telle que la requiert l'interposition de la distance et de la densité de l'air qui se trouve entre elles.

La même règle régit la netteté des contours, qui seront précis ou plans, suivant que le veut la proximité ou l'éloignement.

627. — Ne fais pas la limite de tes figures d'autre couleur que celle de leur champ qui doit la terminer, ne fais pas de profils obscurs entre le champ et la figure.

628. — Si tu veux qu'une couleur donne de la grâce à sa voisine qui lui confine, vois les rayons solaires dans la formation de l'arc céleste, autrement dit iris. Ces couleurs sont générées par le mouvement de la pluie; chaque goutte se transforme dans sa chute en chacune des couleurs de l'arc, comme il sera démontré en son lieu.

629. — Si tu veux faire une excellente obscurité, en opposition avec une excellente blancheur, ou une excellente blancheur avec la plus grande obscurité, ce qui est pâle paraîtra rouge, du plus flambant rouge qui ne paraît pas par soi en comparaison du violet: cette règle sera plus nette en son lieu.

Il y en a une autre qui tend, non à rendre les couleurs plus belles qu'elles

I 626. — Il n'y a pas de couleur belle ou laide en soi, il n'y a que de belles ou laides combinaisons. La beauté du coloris résulte d'une suite d'accords optiques. L'emploi du ton pur constitue un procédé enfantin.

I 629. — La théorie des complémentaires a toujours été appliquée. M. Chevreul n'a étudié et classifié qu'au point de vue industriel.

I 626 (= complémentaire)  
I 629 (= complément (у искомом как контраст))

ce qui se perpétue.

*1936*

*images consécutives*

*grandes couleurs*

*Carrière*

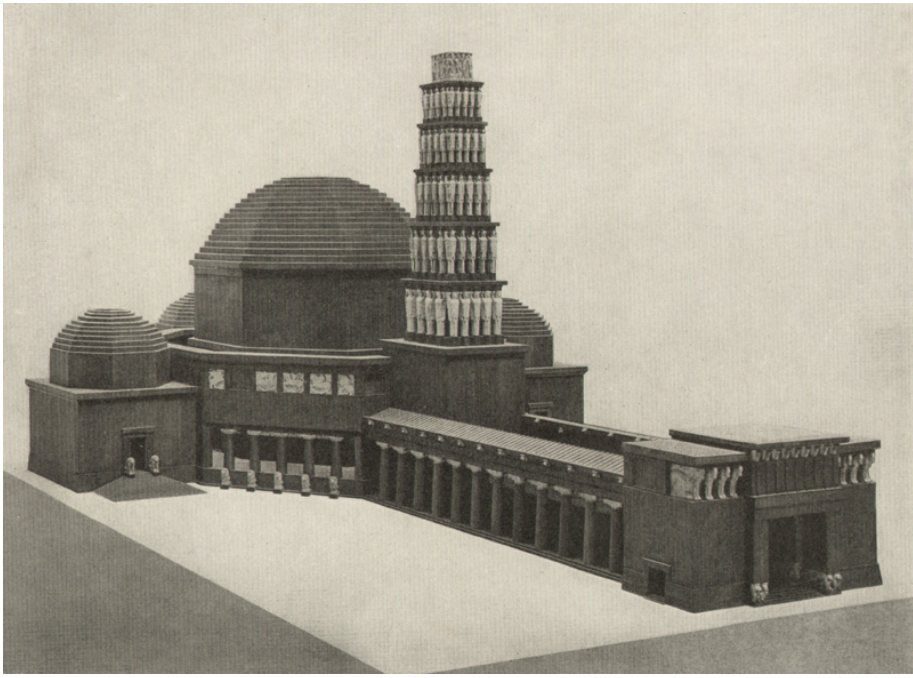
*(rapport)*

*la plus grande*

*l'éloignement*

*Lapins*

*Dalo*



Сл. 56 – Иван Мештровић, Видовдански храм, дрвени модел, 1913. Извор: *Мештровић*, 1933.



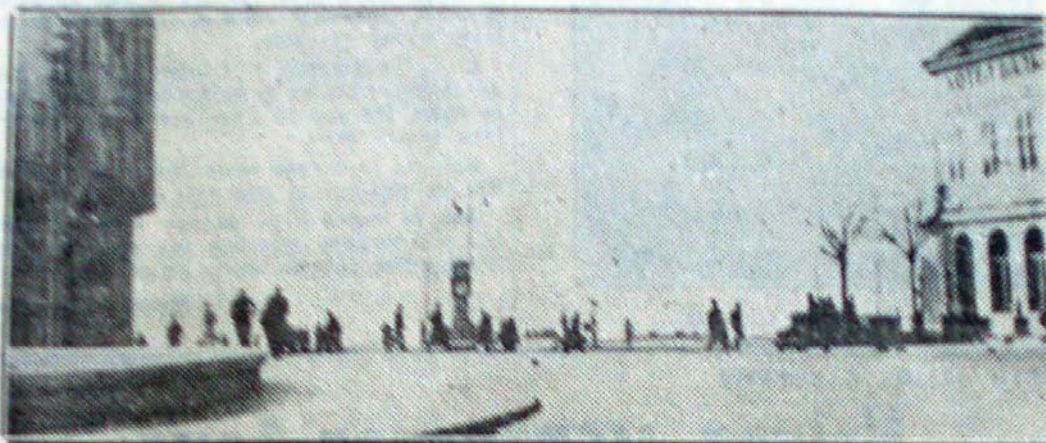
Сл. 57 – Иван Мештровић, Хол са каријатидама Видовданског храма, Павиљон сецесије у Бечу, 1910. Извор: *Мештровић*, 1933.



Сл. 58 и сл. 59 – Милутин Борисављевић, Вила Флашар на Неимару, Улица Корнелија Станковића 16, Београд. Извор: фотографија аутора.

# Проблем теразијске терасе

— ЈЕДНА АНКЕТА —



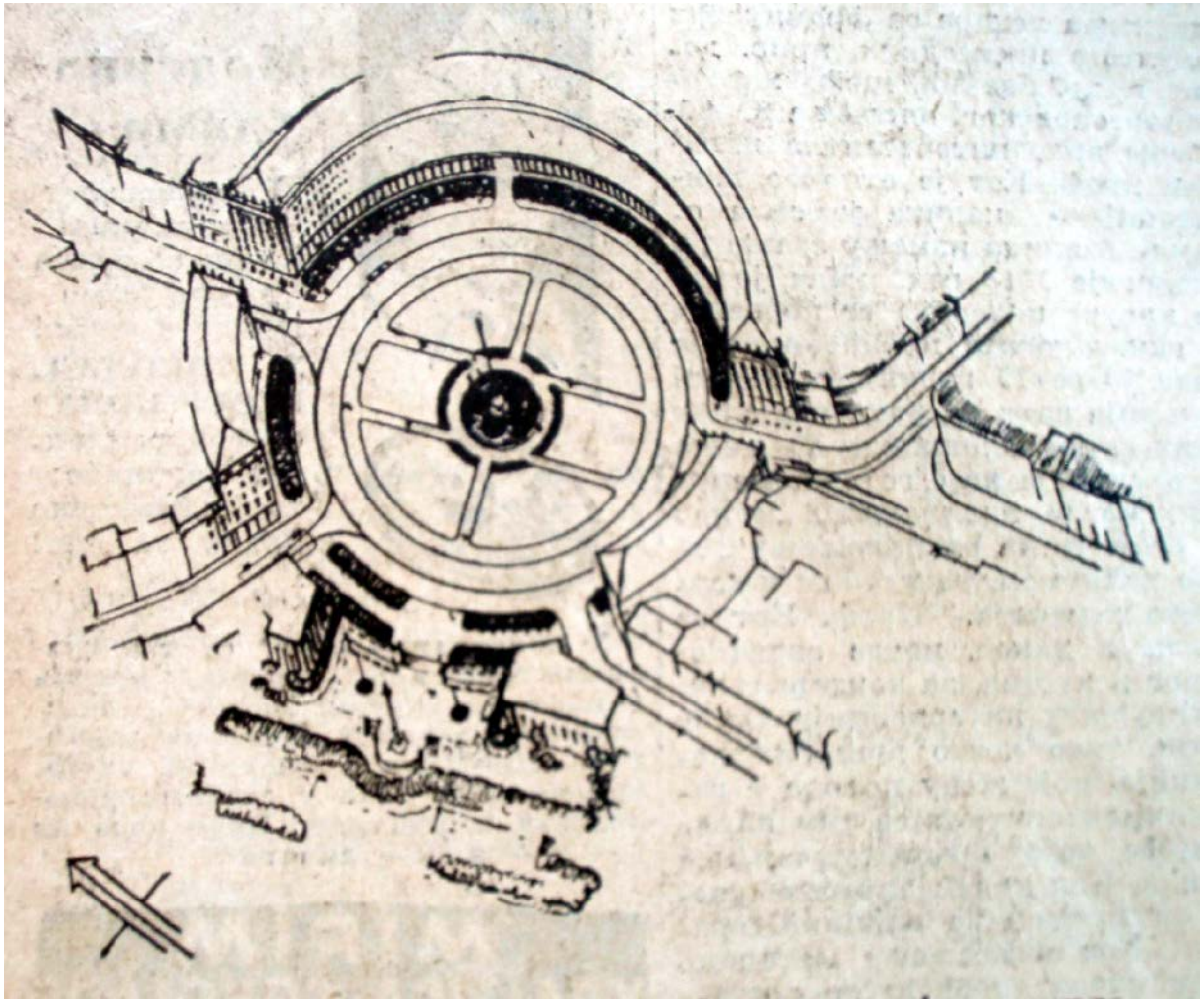
Поглед испред „Росулека“ на празан простор између „Москве“ и „Балкана“



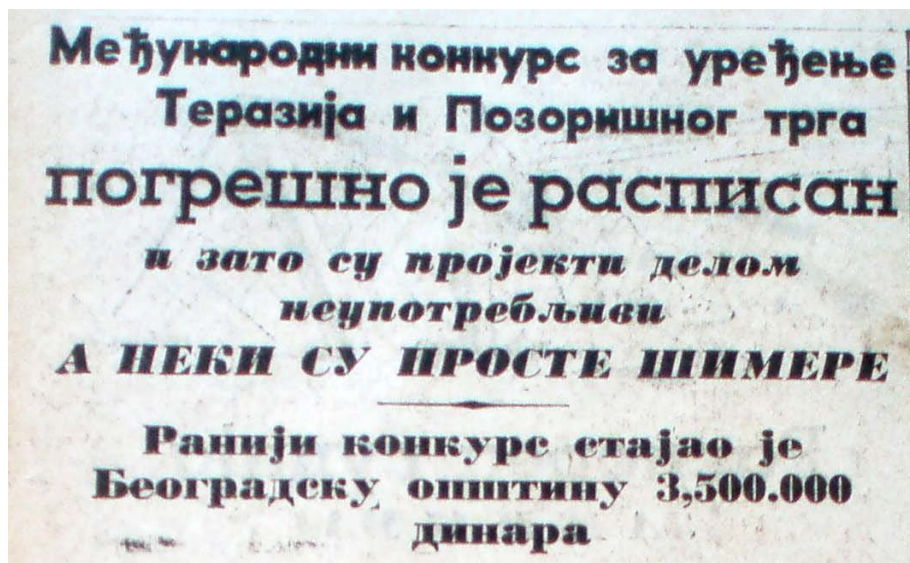
Поглед са места где треба да буде тераса

Сл. 60 – Изглед Теразијске терасе 1930 (простор између хотела „Москва“ и хотела „Балкан“). Извор: Борисављевић, *Правда*, 4.3. 1930.

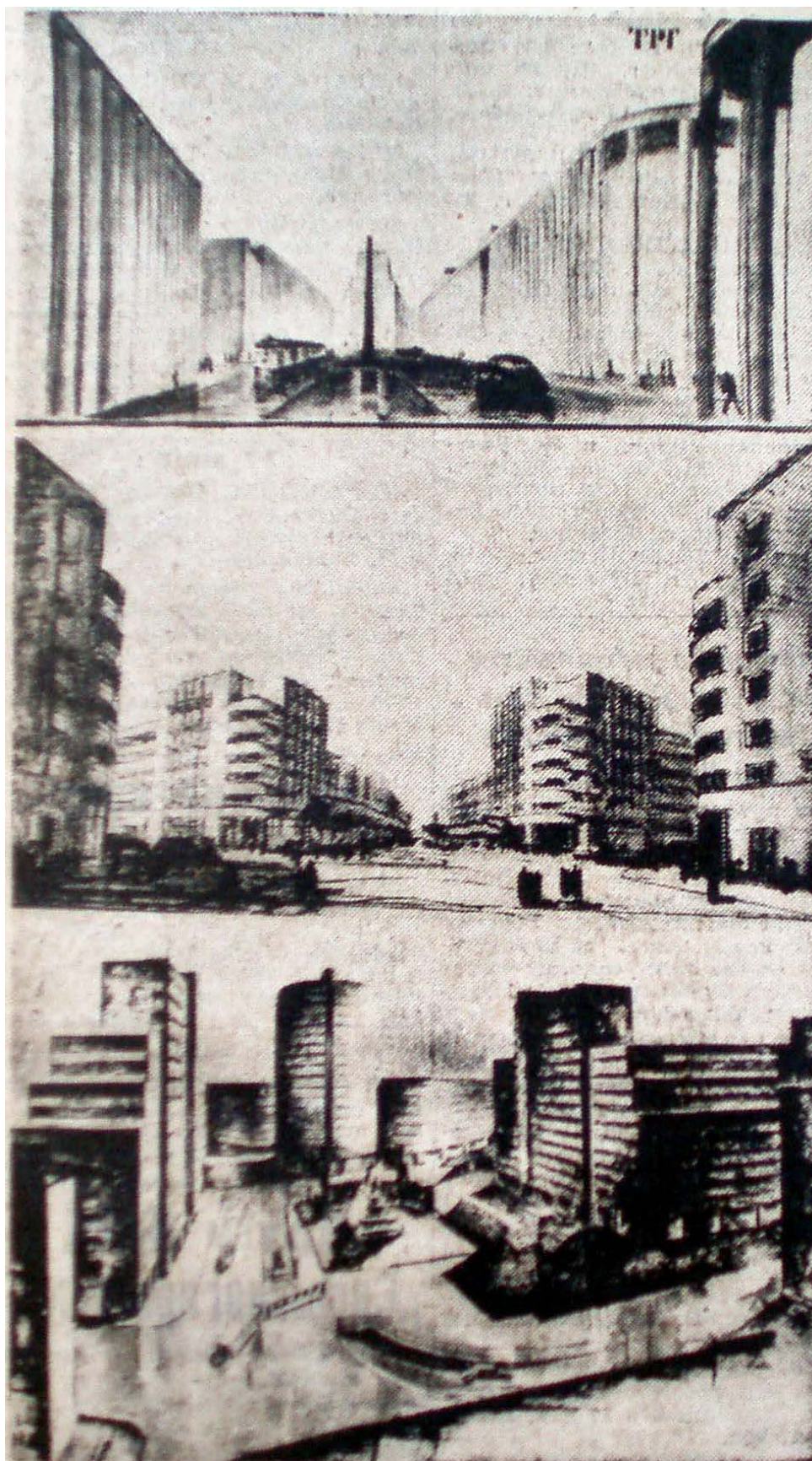
Сл. 61 – Поглед са предвиђене Теразијске терасе на учерице и кровињаре. Извор: Борисављевић, *Правда*, 4.3. 1930.



Сл. 62 – Покушај проширења Теразија онако како нису захтевали услови конкурса, већ према мишљењу Милутина Борисављевића. Извор: Борисављевић, *Време*, 14.5.1937.

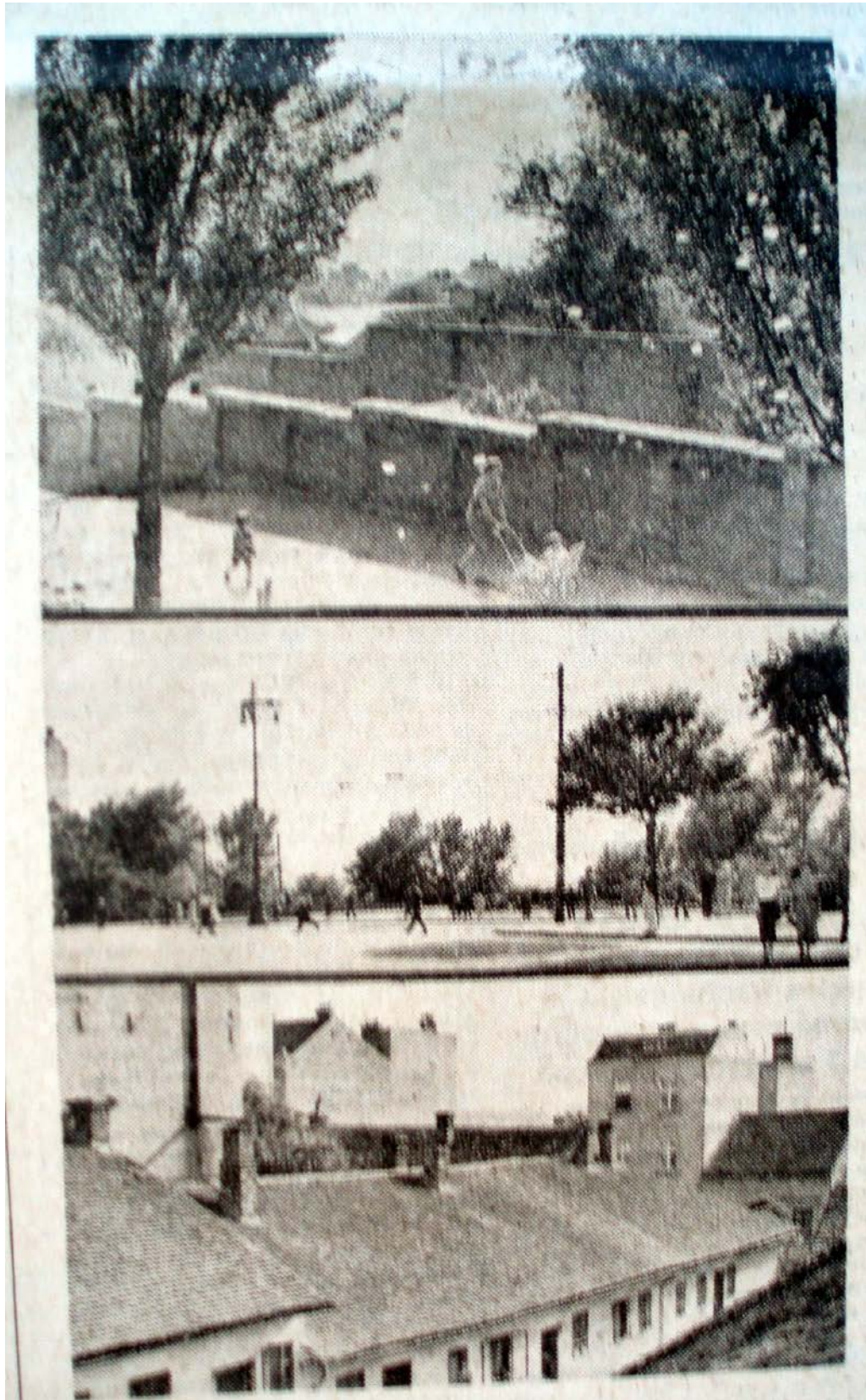


Сл. 63 – Један од наслова Борисављевићевих критика међународних конкурса за уређење Теразија и Позоришног трга, објављених у дневном листу „Време“. Извор: Борисављевић, *Време*, 14.5.1937.



Сл. 64 – Конкурсни радови за ново уређење Теразија: Горе – Теразије са параванима и новом „Албанијом“, у средини – изглед према Кнез Михајловој улици, доле – решење са облакодерима. Извор: Борисављевић, *Време*, 14.5.1937.

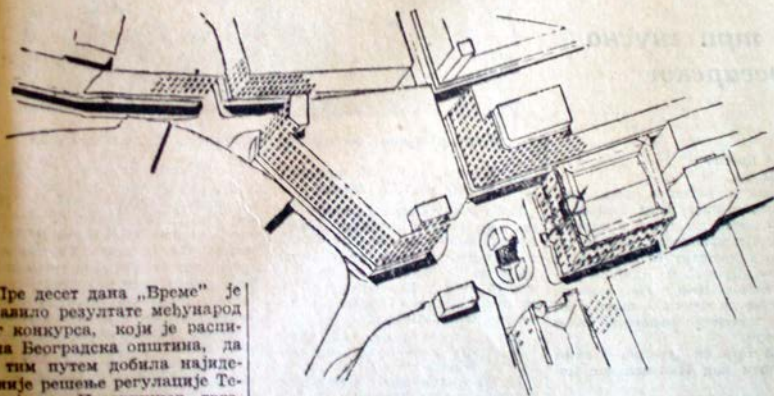




Сл. 65 – Према Борисављевићу немогући видици са Теразијске терасе: Горе – изглед саме терасе, У средини – како треба тераса да изгледа виђена из даљине, Доле – како се виде балкони и кровови са терасе и како зграде заклањају сваки видик. Извор: Борисављевић, *Време*, 28.5.1937.

# Жири још није објавио резултате неуспелог конкурса за уређење Београда

Професор естетике на Београдском универзитету  
и др. М. Борисављевић тврди да је Општина  
с тим конкурсом претрпела фијаско



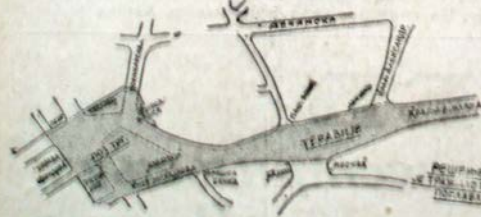
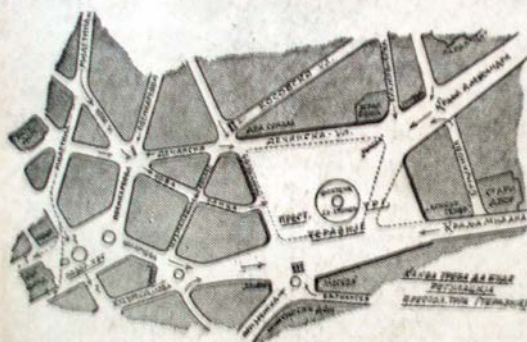
Пре десет дана „Време“ је објавило резултате међународног конкурса, који је расписала Београдска општина, да би тим путем добила најидеалније решење регулације Теразија и Позоришног трга. Жири је оценио као најбоље радове под мотом „Плана птица“ „Витал“ „Трансверзала“.

Трг око Кнежевог споменика са новом „Албанијом“  
(Мото: „Плава птица“)

Сл. 66 – Један од награђених конкурсних радова за уређење Престолонаследниковог трга: решење са новом „Албанијом“, мото рада „Плава птица“. Извор: Борисављевић, *Време*, 4.6.1937.

## Какав треба да изгледа Престолонаследников трг

### Заблуде о уређењу Београда



И ова последња тачка претставља један апсурд, једну шимеру, јер се тражи „да се не узимају у обзир постојеће зграде“, што значи да се ове зграде замислију као непостојеће... Ово би још имало смисла, кад би све зграде на Теразијама, Кнез Михајловој итд. биле „Албанија“ и „Шишкова мекана“ и мора се човек у чуду запитати да ли је аутор овог конкурса икад видео Београд, или је, можда, овај конкурс расписао неки становник Марса!..

По једној другој варијанти ове треће тачног програма тражило се да се постојеће зграде прилагоде овом решењу не мењајући при томе њихову основу и број спратова. Ово је, опет, иако нешто ближе реалности очигледне контрадикције према оном горњем захтеву, по коме се тражила „хармоничка целина“. Јер, откуда је та хармонија могућа, ако се сачува она какофонија форма теразијских зграда, које су једна виша друга нижа, а треба нешто треће. Како је треба, ло расписати ову трећу тачку конкурса о томе ћемо ускоро разговарати.

Надлежнима обраћамо пажњу на проблем уређења Теразија која се импретивно налаже за једну, дакле, свјетску варош као што је Београд. Једна варош се не може уредити ни палијативни-

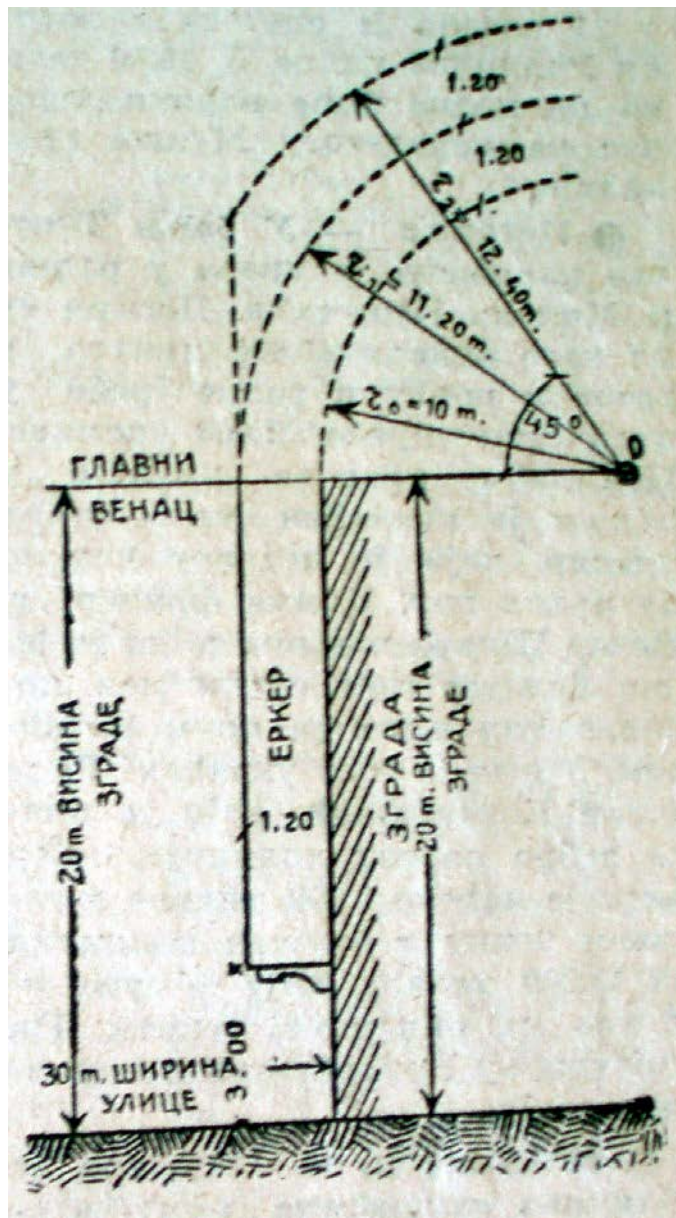
Сл. 67 – Изглед Престолонаследниковог трга и Теразија према Борисављевићу. Извор: Борисављевић, *Време*, 19.5.1937.

ПОВОДОМ КОНКУРСА БЕОГРАДСКЕ ОПШТИНЕ

# ХАРМОНИЈА И ДИСХАРМОНИЈА једне вароши

Колико високе треба да буду зграде?

Сл. 68 – Борисављевићев чланак у дневном листу *Време* о естетичким проблемима града. Извор: Борисављевић, *Време*, 9.6.1937.



Сл. 69 – Правила за одређивање висине зграда, дубине еркера и висине главног венца према Борисављевићу. Извор: Борисављевић, *Време*, 9.6.1937.

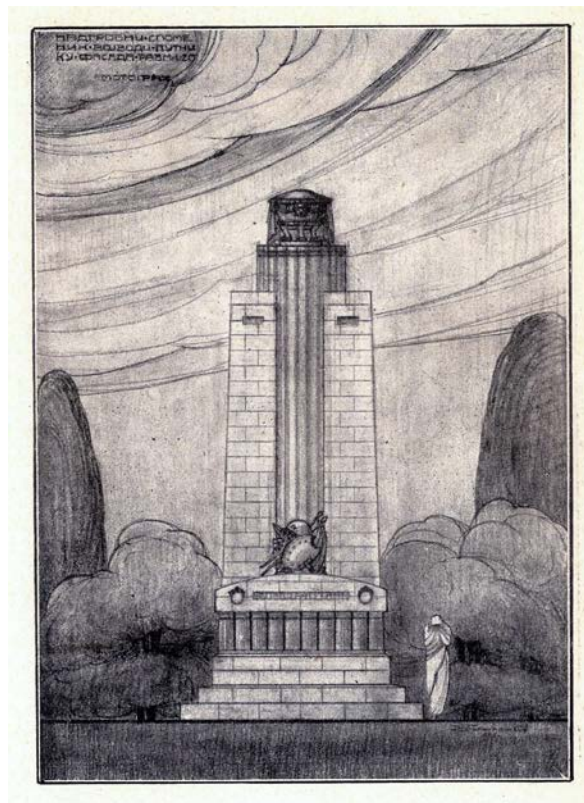
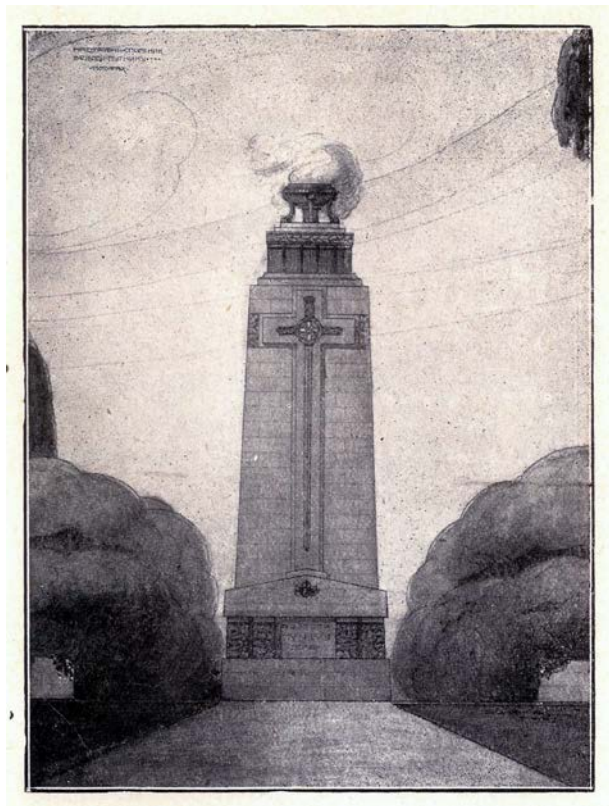


Сл. 70 – Поглед на Вуков споменик у Београду. Извор: Борисављевић, *Време*, 1.12.1938.

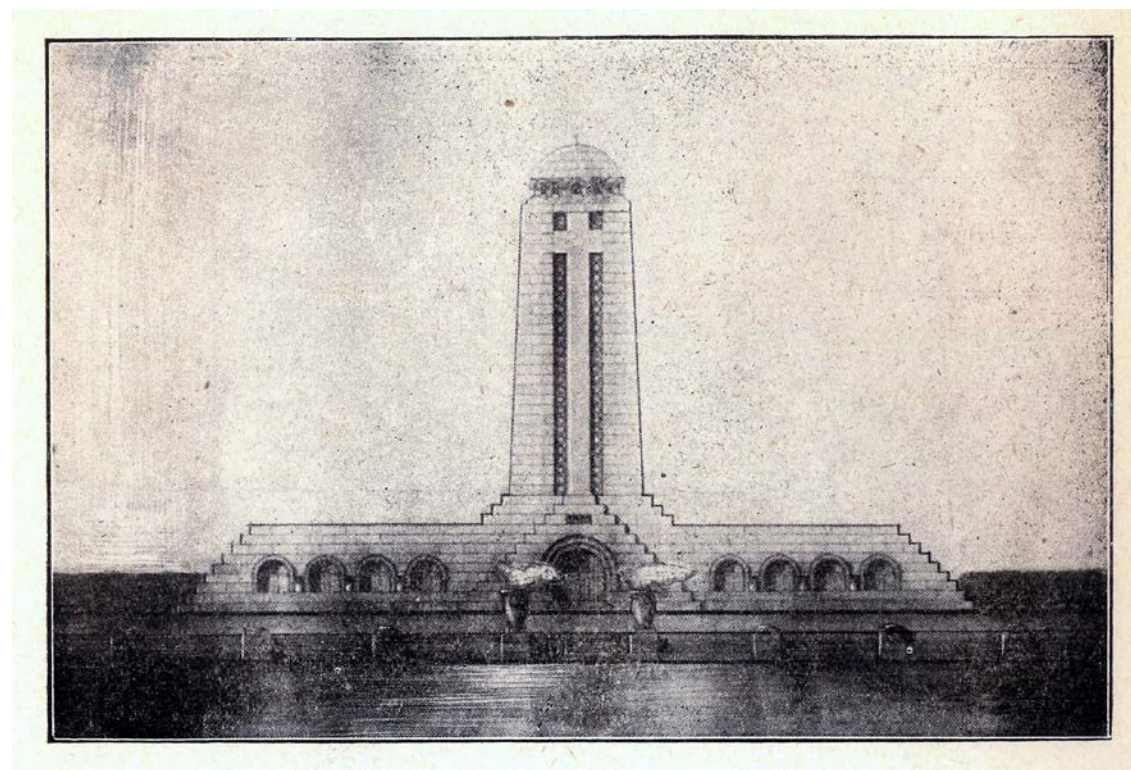
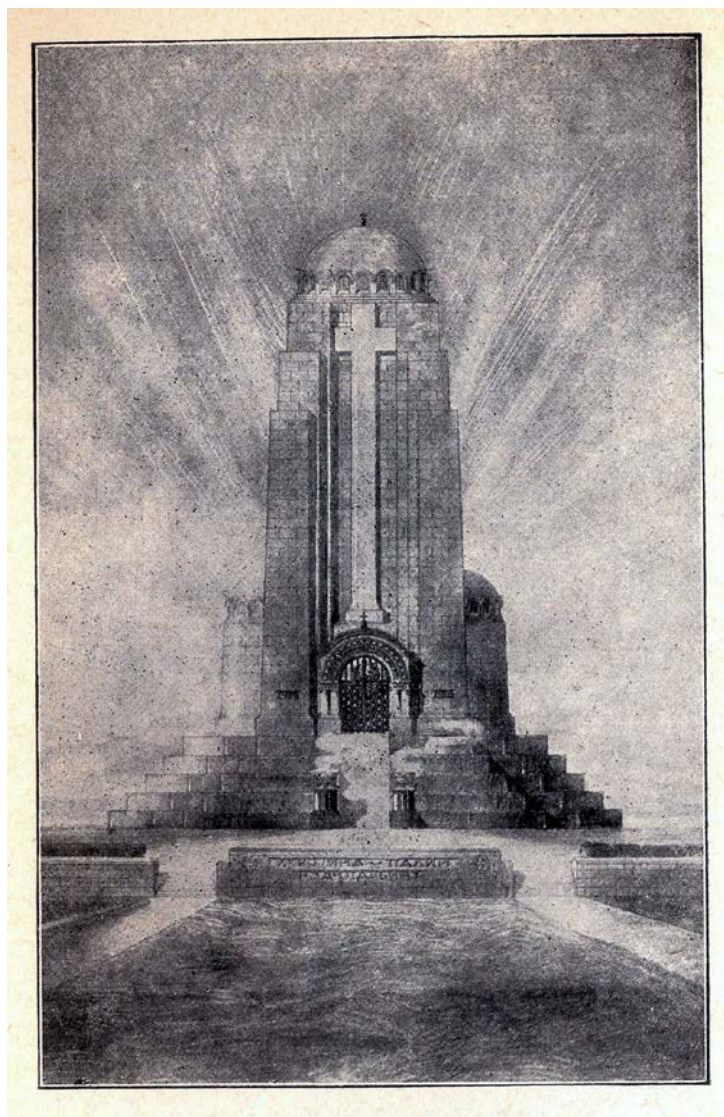


Сл. 71 – Пројекти позоришних зграда на Годишњој изложби студената архитектуре. Извор: Борисављевић, *Правда*, 20.2.1929.

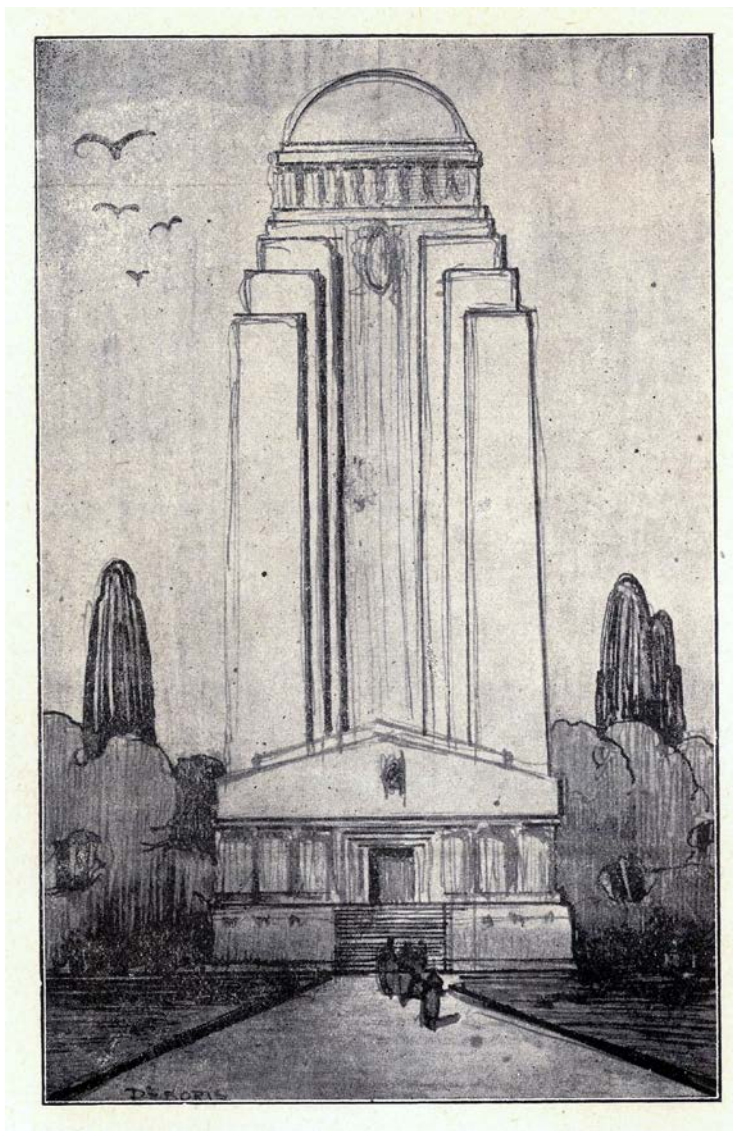
## МОНУМЕНТАЛНА АРХИТЕКТУРА



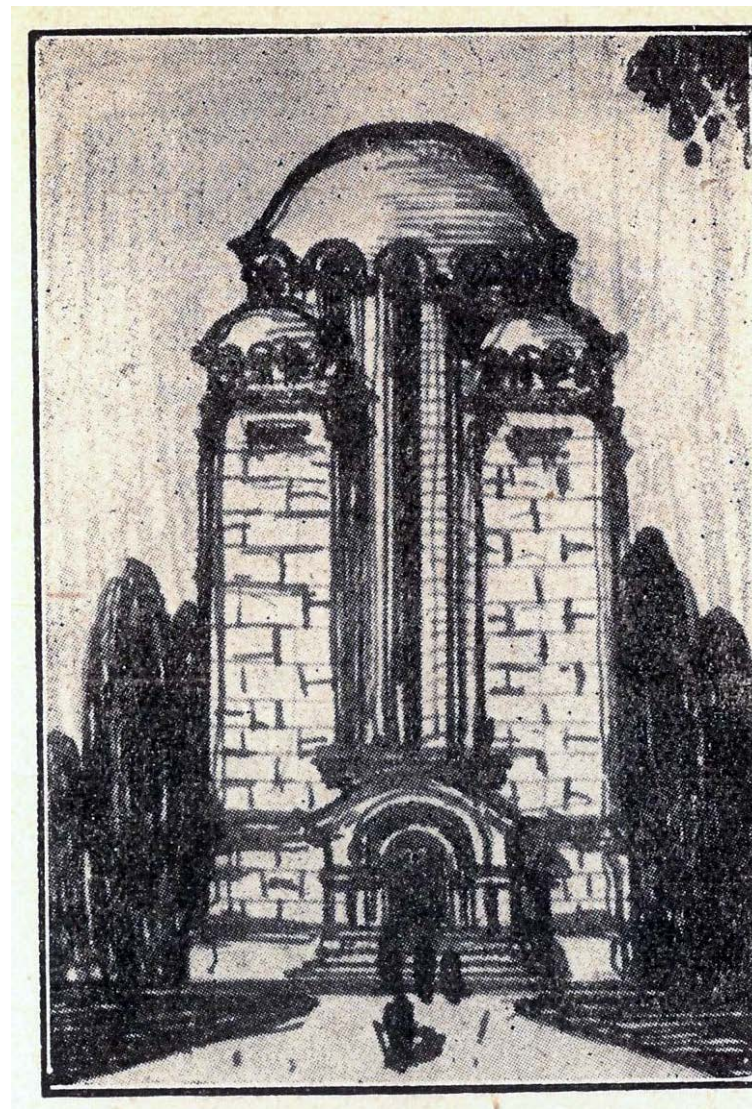
Сл. 72, Сл. 73 и Сл. 74 – Споменик Војводи Путнику (конкурс) 1, 2 и 3 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



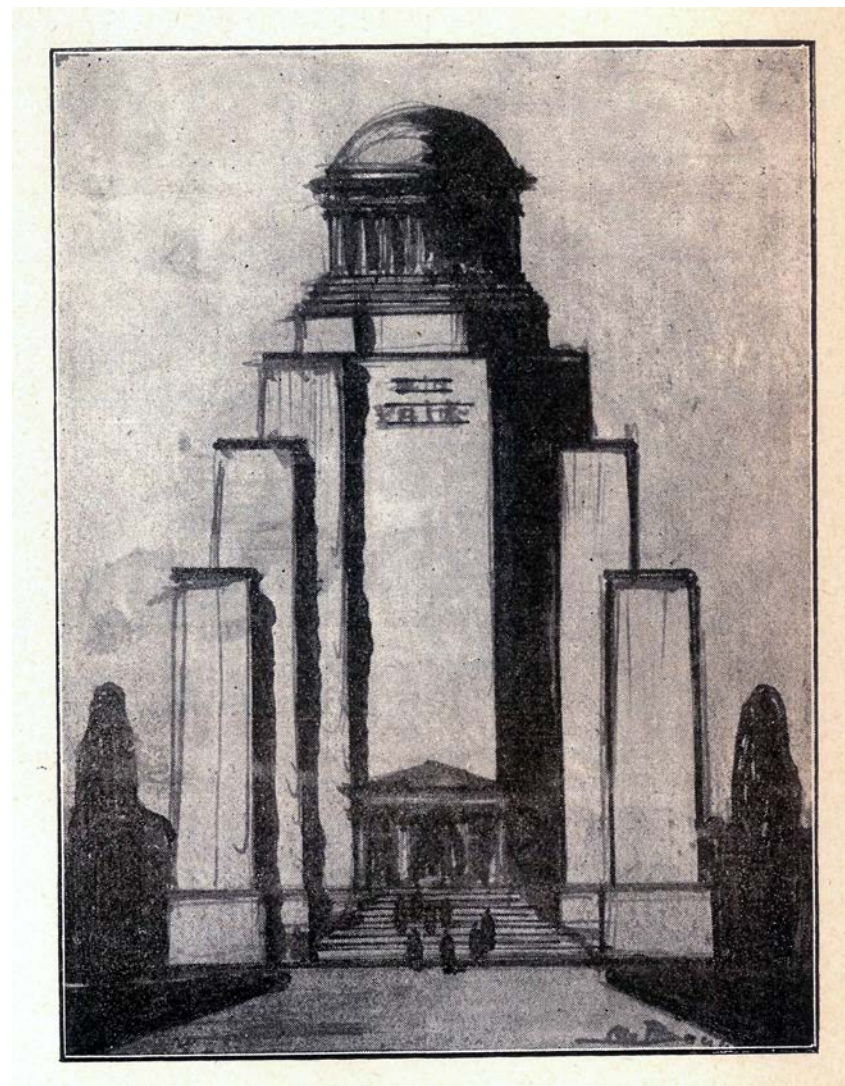
Сл. 75 и Сл. 76 – Костурница за Зејтинлик (конкурс) 1 и 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 77 – Комеморативни споменик (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 78 – Комеморативна капела (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

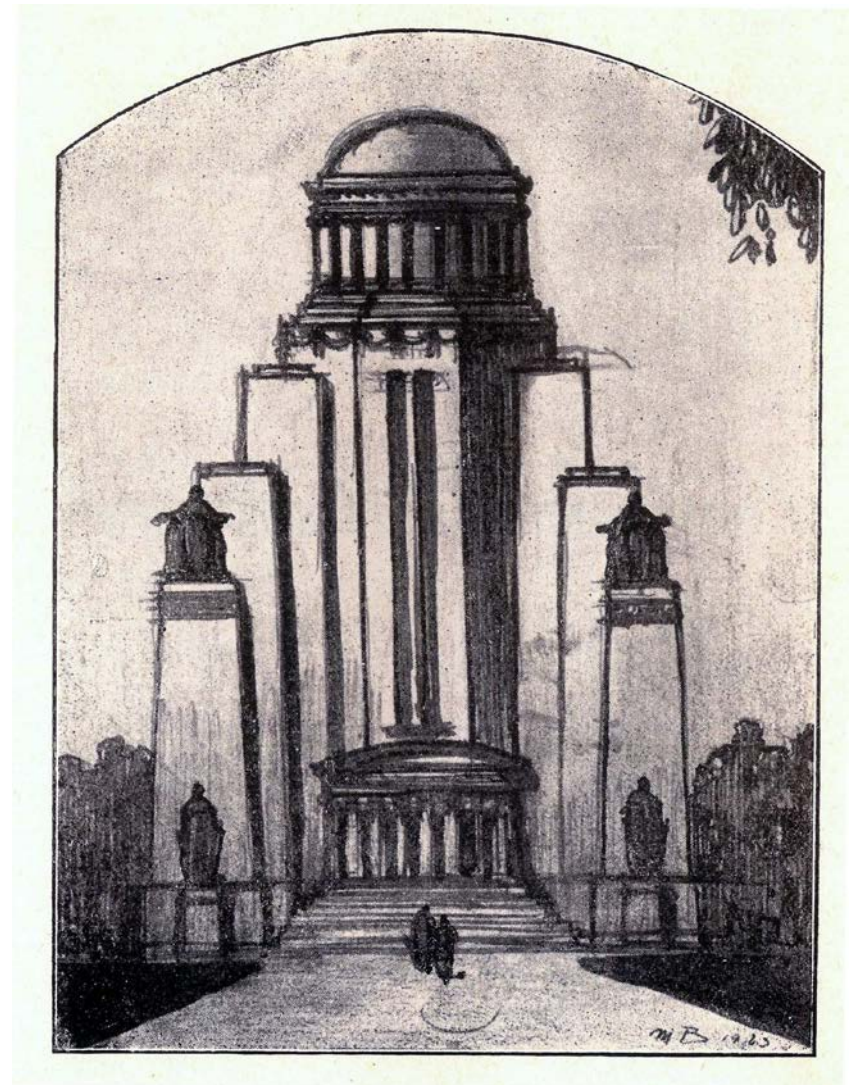


Сл. 79 и Сл. 80 – Споменик мира (скица) 1 и 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



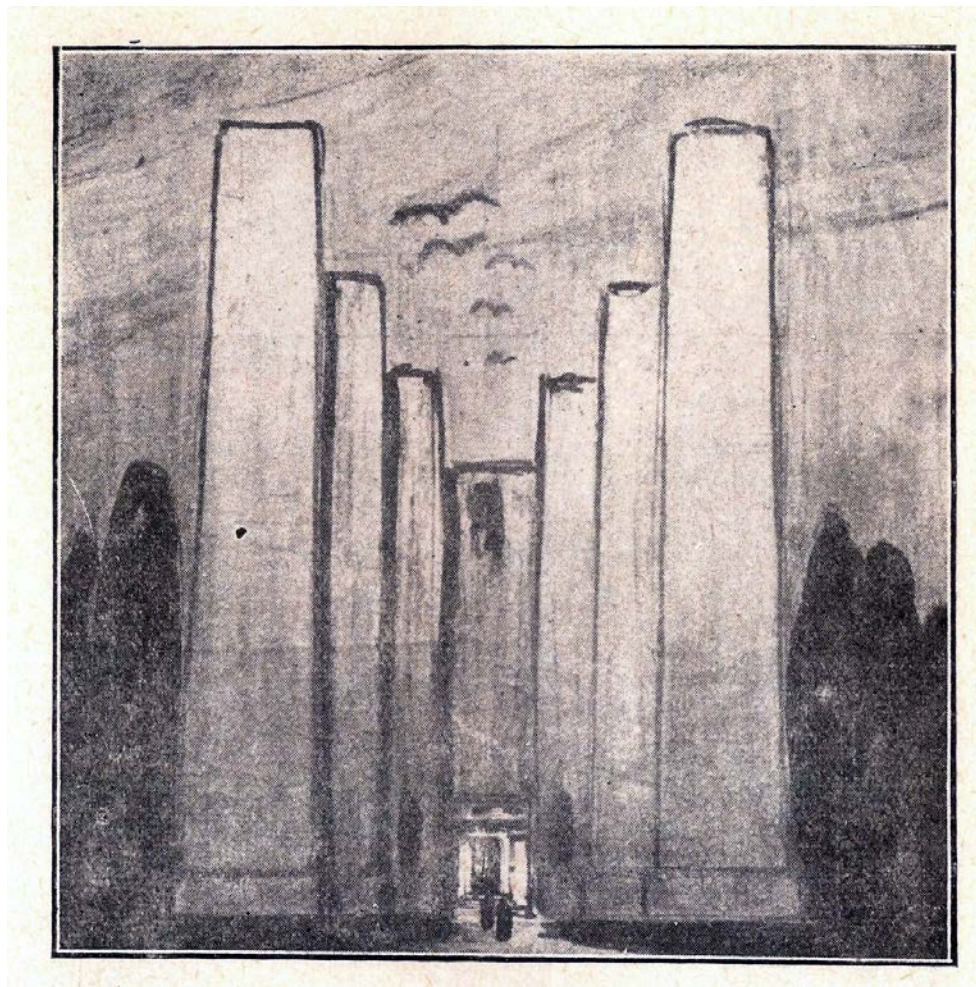


Сл. 81 – Пантеон Српских Хероја (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



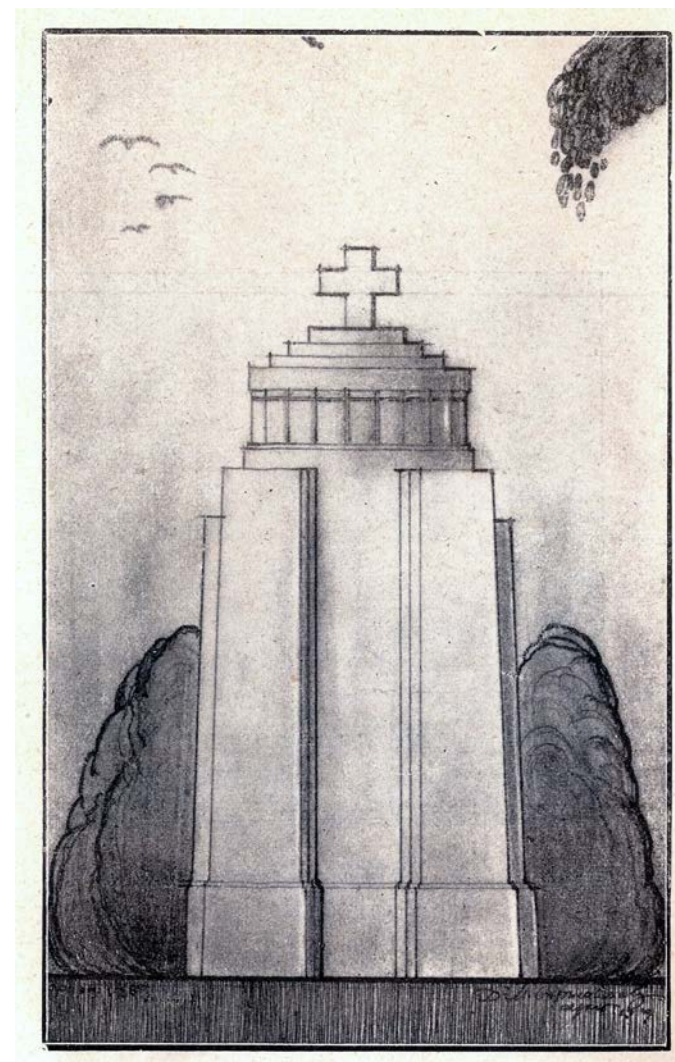
Сл. 82 – Пантеон Српских Хероја (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

## НАДГРОБНА АРХИТЕКТУРА



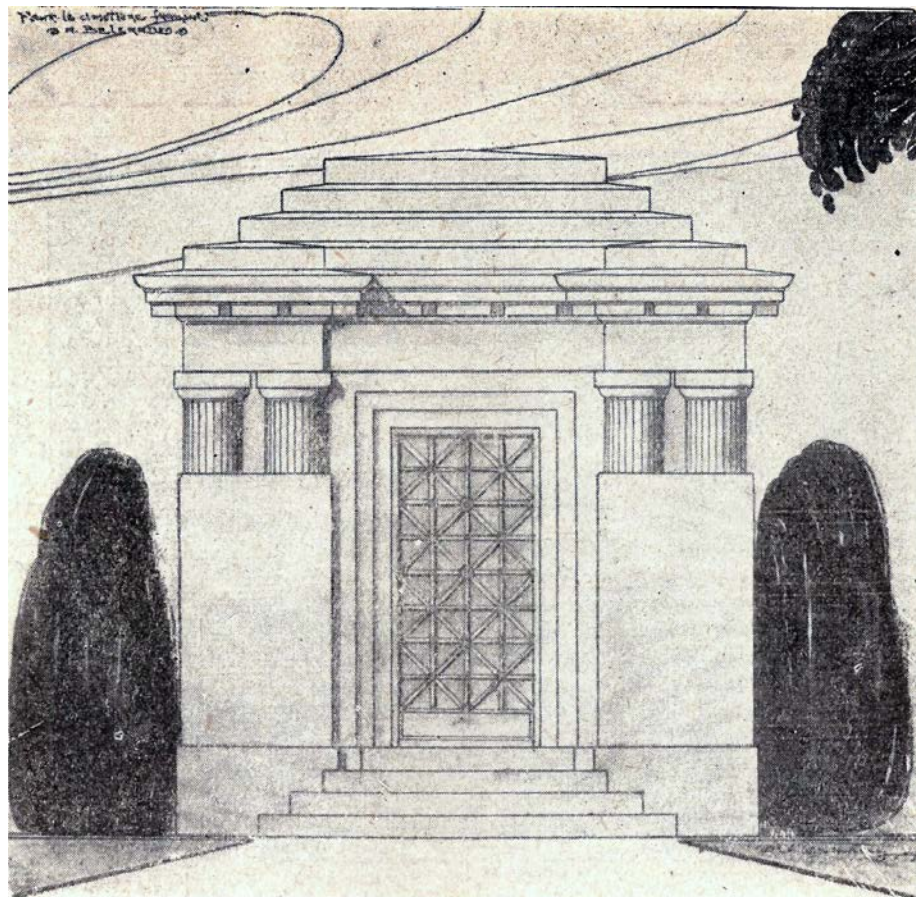
Сл. 83 – *Memento mori* (скица).

Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

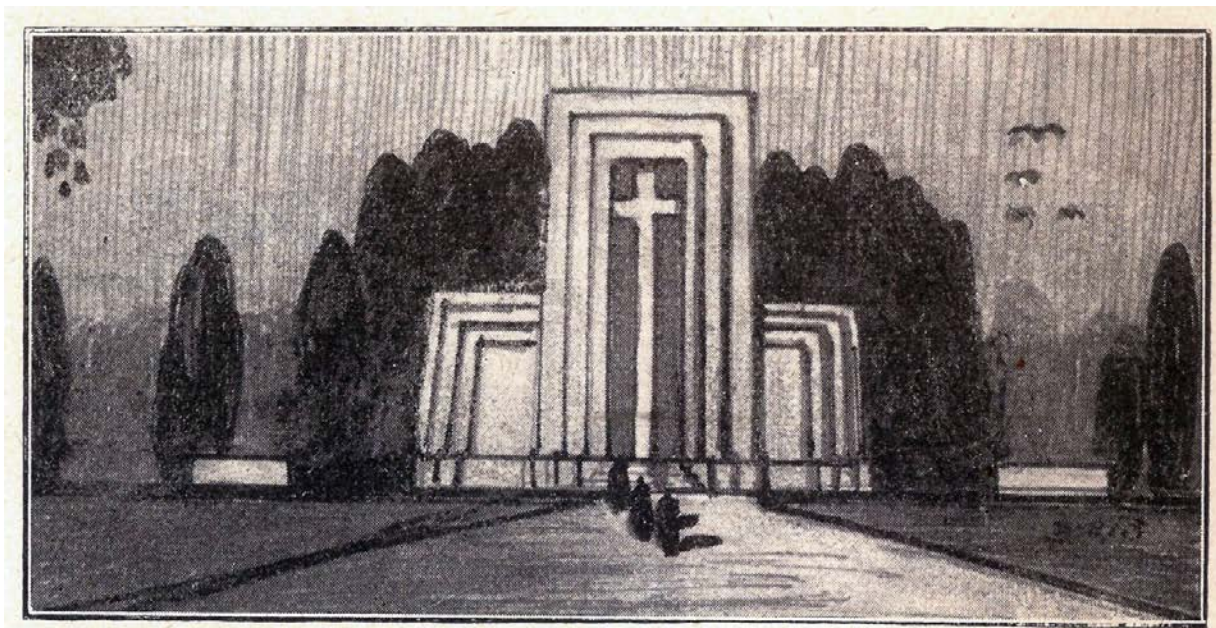


Сл. 84 – Надгробни споменик за М. Трифковића (пројекат).

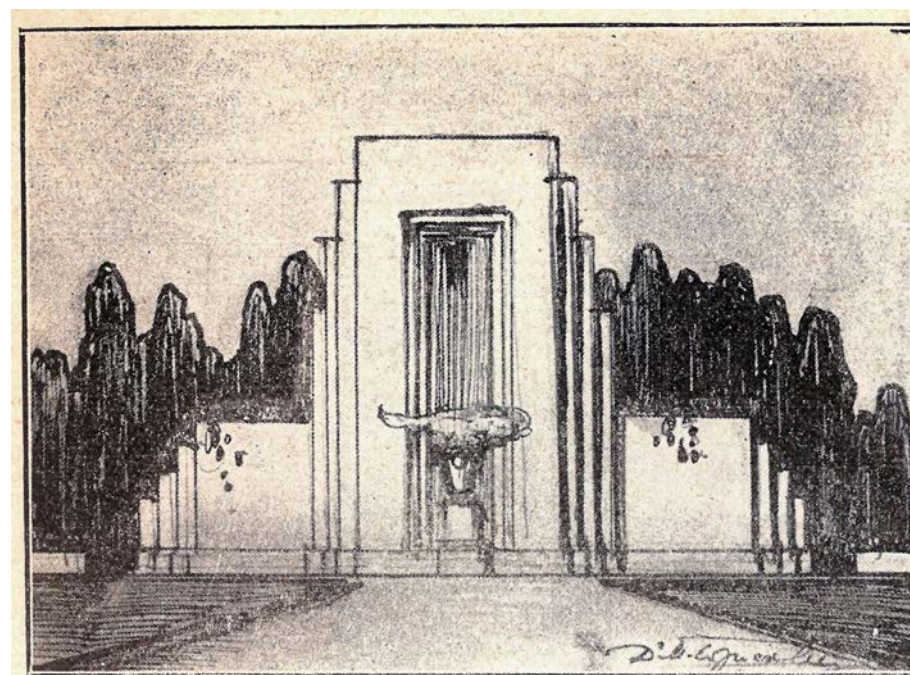
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 85 и сл. 85 а– Капела на француском војном гробљу у Београду (пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



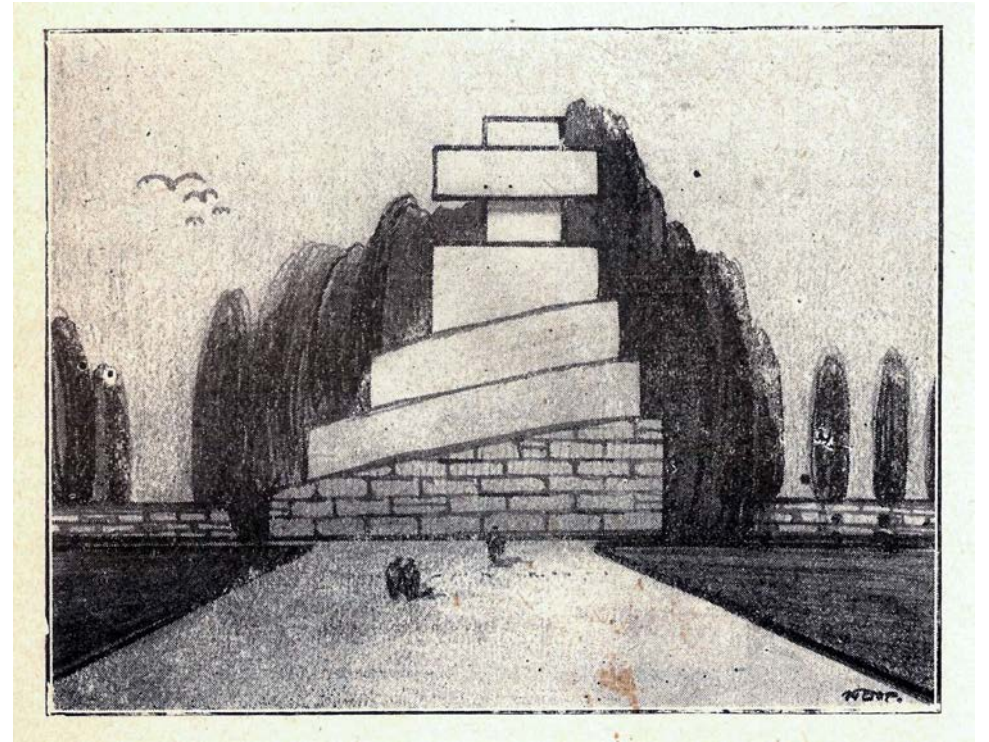
Сл. 86 – *Memento mori* (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 87 – *Memento mori* (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



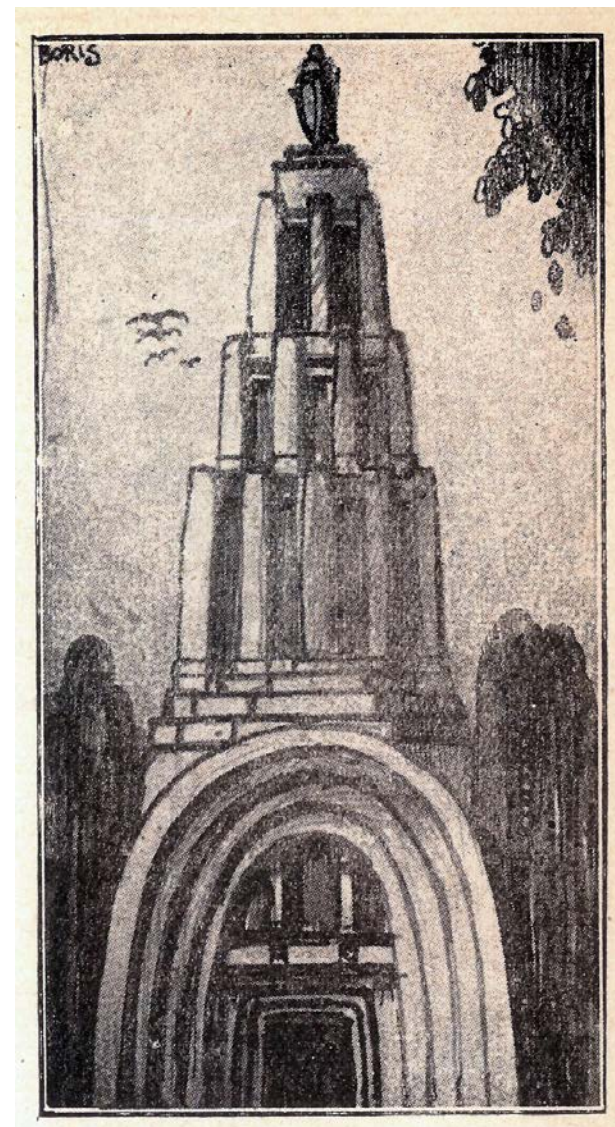
Сл. 88 – Споменик за Борисављевићеву мајку (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



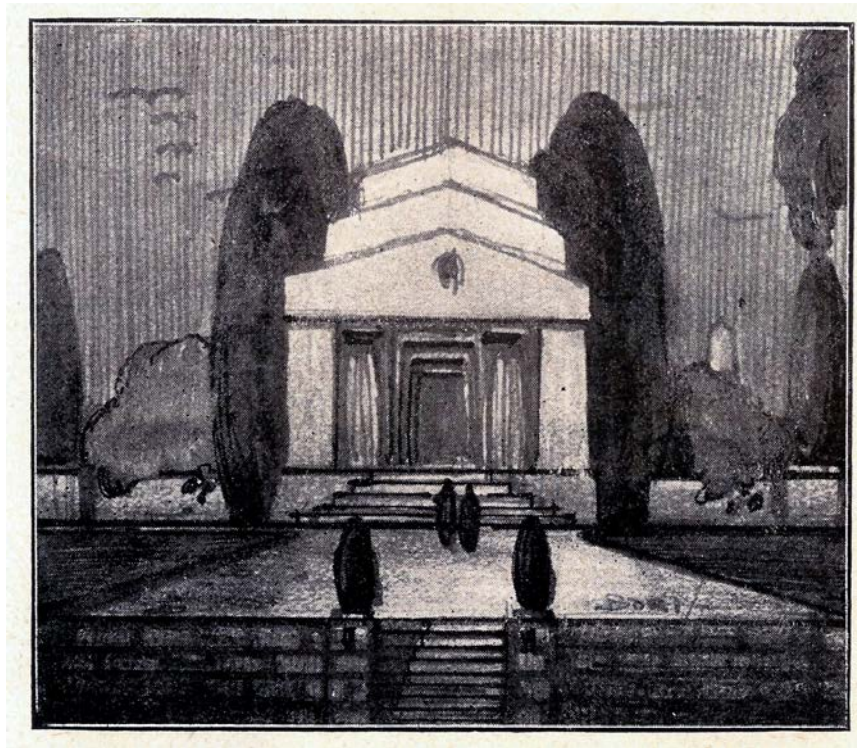
Сл. 89 – Споменик погинулим херојима (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 90 – Породична капела (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

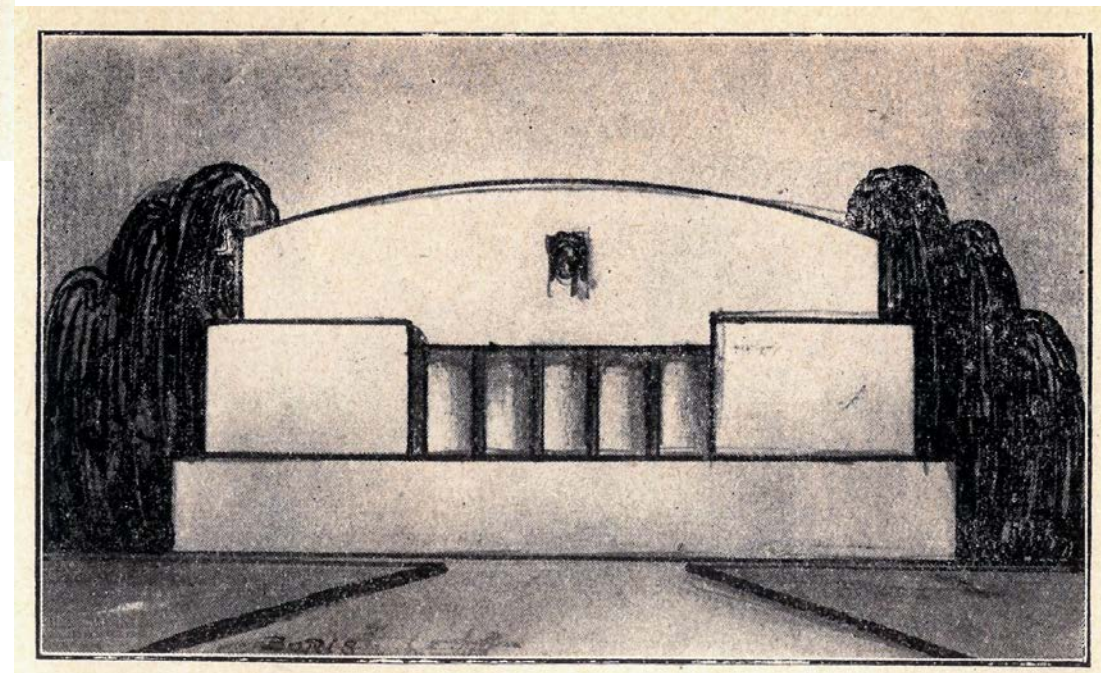


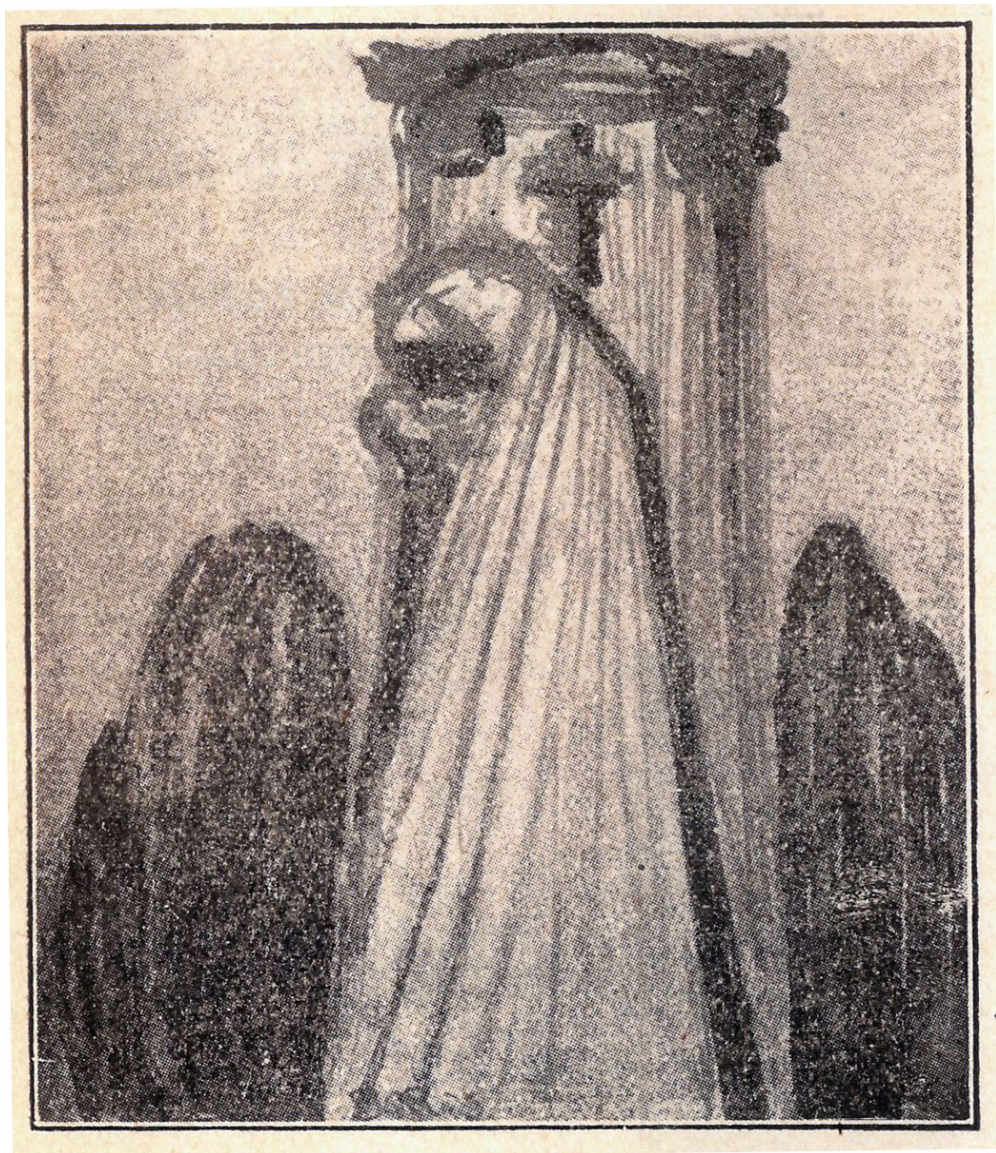
Сл. 91 – Спомен-капела погинулим херојима (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



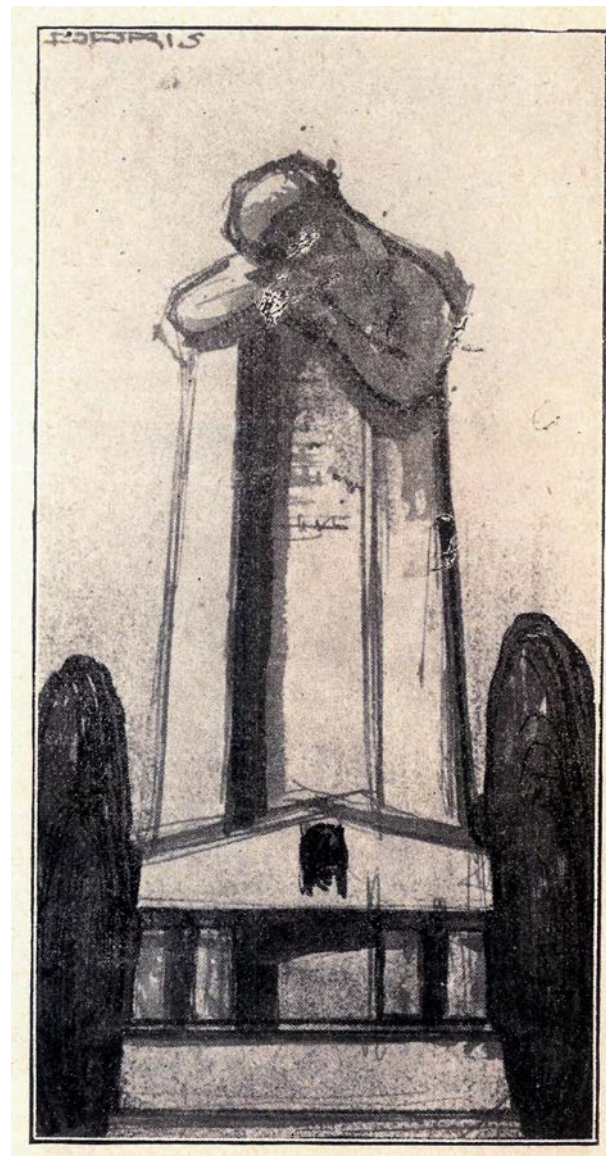
Сл. 92 – Породична капела (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

Сл. 93 – Надгробни споменик за М. Трифуновића (пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.





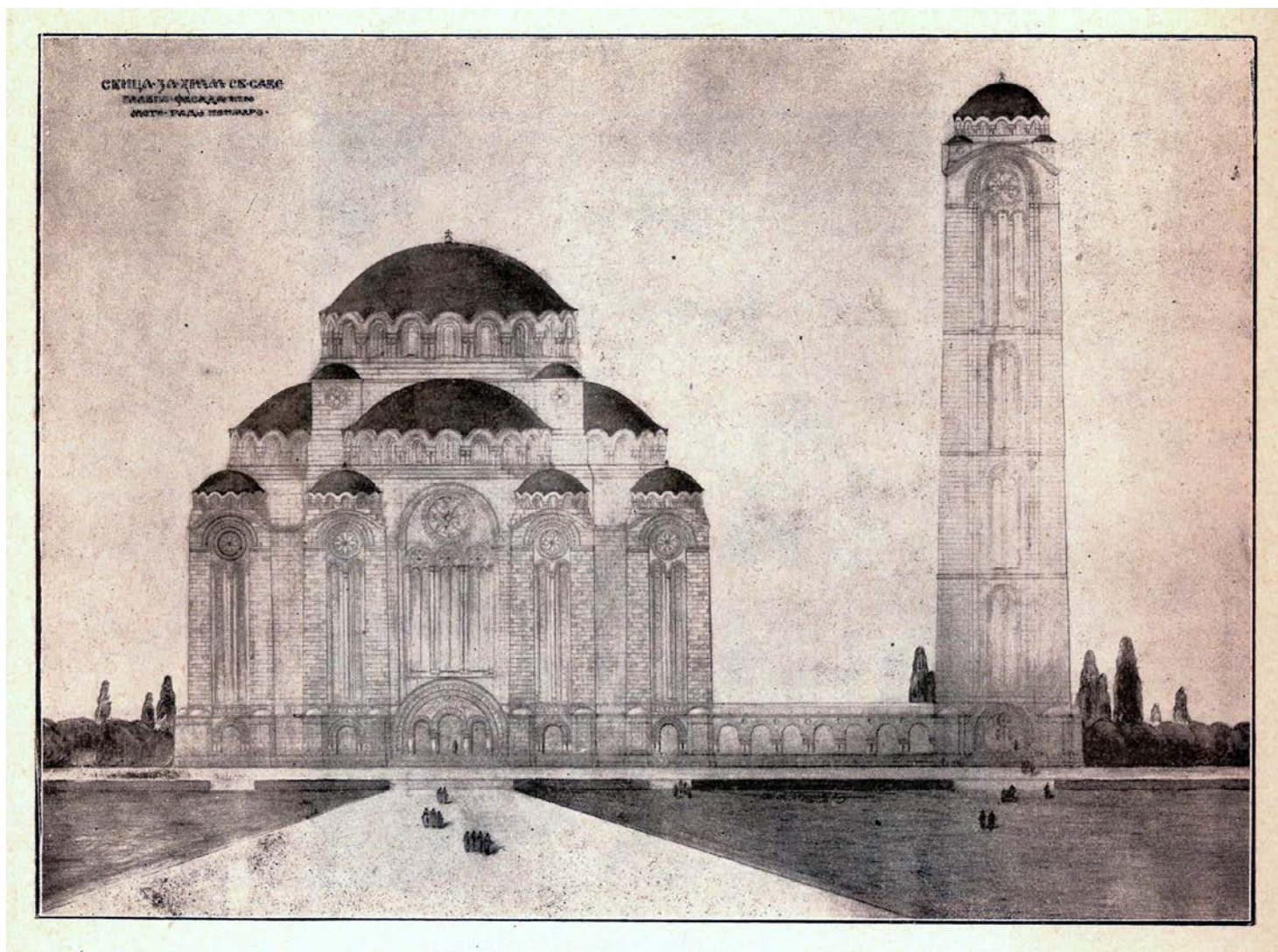
Сл. 94 – Надгробни споменик једне девојчице (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



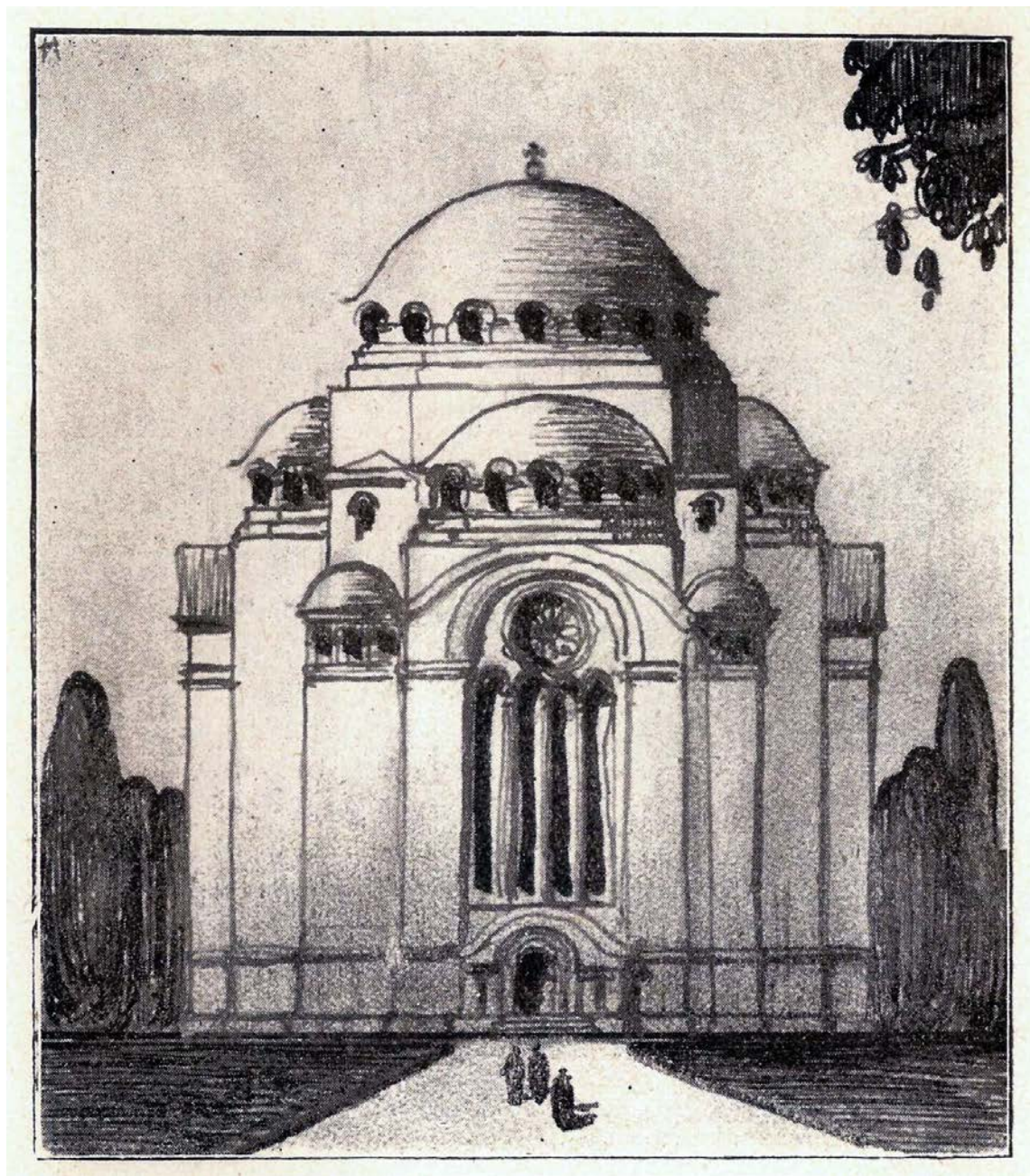
Сл. 95 – Надгробни споменик једног хероја (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



## ЦРКВЕНА АРХИТЕКТУРА

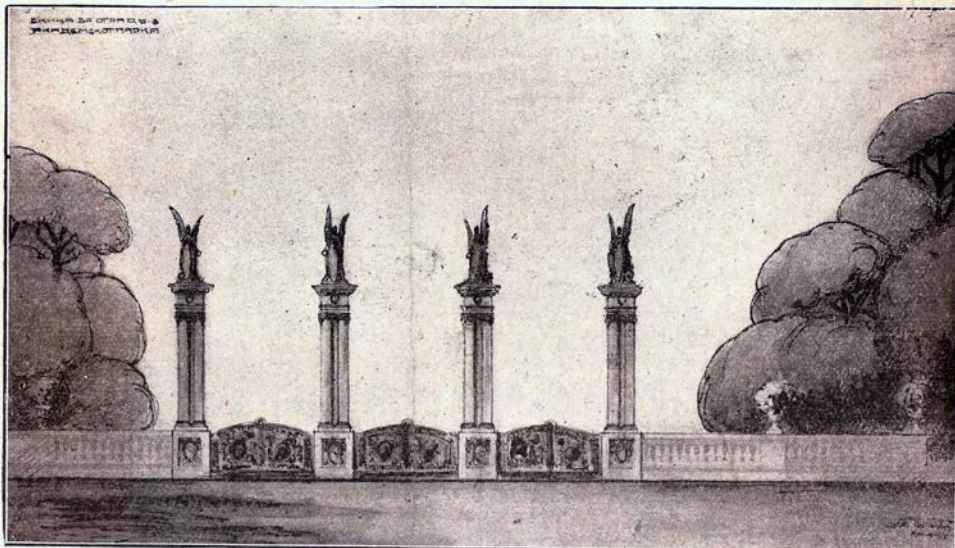


Сл. 96 – Храм Св. Саве у Београду (конкурс) I решење са звоником у Аја Софија стилу. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

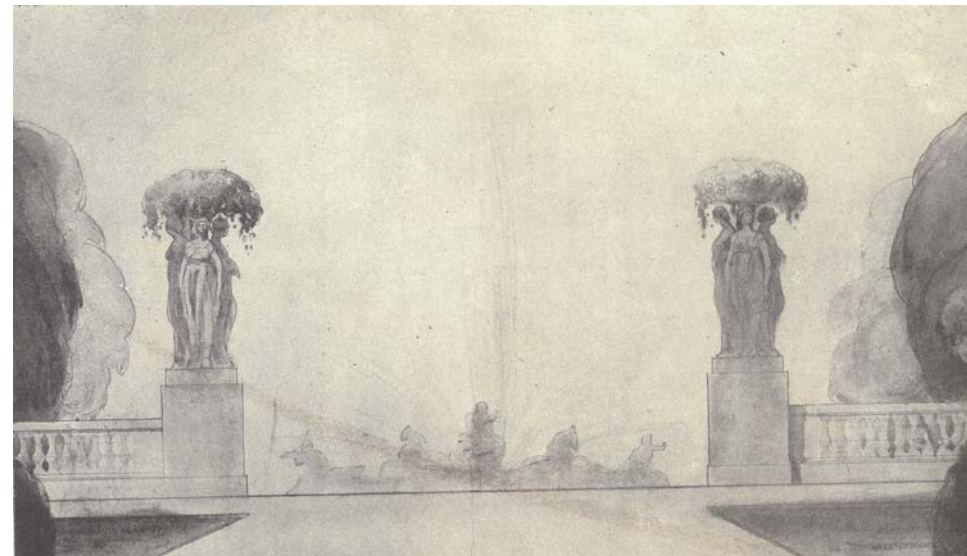


Сл. 97 – Храм Св. Саве у Београду (конкурс) 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

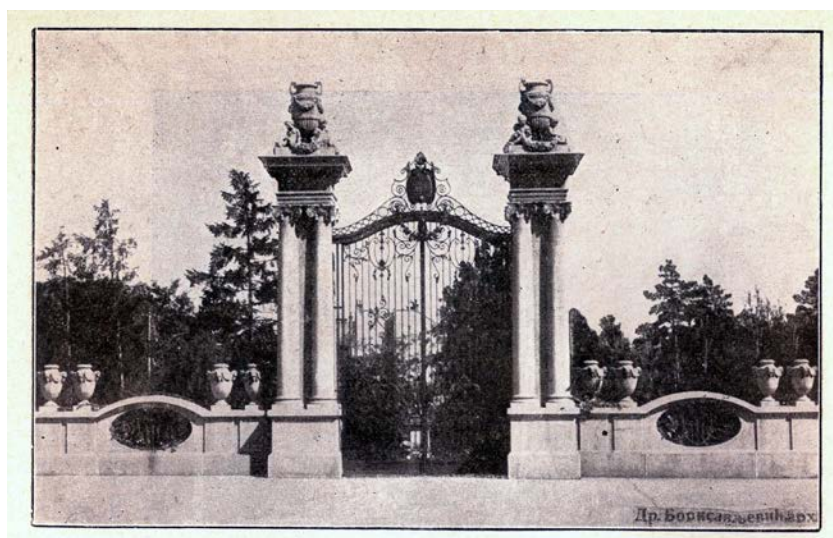
## ДЕКОРАТИВНА АРХИТЕКТУРА



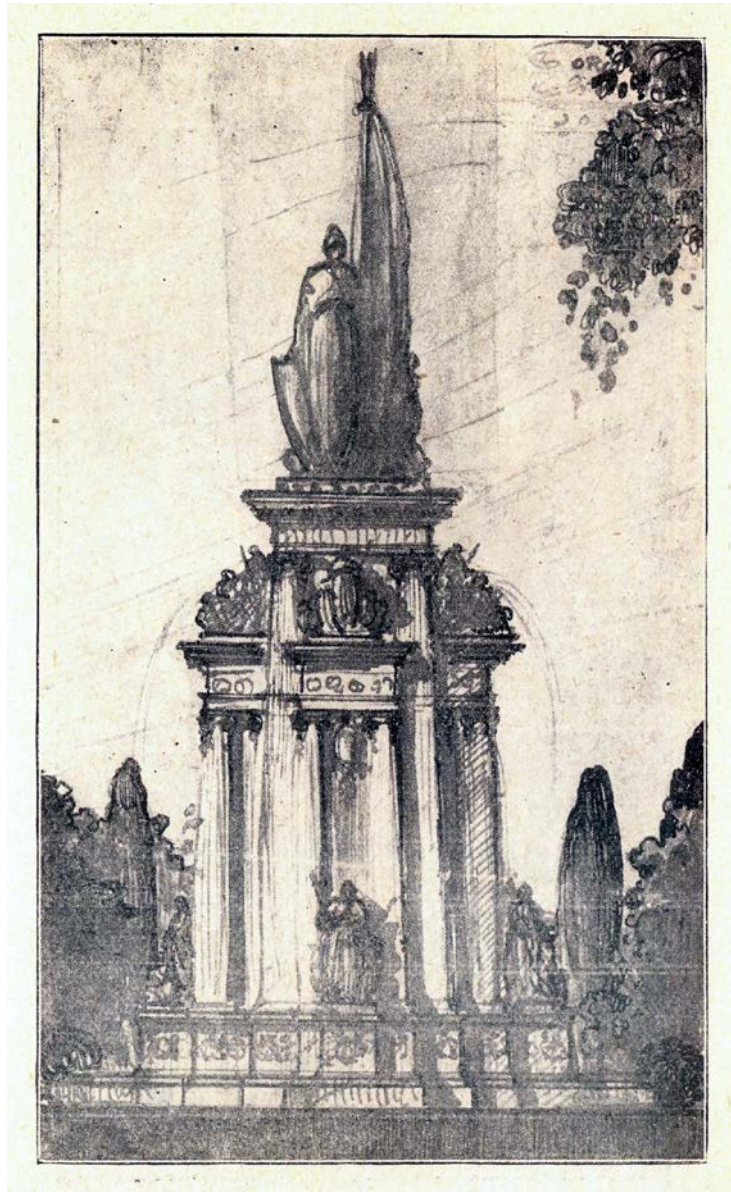
Сл. 98 – Ограда Универзитетског парка (скица), 1 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 99 – Ограда Универзитетског парка у Београду (скица) 2 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



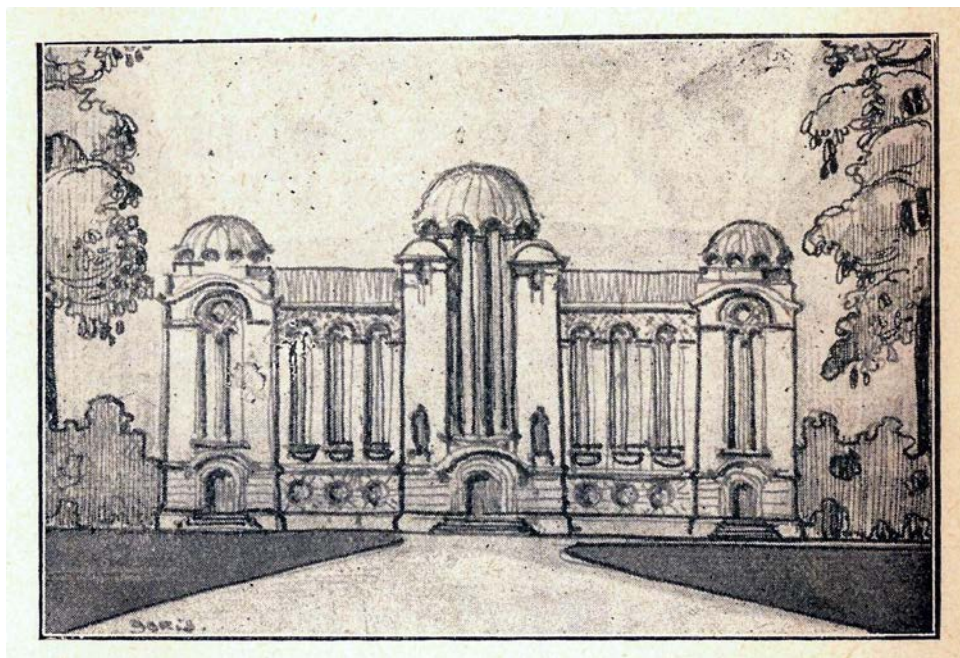
Сл. 100 – Ограда Универзитетског парка у Београду (фотографија изведеног решења). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



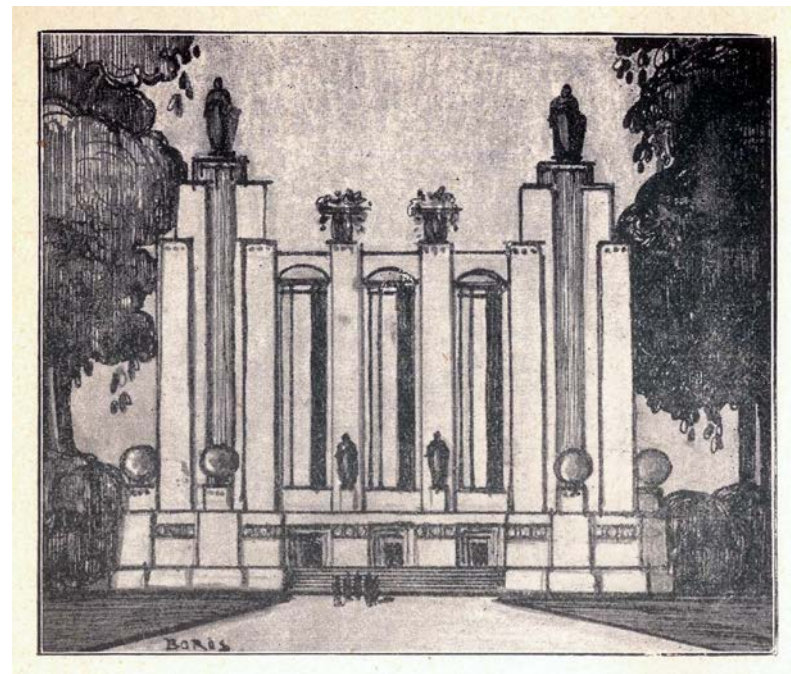
Сл. 101 – Декоративни споменик за један трг у Београду (скица).  
Извор: Борисављевић, Архитектонски проблеми, 1931.



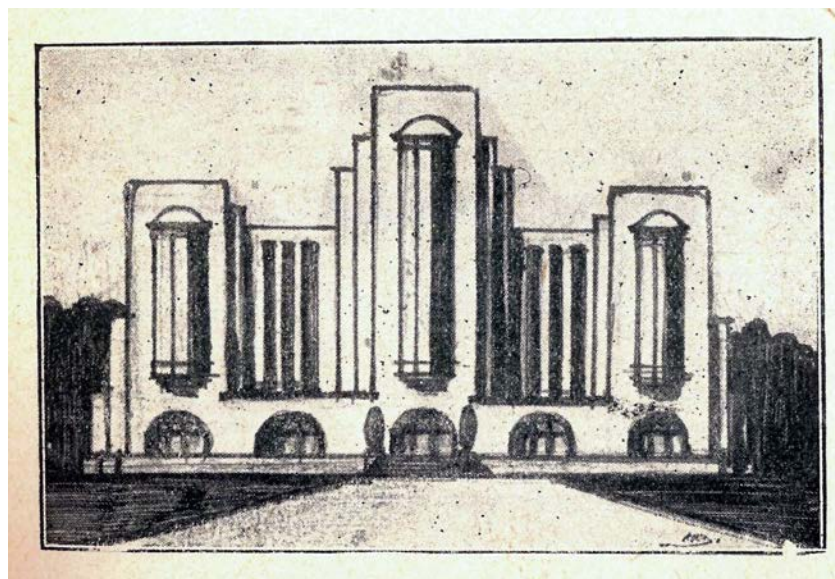
Сл. 102 – Славољук српских хероја (скица).  
Извор: Борисављевић, Архитектонски проблеми, 1931.



Сл. 103 – Изложбени павиљон у византијском стилу (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

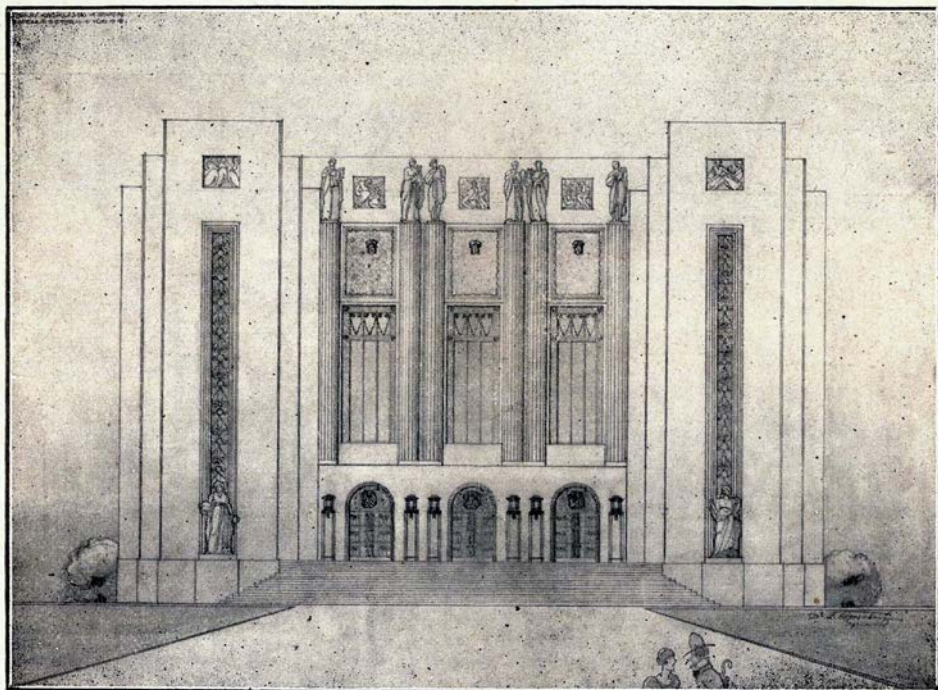


Сл. 104 – Изложбени павиљон у модерном стилу (скица), 1 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

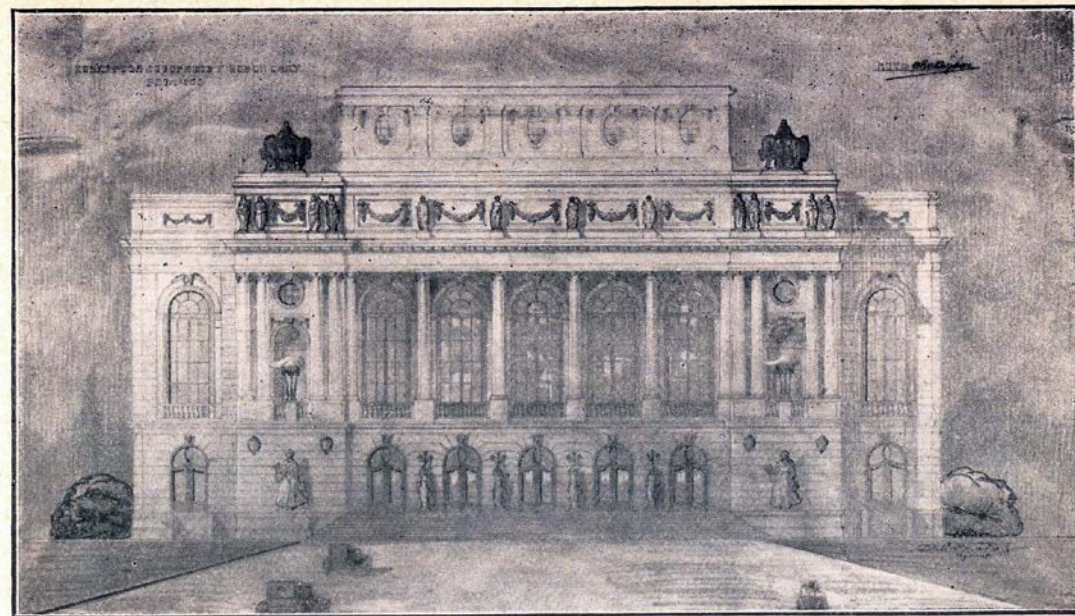


Сл. 105 – Изложбени павиљон у модерном стилу (скица), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

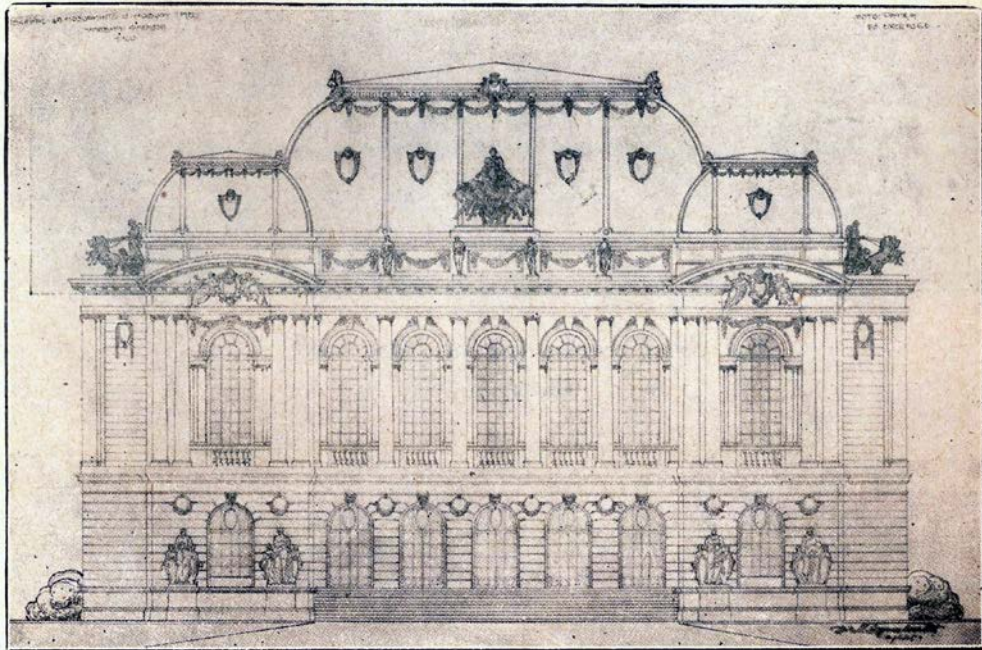
## ЈАВНА АРХИТЕКТУРА



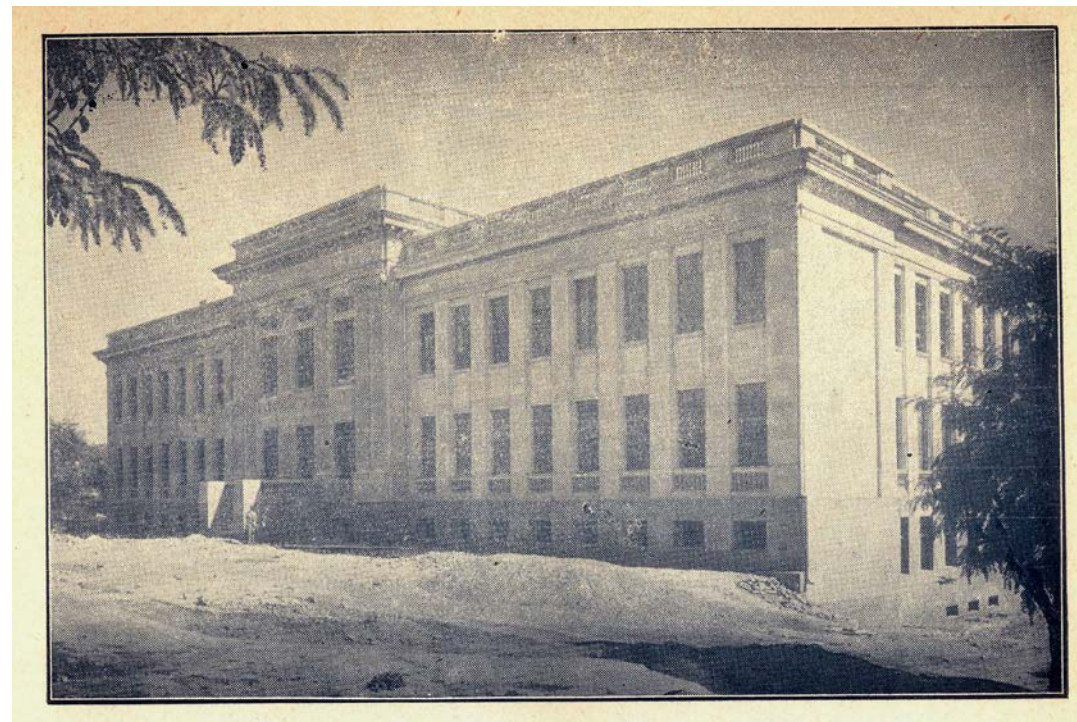
Сл. 106 – Позориште за Нови Сад (конкурс), 1 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



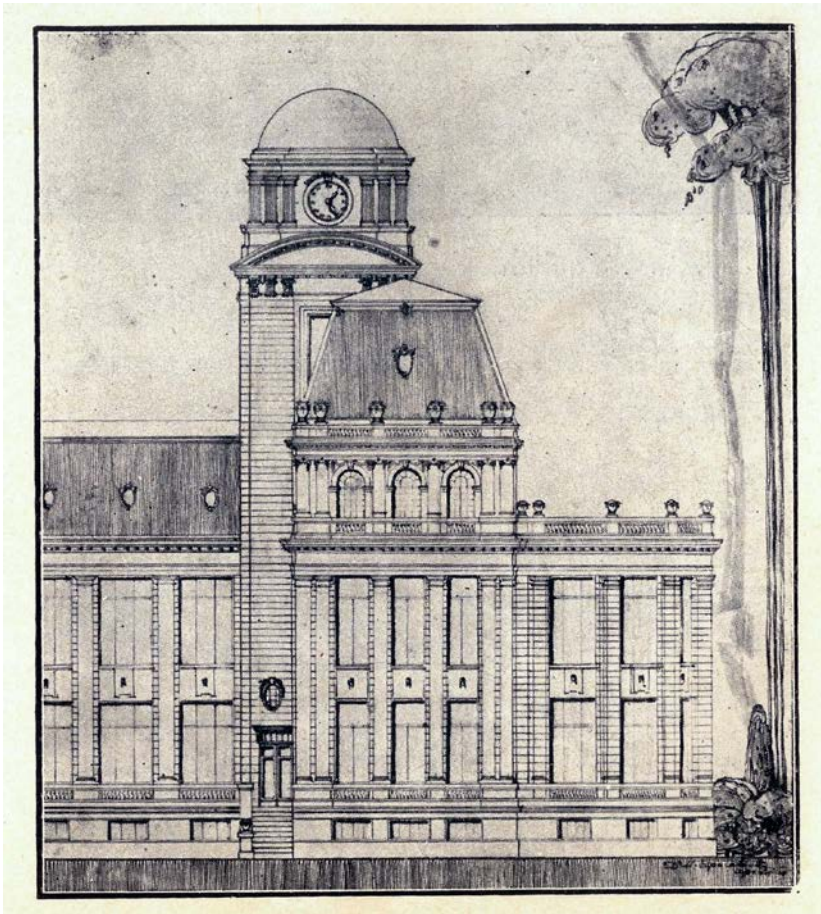
Сл. 107 – Позориште за Нови Сад (конкурс), 2 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



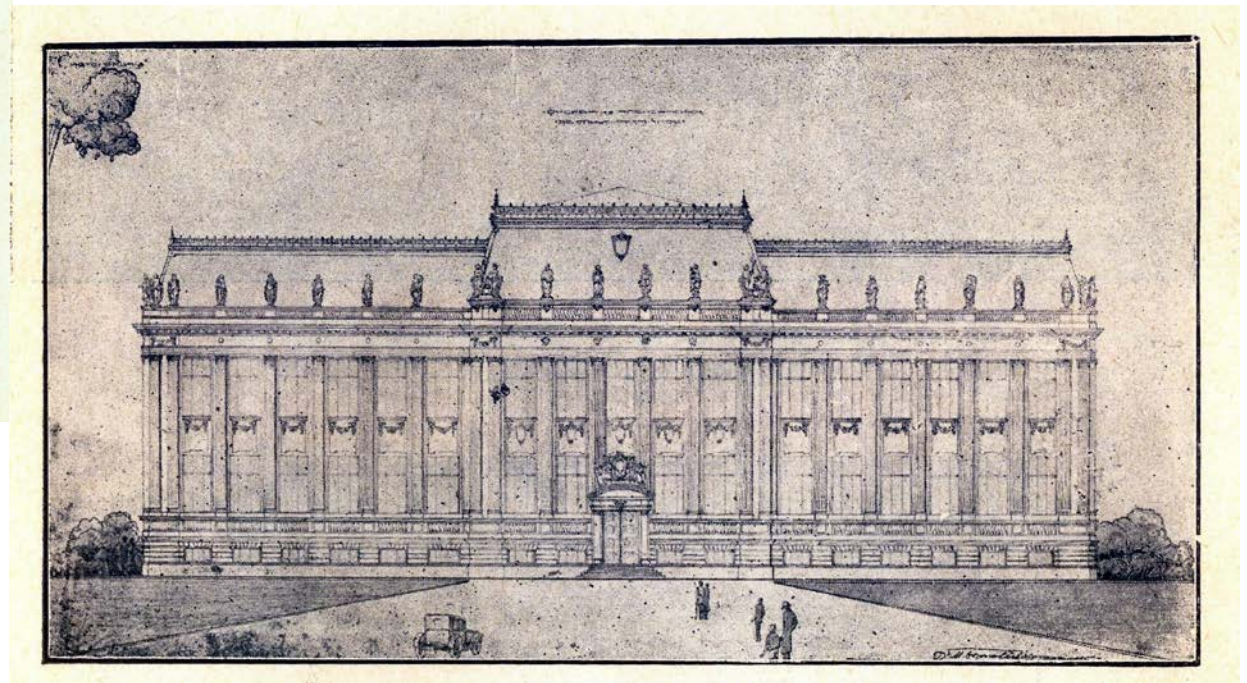
Сл. 108 – Позориште за Нови Сад (конкурс), 3 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 109 – Основна школа у Шуматовачкој улици (фотографија).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

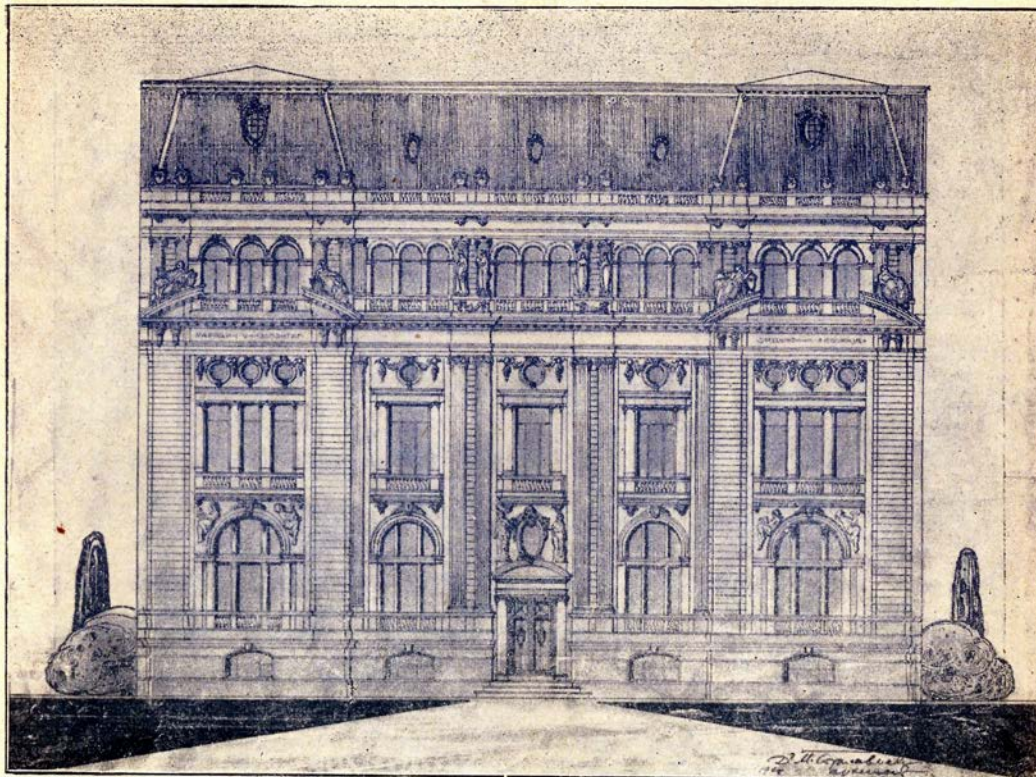


Сл. 110 – Основна школа у Сплиту (конкурс).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

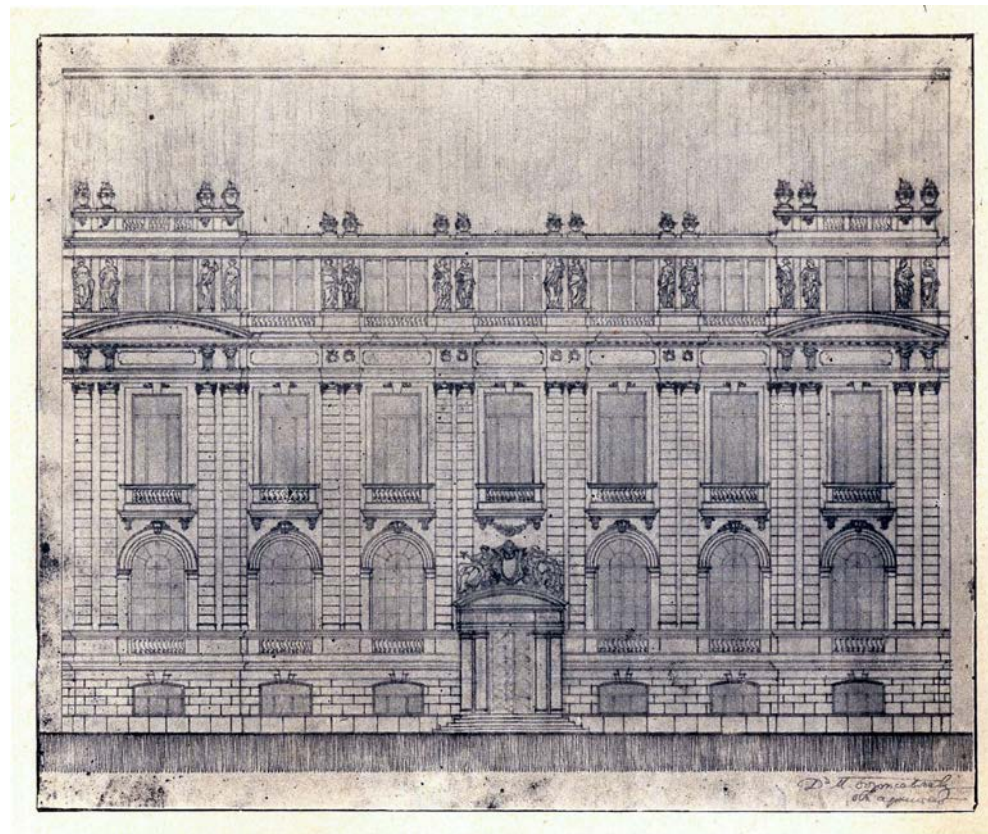


Сл. 111 – Хипотекарна банка у Сарајеву (конкурс).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



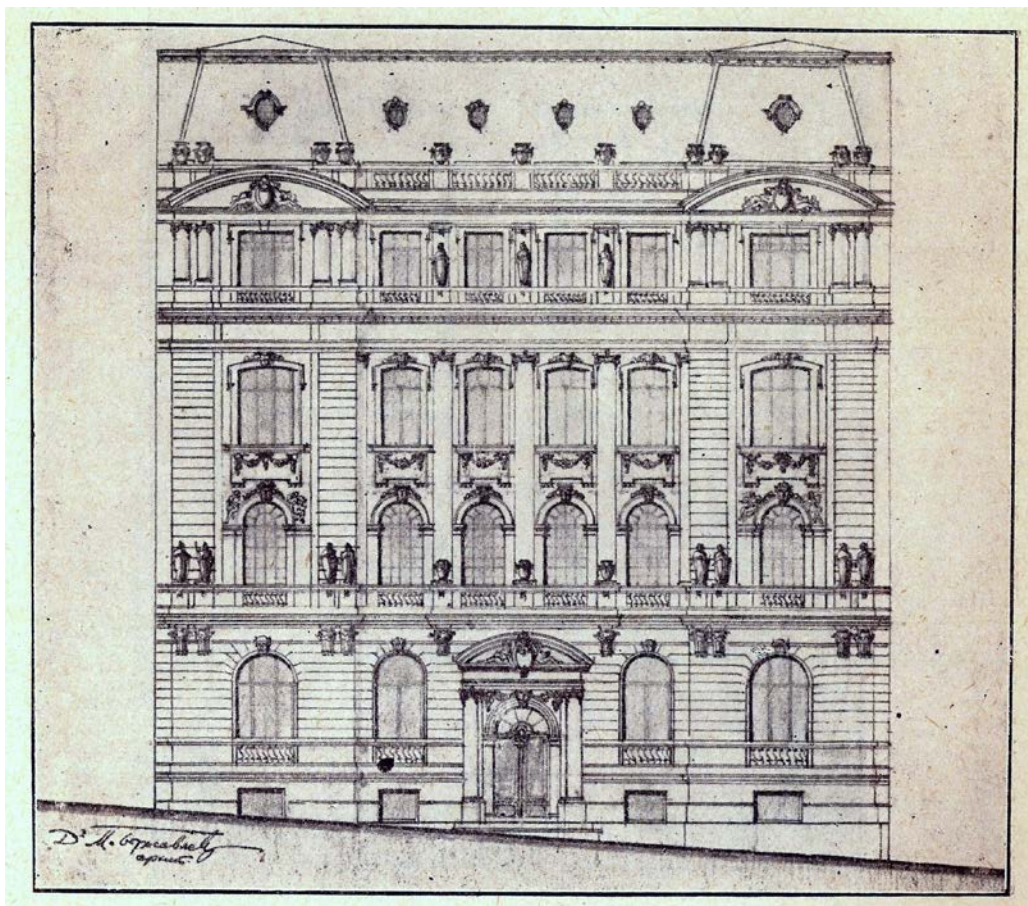


Сл. 112 – Коларчев Универзитет у Београду (конкурс), 1 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

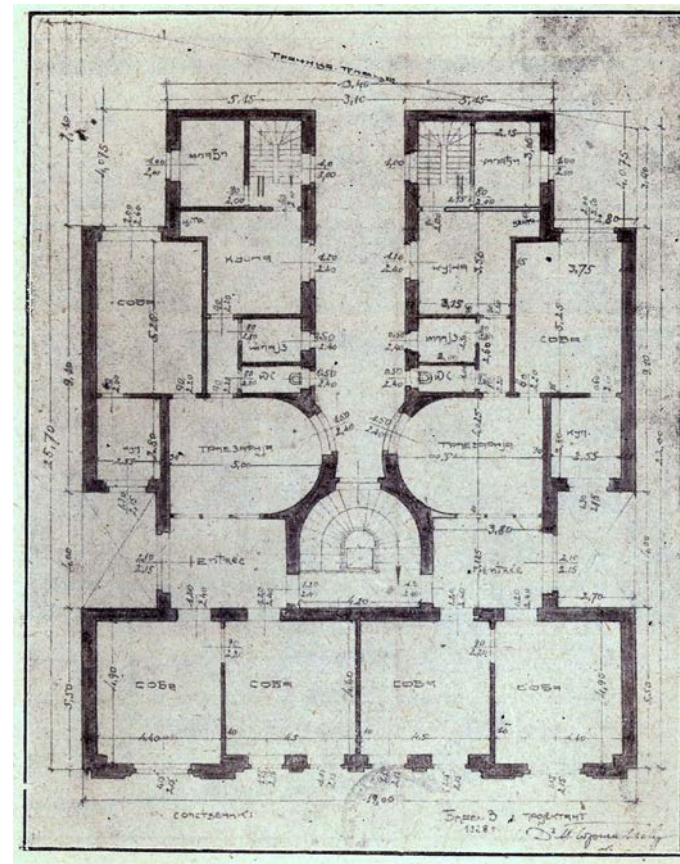


Сл. 113 – Коларчев Универзитет (конкурс), 2 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

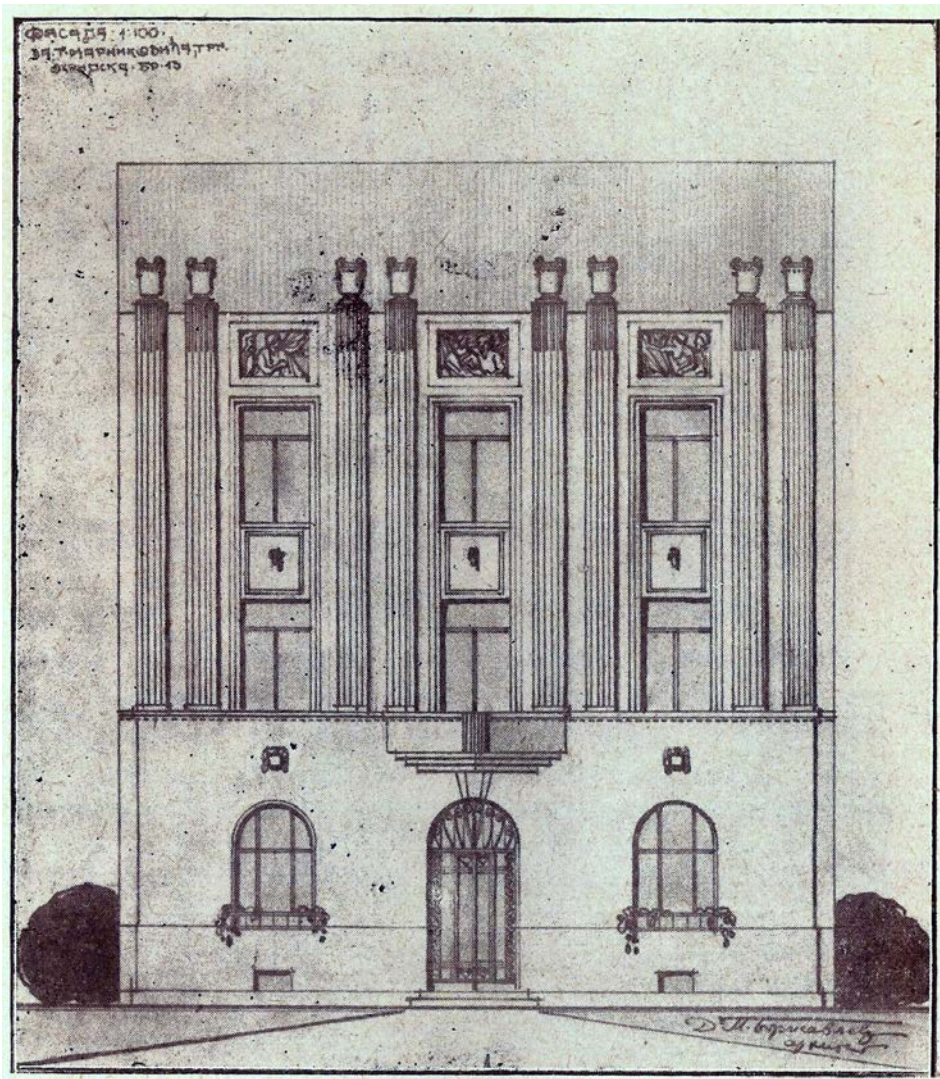
## ПРИВАТНА АРХИТЕКТУРА



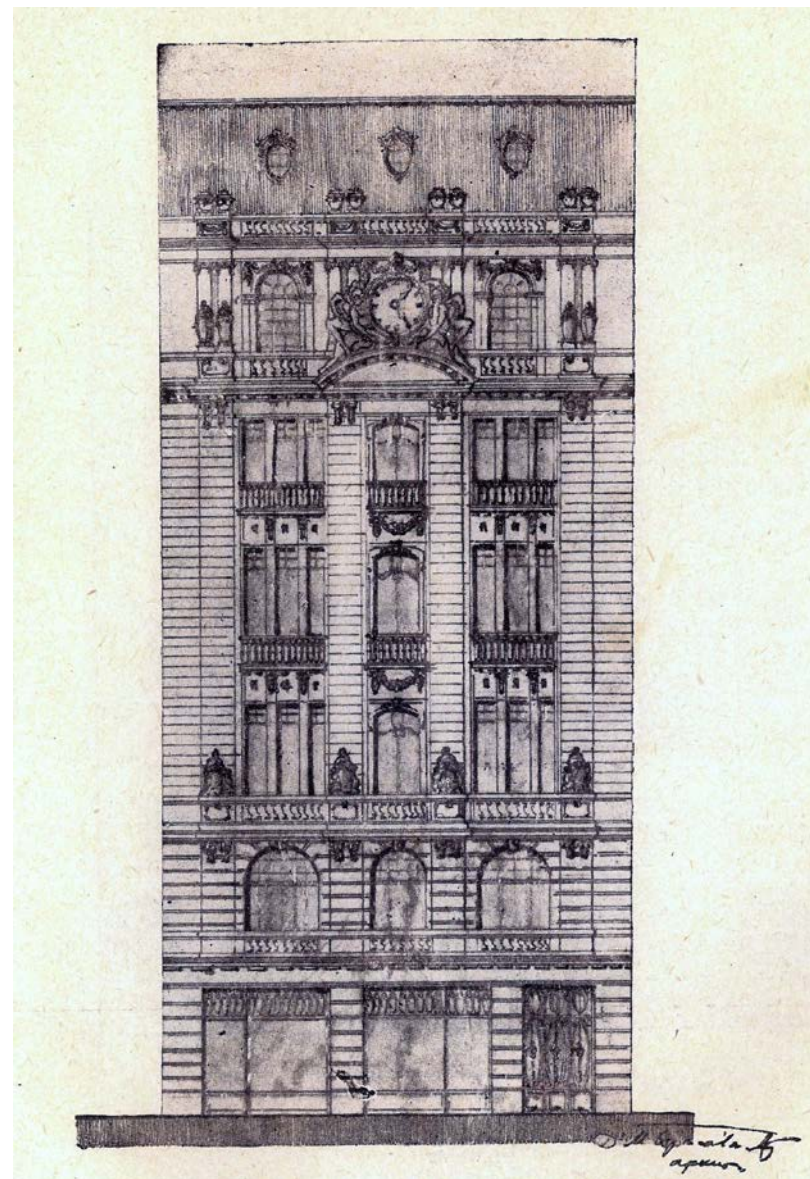
Сл. 114 – Кућа Дамјана Бранковића у Шумадијској улици бр.2, некадашњи Булевар ЈНА, данас Булевар ослобођења, (изведен пројекат, 1928).



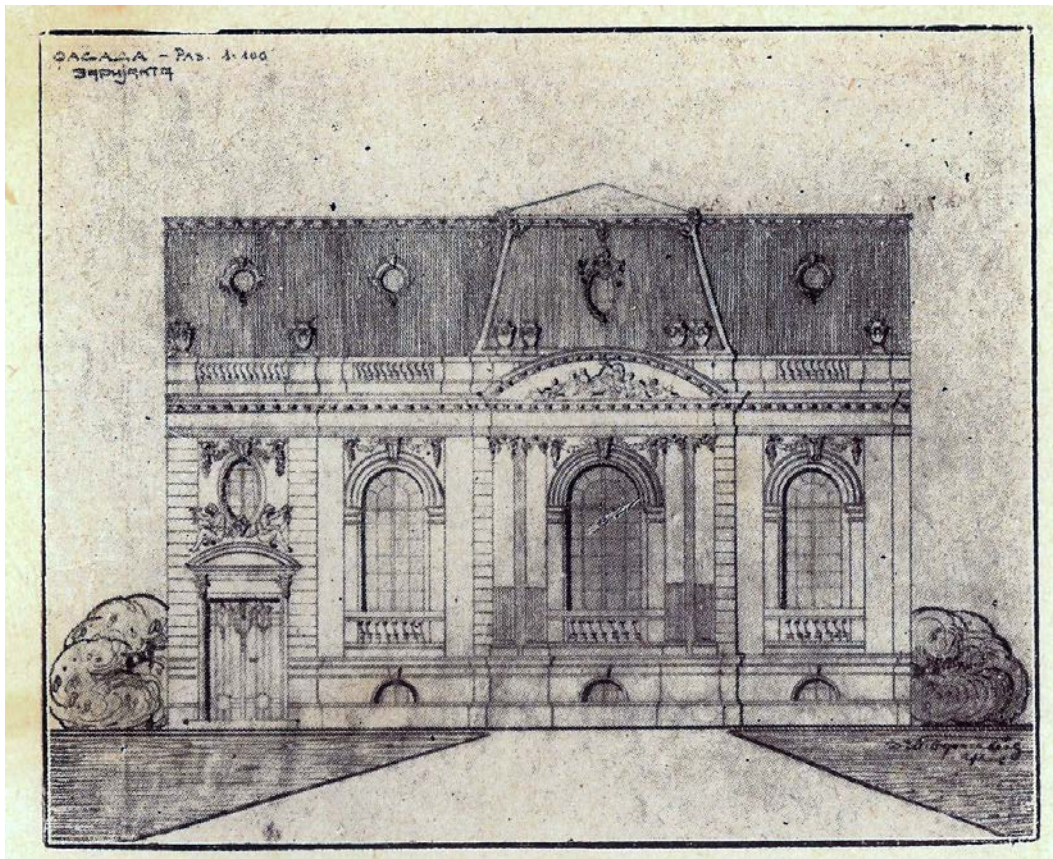
Сл. 115 – Основа куће Дамјана Бранковића. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



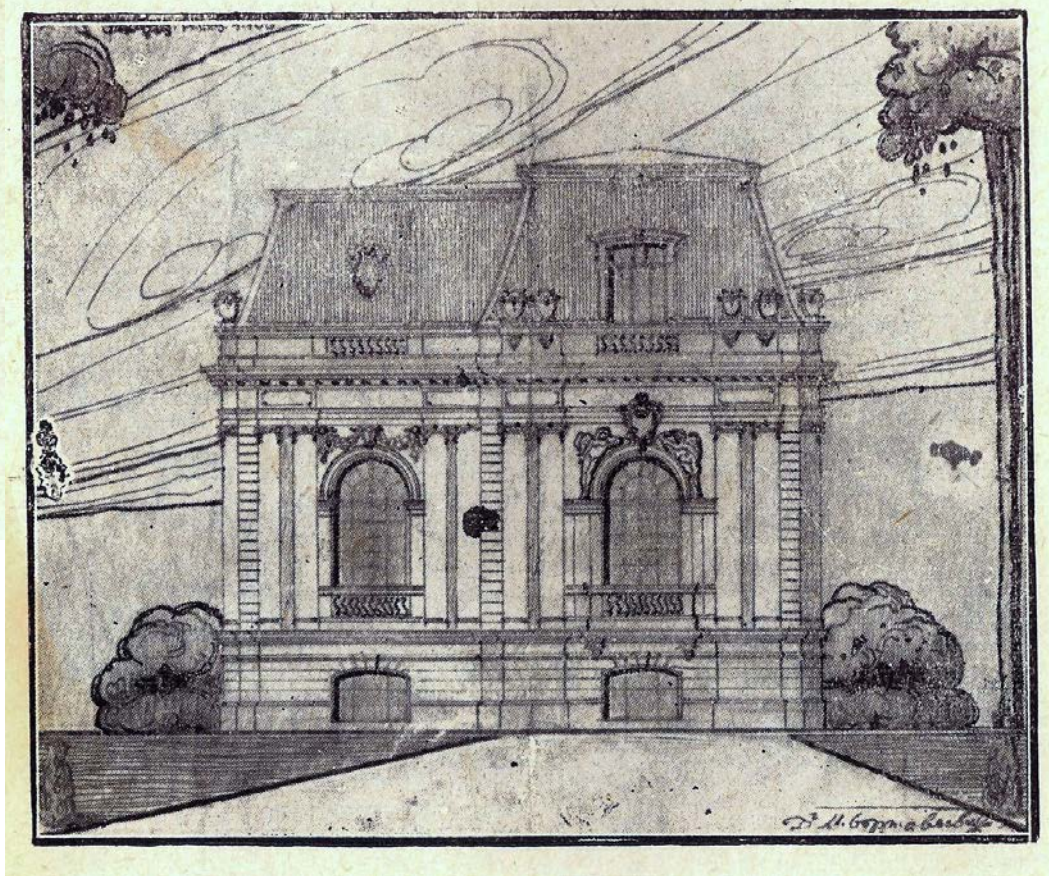
Сл. 116 – Кућа Николе Маринковића у Охридској улици (пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



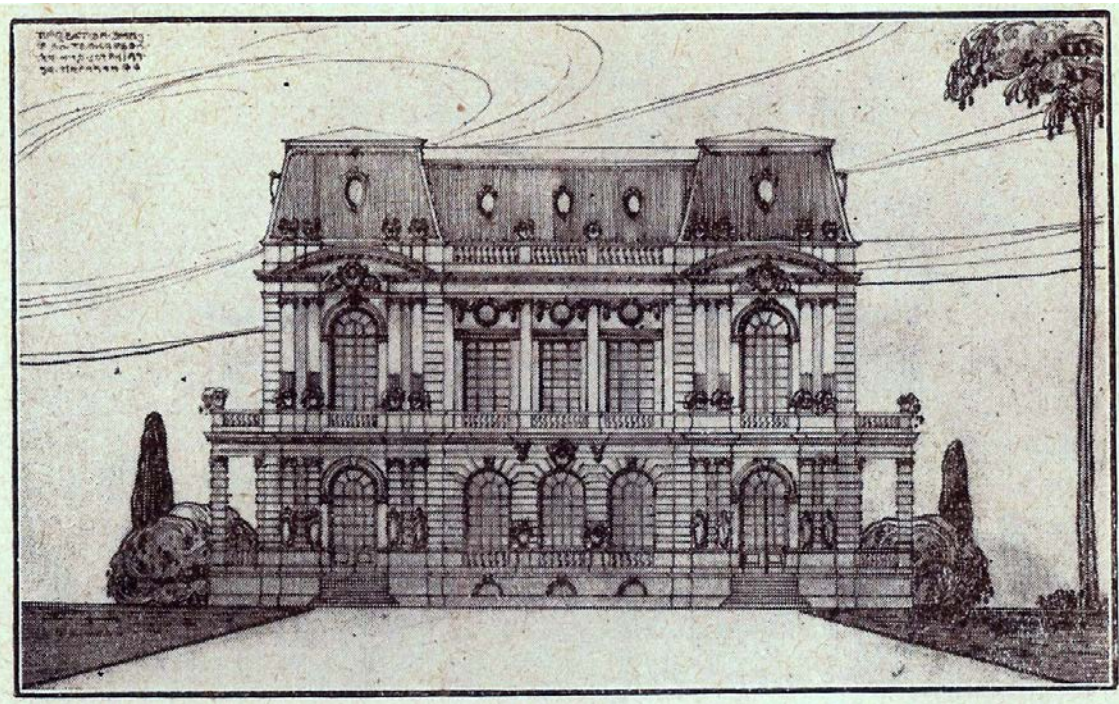
Сл. 117 – Кућа Михајла Петковића и Владимира Јовановиће на  
Теразијама бр. 1-3, часовничарско-јувелирска и златарска радња у  
приземљу, (изведен пројекат, 1928). Извор: Борисављевић,  
*Архитектонски проблеми*, 1931.



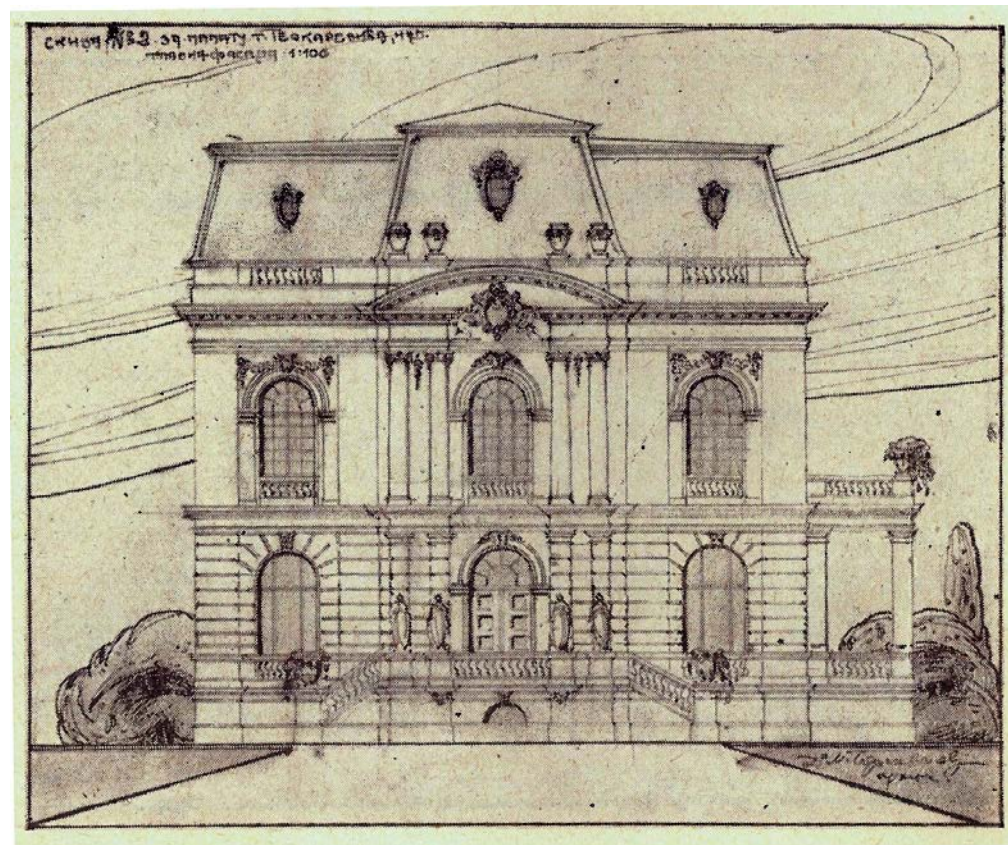
Сл. 118 – Кућа инжењера Боре Поповића на Копитаревој градини бр. 2,  
(изведен пројекат, 1928). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



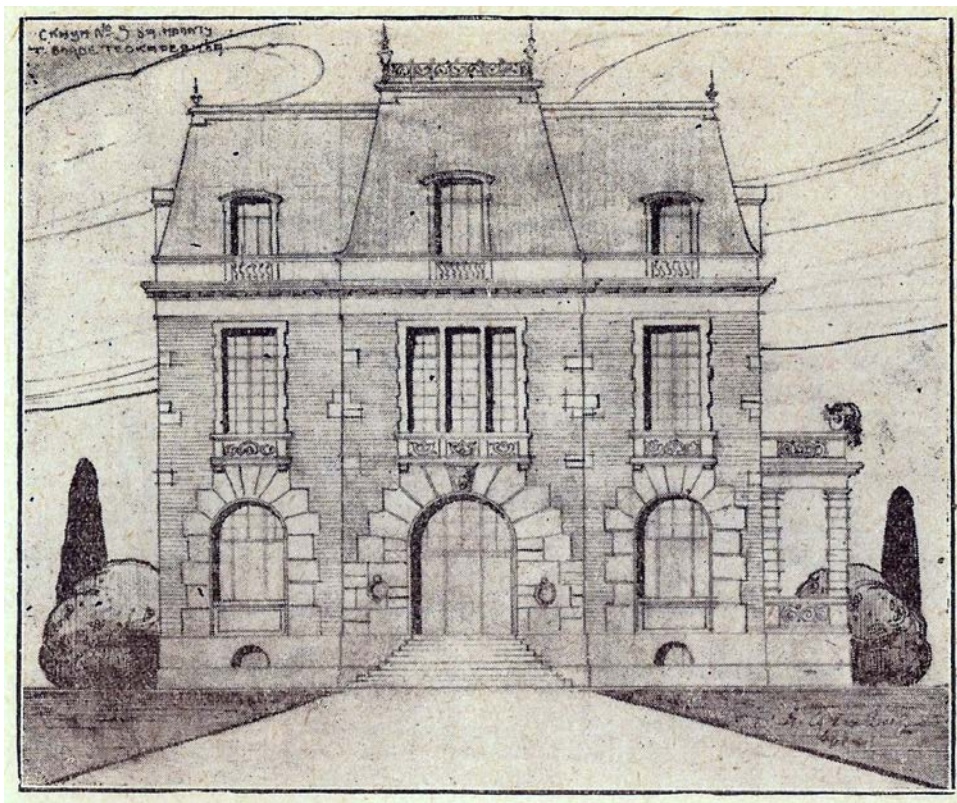
Сл. 119 – Кућа генерала Јовичића и Ранкевој улици бр. 21,  
(изведен пројекат, 1928). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



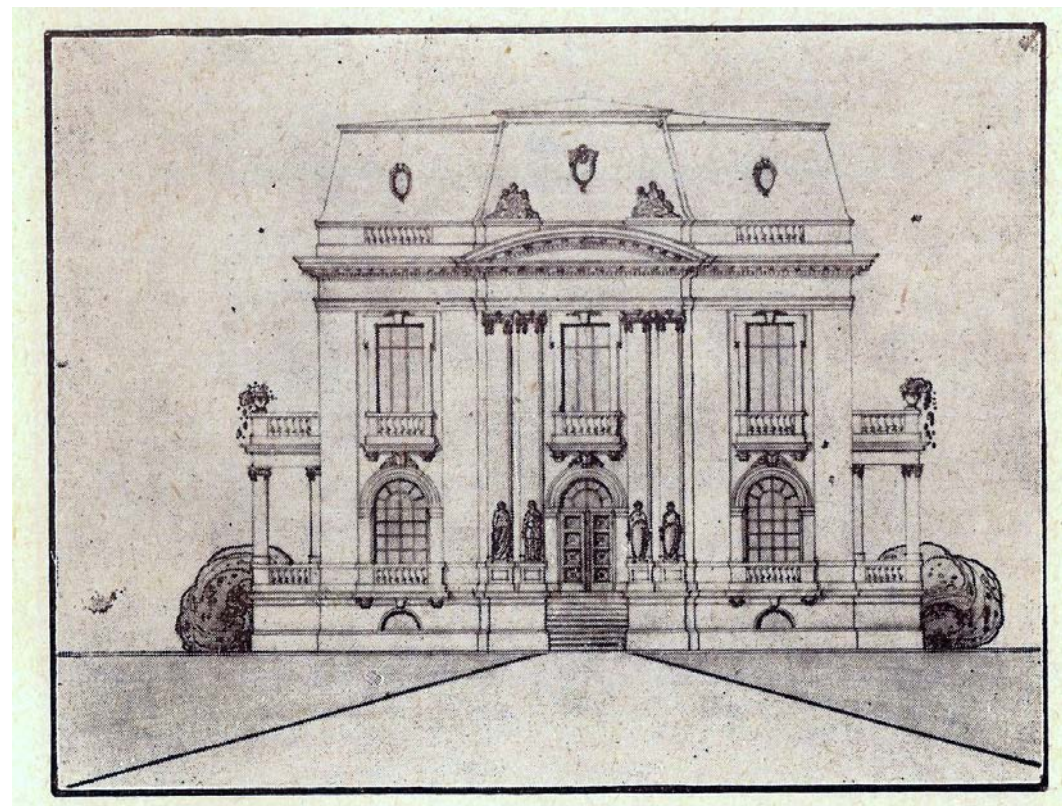
Сл. 120 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат),  
1 решење, у стилу француског ренесанса.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



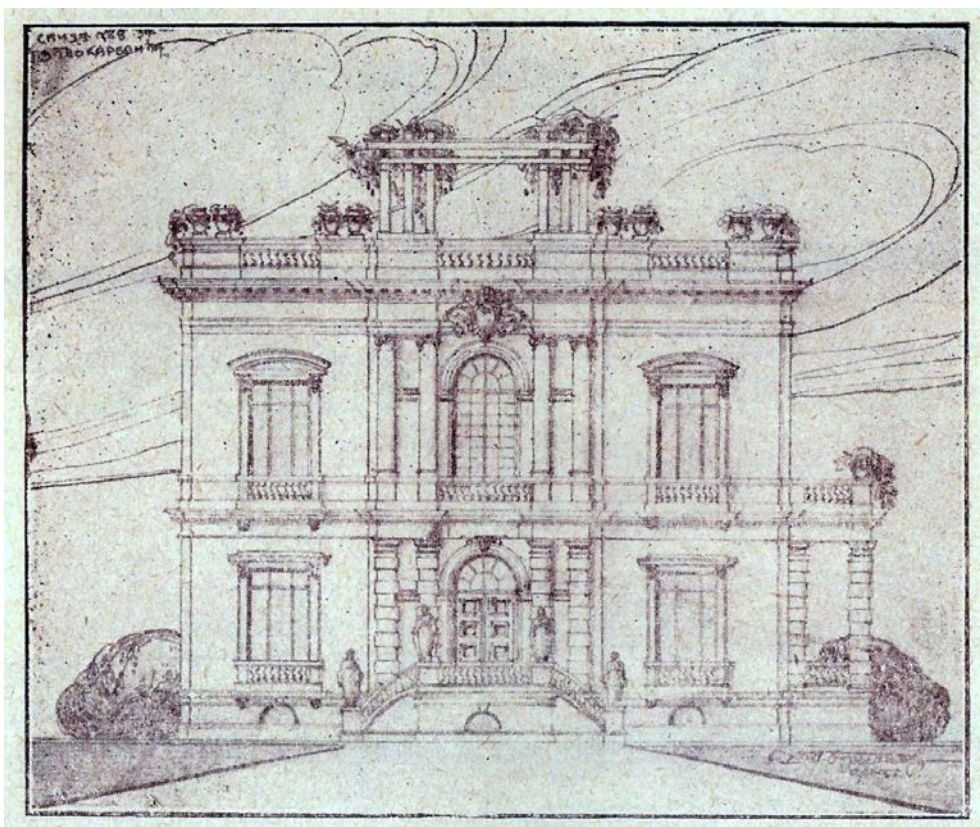
Сл. 121 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат),  
2 решење, у стилу француског ренесанса.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



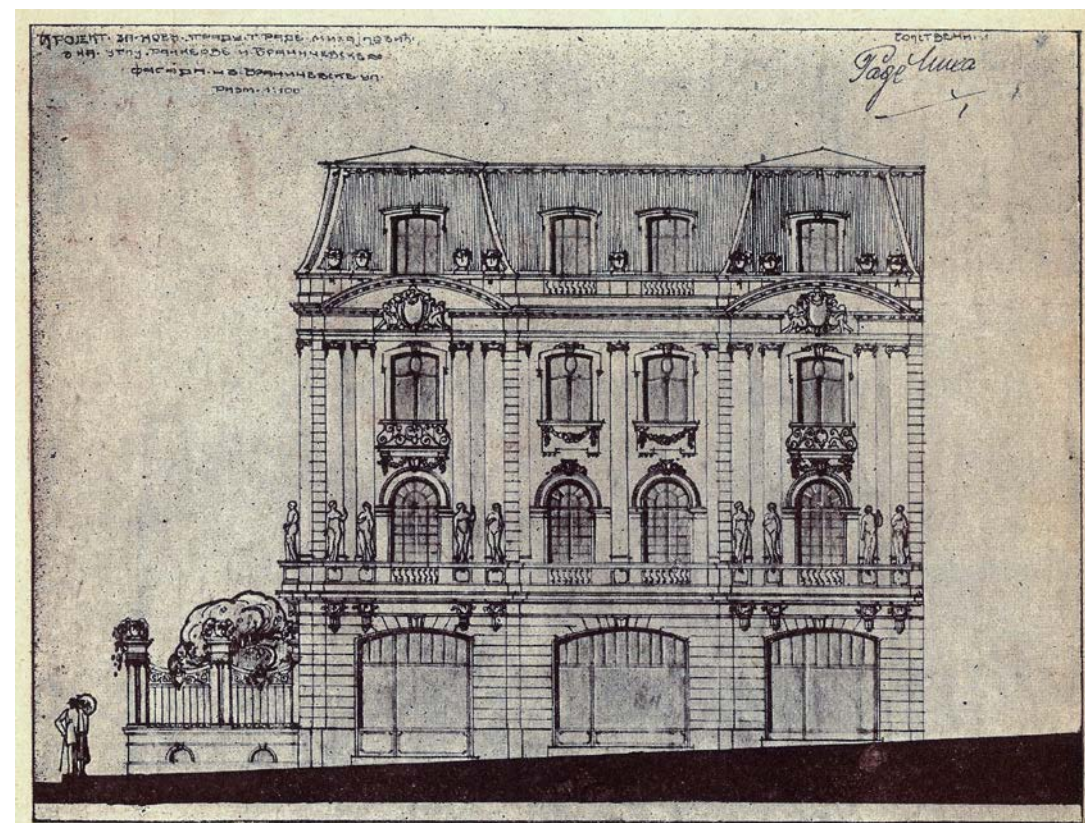
Сл. 122 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат),  
3 решење, у стилу средњовековног замка - “енглески стил”.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



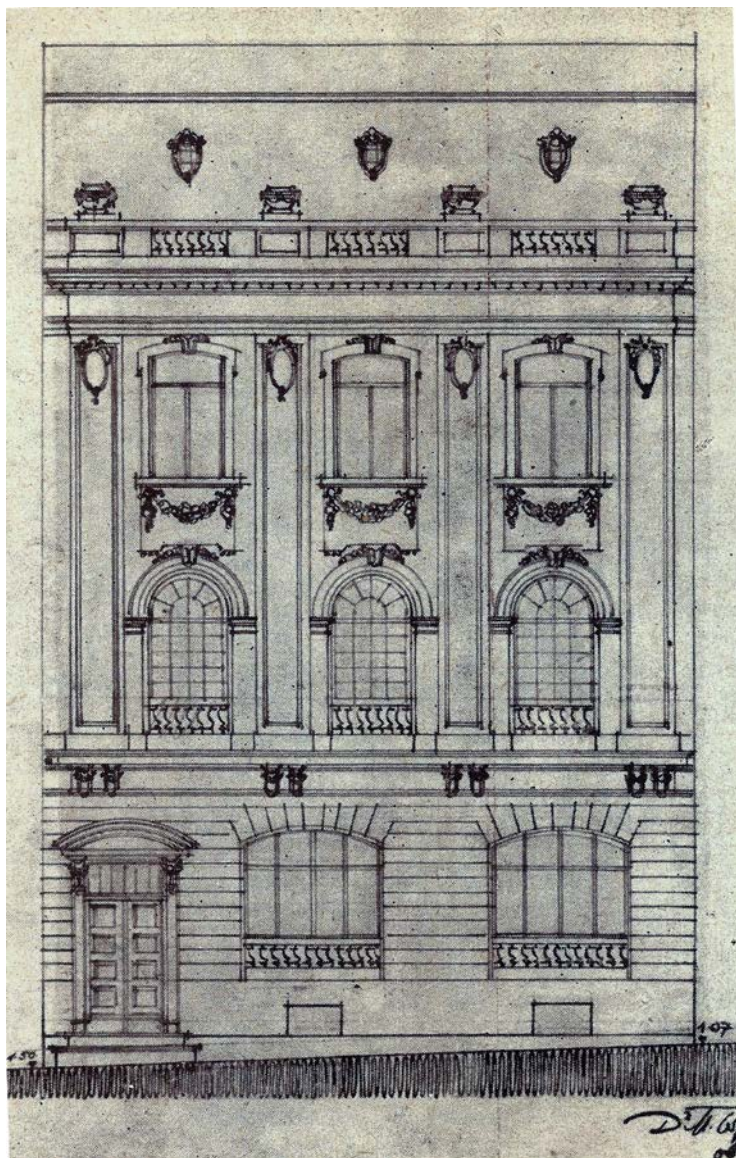
Сл. 123 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат),  
4 решење, у стилу француског неокласицизма – Стил Луј XVI.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



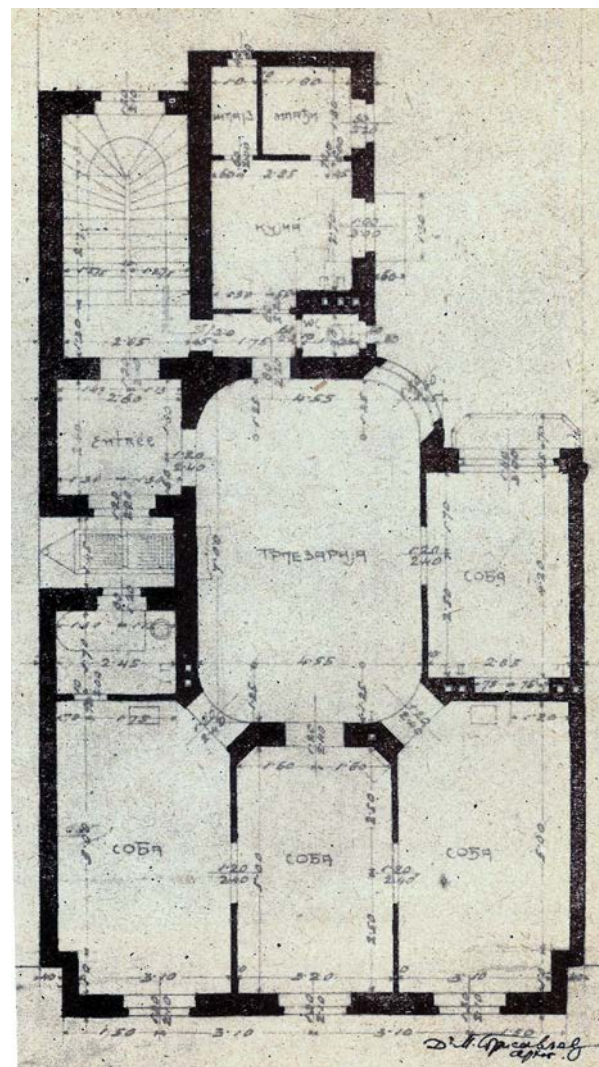
Сл. 124 – Палата Вл. Теокаревића у Параћину (изведен пројекат),  
5 решење, у стилу еклектичке архитектуре *École des Beaux-Arts*.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 125 – Кућа Раде Михајловића у Ранкеовој улици (пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

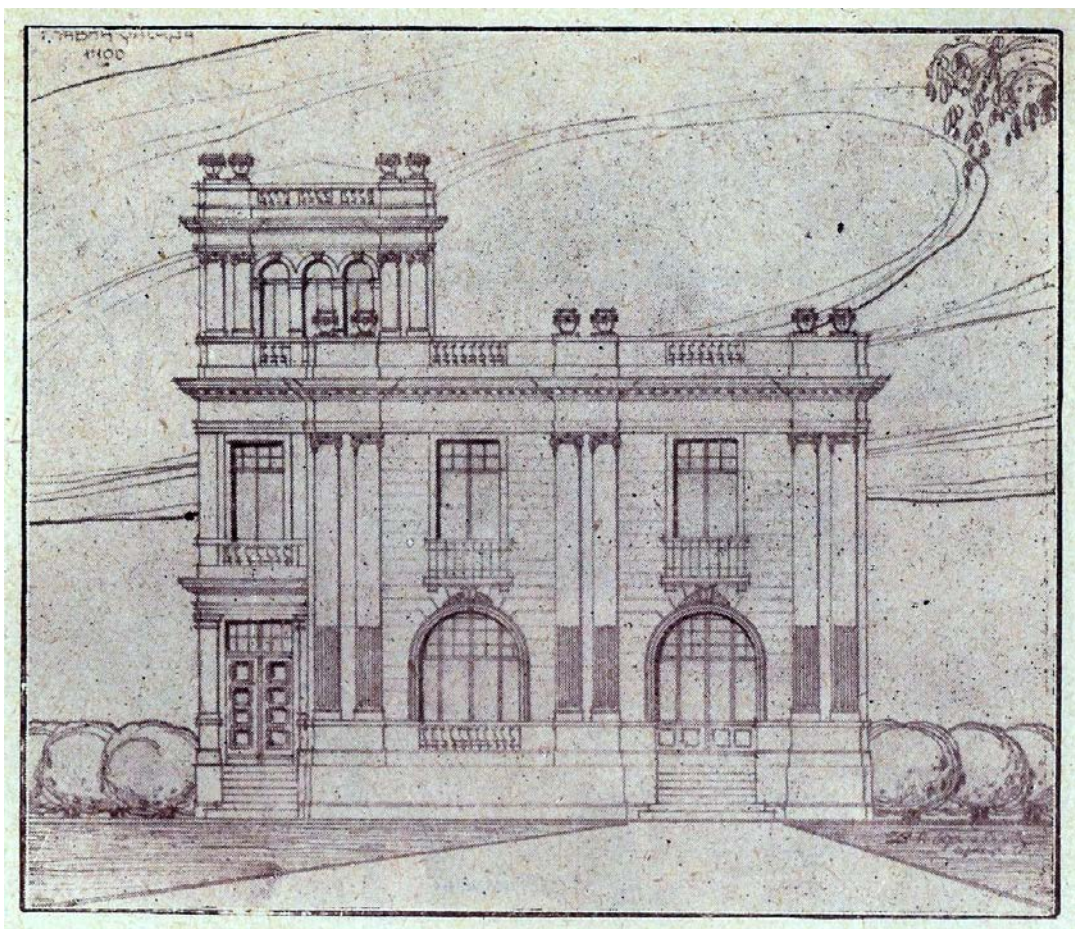


Сл. 126 – Основа првог спрата куће инжењера М. Аћимовића у Доситејевој улици (изведен пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 127 – Фасада куће инжењера М. Аћимовића у Доситејевој.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

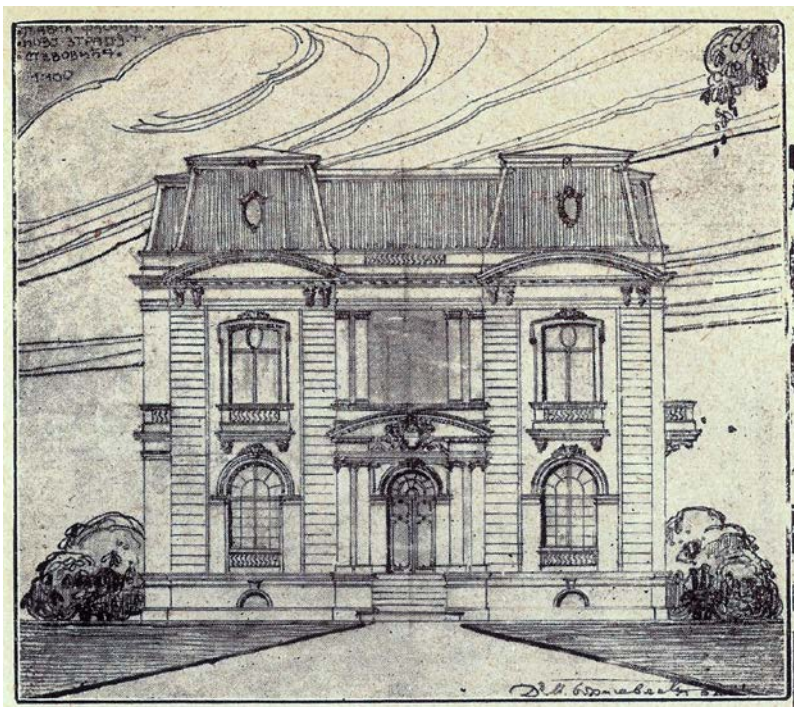




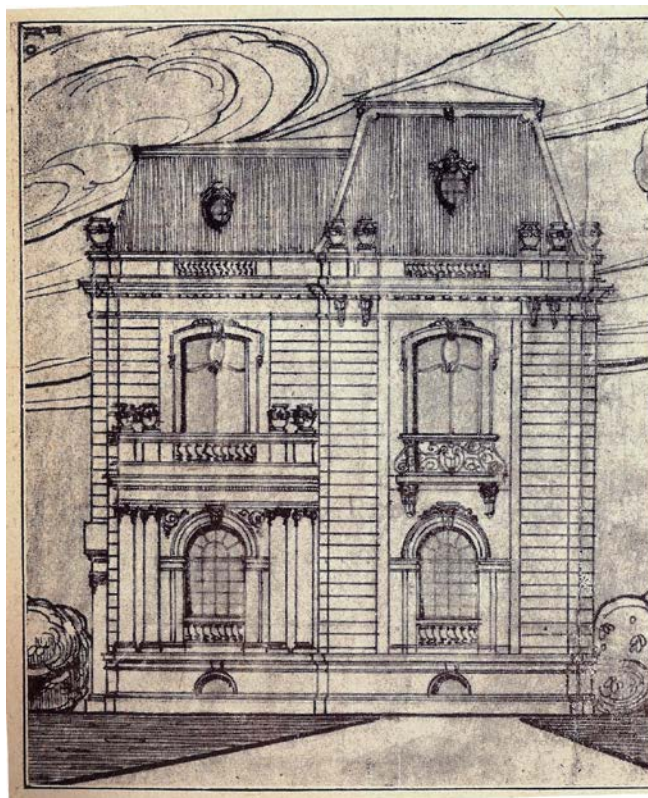
Сл. 128 – Вила трговца-књижара Љубе Ћуковића у Румунској улици бр. 35 , данас Ужичка улица (изведен пројекат, 1930), сведени еклектицизам. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



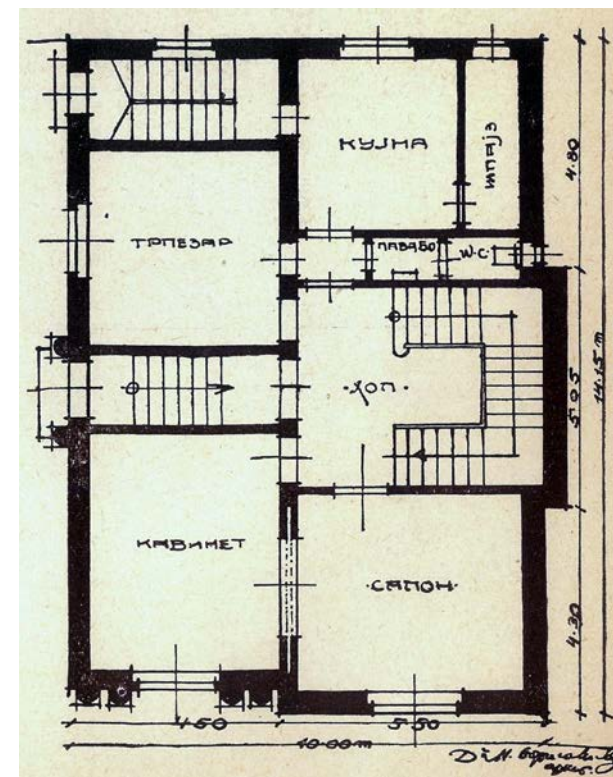
Сл. 129 – Фотографија виле трговца-књижара Љубе Ћуковића у Румунској улици бр. 35. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



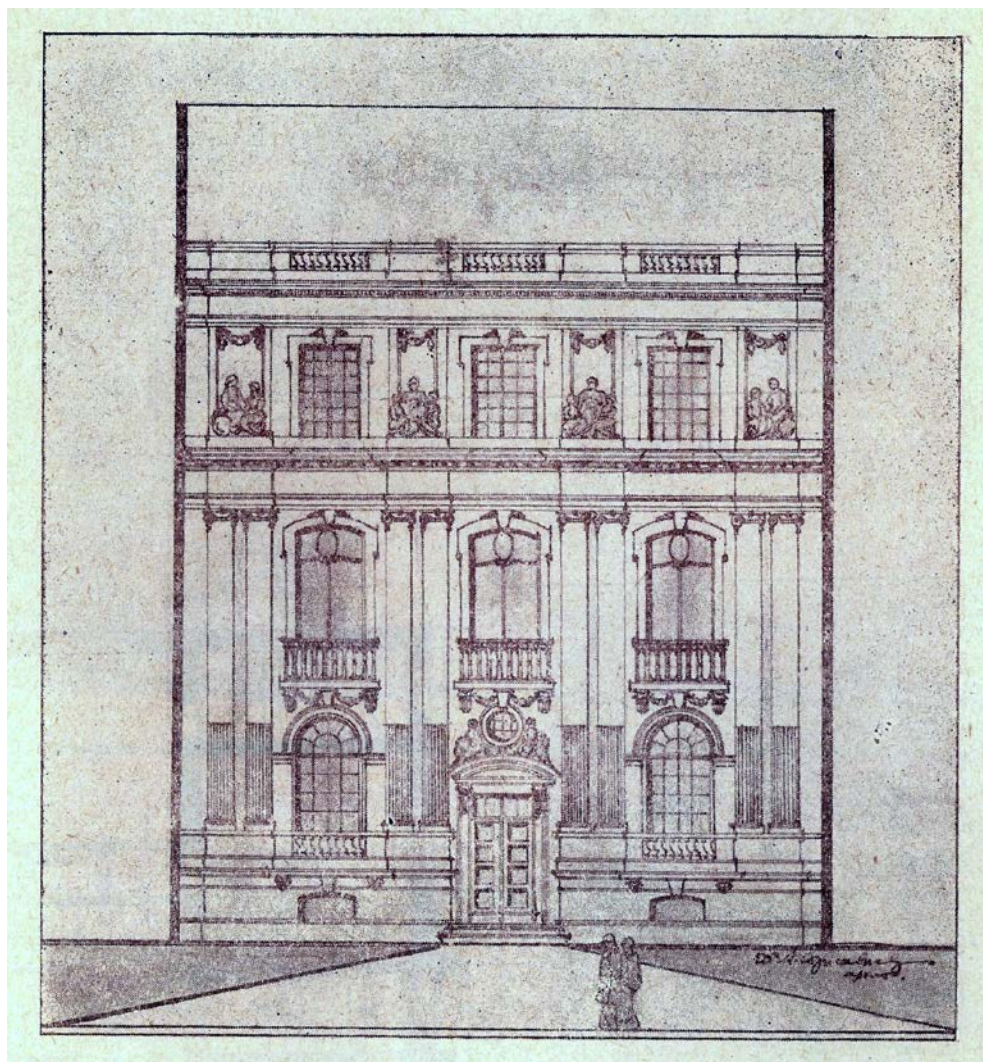
Сл. 130 – Вила господина Стевовића у Софији.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



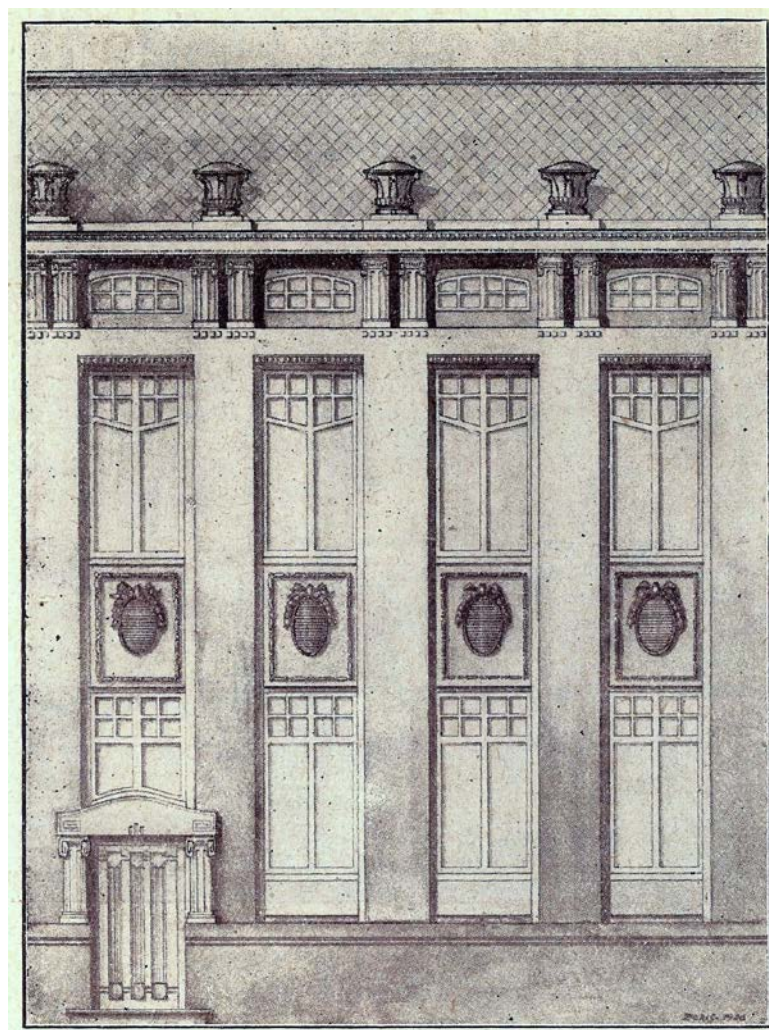
Сл. 131 – Вила господина Јовичића у Ранкевој улици (пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



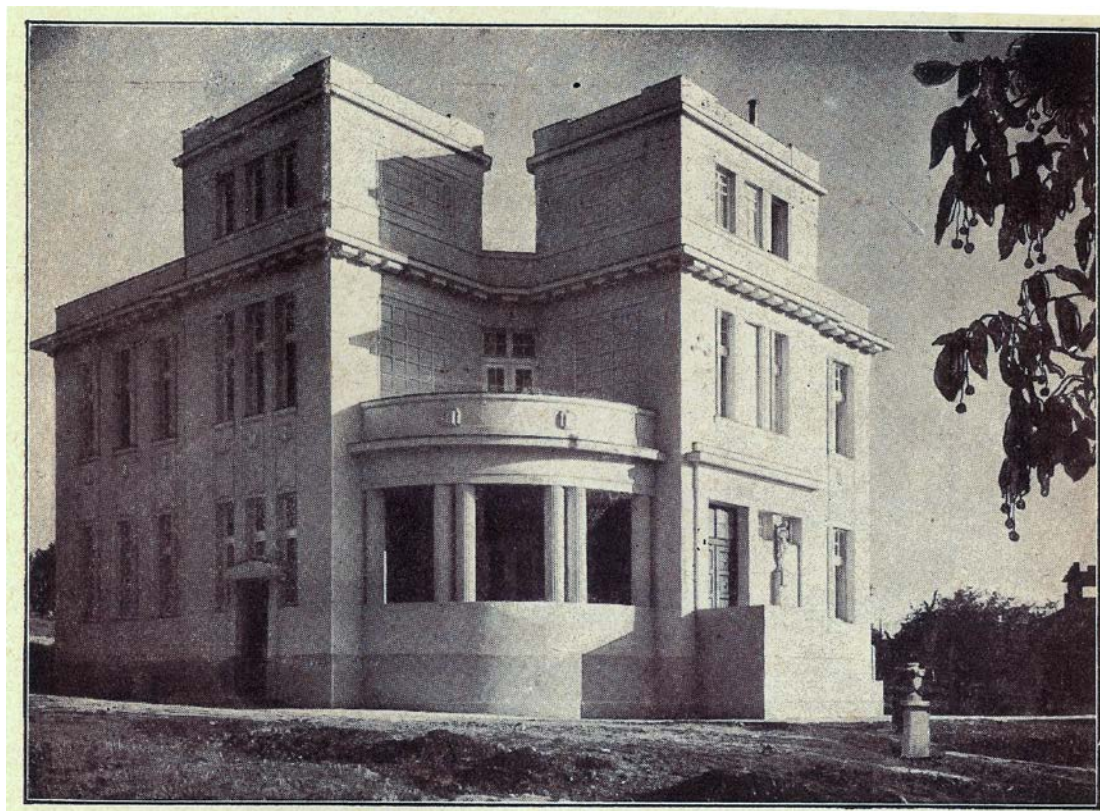
Сл. 132 – Основа исте виле (пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



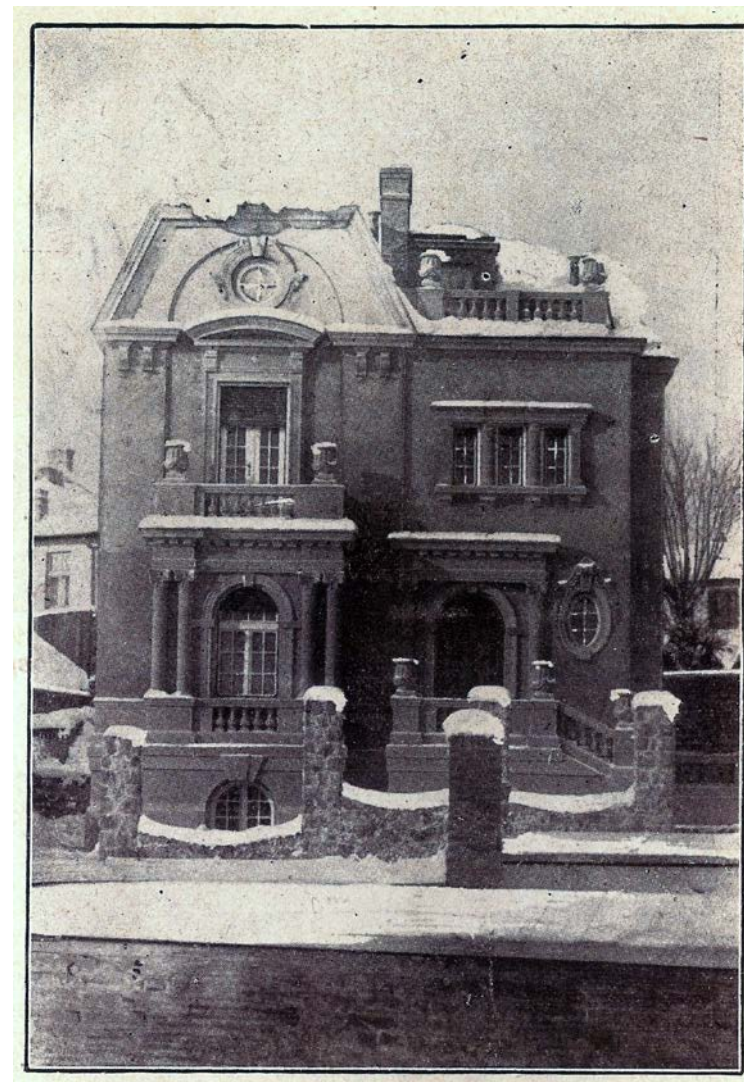
Сл. 133 – Фасада за лице од 12 м (пројекат), 1 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



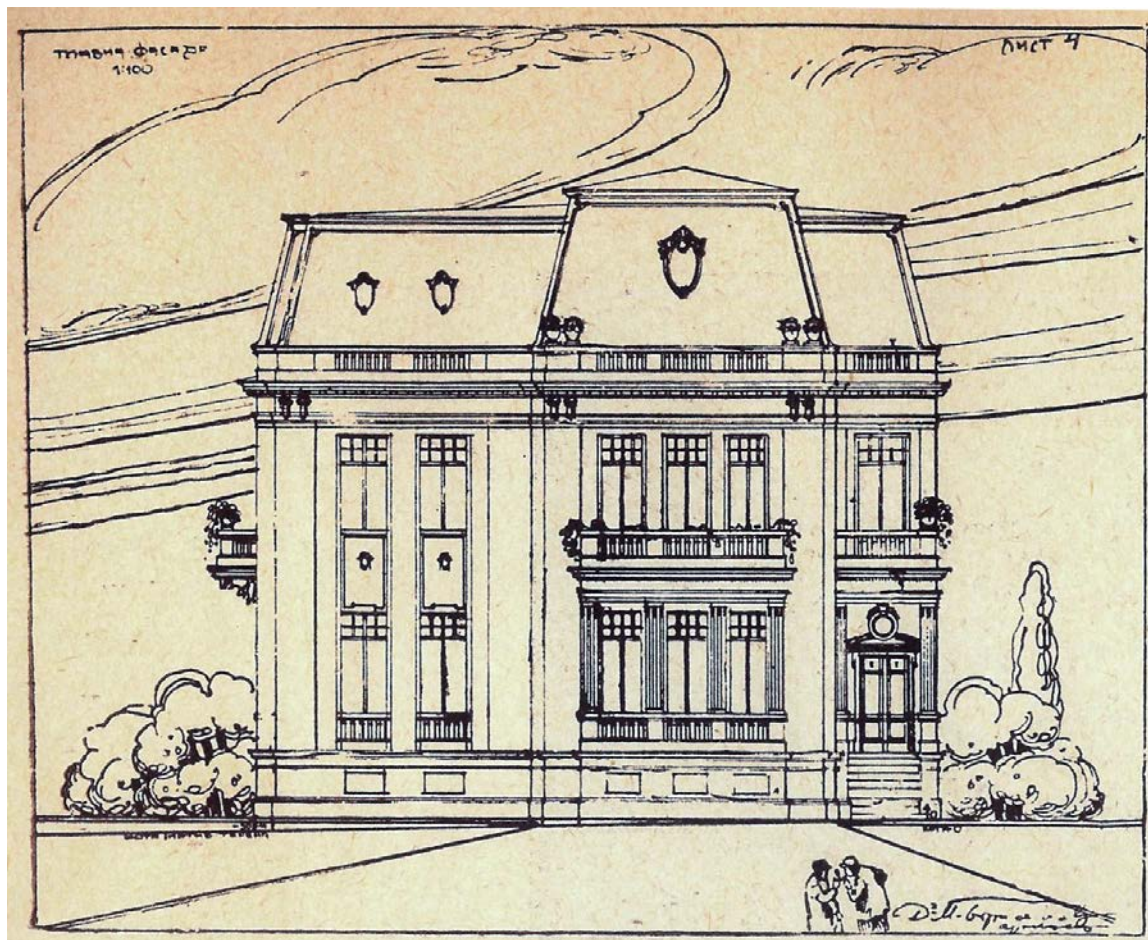
Сл. 134 – Фасада за лице од 12 м (пројекат), 2 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



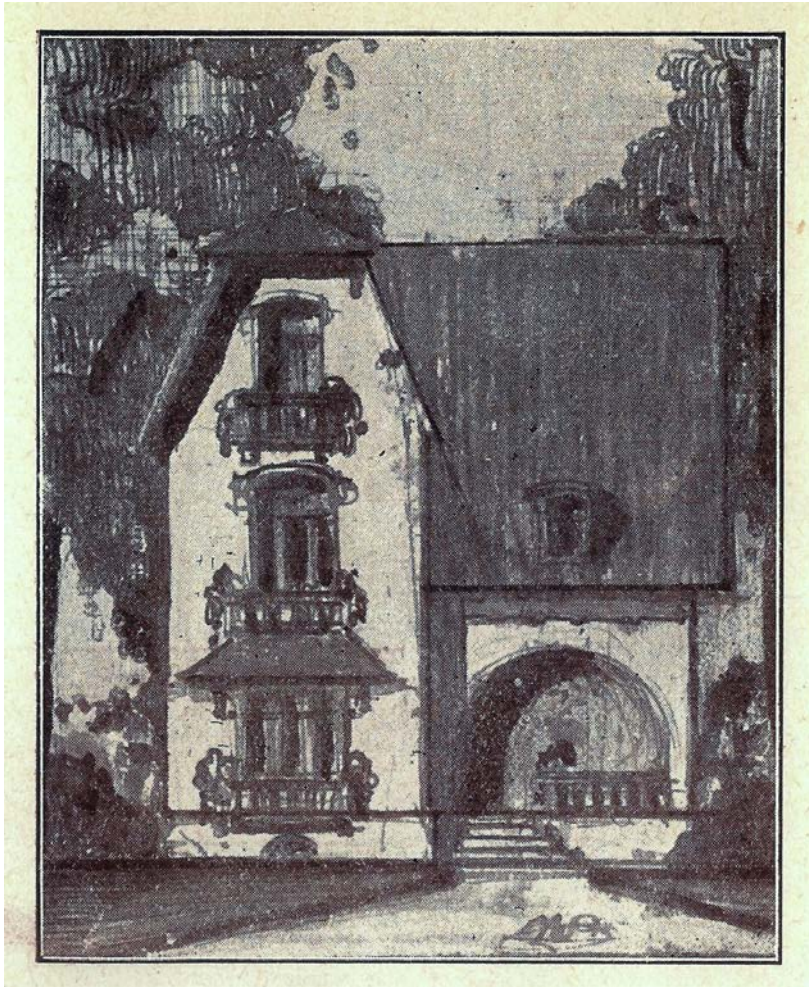
Сл. 135 – Вила Сл. Сиримчевиће изнад Господарске механе, данас угао улица Жанке Стокић и Дрварске (изведен пројекат), крајње аутентично дело, нетипично за Борисављевићев “француски стил”, приметни утицаји архитектуре тоталитарних режима, друго решење у виду замка Сл. 149.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



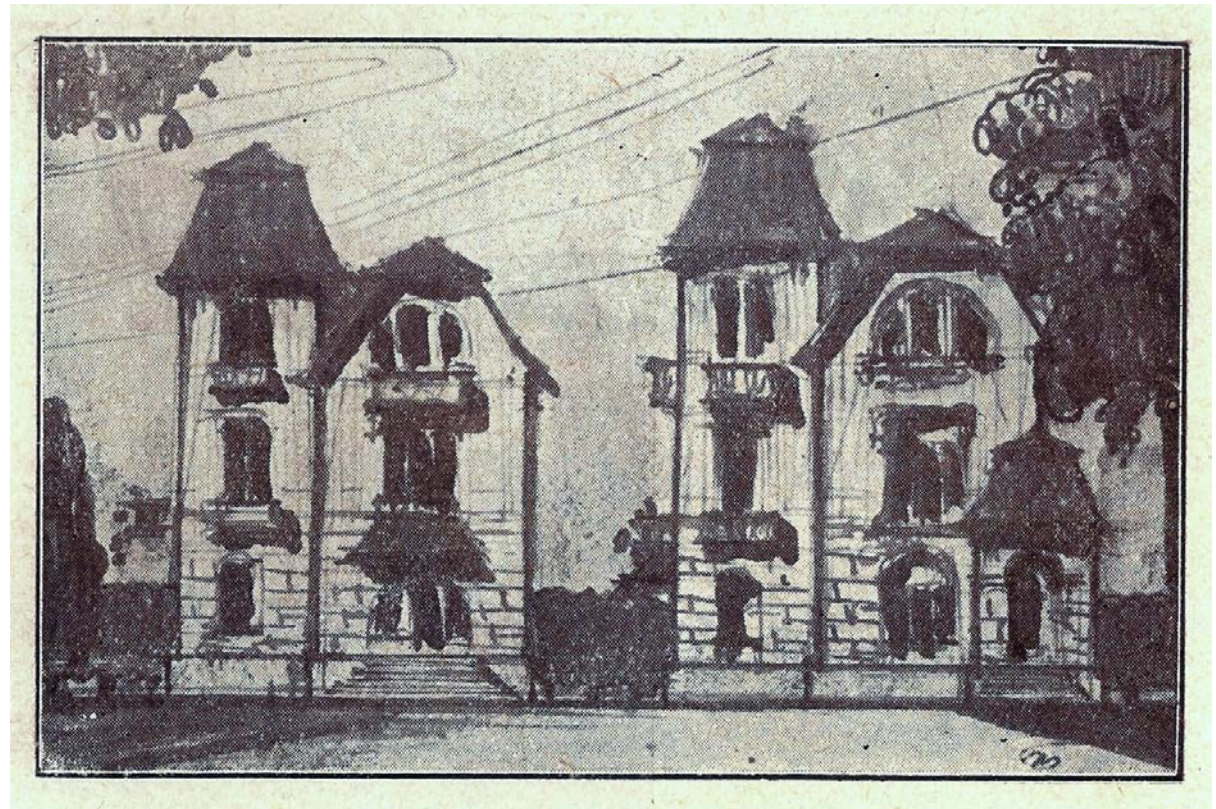
Сл. 136 – Вила Милана Достанића на Неимару, Улица Петра Кочића бр.4 (изведен пројекат, 1927).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



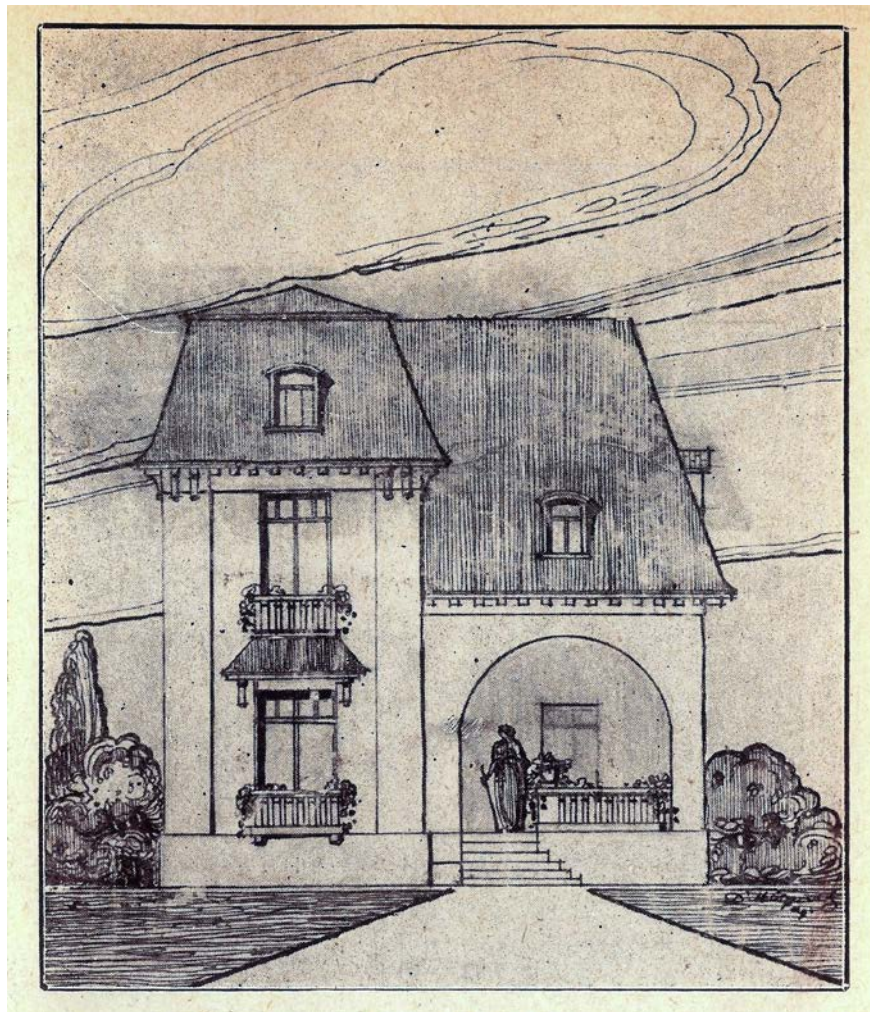
Сл. 137 и Сл. 138 – Вила Малужевића на Топчидерском брду,  
Толстојева улица бр.1 (изведен пројекат, 1928-1929.)  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



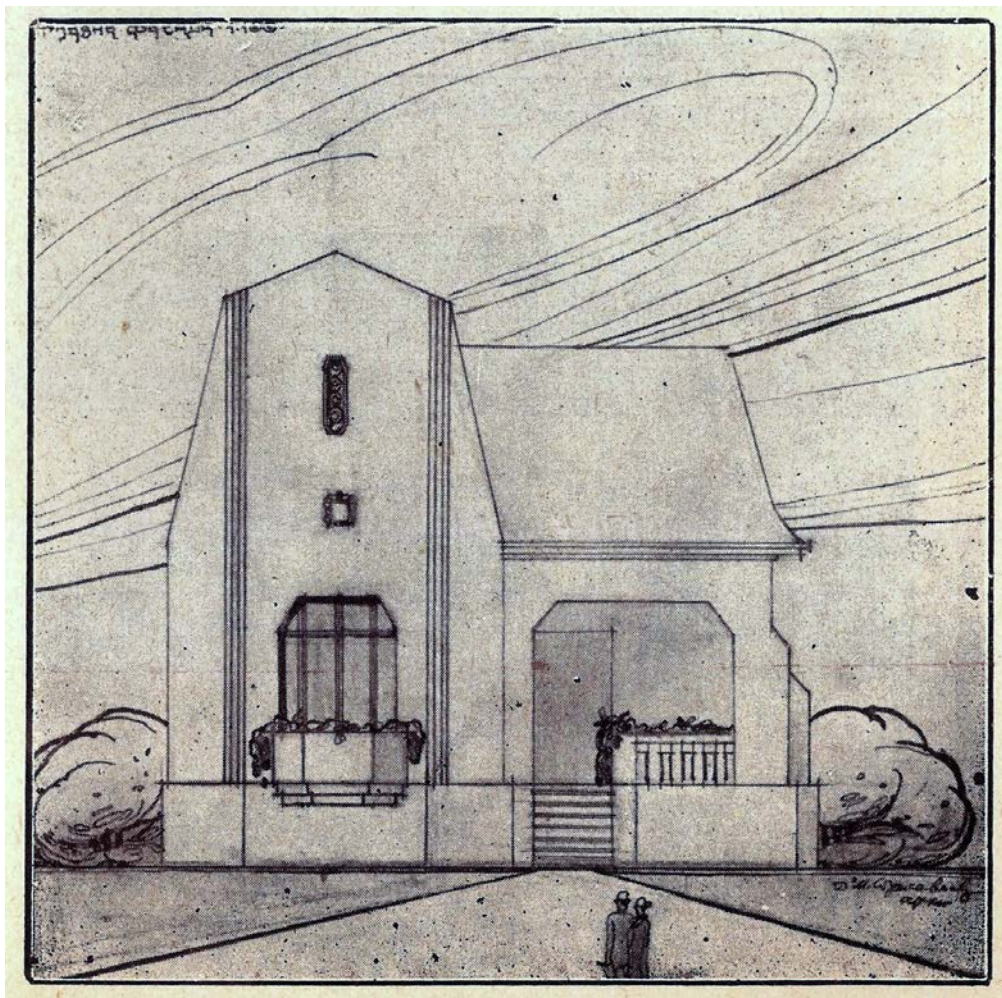
Сл. 139 – Пољска вила (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



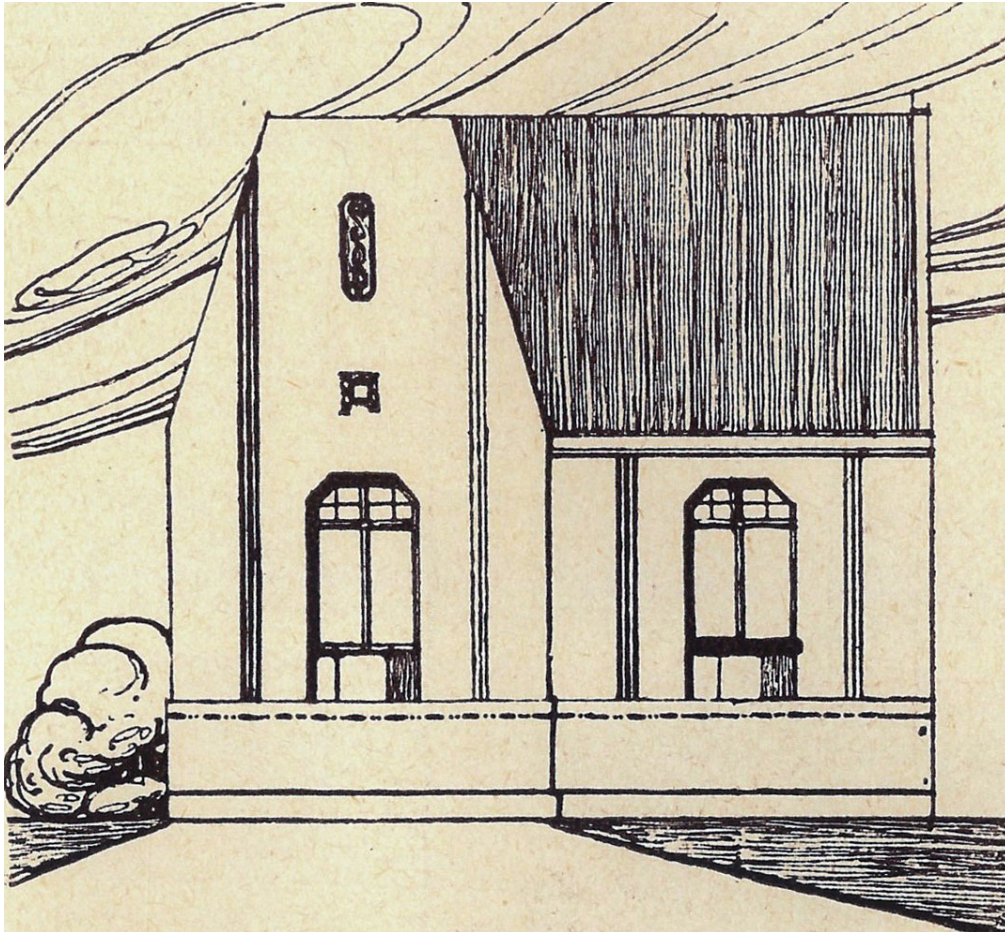
Сл. 140 – Пољске виле (скице).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



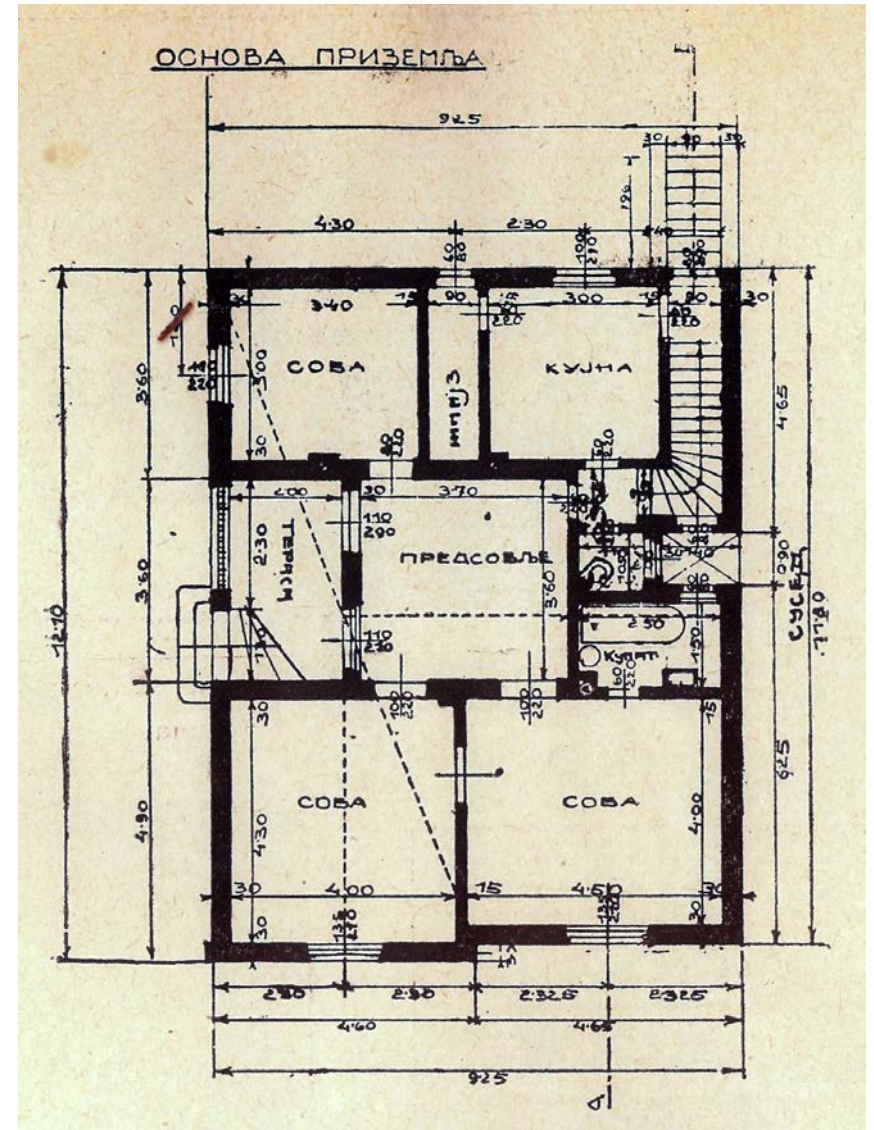
Сл. 141 – Пољска вила Теодоровића на Вождовцу,  
Улица Војводе Степе 222 (изведен пројекат,  
али досије и планови нису пронађени).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 142 – Модерна вила за господина Н.Н. (пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

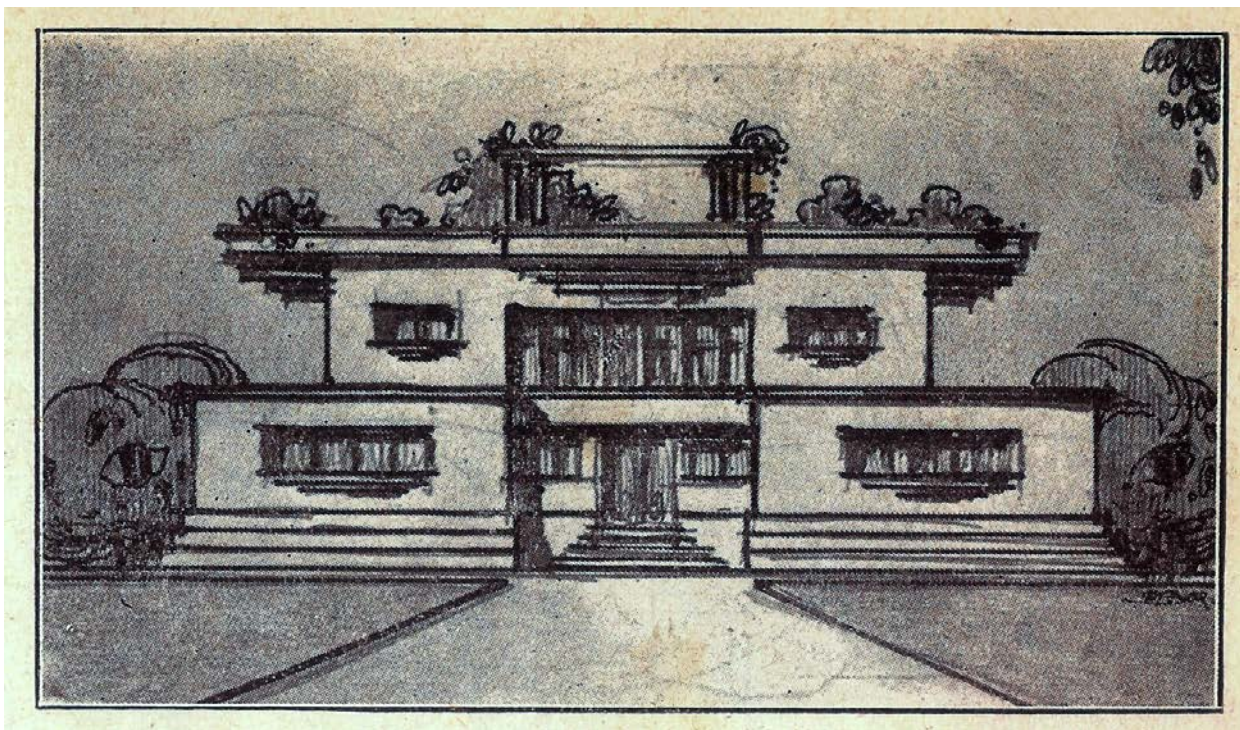


Сл. 143 – Вила господина Лебена у Штросмајерској улици (изведен пројекат)  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

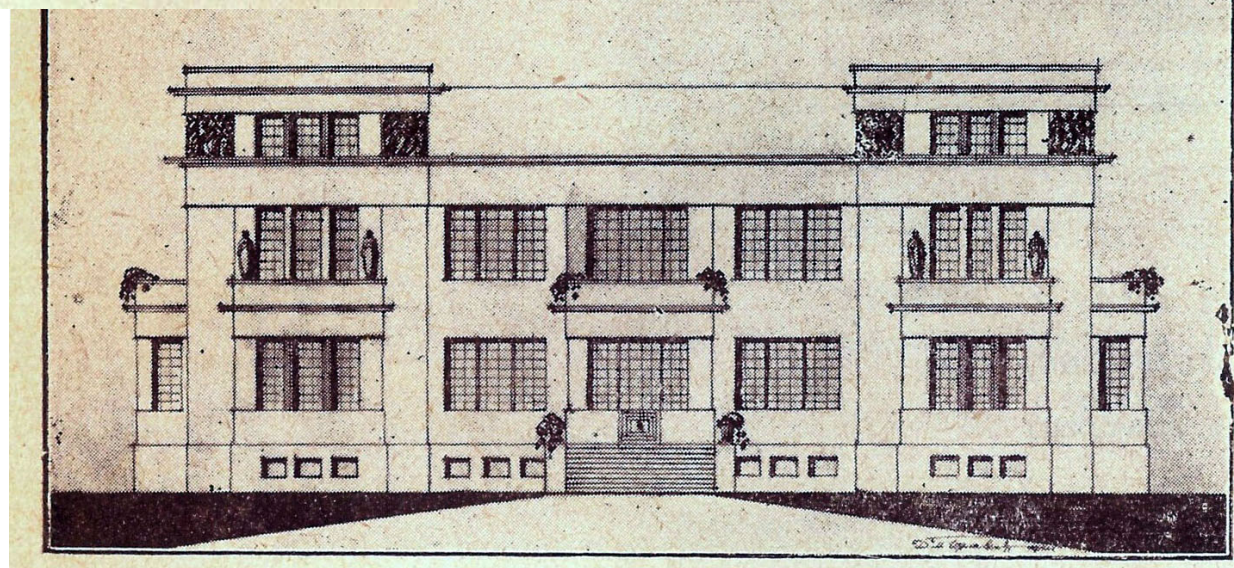


Сл. 144 – Основа vile господина Лебена у Штросмајерској улици (изведен пројекат). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

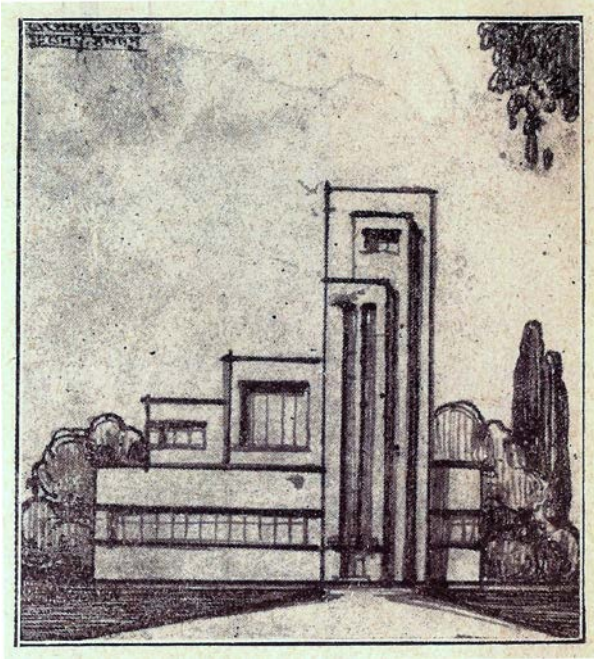




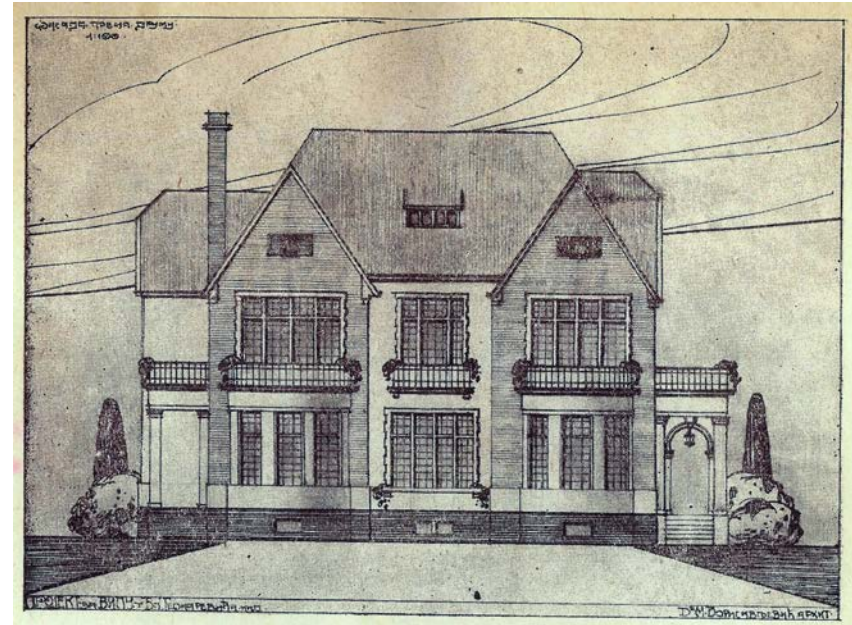
Сл. 145 – Вила господина Хусњака (скица).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



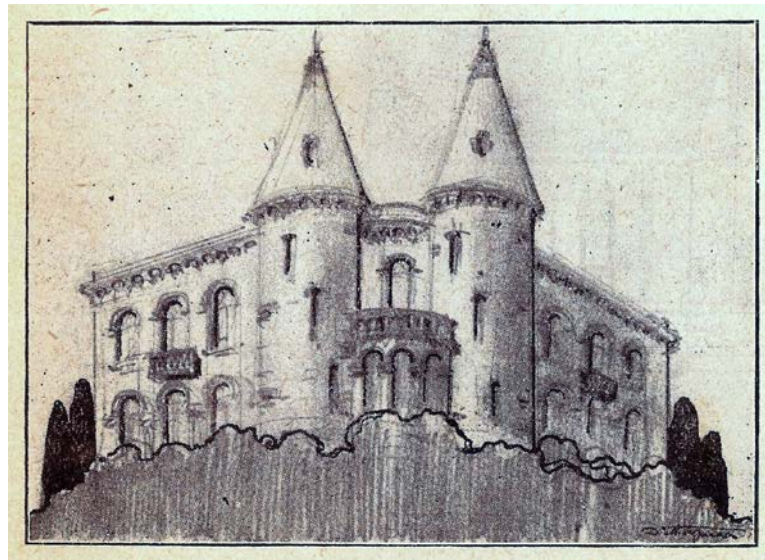
Сл. 146 – Вила господина Хусњака (пројекат).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



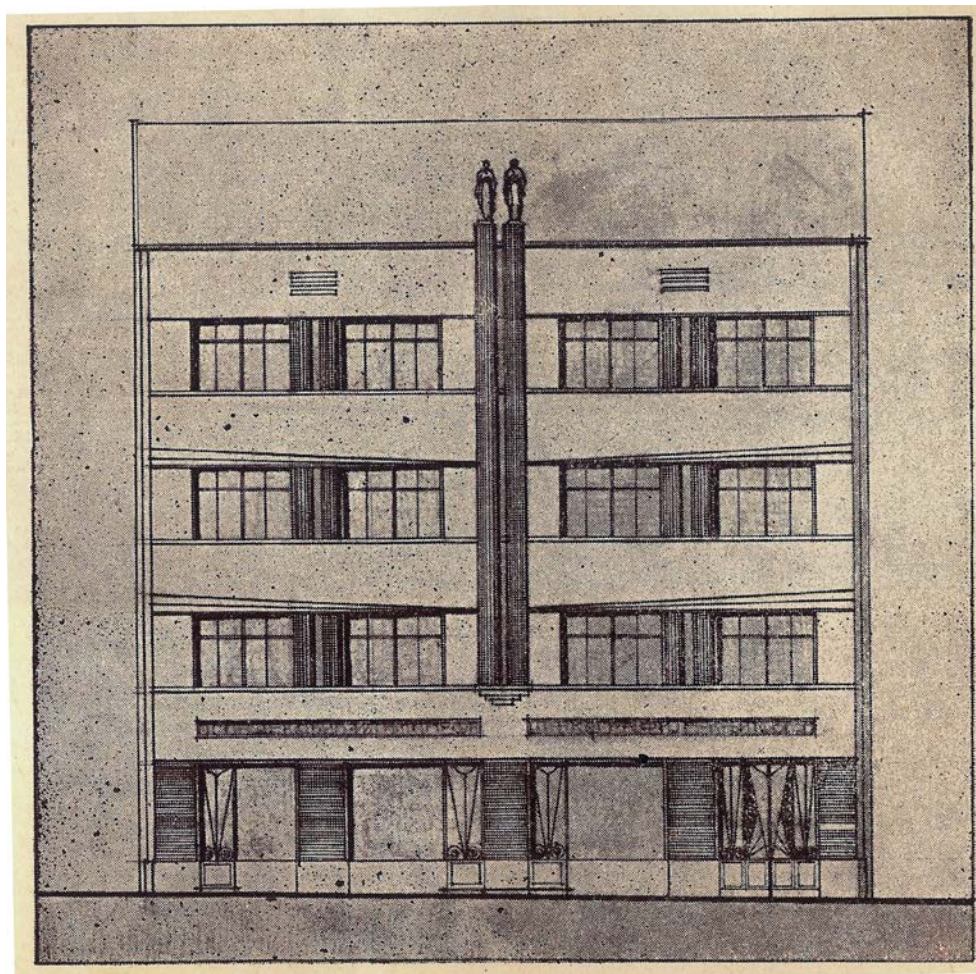
Сл. 147 – Вила за једног сликара (скица),  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



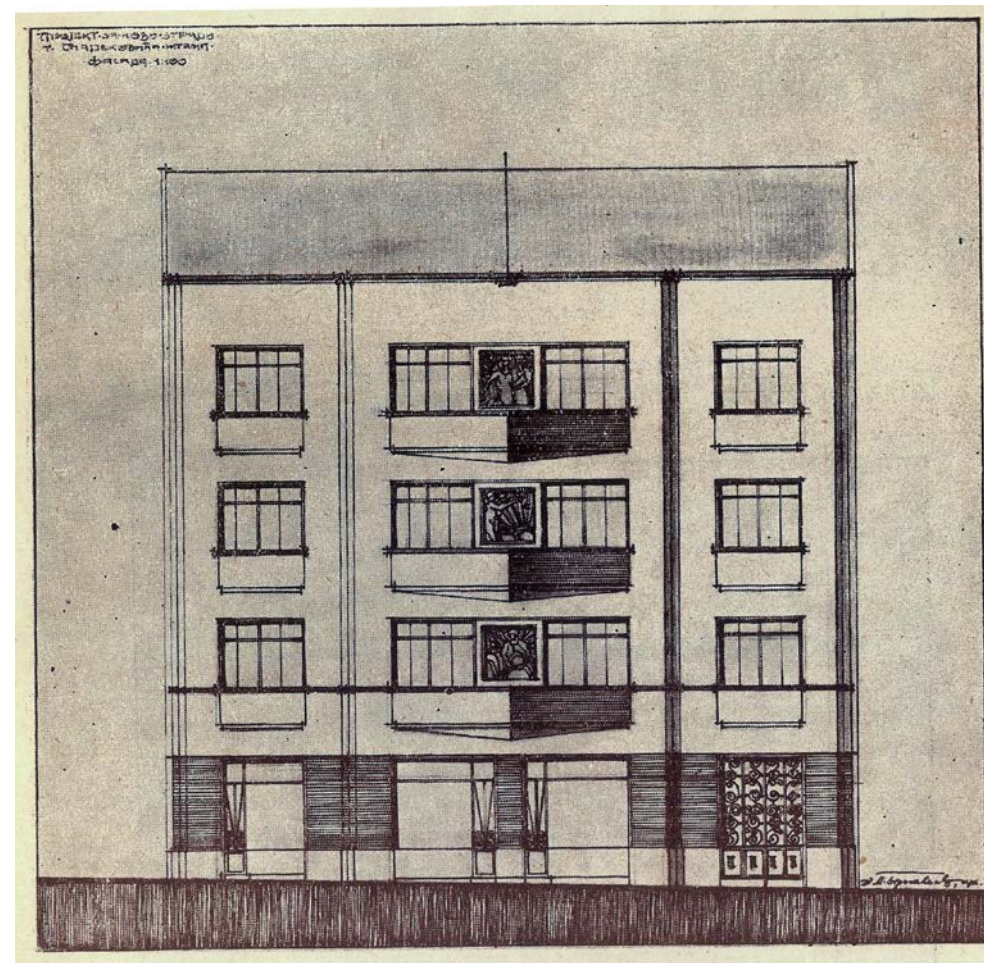
Сл. 148 – Енглеска вила господина Вл. Теокаревића (пројекат),  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



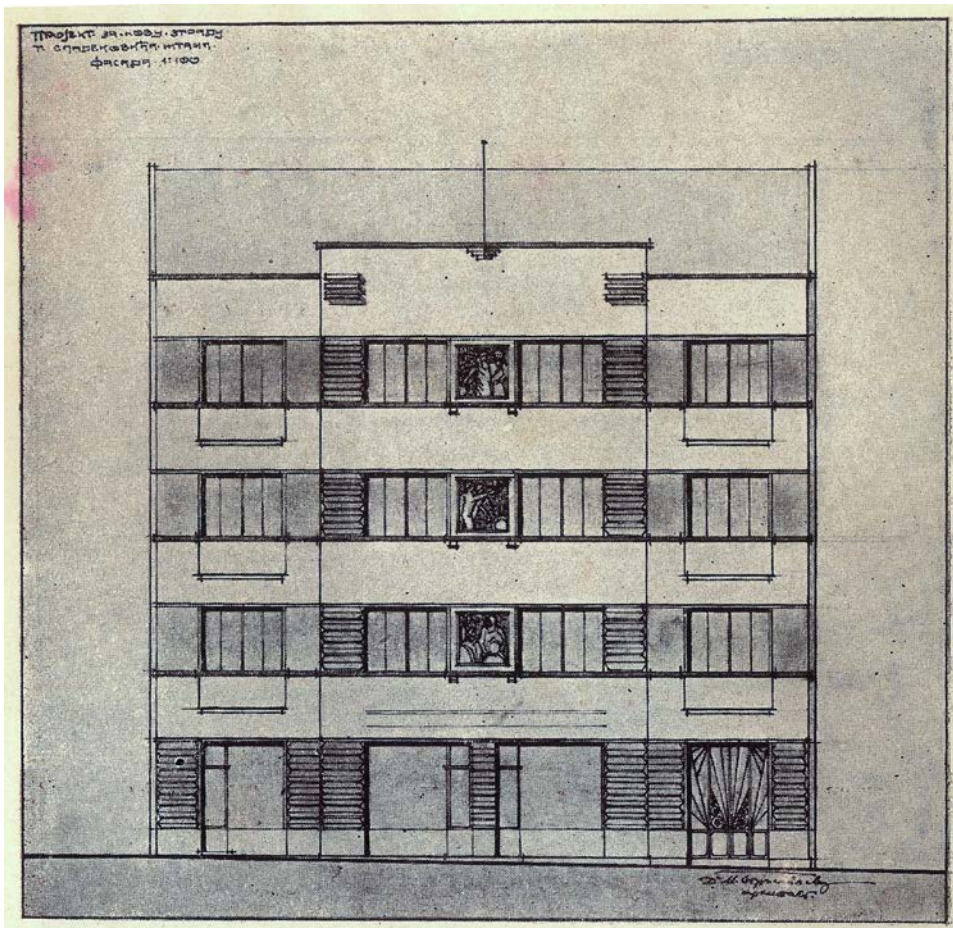
Сл. 149 – Замак господина господина Сиршћевића.  
(скица). Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



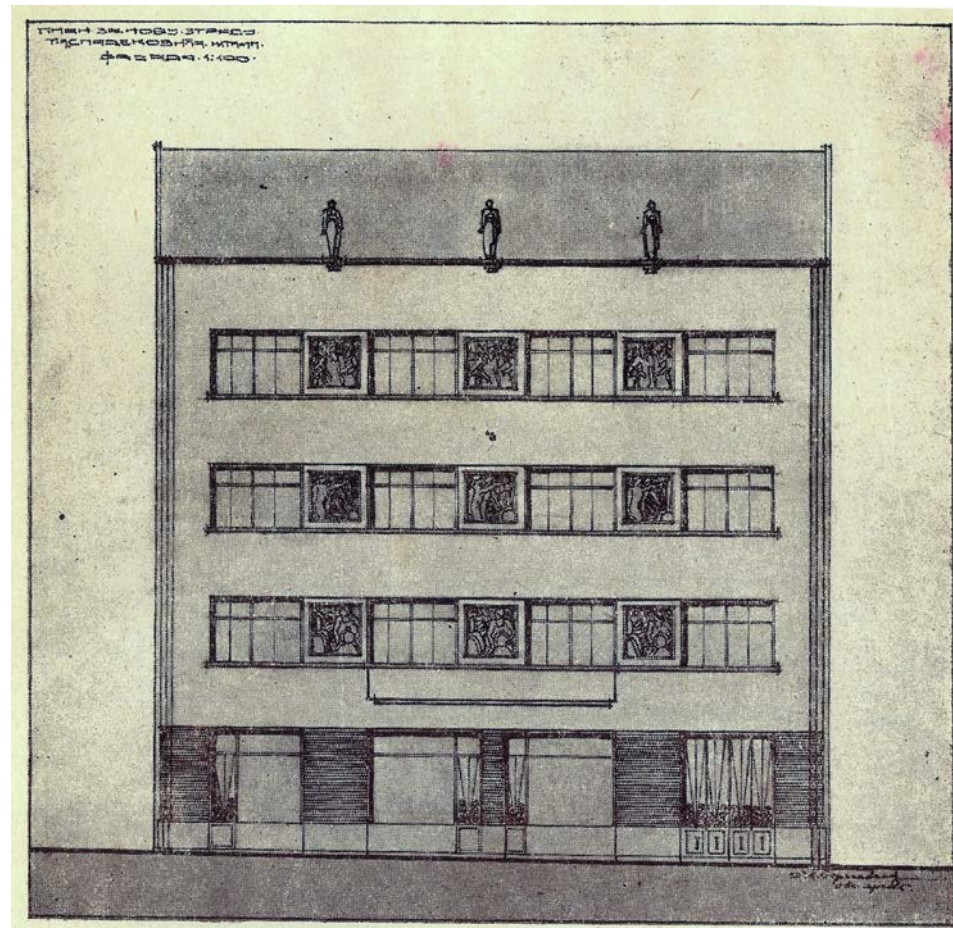
Сл. 150 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (изведен пројекат, 1931), 1 решење, 4 варијанте решења, све четири урађене у стилу модерне. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 151 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (изведен пројекат, 1931), 2 решење. Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

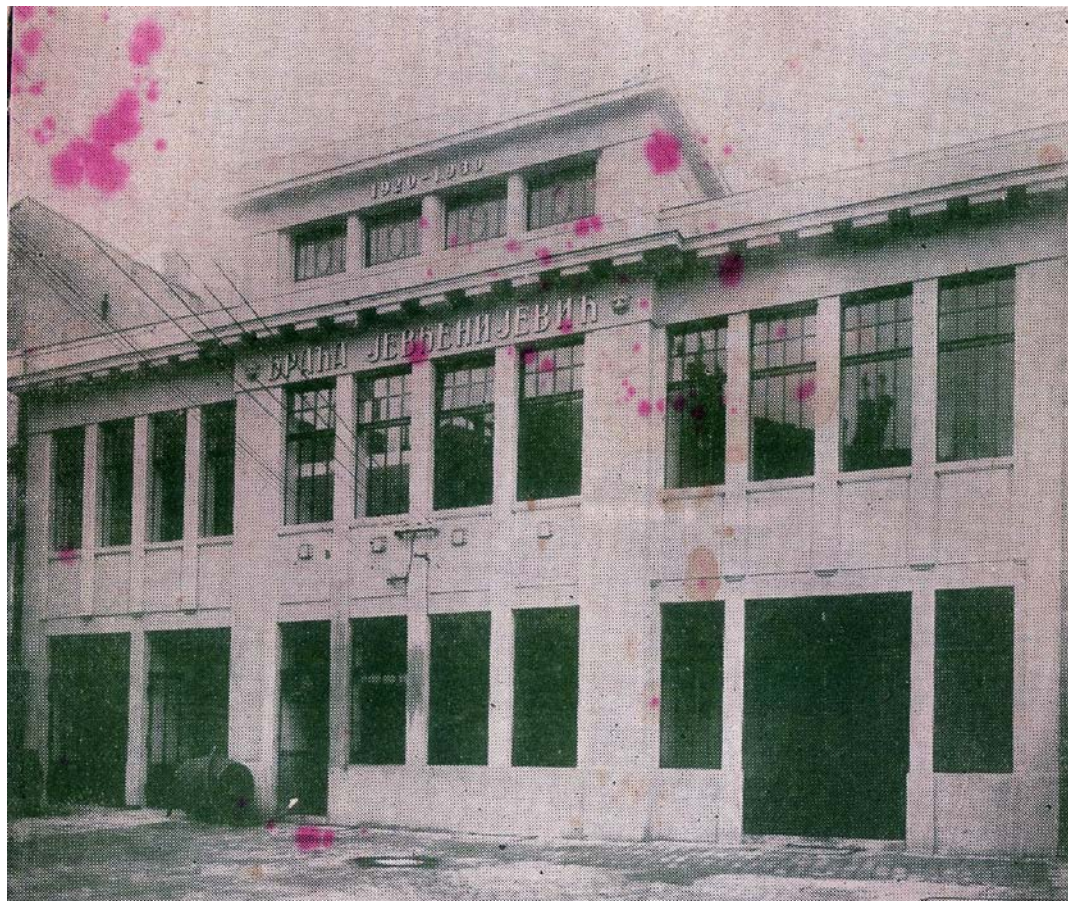


Сл. 152 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (изведен пројекат, 1931), 3 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

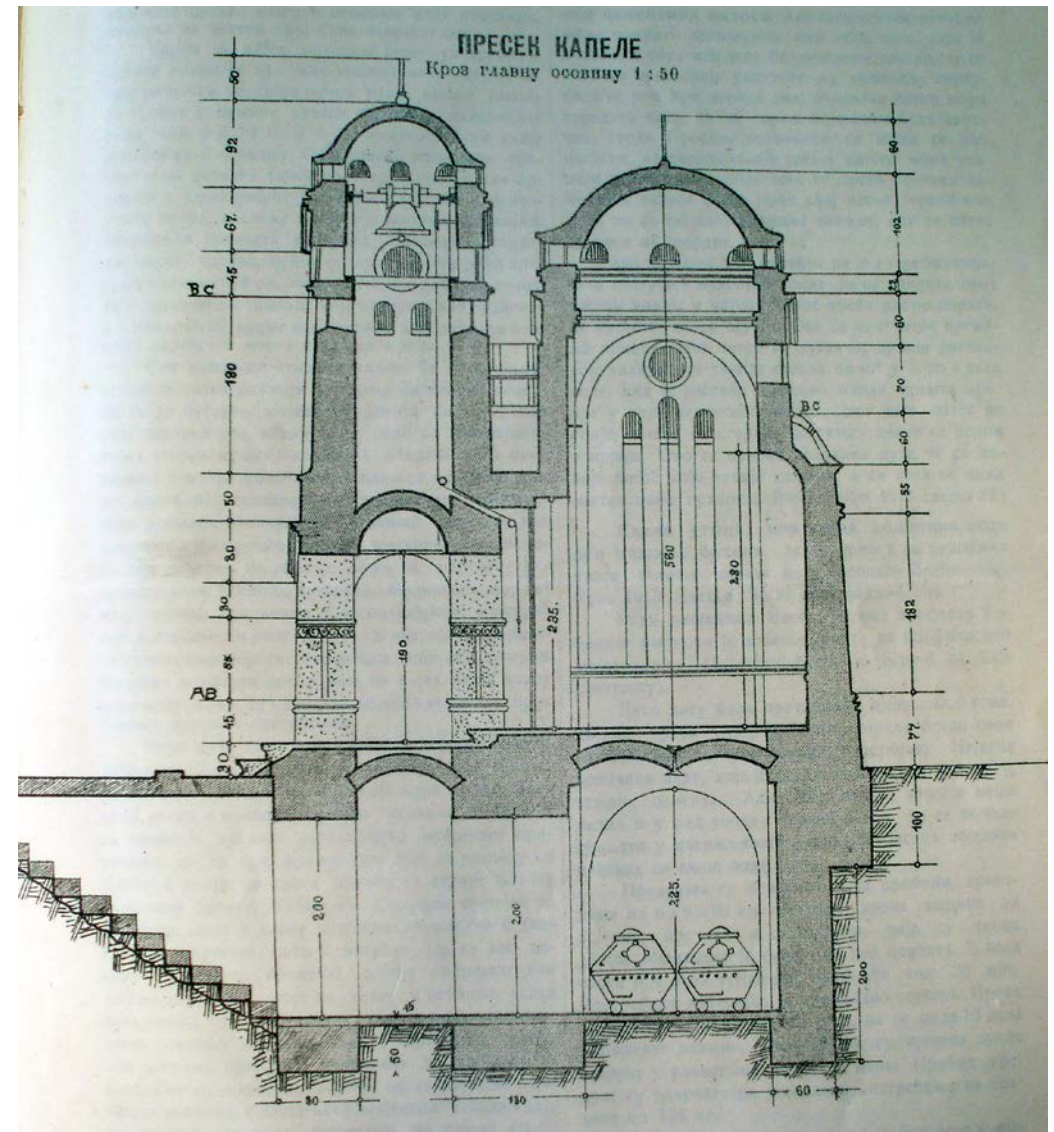
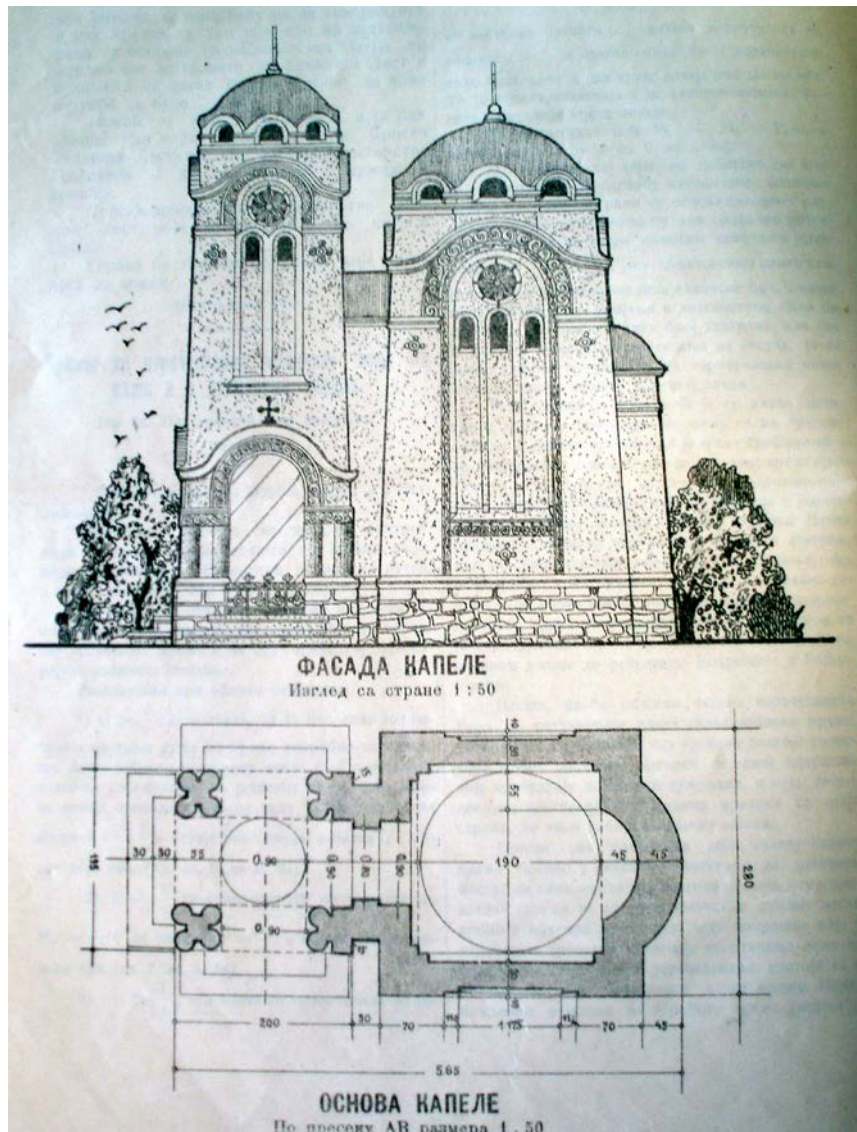


Сл. 153 – Кућа штампара Миленка Сладековића у Бранковој улици бр. 16 (изведен пројекат, 1931), 4 решење.  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.

## ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА



Сл. 154 – Винарска кућа браће Јевђенијевића (фотографија).  
Извор: Борисављевић, *Архитектонски проблеми*, 1931.



Сл. 154 а , сл. 154. б и сл. 154. с– Изглед, основа и пресек надгробне капеле за породичну гробницу Н. Н..

Извор: Борисављевић, Српски технички лист, 15.6.1914.

## БОРИСАВЉЕВИЋЕВИ ИЗВЕДЕНИ ОБЈЕКТИ

### Списак постојећих изведених објеката Милутина Борисављевића

На територији Београда постоји документација о постојању 126 објеката које је пројектовао и извео архитекта Милутин Борисављевић. Од укупно 126 објеката, 19 је срушено, а 12 је преправљено и надзидано, тако да су ови објекти изгубили на критеријуму аутентичности и оригиналности. У списку који следи наведени су само данас постојећи објекти који су класификовани по годинама изградње.

#### 1925. година:

1. Бранкова улица бр. 19, П+2

#### 1927. година:

2. Петра Кочића бр.4, П+1
3. Краља Милутина бр. 75 (угао са Немањиним), П+1

#### 1928. година:

4. Маршала Бирјугова бр. 49-І, П+1+м, дворишна зграда, није био могућ приступ
5. Теразије бр.1-3, П+5+м
6. Ранкеова бр.21, П+1
7. Копитарева градина бр.2, П
8. Булевар ЈНА бр.2, П+3

#### 1929. година:

9. Толстојева бр.1, П+1

10. Сурдуличка бр.10, П+1
11. Дравска бр.18, П
12. Шантићева бр.7, П+2
13. Далматинска бр. 71, П+1
14. Гвоздићева бр.28, П
15. Војислава Вучковића бр. 25, П+1
16. Ђуре Даничића бр. 17, П
17. Симе Милошевића бр. 32, П
18. Симићева бр.12, П+м, темељно преправљена, парктично срушена
19. Војводе Степе бр. 222, П+1+м

**1930. година:**

20. Симићева бр.5, гаража и ограда
21. Соколска бр.11, П+м срушена
22. Рузвелтова бр. 50, капеле на Француском војном гробљу
23. Дубљанска бр.14, П срушена
24. Станка Враза бр. 33, П
25. Доситејева бр.12, П+2
26. Поп-Стојанова бр.6, П
27. Ужичка бр.35, П+1
28. Хаџи Милентијева бр.65, П+1
29. Стојана Новаковића бр.7, (угао са Чарли Чаплина), П

**1931. година:**

30. Краља Милутина бр.8, П+1
31. Коче капетана бр. 18, П, срушена
32. Ламартинова бр.37, П+1
33. Мажуранићева бр.24, П
34. Охридска бр.13, П+2
35. Жанке Стокић бр.21, (угао са Дрварском), П+1



36. Огњена Прице бр. 72,
37. Гвоздићева бр.35, П
38. 14 децембра бр.25, П
39. Бранкова бр.16, П+3
40. Огњена Прице бр.66, П
41. Књегиње Зорке бр. 78, П+3
42. Нишка бр.39, П
43. Студентски трг б.б., ограда парка
44. Марулићева бр.8, школска зграда
45. Сомборска бр.17, П, Земун

**1932. година:**

46. Добропољска бр.27, П+1,
47. Мајке Јевросиме бр.20, П+3
48. Булевар ЈНА бр.6, П+3
49. Аугуста Цесарца бр.11, П+1
50. Сазанова бр.46, П+м
51. Војводе Драгомира бр.23, П+1
52. Корнелија Станковића бр.16, П+1, Вила Флашар
53. Гарибалдијева бр.2, П
54. Господар Јованова бр.38, П+2
55. Палмотићева бр.6, П+2
56. Смедеревска бр.9, мала улица Палилула
57. Кајмакчаланска бр.45а, П+1
58. Шуматовачка бр.54, П
59. Господара Вучића бр.54, П
60. Високог Стевана бр.38, П+3

**1933. година:**

61. Господар Јованова бр.16а, П+3

62. Облаковска бр.49, П+1
63. Војводе Богдана бр.3, П+3+м
64. Тетовска бр.1, П оронула до непрепознатљивости
65. Младена Стојановића бр.48, нова фасада
66. Ситничка бр.36, П+1
67. Војводе Пријезде бр.4, П+м
68. Далматинска бр.39, П+1, вероватно срушена
69. Јове Илића бр.94, П
70. Боре Станковића бр.13, П+
71. Беличка бр.22 (Вила «Гора»), П+
72. Господара Вучића бр.97-99, П, јако измењено
73. Цара Уроша бр.35, П+1, надзидана
74. Господар Јевремова бр.46а, П+3
75. Огњена Прице бр.26, П+1

**1934. година:**

76. Рузвелтова бр.73, Капела, црквено-школска јеврејска општина, П+1
77. Господар Јевремова бр.4, П+1
78. Пушкинова бр.20, П+1+м
79. Корнелија Станковића бр.12, П+2
80. Симе Милошевића бр.33, П+2, надзидан спрат
81. Интернационалних бригада бр.61, П+2
82. Вајара Ђоке Јовановића бр.23, П+1

**1935. година:**

83. Владетина бр.29, П+1
84. Цара Уроша бр.42, П+2+м, надзидана
85. Раваничка, бр.36, П, надзидан спрат
86. Адмирала Вуковића бр.26, П, темезно препавњена, парактично срушена
87. XXI дивизије бр.33, Црква Св. Лазара

88. Стојана Протића бр.17а, П+м, надзидан спрат 1938 срушена

89. Иванковачка бр.2, П+2+м, срушена

**1936. година:**

90. Браће Југовића бр.13, П+4

91. Црквена зграда на углу улица Нове и Топличин венац

**1937. година:**

92. Охридска бр.4, П+1

93. Господара Вучића бр.111, П, непрепознатљиво

**1938. година:**

94. Војводе Богдана бр.13, П+3

95. Албанске споменице бр.8, П+1+м, фасада преправљена

96. Сењачка бр.8, П+1, првобитни изглед веома нарушен, надзидан спрат

97. Тимочка бр.9, П+1

98. Његошева бр.73, П+3+м, поткровље преправљено 1941

99. Жанке Стокић бр.18, П

**1939. година:**

100. Др. Младене Ивковића бр.9 (угао Маглајске), П+2+м

101. Ужичка бр.36, П+1, зграда, ограда и гаража

102. Крунска бр.40, (угао са Краља Милутина), нова фасада

103. Боре Продановића бр.1, П+м

**1940. година:**

104. Булевар мира бр.25а, (Угао са Алексе Бачванског), П+1

105. Булевар мира бр.26, П+2

**1941. година:**

106. Милешевска бр.6, П+4

**1947. година:**

107. Булевар мира бр.92, Официрски хотел, погођен у бомбардовању 1999.



Сл. 155 – Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.19, Београд, 1925.



Сл. 156 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.19, Београд, 1925.



Сл. 157 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Петра Кочића бр.4, Београд, 1927.  
Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 158 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Краља Милутина бр.75, Београд, 1927. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 159 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.

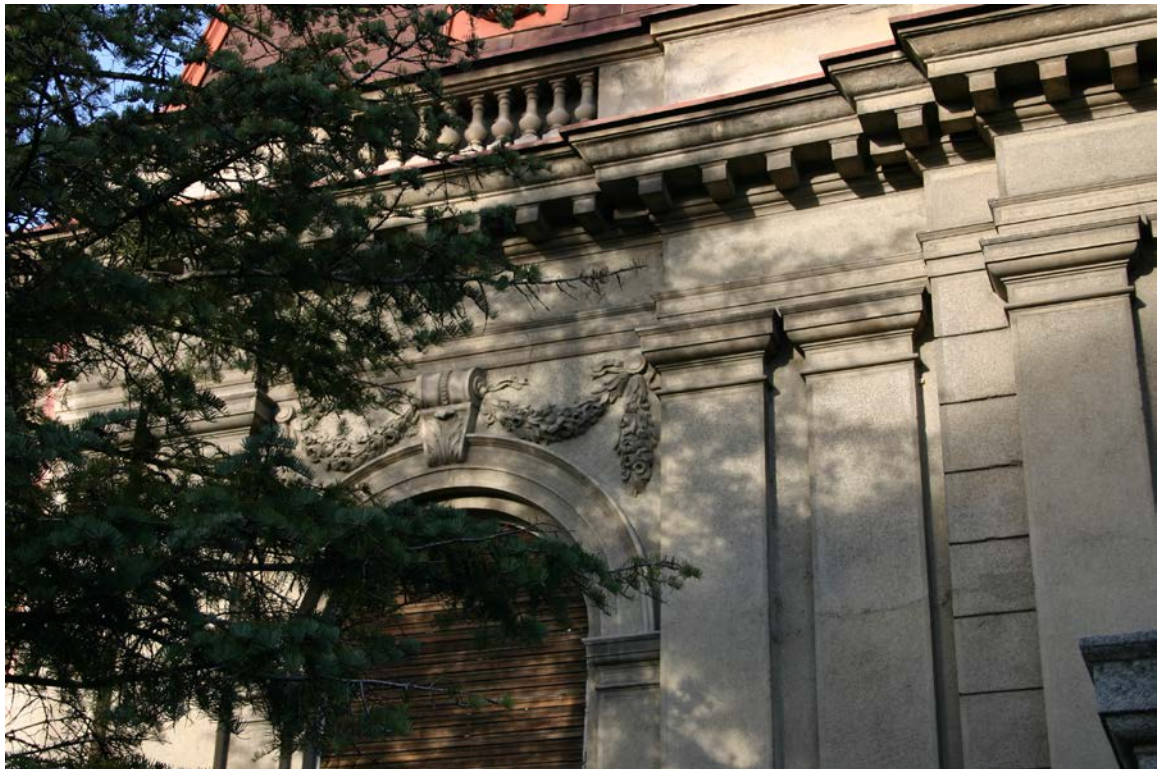


Сл. 160 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 161 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 162 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ранкеова бр.21, Београд, 1928. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 163 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Теразије бр.1-3, Београд, 1928. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 164 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Копитарева Градина бр.2,  
Београд, 1928. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 165 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ђуре Даничића бр.17, Београд, 1929. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 166 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Шантићева бр.7, Београд, 1929. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 167 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Шантићева бр.7, Београд, 1929. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 168 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Далматинска бр.71, Београд, 1929. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 169 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Гвоздићева бр.28, Београд, 1929. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 170 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Хаџи Милентијева бр.65,  
Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 171 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Стојана Новаковића бр.7, Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 172 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Доситејева бр.12, Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 173 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Доситејева бр.12, Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 174 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Поп Стојанова бр.6, Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 175 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Станка Врза бр.33, Београд, 1930. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 176 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици 14.Децембра бр.25, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 177 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици 14.Децембра бр.25, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 178 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици 14.Децембра бр.25, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 179 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.16, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 180 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Бранкова бр.16, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 181 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Краља Милутина бр.8,  
Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 182 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Ламартинова бр.37, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 183 - Милутин Борисављевић. Школска зграда у Улици Марулићева бр.8,  
Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 184 - Милутин Борисављевић. Школска зграда у Улици Марулићева бр.8,  
Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 185- Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор:  
Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 186 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 187 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Марулићева бр.8, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 188 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мажуранићева бр.24, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл.- Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор:  
Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 189 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор:  
Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 190 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 191 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 192 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.66, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 193 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.72, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 194 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Огњена Прице бр.72, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 195 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.13, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 196 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.13, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



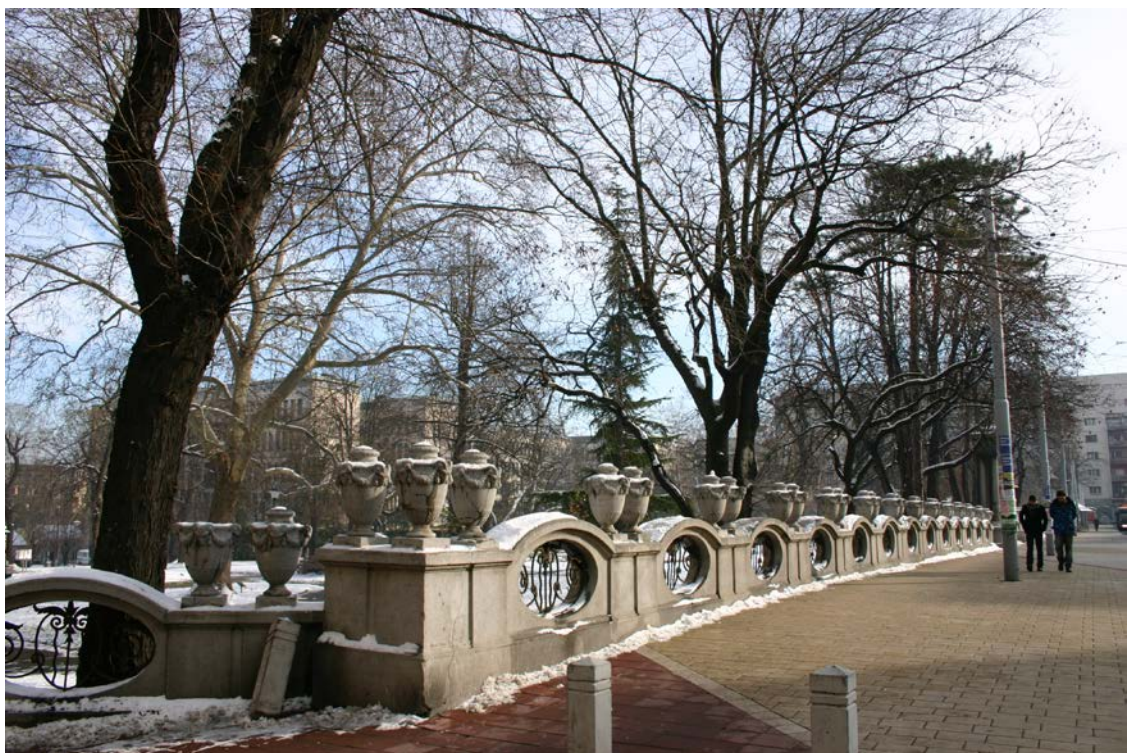
Сл. 197 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 198 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 199 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



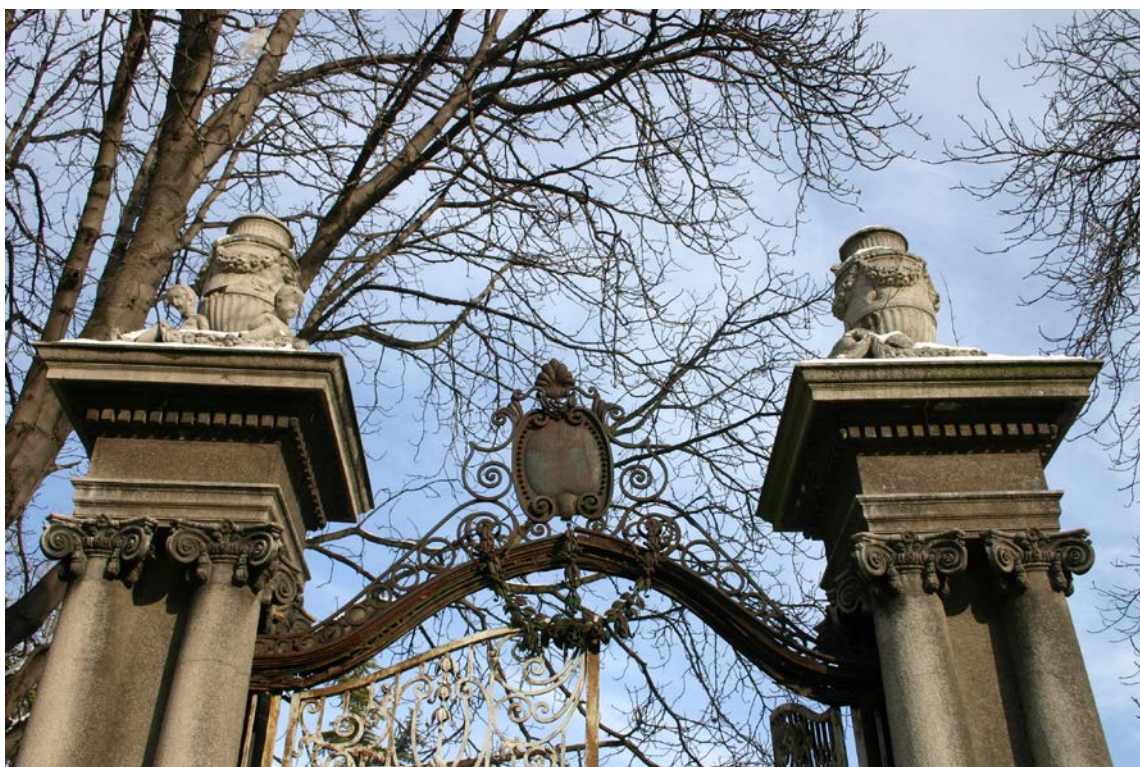
Сл. 200 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 201 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931.  
Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 202 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор:  
Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 203 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл 204 .- Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.





Сл. 205 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 206 - Милутин Борисављевић. Ограда парка на Студентском тргу, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 207 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Гвоздићева бр.35, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 208 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Књегиње Зорке бр.78, Београд, 1931. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 209 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јованова бр.38,  
Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 210 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јованова бр.38,  
Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 211 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господара Вучића бр.54, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 212 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл.- Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 213 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 214 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20,  
Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 215 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20,  
Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 216 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Мајке Јевросиме бр.20, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 217 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Палмотићева бр.6, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 218 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Сезанова бр.46, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 219 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Сезанова бр.46, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 220 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26 Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 221 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 222 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 223 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 224 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 225 - Милутин Борисављевић. Вила Флашар, у Улици Корнелија Станковића бр.16 и  
Огњена Прице бр.26, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.





Сл. 226 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Високог Стевана бр.38,  
Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 227 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Драгомира бр.23, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 228 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Драгомира бр.23,  
Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 229 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Драгомира бр.23,  
Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 230 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Гарибалдијева бр.2, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 231 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Кајмакчаланска бр.45, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 232- Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Шуматовачка бр.54, Београд, 1932. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 233 - Милутин Борисављевић. Вила Гора у Улици Белићка бр.22, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 234 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Боре Станковића бр.13, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 235 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Цара Уроша бр.35, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 236 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јованова бр.16, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 237 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 238 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



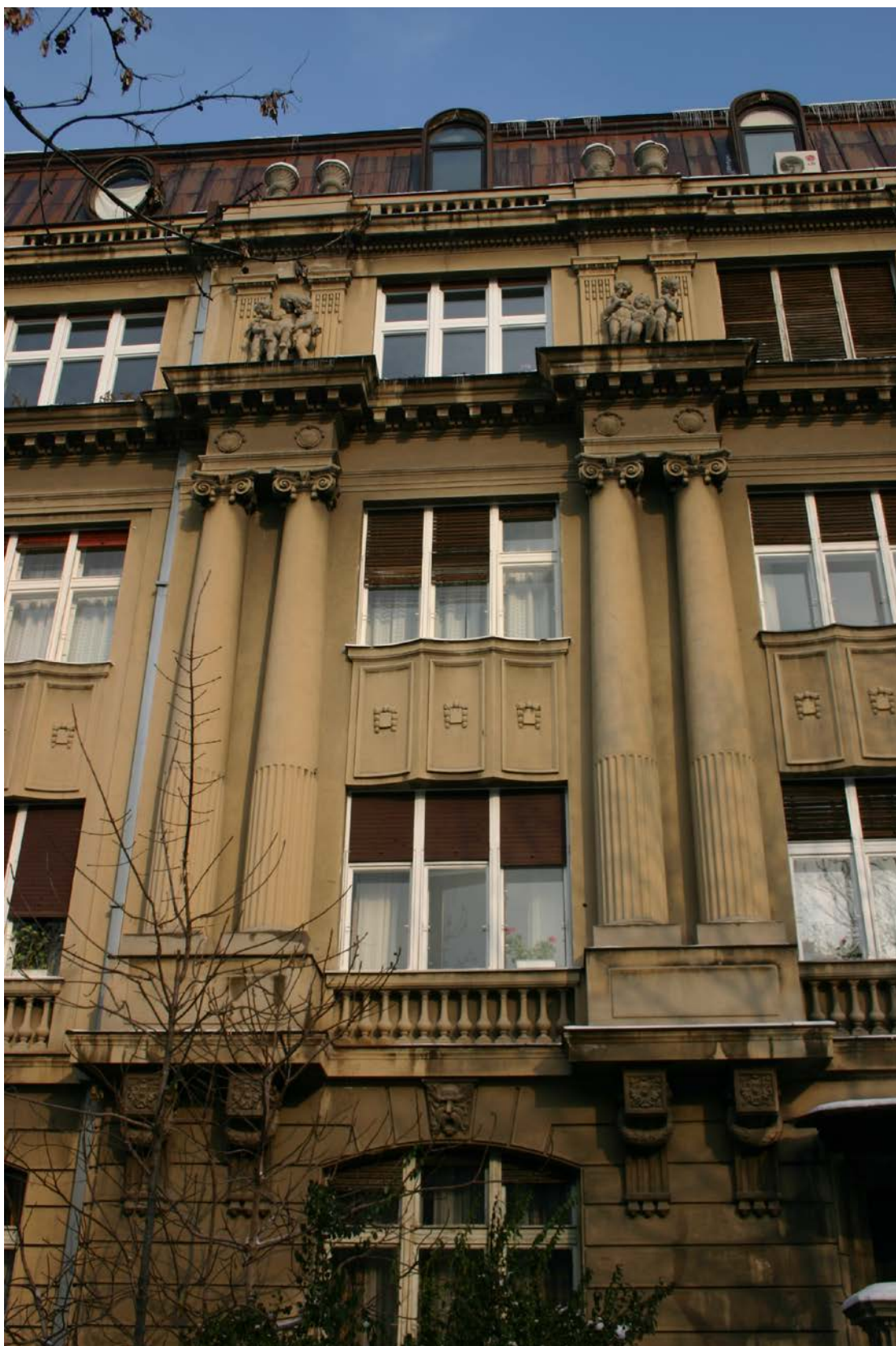
Сл. 239 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 240 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 241 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 242 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.3, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 243 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јевремова бр.46, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 244 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господара Вучића бр.97-99,  
Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 245 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Пријезде бр.4, Београд, 1933. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 246 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Интернационалних Бригада бр.61, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 247 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934.  
Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 248 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934.  
Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 249 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934.  
Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 250 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Корнелија Станковића бр.12, Београд, 1934.  
Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 251 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Симе Милошевића бр.33, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 252 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Симе Милошевића бр.33,  
Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 253 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јевремова бр.4, Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 254 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Господар Јевремова бр.4,  
Београд, 1934. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 255 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Цара Уроша бр.45, Београд, 1935. Извор:  
Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 256 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 257 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 258 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 259 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 260 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 261 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 262 - Милутин Борисављевић. Црква Светог Лазара у Улици XXI дивизије бр.33, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 263 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Раваничка бр.36, Београд, 1935. Извор:  
Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 264 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Владетина бр.29, Београд, 1935. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 265 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Браће Југовића бр.13, Београд, 1936. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.





Сл. 266 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.4, Београд, 1937. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 267 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Охридска бр.4, Београд, 1937. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



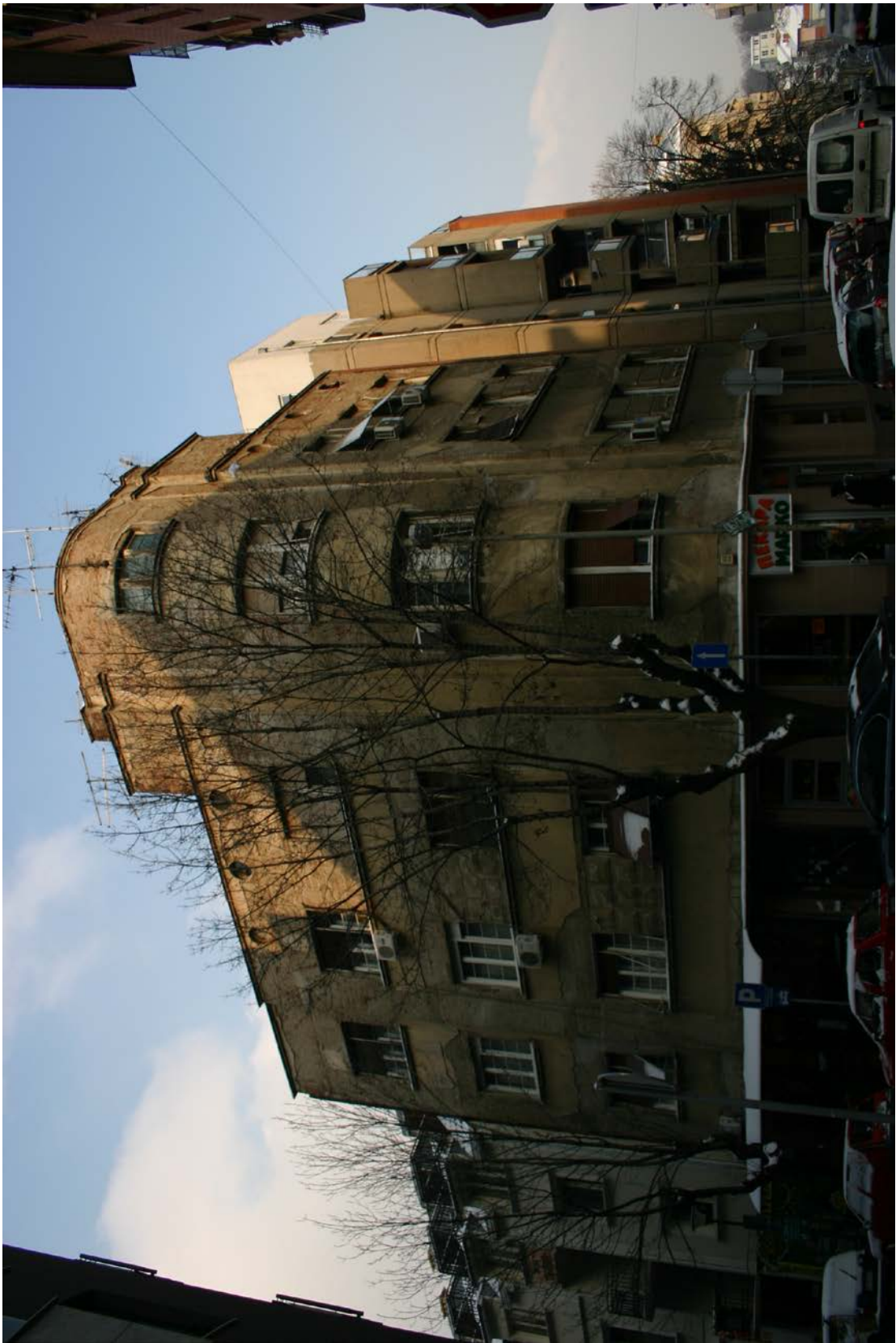
Сл. 268 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Његошева бр.73, Београд, 1938. Извор:  
Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 269 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Његошева бр.73, Београд, 1938. Извор:  
Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 270 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Тимочка бр.9, Београд, 1938. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



Сл. 280 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Војводе Богдана бр.13,  
Београд, 1938. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



Сл. 281 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Крунска бр.40, Београд, 1939. Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



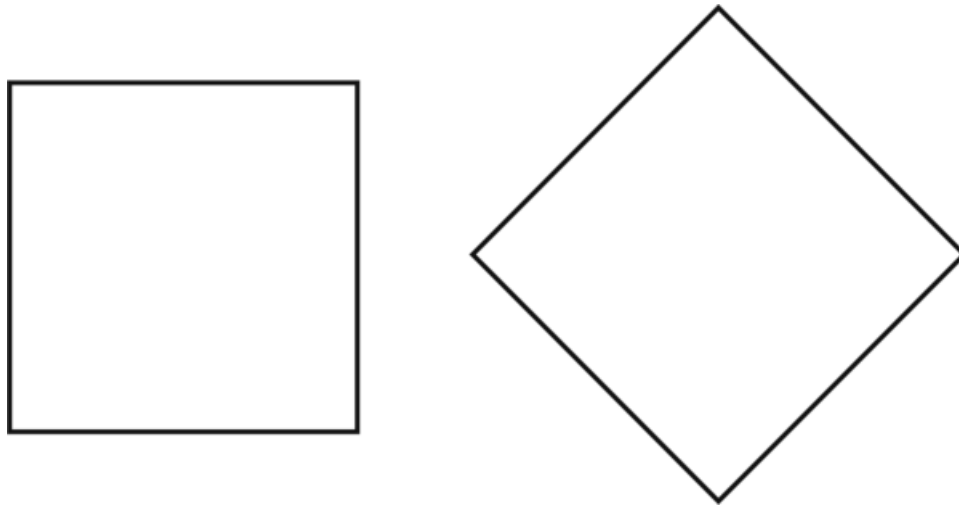
Сл. 282 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Боре Продановића бр.1, Београд, 1939. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.



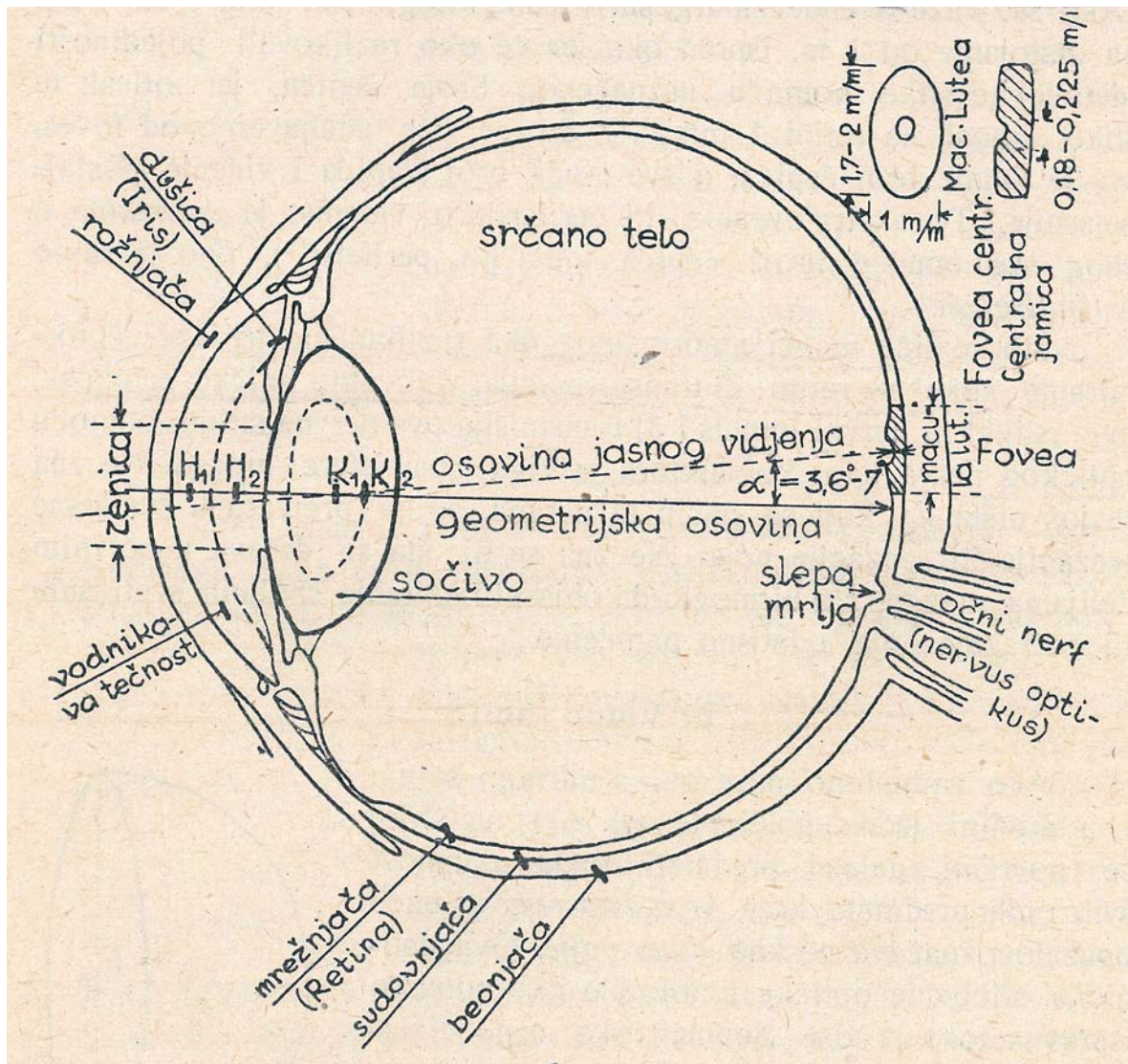
Сл. 283 - Милутин Борисављевић. Зграда у Улици Милешевска бр.6, Београд, 1941. Извор: Ирена Кулетин Ђулафић.

### **3.5. Архитектура као уметност времена**

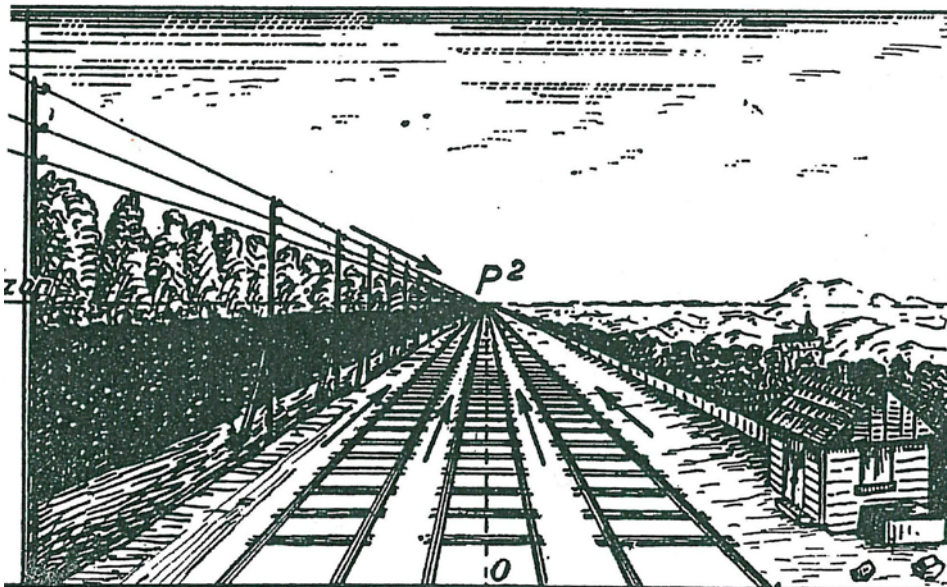




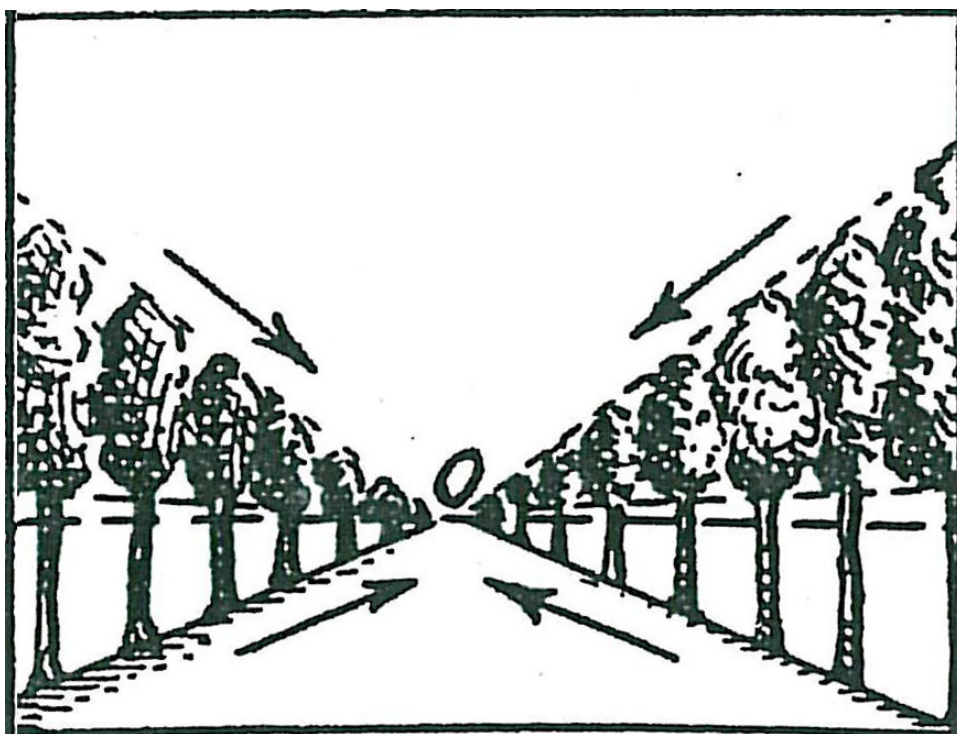
Сл. 284 – Пример “косог ефекта” (*oblique effet*). Извор: Ирена Кулетин Тулафић.



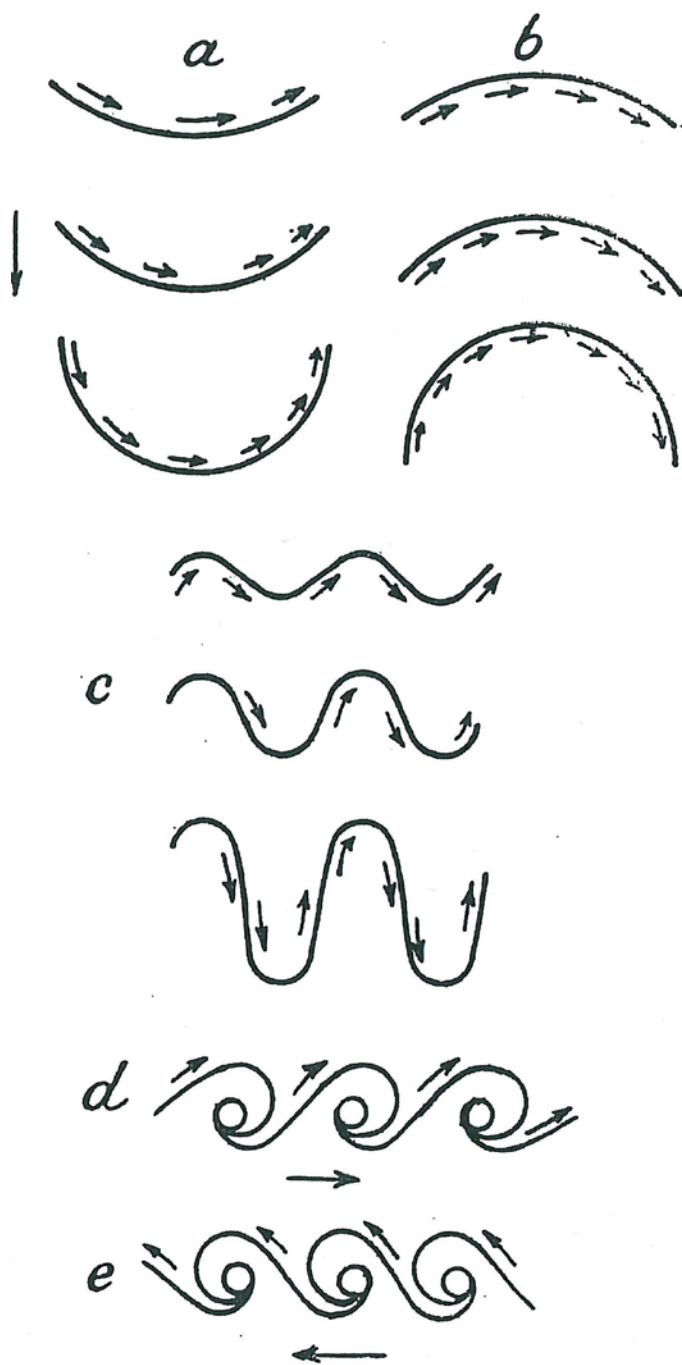
Сл. 285 - Листингово шематско и редуцирано око. Извор: Борисављевић, *Физиологија чула вида*, 1939.



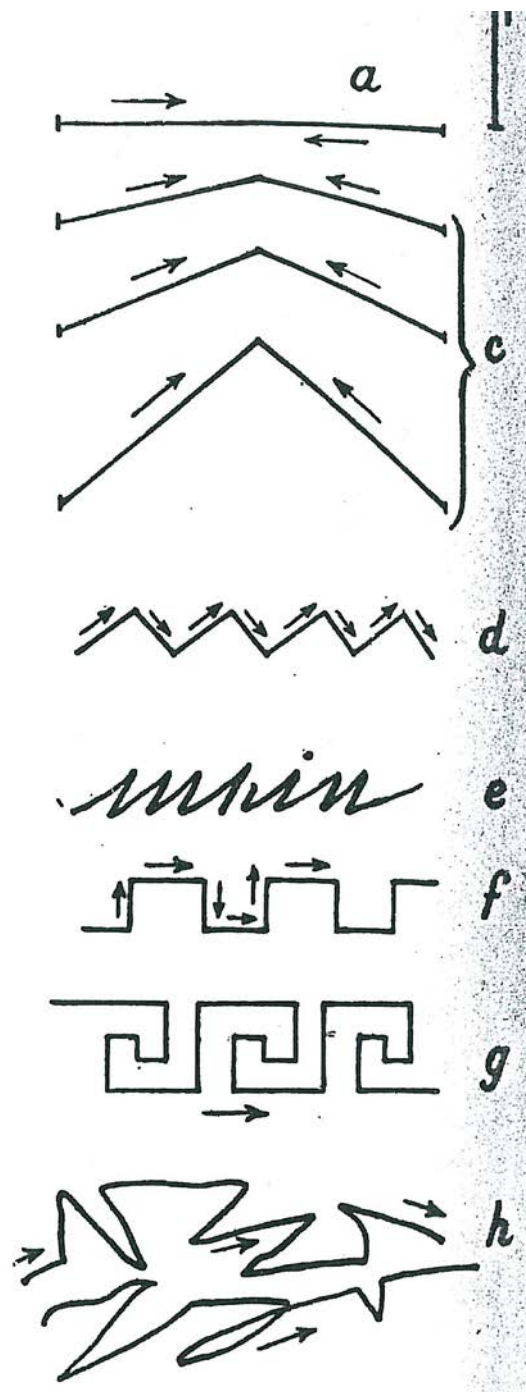
Сл. 286 - Оптичка обмана две паралелне праве које се секу у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.



Сл. 287 - Оптичка обмана две паралелне праве које се секу у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.



Сл. 288 – Различити ритмови линија.  
Извор: Borissavliévitch,  
*La Construction Moderne*, 1925.



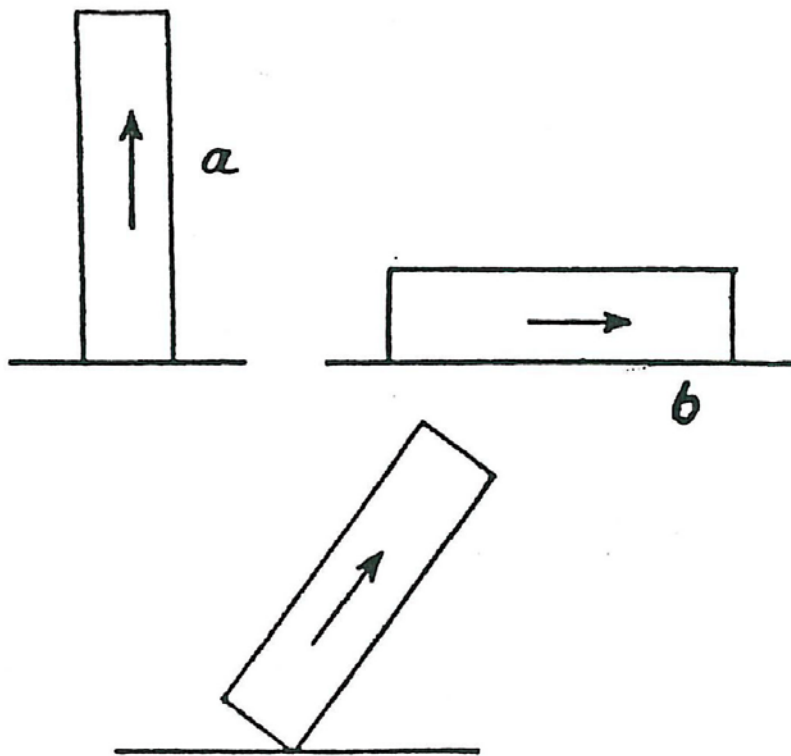
Сл. 289 – Различити ритмови линија.  
Извор: Borissavliévitch,  
*La Construction Moderne*, 1925.



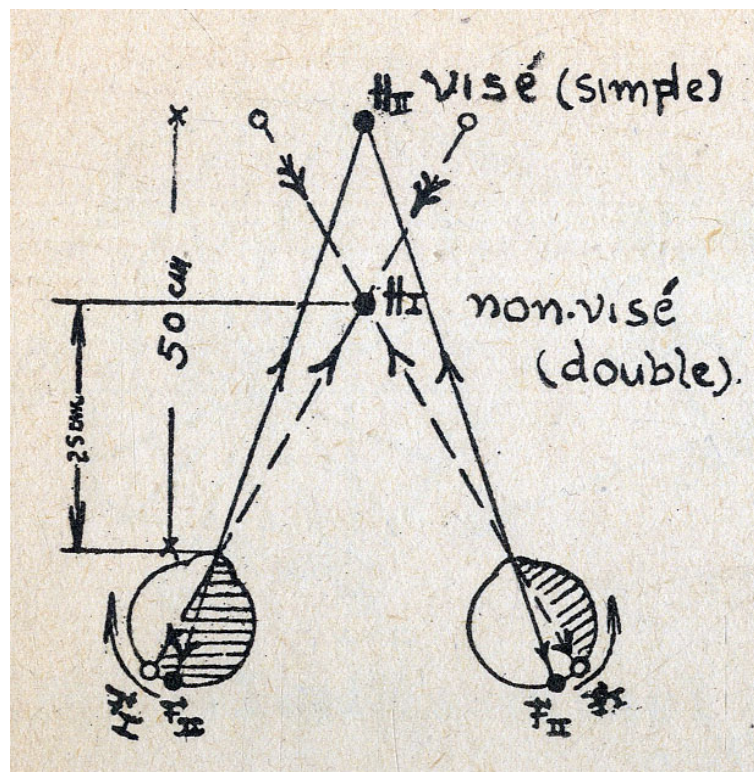
Сл. 290 – Милоска венера.  
Извор: *Musée de Louvre*, 1998.



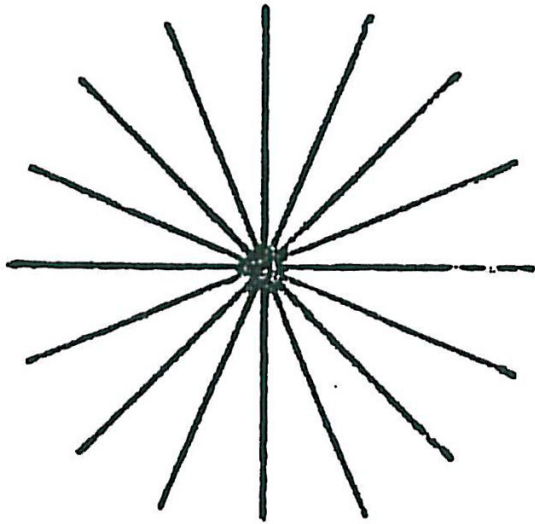
Сл. 291 – Микеланђелова скулптура роба.  
Извор: *Musée de Louvre*, 1998.



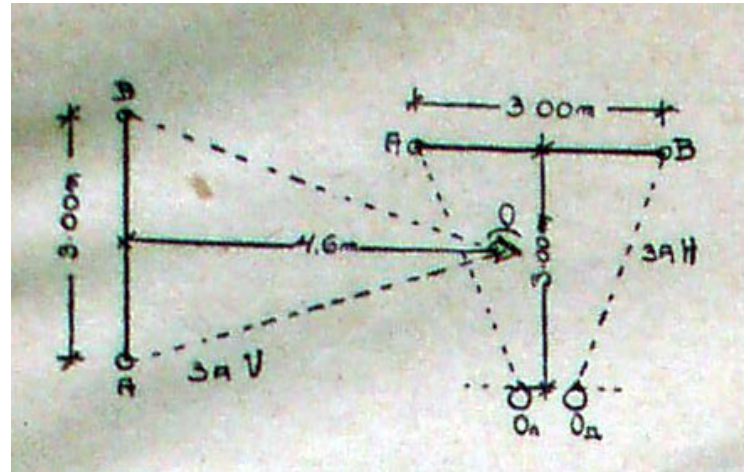
Сл. 292 – Различити положаји правоугаоника: вертикалан, хоризонталан и нагнут. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1938.



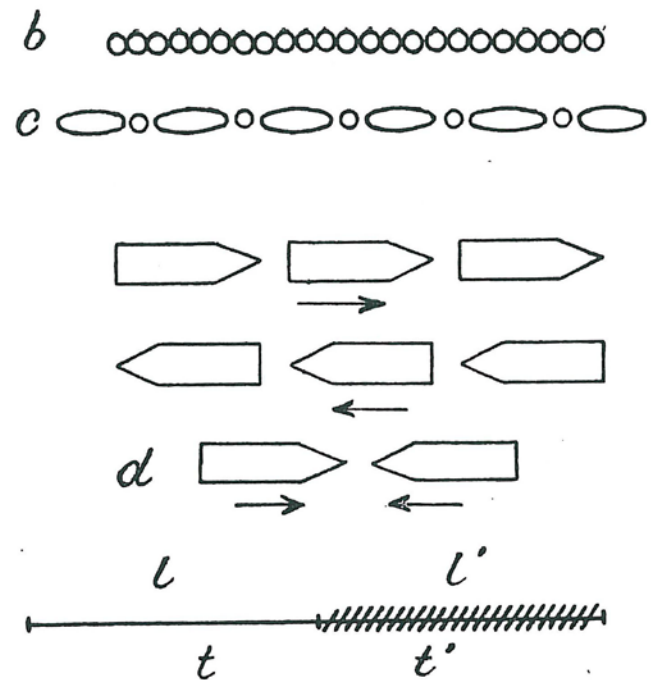
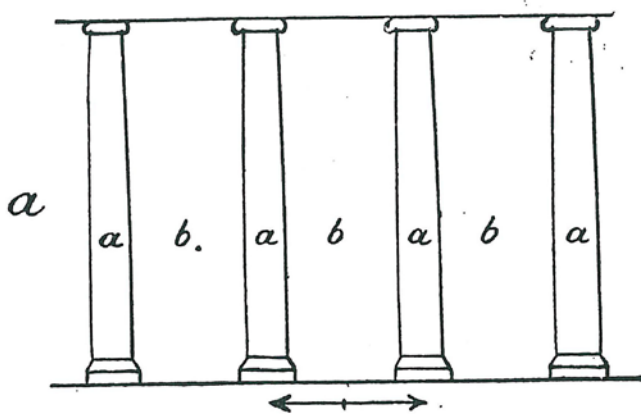
Сл. 293 – Пример диплопије. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



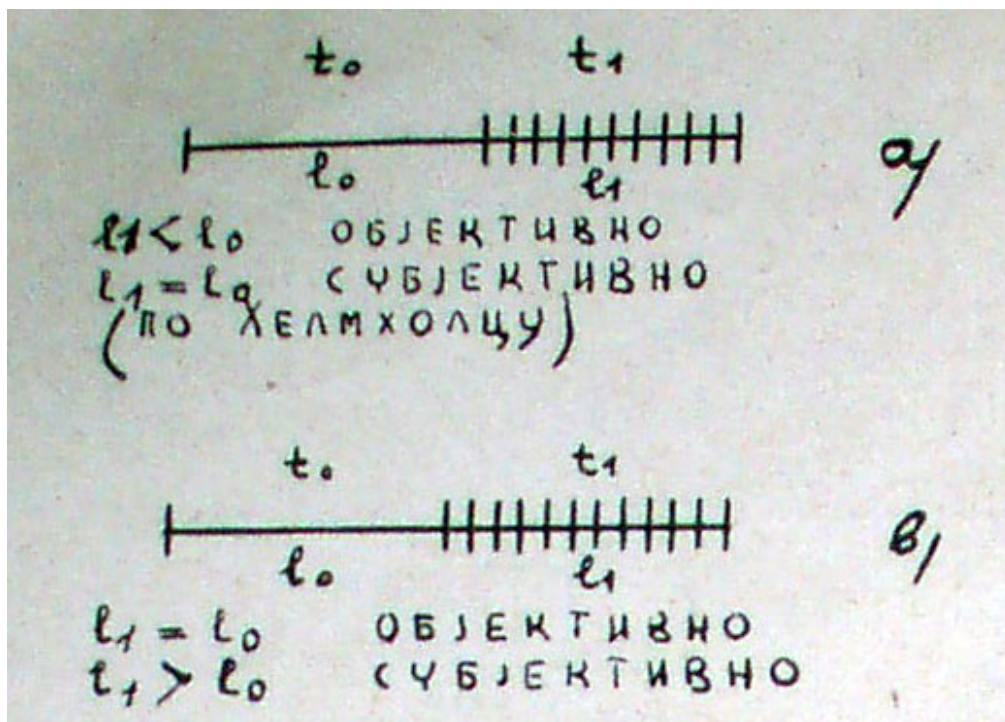
Сл. 294 – Акомодација ока.  
Извор: Borissavliévitch,  
*La Construction Moderne*, 1925.



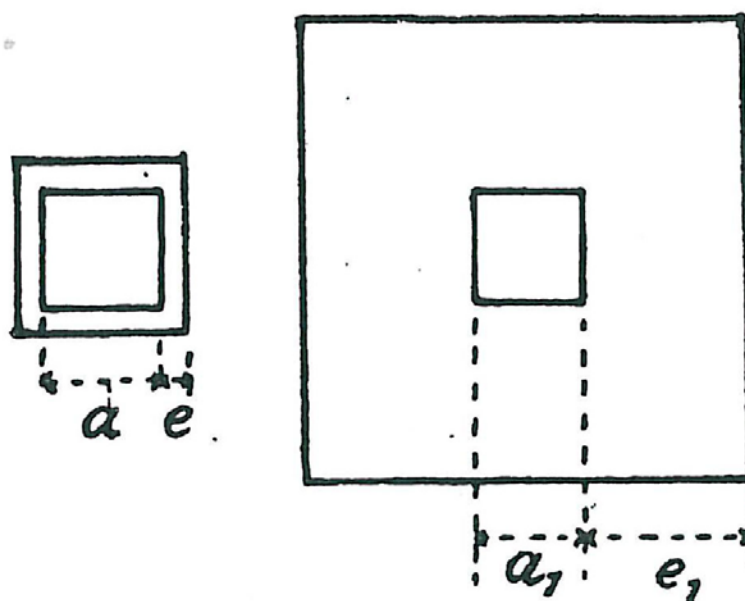
Сл. 295 - Акомодација ока.  
Извор: Борисављевић,  
*Уметнички преглед*, 1941.



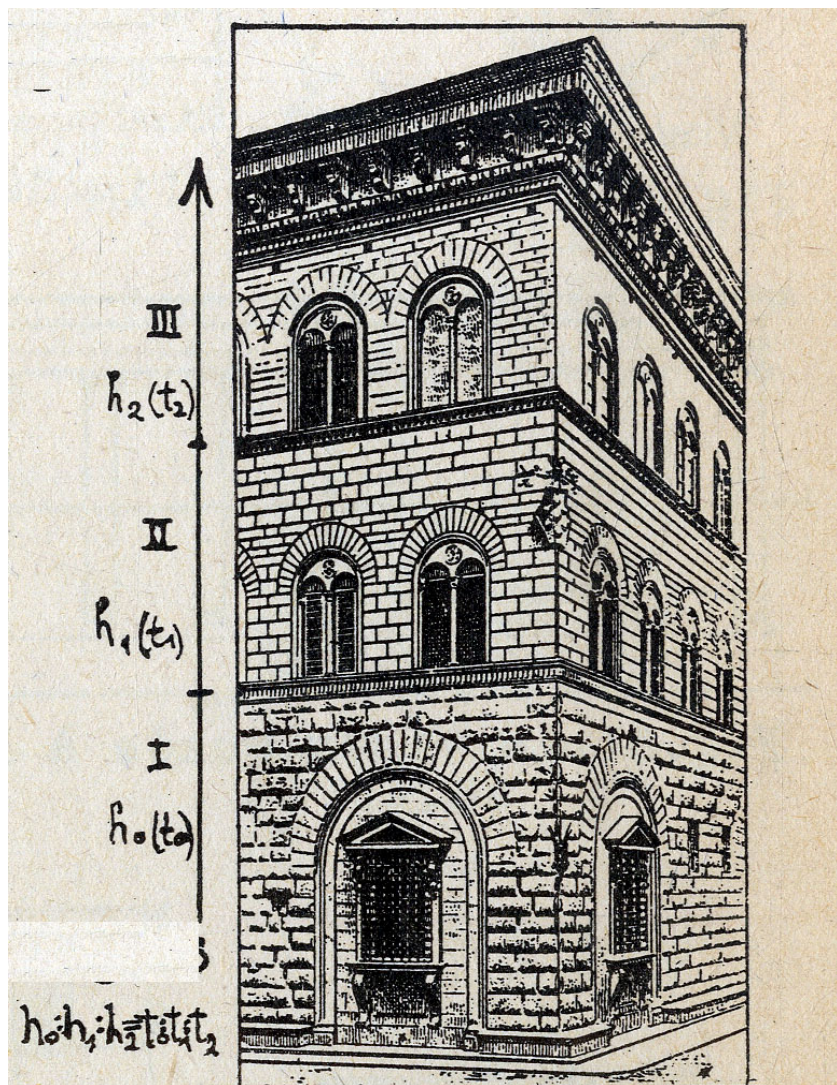
Сл. 296 – Ритам низова стубова, куглица и стрелица. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1925.



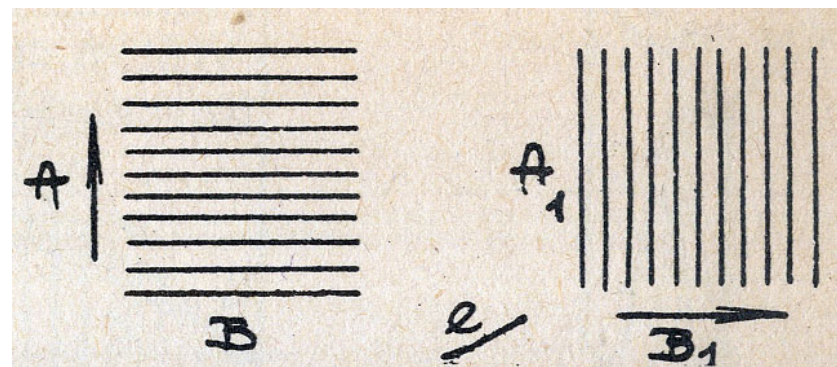
Сл. 297 – Временска перцепција континуалне и подељене дужи. Извор: Борисављевић, Уметнички преглед, 1941.



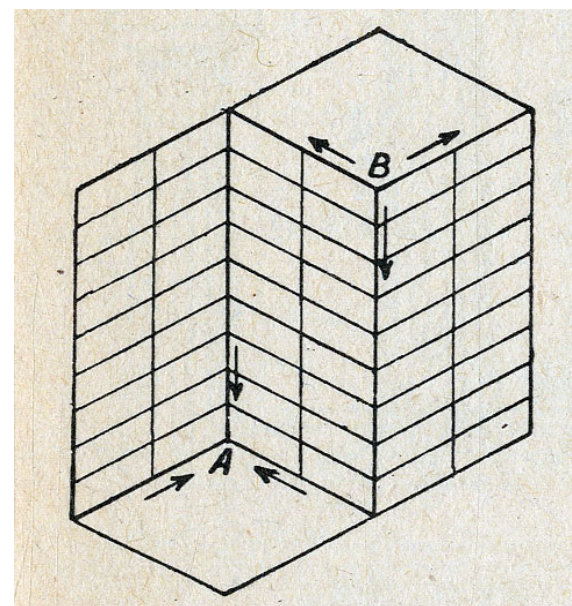
Сл. 298 – Оптичка обмана са два геометријски једнака квадрата. Извор: Борисављевић, Уметнички преглед, 1941.



Сл. 299 – Палата Рикарди.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

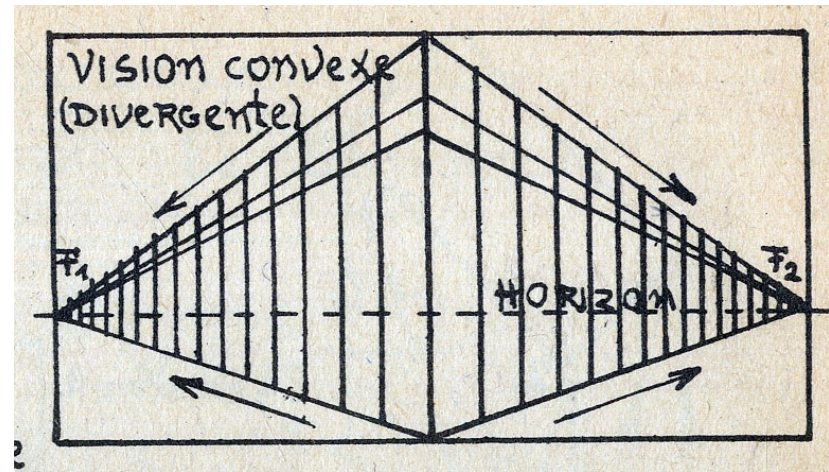
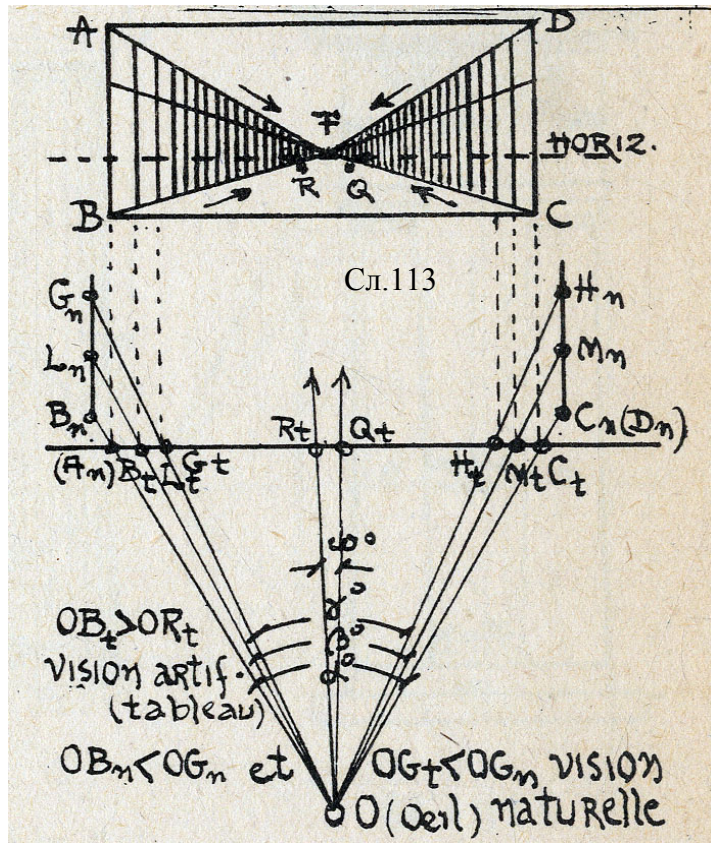


Сл. 300 – Оптичка обмана два идентична квадрата који су хоризонтално и вертикално издељени. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



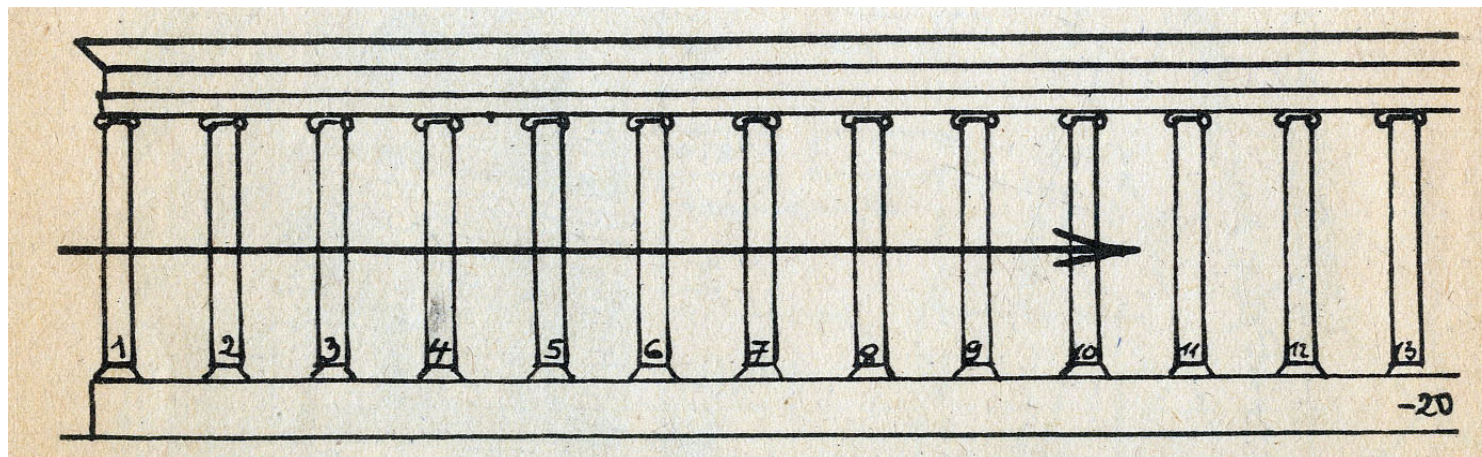
Сл. 301 – Пример конкавно-конвексног феномена. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.





Сл. 303 - Феномен дубине и релефности перспективних слика.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

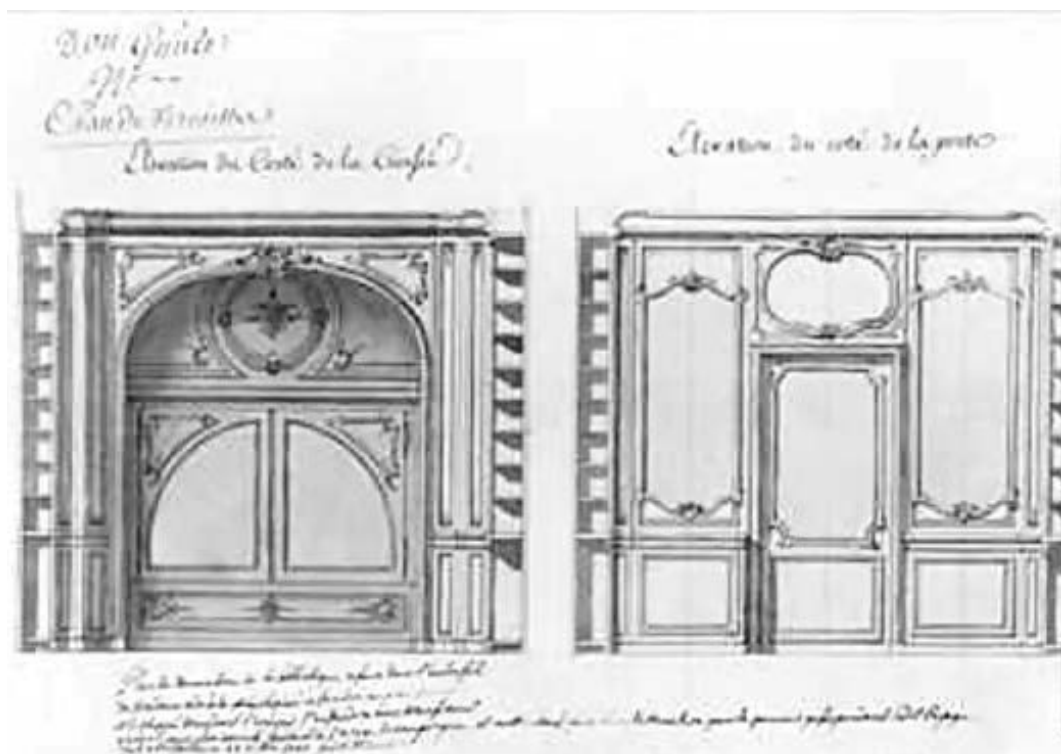
Сл. 302 - Феномен дубине и релефности перспективних слика.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 304 -  
Пример сукцесивности перцепције. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

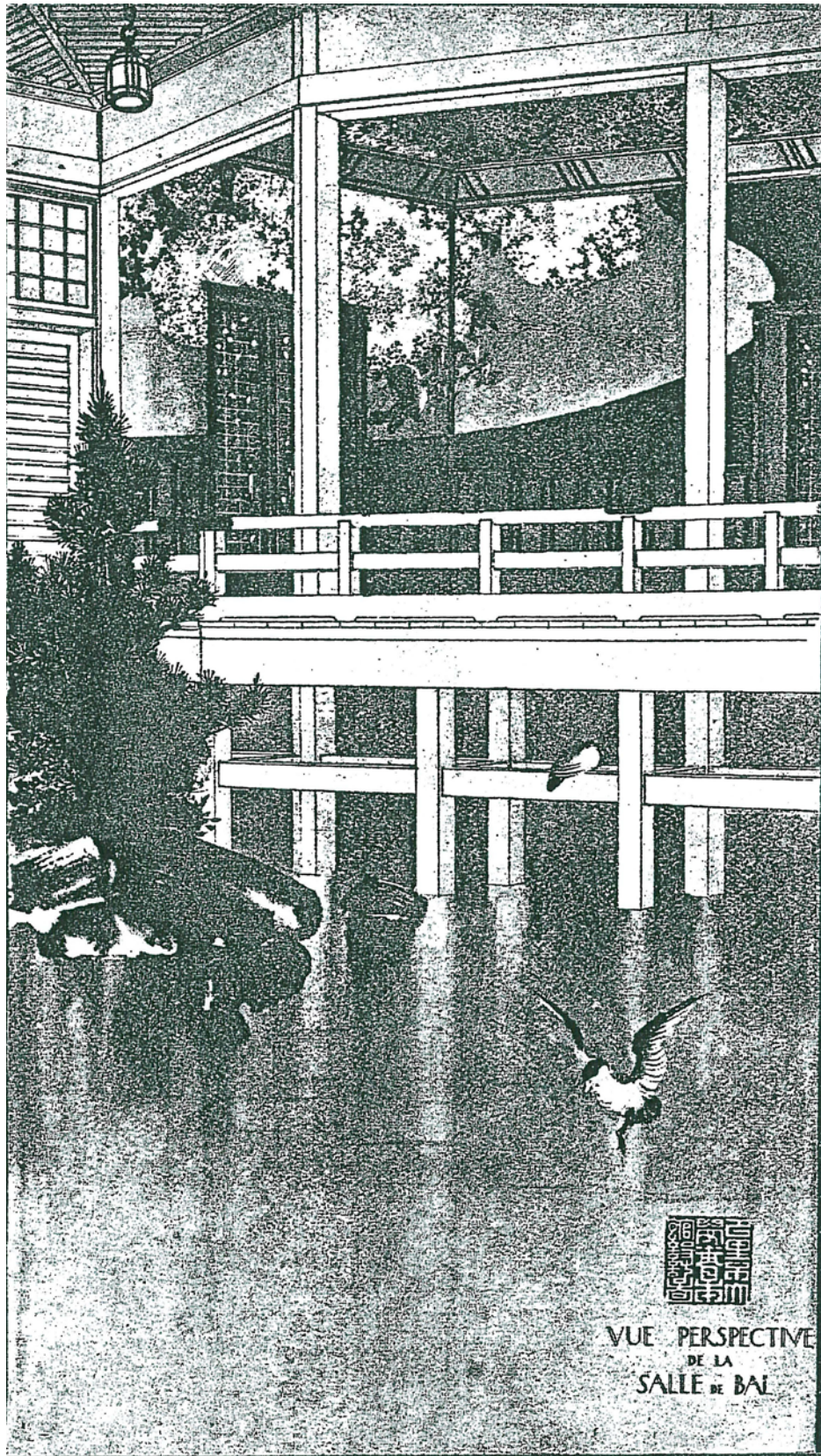


Сл. 305 – Франсоа Мансар, Поглед на дворец Берни. Hautesoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, 1943-1957.



Сл. 306 – Анж-Жак Габријер, ентеријер. Hautesoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, 1943-1957.

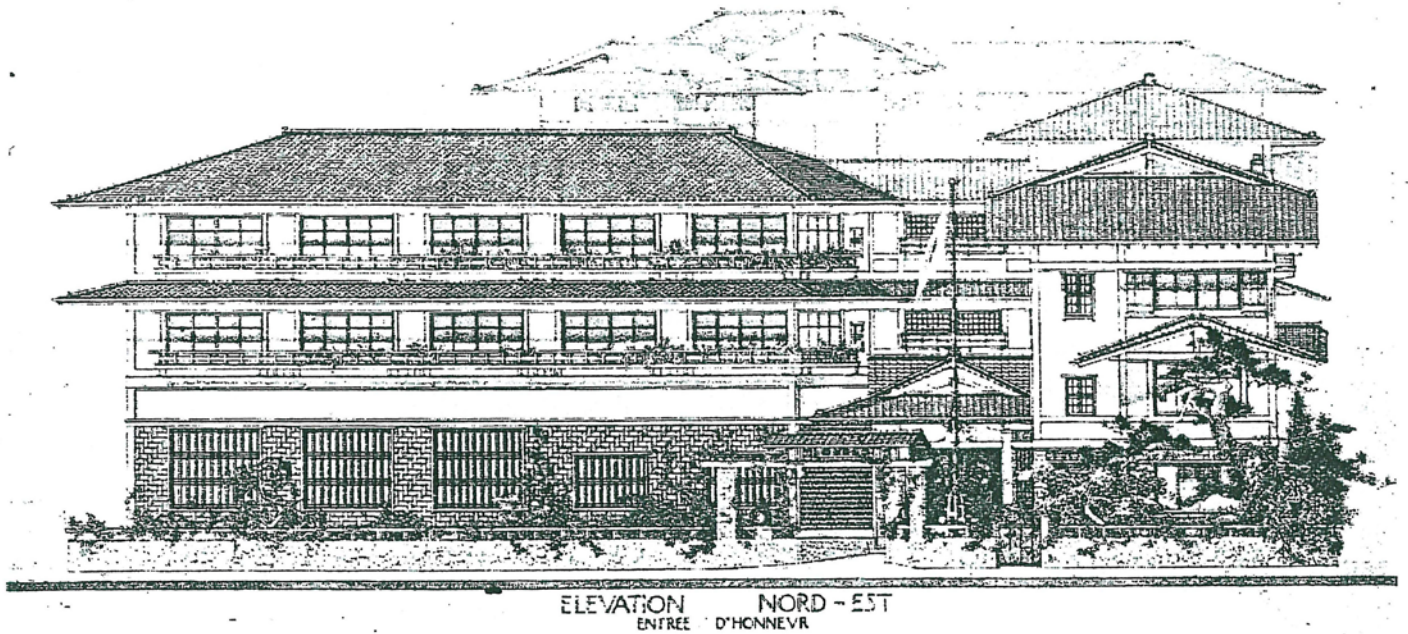
### **3.6. Формална и асоцијативна естетика**



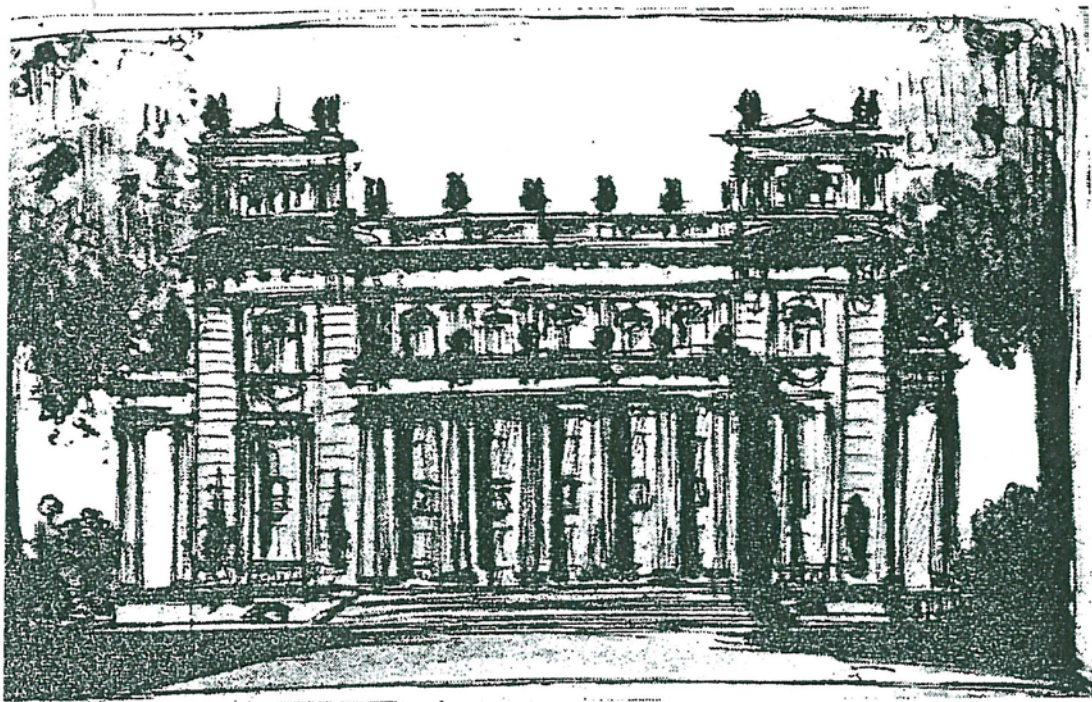
Сл. 307 – Однос јапанске архитектуре и сликарства као израз универзалног принципа хармоније форме и садржаја. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



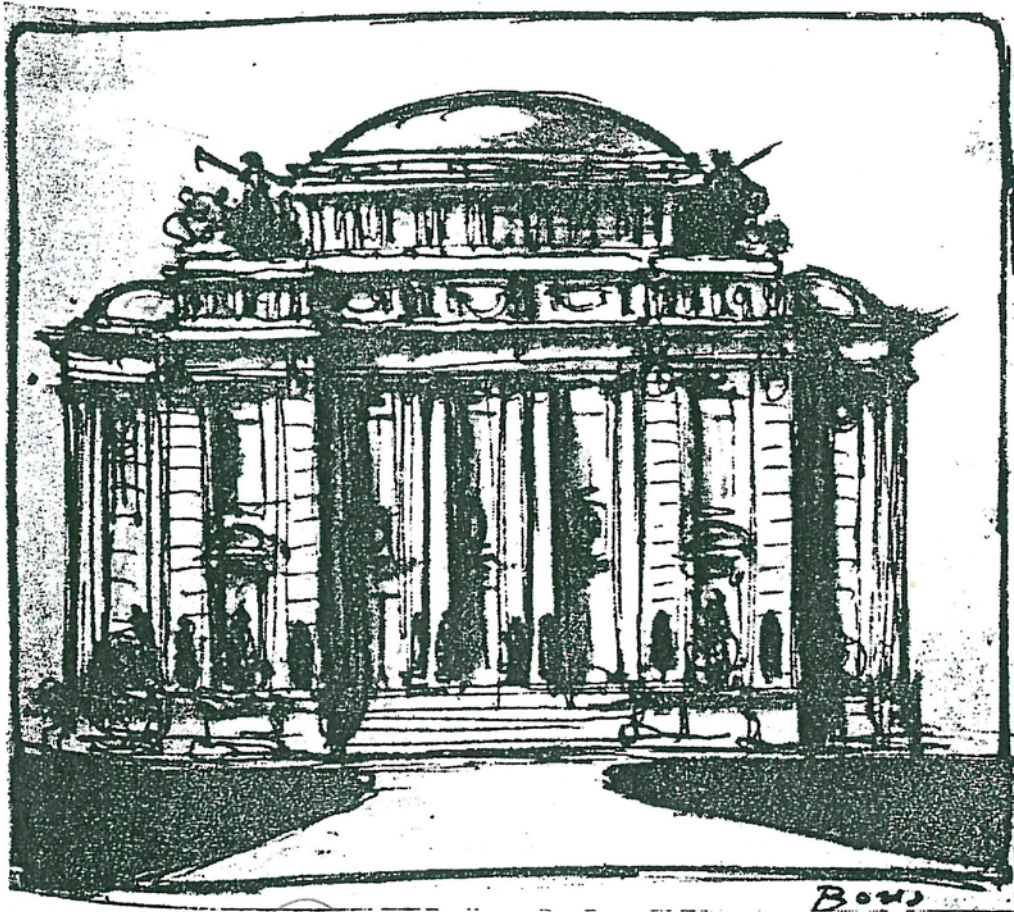
UNIVERSITE DE PARIS  
MAISON DU NIPPON



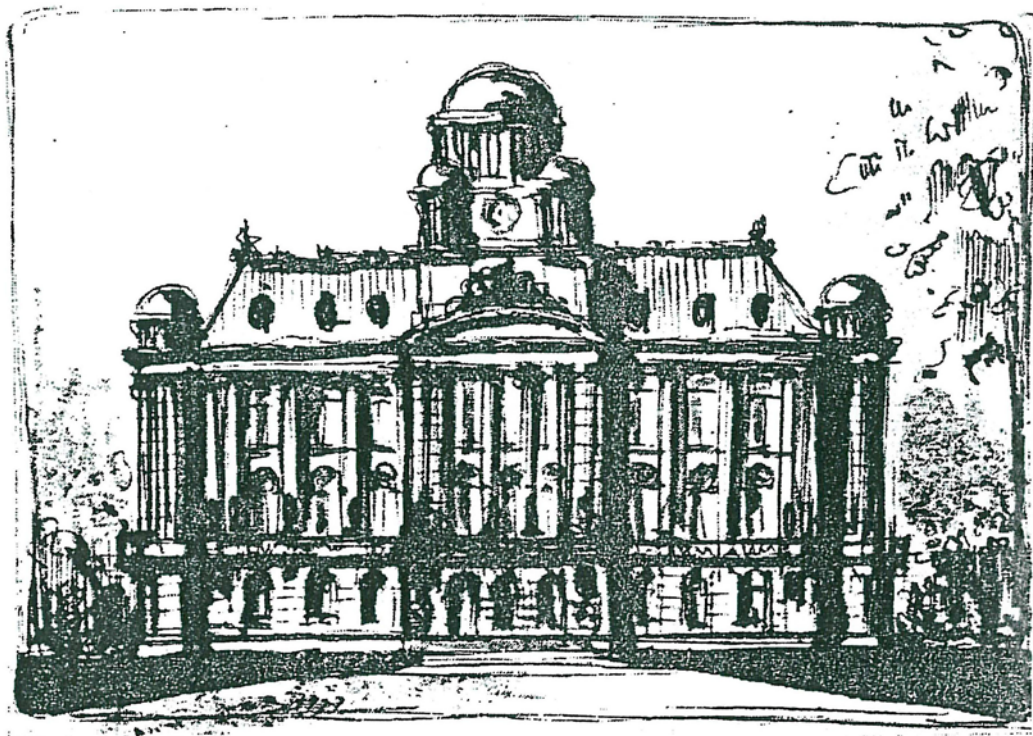
Сл. 308 - Израз јапанске архитектуре као пример универзалног принципа хармоније форме и садржаја. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



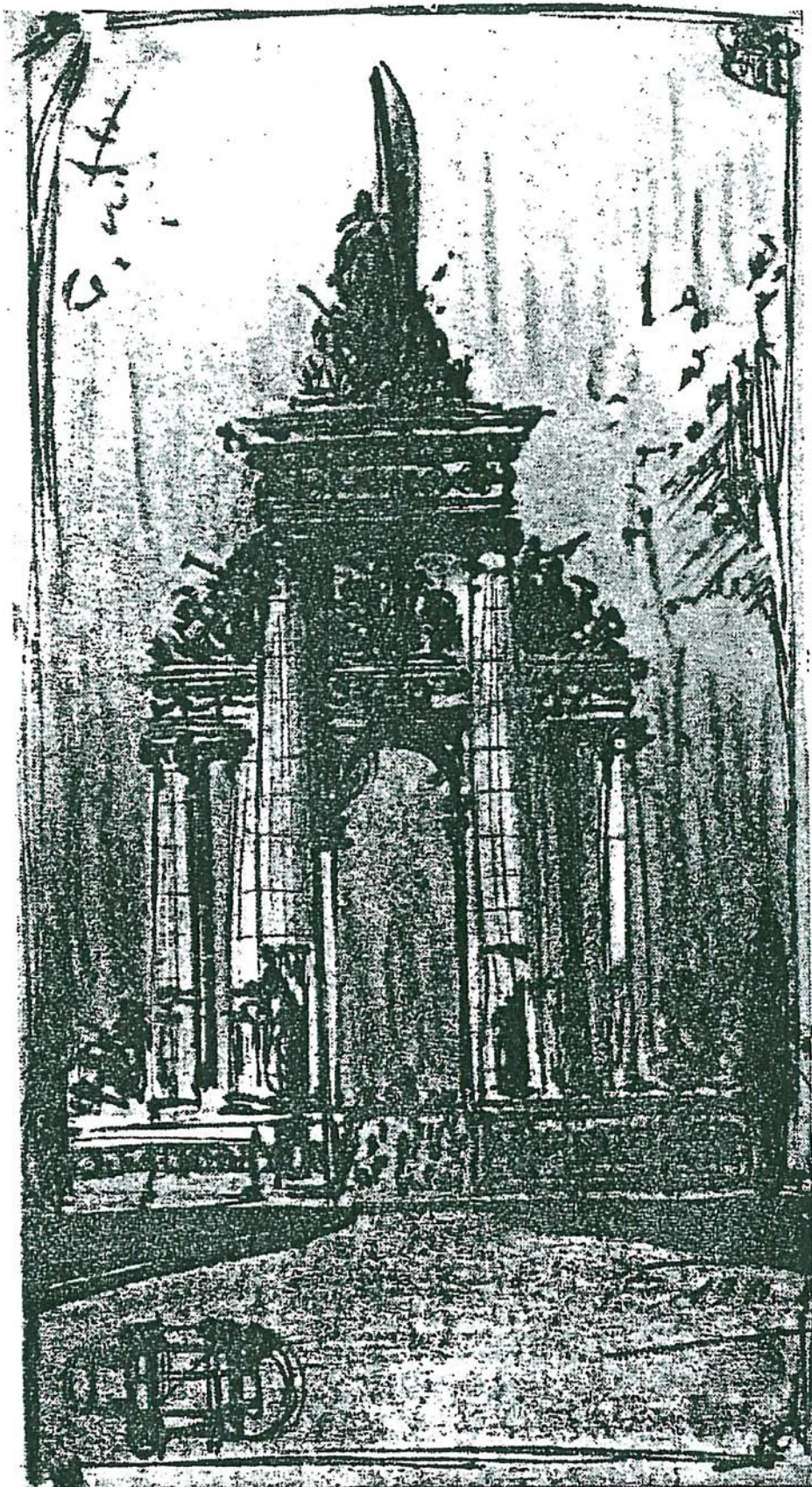
Сл. 309 - Борисављевићева скица павиљона.  
Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



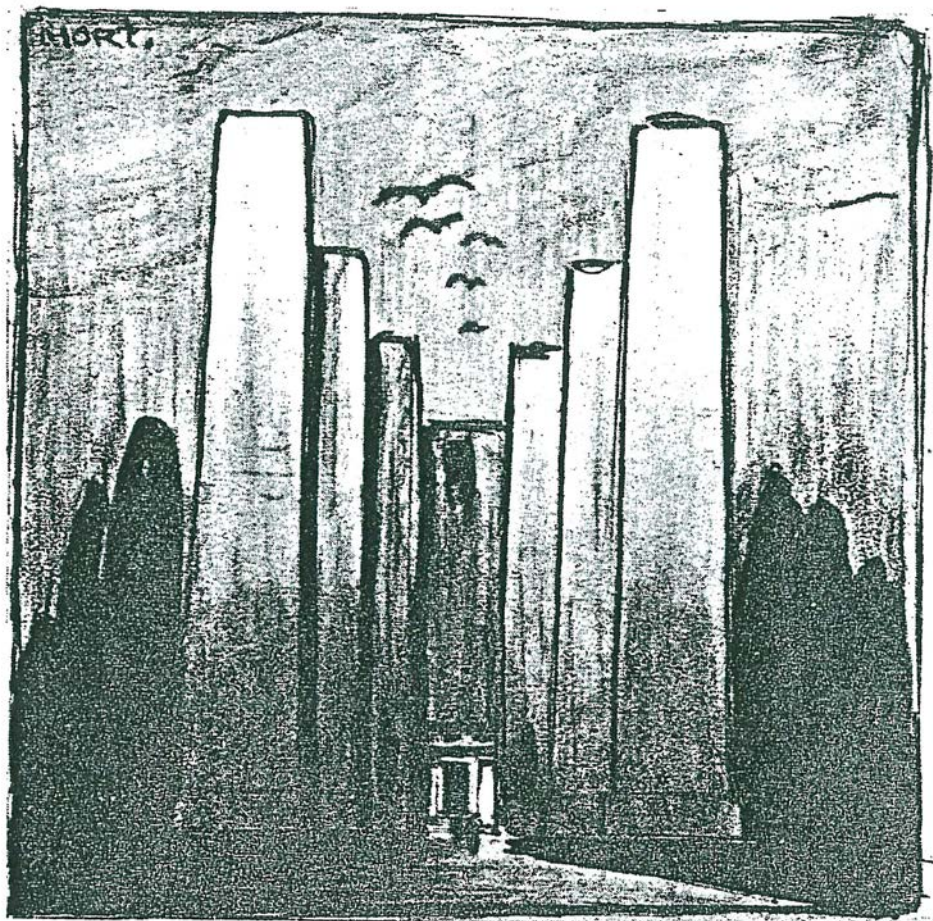
Сл. 310 – Борисављевићева скица позоришта. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



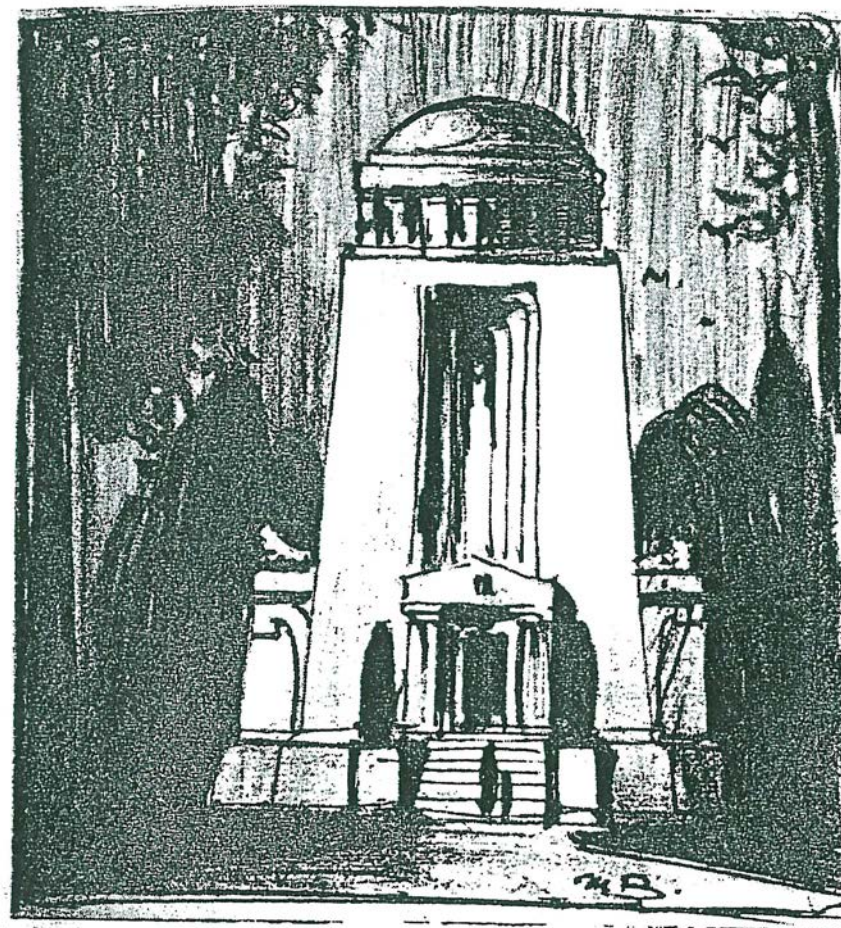
Сл. 311 - Борисављевићева скица *Hôtel de Ville* (градске куће). Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



Сл. 312 - Борисављевићева скица споменика. Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



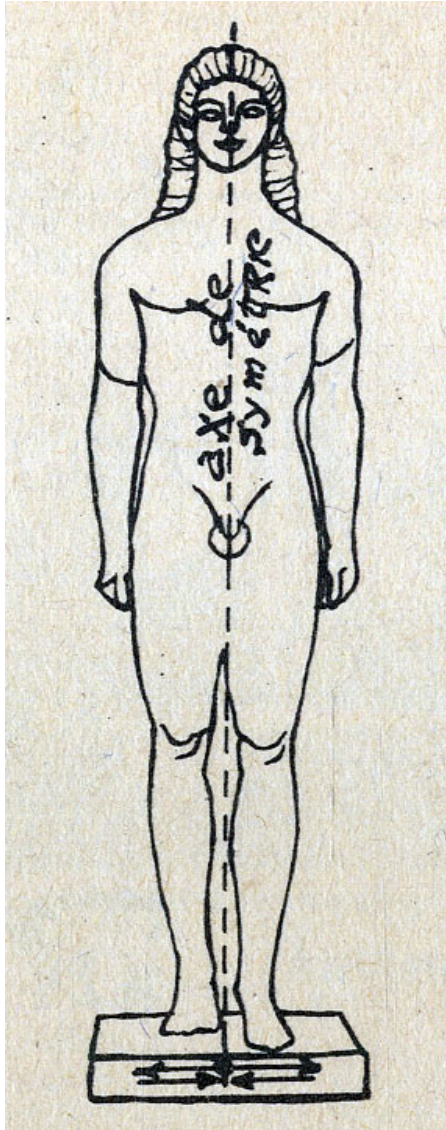
Сл. 313 – Надгробни споменик у модерном стилу.  
Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



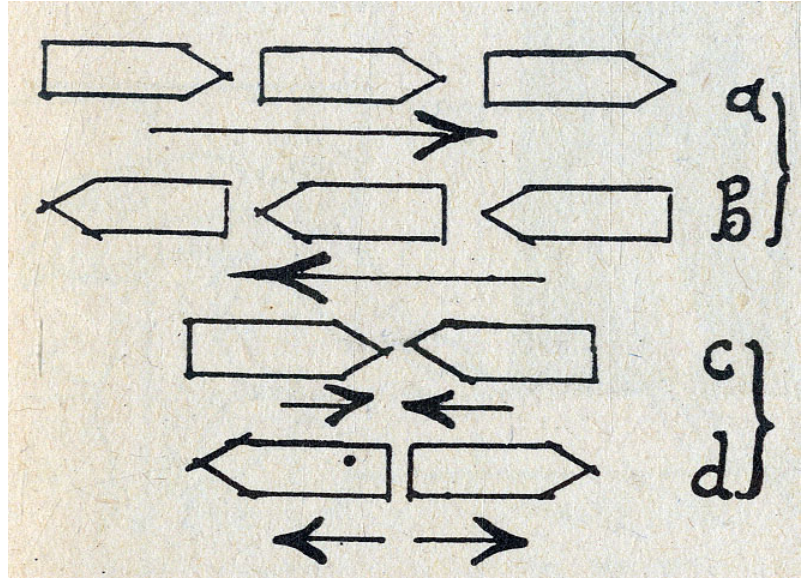
Сл. 314 - Надгробни споменик у модерном стилу.  
Извор: Borissavliévitch, *La Construction Moderne*, 1924.



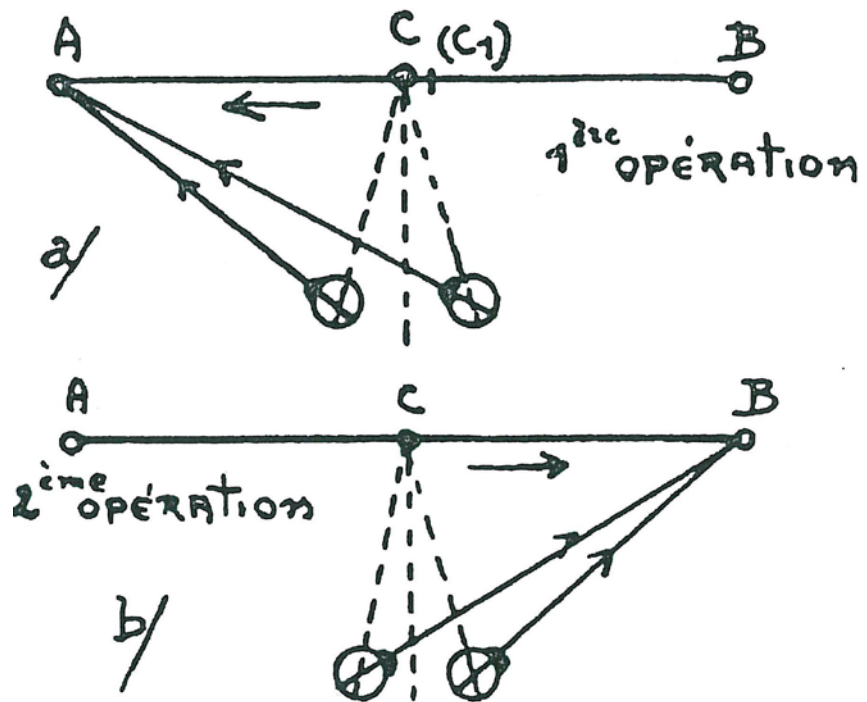
### **3.7.1. Симетрија у архитектури**



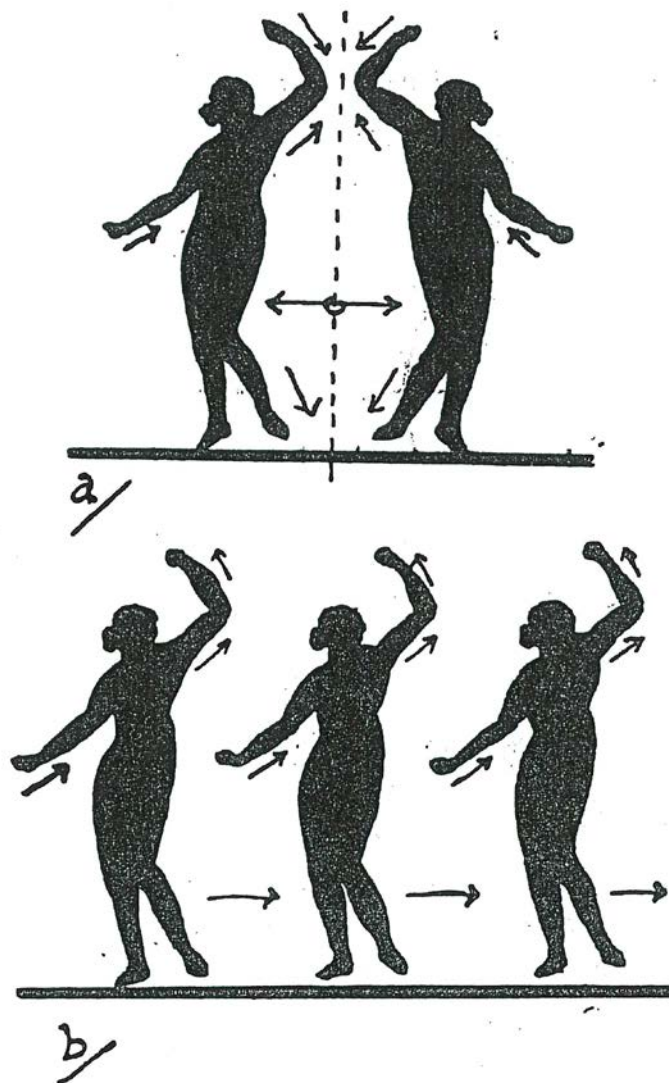
Сл. 315 – Грчки курос подељен вертикалом на два једнака дела.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



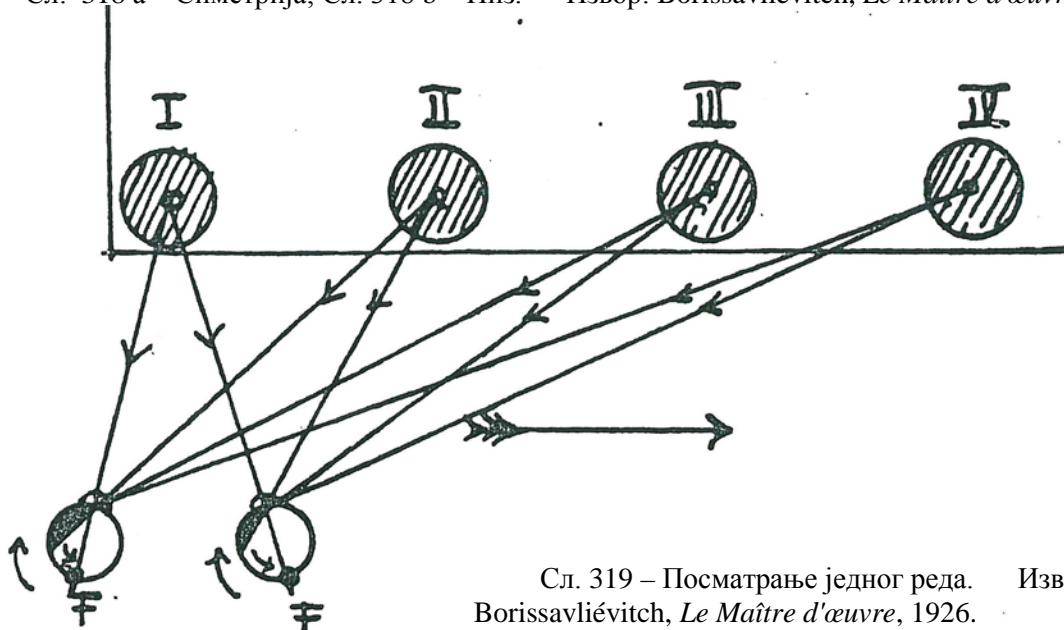
Сл. 316 – Приказ низа и приказ симетрије.  
Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.



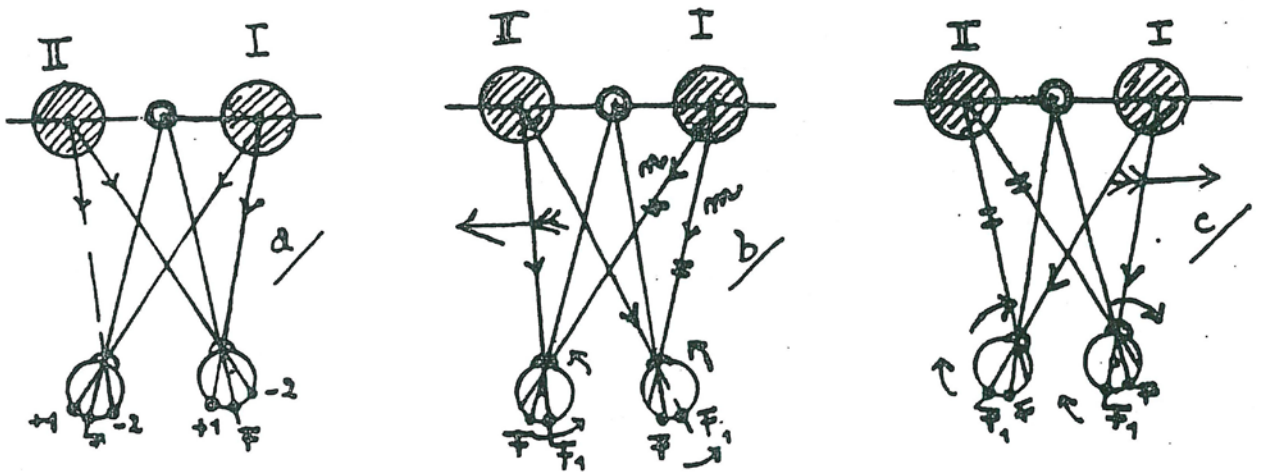
Сл. 317 - Покрети очију приликом перцепције једне симетрично подељене дужи.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



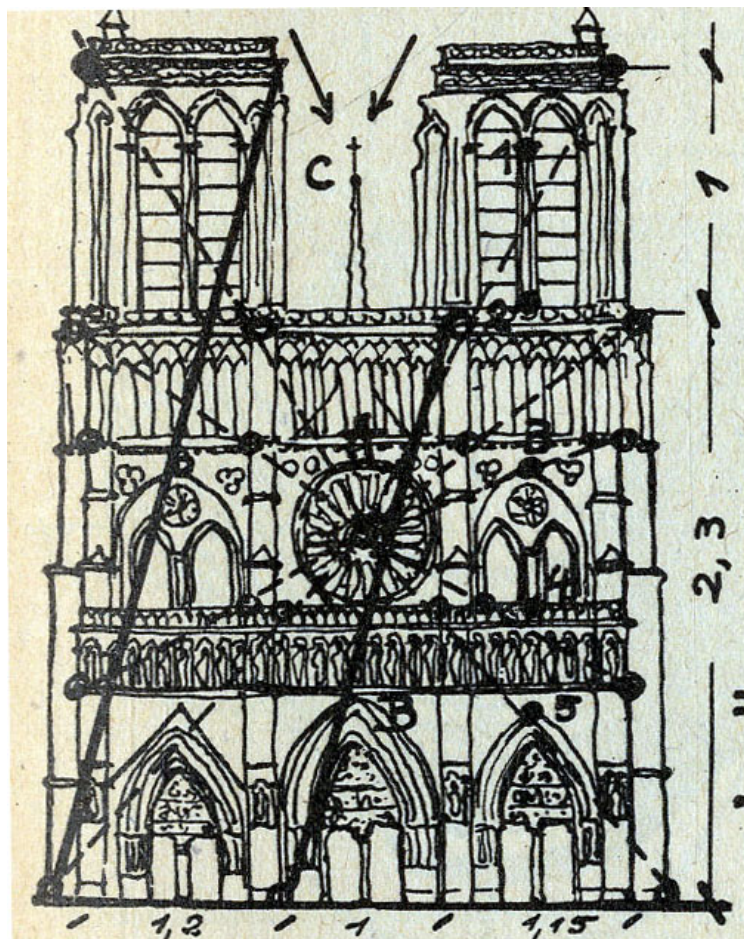
Сл. 318 а – Симетрија; Сл. 318 б – Низ. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



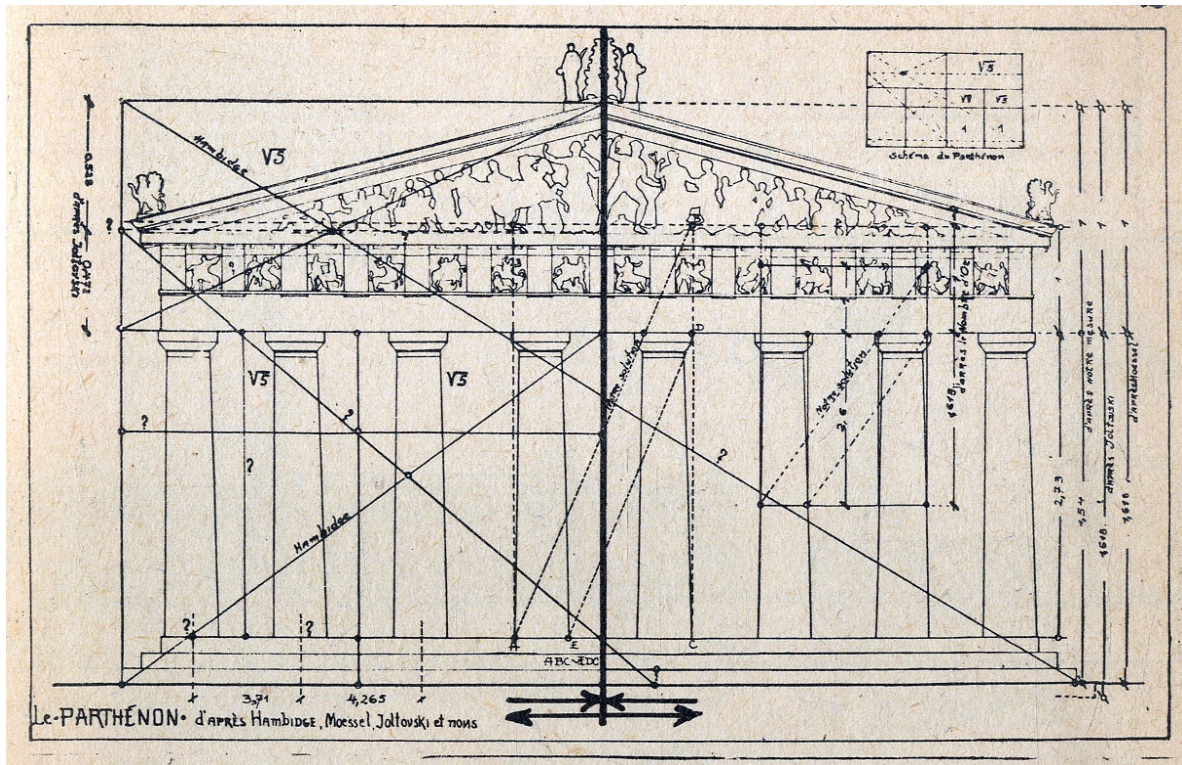
Сл. 319 – Посматрање једног реда. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



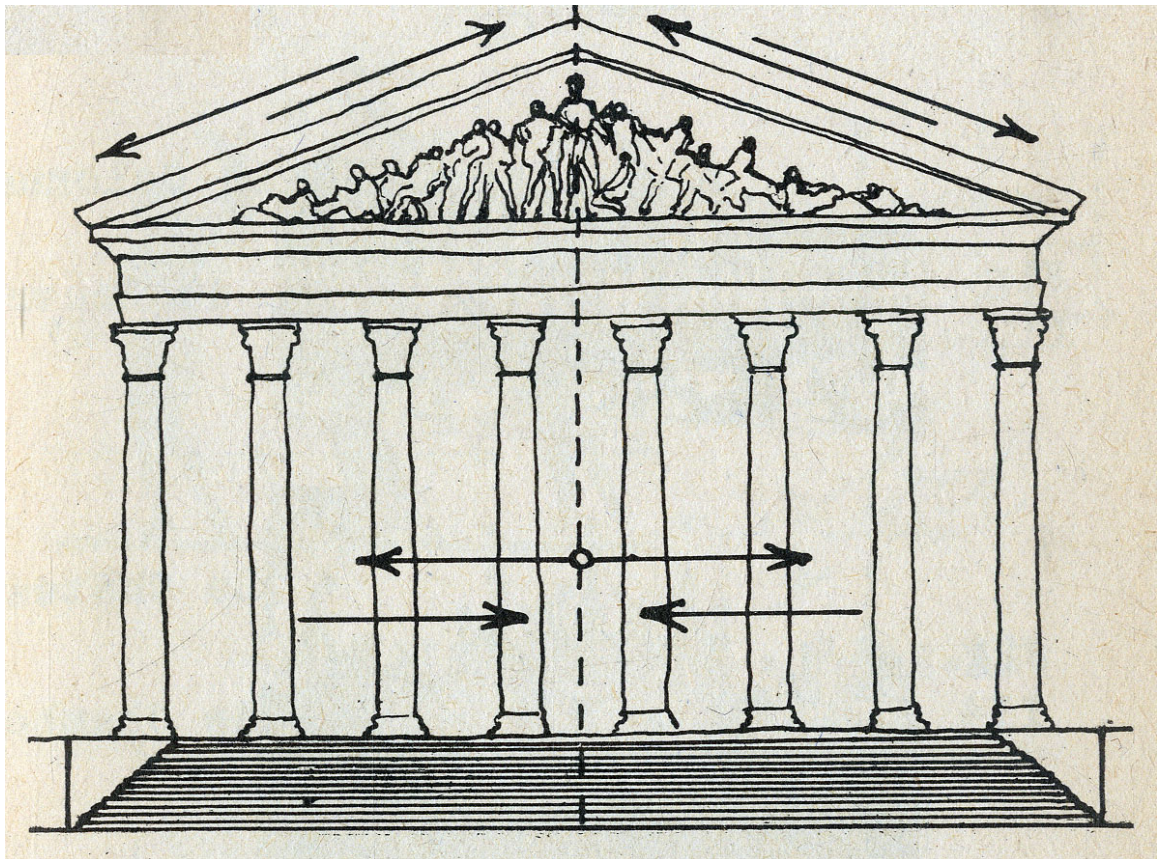
Сл. 320 – Процес посматрања једне симетричне диспозиције.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



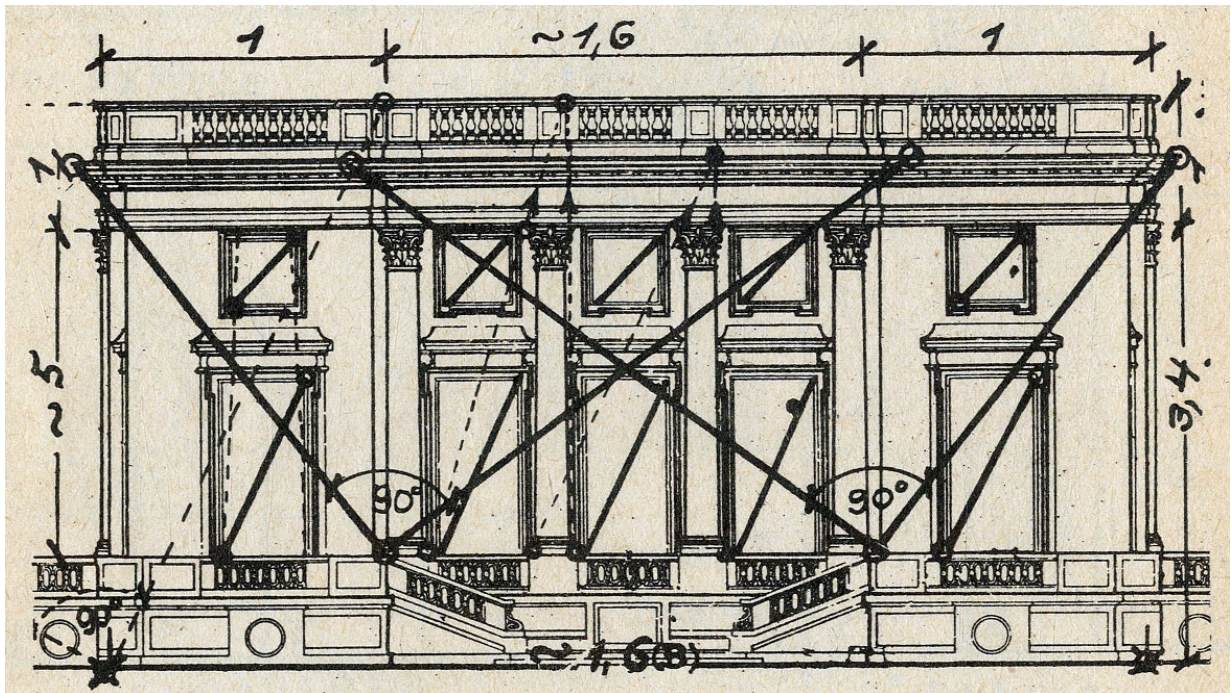
Сл. 321 – Феномен симетрије код једне готичке катедрале.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



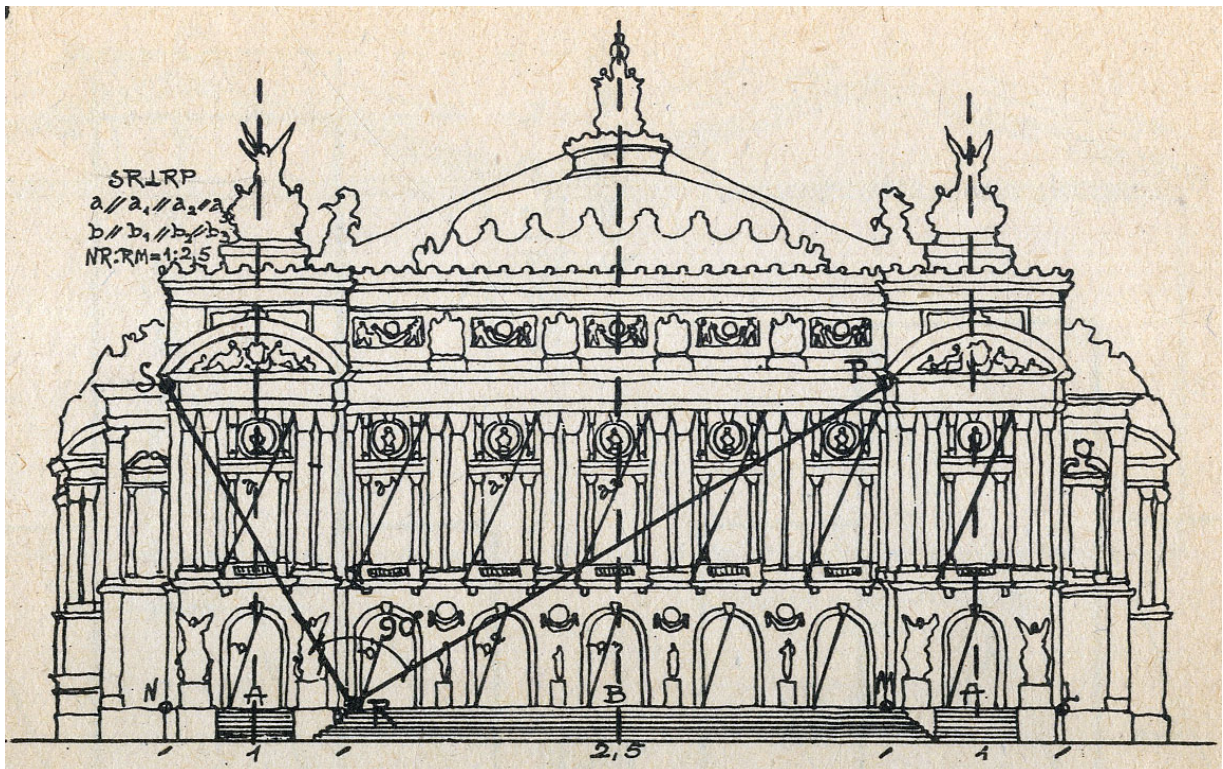
Сл. 322 – Феномен симетрије примењен на Партенону. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 323 – Феномен симетрије примењен на цркви Мадлен у Паризу. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

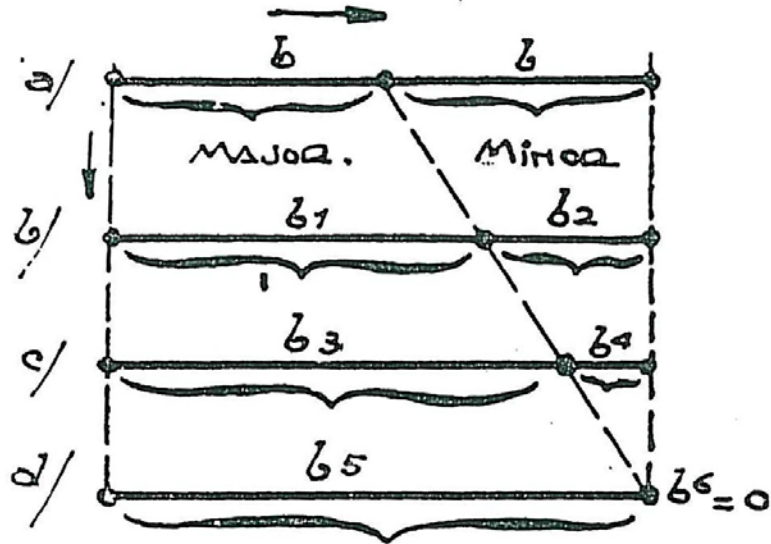


Сл. 324 - Феномен симетрије примењен на Малом Тријанону у Версају.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

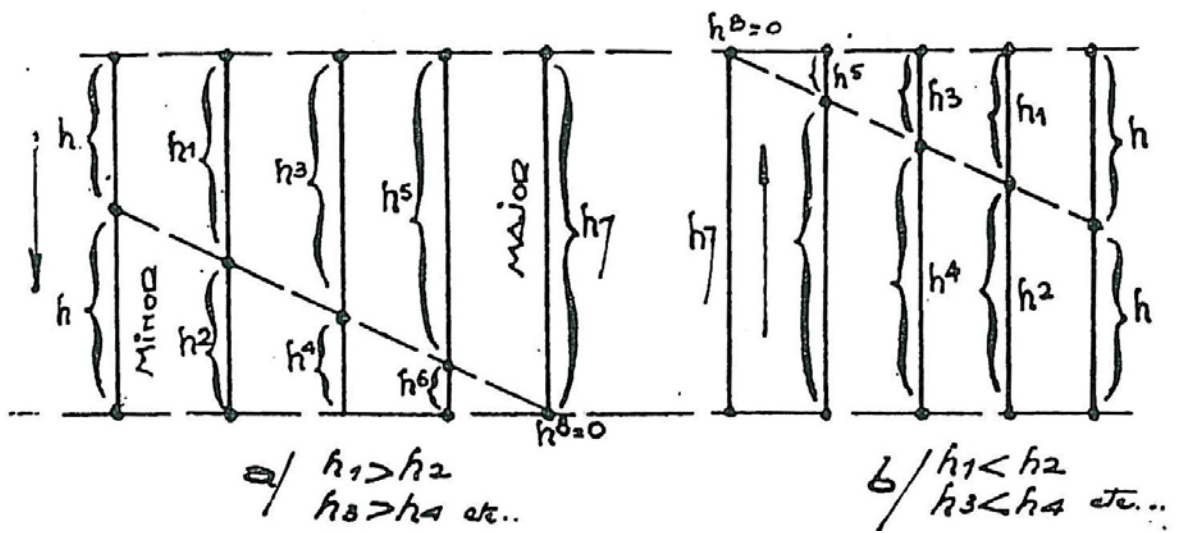


Сл. 325 - Феномен симетрије примењен на Гарнијеовој париској опери.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

### **3.7.2. Асиметрија у архитектури**

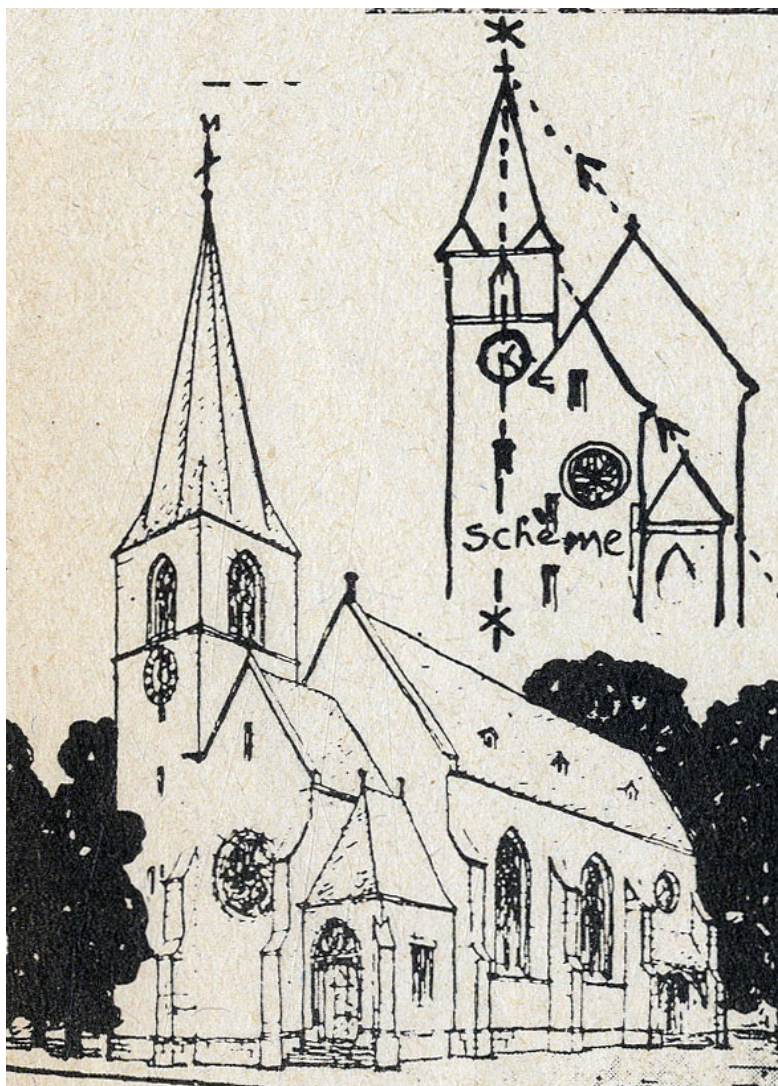


Сл. 326 – Хоризонтална асиметрија. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.

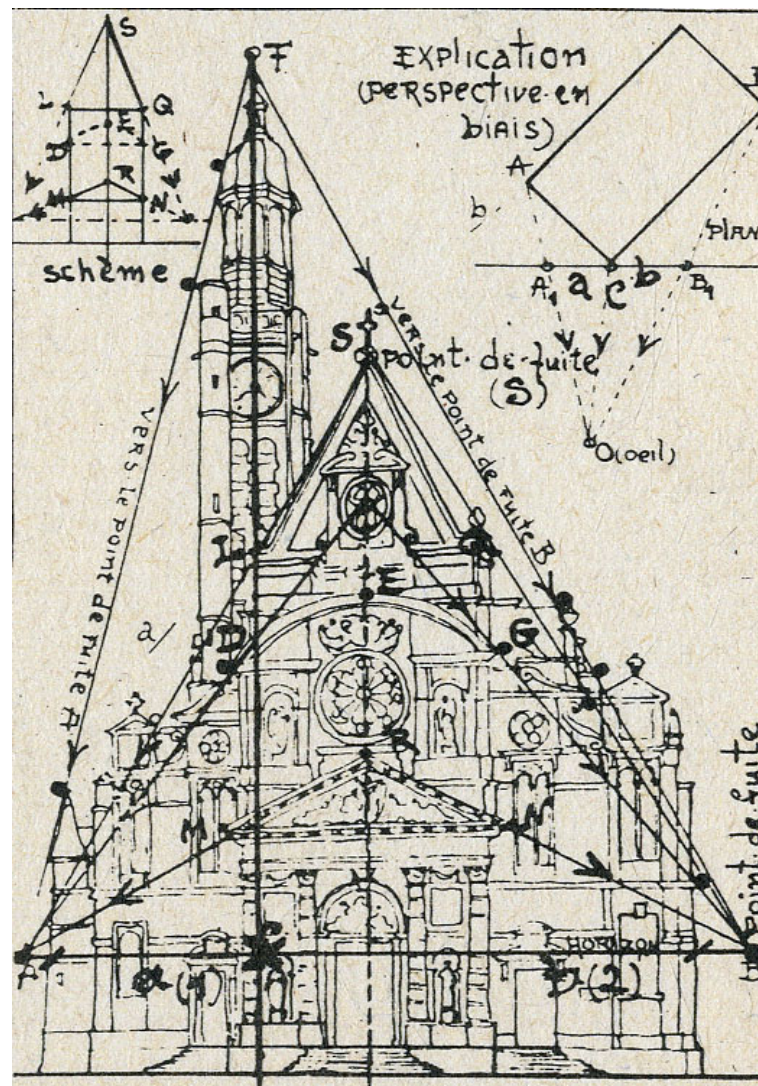


Сл. 327 – Вертикална асиметрија.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.

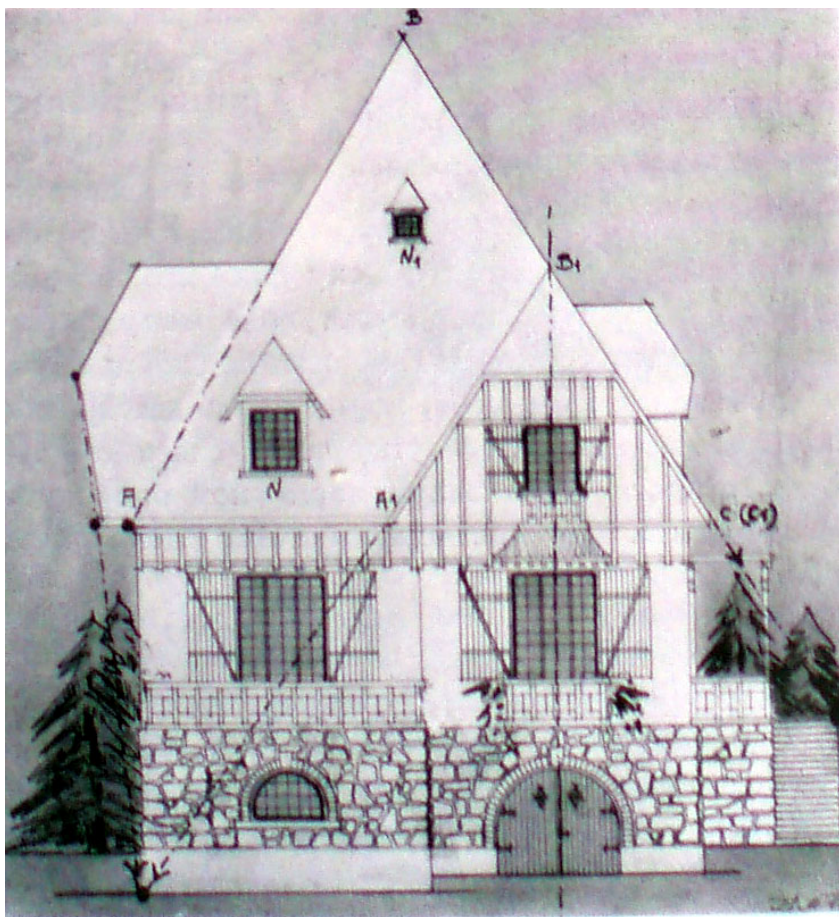




Сл. 328 – Феномен асиметрије код француске цркве на селу.



Сл. 329 – Феномен асиметрије код цркве Сен-Етјен-ду-Мон у Паризу.

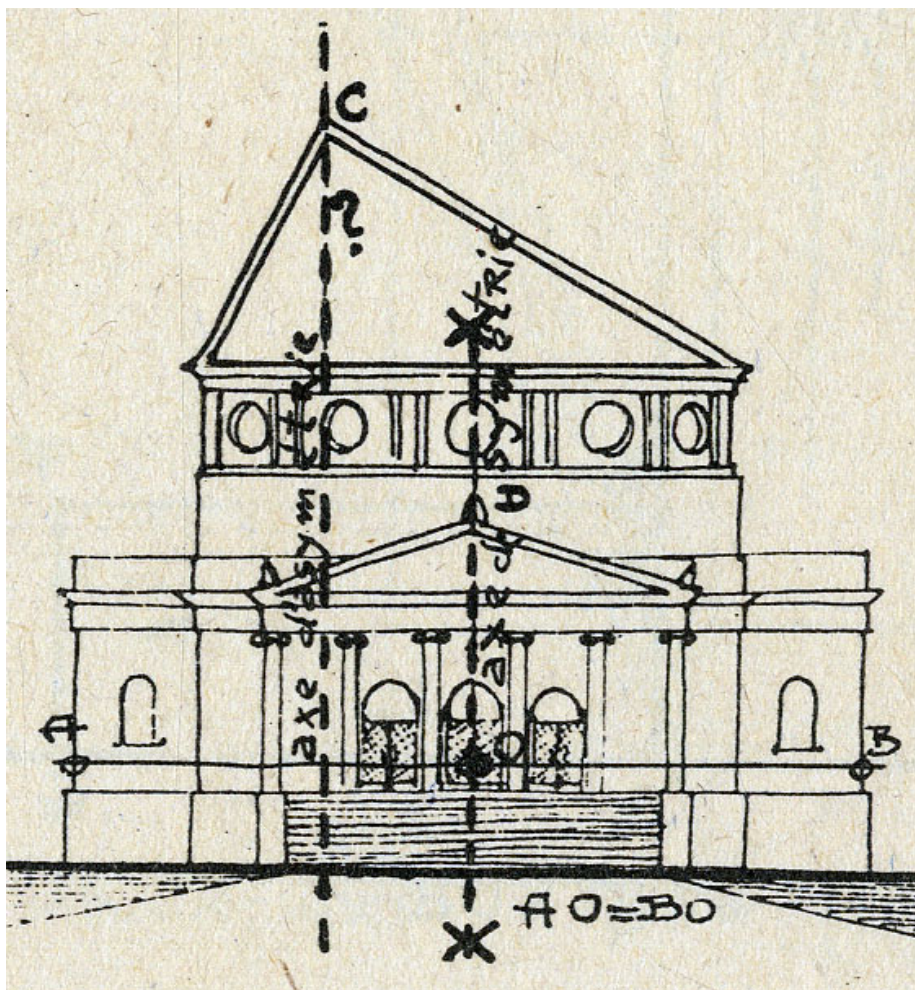


Сл. 330 – Пример асиметрије код сеоске виле.  
 Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

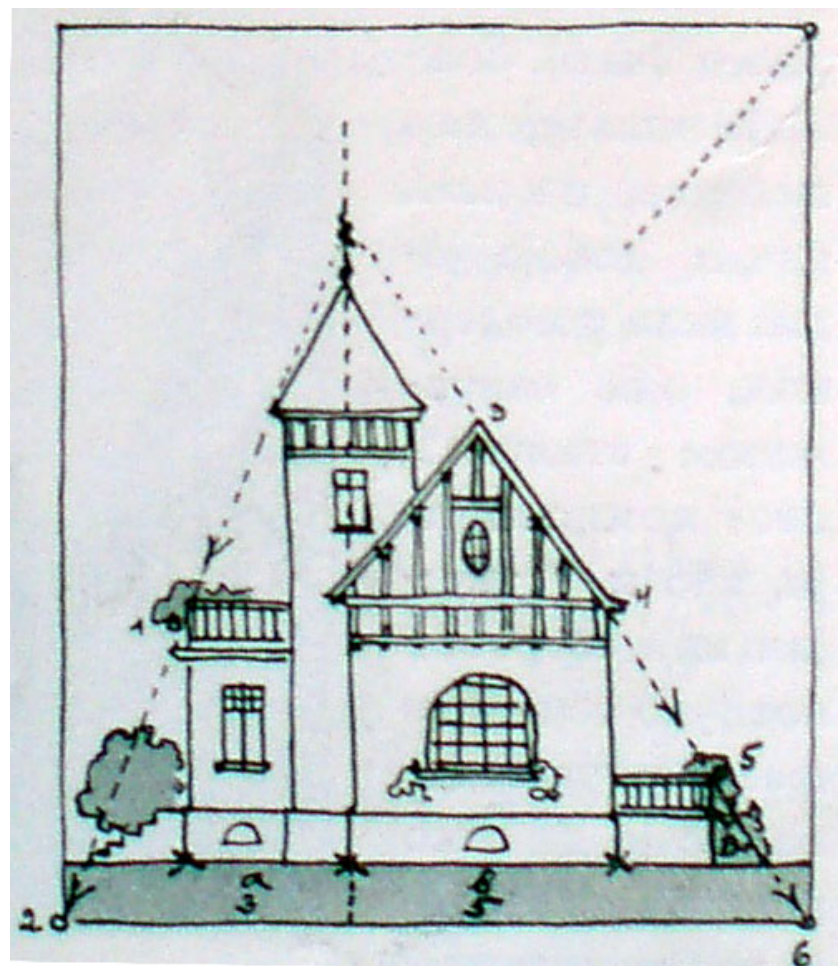


Сл. 331- Пример асиметрије код сеоске виле.

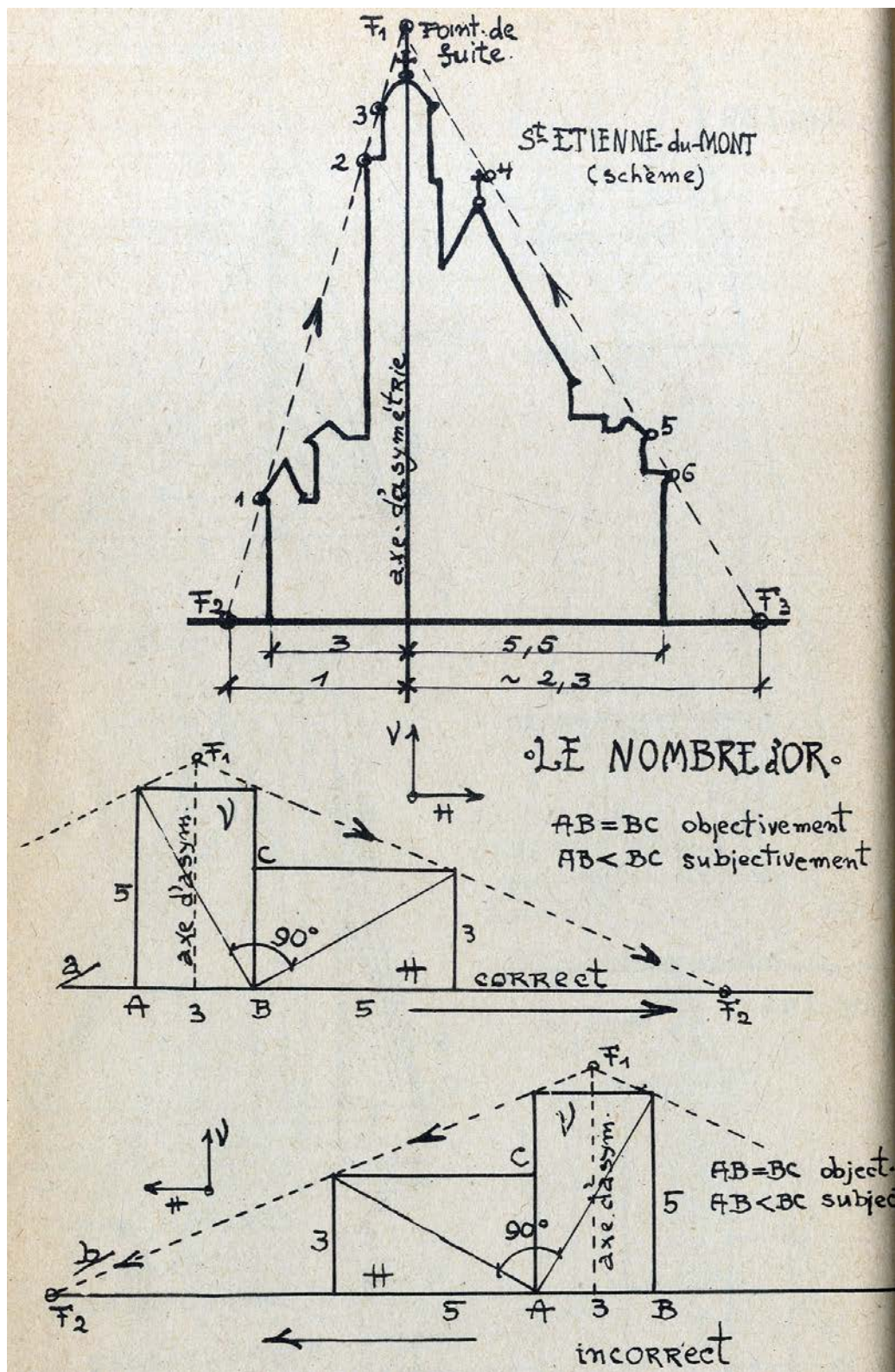
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



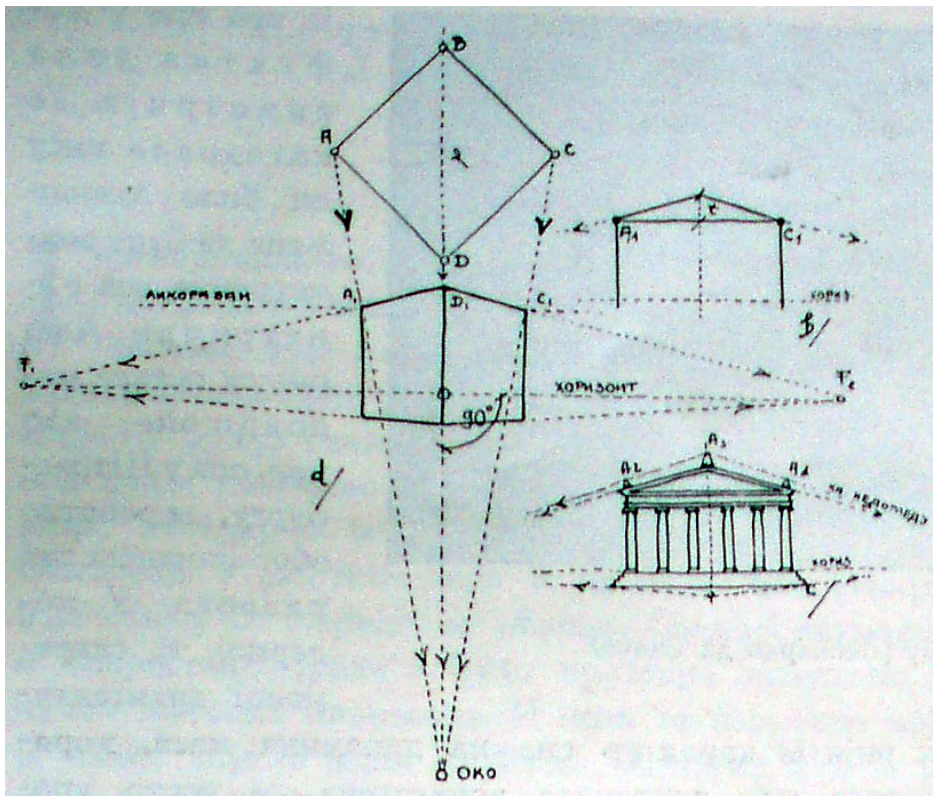
Сл. 332 – Пример неестетичке асиметрије.  
Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.



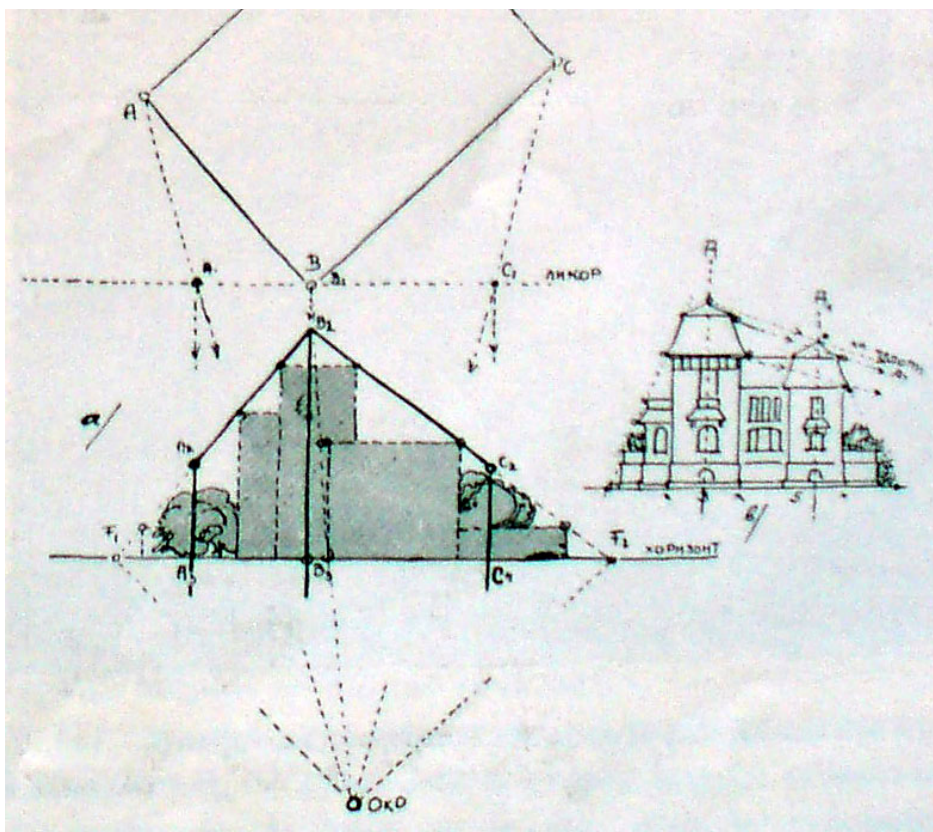
Сл. 333 – Пример естетичке симетрије.  
Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.



Сл. 334 – Црква Сен Етјен у Паризу као пример естетичке симетрије и однос хоризонталних и вертикалних праваца. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 335 – Посматрање из фронталне перспективе.  
 Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.



Сл. 336 – Посматрање косе перспективе.  
 Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.

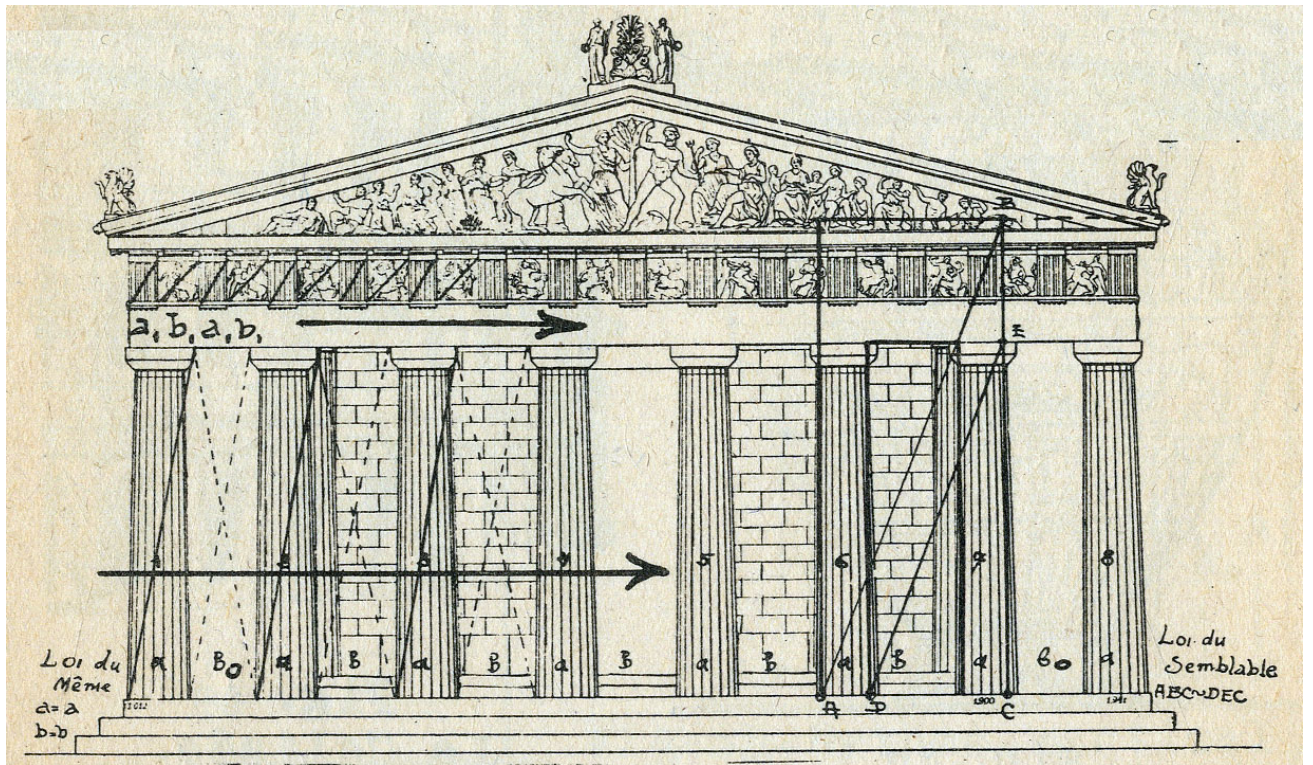


Сл. 337 - Леонардо да Винчи, *Тajна вечера*. Walther, *Masterpieces of Western Art*, 2005.

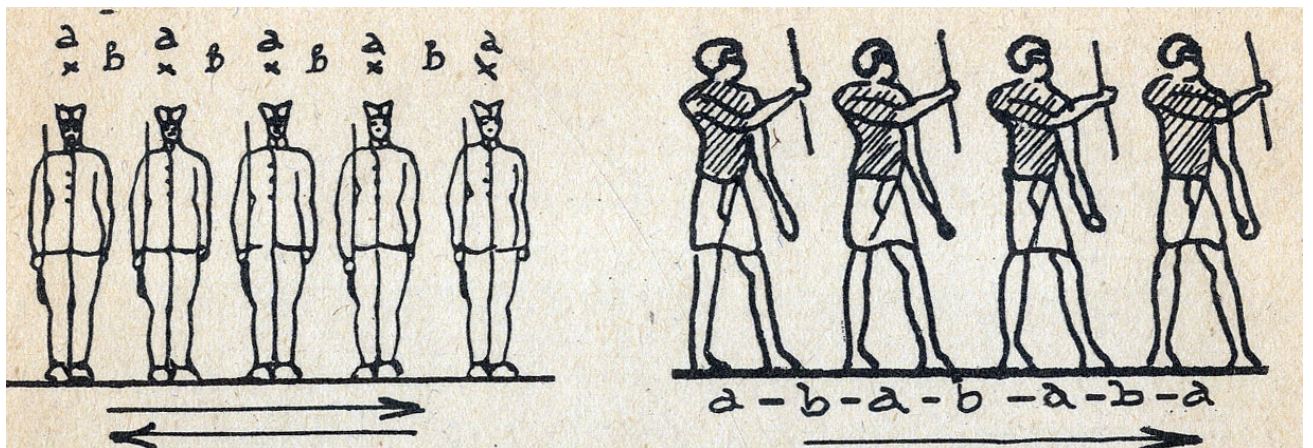


Сл. 338 – Тинторето, *Гозба у Кани*. Walther, *Masterpieces of Western Art*, 2005.

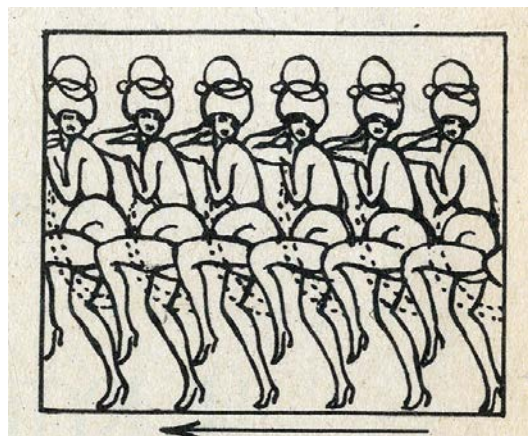
### **3.7.3. Ритам у архитектури**



Сл. 339 – Архитектонски ритам Партенона. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

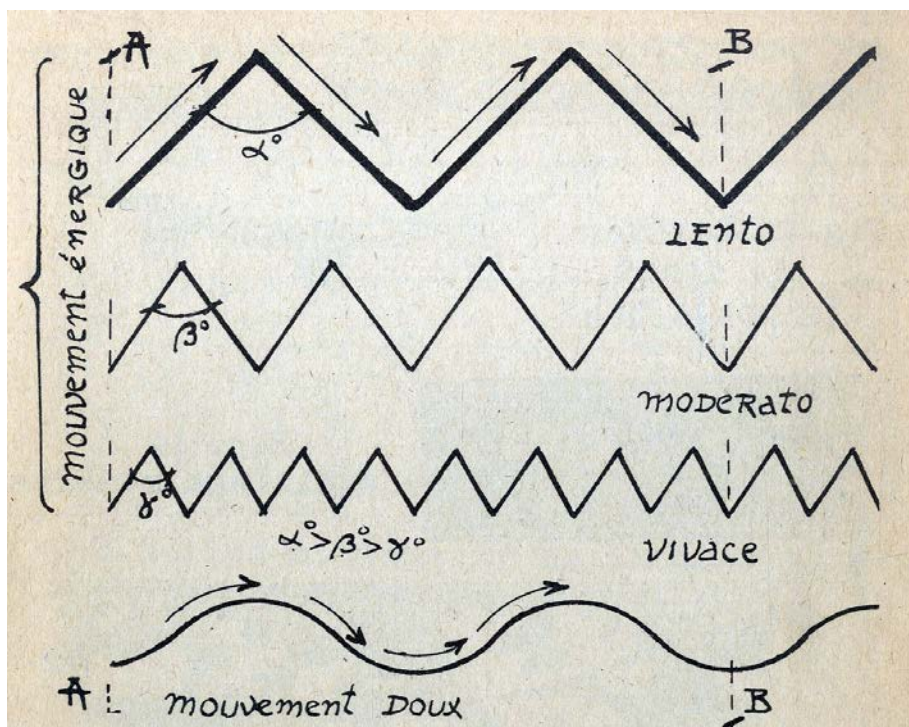


Сл. 340 – Ритам као ред у коме се делови понављају на правилан начин. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

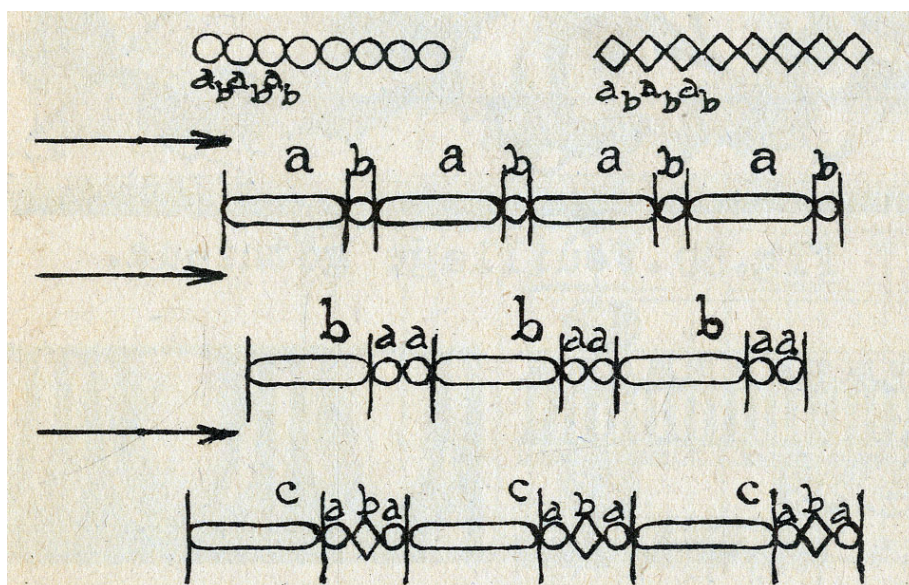


Сл. 341– Ритам као ред у коме се делови понављају на правилан начин. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.





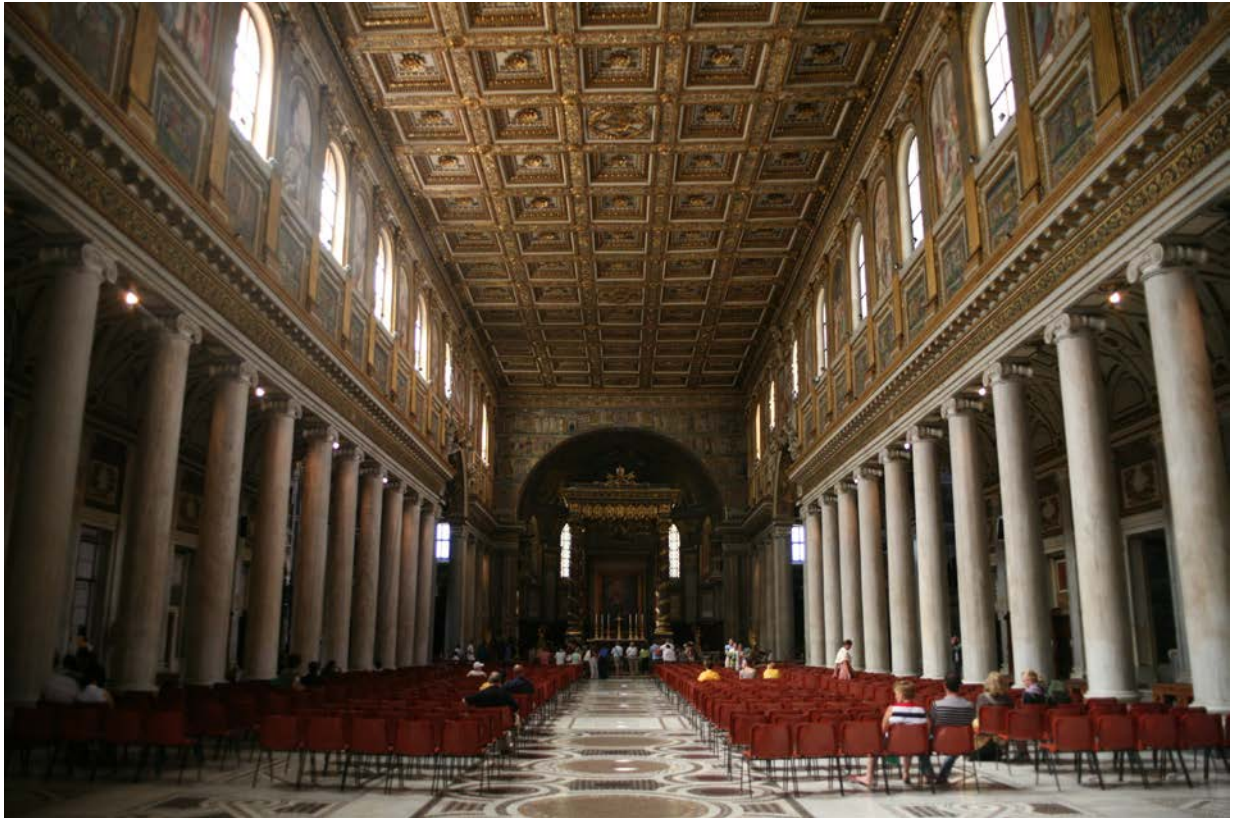
Сл. 342 – Ритам линија. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



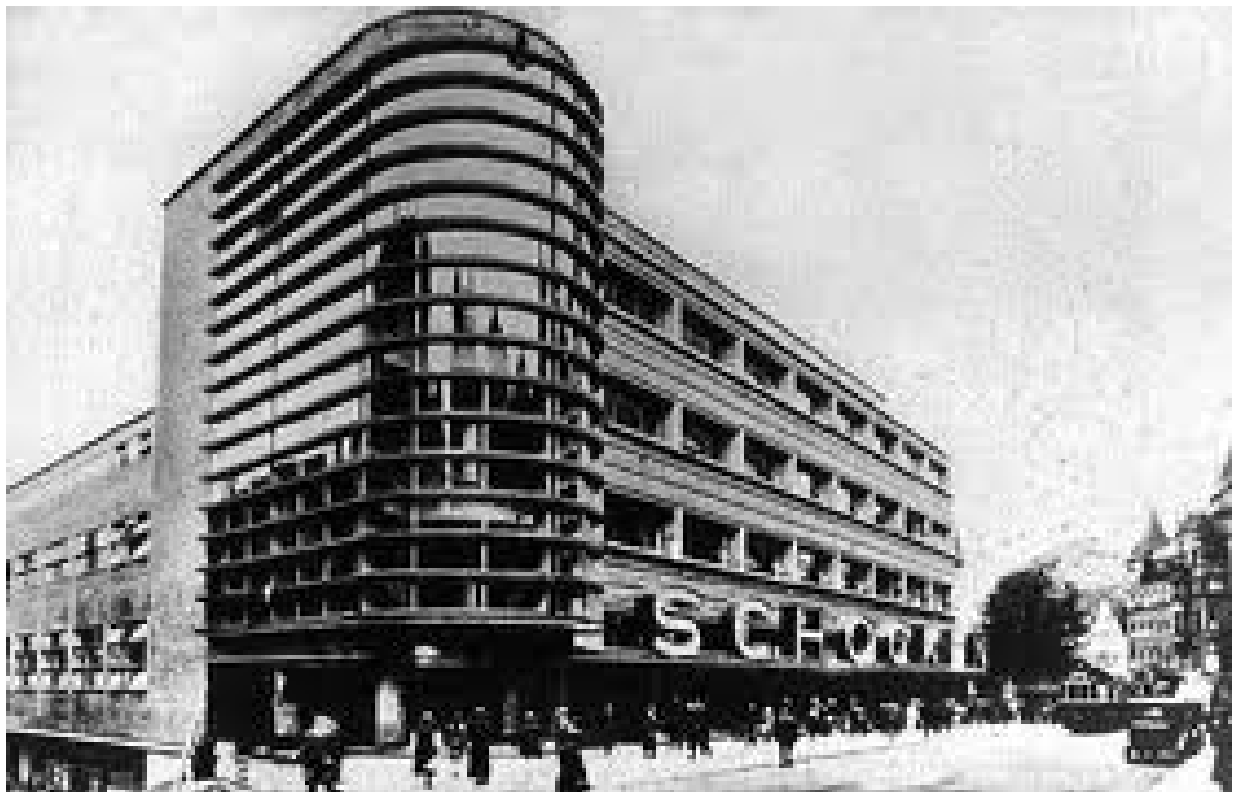
Сл. 343 – Правилни ритмови и њихова перцепција. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



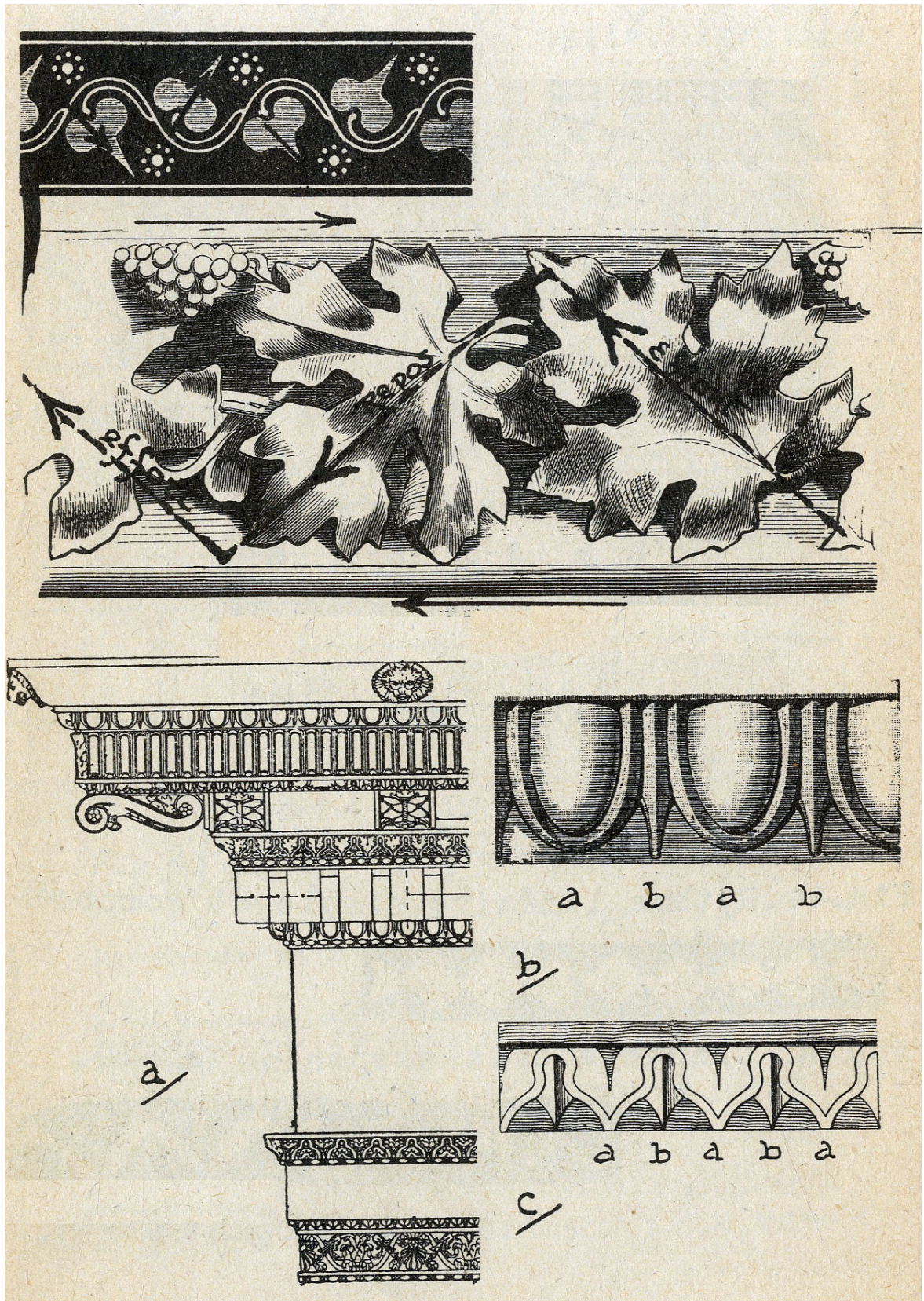
Сл. 344 – Живахан ритам готске катедрале у Амјјену.  
Извор: Murray, *Notre Dame, Cathedral of Amiens*, 1996.



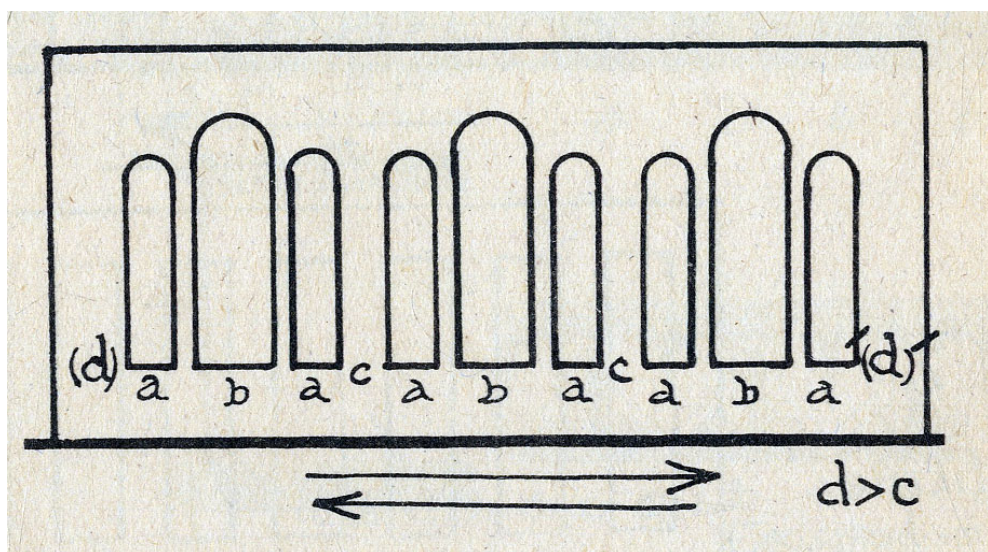
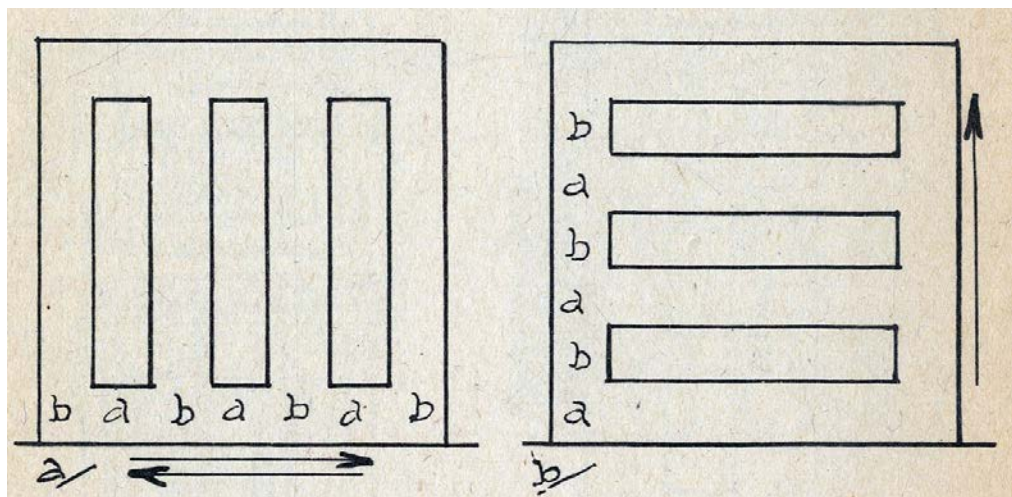
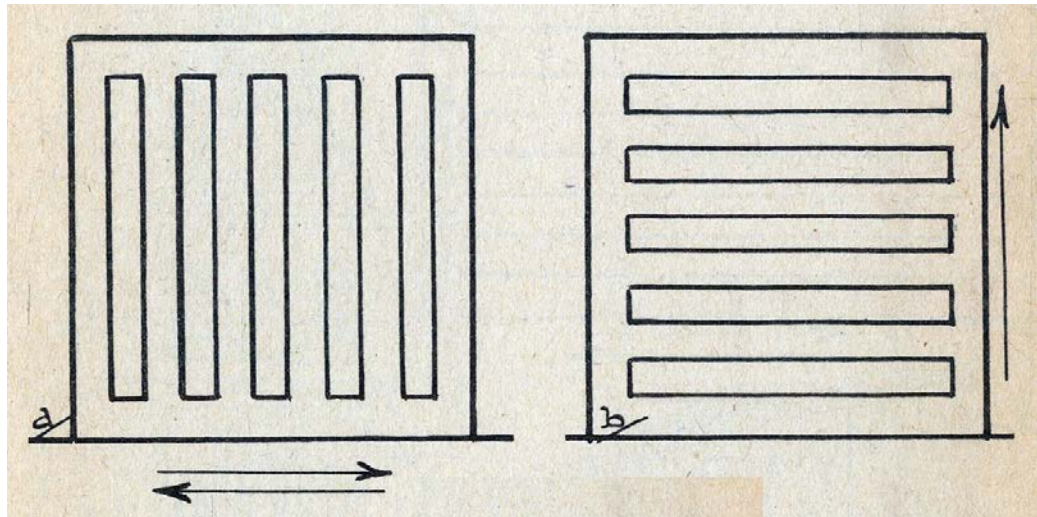
Сл. 345 – Живахан ритам ентеријера црква Санта Марија Мађоре у Риму.  
Извор: Roloff и Gunn, *The churches of Rome*, 1981.



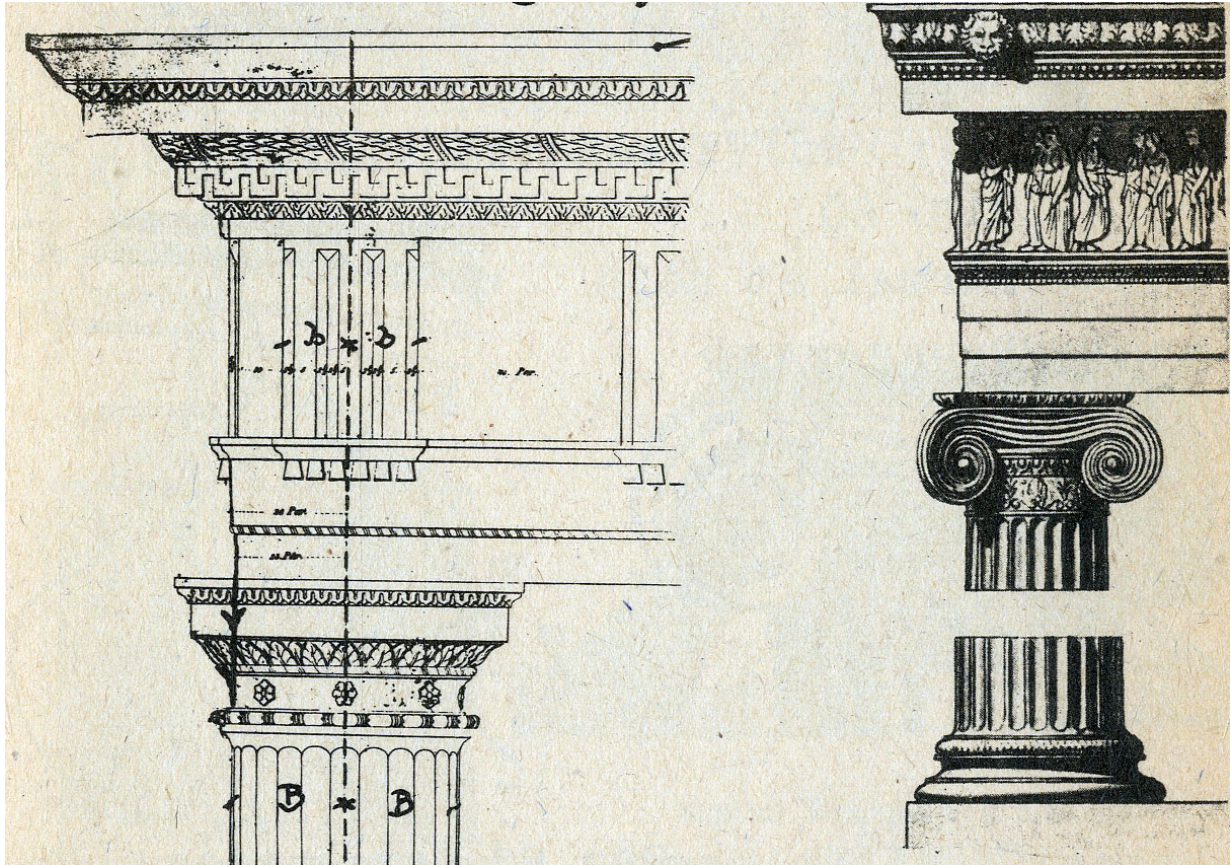
Сл. 346 - Вертикалан ритам робне куће Шокен Ериха Менделсона.  
Извор: Zevi, *E. Mendelsohn - The Complete Works*, 1999.



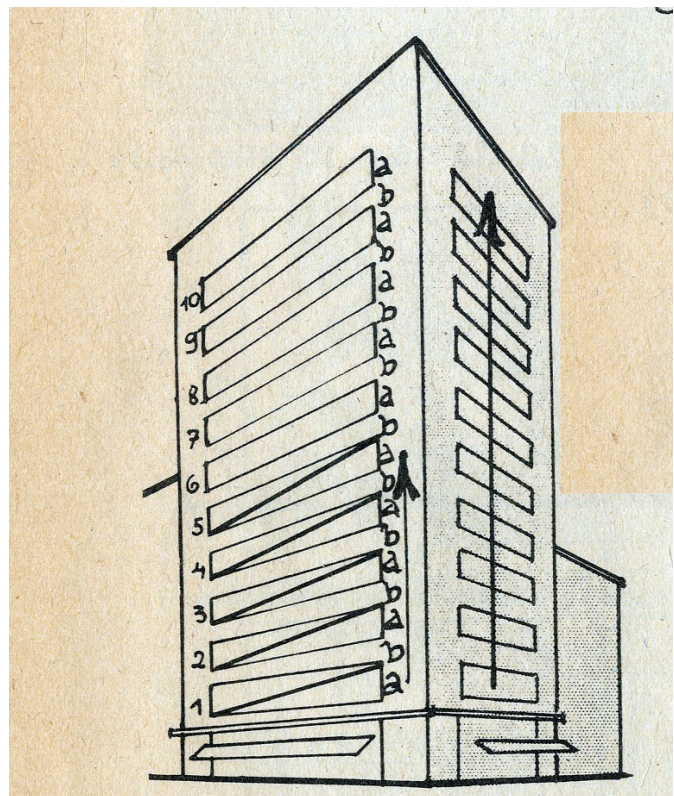
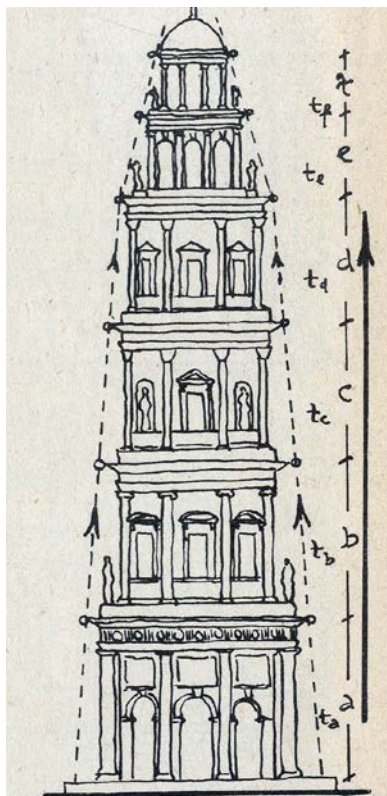
Сл. 347 – Примери различитих ритмова у архитектури.  
 Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



Сл. 348 - Комбиновани ритам. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 349 – Ритам ентаблатуре храма. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

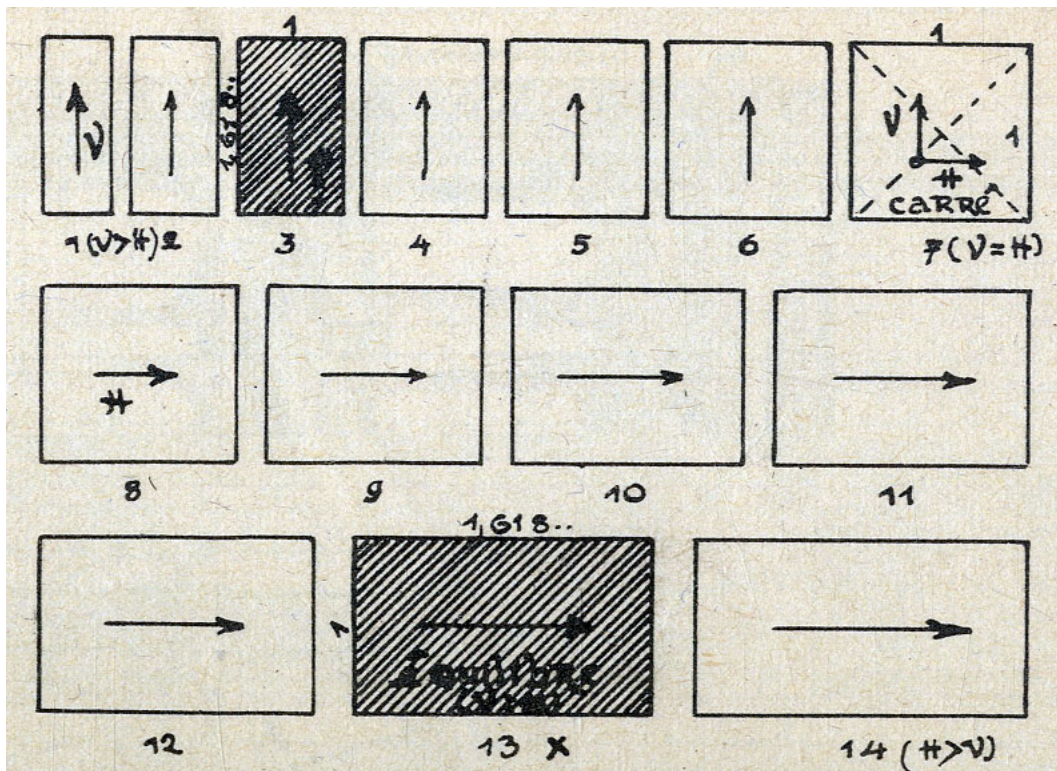


Сл. 350 Сл. 351 Вертикални убзани ритам. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

### **3.7.4. Пропорција у архитектури**

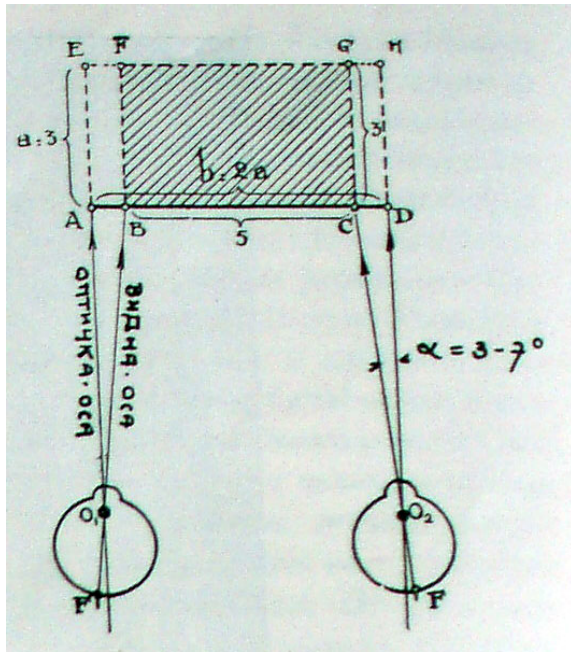


Сл. 352 – Дисхармоничан однос пропорција на катедрали у Милану.  
Извор: [www.google.rs](http://www.google.rs).

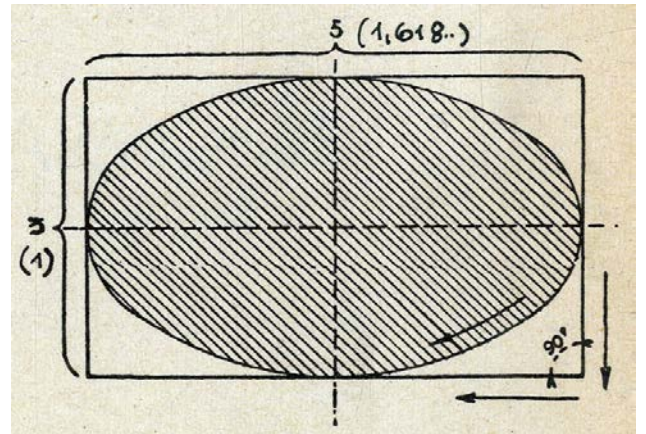


Сл. 353 – Фехнеров експеримент утврђивања најлепшег пропорцијског односа. Извор:  
Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.

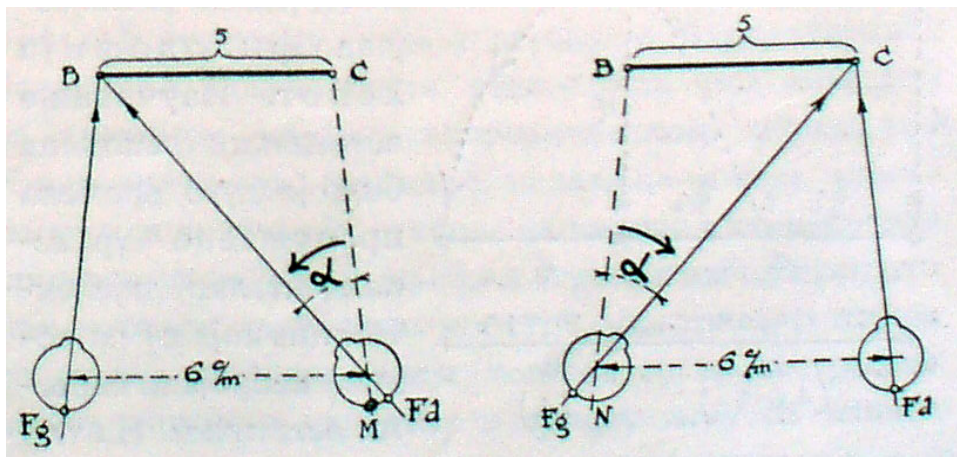




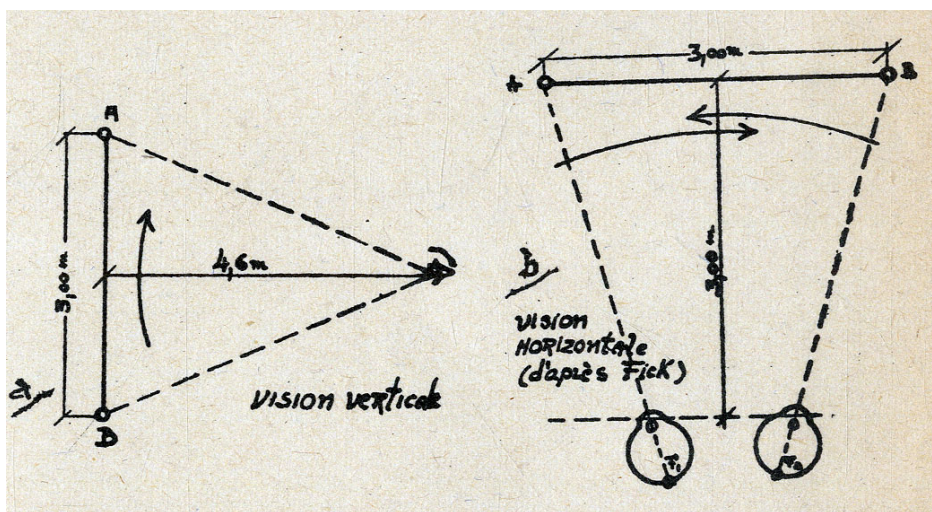
Сл. 354 – Конвергенција видних осовина. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.



Сл. 357 – Оптимална акомодација овалне форме прилагођена природи људског гледања. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.



Сл. 355 – Услови јасног виђења. Извор: Борисављевић, *Уметнички преглед*, 1940.



Сл. 356 – Феномен акомодације ока. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

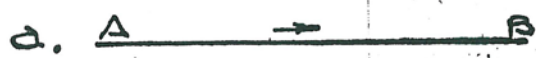


Сл. 358 – Пример издужених форми  
готске скулптуре.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique  
scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 359 – Складне и хармоничне пропорције  
античке грчке скулптуре.  
Извор: *Енциклопедија ликовних умјетности*, 1966.

### **3.7.5. Композиција у архитектури**



*couchée* : repos, calme, bien-être.



*suspendue* : fatigue, paresse.



*bombée* : énergie, résistance, volonté.



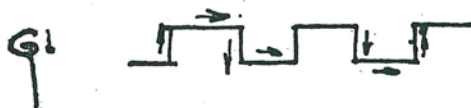
*légèrement ondulée* : douceur, grâce, (émotion légère).



*profondément ondulée* : mouvement agité : (émotion forte).



*vagues stylisées* : élégance.



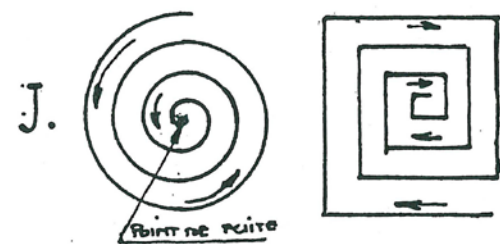
*mouvements durs, angulaires.*



*mouvements angulaires plus légers que les précédents.*



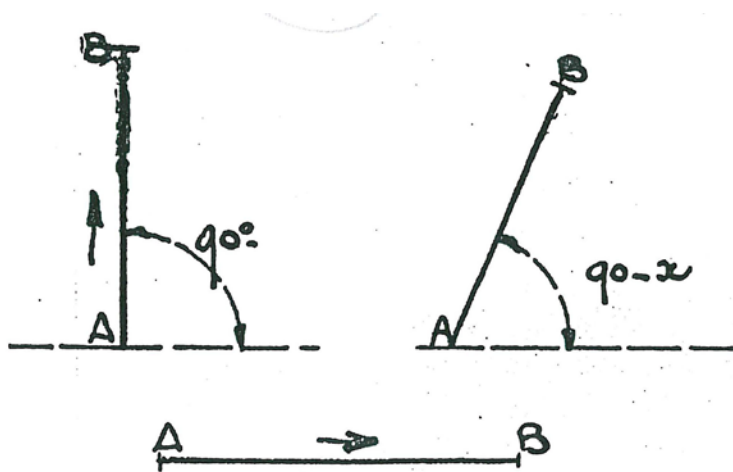
*mouvements nerveux.*



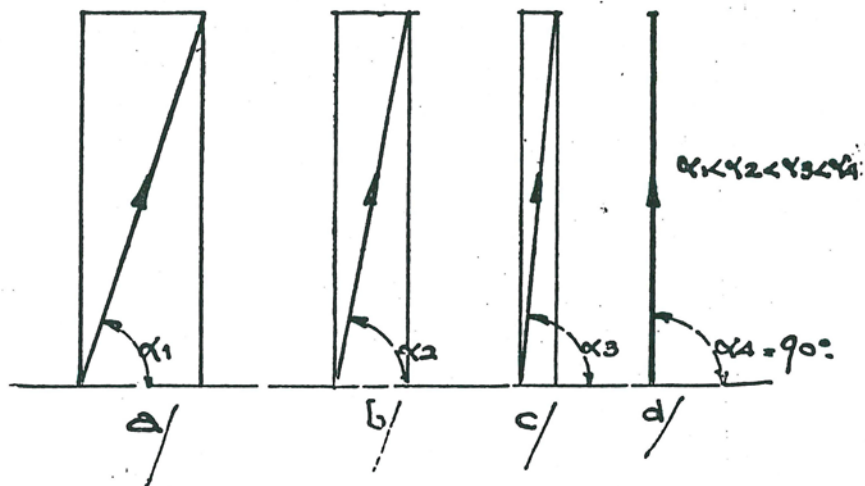
*mouvements centripètes (mous et durs) : élégance et énergie.*



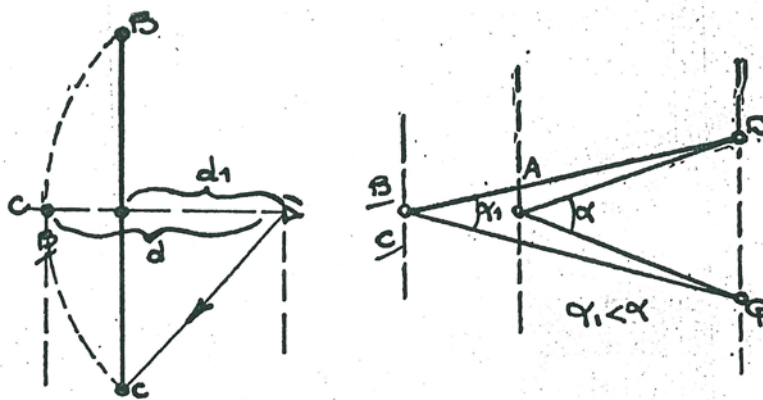
*mouvement perspectif (mou et dur). Diminution de l'énergie.*



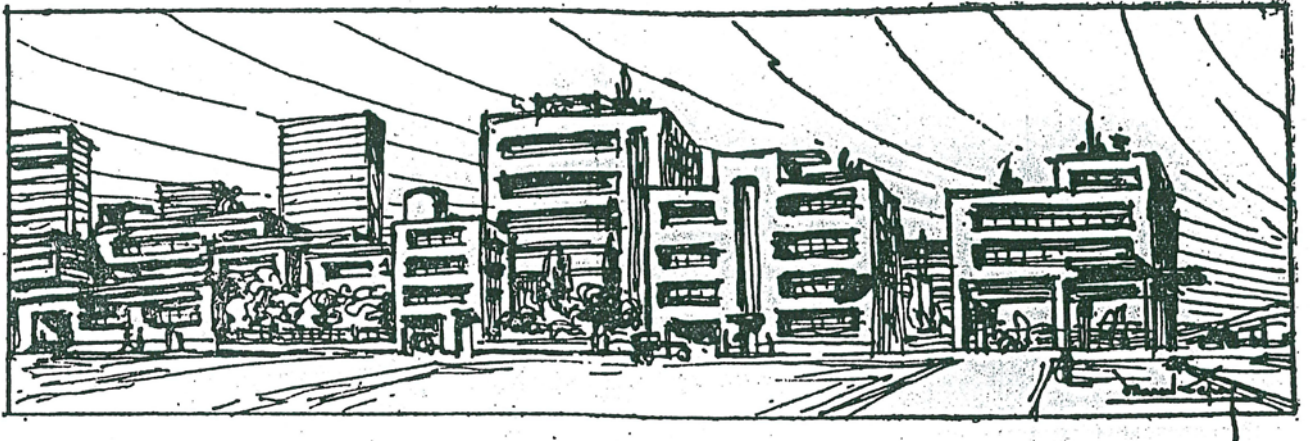
Сл. 361 – Права линија коју карактерише униформисан правац: вертикалан, кос или хоризонталан. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



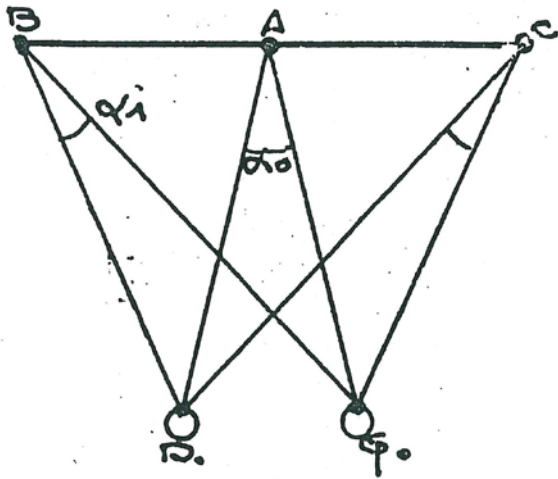
Сл. 362 – Правило вертикалитета. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



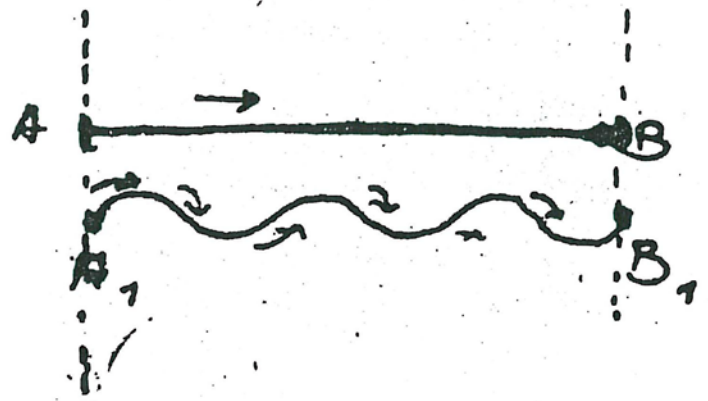
Сл. 363 – Конвергенција вертикала. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



Сл. 364 – Композицијски односи у архитектури модернизма.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



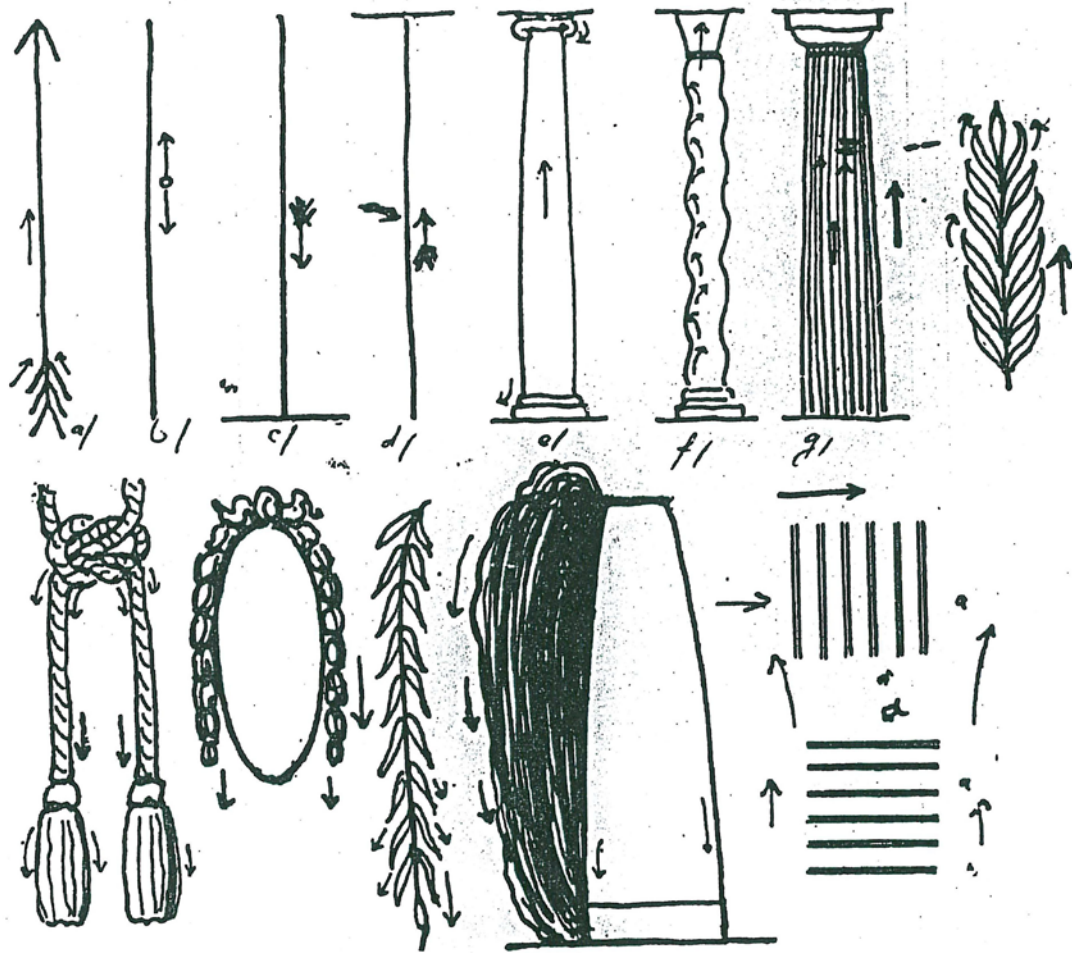
Сл. 365 – Визуелна перцепција  
хоризонталне линије.  
Borissavliévitch, *La science de  
l'harmonie architecturale*, 1925.



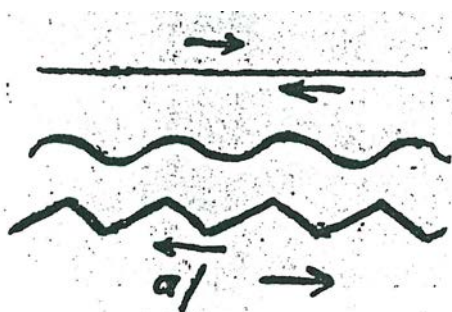
Сл. 366 – Различита перцепција исте дужине  
таласасте и праве линије.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



Сл. 367 – Различити естетички утисци писаних и штампаних слова.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



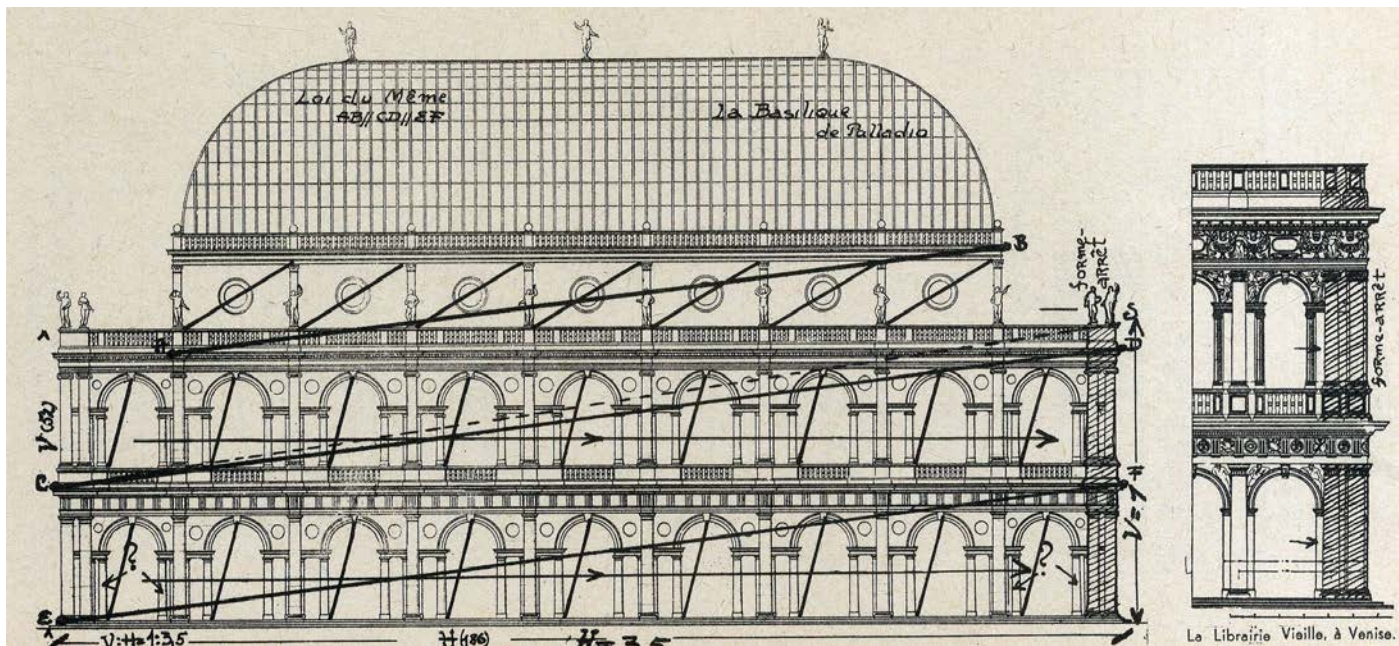
Сл. 368 – Различите врсте стубова који симулирају различите покрете.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



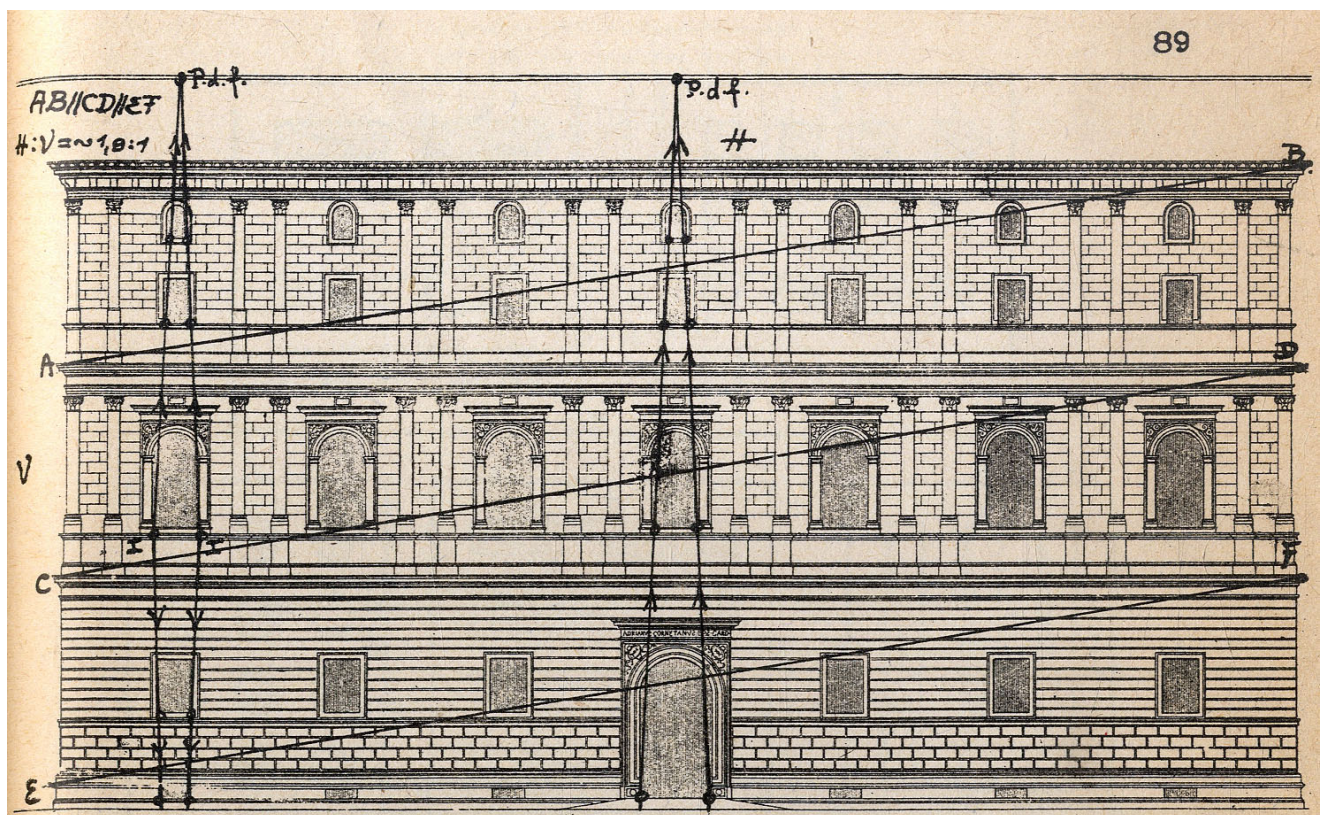
Сл. 369 а – Униформисани покрети линија.  
Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.



Сл. 369 б – покрети линија који се убрзавају. Извор: Borissavliévitch, *Le Maître d'œuvre*, 1926.

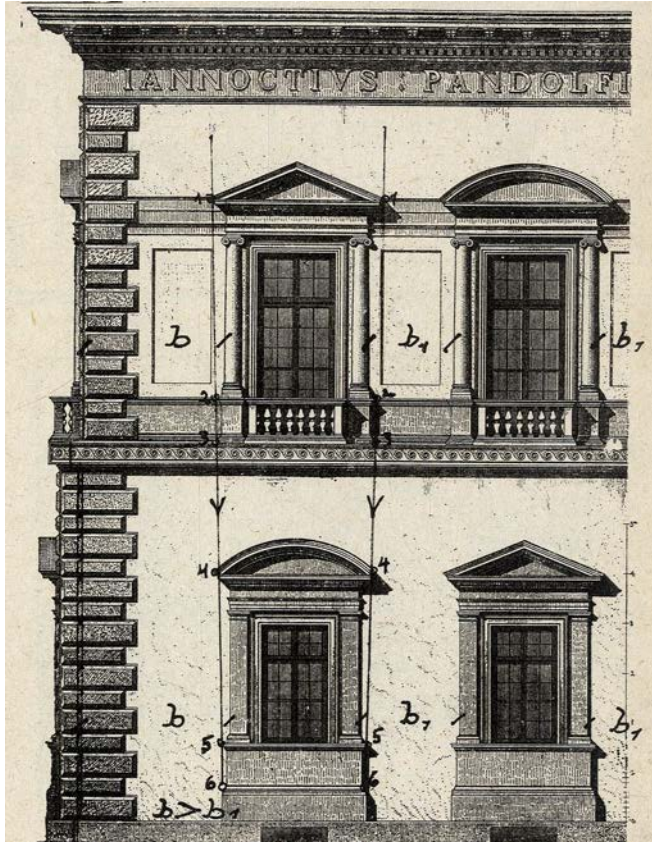


Сл. 370 – Горизонтална композициона подела. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

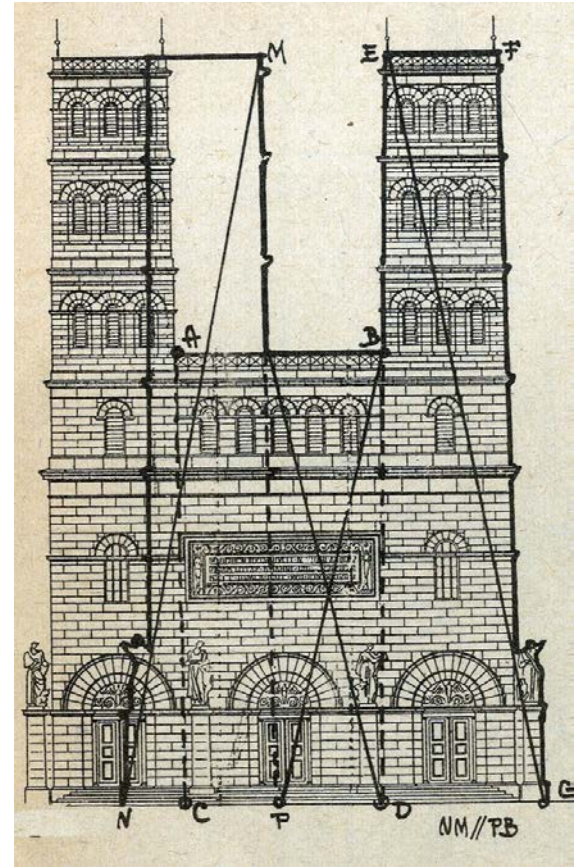


Сл. 371 – Горизонтална композициона подела. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

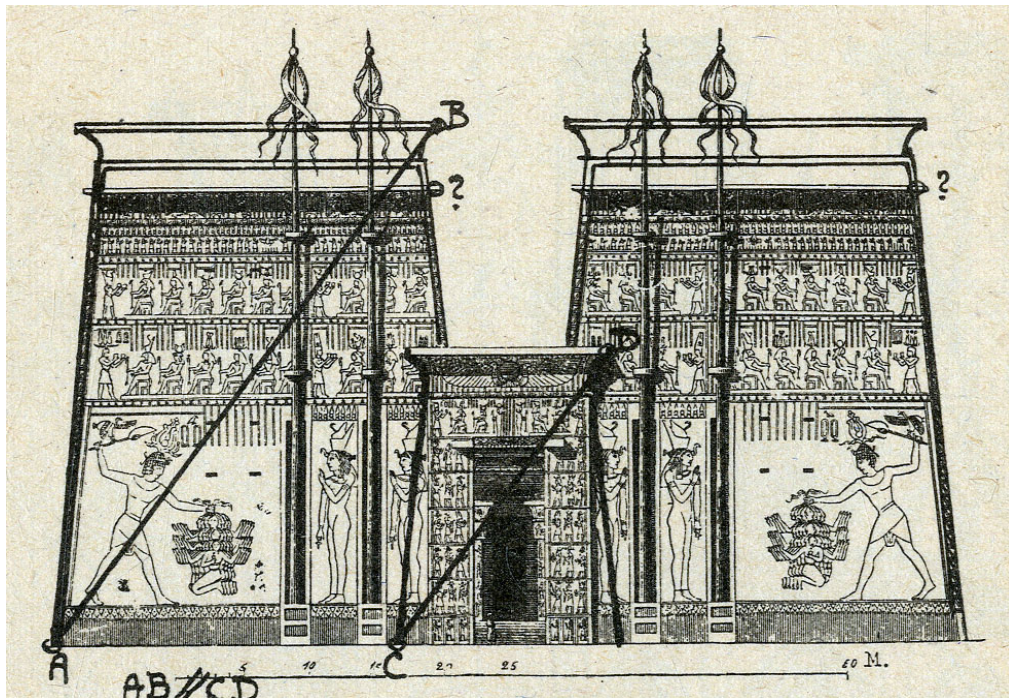




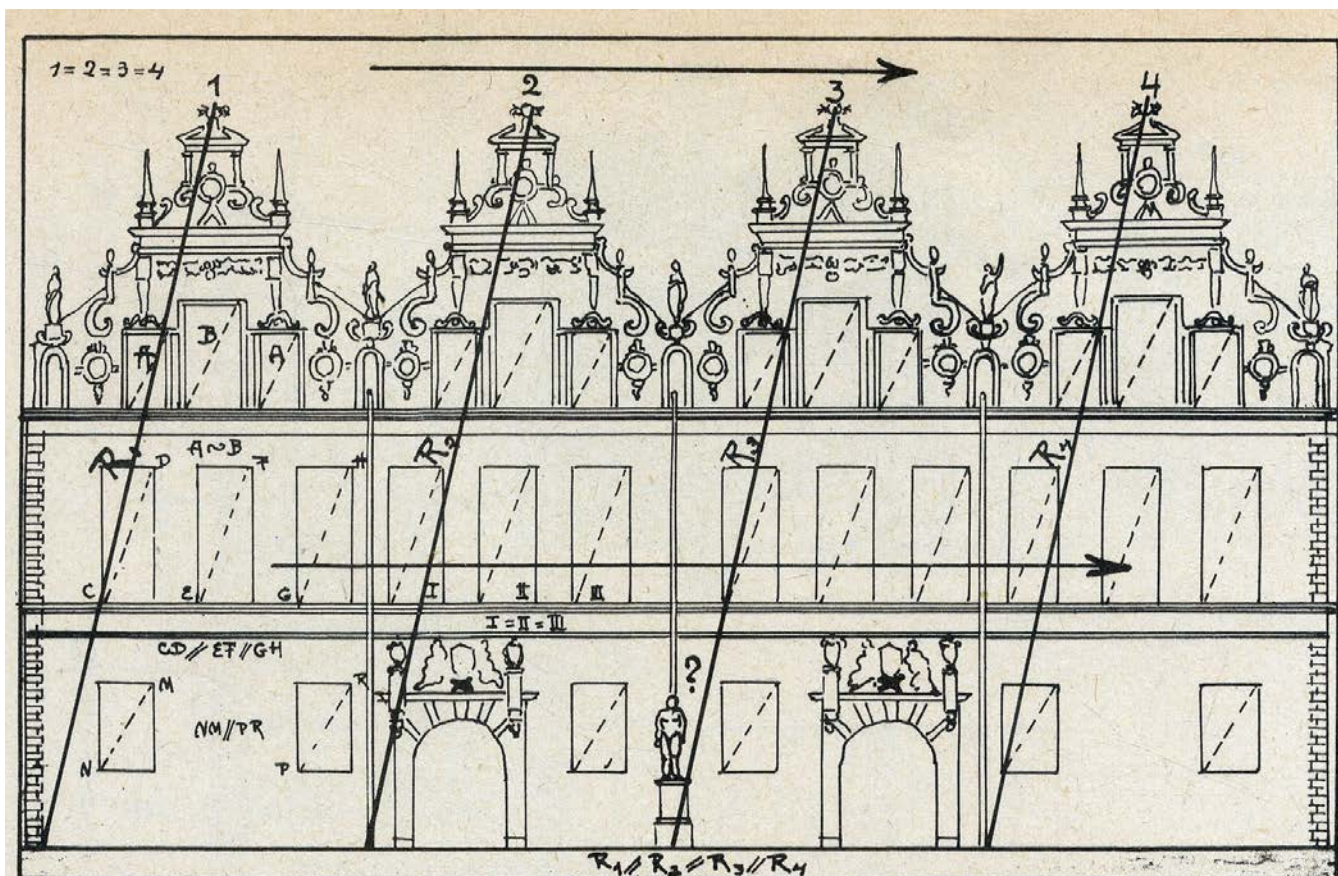
Сл. 372 – Композициска ритмика на фасади.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



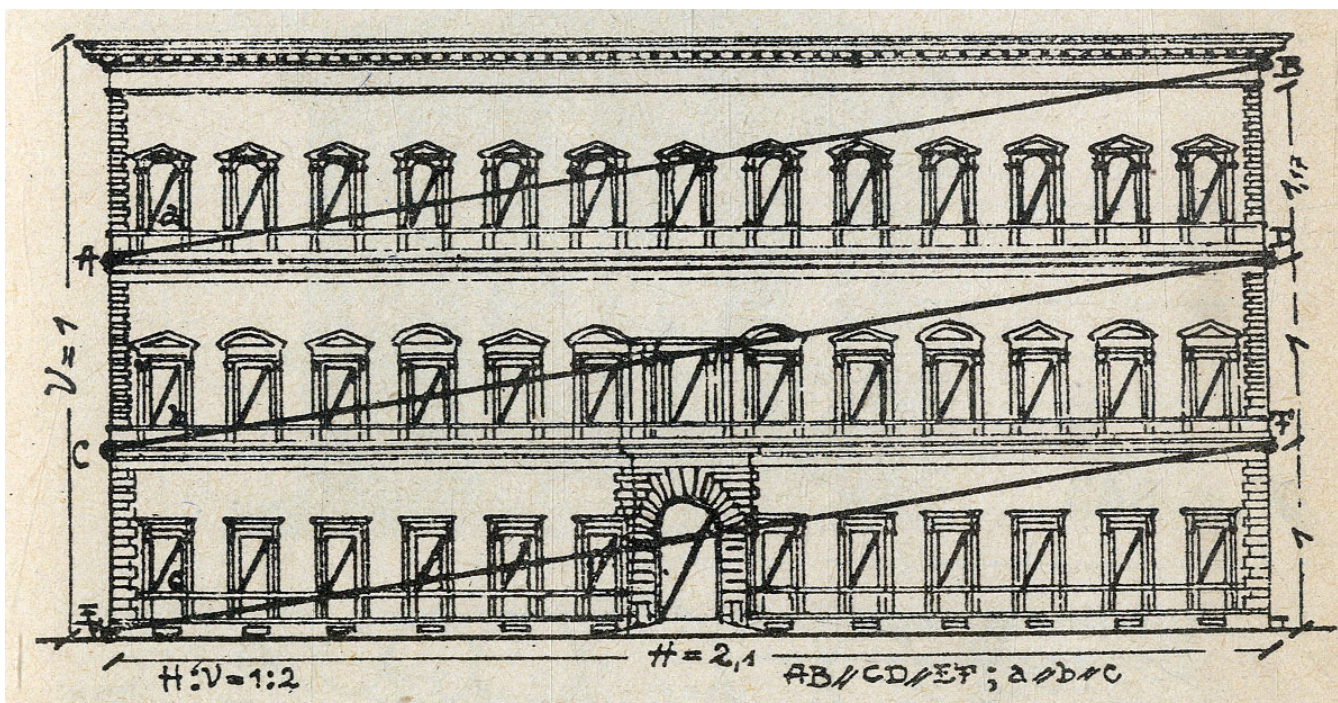
Сл. 373 – Пример лоше композициске ритмике. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



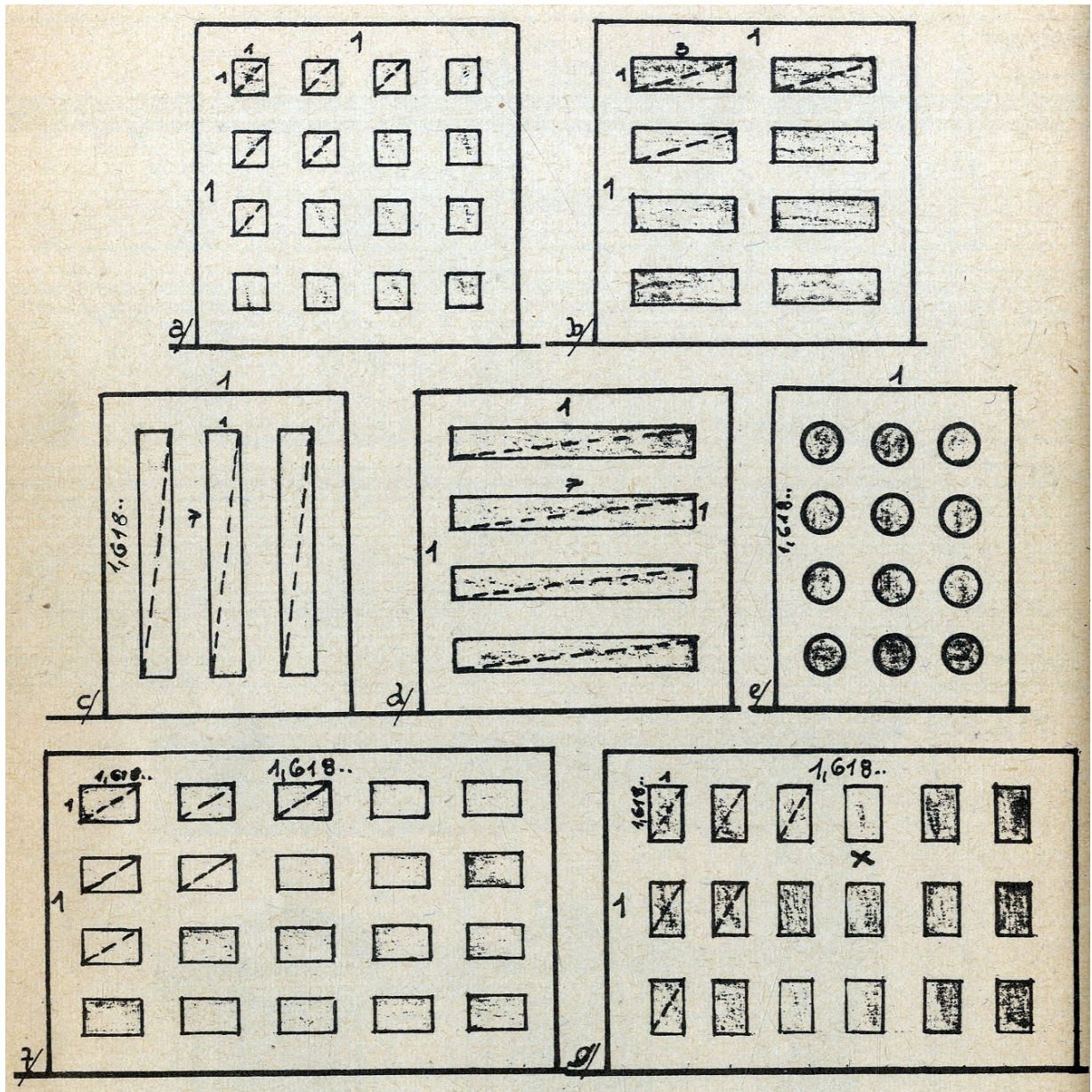
Сл. 374 – Пример добре композициске ритмике.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 375 – Вертикални композицијски ред према Закону истог. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

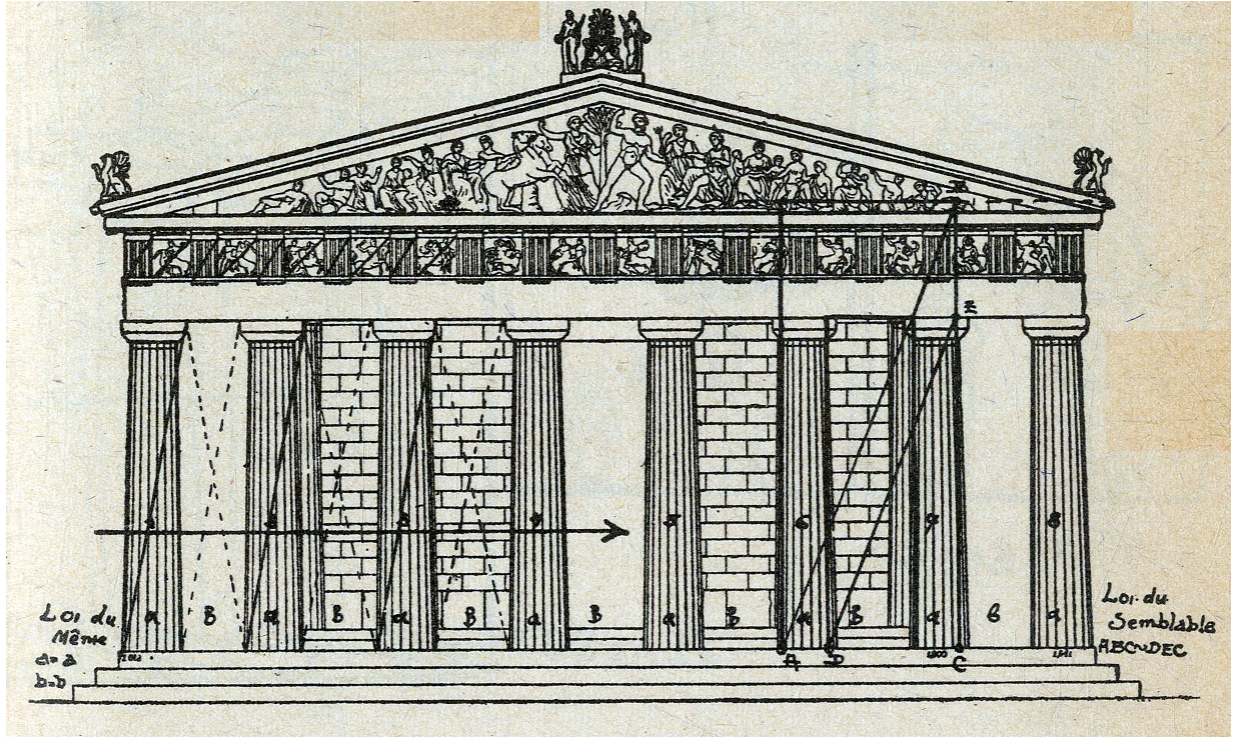


Сл. 376 – Вертикални композицијски ред према Закону истог. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

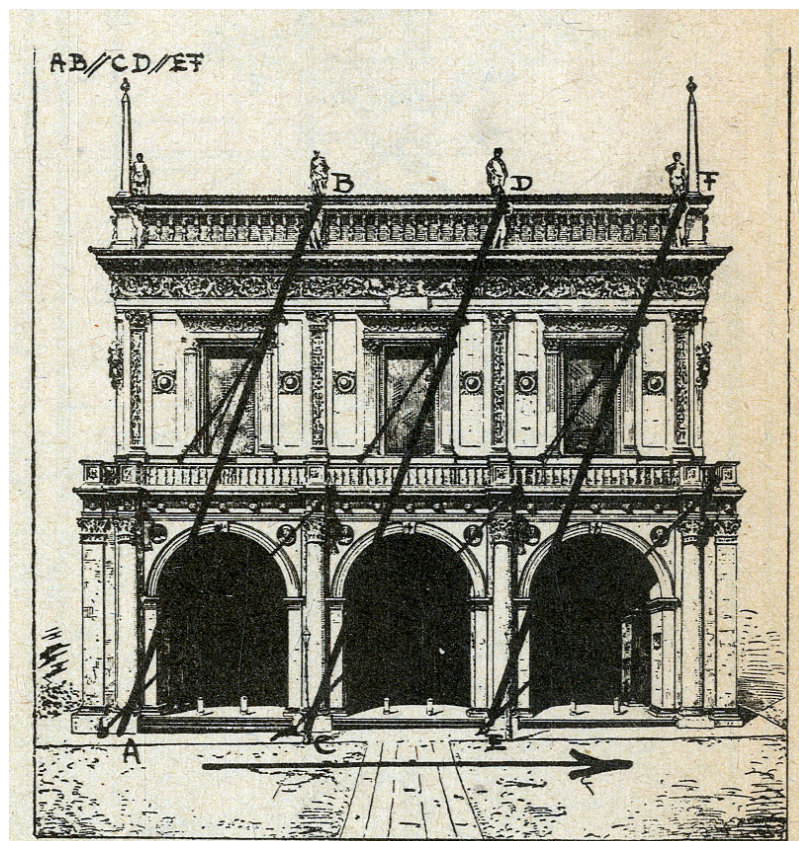


Сл. 377 – Композицијски однос малих архитектонских форми.  
 Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

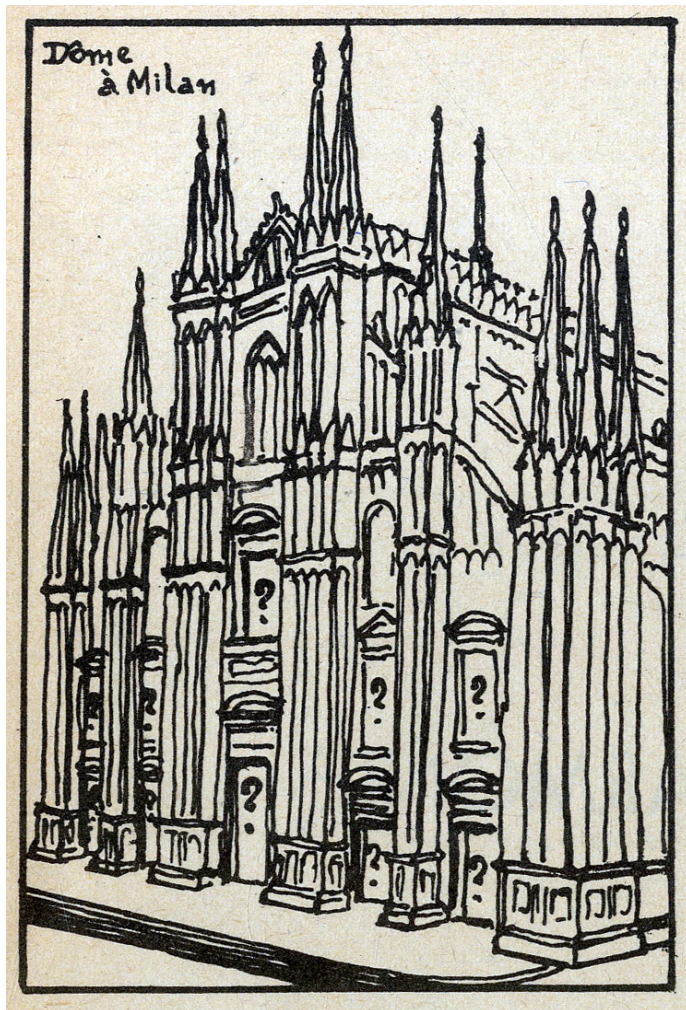
## **4.1. Закони хармоније у архитектури**



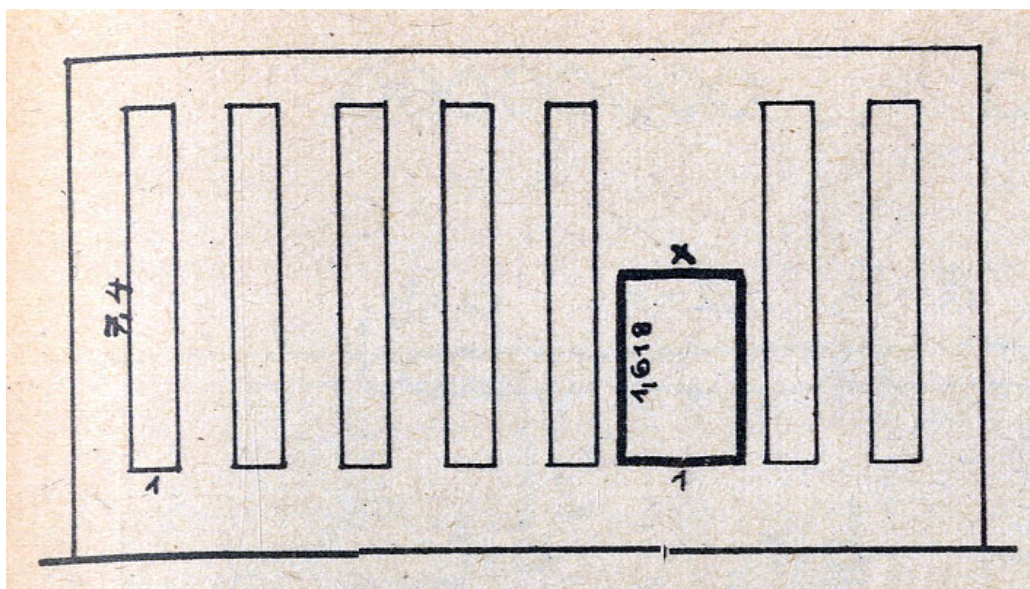
Сл. 378 – Закон истога примењен на античком грчком храму. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



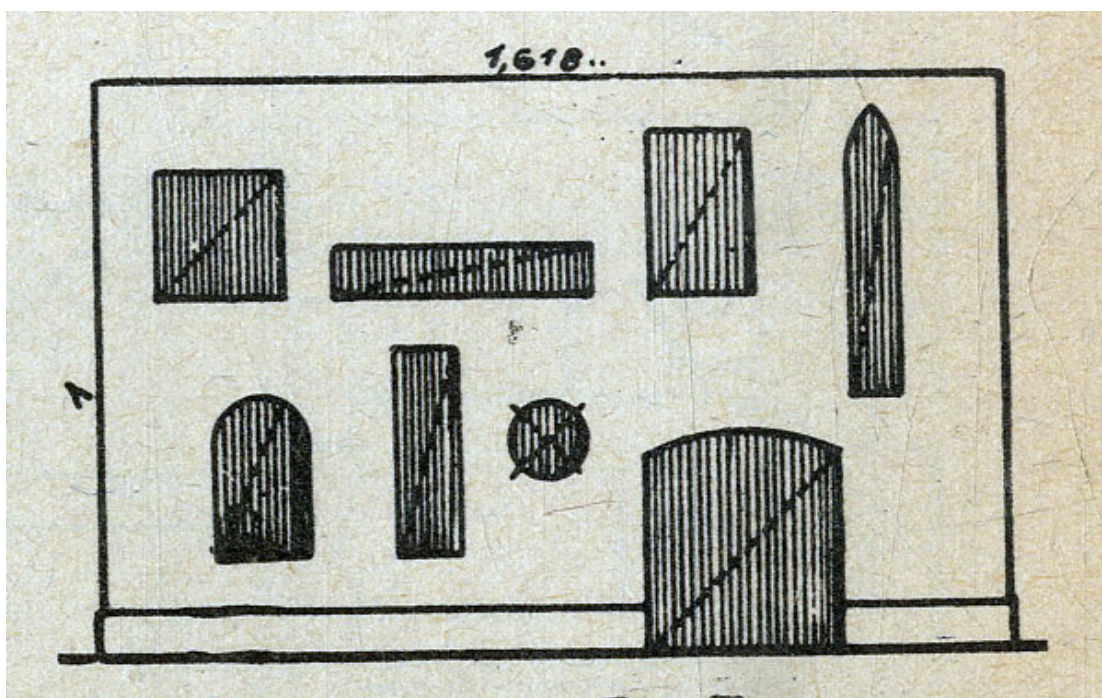
Сл. 379 - Закон истога примењен на ренесансној палати. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



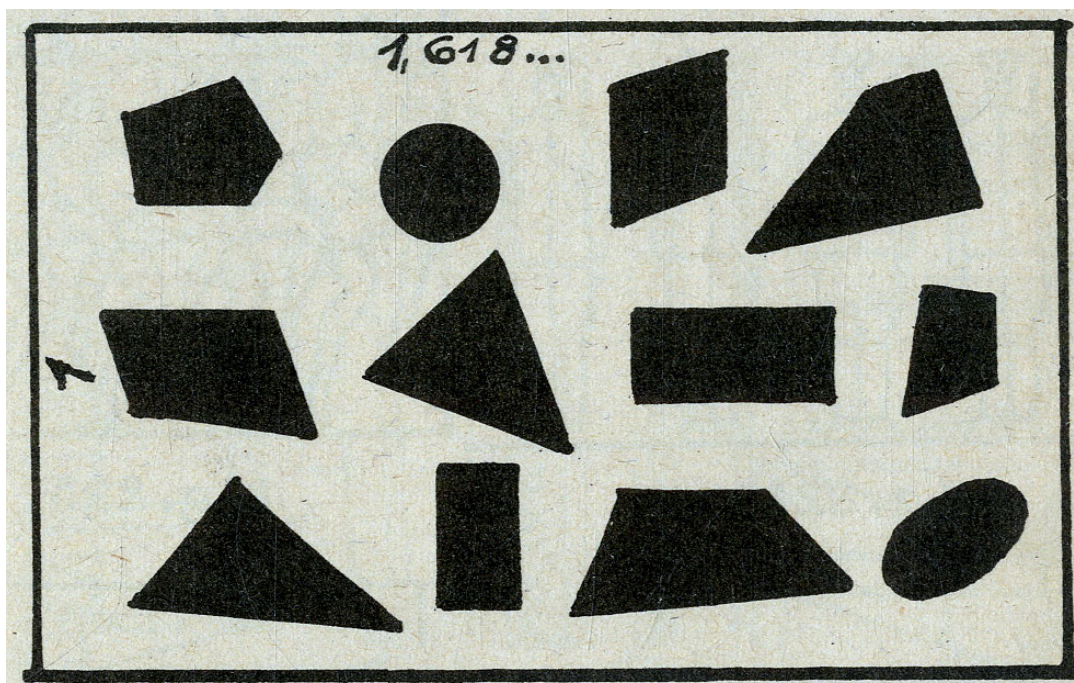
Сл. 380 – Закон сличног примењен на готској архитектури. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



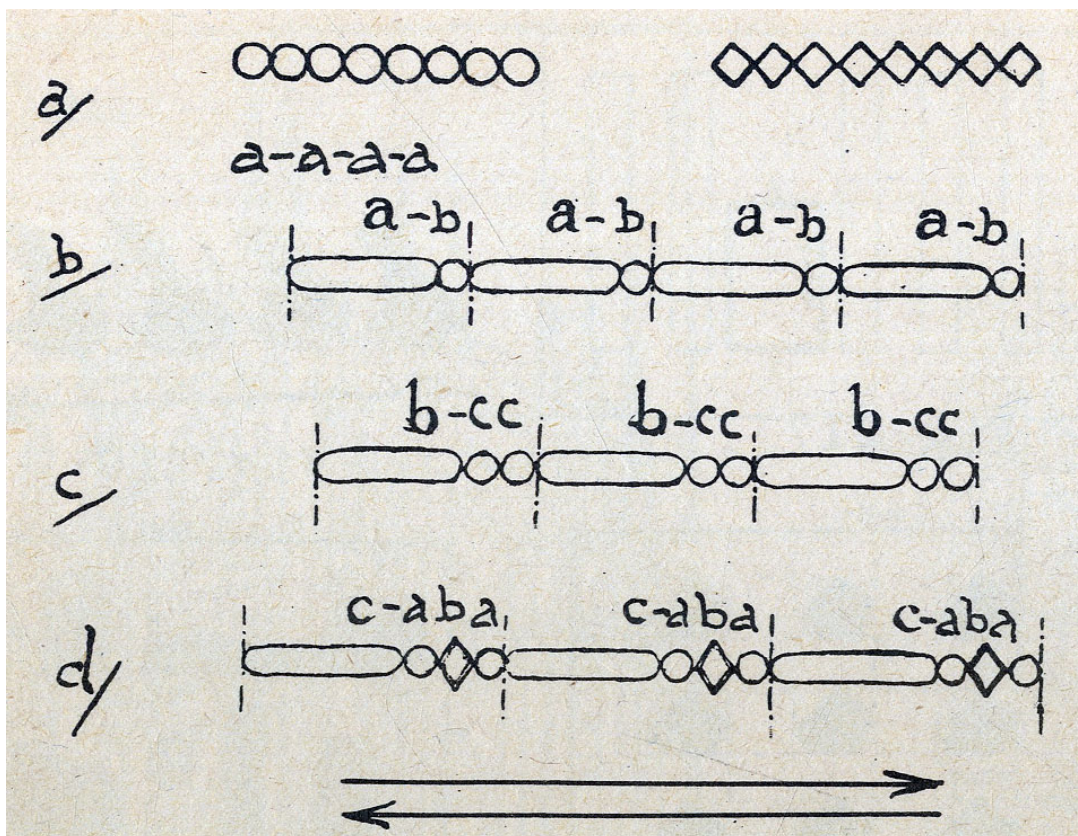
Сл. 381 – Одсуство хармоније, иако композицију гради један правугаоник са односом страница по златном пресеку. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



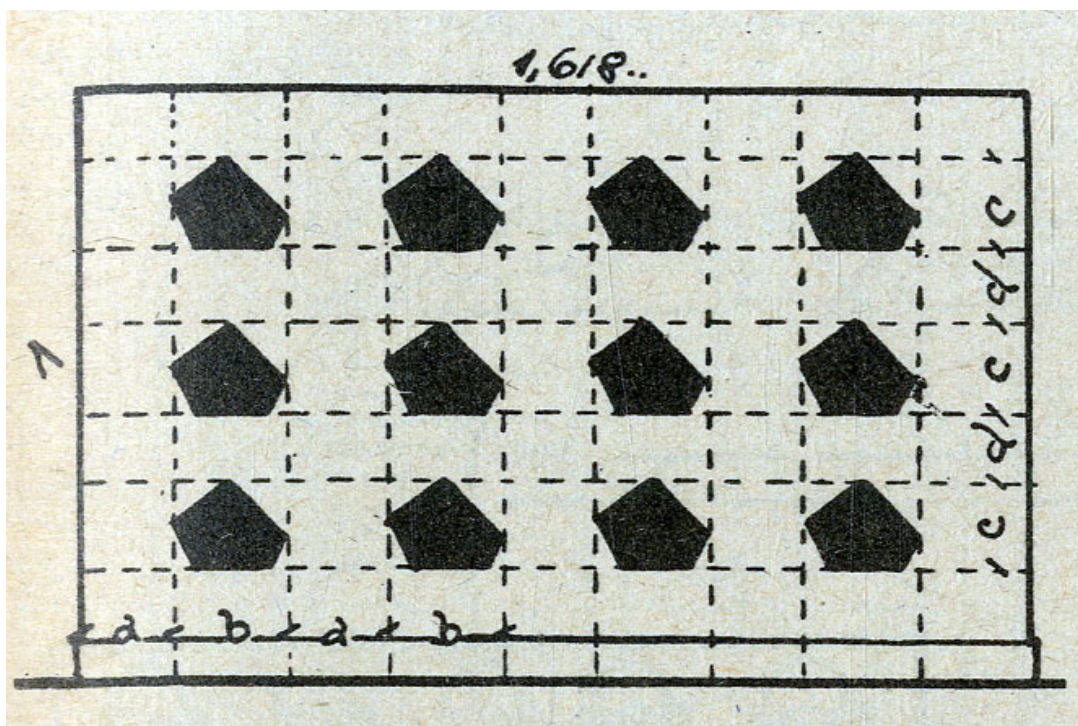
Сл. 382 – Пример дисхармоније. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 383 - Пример дисхармоније. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

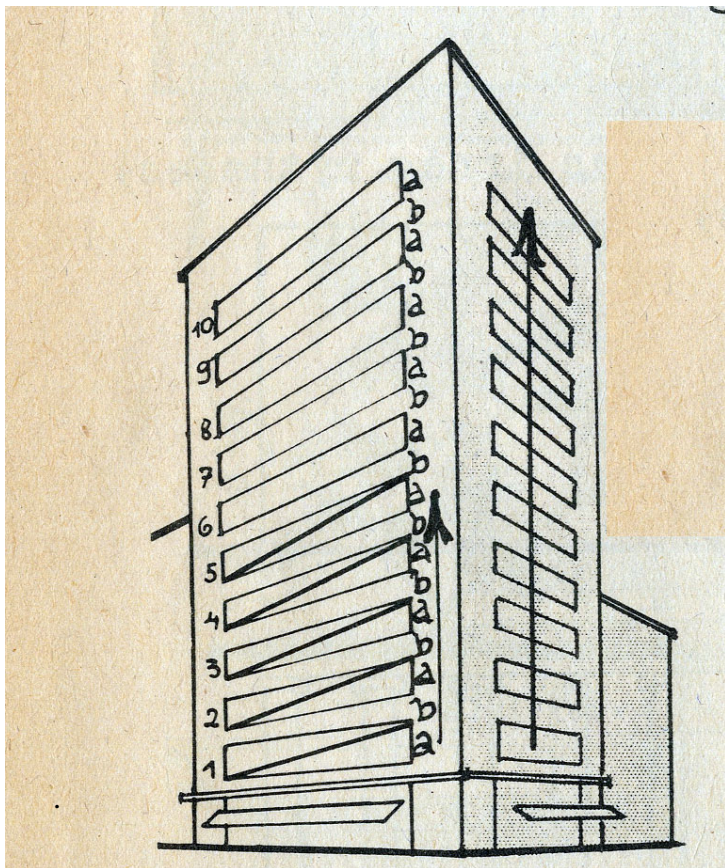


Сл. 384 – Пример Закона истога. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 385 – Пример Закона истога са употребом неправилних форми. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

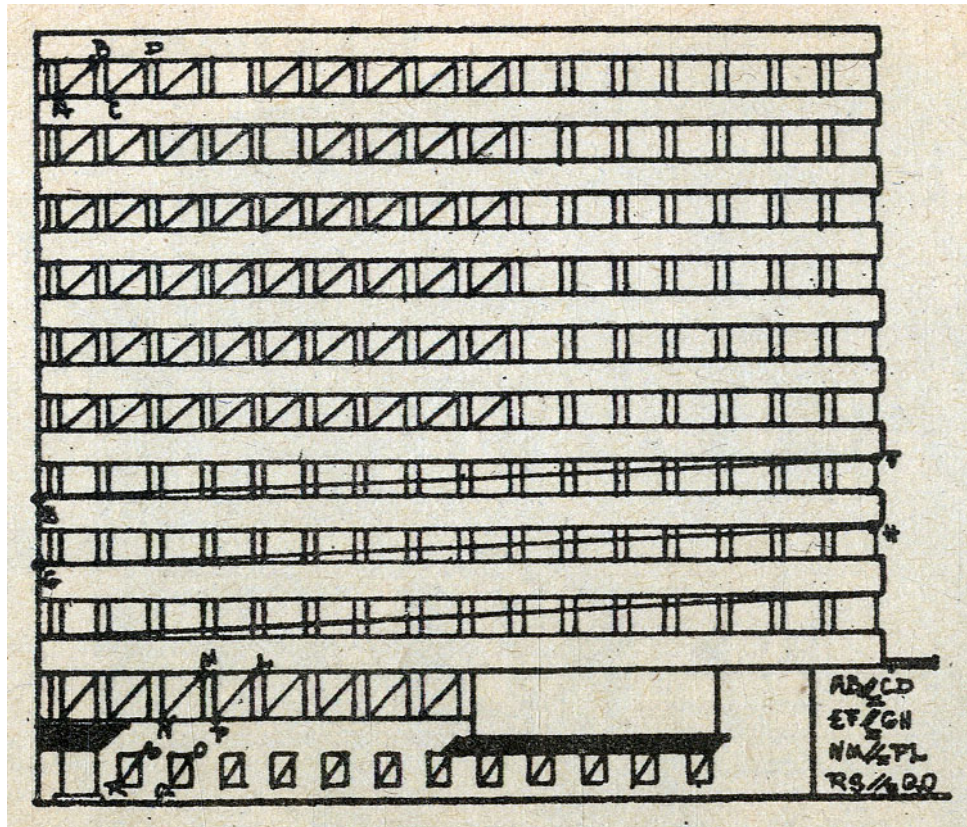




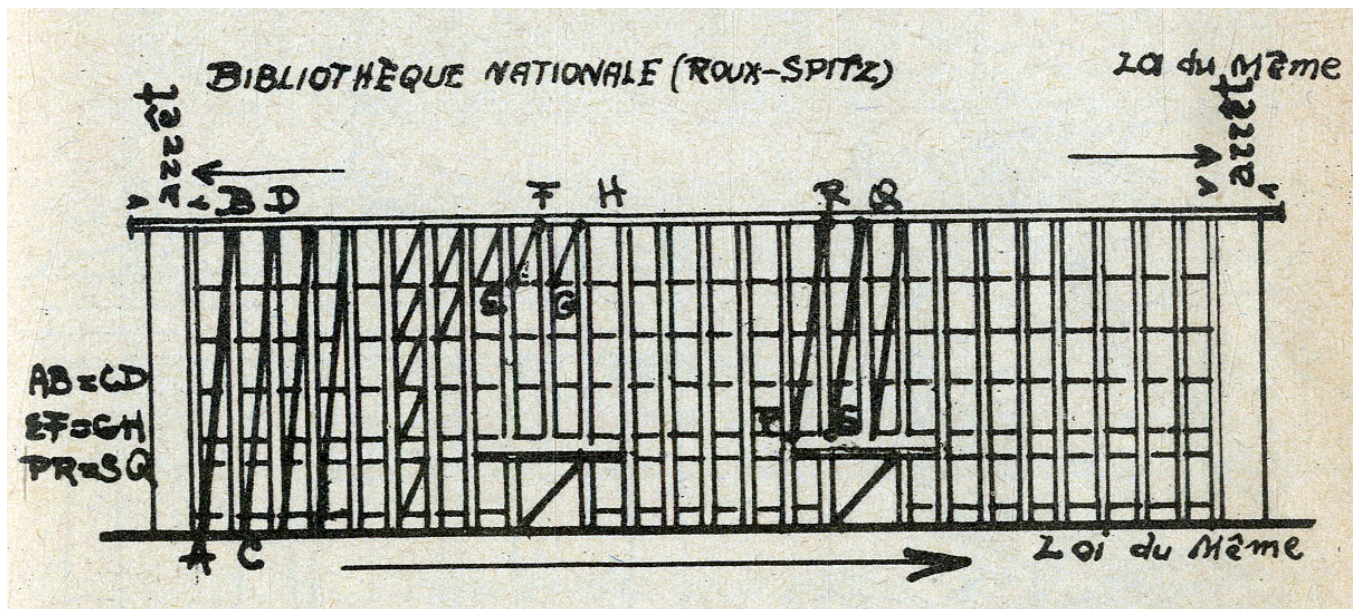
Сл. 386 - Пример композиције са вертикалном артикулацијом елемената.  
Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



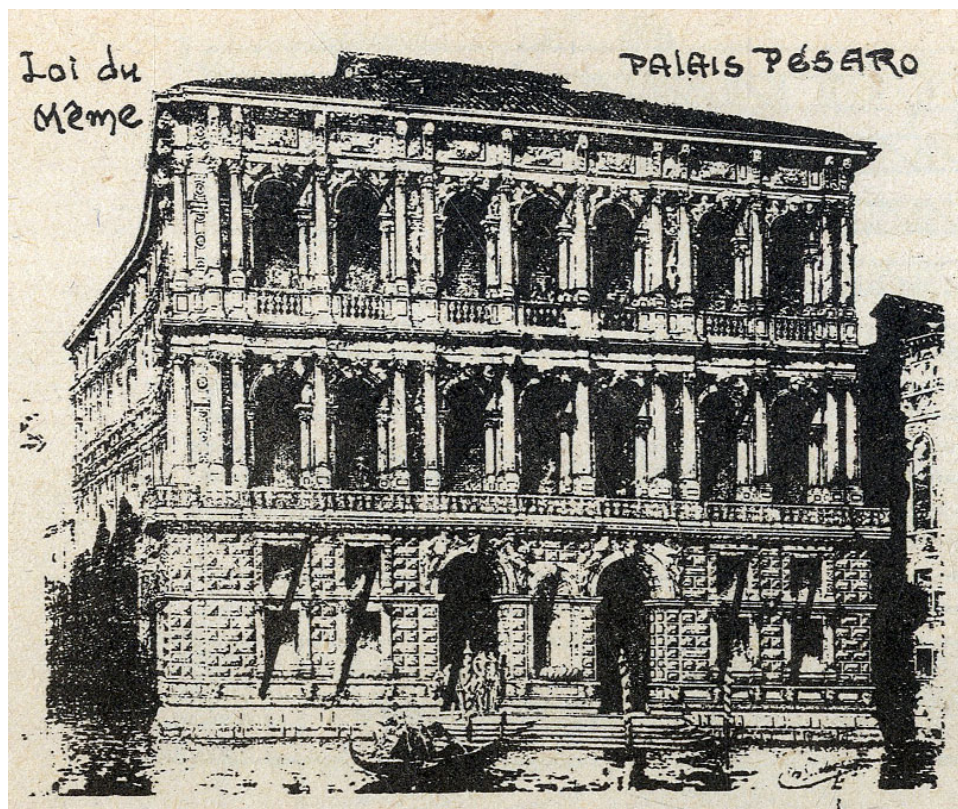
Сл. 387 – Пример мешовите композиције. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



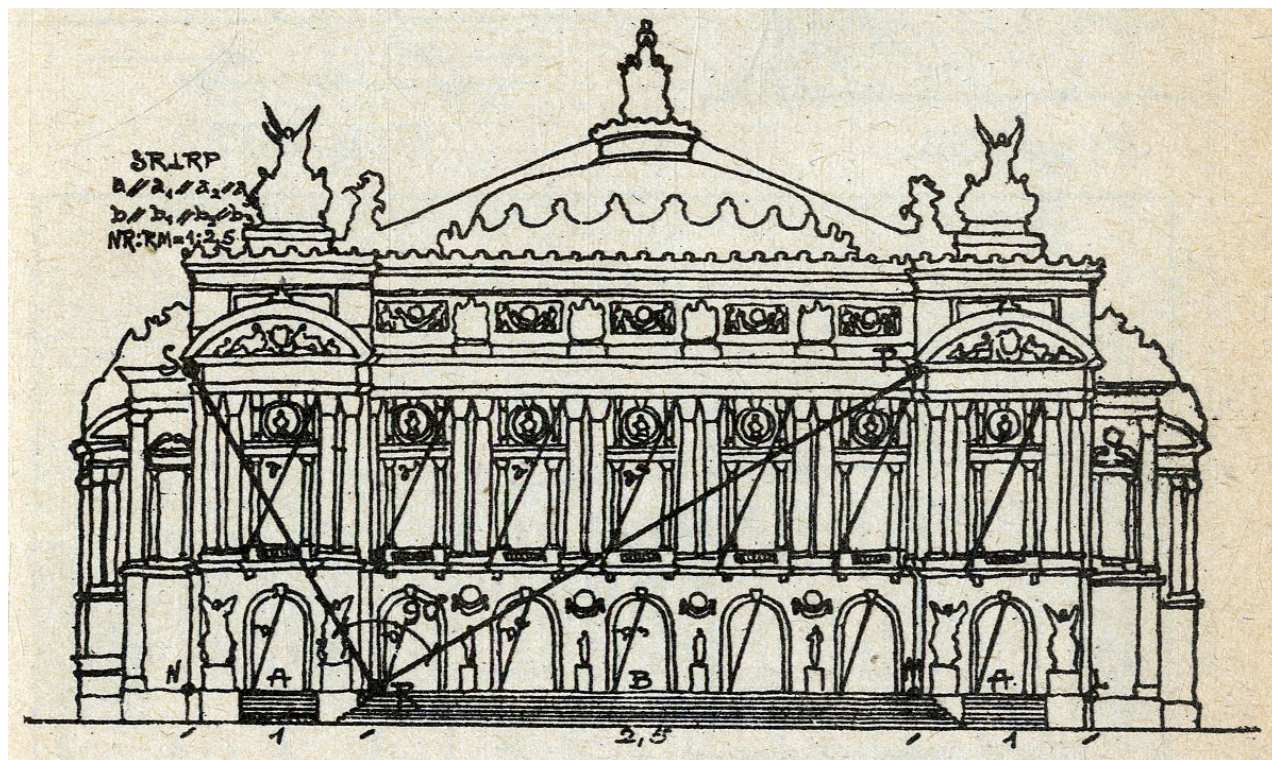
Сл. 388 – Одсуство *variété* у архитектури модерне. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



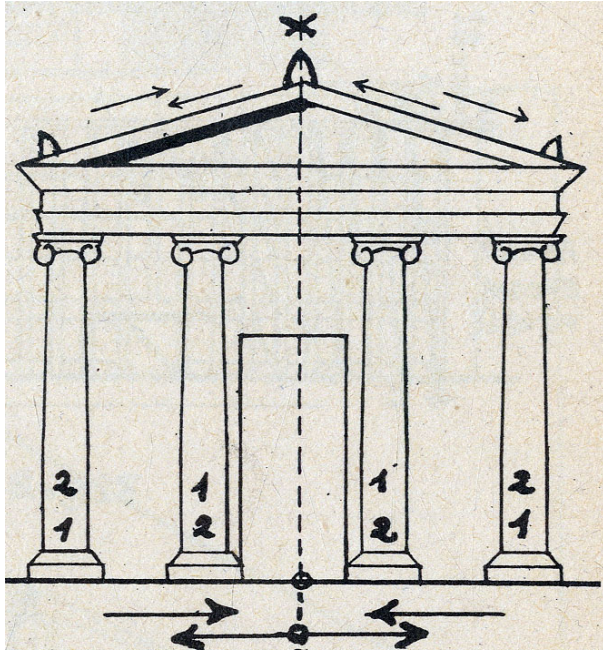
Сл. 389 – Одсуство *variété* у архитектури модерне. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



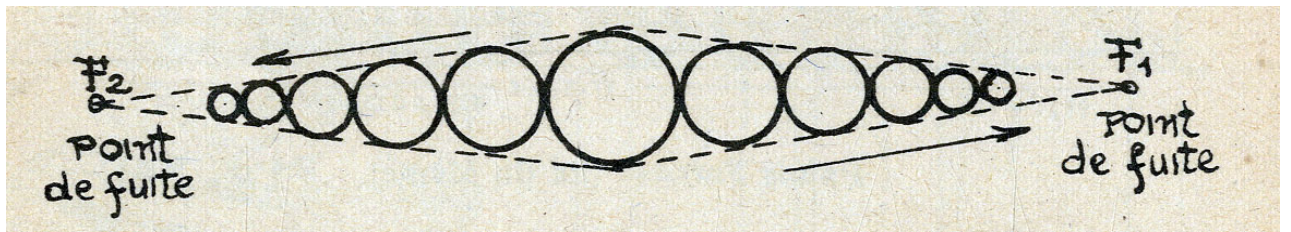
Сл. 390 – Примена *variété* у архитектури ренесансе. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



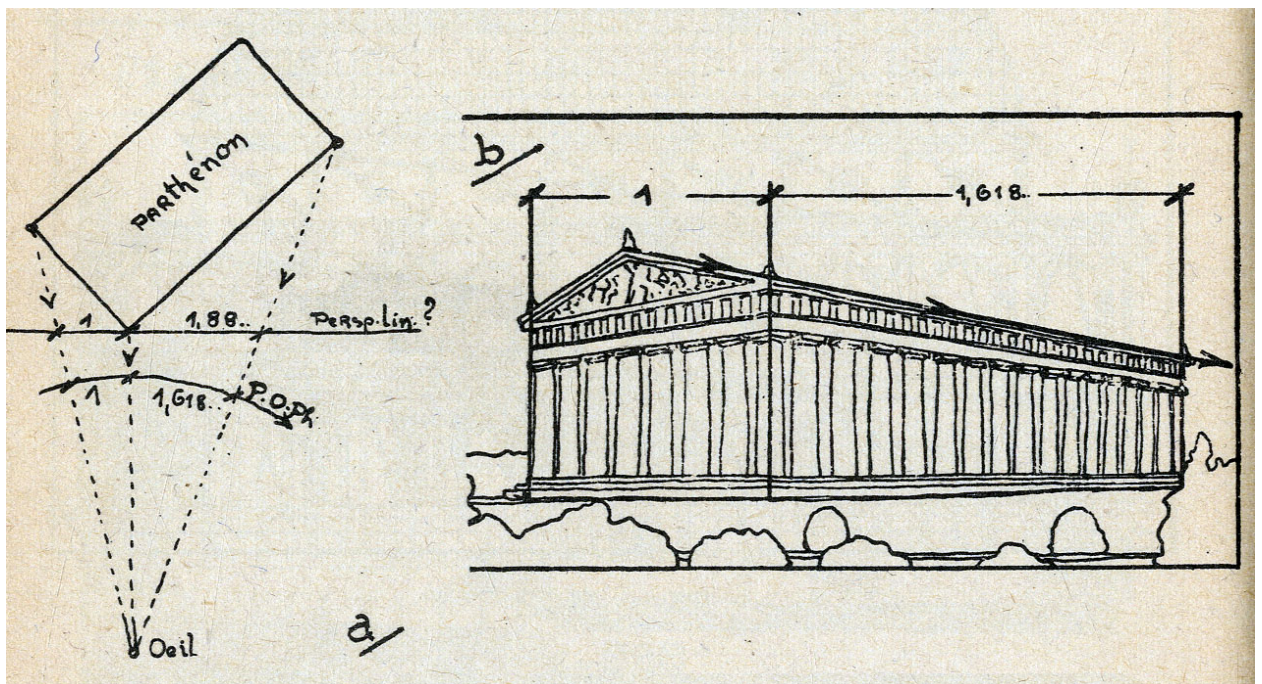
Сл. 391– Примена *variété* у архитектури историјских стилова. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



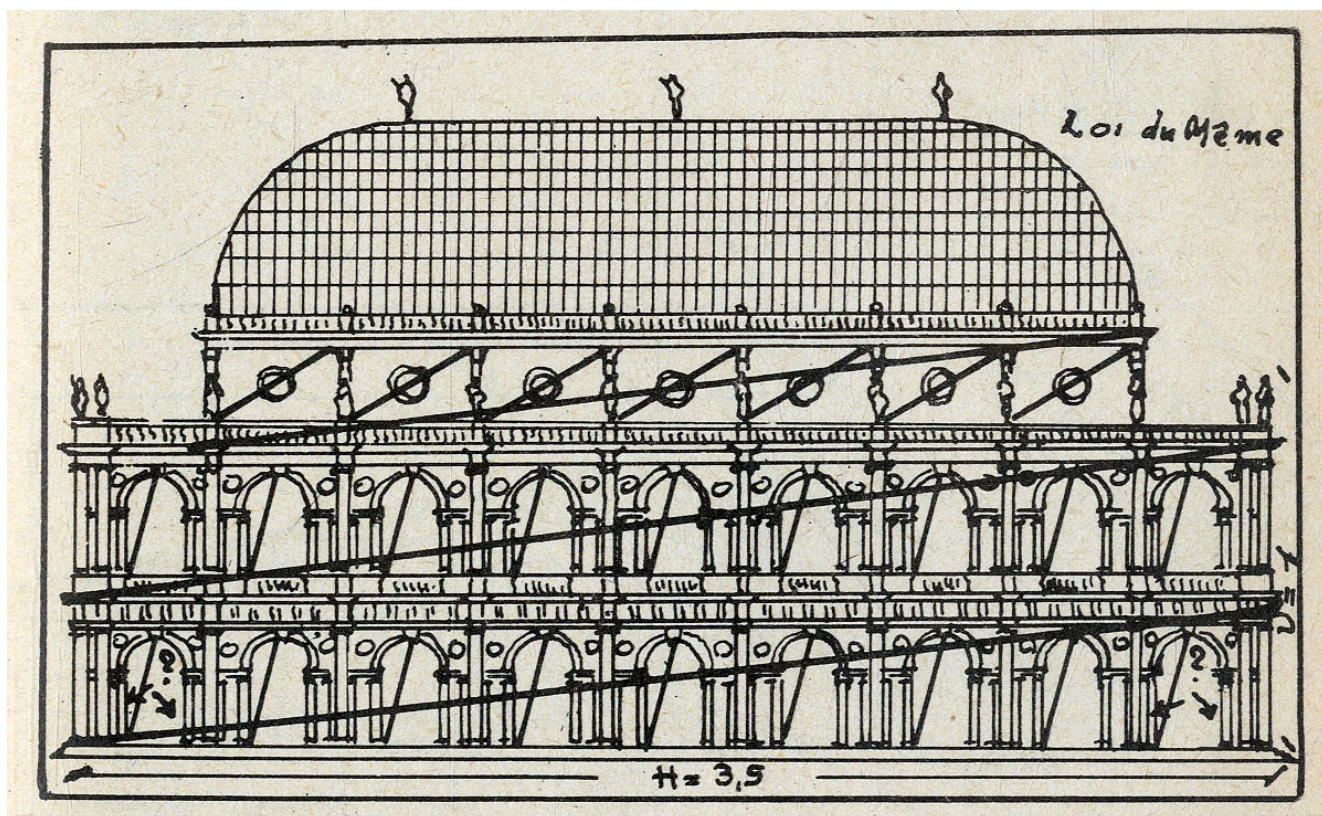
Сл. 392 – Храм Атине Нике, композиција са четири стуба. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



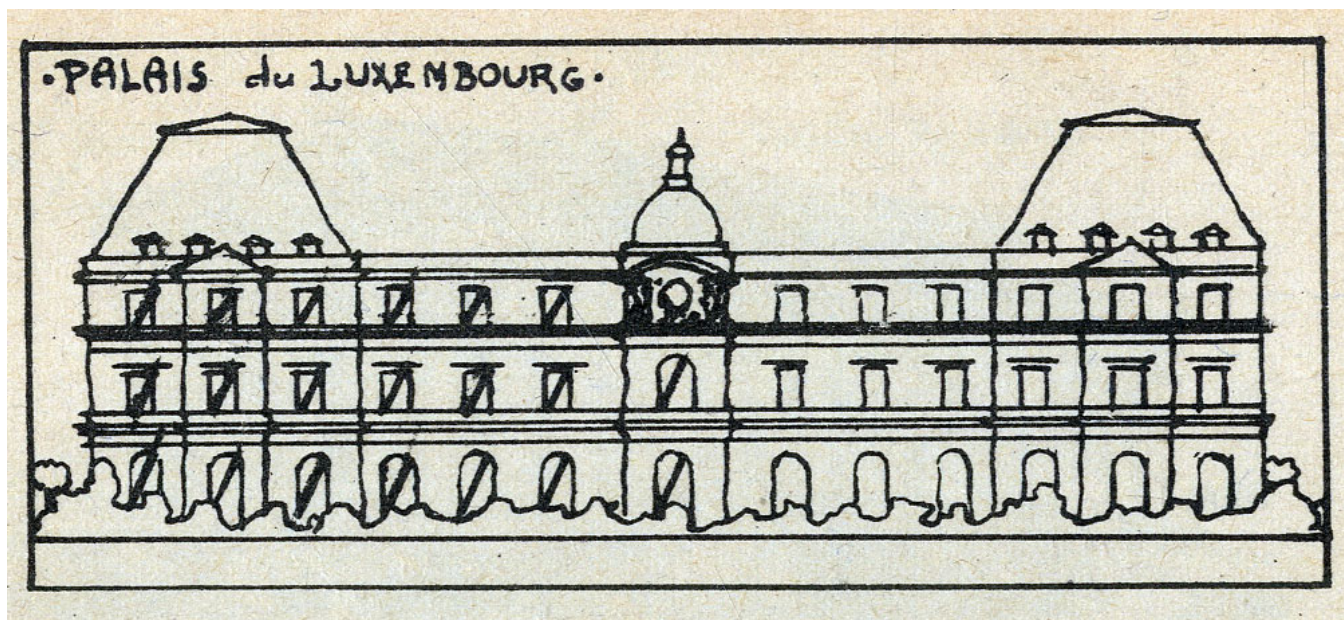
Сл. 393 – Избегавање монотоније Закона истог уколико се форме посматрају у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



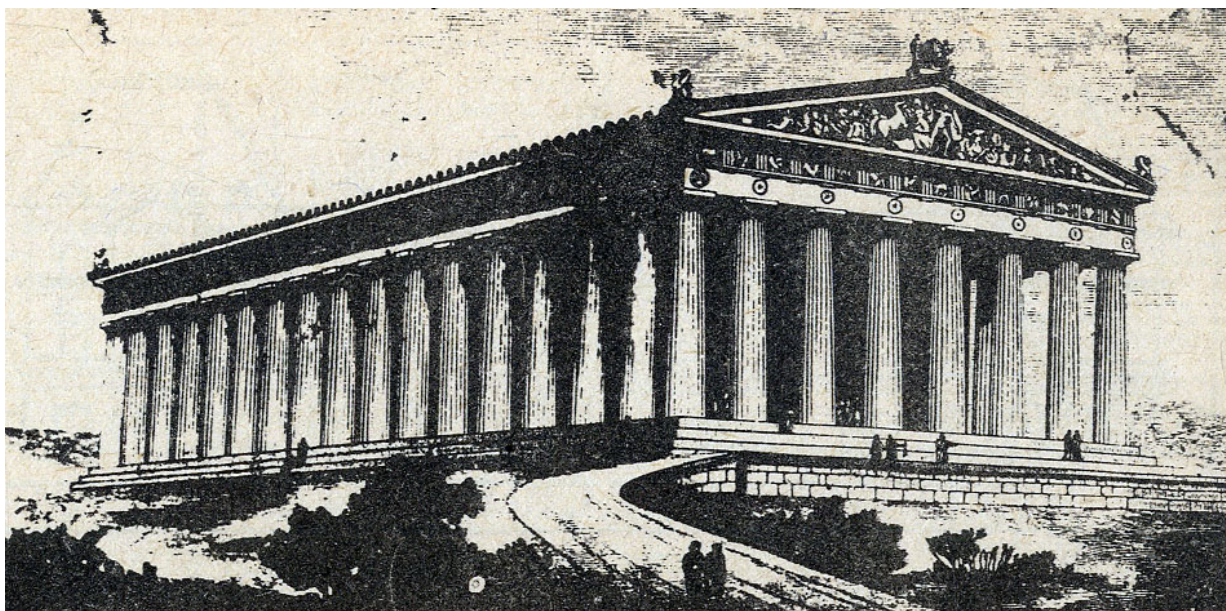
Сл. 394 – Избегавање монотоније Закона истог уколико се форме посматрају у перспективи. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



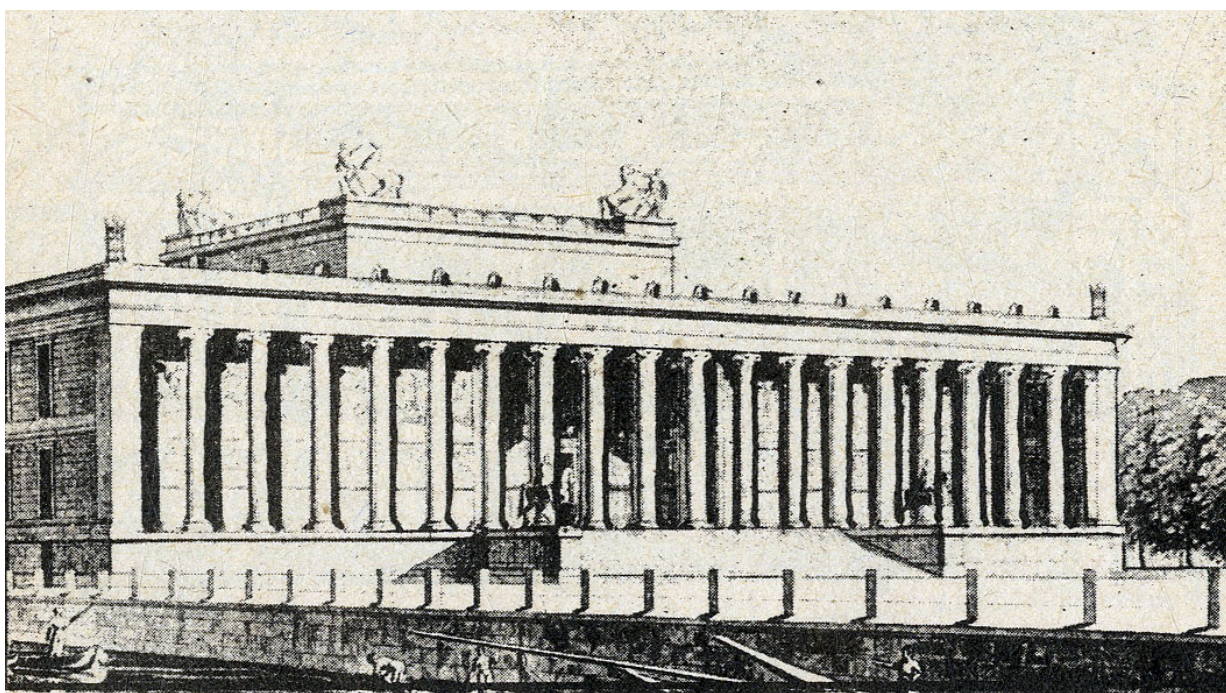
Сл. 395 - Колоната у перспективи као пример Закона сличног. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



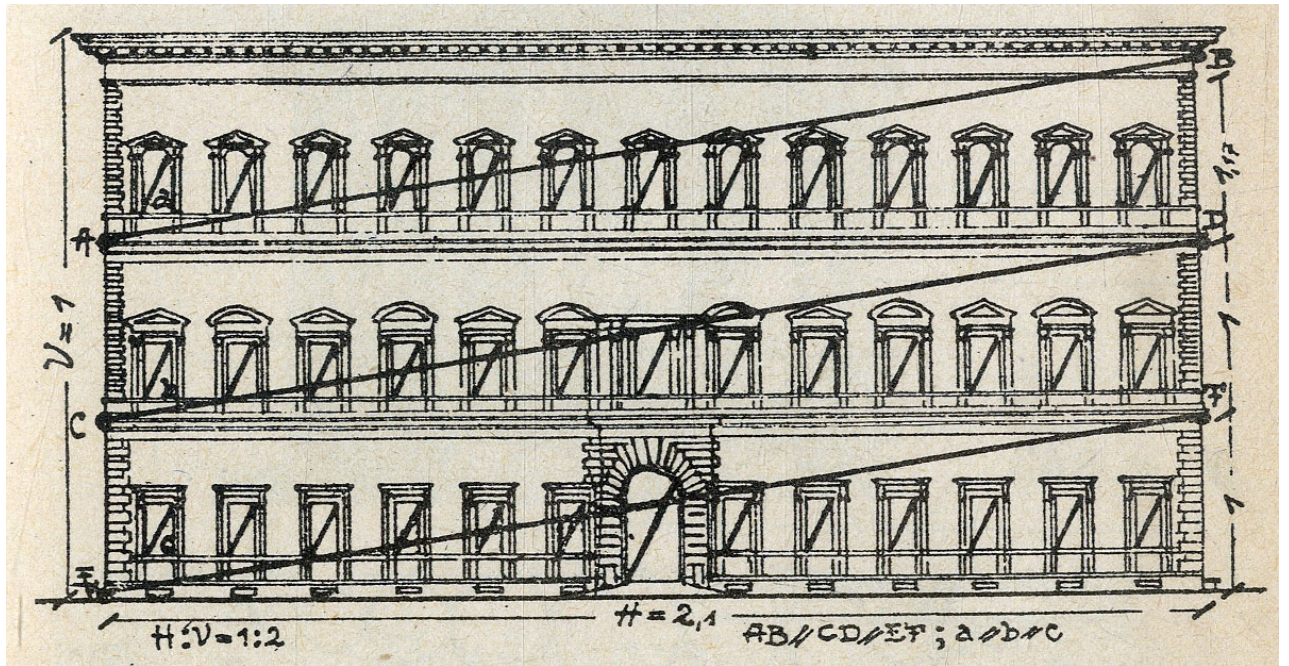
Сл. 396— Пример промене перцептивног утиска на примери Закона истога. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



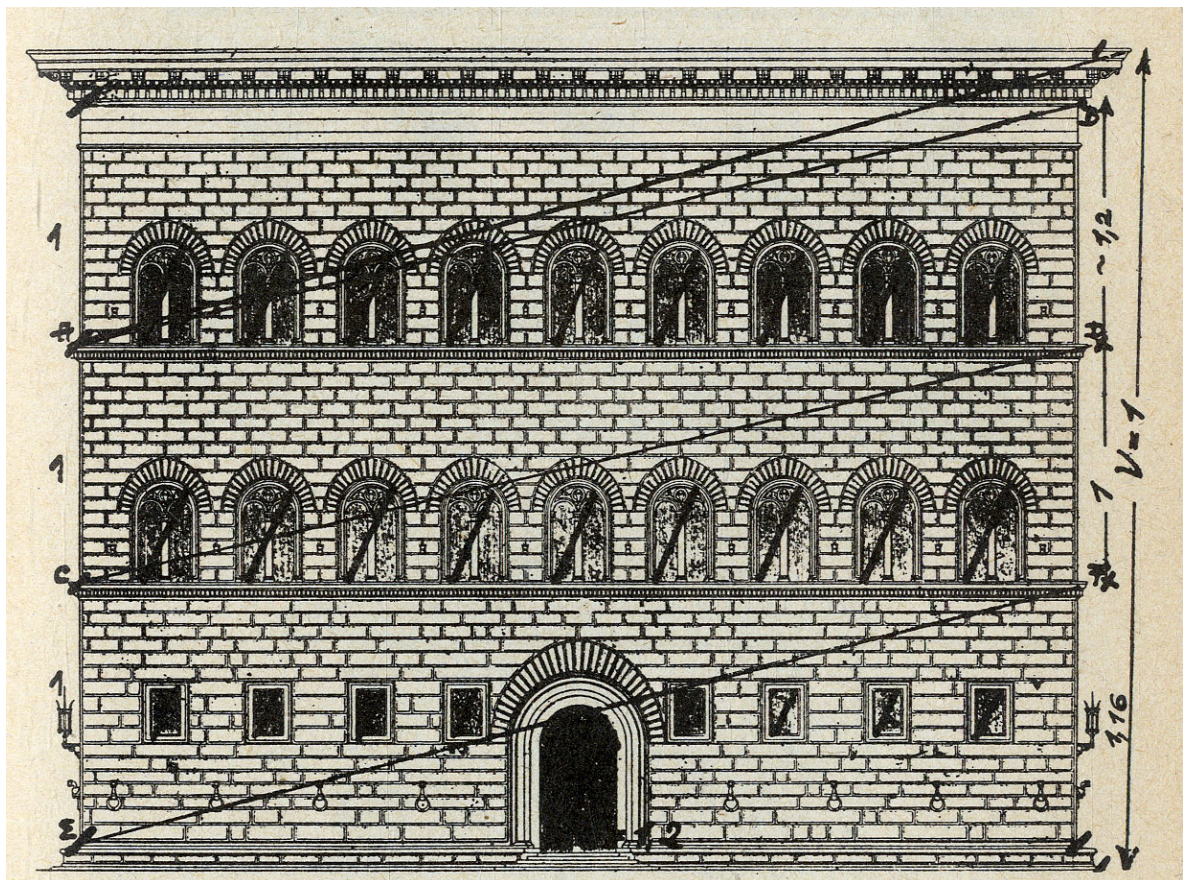
Сл. 397 – Избегавање перцептивне монотоније приликом посматрања из перспективе. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



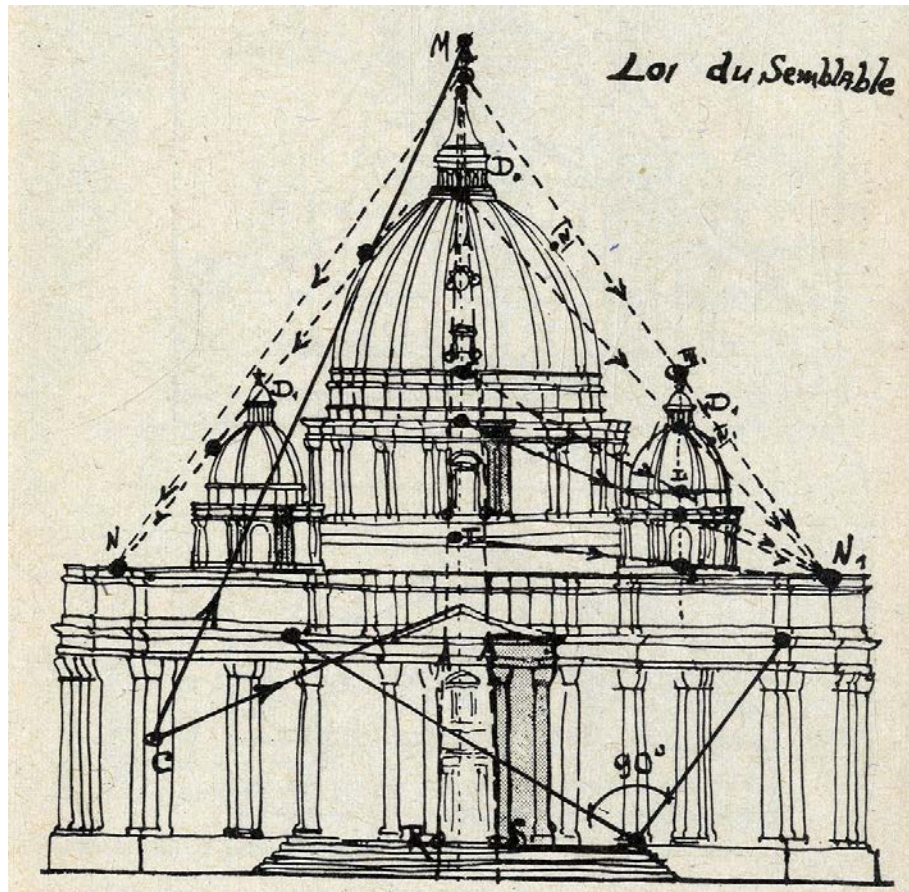
Сл. 398 - – Избегавање перцептивне монотоније приликом посматрања из перспективе. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



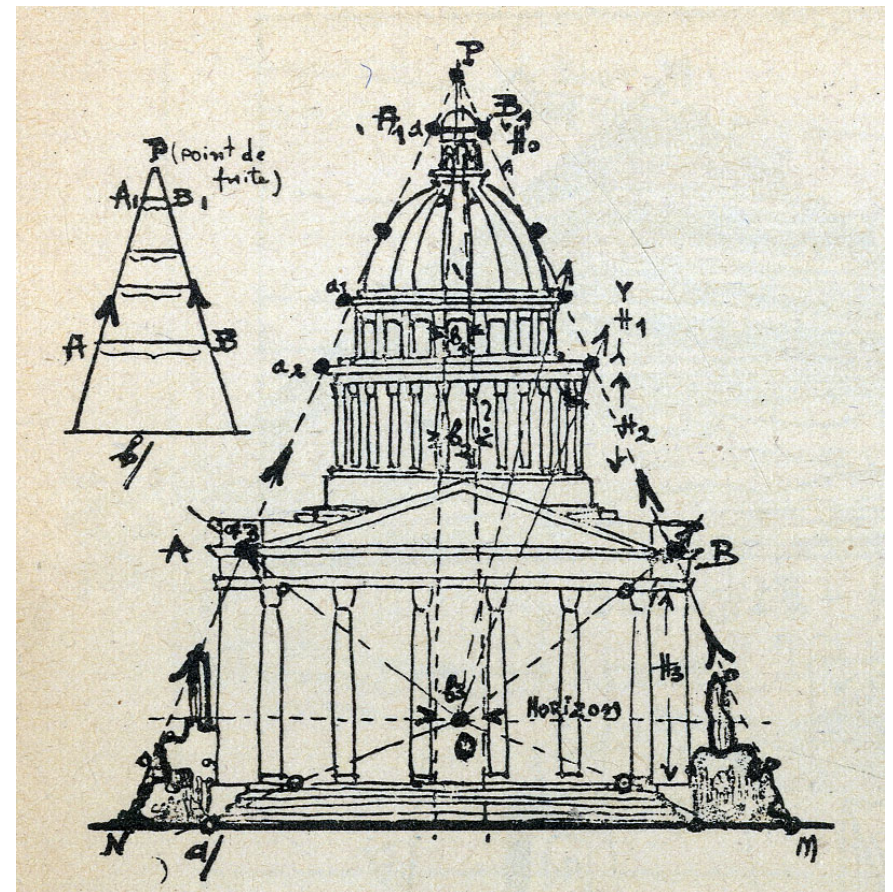
Сл. 399 – Пример промене перцептивног утиска на примеру Закона истога. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



Сл. 400 – Пример промене перцептивног утиска на примери Закона истога. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

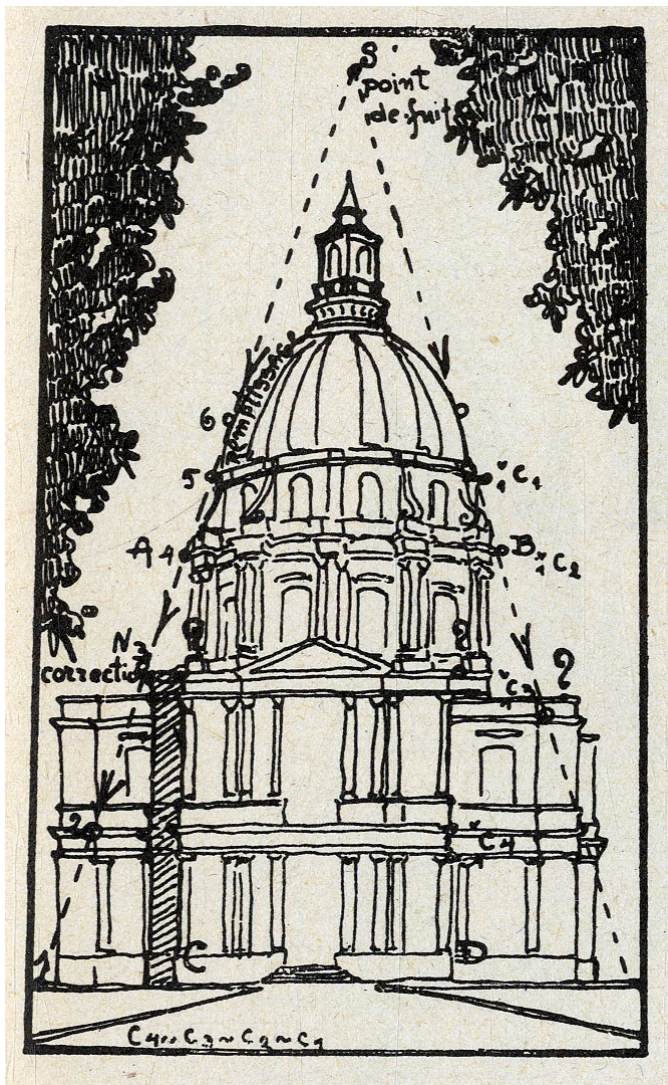


Сл. 401 – Катедрала Светог Петра у Риму као један од најбољих примера Закона сличног. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

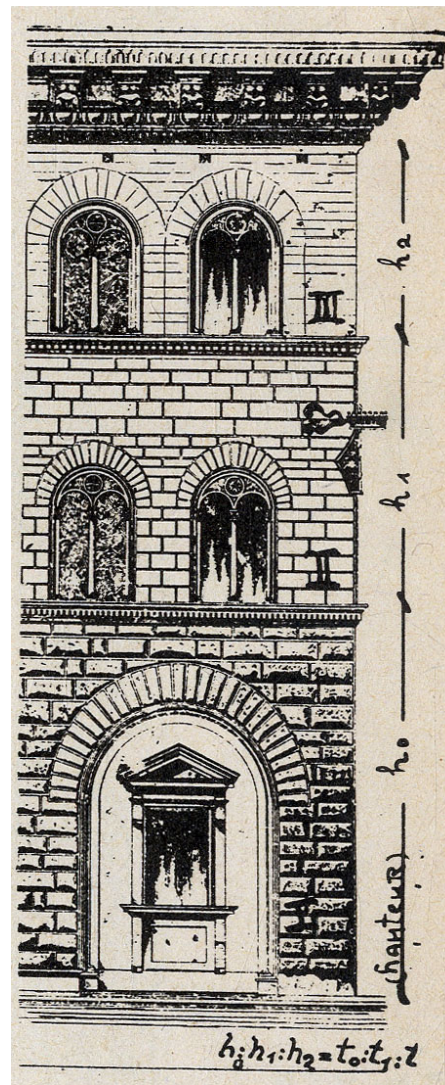


Сл. 402 - Закон сличног помаже да се открију извесне грешке у композицији. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.



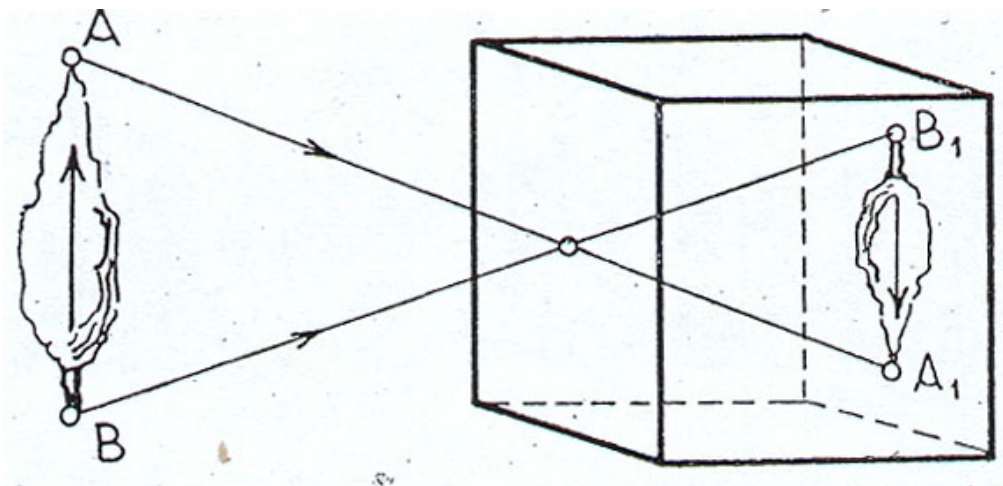


Сл. 403 - Закон сличног помаже да се открију извесне грешке у композицији. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

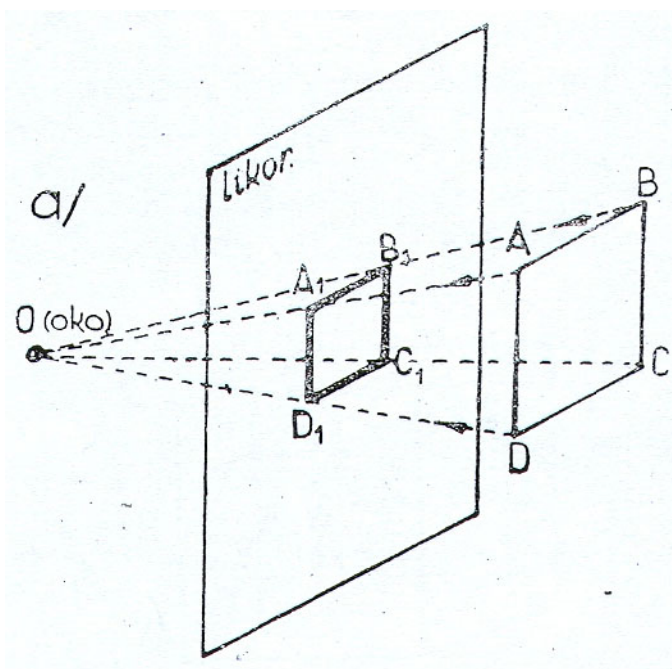


Сл. 404 – Перспективом на композицијама по Закону сличног се постиже посебан динамички ефекат. Извор: Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, 1954.

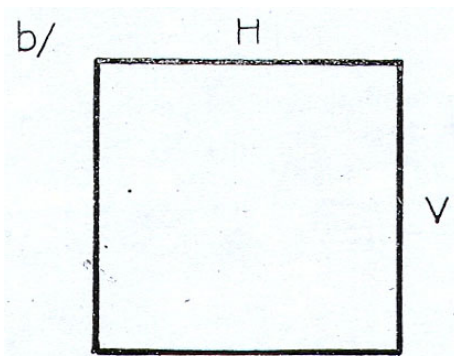
## **5. ОПТИЧКО-ФИЗИОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА**



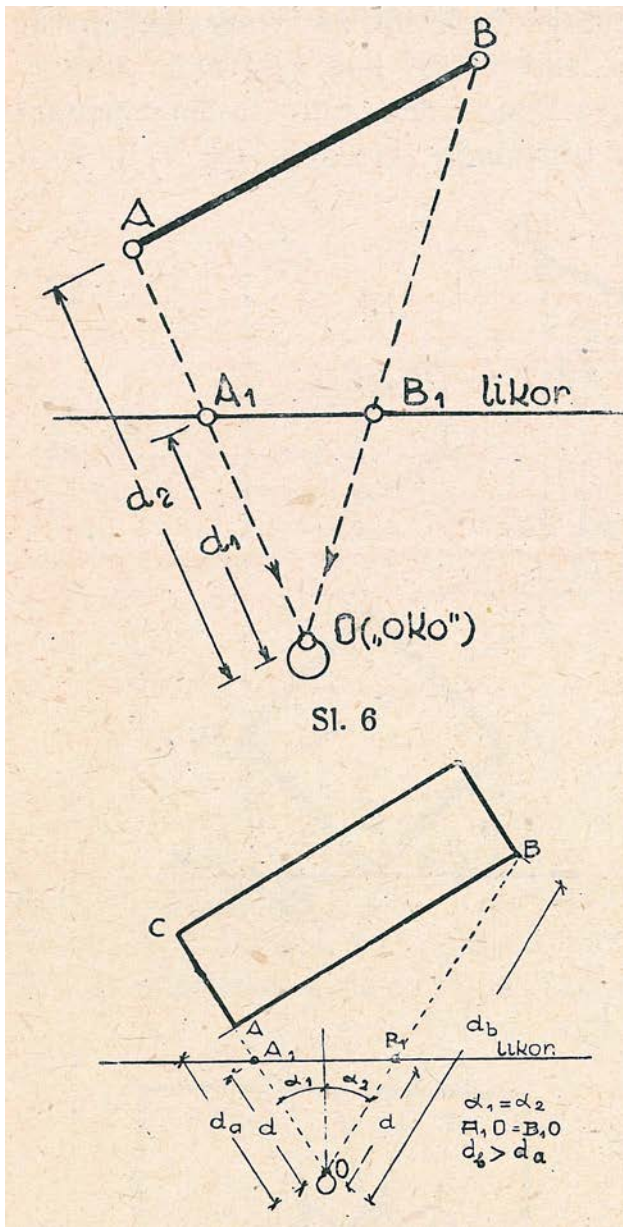
Сл. 405 – Разлика у гледању ликова путем линијске перспективе и оптичко-физиолошке перспективе. Извор: Borissavliévitch, *L'Archives Ophtalmologie*, 1957.



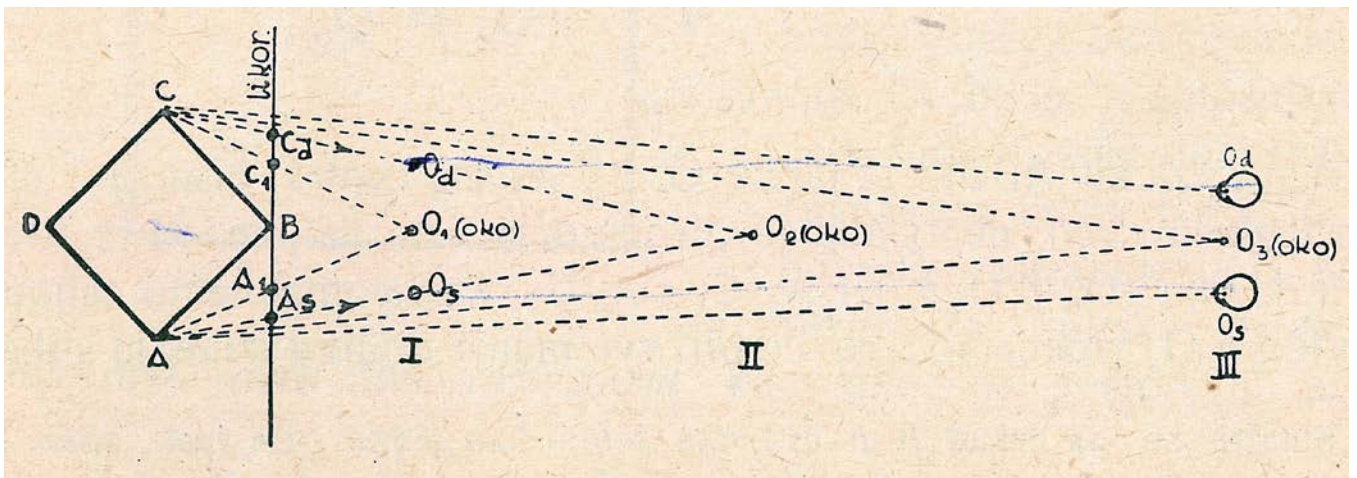
Сл. 406 а – Изглед квадрата у линијској перспективи. Извор: Борисављевић, *Оптичке обмане*, 1939.



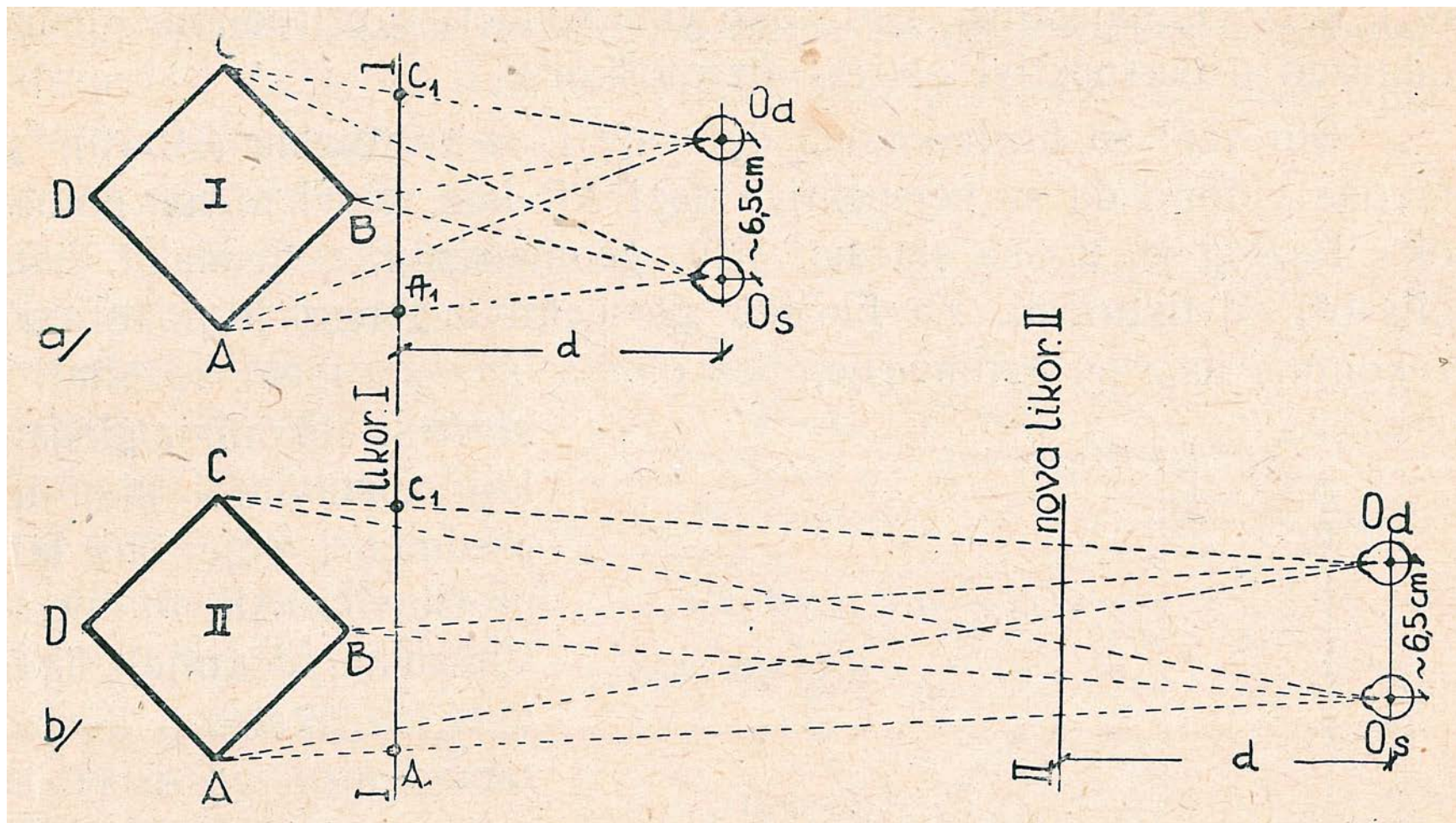
Сл. 406 б – Изглед “привидног квадрата”. Извор: Борисављевић, *Оптичке обмане*, 1939.



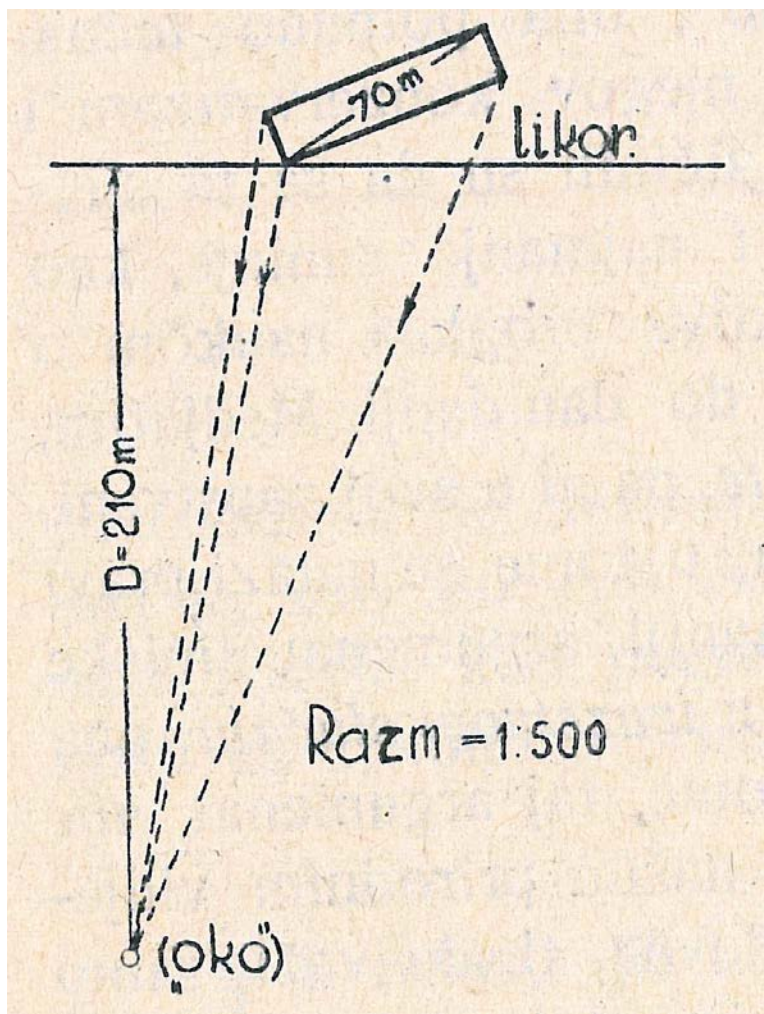
Сл. 407 – Гледање једне дужи на ликоравни.  
Извор: Borissavliévitch, *L'Optique française*, 1959.



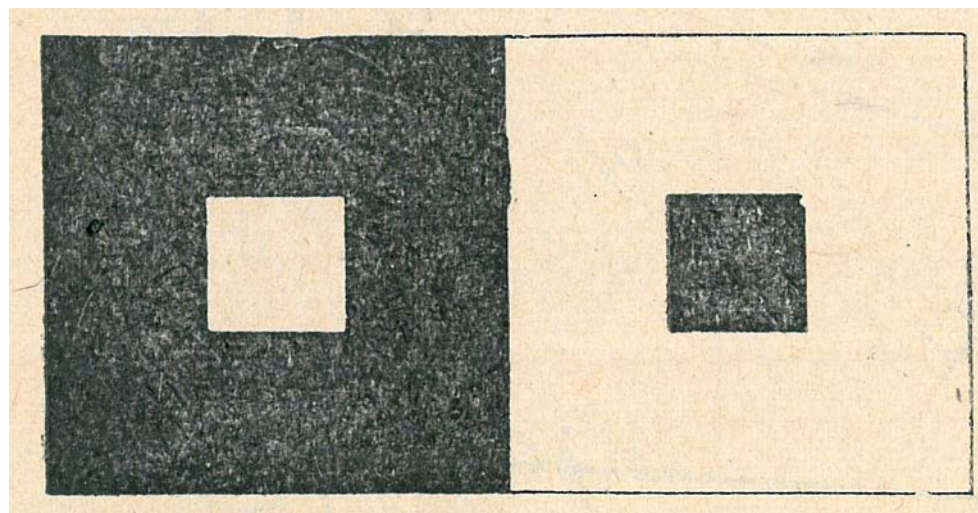
Сл. 408 – Улога центра коничне пројекције код линијске перспективе. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.



Сл. 409 - Предмет постаје све већи што се више од њега удаљава центар коничне пројекције. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.



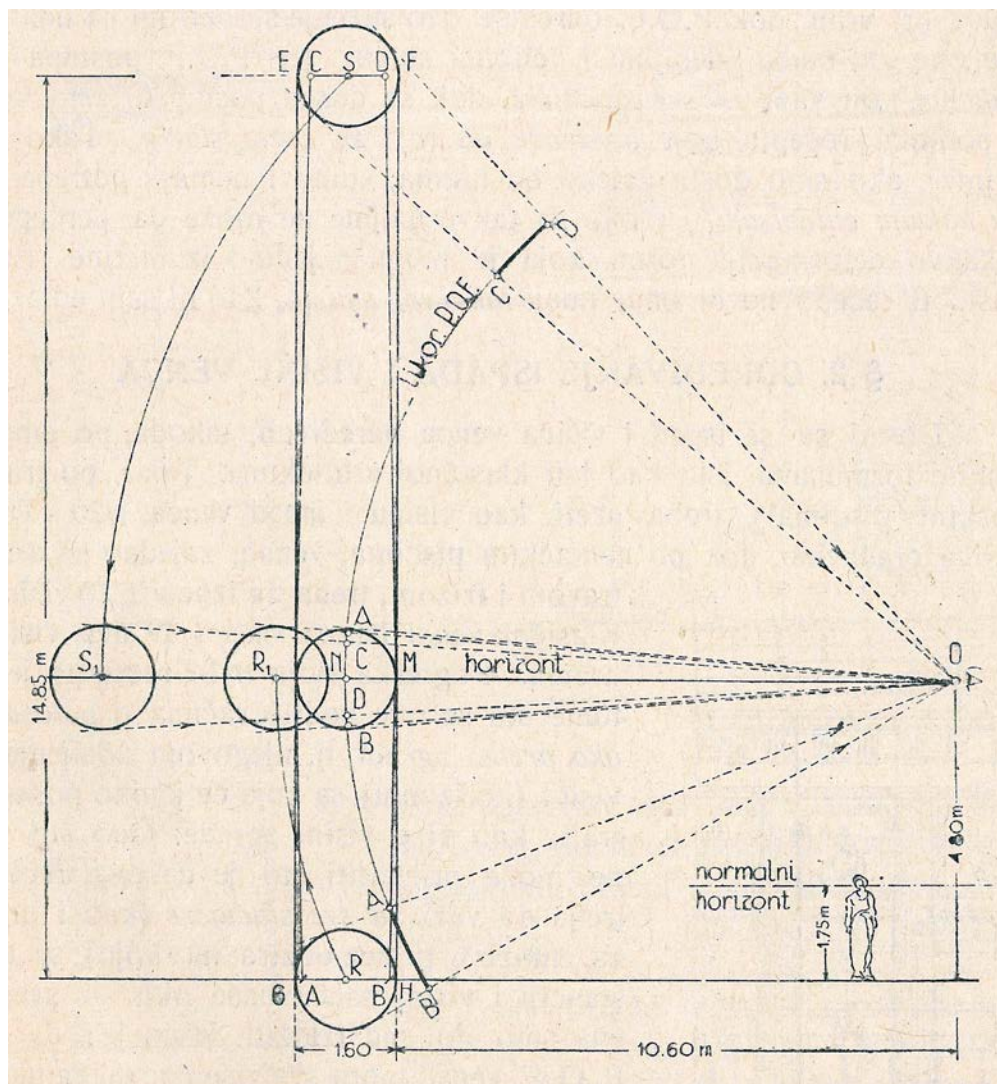
Сл. 410 – Одређивање оптималне дистанце између центра коничне пројекције и предмета. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.



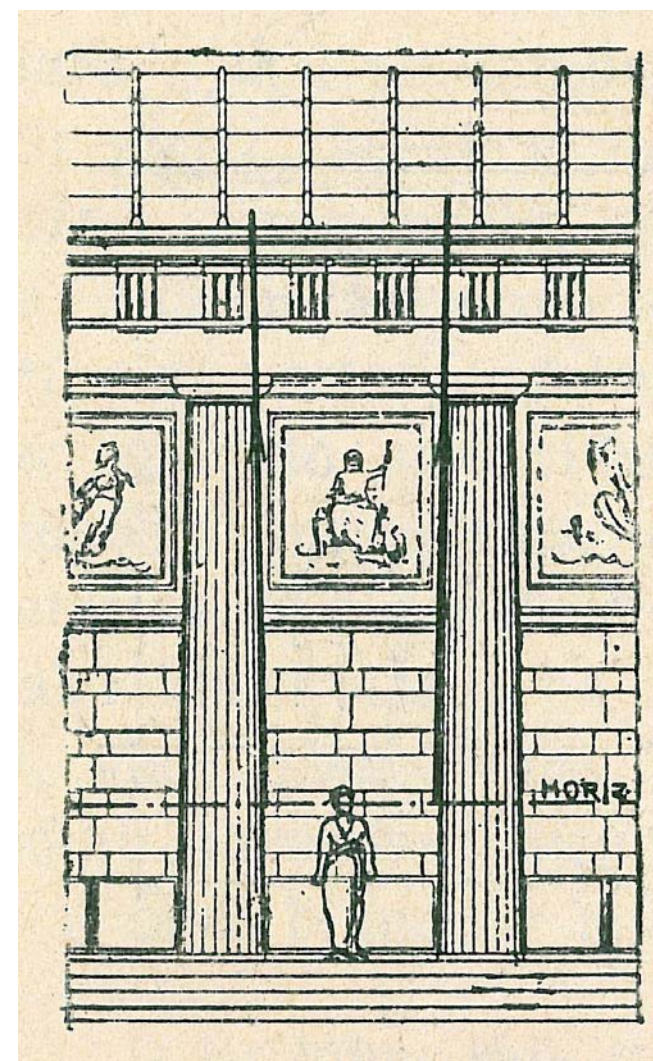
Сл. 411 – Феномен ирадијације. Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.



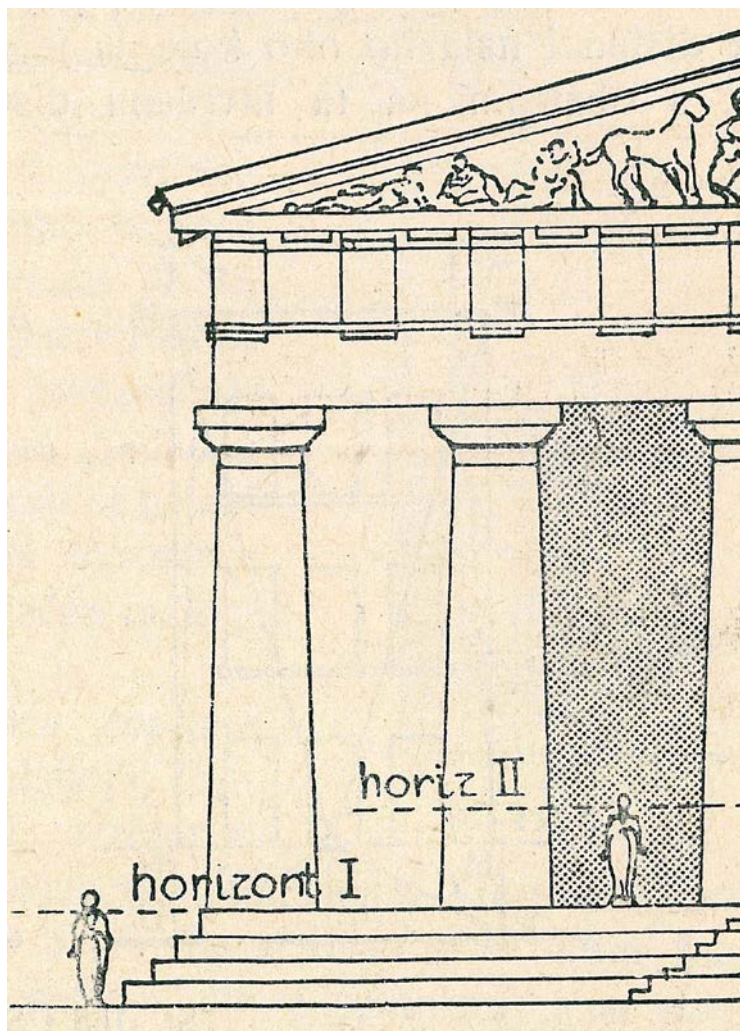
Сл. 412– Феномен ирадијације. Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.



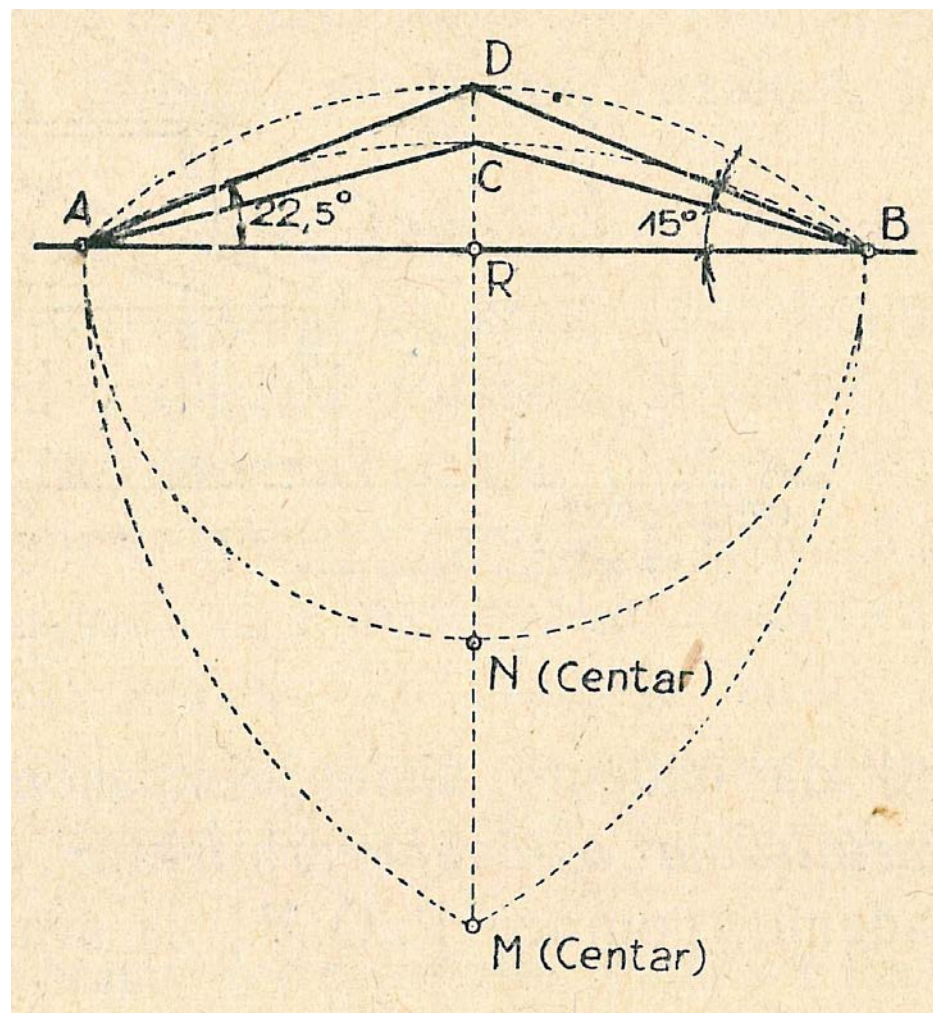
Сл. 413 – Приказ конструкције ентазиса за јонске, коринтске и композитне стубове.  
Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.



Сл. 414 – Ентазис треба да створи утисак вертикалности стубова.  
Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.

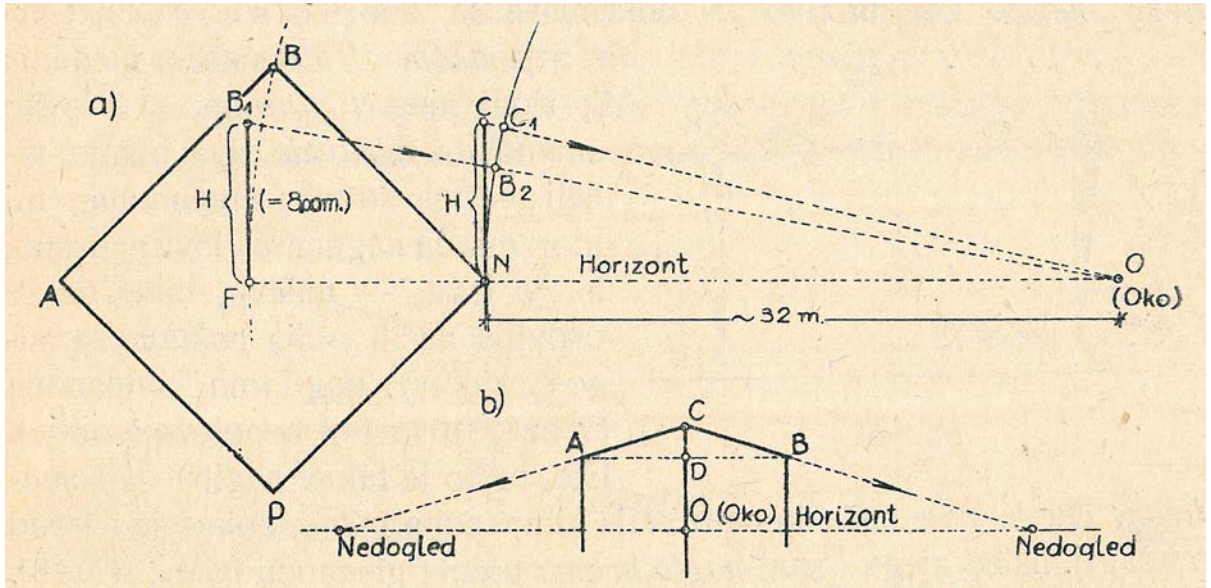


Сл. 415 – Ентазис дорског стуба.  
Извор: Borissavliévitch, *L'Architecture française*, 1955.

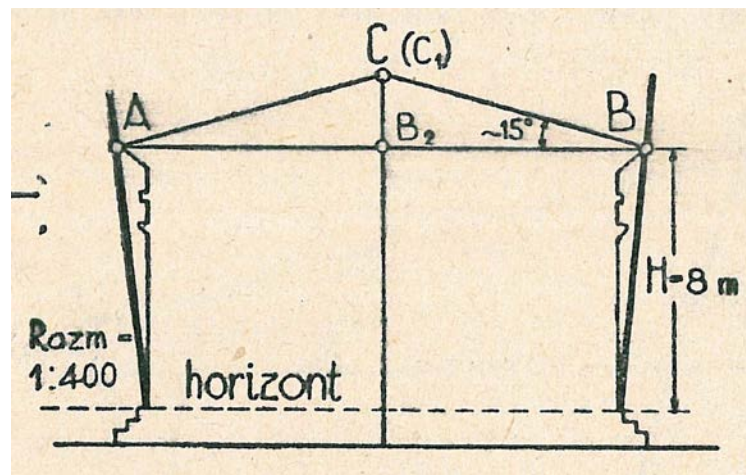


Сл. 416 – Одређивање висине тимпанона.  
Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.

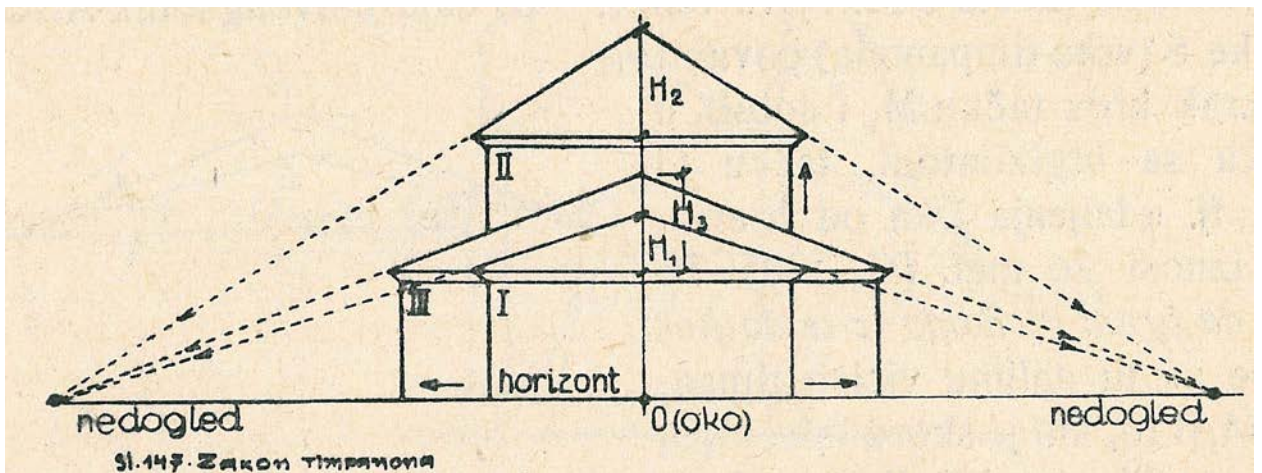




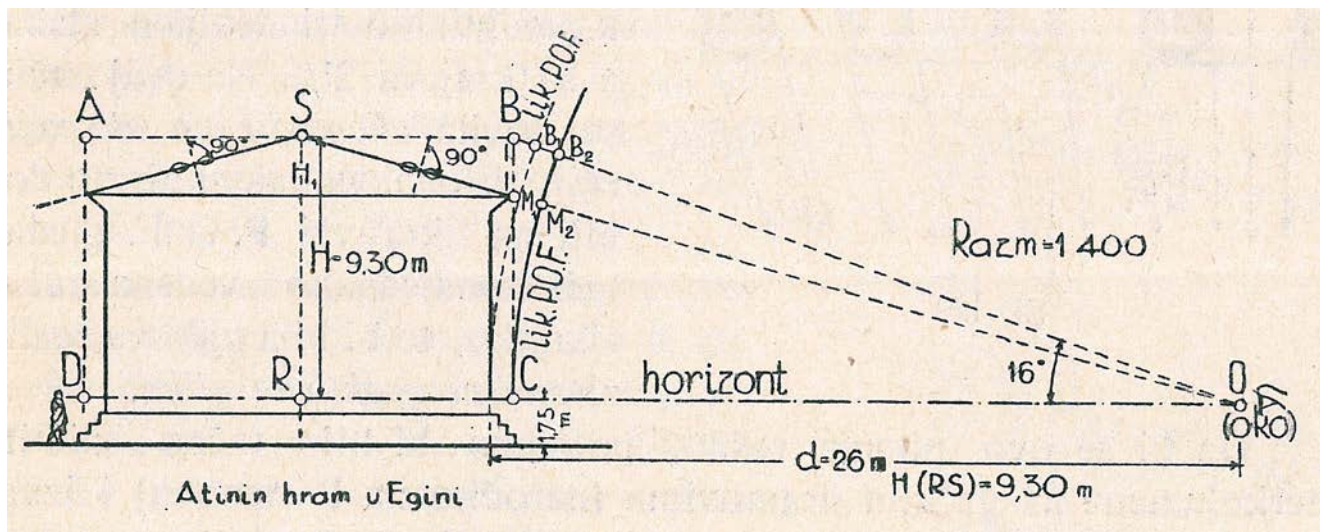
Сл. 417 – Одређивање закона тимпанона према Борисављевићу. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.



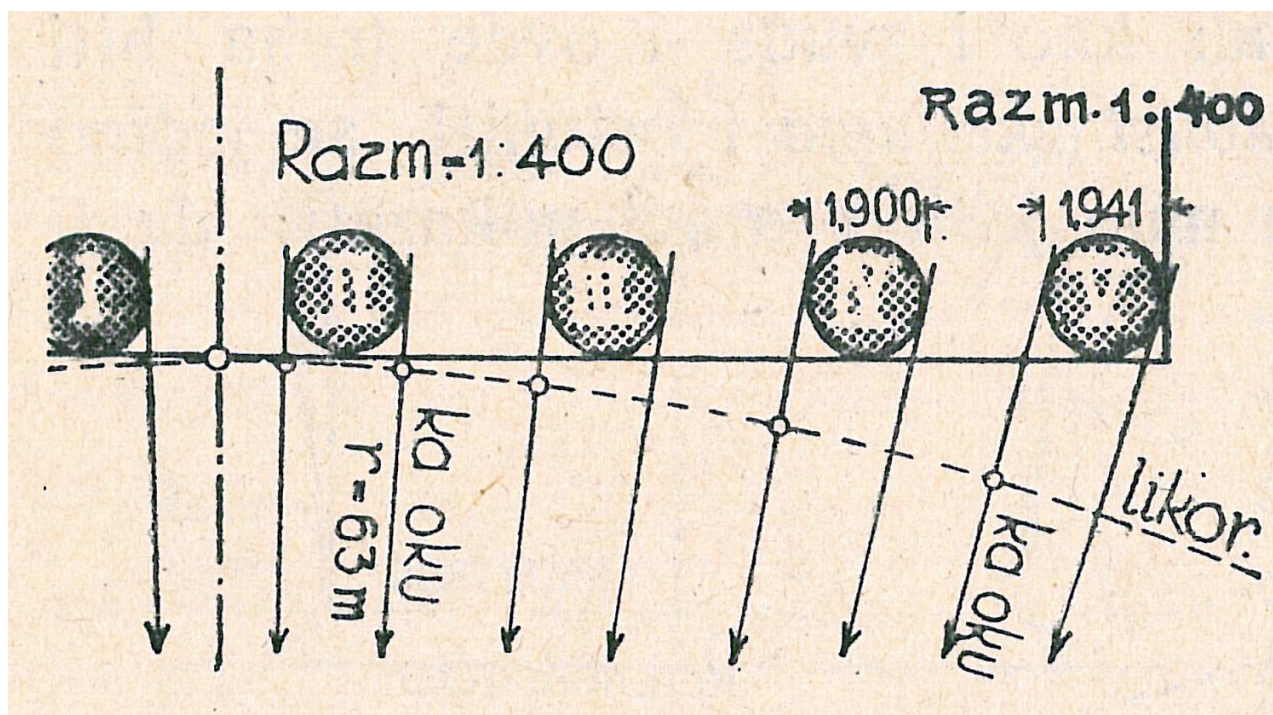
Сл. 418 – Одређивање висине тимпанона. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.



Сл. 419 – Одређивање висине тимпанона. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.

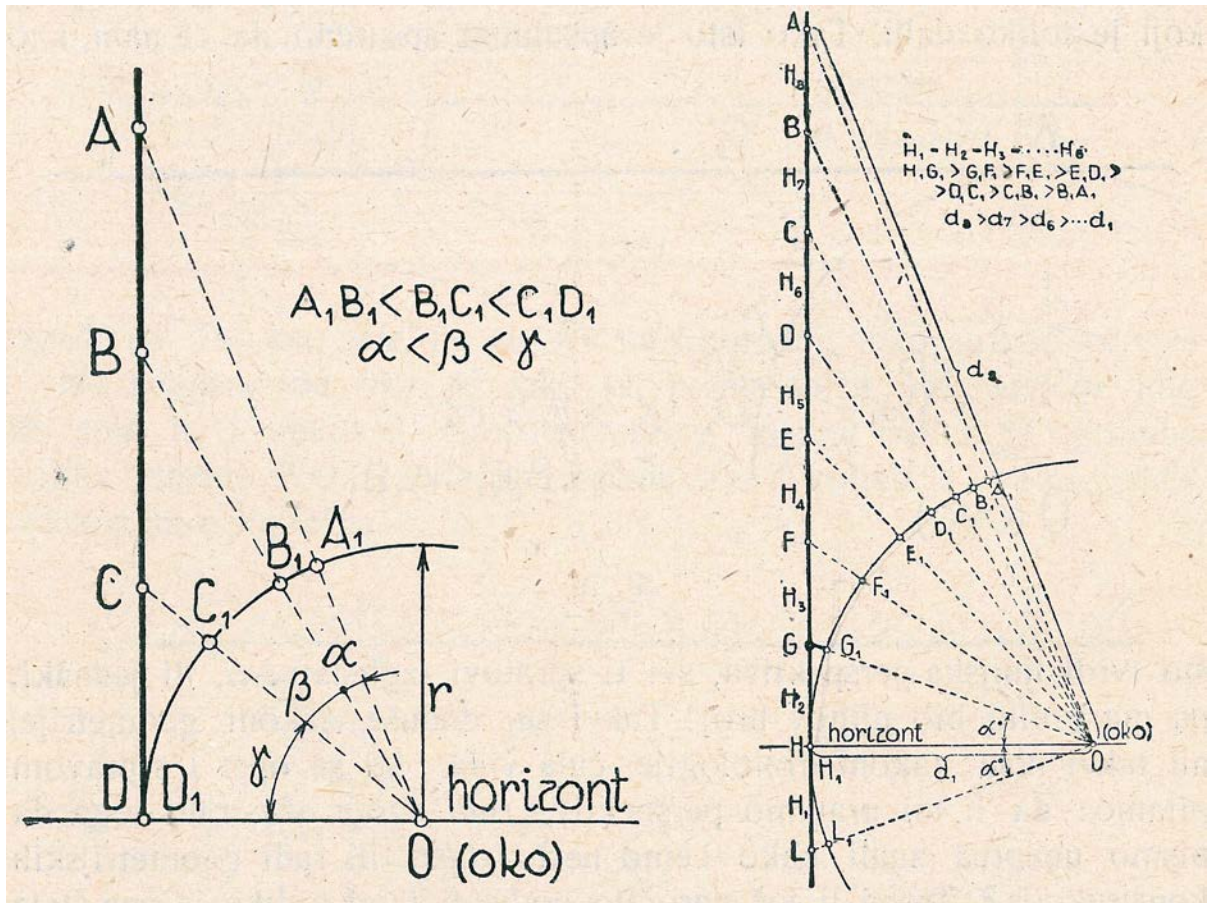


Сл. 420 -- Одређивање висине тимпанона. Извор: Борисављевић, *Оптичко-физиолошка перспектива*, 1948.

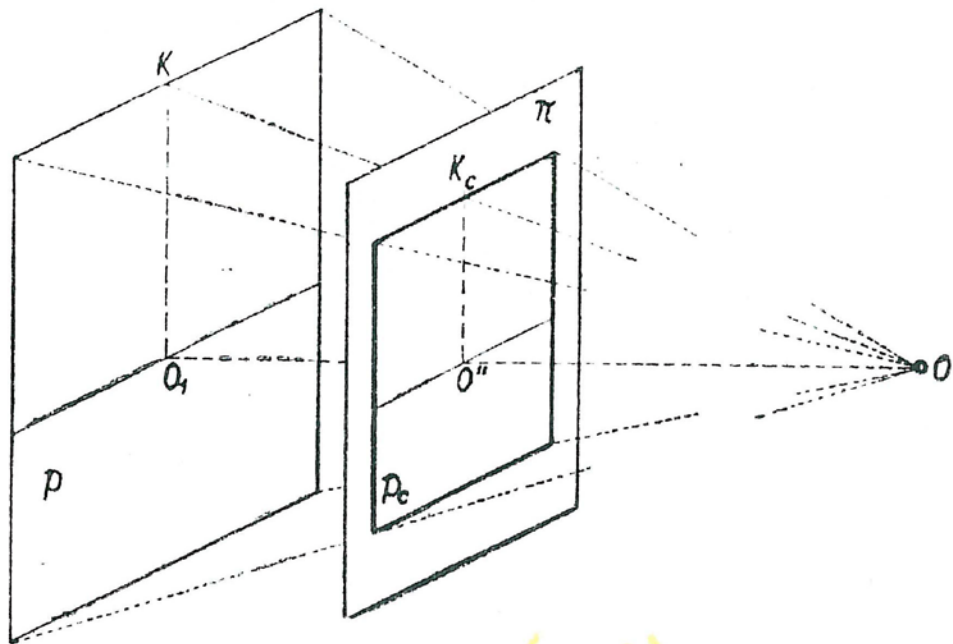


Сл. 421 – Сличност линијске и оптичко-физиолошке перспективе за предмете на великим одстојањима.

Извор: Borissavliévitch, *Perspective sans points de fuite*, 1956.



Сл. 422 и Сл. 423 – Посматрање спратова једне зграде према оптичко-физиолошкој перспективи. Извор: Borissavliévitch, *L'Optique française*, 1959.



Сл. 424 - Односом дистанце ока од ликоварни и перспективне слике предмета. Извор: Borissavliévitch, *L'Optique française*, 1959.

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ирена Кулетин Тулафић је рођена у Београду 22. марта 1979. године. На Архитектонском факултету у Београду дипломирала је 2004. године. Завршила је двоје магистарских последипломских студија, једне на Архитектонском факултету у Београду — курс “Историја и развој теорија архитектуре” (2007), а друге на *L'École Centrale Paris* у Паризу — одсек *Génie des Systèmes Industriels* (2006).

За похађање магистарских студија из области индустријског инжењерства прошла је ригорозне тестове који су селектовали само најбоље младе инжењере из Србије и Црне Горе. На основу показаних резултата добила је пуну стипендију француске владе, што јој је омогућило да студира на *École Centrale Paris* — једној од најпрестижнијих високо образовних институција у Европи, из које су потекли инжењери Ајфел, Пежо, Мишлин и многе друге истакнуте личности. Титулу магистра наука из области индустријског инжењерства (*Mastère Spécialisé en Génie des Systèmes Industriels*), стекла је 2006. године одбранивши магистарску тезу „*Étude avant projet pour la architectural-urbain projet de la marché de vente en gros dans le block № 53 à Nouveau Belgrade*”. Магистарске студије на Архитектонском факултету у Београду из области “Историје и развоја теорија архитектуре” завршила је 2007. године са просечном оценом 10,00. На истом факултету магистрала је 2008. године одбранивши магистарску тезу под насловом „Истраживање естетичке теорије архитектуре Марка-Антоана Ложијеа”. Израду докторске дисертације пријавила је 2009. године, а Архитектонски факултет Универзитета у Београду јој је одобрио рад на докторској дисертацији под насловом „Научна естетика архитектуре Милутина Борисављевића” дана 12. јула 2010. године.

Од 2005. године учествује као сарадник у настави на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Од 2009. године запослена је у звању асистента за ужу научну област Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности и обнова градитељског наслеђа.

Ирена Кулетин Тулафић је аутор монографије *Естетичка теорија архитектуре Марка-Антоана Ложијеа* (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011), која је награђена наградом Ранко Радовић за 2011 годину. У припреми је превод на српски језик и рецензија књиге Марка-Антоана Ложијеа *Essai sur l'architecture* (Есеј о архитектури), као и књига *Стилови у намештају и унутрашњој декорацији архитектуре*. Ирена Кулетин Тулафић аутор је више десетина текстова и научних радова објављених у домаћим и страним часописима. Бави се историјом и теоријом архитектуре, уметности и примењених уметности — развојем стилова у унутрашњој декорацији и намештају. Члан је АЕСП - *L'Association des Centraliens* и АДЕФ - *L'Association des diplomes de l'enseignement superieur français*.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Ирена Кулетин Ђулафић

број индекса завршила је последипломске магистарске студије “Историја и развој теорија архитектуре” на Архитектонском факултету у Београду и дана 29.12.2008. године одбранила магистарску тезу под насловом “Истраживање естетичке теорије архитектуре Марк-Антоан Ложијеа” чиме је стекла титулу магистра техничких наука у области архитектуре и урбанизма.

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом “Научна естетика архитектуре Милутина Борисављевића”

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанта

У Београду, мај 2012.

---

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ирена Кулетин Ћулафић

Број индекса завршила је последипломске магистарске студије “Историја и развој теорија архитектуре” на Архитектонском факултету у Београду и дана 29.12.2008. године одбранила магистарску тезу под насловом “Истраживање естетичке теорије архитектуре Марк-Антоан Ложијеа” чиме је стекла титулу магистра техничких наука у области архитектуре и урбанизма.

Студијски програм стари наставни план

Наслов рада “Научна естетика архитектуре Милутина Борисављевића”

Ментор Професор др Владимир Мако

Потписани/а Ирена Кулетин Ћулафић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања 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 докторанта**

У Београду, мај 2012.

\_\_\_\_\_

### Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

“Научна естетика архитектуре Милутина Борисављевића”

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

**Потпис докторанта**

У Београду, мај 2012.

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 прераде. 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 прераде. 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.