

Универзитет у Београду
Архитектонски факултет

Владимир М. Парежанин

**МЕТАФОРИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА
ИДЕЈЕ КРИТИЧКОГ РЕГИОНАЛИЗМА У
ДЕЛУ АРХИТЕКТЕ РАНКА РАДОВИЋА**

докторска дисертација

Београд,
септембар, 2016. године

University of Belgrade
Faculty of Architecture

Vladimir M. Parežanin

**METAPHORICAL INTERPRETATION of the
CONCEPT of CRITICAL REGIONALISM in the
WORKS of ARCHITECT RANKO RADOVIĆ**

doctoral dissertation

Belgrade,
September, 2016.

тема:

Метафоричка интерпретација идеје критичког регионализма
у делу архитекте Ранка Радовића

кандидат:

Владимир М. ПАРЕЖАНИН, маг.инж.арх

ментор:

Проф. др **Владимир МАКО**

Редовни професор Универзитета у Београду, Архитектонског факултета.
научна област *Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних
уметности и обнова традиционалног наслеђа*

чланови комисије:

Проф. др **Александар ИГЊАТОВИЋ**, ванредни професор

Универзитет у Београду, Архитектонски Факултет

Проф. др **Петар БОЈАНИЋ**, редовни професор

Универзитет у Београду, Институт за филозофију и друштвену теорију

Датум одбране: 29. септембар 2016. године

Београд.

МЕТАФОРИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИДЕЈЕ КРИТИЧКОГ РЕГИОНАЛИЗМА У ДЕЛУ АРХИТЕКТЕ РАНКА РАДОВИЋА

резиме:

Ова докторска дисертација има за циљ да прикаже и образложи истраживачки поступак и рад на теми специфичне позиције **критичког регионализма** унутар архитектонских теорија и пракси. Посебно тежиште истраживачке опсервације ће бити усмерено на вишезначну улогу **метафоре** унутар критичке праксе регионализма према догматској и готово идеолошкој неприкосновености принципа модернизма унутар специфицираног архитектонског дискурса, али и конкретне ауторске позиције.

Значај професора и архитекте Ранка Радовића овим ће бити означен као проблемски оквир истраживања које треба да укаже на симболички, естетски, антрополошки, филозофски и историјски модел метафоричке презентације, репрезентације и интерпретације **датости места**. Метафора као основни метод критике и преиспитивања канона високог модернизма стављена је у службу релативизације и контекстуализације тада доминантне парадигме. У истраживању посебно место заузима конзистентност **значења** и потентност **традиције**, који су у потпуности одредили природу Радовићевог **дизајн процеса**.

кључне речи:

метафора, дизајн процес, естетика, критички регионализам, место, традиција, архитектонска теорија, Ранко Радовић

научно поље:

докторат техничко-технолошких наука

научна област:

архитектура

ужа научна област:

теорија, историја и естетика архитектуре и визуелних уметности

УДК: 7.01:72.071.1:929 Радовић Р. (043.4)

METAPHORICAL INTERPRETATION of the CONCEPT of CRITICAL REGIONALISM in the WORKS of ARCHITECT RANKO RADOVIĆ

summary:

This doctoral thesis aims to present and explain research method and work on the topic of specific positions of *critical regionalism* within architectural theory and practice. A special emphasis of the research is focused on the ambiguous role of *metaphor* in the practice within critical regionalism towards dogmatic and almost ideological inviolability of the principles of modernism inside the specific architectural discourse, but also to an actual author's position.

Hereby, the importance of the architect and professor Ranko Radović will be marked as a problem-based framework of the research that should point out the symbolic, aesthetic, anthropological, philosophical and historical model of metaphorical interpretation, presentation and representation of *givens*. As the main method of criticism and questioning of the canon of high modernism, metaphor was placed in the service of relativization and contextualization of the dominant paradigm back then. The consistency of the *meaning* and the potency of the tradition have a special place in research, and have fully determined the nature of Radović's *design process*.

key words:

metaphor, design process, aesthetics, Critical Regionalism, place, tradition, architectural theory, Ranko Radović

scientific field:

technical and technological sciences

scientific area:

architecture

special scientific field:

theory, history and aesthetics of architecture and visual arts

UDK: 7.01:72.071.1:929 Радовић Р. (043.4)

Метафоричка интерпретација идеје критичког регионализма у делу архитектуре Ранка Радовића

САДРЖАЈ:

1. УВОД

1.1. Уводне напомене о теми истраживања

1.2. Претходна анализа информација о предмету и проблему истраживања, циљ и задаци, полазне хипотезе, научни методи, научна оправданост и очекивани резултати истраживања

2. КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ И ЊЕГОВА ПОЗИЦИЈА У ТЕОРИЈСКИМ ПОСТАВКАМА РАНКА РАДОВИЋА

2.1. Позиционирање феномена критички регионализам

2.1.1. Метафора као архитектонско изражајно средство

2.1.2. Значај места у поставкама критичког регионализма

2.1.3. Интерпретације критичког регионализма у савременим архитектонским теоријама

2.1.4. Одређење критичког регионализма према савременом архитектонском контексту

2.1.5. Критички потенцијал локалног према идеологији модерног покрета у архитектури

2.1.6. Универзални и специфични карактер регионалног: критички и други регионализми

2.2. Контекстуализација Ранка Радовића: критички регионализам

2.2.1. Ранко Радовић: професор, теоретичар, архитекта,

2.2.2. Основне теоријске поставке Ранка Радовића

2.2.3. Позиција теорије Ранка Радовића: ка критичком регионализму

3. ПРОЦЕСИ, МЕТОДИ И ТЕХНИКЕ У КОНЦИПИРАЊУ АРХИТЕКТОНСКОГ ДЕЛА РАНКА РАДОВИЋА

3.1. Формирање критеријума за анализу архитектонског дела

3.1.1. Значај експеримента у истраживању и мишљењу архитектуре Ранка Радовића

3.1.2. Значај цртежа у истраживању и мишљењу архитектуре Ранка Радовића

3.2. Анализа архитектонског дела

3.2.1. *Спомен кућа башке на Сушјесци* — студија случаја

3.2.2. Занатски центар у Београду — *Градић Пејшон* — студија случаја

3.2.3. *Ашеље 212* — студија случаја

4. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Резултати анализе процеса, метода и техника

5. БИБЛИОГРАФИЈА — Извори и литература, попис илустрација

докторска дисертација

**МЕТАФОРИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИДЕЈЕ КРИТИЧКОГ РЕГИОНАЛИЗМА У
ДЕЛУ АРХИТЕКТЕ РАНКА РАДОВИЋА**

Владимир М. Парезанин

1. УВОД

1.1. Уводне напомене о теми истраживања

Најзад и ујркос свему, архишекштура јесте једна уметности и једно стваралаштво, ма како да је социјална и сложена. Моји су проблеми у томе што многи, а посебно архитекти, најчешће мисле и раде као да је архишекштура "уметности форми", а она је "уметности садржина" које се преобраћују у облике — и кућа и градова, и панорама и видика, и фасада и прозора, и улица и пјачења. Архишекштура долази од значења и смисла живота и од руке, да би постала "композиција". Волео сам када сам радио пројекат грађне православне храма у Љубљани, дело Момира Коруновића, што сам добио од цркве старе планове из тридесетих година на којима се Коруновић пошисује не као неко ко је "пројектовао" храм. Он вели: "СЛОЖИО".

Јесте, архитекта не треба да "пројектује", компоује, обликује, уређује, организује, одређује. Његово је да слаже и да сложи. Тако настаје кућа са смислом и са значењем, са логиком, и бојаша, трајна чак и кад пролази. То је њена уметности. Слашати значи за мене условавиши **односе**, довести у везу шолике шеме и програме, дешаље и целину, унутра и споља, прозорски распоред [...] са карактером фасаде. Сложити значи видети и пројорције и линије куће, доледаши улицу, осветлиши објекат.¹

¹ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити пушеви Ранка Радовића* (Београд: Графиком, 1995.) 92.

Намера приказа овог истраживачког дела у области теорије, историје и естетике архитектуре, визуелних уметности, као и праксе архитектуре усмерена је и специфично одређена оперативним циљем јаснијег разумевања и дефинисања овде суочених појмова: метафора, критички регионализам, архитектонски дизајн поступак, место, језик архитектуре, традиција.

Како би овај оперативни циљ био могућ, представљен је на оперативном пољу конкретног деловања професора и архитекте Ранка Радовића, односно специфично одређен и препознат унутар његове теорије и праксе, а тиме и детектован кроз легитимне теоријске и практичне манифестације архитектуре друге половине 20. века.

Овим се истраживањем ради својеврсни критички увид у поменути предмет и проблем истраживања, као и на преоблемске рефлексije на естетичке, семиотичке и симболичке интенце, које тако формирају специфичан и конкретан дизајн поступак — у случају Радовића: критичко преиспитивање канона формализма и догме модернизма кроз увођење метафорне експерименталне естетске праксе. Тиме се указује на отклон од доминантне модернистичке парадигме — не кроз њену потпуну негацију већ кроз њену релативизацију и контекстуализацију.

Позајмљујући Радовићев термин, овде можемо рећи како су мотиви истраживања управо разумевање и увид у начин „слагања“ архитектонског деловања и постављања специфичног дискурса.

Основа тог дискурса јесте саобразност архитектуре.

Како би се испитала конзистенција и ваљаност те саобразност, било би значајно испитати је кроз теоријске поставке које **мисле: место**, његову природу, потенцију и значај за архитектуру; **метафору** као оперативни концептуални систем рецепције и перцепције архитектуре, **критички регионализам** као универзалну и специфичну парадигму модерног покрета у архитектури; **Ранка Радовића**, професора, теоретичара, архитекту, који особеностима свог генија симплификује, синтетизује, мисли и ради архитектуру, тако формирајући специфичан **дизајн процес**.

Тихи напор овога истраживања јесте показати значај традиције као **искуства** — физичке и метафизичке прејудиције за оперативну методологију развоја мишљења и рада архитектуре, односно фундаменталне основе дизајн процеса.

1.2. Претходна анализа информација о предмету и проблему истраживања, циљ и задаци, полазне хипотезе, научни методи, научна оправданост и очекивани резултати истраживања

▪ Интерпретације критичког регионализма у савременим архитектонским теоријама

Читањем релевантних текстова из области, постаје јасно да позиција критичког регионализма није потпуно јасна, као и да су релације ка модерном и постмодерном бројне и вишезначне. Теорија и текстови Лијане Лефевр [Liane Lefaivre] и Александра Цониса [Alexander Tzonis], критички регионализам позиционирају као двоструку негацију: критику модернизма, као и критику посмодернистичке критике модернизма.² Аутори су расправу о критичком регионализму водили трасом друштвеног и историјског одређења појма и давања личних конструката, много се мање бавећи критичким регионализмом као дискурзивном позицијом за проблематизацију теме **места**. Фремpton [Kenneth Frampton] у својим есејима о критичком регионализму даје нагласак на контекст у којем дело настаје, представљајући регионализам као нешто „што увек наглашава чиниоце специфичне за конкретно место [...] уместо да нагласи зграду, наглашава територију која ће бити под утицајем грађевине на тој локацији“.³

Иако, Лефевр и Цонис, своја становишта историјски заснивају на текстовима Луиса Мамфорда [Lewis Mumford], остављају по страни чињеницу да он у својој теорији новог регионализма креће од места и додаје како је „регионална архитектура конструисана на такав начин да не може бити одвојена од свог окружења, а да тако не изгуби неку од својих практичних и естетских вредности — или обе“.⁴

² Liane Lefaivre i Alexander Tzonis, „The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis,“ *Architecture in Greece* 15 (1987): 64-76.

³ Kenet Frampton, „Критички regionalizam: moderna arhitektura i kulturni identitet,“ u *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova knjiga 3: tradicija modernizma i drugi modernizam*, ured. Miloš R. Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005), 493-505.

⁴ Lewis Mumford, *The Sout in Architecture* (NewYork: DaCapo Press, 1967), 34-42.

Entoni Alofsina [Anthony Alofsin], осамдесетих година прошлог века оживљава Мамфордов однос према регионализму, усмерен на праћење датости традиције, њихово редефинисање и трансформацију, што ће дати основ за нове архитектонске форме универзалног карактера.

„(ово) нам обезбеђује и критеријуме за критику, као и правац за производњу архитектуре, у суштини конструктивни регионализам. Прави конструктивни регионализам би требало да одговори на локалне боје, материјале и обичаје, да прихвата традицију и трансформише је.“⁵

Ауторски и аналитички приступ наслеђу инкорпориран у универзални и савремени архитектонски језик у локалном и културолошком контексту јесте концепт критичког регионализма. Морфологија, материјали, као рационални принципи, уз наслеђе и традицију, као секундарне принципе, реинтерпретирају се и комуницирају са вредностима глобалне културе и структурирају критички регионализам.

Расправу о значају регионалног треба почети парафразирајући Кенета Фремптона [Kenneth Frampton], како регија може да прихвати идеје и како их она може развити, али је и за једно и за друго потребно место и идеја, и како је стварање „виталних облика регионалног“⁶ могуће искључиво уз поштовање традиционалног, културног и цивилизацијског нивоа. Фремптон, позивајући се на Карлонија [Carloni], наглашава како је снага провинцијске културе у њеној способности да „сажме уметнички и критички потенцијал регије и уједно асимилира и интерпретира спољне утицаје“.⁷ Тема *специфичној месџа* незаобилазна је када говоримо о локалном, ослобођеном регионализму и Ботином [Mario Botta] принципу *праћења месџа* примарним облицима

⁵ Anthony Alofsin, „Constructive Regionalism,” in *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition* (New York: Princeton Architectural Press, 2007) <https://books.google.rs/books?id=ADAg9SzA7pQC&pg=PA369&lpg=PA369&dq=Alofsin+Anthony+Constructive+Regionalism&source=bl&ots=TirE3iZvUd&sig=jSJEj4NFh9dMpRYaj6SNmZlFpk&hl=sr&sa=X&ved=0CCUQ6AEwAWoVChMIrY6U5Py7xgIVBdYUCh2ipQeQ#v=onepage&q=Alofsin%20Anthony%20Constructive%20Regionalism&f=false>

⁶ Кенет Фремптон, *Модерна архитектура: критичка историја* (Београд: Орион Арт, 2004)

⁷ Ибид.

„смештеним у односу према топографији и небу.“⁸ Сентиментално и репетитивно у односу према поднебљу и традицији су принципи који се модификују и преображавају у критичко и реинтерпретативно и као такви творе спонтани регионални импулс и атмосферу ослобођених локалних манифестација наднационалне архитектуре. Архитектонски гест треба да негује савремену културу и усмерава је ка одређеном локалитету, „а да при том не постане непотребно хералдичан“,⁹ као и да чиниоце специфичног локалитета разуме као матрицу у којој се манифестује као актуелан и специфично вредан. Синтагма *“традиција као критеријум”*,¹⁰ Лазара Трифуновића, значајна је како би се избегла површна критика архитектонског стваралаштва које налази инспирацију у традицији *„у жељи да се искуства традиције синтетизују и нађу своје остварење у ововременском креативном стваралаштву”*.¹¹

▪ **Позиција теорије Ранка Радовића**

„Већина критика модерне архитектуре у којима се утврђује изванредан неуспех доброг броја њених идеологија [...] као и озбиљно незадовољство јавности и корисника грађеном средином коју је формирала модерна архитектура не би смеле да нас одведу на олаки пут, на коме би се прошлост и историјски кодови преобратили у чисте апликације, површне цитате, неопрезне колаже и у највећем броју случајева невешто понављање историје, које је тако остало без свог садржаја, па према томе и логично — без значења.“¹²

Према Хабермасу, једном од најзначајнијих настављача критичке теорије франкфуртског круга, критику модернизма утемељују: „[1] стари

⁸ Кенет Фремpton, *Модерна архитектура: критичка историја* (Београд: Орион Арт, 2004)

⁹ Ибид.

¹⁰ Лазар Трифуновић, „Стара и нова уметност,“ *Зограф* 3 (1969): 39-52.

¹¹ Игор Марић, *Традиционално традиционално понављање и савремена архитектура* (Београд: ИАУС, 2006)

¹² Ranko Radović, *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika* (Novi Sad: Univerzitet, Fakultet tehničkih nauka, 1999), 11.

конзервативци, који са тугом посматрају пад модерног човека, раздвајање науке, морала и уметности, а залажу се за повратак на позиције које претходе модернизму (за екологију, космолошку етику, целовитост погледа на природу и културу), [2] млади конзервативци, који ревидирају искуство естетике модернизма и указују на њен пораз и распад, на плурални и децентрирани субјект постмодерне епохе, а инструменталном разуму супротстављају дионизијску игру, ослобођену историјске нужности и [3] неоконзервативци, који поздрављају развој модерне науке све док је она носилац техничког, капиталистичког напретка и рационалне администрације, а залажу се за ограничавање науке, морала и уметности на аутономне сфере којима се баве стручњаци специјалисти и уместо модернистичког прогресивног пројекта културалног напретка нуде културалне вредности традиције“. ¹³ Љиљана Благојевић, управо на трагу Хабермаса сматра да би Радовић „као истраживач, урбаниста, архитекта и теоретичар модерне и постмодерне могао бити виђен као припадник категорије *младих конзервативца*“, ¹⁴ потврђујући тако његову критичку позицију у односу на владајућу модерну парадигму.

Радовић „упркос претенциозним декларацијама револуционарних *хероја* модерног покрета, који су нас уверавали да архитектура машинске и индустријске епохе нема ни дана историје, јер је та архитектура *радикално нова*“ жели да се заложи за „постојање архитектуре која савршено настаје из реалности сваке средине, из сваке епохе“. ¹⁵ Актуелизовањем историје и традиције, као инструмента деловања и градитељске акције, могуће је „обликовати **оперативну методологију** која ће понудити корпус принципа и поступака за бољу **praxis** грађења и архитектуре“. ¹⁶

Слатка догма од неколико шаблона уз коју је лако доћи до правила и затим бити »бруталан«, »интернационалан«, »експресиван« или »технициран« не могу

¹³ Мишко Шувковић, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: OrionArt 2011), 387.

¹⁴ Ljiljana Blagojević, „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation,“ *Spatium* 25 (2011): 25.

¹⁵ Ranko Radović, *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika* (Novi Sad: Univerzitet, Fakultet tehničkih nauka, 1999), 15.

¹⁶ Ибид, 46.

обезбедити модерност.¹⁷ Ни традиција ни модерност у архитектури се не могу просто добити или просто узети¹⁸, речи су Ранка Радовића којим он акценат ставља на дијалектичко јединство схватања општег и регионалног, личног и друштвеног, ограничења реалности и слободе имагинације, модерности и традиције.

Објекат Спомен куће на Тјентишту, Радовић конципира као 'уметност' контекста околине, као историјски и социо-културни контекст ослоњен на Алтовски принцип *дубоке модерности уз истинску традицију*. Природа је извор снаге, како Радовић парафразирајући Саливена [Louis Sullivan], обелодањује инспиришући и стваралачки импулс природе као *"света морфолошких облика, дубине, света који је и сам, ако је веровати Рајшу, најједноставнија форма архитектуре"*. Намера аутора није рајтовска и мимикријска, већ „синтеза егалитета“¹⁹, у којој се природни амбијент остави онаквим какав јесте и обогати лепотом објекта који у себе прима.²⁰ Хабермас уочава да питања екологије, очувања **наслеђа** служи као полазиште за разбијање јединице функционалне форме модерне архитектуре и тврди да таква настојања, обично звана „виталним“, задржавају нешто од импулса Модерног покрета. Благојевић наглашава како је Радовић стваралац виталних настојања „у истраживању, писању, критиковању, полемисању, предавању модерне и њене савремене ревалоризације, као и преиспитивању модерних облика кроз његов архитектонски дизајн. Дизајн његовог највише критикованог признатог архитектонског рада, Спомен куће на Тјентишту, отелотворује ово „витално“ преиспитивање модерног. Композиција стереометријских облика стрмих косих кровова је модерна по својој форми и структури, али се истовремено другачије тумачи.²¹

¹⁷ Ranko Radović, *Živi prostor* (Beograd: [Ranko Radović, Slobodan Mašić], 1979), 99.

¹⁸ Ибид.

¹⁹ Ђорђе Кадиевић, „Класични задатак,“ *НИН*, 11. август 1974, 31.

²⁰ Ибид.

²¹ Ljiljana Blagojević, „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation,“ *Spatium* 25 (2011): 25.

Значај објекта Спомен куће је у томе што је њеном критиком зачето ново поље отвореног приступа критици и слободном критичком мишљењу, сталном преиспитивању и отклону од априори принципа. Заправо, подцртан је значај вишезначног и вишекодног мишљења и делања архитектуре и промена парадигме, па се постмодернистички симболичко—иконографски знак који тежи комуникацији и реферирању према локалном, преобразио из објекта у критички регионалан догађај.

▪ **Метафора као архитектонско изражајно средство**

„Метафора представља реторичку фигуру у којој је један предмет описан терминима другог. Метафора подразумева изражајно средство преношења значења, и она уз дословно значење речи, укључује и додатни смисао или вишак значења. Она је значењски вишак који надилази дословна и конвенционална значења. Са становишта Серлове теорије [John Searle] говорних чинова појам метафоре се тиче односа дословног значења речи и реченица, са једне стране, и говорниковог или исказаног значења са друге стране.“²²

Радовић, говорећи о месту традиције у архитектури, указује на значај „наслеђа идеја и мишљења, текстова и принципа“ на чему се рађа архитектонски језик, сложен и разнолик у дослуху са технологијама и културом, друштвеним идеалима и личним укусом, економским силама и психолошким дејством. Подсећа на Лотманову дистинкцију „истинитост језика“ наспрам „истинитости поруке“,²³ која се чини сродном са логичком основом Серлове поставке метафоре.

„Ми смо желели да се традицијом грађења служимо у светлу активне праксе савремене архитектуре у којој су идеје и

²² Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: OrionArt 2011), 433.

²³ Ranko Radović, „Podsticajno, zagonetno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi,“ *De re Aedificatoria* 1 (1990): 8.

процеси настајања форми уписани у општу духовну топографију“.²⁴

Радовић додаје како под **идејом** сматра широко поље значења и како тај термин усваја да би помоћу њега говорио о фрагментима архитектонске мисли којом је могуће оперисати. Подсећа на „концепцију архитектонске традиције која се остварује „преношењем идеја“, односно Банемовој [Banham Reyner] „употреби и поновној употреби идеја“ (use and reuse of ideas).²⁵ У прилог томе, Радовић позива цитат Виоле-ле-Дика [Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc] који каже како „и данас један број људи сматра да би новина у архитектури била поставити пирамиду на њено теме“, што је заправо једна класична форма „коју описује један текст, а онда нова употреба те форме, као идеја, прелази у пројекат“.

Свођењем објекта на један једини елемент, претачући архитектуру у просторни знак, Радовић пројектује по семантичком кључу. Његово позивање на изворе остаје уопштено и апстрактно и пре него што изазове асоцијације, наговештава „апстрактну конкретност“²⁶ мноштва значења.

Препознајући многоструко кодирање у **Радовићевој** архитектури, Џенкс га, у оквиру свог *Развојној стаблa постмодерне архитектуре*, позиционира у **метафоричко-метафизичку** [Metaphorical-Metaphysical] традицију и у оквиру **романтичној оживљавања** [Romantic Revival] за период од 1950. до 2000. године.²⁷ Благојевић нам помаже да разумемо Џенкса и да дело Ранка Радовића посматрамо као постмодерно плуралистичко, дијалошко и упућује нас на Радовићеве речи, како је: „наше залагање за духовни и језички плурализам

²⁴ Ranko Radović, *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika* (Novi Sad: Univerzitet, Fakultet tehničkih nauka, 1999), 35.

²⁵ Ибид, 36.

²⁶ Čarls Dženks, *Jezik postmoderne arhitekture* (Beograd: Vuk Karadžić, 1985), 171.

²⁷ Charls Jencks, „Theory of Evolution, an Overview of 20th Century Architecture,“ *Architectural Review*, July (2000): 76-79 <http://www.architectural-review.com/home/ar-archive/ar-2000-july-jencks-theory-of-evolution-an-overview-of-20th-century-architecture/8623596.article>

архитектуре, за знање и постојање огромног, неисцрпног низа искустава (и историје и модерног времена) у новом, увек новом и позитивном дијалогу“.²⁸

▪ **Предмет и проблем истраживања:**

Предмет истраживања:

Предмет истраживања ће бити *процес* метафоричке интерпретације регионалних модела, односно начин на који локалне архитектонске форме партиципирају, али и како се транспонују и рефлектују на архитектонску морфологију и обликовна утемељења дела Ранка Радовића. У односу на то, предмет истраживања би био и то на који начин поменуте архитектонске форме утичу на Радовићеве естетичке, семиотичке и симболичке интенце, формирајући тако својеврстан *дизајн и ошуйак*.

Предмет истраживања подразумева и однос теорије и праксе архитекте Ранка Радовића, што има за циљ преиспитивање потенцијала његове архитектонске праксе у контексту формирања критичког дискурса у оквиру тада актуелне архитектонске парадигме.

Предмет истраживања ће бити усресређен на писана дела, реализоване објекте, ауторску пројектну документацију, конкурсне радове, уметничка графичка дела.

Проблем истраживања:

Ово истраживање се бави испитивањем критичког потенцијала дела Ранка Радовића, односно могућностима за успостављање концептуалног механизма који је способан да продукује дела и који је осетљив на посебности контекста.

Проблем истраживања је усредсређен на рекодификовање визуелног искуства које се црпи из праксе привилегованог односа објекта са местом, као и постављања пројекта као проблемског поља истраживања.

²⁸ Ljiljana Blagojević, „Ranko Radović: profesor, urbanist, arhitekt i teoretičar arhitekture,“ *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu* 48 (2011): 379.

Проблем је и потреба архитекте да кроз своје архитектонско деловање, користећи поступак метафоричког изражавања, угради и покаже контекст (симболички, емоционални, географски, природни, антрополошки, романтични) односно карактер места у коме дело настаје, те да његов принцип и даље остане једновремено аутономан и рецептиван.

- **Циљеви и задаци истраживања:**

Циљеви истраживања:

Циљ је овим истраживањем показати однос архитектонског и теоријског рада архитекте Ранка Радовића према локалном и месту, те у каквој је тај рад релацији према тада актуелним архитектонским парадигмама, а пре свега парадигми критичког регионализма. Ово подразумева дефинисање средстава *комуникације* и теоријских ставова Ранка Радовића на основу којих се овакав приступ сврстава у легитимне архитектонске практичне и теоријске поступке друге половине 20. века. У оквиру овог циља, као *оперативни циљ*, јавља се потреба јаснијег формулисања концепта „критички регионализам“.

Други циљ је бољи увид у дизајн поступке Ранка Радовића из перспективе дизајн процеса и дизајн принципа, где се дизајн принципи виде као саставни део дизајн процеса, а на основу којих се генеришу основна полазишта за обликовање сваког појединог објекта. Ово подразумева анализу и представљање оперативних инструмената, те методе графичког и геометријског конципирања архитектонске морфологије и форме на којима Радовић базира обликовна утемељења.

Следећа намера је показати да Радовићево преиспитивање канона формализма и догме високог модернизма, кроз увођење експерименталне естетске праксе, чини отклон од доминантне модернистичке парадигме, али не кроз њену потпуну негацију већ кроз њену релативизацију и контекстуализацију.

Задаци истраживања:

Задаци овог истраживања се могу поделити у неколико група.

У прву групу се може сврстати анализа теоријских ставова Ранка Радовића. Затим, анализа теоријских тврдњи и расправа о критичком регионализму, као и одређење према појму критичког регионализма и дефинисање концептуалних оквира за његову проблематизацију. У оквиру ове групе значајно место заузима компарација и позиционирање ставова и принципа Ранка Радовића у односу на дефинисане позиције критичког регионализма.

Друга група циљева се односи се на анализу архитектонске праксе Ранка Радовића. То подразумева дефинисање појмова: дизајн поступак, дизајн процес, дизајн принцип, односно формирање параметара на основу којих је могуће преиспитивати грађена дела и методе њиховог конципирања и обликовања. Крајњи задатак јесте преиспитивање ових дела одређено претходно поменутих параметрима.

На крају, задатак је и представити и предложити потенцијални однос теоријских и градитељских принципа Ранка Радовића са једне и тада доминантне модерностичке парадигме са друге стране.

- **Полазне хипотезе истраживања:**
 - **X1 — Анализом Радовићевог разумевања локалној се може преиспитивати значење и како оно утиче на његову пројектантску праксу, односно како он симболичка и семиотичка својства архитектуре поставља као основ пројектантских одлука, с обзиром на стално присуство значења у његовој репрезентацији теоријске, са тим што се не може препознати општа конзистентност значења архитектонских елемената у архитектури Ранка Радовића већ се конзистентност огледа кроз метафору креирања његовог значења у односу на дато и место.**

Радовићев дизајн поступак се може разложити на дизајн процесе и дизајн принципе, где се у оквиру дизајн процеса превасходно формулише одређени дизајн принцип, заснован на метафори, карактеристичним особеностима и традицијама предметног места, а који постаје утемељење за сам процес обликовања новог објекта.

- **X2 — Традиционални елементи у архитектури Ранка Радовића не представљају потпун отклон од тада актуелне модерне парадигме у корист традиционалних или евентуално постмодерних вредности, већ представљају критички однос према модерним принципима.**

Критички однос формира се са циљем стварања регионално критичког естетичког и семиотичког израза модерне архитектуре, што говори да Радовић не ствара нову парадигму већ се бави критичком праксом постојеће. Тачније њеном метафоричком интерпретацијом.

- **Научне методе истраживања:**

Представљено истраживање ће бити реализовано комбиновањем низа основних и специфичних научних метода и техника које се примењују у области архитектуре и урбанизма. Општи научни метод помоћу којег ће истраживање бити структурирано је аналитичко-синтетички метод. Овај метод је примерен теоријским и емпиријским истраживањима са циљем доказивања постављених хипотеза, те реализације задатака истраживања.

Преглед основних метода истраживања које ће бити примењене у процесу израде докторске дисертације је: метод научне анализе (анализа садржаја примарних и секундарних извора), метод логичке аргументације, метод студије случаја (case study), метод упоредне анализе садржаја и метод утемељења (grounded theory).

Истраживање ћемо започети анализом секундарних извора, помоћу којих ће се дефинисати фундаменталне теоријске одреднице критичког регионализма. У следећем кораку ће бити спроведено формирање информационе базе, односно сакупљање и систематизација разнородне истраживачке грађе, што

подразумева сав релевантни материјал контактан са истраживаном области — писане текстове предметног аутора, пројектну документацију анализираних објеката, архивску грађу, хемеротечку грађу, текстове писане о теоријском и практичном делу аутора итд. Наведене активности ће углавном подразумевати методу анализе грађе, односно релевантних примарних и секундарних извора, где би примарне изворе представљали текстови аутора Ранка Радовића, његова пројектна документација, као и директан однос и увид у архитектонска дела који су и непосредни предмет истраживања. Секундарни извори су они који ће на посредан начин приказати аутора и предмет овог истраживања, и који ће формирати друштвено-историјски, социјални и идеолошки, као и стручни и однос актуелне критике о поменутих предметима истраживања. Из тога ће, методом *критичке анализе садржаја* извора, проистећи јасна аргументација, те реторичка и контекстуална прецизност и успостављање прецизно документованих релација.

Генералну хронологију методолошких активности овог рада чине две конститутивне целине: први део који се тиче теоријских аспеката и концепата архитектуре Ранка Радовића и њихове контекстуализације, и други који се тиче његовог практичног градитељског деловања.

У првој фази рада примењиваће се, првенствено, теоријско-систематски и аналитичко-фактографски поступци у истраживању материјала, односно текстова аутора и текстова о аутору, као и текстова који се тичу општег теоријског контекста у ком аутор ствара, са посебним акцентом на литературу која се тиче анализе и дефиниције концептуалног оквира критички регионализам. Овим се настојало да се проуче, прикажу и објасне теоријски ставови Ранка Радовића. Као завршни сегмент ове фазе, и као основни аналитички поступак целог истраживања, издваја се компаративна анализа којом ће се испитивати однос теоријских ставова Ранка Радовића и принципа критичког регионализма.

У другој фази ће се истраживати градитељски опус аутора. Приликом анализе предметних објеката користиће се методи архитектонске анализе, методи графичке анализе, геометријске анализе, као и метода посматрања на терену. Као централни део друге фазе истраживања, издвојиће се анализа три одабрана

објекта која ће бити разматрана методом студије случаја, односно емпиријски, а која ће бити спроведена на основу три претходно дефинисана критеријума [*дизајн њосћуѝак, дизајн ѝроцес, дизајн ѝринциѝ*]. По томе, као завршница ове фазе, путем индукције и генерализације ће се створити основ за декодификовање процеса концептуализовања и обликовања архитектонског дела и тиме указати на општа својства архитектуре Ранка Радовића.

У завршној фази ће бити спроведена синтеза и интерпретација резултата истраживања, иако интерпретација није стриктно везана за ову фазу већ се протеже кроз читав научни поступак, будући да и фазе сакупљања идентификације, организације и вредновања података подразумевају и истовремену интерпретацију. Интерпретација ће бити спроведена у односу на проблемске поставке.

▪ **Генерална структура рада:**

Планирана структура рада у основи је троделна: *Увод, Представљање, ѝриказ и инћерѝретација резултата истраживања*, те *Закључак и ѝреѝоруке*. На крају рада се налазе напомене уз текст, прилози (попис и индекс фотографија, илустрација, цртежа, шема), као и списак библиографских јединица (примарни и секундарни извори, општа литература).

Увод садржи преглед уводних напомена о теми, даје увид у полазну основу истраживања и мотиве. У уводу ће бити представљене постојеће информације о проблему и предмету истраживања, као и о циљевима и задацима истраживања. У уводном делу ће бити изнете основне полазне хипотезе, приказ методолошких приступа, са проценом научне оправданости и очекиваних резултата истраживања.

Средишњи део рада **Представљање, приказ и интерпретација резултата истраживања** је подељен у две целине, током којих ће бити приказани и објашњени резултати истраживања.

Прва целина *Крићички реѝонализам и његова ѝозиција у теоријским ѝосћавкама Ранка Радовића*, састоји се од два поглавља, **првог**: *Позиционирање*

феномена критички регионализам и другог: Контекстуализација Ранка Радовића: критички регионализам. У првом поглављу истраживања ће бити представљен проблем позиционирања феномена критички регионализам, његове интерпретације у савременим архитектонским теоријама, те његовим директним конституентима. Овај део ће се тицати критичког потенцијала локалних градитељских намера, те универзалних и специфичних особина архитектуре критичког регионализма. Критички регионализам ће на даље бити анализиран, конкретно као потенцијал за метафоричке и интерпретативне трансмисије порука датости локалног и места.

У другом поглављу тежиште истраживања ће бити конкретно Ранко Радовић, односно његов теоретски опус. Истраживање ће се, на даље, тицати упоређивања онога што смо претходно препознали као критички регионализам уопште и његове интерпретације и обличја која је препозната код предметног аутора.

Друга целина *Процеси, методи и технике у конципирању архитектонског дела Ранка Радовића*, састоји се од три поглавља: **првог** *Формирање критеријума за анализу архитектонског дела*, **другог** *Анализа одабраних примера* и **трећег** *Резултати анализе размањених процеса, метода и техника*.

Прво поглавље друге целине ће разматрати начине и технике приступа проблематизацији анализа архитектонског дела Ранка Радовића, кроз дискурзивне одреднице метафоричког тумачења естетичких, симболичких, семиотичких и формалних инстанци критичког регионализма уочених на проблемском пољу. Затим, у другом поглављу, следи читав низ графичких, геометријских анализа, спроведених на конкретним примерима, чије резултате треба укрстити са претходно одређеним позицијама метафоричке интерпретације критичког регионализма. Оквир за реализацију анализа јесу појединачне студије случаја спроведене на одабраним примерима архитектонских дела аутора. Последње поглавље овог дела ће бити анализа и синтеза, па представљање резултата претходно спроведених студија случаја.

У **Закључцима и препорукама** се сумирају резултати претходних истраживања, проверавају почетне хипотезе и отварају правци за нова истраживања.

▪ **Научна оправданост истраживања, очекивани резултати и примена:**

Доприноси овог рада се могу сврстати у три категорије: 1] теоријски, 2] практични и 3] методолошки.

Првом групом доприноса могу се сматрати резултати истраживања који ће се исказати кроз формулисање и дефинисање феноменолошког, као и стилског, оквира *критички регионализам* у разматраном историјском, друштвеном и стваралачком контексту, као и кроз детерминацију и јасније појмовно одређење истог. То ће представљати прилог проучавању теорије архитектуре, јер ће показати релације између стваралаштва домаћих аутора и одредница критичког регионализма у општем теоријском и стручном архитектонском оквиру. Овде се превасходно очитује чињеница која указује да ће се на овај начин проблемско поље критички регионализам по први пут озбиљније проучавати у националној научном миљеу.

Очекиван је допринос и у продубљивању и проширењу разумевања и научне интерпретације архитектонског стваралаштва окарактерисаног као *регионалној, критичкој* и *критички регионалној*, те начина метафоричких интерпретација тих карактера кроз естетички, семиотички, симболички, ликовни, те структурални, морфолошки и концептуални језик архитектуре.

Ово истраживање ће понудити један потпунији увид у стваралаштво Ранка Радовића које до сада није било тема ни средиште озбиљних научних разматрања. У том смислу посебно ће значајна бити анализа његовог теоретског рада, помоћу које ће се понудити релације Радовићевог стваралаштва и општих концепата критичког регионализма. Тиме ће се поставити оквири за даља проучавања критичког регионализам у националним оквирима.

Другу групу доприноса представљају резултати истраживања који ће понудити и представити системе промишљања и конципирања дизајн поступака архитекте Ранка Радовића, као и начине и методе којима се опходио према

локалном, чиме ће бити показане његове интенције у метафоричкој интерпретацији карактеристика контекста кроз читав низ извештаја, приказа и закључака.

Трећа група доприноса би била прилог методологији проучавања архитектонског стваралаштва и процеса пројектовања кроз увођење аспеката и критерија дизајн поступка: дизајн процеса и дизајн принципа. Такође, у методолошком смислу, допринос овог истраживања био би и графичка декодификација дизајн поступка.

▪ **Предлог плана истраживања:**

Програм истраживања и реализације докторске дисертације предвиђен је кроз низ предстојећих фаза: ① Прикупљање примарних и секундарних извора, релевантне архивске грађе, интервјуа, фотодокументације и пројектних докумената која се односе на предмет и обухват истраживања. ② Затим следи разврставање и систематизација, те класификација и груписање оперативног фактографског материјала по категоријама према области истраживања. ③ Потом, у следећој фази истраживања ће бити објашњени мотиви, разлози, те дефинисани циљеви и формулисане хипотезе истраживања. То ће пратити презентација и анализа информација из претходног поступка, као и теоријских позиција, које се тичу предмета и проблема истраживања из чега ће проистећи задаци. ④ У овој фази биће анализирани различити теоријски оквири и појмови, те теоријске позиције које одређују и концептуализују феномен *критички регионализам* код нас и његову релацију према општим феноменолошким одредницама. Критички регионализам ће на даље бити анализиран, специјално и у односу на своје метафоричке и интерпретативне потенцијале трансмисије порука датости локалног и места. У овом делу ће се утврдити специфичан научно-истраживачки приступ феномену критички регионализам, као и дискурзивној позицији проблематизовања. ⑤ Следи фокусирање проблемског поља те локализација предмета истраживања на теоријски и практичан рад архитектке Ранка Радовића, чија ће конкретна писана и грађена дела бити својеврсне студије случаја. ⑥ Студије случаја ће бити изведене кроз специфичне аспекте и уз помоћ дефинисаних критерија. Методе

и технике којима ће студија бити реализована треба да понуде премисе као могућност да се над њима провере хипотезе. ⑦ Следи обрада и анализа резултата истраживања, као и антиципирање истих унутар архитектонске теорије и праксе. ⑧ Евалуација и понуђени закључци ће бити представљени и препоручени као основ и иницијација за даља истраживања у овој области.

▪ **Матичност предложене теме дисертације:**

Предложена тема је мултидисциплинарног обухвата, а позиционирана је превасходно у научној области архитектуре и урбанизма, ужа научна област теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности, за коју је на Универзитету у Београду матичан Архитектонски факултет.

2. КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ И ЊЕГОВА ПОЗИЦИЈА У ТЕОРИЈСКИМ ПОСТАВКАМА РАНКА РАДОВИЋА:

2.1. ПОЗИЦИОНИРАЊЕ ФЕНОМЕНА КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ

2.1.1. МЕТАФОРА КАО АРХИТЕКТОНСКО ИЗРАЖАЈНО СРЕДСТВО

„ ...*архитектуру називам ‘окамењеном музиком’*“

„ ...*I call architecture ‘petrified music’*“²⁹

метафора [грч. *meta* — промена, *pherein* — носити;
грч. *μεταφορά* — пренос]

У класичној реторици, фигура речи, неуобичајено употребљен израз пренесеног значења, којим се, особинама познатог објекта желе објаснити особине новог, непознатог, објекта о коме се говори, са којим уобичајени израз са којим се налази у релацији значењске сличности, дели слику, јесте метафора. Односно, метафором означена појава има сличност са појавом чије је **име** употребљено као **слика**.³⁰

У основи метафоре је поређење које је иначе **фигура аналогије** [А је као Б], док је метафора **фигура идентификације** [А јесте Б]. Поређење је експлицитно, а метафора имплицитна, што значи да кроз фундаменталан когнитивни процес аналогије настаје метафора. У метафори се, према томе, предмети поистовећују. Квинтилијан [Marcus Fabius Quintilianus]³¹ је метафору сматрао скраћеним обликом поређења. Метафора и поређење некада остварују исти учинак на темељу чега је Улман [S.Ullman] закључио да без обзира на то је ли

²⁹ Јохан Волфганг фон Гете: “*I have found a paper of mine among some others,*” said Goethe to-day, “*in which I call architecture ‘petrified music’.* Really there is something in this; the tone of mind produced by architecture approaches the effect of music. [у основном тексту превод аутора]

Јохан Волфганг фон Гете [Johann Wolfgang Von Goethe], писмо Јохану Екерману [Johann Peter Eckermann]: понедељак, 23. март., 1829. године, у *Conversations of Goethe with Johann Peter Eckermann*, наслов оригинала: *Gespräche mit Goethe*.

³⁰ Aristotel, *Retorika* (Zagreb: Naprijed, 1989), [наглашени делови текста су интервенција аутора]

³¹ Марко Фабије Квинтилијан (лат. Marcus Fabius Quintilianus), римски реторичар и филозоф, рођен око 35. године н.е. у Калигурису

слика формулисана експлицитно или имплицитно, она коначно проистиче из исте интуиције, из истог запажања сличности.

Метафора више није само и искључиво питање речи и језика, односно није само лингвистички феномен, већ дубоко задире у мисао, разумевање, рецепцију, структуру перцепције или самоперцепције, те тако постаје концептуални систем кроз који делујемо. Одређујућа функција метафоре, у основи је когнитивна, и помаже код разумевања, лексичких и мисаоних категорија, појмова, дефиниција, објашњења. Посебно је значајна **креативна** (значи и когнитивна) функција метафоре. Капацитет преношења значења и особина, поступком метафоре значи „*знаџи видеџи и оџазииџи међусобну сличности*“³²

„Метафора представља реторичку фигуру у којој је један предмет описан терминима другог. **Метафора подразумева изражајно средство преношења значења, и она уз дословно значење речи, укључује и додатни смисао или вишак значења. Она је значењски вишак који надилази дословна и конвенционална значења.** Са становишта Серлове теорије [John Searle, прим. аут.] говорних чинова појам метафоре се тиче односа дословног значења речи и реченица, са једне стране, и говорниковог или исказаног значења са друге стране.“³³

Гудман [Nelson Goodman]³⁴, поставља тезу о томе да је метафора нова, односно млада чињеница, а да је чињеница сазрела метафора, то јест метафора која је кодифицирана и прихваћена као нова, дословна чињеница.³⁵ Предуслов за постојање метафоре јесте постојање дословних вредности и конвенционалних поставки као исходишта за нова значења. Нарав односа између чињенице и

³² Aristotel, *Retorika* (Zagreb: Naprijed, 1989),
[наглашени делови текста су интервенција аутора]

³³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umjetnosti* (Beograd: Orion Art, 2011), 433. [наглашени делови текста су интервенција аутора]

³⁴ Нелсон Годман [Nelson Goodman] (7.8.1906 – 25.11.1998.) — истакнути амерички филозоф науке, језика и теорије естетике.

³⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 367.

дословног значења према исказаном значењу овисна је и о аналогiji као концептуалној, визуелној, предметној, закономерној сличности или сродности. Поступак аналогije се у лингвистици и семиологији очитује као начело правилности и закономерности у стварању изведених и сложених симбола заснован на постојећим комбинацијама. Релација између далеке **аналогije** и метафоре иде у прилог Аристотеловој тврдњи како је **метафора знак добре интуиције**, односно нови аспект, ново гледиште, ново светло, што поставља метафору као дискурс.

О метафори можемо говорити и кроз њен локовски [Johni Locke], спознајни аспект. Значи, можемо је окарактерисати као когнитивну стратегију која нам допушта да изразимо апстрактне ентитете. Управо путем такве метафоре, приписујући апстрактним објектима физичке одреднице, односно извршавајући метафорички трансфер, таквим објектима дајемо могућност представе, преображавамо их у идеје које се могу спознати путем искустава са **метафорним** објектима.

Метафора је архитектури, као и другим областима уметности, ту да представи специфичне, недоживљене представе и тако прошири осећаје, имагинацију, те подигне нивое сензибилитета. Архитектонски, ауторски гест, увек је у интенцији формирања аутентичног, јединственог и у сталној је потрази за **идентитетом**.

Наша архитектонска **гноза** нам ускраћује потребу да оперишемо буквалним појмовима и категоријама у нашој струци. Увек ћемо се боље објаснити са свјим делима, ако останемо на плану **метафора** и на плану **алегорија**, и учи нас да будемо опрезни према буквалном, према једнозначном!³⁶

Према стварности се можемо опходити као према *линеарној манифестацији слика (једној шекста) који је већ шу*,³⁷ односно неког обличја контекста који

³⁶ Bogdan Bogdanović, *Arhitektonska teorija, nauka ili gnoza* (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2001) <https://www.youtube.com/watch?v=jgJCBM-lZNw> [наглашени делови текста су интервенција аутора]

³⁷ Умберто Еко, *Границе шумањења* (Београд: Паидеа, 2001), 142.

значајно реферира и одређује метафору. Логички контекст, у окриљу реторичких форми, представља основ метафоре. Апсолутно „логична“ и одређена метафора може постати *мршвом метафором*,³⁸ уколико се формира на основу раније комплетно усвојених и јасних правила. Механизам промишљања нам остаје великим делом непознат и аутор метафоре је изводи посредством намерних, случајних или неконтролисаних асоцијација, или грешком.

„Само анализирајући фазе једног интерпретативног процеса могуће је разрадити нека нагађања о фазама настајања.“³⁹

За сналажење у апстрактним доменима искуства, метафора пружа велику помоћ: већина апстрактних реторичких инстанци опстаје захваљујући логичким структурама метафоре. Изворни и базични домени утемељени су у нашем телесном и менталном **искуству**, што објашњава Џонсон [Mark Johnson]. Џонсон додаје, да приликом нашег функционисања у свету — *крећући се, ошјајајући, рукујући објектима*⁴⁰ — препознајемо одређене процесе који ће одредити наше гестове према сличним или интуитивно логички упареним структурама, као и да ће наше тренутно стање бити рефлексна реакција на претходна искуства, као и логичка прејудиција и рутина на сродна будућа. Структуре, које он назива **сликовним схемама**, по својој природи су **прејојмовне**, јер настају пре него што смо у стању да своје искуство појмовно представимо и именујемо: оне, међутим, за нас инхерентно имају значење, зато што су непосредно доживљене и зато што имају своју структуру.

Душка Кликовац, у *Метафоре у мишљењу и језику*, метафоре, по својој унутрашњој структури, разуме као **гешталте**⁴¹ — целине које се не могу просто свести на збир делова, већ су увек део јединствене комплексне слике надзначења, „*ше захваљујући шоме* [метафоре, прим. аут.] *имају своју лојку*

³⁸ Умберто Еко, *Границе шумацења* (Београд: Паидеа, 2001), 142.

³⁹ Ибид.

⁴⁰ Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1987)

⁴¹ Duška Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2004)

пomoћу које усмеравају и oтpаничавају наше разумевање“. То значи да те сликовне схеме бивају пројектоване у области нефизичког и непросторног посредством метафоре. Пратећи Лакофа [George Lakoff]⁴² можемо рећи како су сликовне схеме метафоре дубоко утемељене у нашем непосредном искуству — „оном које имамо са својим телом, које служи као садржатељ, има предњу и задњу страну, има своје делове и представља целину“.⁴³

Оваква разматрања воде Лакофа и Џонсона до закључка о природи људске рационалности. Они, наиме, сматрају, да је рационалност заснована на телесном, јер се кроз мишљење служимо структурама сликовних схема - утемељених у телесном искуству; а она је по својој суштини имагинативна, јер структуру тих сликовних схема имагинативно пројектујемо у апстрактне домене.

Ови аутори се зато залажу за теоријски приступ који називају „искуствени реализам“, а који подразумева да наше разумевање света зависи и од онога што у њему постоји независно од нас **објективно**, али и од референцијалне схеме коју употребљавамо, полазећи од својих циљева и интереса.⁴⁴

Нису све појмовне метафоре исте. Лакоф и Џонсон помињу њихове три врсте:

- прву врсту сачињавају структурне метафоре:
појам се метафорички структурира помоћу групе.
- другу врсту сачињавају оријентационе метафоре:
са основом у природи простора.
- трећу врсту сачињавају онтолошке метафоре:
догађаји, активности, емоције, добијају онтолошки статус – видимо их као ентитете или као суштине

Лакоф и Тарнер описују и **сликовне метафоре**, које се не заснивају на пресликавању једног појма на други, већ једне слике на другу (нпр. „чији је сирок пешчани сат“). Слике је могуће пресликавати, односно транспоновати

⁴² George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987)

⁴³ Ибид.

⁴⁴ George Lakoff, and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980)

геометријске и графичке одреднице, захваљујући њиховој структури. Она подразумева однос између целине и њених делова, као и одређене атрибуте појединачних инстанци, што нас враћа на тврдњу да су метафоре у основи гешталтне. За разлику од **сликовних схема**, које имају веома општу структуру, **слике** које служе као изворни домен таквих метафора богате су детаљима, који стављени у контекст дају значења. То чини сликовне метафоре ограниченим на веома специфичне случајеве — чини их једнократним, односно заснованим на једнократном искуству.

Лакоф и Тарнер разликују метафоре и према њиховој општости.

На основу тог критеријума они говоре о **метафорама специфичног нивоа**: појмови су нижи на скали општости и боље дефинисани, јер поседују већи број својстава; и **метафорама генеричког нивоа**: појмови су веома општи.

Ковечес [Zoltán Kövecses] примећује да у неким случајевима међу објектима у метафорном односу постоји сличност: она која је заснована на основној, претходно постојећој сличности, као и она која настаје захваљујући метафоричком разумевању објекта посредством другог. Други облик, аутор назива **метафором уочене структуралне сличности** двају домена.⁴⁵ Тако се те сличности јављају као **резултат**, а не као **узрок** метафоре.⁴⁶ Разлози да се разумевање неког апстрактног појма везује за један конкретан, одређени изворни домен леже у **теорији поређења**, као класичној и основној теорији метафоре.

Основни начин за вишезначно разумевање речи лежи у метафори. Односно, она представља основни механизам којим се, кроз увођење **вишка значења**, односно кроз одређена контекстуална или конотативна значења може изменити, тачније, сугерисати природа и атмосфера појма — односно полисемичност речи.

⁴⁵ Zoltán Kövecses, *Metaphor – A Practical Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 68-69.

⁴⁶ Ибид, 71-72.

Како видимо, метафора структурира наше промишљање, тиме наше понашање, можемо рећи, представља својеврсну интуитивну директрисну раван наше перцепције и рецепције света. Томе можемо придодати став Лакофа да се метафоричко мишљење **не може избећи**, јер иако постоји стварност „постоји и несвестан систем метафора које несвесно користимо да бисмо схватили ту стварност. Метафора ограничава оно што примећујемо, осветљава оно што видимо и даје нам део структуре закључивања помоћу које резонујемо.“⁴⁷

Појмовне метафоре сведоче и друге области искуства, мимо манифестација у језику. Поред осталих, Ковечес помиње области људског искуства попут филма, цртежа, цртаног филма, скулптуре и архитектуре које се концептуализују, иницирају и исказују искључиво природом метафоре.⁴⁸ Расулић показује како се оријентационе појмовне метафоре уграђују унутар других система исказивања вредности. Тако је вертикална манифестација, ванјезички, затечена у концептуализацији звука: не само да говоримо о високим и ниским тоновима, већ и ноте, којима бележимо тонове, сходно тој метафори, бележимо високим и ниским положајем унутар нотних система.⁴⁹

О улози метафоре у свакодневном животу, Лакоф и Џонсон, говоре као о „разумевању и доживљавању **једне врсте ствари** помоћу **друге врсте ствари**“,⁵⁰ из чега видимо да основу оваквог тумачења чини физичко искуство, прихваћено као непосредно. Новије теорије сматрају да човек разуме свет на два начина. Уколико су у питању конкретне појаве, у њима учествујемо и постајемо их свесни непосредно, значи разумемо их посредством чула. Тиме човек стиче просторне представе, димензије, величине, материјале, предмете, као и релације и физичке законитости унутар чулног искуства.

⁴⁷ George Lakoff, "Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf," in *Thirty Years of Linguistic Evolution* (Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1992), 481.

⁴⁸ Zoltán Kövecses, *Metaphor – A Practical Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 75.

⁴⁹ Katarina Rasulić, *Konceptualizacija vertikalne dimenzije u engleskom i srpskohrvatskom jeziku*, doktorska disertacija (Beograd: Univerzitet, Filološki fakultet: 2002), 222.

⁵⁰ George Lakoff, and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press. 1980), 5.

Човек је, међутим, у стању да прихвати (осети), а после и да разуме и апстрактне појаве, чије разумевање није произвољно, већ базирано на логичким интуитивним, мисаоним и когнитивним релацијама ка искушеним, конкретним појавама. На тај начин нивое вишег реда објашњавамо помоћу нивоа нижег рада. Философ науке, Мајкл Полањи [Polanyi] истиче да је претпоставка сваког вишег нивоа постојање нижих нивоа, које овај у себе интегрише и обједињује, иако се помоћу истих не може објаснити, јер су нижи нивои недоречени, нестабилни и отворени.⁵¹ Наиме, апстрактне појаве ћемо објаснити конкретним, невидљиве видљивим, неопипљиве опипљивим — и такав механизам разумевања можемо назвати метафором⁵² — инструментом концептуализације и разумевања искуства. Тиме стајемо на страну когнитивно-лингвистичкој пракси која метафору ставља у домен мишљења, па потом језика: она се у језику налази зато што јој претходи позиција у мишљењу. Тако посматрана, метафора представља основ структурирања нашег појмовног система.⁵³

Метафоричност и дословност, онако како се традиционално разумеју у науци о језику и стилу, међусобно се искључују: метафора је по дефиницији фигура, дакле стоји насупрот неком дословном изразу на који се може *и́ревесџи* и у односу на који стиче статус фигуре.⁵⁴ Не сме се занемарити чињеница да употреба метафоре, у организовању појмовног система, није увек ствар избора или намере, већ да се у недостатку дословног аутентичног израза за њом посеже интуитивно. Нису ретке околности *кашахреза* — пренаглашених, неадекватних, или метафора из нужде.

Значајно је разликовати метафору од алегорије. Алегорија представља систем — структуру метафоричких значења појединих речи. У теорији језика, текст се назива алегоријским када се његово значење као целине разликује од дословних

⁵¹ Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy* (London: Routledge, 1958)

⁵² Овакве идеје детаљније је разрадио Џонсон: Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1987)

⁵³ George Lakoff, and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 14.

⁵⁴ Duška Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2004)

значења појединих реченица. „Алегорија се у модерној и авангардној умјетности појављује као модел који омогућује напуштање метафизичких претпоставки идеалистичке естетике [...] и циљ јој је показати да је свако значење умјетни спој и поредак ликовних, језичких и менталних аспеката који међусобно нису природно нужно повезани.“⁵⁵ Исто тако, постмодерни стваралац не исказује изворно значење слике, већ „указује на путеве трансформације и превођења значења“.⁵⁶ За алегорију можемо рећи да она представља поступак којим се потврђене метафорне вредносне поставке присвајају, сједињују унутар јединствене алегоријске визуелне наратије. За постмодерног ствараоца алегорија представља семиолошку формулу којом се исказује трансформација визуелних значења у семиолошка и лингвистичка значења или обратно. Из свега видимо да значења нису последица само директног перцептивног и естетског доживљаја већ и сложеног односа постојећих значењских структура културе, контекста и наслеђа.

Метафора као и алегорија заснивају логички однос кроз **аналогiju** — однос сличности и подударности чија објашњења можемо тражити у другим научним дисциплинама попут математике, философије, логике и слично.

У основи аналогije је однос два различита система који се успоставља кроз њихову концептуалну, предметну, визуелну или закономерну сличност и сродност. Логички аналошки поступак је изведен из појединачних или посебних аспеката, односно њиховим разматрањем и вредновањем на темељу сличности, додирних тачака, односно заједничких особина аналогijом спрегнутих предмета.

„Показује се да се однос аналогije, који се примарно заснива на визуелној сличности приказа и оригинала, може формулисати као композиционо правило, које више нема директан и дослован однос с полазним предметом него с концептом

⁵⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 39.

⁵⁶ Ибид.

приказивања предмета, то јесте, знањем о приказивању и перцепцији предмета.“⁵⁷

Дефиниција аналогije или сличности као кореспондирања и подударања својстава, по Шуваковићу се мора проверити кроз два аспекта:

- 1] колико је заједничких својстава потребно да би се слика и предмет који она представља сматрали сличном.
- 2] да ли су сва заједничка својства релевантна за утврђивање сличности.

Тако је неопходно утврдити карактеристике релевантних сличности, а потом њихову природу. Објект и слика која га представља нису слични по критеријуму предметности, јер објекат значи трећу димензију и волумен, а слика раванску представу; иако су исти по основи значења. Тиме се враћамо на Годманов став о сличности уметничког дела и приказаног предмета који он базира на **позицију навика и позицију правила**. Ослонивши се на речено, можемо бити слободни у тврдњи да навик у разумемо као искуство, а њега опет као емпиријску укупност засновану на искушеном, стеченом, сазнајном. Видимо да цео тај логички низ: навика — искуство — емпиријски основ, у потпуности одређује **апостериорну функција времена**. Тако можемо говорити о времену искуства и искуству времена.

„Метафора не успоставља однос сличности између референата, већ однос семиотичке идентичности између садржаја израза, и само посредно може да се тиче начина на који посматрамо референце. Покушаји да се на метафору примене вредности истинитости из формалне логике не објашњавају њено семиотичко устројство.“⁵⁸

Неке метафоре нас оспособљавају да увидимо аспекте реалности чијем создавању доприноси управо стварање метафоре. То не чуди ако обратимо пажњу да је реалност промишљана, креирана, и описивана из специфично

⁵⁷ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 51.

⁵⁸ Умберто Еко, *Границе шумацења* (Београд: Паидеа, 2001), 145.

личне перцептивне тачке коју омогућује метафора уз разумевање метафорног семантичког контекста. Овим се метафора опредељује изван чистог референцирања ка реалном свету, те оријентише ка метафори која има везу и са унутрашњим, личним, доживљајем света, као и са нашим емотивним процесима. Умберто Еко наглашава како је предуслов за настајање *креативне метафоре* заправо *перцептивни шок*, односно „један унутарњи доживљај света рођен из некакве перцептивне катастрофе“.⁵⁹ Након тумачења метафоре и разумевања основе и разлога за употребу исте, слушаоцу се обзнањује ново светло предмета, и значај са *зашто*, прелази на *како* је објекат објашњен, односно сликом језика приказан.

Овим се враћамо на Серлов [John Searle] проблем интенције, односно намере [мотива] творца метафоричког исказа. Управо ће намера ка додатном смислу, односно за вишком значења, учинити значајнијим однос *истинитости језика* наспрам *истинитости њоруче*. И Еко позива релацију између Серловог *sentence meaning* и *speaker's meaning* како би објаснио да метафора не постоји изван намере њеног аутора, али да ће се она оправдати и утемељити унутар слушаоца, односно конзумента. Тако, врло извесно да је одлука о *учинку* метафоре препуштена тумачу, конзументу, као и да ће у знатној мери зависити од интеракције тумача, односно његових капацитета да разуме и препозна, и метафоричког текста.

Важно је напоменути да је за метафору важан ентитет **контекстуалности**, на који се метафора ослања и у оквиру кога се успостављају тумачења. Ако размотримо ентитете контекстуалности и интертекстуалности, те ако уз то прихватимо метафору као везу логичког и лексичког система, оправдана је Екова дилема о **метафоричком реверзibilitету**. Тај реверзibilitет тиче се логичке спреге **времена** и **простора**, односно начина како се један ентитет објашњава другим унутар метафоричких изјава. Особинама времена често објашњавамо просторе, док се природом простора опредељује време. Тако метафора не успоставља интеракцију двеју идеја, већ контекстуални и интертекстуални преплет двају система идеја.

⁵⁹ Умберто Еко, *Границе тумачења* (Београд: Паидеа, 2001), 150.

Метафори често приступамо као особито поетском и естетском феномену, иако видимо да метафорички поступак у основи надилази поменуто и у многоме се утемељује у философији, научном поступку и свакодневном језику, било вербалном било невербалном, што не искључује њену естетску димензију.

Метафора је процес.

Метафора је отворен и жив процес.

Метафора је еволутиван процес.

Тако о метафори можемо говорити као о процесу трансмисије и у језичко—логичком смислу, као и у концептуално—исказној намери аутора архитектонског дела. Тако је могућа:

- Метафора као дословно значење;
- Метафора као интерпретација — феномен садржаја;
- Метафора као посредовање;
- Метафора као катахреза;
- Метафора као универзалност ауторске позиције;
- Метафора као интенција аутора;
- Метафора као конотација;
- Метафора као тумачење — научно сазнање;
- Метафора као контекстуалност и интертекстуалност;
- Метафора као аналогија;
- Метафора као парафраза;
- Метафора као естетички суд;
- Метафора као критички апарат;
- Метафора као дизајн поступак.

Метафора, у односу на неке друге приступе и методе у архитектонском промишљању и деловању представља учинковит и оправдан инструмент у формирању карактеристика јединствености и идентитета архитектонског дела. Ту значајну улогу у формирању архитектонског идентитета препознаје још и Витрувије. Он указује на неприкосновени утицај **природе** као метафоре у раном архитектонском исказу. Говори о томе да када човек усваја стационаран

однос према животу и станишту, почиње да гради себи склоништа која подсећају на животињска, на пример птичија гнезда. Пошто је природа засновала људско тело принципом симетрије, исти је транспонован, првенствено у архитектуру, потом специфичније у обликовање храмова, а затим и у многе друге грађене облике и артефакте. Основано о познатим референцирањима, цитатима, односно аналогји са **природним облицима**, или **облицима природе**, можемо размишљати као о есенцији стварања утемељеној на опонашању. Удаљавањем од опонашања и подражавања, па преко интерпретација и посредовања долазимо до естетичког суда који твори критички апарат и филозофску категорију метафоре и дискурзивну метафорну ауторску позицију.

Ток јединственог, личног дизајн процеса и концептуалног заснивања неког дела неће увек ићи логичким трасама рационалних и објективно опредељених метода. Аристотел истиче значај метафоре у креативном процесу, дефинишући је као:

“... giving the name that belongs to something else”

(Poetics, 1457b)

“... давање имена које припада нечему другом”

(Поетика, 1457b)

Да ли **давање имена** у језику има аналогiju са **(о)давањем слике** у уметности и архитектури? Релацију **име** — **слика**, можемо проверити на инверзији логичке дистинкције: **име слике** или **слика имена**. Тај однос, у својим граничним позицијама, можемо исказати као **метафору која твори реч**, односно **назив** [име речи] за неку **слику** [визуелну сензацију, графички материјал, просторни феномен]. Пример такве метафоре је **писмо**. Писмо, као начин материјализовања информације, односно начин графичког представљања и записивања језика, јесте метафора које даје (ново) значење, односно нову вредност. Словни карактери или ноте су писма примерена графичком бележењу информација и представљају нове естетизоване вредности. Тако они постају носиоцима информација, односно значења — знацима.

„Као што Молијеров Господин Журден није био свестан да ли говори у стиху или у прози, тако и многи од нас нису свесни да комуницирају помоћу знакова, да их употребљавају, а да о томе не размишљају.“⁶⁰

Из наведеног закључујемо да је слично и са метафором у (архитектонском) језику. Често је нисмо свесни. У креативном и стваралачком процесу она неће увек бити гест одређене намере, већ често интуитивни несвесни начин. Овоме је могуће придодати став којим Еко архитектуру види као **културолошки артефакт** и један од највећих **изазова семиологије**.

Уколико приметимо Аристотелово *монолошко начело ума* и начело одсуства субјекта, као и настојање Дериде [Jacques Derrida] да поред **фоноцентризма** философију искуша и као деконструктивистички **логоцентризам**⁶¹ - **живи шекспир**, могуће је осетити проблеме које је учинила промена медија, односно метафоричко превођење начина исказивања из гласа у реч. Ако су „писање и говор природе истог текста“⁶², онда можемо рећи да конзумент и стваралац текста имају истоветне ауторитете над судбином значења текста, тако да ће вредност трансмисије значења бити у интертекстуалности. Интертекстуалност се не сме свести на литерарну нарацију и дескрипцију текстом, већ сасвим супротно на многозначност као резултат претходног контекстуалног свођења на потентан појам. Ту интертекстуалност обезбеђује управо метафора, односно „тумачење само у светлу довољног броја интертекстуалног знања.“⁶³

„Бројне су аналогije између архитектуре и језика. Ако слободно користимо термине, онда можемо говорити о архитектонским *речима, фразама, синтакси, метафори, семантици*.“⁶⁴

⁶⁰ Радослав Ђокић, *Знак и симбол* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003)

⁶¹ Novica Milić, „A dekonstrukcije: la différence, pisanje, Derida i „mi“,“ u *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, ured. Petar Bojanić (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005), 29-53.

⁶² Gordon Marshall, *Dictionary of sociology* (Oxford: University Press, 1998), 515.

⁶³ Умберто Еко, *Границе тумачења* (Београд: Паидеа, 2001), 157.

⁶⁴ Čarls Dženks, *Nova paradigma u arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2007), 25.

МЕТАФОРА КАО АРХИТЕКТОНСКИ ДИЗАЈН ПОСТУПАК

Џенкс [Charles Jencks] говорећи о облицима архитектонске комуникације,⁶⁵ из спектра **архитектонских језичких фигура** издваја *метафору и код*, које је неопходно употребљавати унутар правила архитектонске граматике, или кохерентно „прози вернакуларног језика“, а изван жаргона и слободних личних дијалеката градитељско-инвеститорске праксе. Покушаји и намере да једно искуство, у архитектури: искуство атмосфере, места, димензије, материјалности, симболике и слично, упоредимо са другим, емпиријским, карактеристично је за свако мишљење, а посебно за креативно. Што су надражаји посматраног објекта неуобичајенији, тиме ће се те нове сензације смештати у сазнајне капацитете методом метафоре. Овде метафору можемо посматрати и као средство објективизације и тумачења које помаже разумевање и посредовање у искуству.

Декларативном објективизацијом, изражаји архитектуре постају освешћени, приказани, изведени, изложени критици јавности, постају предметом тестирања, провере вредности и капацитета, како на концептуалној, идејној, тако и на објективно материјалној, па и друштвено погодној основи. Начини прихватања и разумевања неког објекта су посебна тема теорије и критике архитектуре, на којој, у овом раду, неће бити акценат. Овде ће тежиште разматрања бити на кодификацији — ауторској позицији, односно личном дизајн поступку у пракси архитектонског текста и архитектонског објекта. Такав специфичан исказ можемо посматрати као имплицитну **метанамеру** критичке праксе која се исказује унутар метафоричког дискурса. Обазујући се према томе, средства изражавања аутора, можемо посматрати као средства преиспитивања догме (искуствено декодификованих инстанци) и средства **метастања** препуштених критичкој пракси.

Тако за Радовићеве дизајн поступке можемо рећи да представљају стална преиспитивања контекста, те да је у сталној намери ка производњи значења. Потрага за значењем (новим знаком), као новим оригиналом који се измешта из тежишта значења као наративног и дескриптивног, и премешта се у

⁶⁵ Čarls Dženks, *Nova paradigma u arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2007), 26.

значајско као релационо. Легитимитет овоме дају постструктуралистичке семиотичке теорије.

Једноставна колиба-кућа постала је знак за свако неимарство у свим његовим појавама — духовној, симболичкој, функционалној, конструктивној, па и обликовној. Зато што је тако значајна за схватање архитектуре, првобитна колиба морала је бити у исти мах и сасвим једноставна, а могло би се размишљати и обрнутим редом, зато што је тако сведена и суштаствена могла је постати знак.⁶⁶

Ако архитектуру, било као ауторску намеру, било као готов објект, претпоставимо као **комуникацију**, односно као *феномен културе система знакова*⁶⁷ којим се извршава комуникација код које *архитектонски код* генерише *иконички код*,⁶⁸ постаје јасно како се *идеја о некој кући*, временом и искуством, замењује и трансформише у *идеју о кући уопште*. Ово означавање принципом и искуством представља основ архитектонског семиотичког исказа. Такав се исказ одређује на основу кодификованог значења које се у датом културном контексту приписује неком означитељу.

Сводећи објекат на један елемент, симплификујући денотативне и конотативне карактеристике, Ранко Радовић претвара (означава) архитектуру у просторни знак у коме се препознаје присуство означитеља. Његово позивање на изворе остаје на нивоу претпостављене менталне реакције и пре него што изазове асоцијације он ће навестити „апстрактну конкретност“⁶⁹ значења.

„Истина је да чак и процеси кодификације припадају сфери друштвеног понашања; али кодови не дозвољавају емпиријску потврду иако су засновани на закључцима посматрања

⁶⁶ Ranko Radović, *Antologija kuća* (Beograd: Građevinska knjiga, 1985), 14.

⁶⁷ Umberto Eco, "Funkcija i znak: semiotika arhitekture," u *Teorija arhitekture i urbanizma*, ured. Petar Bojanić i Vladan Đokić (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2009), 155.

⁶⁸ Ибид, 156.

⁶⁹ Čarls Dženks, *Jezik postmoderne arhitekture* (Beograd: Vuk Karadžić, 1985), 171.

комуникативне употребе, увек су конструисани као структурални модели и постављени као теоријска хипотеза.“⁷⁰

Значајно је поменути да у случају архитектуре треба правити разлику између кодова читања објеката и кодова читања пројекта објекта. Многи нивои кодирања ће логичком транскрипцијом бити присутни на обе кодификационе равни, иако то не значи апсолутни каузалитет. Одређен ниво конвенција и стандарда у приказивању изражава креативне намере ће представљати графичке филтере логичким кодовима, и обратно. И један и други процес ће бити означени друштвеним, историјским и естетским категоријама тренутка у коме настају.

Аристотел такође изражава значај метафоре:

„... ordinary words convey only what we know already: it is from metaphor that we best get hold of something fresh [...] It is a great thing by far to be master of metaphor.”

(Rhetoric, 1410b)

„... обичне речи преносе само оно што већ знамо, док је метафора најбољи начин да дођемо у додир нечеј новој [...] Велика је ствар бити мајстор метафоре.”

(Реторика, 1410b)

Од Аристотела до данас, идеја о улози метафоре у креативном процесу као и њена дефиниција се није много променила. Најзначајнија промена огледа се у улози метафоре у креативном процесу, која није ограничена само на језик, философију, уметност, већ њена улога расте у науци и у другим процесима фундаменталног и креативног истраживања. Тако Ајнштајнове изјаве говоре како он своје теорије ретко конципира кроз речи и готове исказе, већ најчешће по облику **визуелних слика** које ствара унутар свог менталног простора.⁷¹ Методолошки апарат решавања научних проблема је разнолик почевши од аналитичког, логичког, линеарног, графичког, а у тренутку постаје веома

⁷⁰ Umberto Eco, “Funkcija i znak: semiotika arhitekture,” u *Teorija arhitekture i urbanizma*, ured. Petar Bojanić i Vladan Đokić (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2009), 157.

⁷¹ Gerald Holton, *The Scientific Imagination* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 189.

индивидуалан, интуитивно усмераван кроз спрегу метода. Тиме се формира лични **дизајн процес** индивидуалних и интуитивних **дизајн поступака** унутар познатих, освешћених метода истраживања.

Проблеми дизајна су веома комплексни, а њихова алтернативна решења су непредвидива и некада могу бити дефинисана као **злоћудна** [*wicked*]⁷² и **лоше структурирана** [*ill-structured*].⁷³

Егзактне научне методе и приступи нису довољно ефикасни у решавању архитектонских дизајн захтева. Претпоставимо да је разлог специфична природа проблема и конкретне условљености у спреси са ауторском концептуалном и естетском намером. Такав стваралачки гест можемо разумети као комуникацију, односно размену, тачније **живо шкање** уметничке интенције, артикулације интуиције, датости реалности, функционалних, обликовних и технолошких решења.

Уколико архитектонске дизајн проблеме окарактеришемо као комплексне **wicked** и **ill-structured**, за њихово решење потребно је претпоставити оба аспекта: рационално-објективни али и имагинативно-субјективни. Даља би расправа претпостављала да би, тога ради, дизајн процес могао бити базиран на метафори као имагинативној рационалности [“imaginative rationality”] која може да сагледа и направи контакте и значењска чворишта структуралних рутина дизајн потенцијала, основе за разрешење креативних захтева.

По Лакофу и Џонсону:

„Metaphorical projection is one fundamental means by which we project structure, make new connections, and remold our experience.“

„Метафоричка пројекција је фундаментално средство којим пројектујемо структуру, стварамо нове везе, и обликујемо лично искуство.“

⁷² Horst W. J. Rittel, and Melvin M. Webber „Dilemmas in a General Theory of Planning,” *Policy Sciences* 4 (1973): 155–169.

⁷³ H. A. Simon, „The Structure of Ill-Structured Problems,” *Artificial Intelligence* 4 (1973): 181–201.

Дизајн, као креативно стварање и уметничко обликовање се може окарактерисати као активност која има контрадикторне циљеве који су базирани на имплицитним теоријама и појмовима као што су неодређеност, двосмисленост, метафоричност, нестабилност и повезаност.⁷⁴

Управо због тога, архитектонски дизајн процес је прилично сложен и нелинеаран. Комплексност дизајн поступка јесте у његовој сталној упућености на многа поља и дисциплине друштвено-социјалног и природно-материјалног искуства, које није просто предвидети.

Док једна страна тумачи архитектонски дизајн као техничко и технолошко решавање проблема базирано на објективности, постоје ставови који приоритет дају субјективности под претпоставком индивидуалног стваралаштва као капацитета и могућности да се искаже примарни стваралачки импулс.

„Примарни импулс креативног процеса који произилази из односа према природним законитостима и структурама, по својој суштини (је) другачији у односу на ниво афектне пажње и припада области интуитивног знања.“⁷⁵

Дизајн поступак заснован на метафорама који је по Лакофу и Џонсону дефинисан као *емпиријализам* [орг. *experientialist*] сагледава имагинацију и стварност као једно, без контрадикторности, што формира потенцијал за постизање бољих резултата. Током дизајн процеса није потребно само рационално промишљање и схватање света који нас окружује, већ га је неопходно употпунити имагинацијом и унутрашњим интуитивним сагледавањем.

„*Metaphor is thus imaginative rationality.*“⁷⁶

„*Метафора је (према њој) рационалношћу заснована на машти.*“

⁷⁴ S. Ledewitz, „Models of Design in Studio Teaching,” *Journal of Architectural Education* 38, 2 (1984): 2–8.

⁷⁵ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 2: kreativni proces između subjektivnog i opšte-društvenog estetskog značenja* (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet; Orion Art, 2009), 2.

⁷⁶ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 194.

Лакоф и Џонсон тврде да објективизам рефлектује људску потребу за разумевањем света како би били што успешнији у њему, а да је субјективизам фокусиран на унутрашње аспекте разумевања. Емпиријски дискурс обједињује ова два сагледавања и нуди перспективу у којој се они могу састати у једном.

Тако је метафора предмет рационалног које произилази из маште и омогућава разумевање одређене врсте референтног искуства, притом стварајући повезаност по основу наметања гешталта који је структуриран на основу искуства. Нове метафоре су у стању да стварају нова разумевања и, према томе, нову реалност (реалну вредност) — што јесте креативни поступак стварања (дизајна) нове вредности коначно, али и преобликовања (редизајна) као увећања постојеће вредности.

Метафора као *концептуална структура* дизајн процеса, није само питање интелигенције и способности, већ подразумева (и захтева) кохерентна стања чулности унутар нашег искуства која ће конституисати естетски доживљај. Појединачно, уметничка дела не могу бити метафоре, чак иако обезбеђују појединачно нова искуства и спознаје. Метафорним се може назвати поступак којим се имплицира кохеренција чула, естетских својстава и ауторских намера унутар имагинативне рационалности. Естетски доживљај према томе није само унутар домена уметничког окружења, већ се јавља као део уобичајене перцепције и рецепције конвенционалног начина размишљања.

Важном се чини Бејтсонова [Gregory Bateson] поставка метафоре у креативном процесу — као рекурзивног аспекта комплексности [орг. “recursive aspect of complexity”] — као оног процеса који се ослања на потенцијал и карактер претходно дефинисаног и одређеног. Такав став обједињује аналогију, сличност, алегорију, метафору, имплицитност, унутар нелинеарног промишљања о проблему дизајна са сталним враћањем ка *археџију* и *примордијалу* као основном операнду креативног поступка.

„Примордијална идеја се може поставити у контекст темељне креативности, која дозвољава и омогућава ницање бескрајних варијација ових прототипских облика.“⁷⁷

Уколико се пође Маковим тумачењем Семперове [Gottfried Semper] теорије настанка облика, очигледна су два доминантна дискурса: први, усмерен на разумевање појма примордијаности као припадности природи и њеним законитостима; и други, као ауторски, лични, процес размишљања одређен историјским, социјалним, техничким и технолошким датостима тренутка стварања.

Тако и Ранко Радовић, позивајући се на Ложијеов [Marc-Antoine Laugier]⁷⁸ нацрт кућа природе — првих кућа, колиба, истиче **метафоричку представу** која показује *Архитектуру* [жену] која човеку даје **примитив** [*la cabane rustique*], модел куће, „који треба да нам помогне да се приближимо суштини грађења, једноставности, природи и симболичкој, вечитој страни архитектуре — **архетипу**“.⁷⁹

Сублимирајући претходне ставове примордијалности, архетипа, природе, личног ауторског става и **имагинације рационалној**, метафору можемо поставити као начин, боље речено **метод рационализације имаживној**, што представља рекурзивну спрегу — развојну повратну спиралу креативног поступка. Аналогија постоји код логичких, вербалних и визуелних метафора као процеса суперпозиције надражаја на слику архетипа или *оригинала*. Оваква слика, ближе може бити одређена поређењем са сликама које настају у каледоскопу, код кога су фактичке **гајности** стварне слике структуре, а **иокреши** којима се производе нова стања - лични креативни импулс промена и тумачења.

⁷⁷ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 2: kreativni proces između subjektivnog i opšte-društvenog estetskog značenja* (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet; Orion Art, 2009), 2.

⁷⁸ Ложије, Марко Антоније [Marc-Antoine Laugier], теоретичар архитектуре, језуитски свештеник из Провансе, Француска, објавио Есеје о архитектури [Essay on Architecture, 1753.]

⁷⁹ Ranko Radović, *Antologija kuća* (Beograd: Građevinska knjiga, 1985), 15.

Концепт *визуалне метафоре*⁸⁰ у научном речнику поставља Алдрих [Virgil Charles Aldrich], иако га архитекте и философи користе још у античком периоду.

Чини се потпуно природним да визуелна и значењска метафора преовлада у архитектонском креативном процесу, као невербалној категорији. Тај креативни процес настаје на расцепу естетског осећаја стваралачног исказивања чулних импресија, језиком нове посредоване (метафорне) експресивности. У том смислу, Мако подвлачи значај *емџаиџије*, као важног алата креативног метафорног процеса који повезује архитектов *стваралачки џениј са џримџивним законџиџостџима екџпресије и џриморџијалним осећањем облика*.

Са циљем да покаже један од могућих начина размишљања на стваралачком нивоу, Ротемберг [Rothemberg] у својим истраживањима говори о „*homospacial thinking*“⁸¹ и дефинише га као сагледавање више засебних целина које егзистирају у истом простору, а воде ка стварању нових, различитих идентитета, што кореспондира самој метафоричкој мисли. Према Ротенбергу током креативног процеса у свим визуелним уметностима: сликарству, вајарству и архитектури, визуелна метафора има водећу улогу. Стога је могуће прихвати Којнову [Richard Coyne] поставку дизајна као процеса *иџре уз метафору*.⁸² Позиција метафоре унутар истраживачког поступка, процес дизајна са *равни асоџијације* премешта у *систем бисоџијација*, структуре вишесеклих равни стваралачког процеса и његове естетске артикулације.

Стални процес промена, односно преображаја фрагмента реалности у информацију, информације у дизајн потенцијал, дизајн потенцијала у дизајн аспект, и на концу, дизајн аспеката у концептуалну заснованост стваралачке

⁸⁰ Virgil Aldrich, „Visual Metaphor,” *Journal of Aesthetic Education* 2 (1968): 73-80.

⁸¹ Albert Rothenberg, „Visual Art, Homospacial Thinking in the Creative Process,” *Leonardo* 13, 1 (1980): 17-27.

⁸² “Design can be characterized as generating action within a “play” of metaphor,” in *Designing Information Technology: From Method to Metaphor*, Richard Coyne (Cambridge: MIT Press, 1996)

намере⁸³ могуће је извести помоћу интуитивних и метафоричких потенцијала аутора и медија.

Узевши у обзир речено, можемо бити слободни да метафору прогласимо основом уметничког, креативног стваралаштва [или стварања уопште], односно онога што дизајн поступак чини специфичним и особеним. Како је она унутрашњи и лични метод интерпретације упита, надражаја и задатка стварања, можемо претпоставити њену конкретну рефлексију на резултате дизајн процеса, односно ауторску идентификацију према проблему што представља основ ентитета и идентитета дела.

Језик метафоре заснован је на метазначењу, односно оперативном арахетипу, који се јединствено и сублиминално везује за **семе значења**, и који ће на конкретном месту дати спектар ентитета од објекта до догађаја.

2.1.2. ЗНАЧАЈ МЕСТА У ПОСТАВКАМА КРИТИЧКОГ РЕГИОНАЛИЗМА

„Архитектура је воља епохе изражена језиком простора. Живим. Променљивим. Новим. Не јуче, не сутра, само данас може добити форму. Само ова архитектура ствара.”⁸⁴

Потреба теоретизације **места** одређена је намером да се место разуме као контекст стварања, то јесте да се дихотомни однос **контекст-текст** прихвати као нужан за артикулацију значења и смисла. Архитектонска интерпретација контекста [места] ће формирати конотативни оквир архитектонске просторне и програмске манифестације. Оваквим приступом архитектонско дело ће представљати перцепцију, генерализацију и артикулацију контекста и датости места, постављен пред вредносни и критички катализатор друштвених и историјских норми. Дело и контекст представљају морфолошке операнде тумачења и интерпретације код које се претпоставља окружење у коме се очекује значење.

⁸³ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 1: sedam tematskih rasprava* (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet; Orion Art, 2005), 112.

⁸⁴ Ludwig Mies van der Rohe, „Bürohaus“ *G - Material zur Elementaren Gestaltung* 6 (1923) [превод аутора]

„Термин контекст често поједностављује уместо да обogaћује теоријску расправу. [...] Ми знамо да ствари нису баш тако једноставне: контекст није дат, он се продукује, оно што припада контексту одређено је интерпретативним стратегијама; контексти исто толико траже објашњења колико и догађаји, а значења контекста одређују догађаји. Ипак, сваки пут када употребимо контекст враћамо се једноставном моделу кога он предлаже.“⁸⁵

МЕСТО — ПРОСТОР ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ АРХИТЕКТУРЕ

„...[Простор] је и сам *белеј*, или је *циљ*, јер ми идемо њему или идемо од њега“⁸⁶

Кристијан Норберт-Шулц

Проблем и настојање прецизнијег одређења појмова *места* и *простора* за потребе позиционираног значаја у *критичком регионализму* треба почети њиховим односом. Основа тога односа је међуовисност, структурална повезаност као и учешће у творби.

У настојању одређења идентитета места у критичком регионализму, првобитно је неопходно разјаснити само место сходно чињеници да је оно сложен концепт који је могуће дефинисати са различитих аспеката. Аналогно идентитету, јавља се као резултат људског искуства и представља сложен и вишедимензионалан, готово херменеутички, појам који ћемо користити у каснијем дефинисању његове дискурзивне позиције унутар простора, искуства, битка, друштвености, времена и идентитета.

Потреба за одређеним *местом* у *простору* јесте потреба за *догађајем*, односно, *место се унутар простора догађа*, из чега видимо да је радња (импулс) предуслов места. Опредмеђено искуство простора можемо звати местом

⁸⁵ Džonatan Kaler iz: Mieke Bal, i Norman Brajson „Semiotika i istorija umetnosti: I deo,” *Prelom: časopis za savremenu umetnost i teoriju* 1 (2001): 170.

⁸⁶ Кристијан Норберт-Шулц, *Егзистенција, простор и архитектура* (Београд, Грађевинска књига, 1975), 16.

догађаја односно *обитаванја*. Обитавањем, Шулц назива осећај дубоке повезаности са својствима одређеног места⁸⁷ које, како додаје, модерни покрет није остварио. Позиција места универзалних датости ваздуха, светла и зеленила, које треба обезбедити једној грађеној структури у модерном покрету напредпостављена је месту специфичног карактера и особености, онеме које ће свој идентитет и карактер позајмити кориснику, архитектури, али и обратно.

Хајдегер даје свеобухватну и исцрпну дефиницију места у прошлом веку.⁸⁸ Ово одређење места креће образложењем појма *Dasein* који представља људско, аутентично *бивствовање* и *битицање* у простору. Иако је ретко даје као тему анализе, Хајдегер поставља дефиницију места кроз карактер *псеудопросторности*, феноменолошку основу појма *Dasein* — који поставља као *хоризонт Бића*.⁸⁹

То јединство времена и простора у основи је **битка** [битисања] и суштина је бића које га разуме као **порекло** — пресек конкретних: *бића, места и времена* — што можемо посматрати метафоричком или боље херменеутичком сликом идентитета, односно идентификације.

Хајдегер илуструје место кроз становање, близину и догађаје *размене*.⁹⁰

[Место] није тамо где нешто није (саграђен). Пре места постоје, наравно, многа места дуж постојања која могу нешто предстварати. Само ће једно од њих постојати местом, захваљујући месту. Тако место не долази на [место] да постоји у њему, већ [место] настаје и твори се местом.⁹¹

Ова дефиниција места произилази из Хајдегерове феноменологије на основу које се место, као и свет и сви ентитети одређују основом нашег искуства. Тако

⁸⁷ Kristijan Norberg-Šulc, "Genius Loci," u *Antologija teorija arhitekture XX veka*, ured. Miloš R. Perović (Beograd: Građevinska knjiga, 2014), 561.

⁸⁸ Edward Casey, *The Fate of Place-A Philosophical History* (Berkeley: University of California Press, 1997), 284.

⁸⁹ Ибид, 245.

⁹⁰ Ибид, 335.

⁹¹ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971), 151-152.

објашњава појам феноменологије: *постоји да се оно што се показује само од себе може видети у самом начину на који се оно показује као такво.*⁹²

За разумевање ће помоћи основни појам феноменологије:

*не постоје субјекти и објекти одвојено један од другога, који тада, кроз неку врсту недокучивог процеса, морају постојати повезани или прикључени. Уместо тога, они су већ искорењени у нашем нејосредном искуству света.*⁹³

Разумевајући место као било коју другу ствар, Кејси [Edward Casey] објашњава како место није нешто на шта смо наишли, као на нешто што је једноставно ту.⁹⁴ Место настаје у спајању и интеракцији људи и физичке реалности путем интервенције.⁹⁵ Дакле, место постоји само у интеракцији и размени између људи и локације. Такав процес можемо назвати и својеврсном комуникацијом, која не мора нужно бити дијалог. Тако ће апстрактна комуникација, у једном тренутку постати конкретна просторна супстанца, односно артикулисана форма.

Зид још једном постаје место где се догађа архитектура — рекао је Вентури;⁹⁶ док они (зидови) морају бити рађени тако да са једне стране одражавају карактер специфичног места, а са друге да тај карактер евоцирају — наглашава Шулиц и додаје, да је основа тог карактера *genius loci*⁹⁷ — дух места.

Место и време су главни елементи у дефиницији *бивствовања* унутар Хајдегерове философије. Ове две категорије, време и место, посматрају се као

⁹² Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Maquarrie and Edward Robinson (Oxford: Basil Blackwell, 1962), 58.

⁹³ William Large, *Heidegger's Being and Time* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), 5.

⁹⁴ Edward Casey, *The Fate of Place-A Philosophical History* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997), 250.

⁹⁵ Ибид.

⁹⁶ Роберт Вентури, *Сложености и непрошвечности у архитектури* (Београд: Грађевинска књига, 2008), 88.

⁹⁷ Kristijan Norberg-Šulc, "Genius Loci," u *Antologija teorija arhitekture XX veka*, ured. Miloš R. Perović (Beograd: Građevinska knjiga, 2014), 566.

део Ајштајновог четвородимензијалног простора. Мухал [Stephen Mulhall]⁹⁸ у свом делу *Heidegger Being and Time*, истиче како је време основни ентитет антиципације људског постојања, а здружено са простором представља недељив основ бића. Како Кејси објашњава, у Хајдегеровој философији, време се људима показује на посебан, **ироспори** начин.

Поред тога, важније од три облика времена - прошлост, садашњост и будућност, јесте њихова **узајамност** [*Zuspiel*], **ироспори свети који догсећа на маневарски ироспор** [*Spielraum*]. Бивствовање је дефинисано кроз егзистенцијално, животно време и место. **Биџи-у-свеџу** [*Dasein*] је дефинисано у Хајдегеровој философији кроз постојање човека и представља кључне елементе у дефинисању постојања у свету. То бивствовање је сложено имајући у виду чињеницу да место није само простор у коме се бивствовање дешава. Наиме, место је део тог бивствовања.

Чини се легитимним претпоставка да сваки простор има претпоставку места које треба изазвати потенцијалом. Исто тако, свако место може остати само простор, уколико се у њега не унесе идеја о догађају.

МЕСТО — ИСКУСТВО

Стварност, спољни свет, место — људи разумевају чулима. Ипак, тај процес никада није проста перцепција. Емоције и мисли здружено уређују овај процес. Феноменолошки приступ за разумевање места лежи у његовом односу са људима као свесним и искуственим бићима. Како објашњава Кејси [Edward Casey], *нема места без сојсџва ниџи сојсџва без места*.⁹⁹ Ово је у исто време и процес спознаје којим простор постаје место. Туан [Yi-Fu Tuan] тврди да се човек кроз **искуство** налази у процесу спознаје места на јединствен лични начин. Лично искуство и разумевање не личи поступку колективног искуства, односно предања. Процеси опажања и размишљања су повезани процеси, стога

⁹⁸ Stephen Mulhall, *Routledge Philosophy Guidebook to Heidegger and Being and Time*, 2nd ed. (London, New York: Routledge, 2005), 209.

⁹⁹ Edward Casey, „Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World?“, *Annals of the Association of American Geographers* 91, 4 (2001): 683-693.

се „дашчо не може знашчи само по себи. Оно шшо се може знашчи јесте да је реалношчи конштрукција искуштва, стваране осећања и мисли.“¹⁰⁰

Кретање представља важан део процеса спознаје места и декодификације његових концептуалних и морфолошких одредница. Оно омогућава доживљај простора кроз атмосферу места и његових особености. Уколико простор претпоставимо као систем места која се формирају и настају материјалом и догађајем, или како Радовић [Ранко Радовић] каже „места се у простору рађају материјалом и програмом“,¹⁰¹ постаје јасно да је искуство унутар материјалне структуре и догађаја асемблаж, до кога је могуће једино перцепцијом и динамичком опсервацијом као посебним видом искуства места. Тиме се изражава однос место — простор. Стога, искустити место подразумева **време** и **кретање** и у значајној је мери повезано са предходним знањем, антиципацијом и претпоставком места. Туан објашњава:

Осећај месча се записује у наше мишиће и кости. Морнар има прекознашљив стил ходања, јер је његов положај прилагођен палуби брода у великом мору. Ишшо шако, мада мање видљиво, становник планинској села може развиши грутацији скуи мишића, а можда и нешшо грутацији начин ходања од оној из равнице који се никад није појео на планину. Сознаја месча, у поменушом смислу, јасно подразумева време.¹⁰²

Ово илуструје сложеност интеракције места и човека. Место и искуство дијалектички су повезани и чине особен **менталишети** — скуп духовних и фактичких устројстава, обичаја, начина мишљења, расположења и њихов поредак. Место представља менталитет личног искустава. Туан даје пример како место утиче на човеково физичке особености, иако је утицај много шири.

¹⁰⁰ Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 9.

¹⁰¹ Ranko Radović, *Antologija kuća*, (Orion Art, Beograd, 2015.) 8.

¹⁰² Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 184.

Искуство места не зависи само од времена, већ и од сазнања које имамо о њему: на основу сазнања о месту, искуства је могуће груписати у категорије два екстремна случаја. Прецизније:

Споља се осврнемо на место као пошћник који гледа на траг са дисћанце. Изнутра се место доживи, окружени сће њиме и гео сће њега. Подела на аућсајдере и инсајдере на тај начин предсћавља једносћавни, али основни дуализам, онај који је фундаменћалан у нашем искуству просћора [lived-space] и онај који даје сушћину месћу.¹⁰³

Иста се локација [простор] може формулисати као место за поједине, док за друге остаје само локација. Оместовљење простора креће детекцијом значења и артикулацијм форме, односно препознавањем апостериорних образаца датости и њиховом употребом и реупотребом у процесима и дизајн поступцима производње места.

Мећутим, не постоји јединствено и универзално искуство места. Свака ће индивидуа имати слику места која се заснива на искуству, успоменама, активностима, знањима, значењима и слично. Поред индивидуалне и групне перцепције места, можемо претпоставити и **консензусне слике** о месту које је могуће повезивати са раније поменућим менталитетом, или сложеније са *genius-loci*, односно са **предањем** као предусловом трајања, односно традиције, како каже Гадамер.¹⁰⁴

¹⁰³ Edward Relph, *Place and placelessness* (London: Pion Limited, 1986), 49.

¹⁰⁴ Ханс-Георг Гадамер, *Исћина и метод* (Београд: Федон, 2011.), 365

МЕСТО — ПРОСТОР — РАЗМЕРА

„Ствар остварује свети.

Само оно што је од светиа сачињено, постоје ствар.“¹⁰⁵

Мартин Хајдегер

Најчешће место дефинишемо као део простора. Међутим, тај однос је сложен и подразумева различита искуства и каузалитете. Туан [Yi-Fu Tuan] дефинише место у односу на безбедност и супротно — простор слободе.¹⁰⁶ Људима су потребни и простор и места као садржаји или окриља живота, а они су, по Хајдегеру, основни елементи света. Детерминисан и хуманизован простор догађаја је место, које је, у односу на простор, миран центар утврђених вредности.¹⁰⁷ Место је егзистенцијани простор обитавања, а његове га просторне особине дају на располагање основним потребама кретања, садржаја, структуре, материјалности и контекста.¹⁰⁸ У том смислу, место представља део простора, који је прилагођен основним људским потребама, односно његов егзистенцијални основ.

„Мој свет за савремену кућу: најпре и пре свега [је] добра локација — место“¹⁰⁹

Цитирајући Рајта [Frank Lloyd Wright] у својој Савременој архитектури, Ранко Радовић потврђује **природу** као *добро место архитектуре*, као упориште и исходиште архитектуре, проблематизујући, поред простора и места, сада и ниво природе као живог, интерактивног егзистенцијаног места архитектуре. Место стога можемо поставити као стабилан квалитативни феномен конкретне

¹⁰⁵ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, citat iz: Norberg-Šulc, Kristijan, *Fenomen mesta u Teorija arhitekture i urbanizma*, prir. Petar Bojanić, i Vladan Đokić (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2009), 260-264.

¹⁰⁶ Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 3.

¹⁰⁷ Ибид, 54.

¹⁰⁸ Ибид, 12.

¹⁰⁹ Ranko Radović, *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika* (Novi Sad: Univerzitet, Fakultet tehničkih nauka, 1999), 200.

природе садржаја, док је простору иманентана промена и преиначавање у конкретна места.

Шулц степенује нивое егзистенцијалног простора¹¹⁰ као:

- први: ниво *природе (географије),*
- други: ниво *вејсажа,*
- трећи: ниво *кућа,*
- четврти: ниво *ствари.*

Оваква скала дата је, пре свега, нивоима сензибилитета и чулности човека, односно могућностима да простор око себе доживи и објасни. Најнижи нивои, нивои ствари, су они према којима се опходимо физички и деловима тела; наредни су они које одмеравамо целим телом и својим материјалним бићем; након тога следе они које освешћујемо узајамним социјалним интераговањем, као и далекозорним чулима; док на концу дођу они нивои, према којима реферирамо и којима оперишемо кроз мисао и свест. Тоталитет простора очитоваће се у узајамном деловању нивоа и њиховом прожимању. Разумевање сложености нивоа током времена ће образовати неопходно искуство на путу ка темпоралности простора, тиме и провери његових егзистенцијалних параметара.

Разлика између места и простора заснива се на индивидуалним искуствима. Дакле, место и простор се могу променити у зависности од искуства људи. Туан такође наглашава да када простор постане познат онда се може сматрати местом.¹¹¹ Место се може посматрати и као објекат, а простор се састоји од места и ствари и дефинисан је геометријом.¹¹² У најширем смислу, место је део простора. Простор обухвата у себи бројна места: та партиципација и каузалитет нису увек стабилни односи, већ се мењају кроз време и трајање.

¹¹⁰ Кристијан Норберг-Шулц, *Егзистенција, простор и архитектура* (Београд, Грађевинска књига, 1975), 31.

¹¹¹ Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 73.

¹¹² Ибид, 17.

Аналогно томе, Кејси дефинише однос места и простора кроз искуство. Он дефинише простор као празнину у којој се налазе објекти. С друге стране, место је дефинисано као **нейосредно окружење**, односно онај контекст који обезбеђује специфична значења. Оно је личног искуства и има физичку, историјску, естетичку, симболичку, социјалну и културну димензију. Место се заснива на животном искуству. Стога, простор корелира са физичком структуром, док место има значење, историју, засновану на смислу, осећају, значењу и знању.

Имајући у виду да је место непосредно окружење или окриље, то имплицира различите скале, односно размере. Местом се може прогласити соба, кућа, насеље, град или све то обједињено у укупност у искуству у исто време. Места обухватају различите нивое нашег постојања и они се преклапају унутар нашег искуства. Иако се место може применити на различитим размерама, оно што је заједничко свим тим размерама јесте да је место локација **одређена и потврђена** значењем.¹¹³

СОЦИЈАЛНИ АСПЕКТ МЕСТА

Чињеница да место настаје у односу појединца и његовог окружења, показује да социјални аспекти који отелотворују место ту имају значајну улогу. Дакле, место није само грађена средина са одређеним значењима, већ оно подразумева људе и друштвене везе, односно интересовање и упућеност човека на простор. Шулц у *Егзистенција, простор, архитектура*, истиче како се човек у суштини оријентише и одређује према грађеној структури, интерагује физиолошки, успоставља релације и односе, прихвата и даје значења, што ће рећи извршава комуникацију. Материјално окружење у коме човек обитава тако одређује интегрални идентитет, који упарен са раније поменутиим менталитетом чини егзистенцијални конфор.

Начин на који су активности у спреси са одређеним локалитетом дефинише процес разумевања места који наглашава Масеј [Doreen Massey] дефинишући место на основу друштвених интеракција.

¹¹³ Tim Cresswell, *Place: a short introduction* (Malden: Blackwell Publishing, 2004), 7.

Место не може постојати одвојено од људи.¹¹⁴ Осим тога, место није хомогено, са јединственим или снажно изграђеним карактером. Место је увек у процесу промене. Оно је пресек друштвених путања и граница у којима грађена структура постаје мање релевантна и може се схватити као позорница социјалних раскрсница. У том смислу, грађена средина може такође бити утемељена у виртуелној пракси,¹¹⁵ имагинацији или креативном умишљају.

Место није искључиво изоловано и локално, са способношћу да траје кроз време, већ нешто што ће повезати глобално и локално, у прогресивном смислу места.¹¹⁶ Стога, место није у вези само са одређеном локацијом и њеном јединственошћу, већ предстваља пресек **општег и посебног**.¹¹⁷

Како би се архитектонске концепције могле посматрати као творбе „егзистенцијаних квалитета који се откривају из потенцијала конкретног места“¹¹⁸ потребно их је изузети од искључивог карактера „спремишта значења, структуре и функције, зависним од визуелног препознавања њих као таквих“.¹¹⁹

Масеј [Doreen Massey] дефинише место у смислу апсорпције друштвених односа, па ће тако идентитет места или његове специфичности обједињено чинити одређени *locus*.¹²⁰ Масеј дефинише место као екстровертно, са нејасним границама које се заснивају на социјалним елементима, а не као физичко, које је увек у процесу промене, објашњавајући:

Поред размишљања о месту као подручју оивиченом границама, оно се може замислити као артикулисан тренушак мреже друштвених односа и схватања, тамо где је већи део тих односа, искуства и разумевања израђен на далеко већој скали него што

¹¹⁴ Doreen Massey, "A Global Sense of Place," *Marxism today*, 38 (1991)

¹¹⁵ Michael Benedikt, "Cyberspace: Some Proposals," in *Cyberspace: First Steps*, ed. Michael Benedikt (London: The MIT Press, 1992), 130.

¹¹⁶ Doreen Massey, "A Global Sense of Place," *Marxism today*, 38 (1991), 26.

¹¹⁷ Doreen Massey, "Places and Their Pasts," *History Workshop Journal* 39 (1995), 183.

¹¹⁸ Ignasi de Sola Morales, *Differences: Topographies of Contemporars Architecture* (Massachusetts: MIT press, 1997), 97.

¹¹⁹ Andrew Benjamin *Filozofija Arhitekture* (Beograd Clio, 2011), 35.

¹²⁰ Doreen Massey, "A Global Sense of Place," *Marxism today*, 38 (1991), 28.

*ми можемо дефинисати тај тренутак као само место — било да се ради о улици, региону или чак континенту.*¹²¹

У том смислу, карактер самог места се никад не дефинише само кроз локалне елементе, већ садржи и елементе који прозилазе из глобалних мрежа, силница вишег реда. Место није само локација и њена изграђена средина. Оно конектује различите елементе у својој сложености: хетерогено је и вишеслојно, кохерентно — подразумева различите друштвене интеракције унутар грађеног окружења. На трагу ове тврдње могуће је следити Кевина Линча [Kevin Lynch] који каже како је добра слика нашег окружења она која пружа значајно осећање емотивне сигурности. „Она нам помаже да успоставимо хармоничне односе између себе и спољашњег света. А то је супротно од старха који се у нама јавља када смо дезоријентисани.“¹²²

МЕСТО И ВРЕМЕ

Време и место су повезани посредством искуства. Како Линч објашњава, они представљају окосницу нашег искуства.¹²³ Могуће је детектовати различита времена која се могу односити на место: наше лично време којим сведочимо место [као време које проводимо у доживљају места] и време које припада самом месту [у смислу његовог материјалног континуума промена, историје, развија, метаморфоза].

Осим тога, Туан¹²⁴ дефинише три различита односа места и времена:

- [1] *време* — као покрет или ток и место као паузу
- [2] *време* — као нужност доживљавања места
- [3] *место* — као спомен протеклом времену

Први однос представља дефиницију места у времену. Туан објашњава уобичајено, базично визуелно представљање времена — означено правцем тока.

¹²¹ Doreen Massey, "A Global Sense of Place," *Marxism today*, 38 (1991), 28.

¹²² Kevin Lynch, *Slika jednog grada* (Beograd: Građevinska knjiga, 1974), 6.

¹²³ Kevin Lynch, *What time is this place?* (Cambridge: MIT Press, 1972), 241.

¹²⁴ Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 179.

Време је увек **усмерено време** и антиципира дислокацију — кретање са једног места на друго, кроз простор. Циљ кретања је увек одређен тачком у простору и тренутком у времену¹²⁵ — дакле местом. Овај се однос може поставити као **сведочење тока времена дислокацијом и променом места**.

Други однос у времену и простору дефинише значење и структурирање места. Већ је речено да је у циљу одређења локације као места, потребно да га спознамо или да га доживимо. Време проведено у месту не значи да ће оно бити богато значењима, већ ће се посредством људи и њихових дела градити садржај и идентитет места. Могуће је бити сведок места које је без импресија,¹²⁶ и у том смислу Туан истиче потребу да се употреби време неопходно за стварање идентитета места, које ће у том случају бити генератор места, а не суштински елемент. Доживљај простора је у том случају непосредност стварања „наспрам оног што мислима да знамо, али није потврђено нашим доживљајем“.¹²⁷

Трећи однос места и времена се заснива на протеклом времену или историји места, квалификујући је као **меморију места**, важну улогу у његовом разумевању.

*Ја сам много више од онога што слабаши тренутак садашњости дефинише. Како би ојачали осећај о себи прошлости треба да буде сјашена и дослујна.*¹²⁸

Садашњост места је увек под утиском прошлости и утицајем будућности. Како објашњава Линч, **пожељна слика места је она која асимилује различите шеморалије у себи, она која се слави и проширује приликом усвојављања веза са прошлошћу и будућношћу.**¹²⁹

¹²⁵ Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 179-183.

¹²⁶ Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 183-186.

¹²⁷ Hans Georg Gadamer, *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike* (Beograd: Fedon, 2011), 100

¹²⁸ Yi-Fu Tuan, *Space and Place-The Perspective of Experience* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977), 186.

¹²⁹ Kevin Lynch, *What time is this place?* (Cambridge: MIT Press, 1972), 1.

Овој тези је могуће придружити и став Ранка Радовића који држи тезу Алда ван Ајка [Aldo van Eyck] како стварање места архитектуром није искључиво оно које подразумева активан однос према прошлости, као ни технократску сентименталност према будућем, јер се „оба [таква] односа заснивају на статичном, механичком схватању времена“.¹³⁰

Тако је још једна важна веза места и времена опажање времена, или одређивање времена кроз перцепцију промена окружења које се трансформише у естетско искуство кроз: (1) физичку промену – „темпорални колаж“, (2) активности се мењају, а грађена средина остаје иста (3) директан приказ промене [проток воде у реци, залазак сунца], (4) кретање - искуство промене кроз различите перцепције средине, (5) изградњу дугог домета промена – које не можемо директно перципирати.¹³¹

Делезова [Gilles Deleuze] теорија територије којом он подражава *шекспиралности трага* истиче да град јесте текст, јер представља траг вектора привлачења ентитета, односно записа који су често вербално неухватљиви, који се у писују у анатомије места и релација које га творе. Архитектуру тако можемо посматрати као текст, као палимпсест урбаног.¹³²

Различите врсте, брзине и домети трансформација могу да произведу различите релације ка времену. Промена у грађеној средини може да произведе осећај више темпоралности. Линч дефинише ову ситуацију као *временски колаж*¹³³. **Временски колаж треба прихватити као метафорички палимпсест**¹³⁴ места — сложеног, случајног, аксиденталног микса догађаја, материјала, градитељских гестова, намера, времена, комуникација, значења.. Различити

¹³⁰ Ranko Radović, „Podsticajno, zagonetno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi,“ *De re Aedificatoria* 1 (1990), 7.

¹³¹ Kevin Lynch, *What time is this place?* (Cambridge: MIT Press, 1972), 168-169.

¹³² Darko Radović, „How can one Express: Nothing?: Towards Essayistic Investigation of Everyday Life,“ in *Intensities in Ten Cities, Mn'M edition*, ed. Darko Radović (Tokyo: flick Studio, 2013), 4-5.

¹³³ Kevin Lynch, *What time is this place?* (Cambridge: MIT Press, 1972), 173.

¹³⁴ Палимпсест [грч. *palimpsestos*] — пергамент са кога је механички уклањан ранији текст како би био поновно употребљабан; римске воскане плочице које су стругане или равнане да би по њима био поново утискиван текст — назив или метафора за феномен преклапања садржаја, слојева, активности

ентитети тог садржинског талогa ће евоцирати различита значења, а њихова ће јукстапозиција појачати сваки смисао.

С друге стране, ремећење структуре тог палимпсеста, промене у грађи места према којима смо кроз сведочење развили емпатију, може да произведе одређена носталгична осећања. Тако настају евокативни објекти, структуре, амбијенти, места, материјални и логички конструкти који ће послужити као рефереце или неореференце за нова стварања.

Овај се посебан однос према времену може описати кроз дијалектичку слику Бењамина¹³⁵ [Walter Benjamin], како се **појава** односи на тензију између стварне и могуће катастрофе.¹³⁶ Она обухвата време, место и искуство у својим сложеним односима. Губитак у материјалној сфери места може да произведе евокацију историјских догађаја.¹³⁷

Истовремено... ми ојачамо све догађаје који су се догодили овде.

Соба намиће нама: шта мислиће да се можда догодило овде?¹³⁸

Овај феномен је добро илустрован на недавном примеру регенерације *Gateshead The Sage* зграде. Зое Томпсон¹³⁹ објашњава како чак и потпуно нови урбани развој подручја може изазвати присуство прошлости. Основна идеја је да чак и ако се сећање на место брише кроз увођење нове информације, нови дизајн процес, побуђују се референцирања, рефлескије, негације, инверзије, реципроцитети, критичке праксе. У том смислу, однос места и прошлости је увек креативан процес који нуди потенцијал тумачења и нове вредности. Чак ће и очување зграде представљати могућност за генерисање нових значења. Линч

¹³⁵ Brian Elliott, *Benjamin for architects* (Abingdon: Routledge, 2011), 101.

Оно што се подразумева под појмом **дијалектичка слика** има два аспекта: историјски објекат, простор или услов (бивствовања) на који се односи, и дело интерпретатора или конструкција која тежи супротно стандардном идеолошком разумевању објекта.

¹³⁶ Brian Elliott, *Benjamin for architects* (Abingdon: Routledge, 2011), 58.

¹³⁷ Brigid Doherty, „The Colportage Phenomenon of Space and the Place of Montage in The Arcades Project,” in *Walter Benjamin and The Arcades Project* (London: Continuum, 2006), 163.

¹³⁸ Ибид.

¹³⁹ Zoe Thompson, „Erasing the Traces, Tracing Erasures: Cultural Memory and Belonging in Newcastle/Gateshead, UK,” in *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change* (London: Palgrave Macmillan, 2011), 55-81.

истиче да **конзервација** није једноставно чување прошлости, већ предстаља наш принципјелан став [концепт] према прошлости.

Чак је и измишљање традиције део процеса конституције, вербализације, визуелизације будућности одређеног места, која не може преживети изван реалног,¹⁴⁰ како објашњава Линч: *прошлости мора бити изабрана и мењана, реконструисана у садашњости*. Бирање прошлости ће нам помоћи да изградимо будућност.¹⁴¹

Како Шулиц објашњава: значења су садржана у свету и у великој мери потичу са локалитета као посебне и специфичне манифестације „света”.¹⁴²

Према томе, промена грађене средине је важан елемент који обликује наш доживљај времена, а самим тим и места. Осим тога, постоје две врсте промена:

[1] еволуционе, које су окарактерисане као споре, кроз отпор промени и представљају прилагођавање архитектуре људским потребама

[2] револуционарне, супротне првој.¹⁴³

Ови типови промена утичу на могућност доживљаја времена у месту. Постоје две манифестације еволуционе промене у граду: [а] кроз трансформацију постојеће структуре и [б] додавањем и проширењем првобитне структуре. Бобић тврди да посматрано кроз историју град није иманентна карактеристика револуционарних промена, већ се развија у складу са ритмовима еволуције и убрзаног друштвеног развоја.¹⁴⁴ И он закључује да нам је у циљу одржавања равнотеже града, потребна и еволутивна и револуционарна промена. Осим тога, ове врсте промена ће имати различите утицаје на место и његово искуство у прошлости.

¹⁴⁰ Kevin Lynch, *What time is this place?* (Cambridge: MIT Press, 1972), 53.

¹⁴¹ Ибид, 64.

¹⁴² Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli International Publications, 1980), 170.

¹⁴³ Miloš Bobić, *The Role of Time Function in City Spatial Structures Past and Present* (Aldershot: Avebury, 1990), 144.

¹⁴⁴ Ибид, 34.

Дакле, време представља важан елемент у формирању места. У том смислу, место треба представити као четвородимензионални ентитет простор-време у коме су основне просторне детерминанте спрегнуте временом у мноштву његових тумачења: искуства, сведочења, трајања, пројекције, визије, намере, дискурса, смисла, идентитета. Или како каже Линч: *Живимо у временским местима*.¹⁴⁵

ИДЕНТИТЕТ МЕСТА

„Идентитет је увек кретање, без обзира колико се чинио укореењен или фиксиран. И не само то, све идентификације су у кретању, обзиром да је свако одређено стање објекта само фаза очитог мировања која претходи новој промени.“¹⁴⁶

Идентитет је основни елемент у оквиру дефиниције места.¹⁴⁷ Идентитет се односи на јединственост одређеног локалитета и можемо га сматрати егзистенцијалним квалитетом. Њега карактеришу материјалне и нематеријалне особине које ће одредити аутентичност и особеност места, као и формирати параметре за релације са другим местима. Идентитет дефинише шта је то место и заснива се на његовој бити [бићу места] која се појављује у односима.

Да би се описао идентитет места, његова суштина, Норберг-Шулц усваја концепт *тенија*¹⁴⁸ и развија га у концепт *духа места*. Концепт *genius loci* потиче из римског уверења да сва бића имају своје заштитнике, своје духове чуваре који одређују њихов карактер и идентитет. Шулц објашњава да тај дух чувара даје живот људима и местима, да их прати од рођења до смрти и одређује њихов карактер и суштину. Чак су и божанства иницирана генијима, што је чињеница

¹⁴⁵ Kevin Lynch, *What time is this place?* (Cambridge: MIT Press, 1972), 241.

¹⁴⁶ Gilles Deleuze, *Pure Immanence: Essays on a Life* (New York: ZoneBooks, 2001), 45.

¹⁴⁷ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli International Publications, 1980), 10.

¹⁴⁸ латин. *Genius* – дух чувар

која илуструје основну природу концепта.¹⁴⁹ Ова дефиниција се заснива на трансценденталном елементу места, његовој суштини, која се може развличити упркос физичким променама у месту. Дакле, у овој дефиницији истакнут је феноменолошки аспект идентитета.

У циљу разумевања процеса стварања идентитета одређеног места, неопходно је разумети његове елементе. Релф [Edward Relph] тврди како **стационарна грађена средина, активности и значења** чине три основна елемента идентитета места.¹⁵⁰ Слично томе, Норберг-Шулц анализира место по основу категорија као што су простор и карактер, односно његових материјалних и нематеријалних ентитета. Простор се односи на градјену средину, а карактер илуструје атмосферу која се појављује у интеракцији људи и простора. Слично томе, Кресвел [Tim Cresswell] дефинише три основна елемента места: *локацији, локале*¹⁵¹ и *осећај за место*. Локација представља очигледан аспект места и одређује природу његовог односа са другим местима. Локација дефинише физичку поставку за друштвене односе, а осећај за место представља емотивне и субјективне аспекте који се појављују у односу људи—место. Ове категорије се односе на физичке карактеристике одређеног локалитета,¹⁵² и на емотивни и субјективни аспект који се појављује у односу на место и његове кориснике. Те две категорије су у стварности недељиве.

Идентитет места се појављује у својим дијалектичким односима. Међутим, те две категорије не морају међусобно бити у зависном положају. Норберг - Шулц¹⁵³ указује на то да упркос њиховој сложености, ови елементи треба да се анализирају као један свеобухватан концепт проживљеног простора.

И материјални и нематеријални елементи места су у дијалектичком односу из којег произилази идентитет. Материјални елементи идентитета места, његово

¹⁴⁹ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli International Publications, 1980), 18.

¹⁵⁰ Edward Relph, *Place and placelessness* (London: Pion Limited, 1986), 47.

¹⁵¹ Tim Cresswell, *Place: a short introduction* (Malden: Blackwell Publishing, 2004), 7.

¹⁵² простор дефинисан по Норберг-Шулцу или место дефинисано по Кресвелу

¹⁵³ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli International Publications, 1980), 11.

физичко окружење и активности су опипљиви и иманентни елементи који подразумевају основ за његово стварање. Нематеријални елементи идентитета места се успостављају на основу искуства. Та искуства, заснована на опипљивим елементима места, не зависе неминовно од њега. Значења о месту могу бити у вези са физичким елементима и пратећим активностима, али они нису њихово власништво, већ посед људског искуства и намере. Значај корисника, односно конзумента је што он може значења променити и пренети *са једног скупа објеката на други иако они поседују своје квалитете, сложености, иротивуречености, јасности и слично*. Као таква, она укључују и појединачне и културне варијације *„које одражавају посебне интересе, искуства и ставове“*.¹⁵⁴ Међутим, значења која се односе на било које место нису у потпуности одвојена од изграђеног окружења, или произведена. Таква значења морају бити заснована на конкретном физичком окружењу у спољашњем свету.¹⁵⁵

Ова теза развија дефиницију идентитета места на основу дефиниција о *идентитету уопште* и дефиниција места. Идентитет места је квалитет који се приписује одређеној локацији, који се појављује у односима између људи и грађевине и у коначном је каузална према идентитету човека. Идентитет није у потпуности својство самог места иако је заснован на њему. Он дефинише суштину места које се појављује као консензус слика различитих конзументата.

Идентитет човека, према томе, захтева идентитет места. Идентитет места не обитава само у апстрактној просторној структури која човеку омогућује оријентацију у простору, већ првенствено у специфичном и конкретном карактеру. Већ сам укратко дотакао чињеницу да се карактер – или квалитет – спољњег света утискује у човека сопственим конкретним својствима.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Edward Relph, *Place and placelessness* (London: Pion Limited, 1986), 47.

¹⁵⁵ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli International Publications, 1980), 170.

¹⁵⁶ Kristijan Norberg-Šulc, "Genius Loci," u *Antologija teorija arhitekture XX veka*, ured. Miloš R. Perović (Beograd: Građevinska knjiga, 2014), 563.

Наиме, постојање или прецизније **трајање** места може бити одређено његовим идентитетом, односно карактером као егзистенцијалној укупности, било да је она постављена по Хајдегеру, Шулцу или Линчу.

Значајно је разликовати **идентитет** места од његовог **карактера**. Карактер места такође партиципира у односима људи и изграђеног окружења. Међутим, карактер се односи на стање у једном тренутку, док идентитет обухвата више сукцесивних карактера током трајања места. Дакле, време представља важан елемент идентитета места и одређује „*о̄ӣш̄ӣӯ д̄уховнӯ ш̄о̄ӣо̄т̄ра̄фӣјӯ*“¹⁵⁷ у коју архитектура уноси активне праксе, идеје и процесе.

АСЕМБЛАЖ ТЕОРИЈА — МЕСТО И ИДЕНТИТЕТ

„Асамблаж мишљење нам омогућава да превазиђемо поједностављене поделе између материјалности и значења, архитектуре и планирања, форме и функције, субјекта и објекта. Оно нам омогућава да продремо у статичну, фиксирану, затворену и есенцијалистичку представу места, замењујући Хајдегерову представу постојања у свету са постајањем у свету. Оно омогућава замену бинарних парадигми као што су људи + окружење са динамичном интерповезивости друштвено–просторног асамблажа.“¹⁵⁸

Ким Доуви

Ова теза анализира потенцијале трајања идентитета места. Трајање се дефинише као квантитативна или квалитативна истост два узастопна временска тренутка у промени. Овде се под асемблаж поступком подразумева концепт међуповезаности и токова међу конститутивним елементима неког ентитета, односно цео сноп међувеза којима идентитет и функција делова настају из токова интеракције и размене.

¹⁵⁷ Ranko Radović, *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika* (Novi Sad: Univerzitet, Fakultet tehničkih nauka, 1999), 35.

¹⁵⁸ Kim Dovey, „Assembling Architecture,” in *Deleuze and Architecture*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 131-148

Потреба за истицањем асемблаж концепта и његовог значаја, стоји у тежњи да се место архитектуре разуме као асемблаж — сублимација концепата и детерминанти места, као начином за одржавањем виталних и хетерогених информација које место генерише, а фундаментални су за настајање архитектонског дела. Ово објашњава главни концепт у вези са идентитетом и динамиком промена које проистичу из склопова — асемблаж концепта. Ови концепти се примењују како би се разумели процеси који омогућавају трајање идентитета места или његове метаморфозе, које указују на потенцијалне дискурсе мишљења места, његових детерминанти и потенцијала.

Концепт асемблажа од посебног је значаја јер представља и „именицу и глагол, [...] процес и производ“¹⁵⁹ за мишљење места и формира дискурзивну позицију за сагледавање феномена укупности места егзистенције архитектуре.

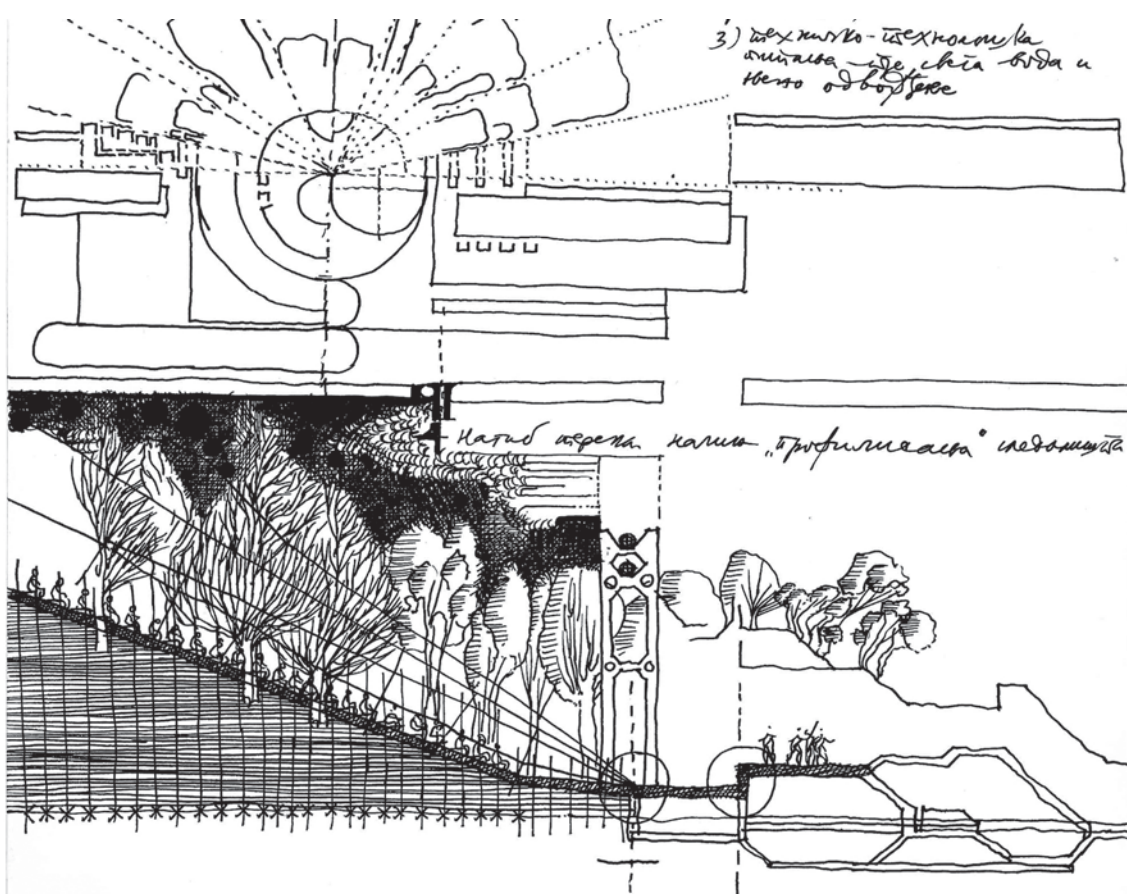
Шулц своју расправу о духу места, сумира следећим поставкама, које можемо назвати својеврсним асемблажом:

- [01] Идентитет човека зависи од идентификације са местом. Ми то називамо *обитаванњем*.
- [02] Идентитет човека претпоставља идентитет места.
- [03] Идентитет места подразумева специфичне одлике.
- [04] Те одлике су локално и културно условљене.
- [05] Те одлике се могу разлучити на просторну организацију и артикулацију форме.
- [06] Артикулација форме конкретизује специфичан *genius loci*.
- [07] *Genius loci* је као *суврошност* са којом човек мора да се нагоди.
- [08] Жива традиција значи изражавати *genius loci* на начин који је нов, али конзистентан времену.
- [09] Архитектура значи стварање места која се старају о обитавању.
- [10] Архитектура се може схватати само феноменолошки.

¹⁵⁹ Kim Dovey, „Assembling Architecture,” in *Deleuze and Architecture*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 135.

МЕТАФОРА МЕСТА — РАНКО РАДОВИЋ

„Када су студентии архитектуре у Италији, као експерименти, направили пре много година макеише двадесетак Парџенона и када су их распоредили на једнаке парцеле, на савршено равном терену, добили су само један улейшани концентрациони лотор и ништа више. Парџенон као кућа, постојано је нестиао, јер он не може постојати без Акрополиса, без Проилеја.“¹⁶⁰



Слика 1: Ранко Радовић — Скица решења амфитеатра на отвореном у Аранђеловцу, 1970. године [архив породице Радовић]

Претходни цитат показује начин на који Радовић мисли место и перципира његов значај за егзистенцију архитектуре. Палимпсест или асемблаж, чини се

¹⁶⁰ Ranko Radović, *Antologija kuća* (Beograd: Građevinska knjiga, 1985), 25.

свеједним имајући у виду да оба концепта одређују дискурс места за Радовићев дизајн поступак.

„Архитектура је час природа сама, час њена сујројности, али њихова међусобна релација не престаје.“¹⁶¹

2.1.4. ОДРЕЂЕЊЕ КРИТИЧКОГ РЕГИОНАЛИЗМА ПРЕМА САВРЕМЕНОМ АРХИТЕКТОНСКОМ КОНТЕКСТУ

Због тога се налазимо у некој врсти застоја, интјеррејнума у коме се не може више заснуйати дојмайизација једине истине и у коме нисмо способни да надвладамо скејтицизам у који смо крочили. Налазимо се у тунелу, у сујону дојмайизма, а у освију љравих дијалога.“¹⁶²

Критички регионализам је специфичан термин, најчешће позициониран, не као стил или епоха, већ као својеврсна критичка позиција посматрања и реактивне праксе на проблеме који су постали својствени, тада доминантном модернизму. Стога, критички регионализам јесте један облик критичке праксе која се јавља у контексту кризе и преиспитивања образаца модернизма.

Творац [тада] нове *интјеррејтивне хипотезе* — критички регионализам — Кенет Фремpton [Kenneth Frampton] о њој говори као о нечему што нужно не искључује прошлост и уједно се окреће обогаћивању садашњости. О тој пракси говори „као о својеврсној критици просветитељства“, јер је „она критичка у том погледу за модерни покрет онолико колико је херојско раздобље двадесетих и тридесетих година било настављање тоталног пројекта просветитељства“.¹⁶³

¹⁶¹ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити љушеви Ранка Раговића* (Београд: Графиком, 1995), 92.

¹⁶² Paul Ricoeur, „Universal Civilisation and National Cultures,“ in *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. (New York: Princeton Architectural Press, 2007), 276.

¹⁶³ Kenet Frampton, „S Kenetom Framptonom o suvremenim tendencijama u arhitekturi,“ *Їовјек i prostor* 406 (1987): 28.

„Рекао бих да „критички регионализам“ покушава наглашавањем појма „мјесног стварања“ повести културни герилски рат против просторно неограниченог потрошачког мегалополиса. [...] Истодобно покушава очувати и развити ослобађајућу линију модерног покрета, а можда изнад свега начин на који је модерна архитектура, у својим највишим донетима, оставила нов и слободнији, хармоничнији однос са природом, укључујући и нашу власиту унутрашњу природу“.¹⁶⁴

У складу са тим, критички регионализам треба посматрати у контекстима *критичкој* и *регионализма*. Критички регионализам „на првом месту, мора да 'деконструише' целокупан спектар светске културе који неизоставно наслеђује; са друге стране, мора да постигне, кроз синтетичку контрадикцију, *manifest critique* универзалне цивилизације...“¹⁶⁵ Другим речима, критички регионализам пре свега представља критику универзалности, односно, јединствености модерне цивилизације. Његов основни критички апарат иде у правцу испитивања потенцијала локалног, односно регионалног, и његове имплементације у процесу варирања израза архитектонског обликовања објеката.

Деконструкција о којој је реч одвија се на више нивоа. Пре свега, реч је о деконструкцији универзалности модерне, али са друге стране, и о деконструкцији *целокупној сјекцији светске културе*, како би се могли изнаћи модели и решења за проблеме који се препознају у стваралаштву модернизма. Критички регионализам „самосвесно тежи да деконструише универзални модернизам у контексту вредности и слика које су локално култивисане, истовремено деформишући ове аутохтоне елементе парадигмама црпљеним из

¹⁶⁴ Kenet Frempton, „S Kenetom Fremptonom o suvremenim tendencijama u arhitekturi,“ *Čovjek i prostor* 406 (1987): 28.

¹⁶⁵ Kenneth Frampton, „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance,“ in *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture* (Chichester: Wiley-Academy, 2006), 98.

страних извора.“¹⁶⁶ Са друге стране, деконструкцијом наслеђене културе, као и деконструкцијом локалних израза, могуће је, односно тежи се, изналажењу облика и модела који могу варирати модерни израз дајући му локални карактер.

Критичко се у критичком регионализму јавља као „стратегија личног преиспитивања у традицији 'критика' филозофа Емануела Канта и Франкфуртске школе“.¹⁶⁷ Отуда изгледа логично да је аутор појма критичког регионализма управо Кенет Фремpton, личност која наставља идеје „Франкфуртске школе, Хабермаса [Jürgen Habermas], немачке егзистенцијалистичке филозофије, Хајдегера [Martin Heidegger] и Рикера [Paul Ricoeur], Гадамера [Hans-Georg Gadamer] и Арендт [Johanna „Hannah“ Arendt]“.¹⁶⁸

„Критичко у овој специфичној употреби, значи испитивање подједнако света какав јесте као и водећих светоназора. У архитектури, Цонис и Лефевр истичу да је ово постојинио када је грађевина 'ауто—рефлексивна, ауто—референцијна, када садржи, поред експлицитних исказа, имплицитне метаисказе.“¹⁶⁹

За Хоркхајмера, једног од водећих представника Франкфуртске школе, критичка теорија „је створена како би основне пројурјечности капиталистичкој друштва довеле до свијести тиме што се ставља изван механизма репродукције и ограничења преовладавајуће подјеле рада“.¹⁷⁰ Овакав приступ има за циљ, пре свега, промену друштва.

¹⁶⁶ Kenneth Frampton, „Prospects for a Critical Regionalism“, in *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory (1965-1995)*, ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 472.

¹⁶⁷ Kate Nesbitt, ed., *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory (1965-1995)* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 483.

¹⁶⁸ Kenet Frempton, „S Kenetom Fremptonom o suvremenim tendencijama u arhitekturi,“ *Čovjek i prostor* 406 (1987): 28.

¹⁶⁹ Kenet Frempton, „S Kenetom Fremptonom o suvremenim tendencijama u arhitekturi,“ *Čovjek i prostor* 406 (1987): 28.

¹⁷⁰ Göran Therborn, „Franfurtska škola,“ *Čemu: kritička teorija i suvremene društvene kritike* 10, 20 (2011): 20.

„За критичку теорију у цјелини не постоје опћеништи критерији. Јер критерији увијек почивају на понављању догађаја и тиме на шогалишењу који сам себе репродуцира. (...) Критичка теорија уз сву освијешћеност појединих корака, уз све поударење својих елемената с најнапреднијим традиционалним теоријама, не посједује за себе никакву инстанцију осим интереса за превладавање класне доминације.“¹⁷¹

Стога, у контексту архитектуре, критички приступ ишао би у правцу отклањања одређених нежељених ефеката владајуће или доминантне праксе; или конкретније, када је критички регионализам у питању, отклањање проблема универзалности доминантног модерног дискурса и освешћивање и проблематизација ових проблема постављањем перспективе изван механизма и ограничења ауторитативног назора модерне архитектуре. Као и када је основна инстанца критичке теорије у питању, односно преовладавања класне доминације у архитектури, можемо рећи, да критичко увек иде у правцу преиспитивања основних постулата доминантне традиције, односно *поједнако свећа* какав *јесте* као и *водећих свећоназора*.

2.1.5. КРИТИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ ЛОКАЛНОГ ПРЕМА ИДЕОЛОГИЈИ МОДЕРНОГ ПОКРЕТА У АРХИТЕКТУРИ

Критички регионализам је, пре свега, закупљен местом. „Ако би се било који основни принцип критичког регионализма могао издвојити, онда би то свакако била посвећеност *месцу* пре него *просџору*, или, хајдегеровском терминологијом, близином *raum*-а, пре него даљином *spatium*-а.“¹⁷²

Хајдегерово преокупација местом у контексту архитектуре посебна је тема. Може се рећи да је његово поимање животног простора посебно утицало на одређене теоретичаре архитектуре, од којих би се посебно могао издвојити

¹⁷¹ Göran Therborn, „Franfurtska škola,“ *Čemu: kritička teorija i suvremene društvene kritike* 10, 20 (2011): 20.

¹⁷² Kenneth Frampton, „Prospects for a Critical Regionalism,“ in *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory (1965-1995)*. ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 481.

школа и пракси „чији је циљ да оживе и репрезентују, у критичком смислу, оне граничне конституенте архитектуре на којима су великим делом и саме утемељене“.¹⁷⁶

Елементи традиција појединог региона, у том смислу, служе, не само за грађење базичне експлицитне поруке традиционалне регионалне препознатљивости, већ и једне специфичне **имплицитне метапоруке** чији су основни капацитет и значење критичке природе. Стога, средства изражавања у овом контексту, потребно је, пре свега, посматрати као средства критике, не критицизма и критизерства која надилазе основну појавност, већ као метафоричке трансформације језика. Стога, можемо рећи да елементи традиције овде, пре свега, врше улогу дискурса метафоре.

Критичко је, дакле, основни карактер овакве архитектуре. Критичко подразумева преиспитивање одређених својстава архитектуре, односно, у овом случају актуелних архитектонских позиција, то јест, конкретније, **универзалности модерне архитектуре**, њене интернационалности и њене тенденције ка општем месту. Дакле, **овде је критичко основни карактер предметне архитектуре, а предмет њене критике је универзални карактер модерне архитектуре**. Регионализам је, овде, само начин, призма, кроз коју се критика универзалности модерне архитектуре спроводи. И иако је то *само*, за нас је то, у овом случају основна преокупација; није тема просто бављење критичком архитектуром, већ архитектуром критичког регионализма.

Стога, намеће се потреба да се озбиљније анализира однос овог и неких других регионализама у историји. Колико год да је привлачно и, понекад оправдано, повлачити везу између регионализама кроз историју, а пре свега везу између критичког регионализма и регионализама насталих у оквиру, или под утицајем, романтичарских опсесија регионалним, потребно је бити изузетно опрезан. Пре свега, за разлику од **антимодернистичког** [где под модернистичким не подразумевамо просто модерну архитектуру, већ целокупан процес модернизације] приступа који су заузимали поједини романтичари са жељом

¹⁷⁶ Kenneth Frampton, „Prospects for a Critical Regionalism,“ in *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory (1965-1995)*. ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 483.

да миноризују ефекте индустријализације и модерног развоја, критички регионализам има сасвим другачију потребу. Питање је, чак, да ли се он уопште може сматрати антимодерним. О чему је реч?

Наиме, критички регионализам преиспитује одређене аспекте тоталитета модерне архитектуре, али не и модерну архитектуру у тоталу. Критички регионализам за предмет своје критике има тежњу модерне архитектуре да оперише у општим, чврсто установљеним, непроменљивим и универзалним оквирима. Овакав став, критички регионализам преиспитује из угла регионалног кроз потребу да варира ове оквире са циљем стварања специфичних и партикуларних израза заснованих на карактеру *места*, не негирајући, при том, модернизам у потпуности и често се, чак, користећи појединим начинима и системима генерисања пројектантских решења која су својствена модерној архитектури.

Стога је *место* и опсесија *местом*, оно што карактерише начин на који се манифестује релативизација модерног приступа. Иако се то често манифестује кроз интерпретацију традиционалног архитектонског израза региона ком конкретна локација припада, није сам регион у центру интересовања архитекте чију архитектуру разумемо као нешто што припада критичком регионализму, већ управо *место* које, будући да припада одређеном региону, постаје препознато у контексту архитектуре тог региона.

*„Тврдим да критички регионализам наставља сјајно најредовање унутар „расуклина“ које на различите, неочекиване начине изражавају културни развој [...] Те се рубне манифестације, према Абрахаму Молесу (Abraham Moles), могу окарактеризирати као „**interstitium слободне**“. Постојање тако слободне међупростора доказ је да је модел хетеронимичког центра окружен овисним сателитима неприкладна и демагошка дескрипција нашега културног појеницијала.“¹⁷⁷*

¹⁷⁷ Kenet Frempton, „Perspektive kritičkog regionalizma, (I)“ *Čovjek i prostor* 394 (1986), 31.

2.1.6. УНИВЕРЗАЛНИ И СПЕЦИФИЧНИ КАРАКТЕР РЕГИОНАЛНОГ: КРИТИЧКИ И ДРУГИ РЕГИОНАЛИЗМИ

Дакле, као што је већ одавно истицано, критички регионализам је, пре свега, посвећен *месту*. То значи да је идеја о регионалном овде само условна и посредна и да се она манифестује као регионална тек у контексту интересовања за поједино *место* и оно што најчешће називамо *духом места*. Сходно томе, веза са појединим романтичарским регионализмима није увек оправдана. Романтичарски регионализми често су управо инспирисани идеалом предмодерног друштва, а тек онда, у том контексту, регионалним као карактером предмодерног. Ту се, пре свега, може говорити о опсесији вернакуларним, које управо у том периоду, полако копни, а над којим романтичари ламентирају видећи у њему слику предмодерног света неоптерећеног и незагађеног индустријом и другим *пошастима* новог доба. „Нужно је разликовати појаву критичког регионализма од сиплицистичке евокације сентименталног или ироничног вернакулара.“¹⁷⁸ Дакле, регионално је овде у сасвим другој функцији иако може имати додирних тачака са критичким регионализмом, и не могу се, *a priori* схватати као део исте традиције мишљења.

У прилог овим тврдњама Гадамер истиче проблем ауторитета традиције унутар романтичког дискурса. Наиме, спекулише о томе како „све што је освештано традицијом и обичајима има безимени ауторитет, и наше коначно, историјско бивствовање одређено је чињеницом да и ауторитет оног што смо наследили — а не само оно што је јасно засновано — увек има моћ над нашим деловањем и понашањем“. ¹⁷⁹ Тиме традицију ставља на место ауторитета и даје да „романтизам схвата традицију као антитезу слободи ума и у њој види историјску датост сличну датостима природе“. ¹⁸⁰

¹⁷⁸ Kenet Frempton, „Perspektive kritičkog regionalizma, (I)“ *Čovjek i prostor* 394 (1986), 30.

¹⁷⁹ Hans Georg Gadamer, *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike* (Beograd: Fedon, 2011), 364.

¹⁸⁰ Ибид, 365.

„Без обзира на то да ли је револуционарно сузбијамо или желимо да је сачувамо, традиција се појављује као апстрактна супротност слодобном самоодређењу, пошто њена воља не захтева рационалне разлоге, већ нас несумњиво одређује“¹⁸¹

Међутим, пре тога, рећи ћемо још о романтичарском приступу регионалном. Реч је о једном сложеном и развијеном систему који је резултовао различитим манифестацијама. Пре свега, зачетке треба тражити у заокупљености *илеменишим дивљаком*. Та идеја о племенитости дивљака, о једноставности, искрености и истинитости његовог живота, водила је ка томе да се у романтизму ове вредности траже на локалном плану, пре свега, на плану локалних предмодерних сеоских заједница које би требало да су задржале неке од особина својствених овом *истинишом* животу.

Оваква интересовања од Русоа преко Хердера водила су ка идеализацији вернакуларног живота видећи у њему чистоћу и истинитост, постављајући то као модел за грађење националног идентитета који би требало да се базира на идеји народног, изворног, оног што носи душу и идентитет националног. У том смислу, регионално је постајало не просто регионално, већ је његова регионална посебност постајала посебност нације као такве, надрастајући регион и постајући различитост на општем националном нивоу. И „*иако долазимо до одлучног проблема с којим се суочавају све земље у развоју. Да ли је, дакле, као услов модернизације, нужно одбацивати ѿреп културе прошлости, која је уједно и *raison d'etre**¹⁸² саме нације“.¹⁸³

Са друге стране, покрети као што су *Arts and Crafts*, видели су у том предмодерном, преиндустријском човеку, чистоту приступа стваралаштву, те су његов приступ покушали репродуковати кроз величање заната, насупрот индустрији. У овом контексту, посвећеност регионалном идентитету, препознаје се у „вернакуларним идиомима на које су се у Енглеској и Америци позивали *Arts and Crafts* реформатори, који баш и нису били толерантни према

¹⁸¹ Hans Georg Gadamer, *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike* (Beograd: Fedon, 2011), 365.

¹⁸² франц. *raison d'etre* — разлог постојања

¹⁸³ Kenet Frempton, „Perspektive kritičkog regionalizma, (I)“ *Čovjek i prostor* 394 (1986), 30.

прогресу, урбанизму и демократском плурализму.“¹⁸⁴ Тако су поједини елементи регионалног које препознајемо у регионалној архитектури и занатском поступку њеног настанка, усвојени као начин одупирању индустријској производњи и архитектури која произилази из ње и која је условљена њеним производима. Међутим, ни то није на трагу критичког регионализма, који се не супротставља ни индустрији ни модерном као таквом. Он чак покушава бити модеран, а бити посебан, различит, *омесшовљен*.

Романтичарска заокупљеност регионалним је сложена. Са једне стране, она се манифестује кроз изразито антимодеран став и величање преиндустријских друштава, са друге, она постаје темељ за грађење националног идентитета. Антимодерни дискурс видео је у регионалном отелотворење оног духа који се везивао за преиндустријска аграрна друштва која су се могла, још увек, наћи у руралним пределима, иако су тад већ лагано ишчезавала. Ово је, пре свега, опсесија вернакуларним, које по дефиницији јесте регионално, али које је у овом светлу, схваћено као преиндустријско, неконтаминирано савременим друштвеним процесима и високом културом. Величала се искреност и истинитост живота и рада ових људи, а регионално је било оно по чему су они препознавани, односно, разликовало се од универзалне високе културе индустријског друштва.

Романтичари, у одређеној мери, супротстављају природу извештачености града. Они одбацују ову извештаченост романтичарским актом повлачећи се у природу. Дobar пример су сликари *Барбизонске* школе који се окупљају у Барбизону, селу надомак Париза, да проучавају и сликају природу. Они се окупљају око Теодора Русоа, да у природи виде нови друштвени простор, супротстављен извештачености буржоаског града. Ово ће у архитектури водити до Раскинове идеалне колибе, али и све до Рајтових преријских кућа и куће на водопаду као врхунца.¹⁸⁵ У ствари, ово води своје порекло још од примитивне

¹⁸⁴ Maiken Umbach, and Bernd Hüppauf, ed., *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005), 10.

¹⁸⁵ Ђулио Карло Арган и Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: (1770-1970-2000)*, 1 (Београд: Clio, 2004), 64-65

колибе племенитог дивљака Марка-Антоана Ложијеа,¹⁸⁶ с тим што је универзалности класицизма супротстављена субјективност романтичара. Универзалности природних концепата који се постављају као модел разумевања и обликовања сваке ваљане архитектуре, романтичари супротстављају непосредно искуство конкретног места и проживљене историје.¹⁸⁷ У том смислу, регионално овде постаје јасан концепт постављен насупрот *неискрености* нове културе градова и модерне. Тако и Раскинова колиба у природи постаје својеврстан модел нарампован, али и повезан, са идеалом првобитне колибе племенитог дивљака Ложијеа.



Слика 2: Шарл Есен [Charles-Dominique-Joseph Eisen] — Креација првобитне колибе [детал], слика са насловне стране другој издања Есеја о архитектури, Марка-Антоана Ложијеа, 1755. године.

¹⁸⁶ Ирена Кулетин Ђулафић, *Естетичка теорија архитектуре Марка-Антоана Ложијеа* (Београд: Универзитет, Архитектонски факултет, 2011), 85-95.

¹⁸⁷ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 1 (Београд: Clio, 2004), 34-35.

Посебно ће Вилијам Морис, на трагу Раскина, у архитектури пропагирати овај приступ који је требало да буде антитеза материјалистичкој техници индустрије. „Проповедају се чиста техника, без мајсторија и досетки, попут упражњавања вере, и, уједно, повратак на друштвене прилике, на благодаран занат, негован, етичан и здраво поткрепљен као код старих уметника-занатлија.“¹⁸⁸ У жељи да постигне то да сваки радник буде уметник враћајући естетску вредност индустријској производњи, он се враћа, по правилу, *народној уметности*, која је управо посебна, партикуларистичка и наравно регионална.

„Деведесетих година деветнаестог века јавио се обновљен налет интересовања за народне митове, што је нашло свој израз у покретима за реформацију заната [crafts прим. аут.] као и у *art nouveau* покрету.“¹⁸⁹

Уз глорификацију преиндустријске, а посебно примитивне уметности, ови ствараоци теже градњи новог света, супротстављајући се постулатима модерног. Иако је њихова идеја социјално освешћена и активистичка, она остаје антимодерна, тежећи стварању новог друштва и супротстављајући се индустрији и њеном начину производње. Партикуларан и индивидуалан израз народних, локалних мајстора постаје узор ове струје романтизма и огледа се у деловањима Вилијама Мориса и групе уметника које окупља око себе у жељи како би израђивао елементе покућства засноване на овим идејама, желећи да креира нови стамбени простор, као окружење нуклеуса друштва – породице.¹⁹⁰

Са друге стране, критички регионализам није антимодеран. Његова идеја није супротстављена модерном. Он чак користи системе модерног стваралаштва употребљавајући их за креирање форми које се уклапају у његову идеологију. Не супротставља се ни индустрији. Алто [Hugo Alvar Henrik Alto] осмишљава низ елемената за опремање ентеријера који би требало да се производе

¹⁸⁸ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 1 (Beograd: Clio, 2004), 38.

¹⁸⁹ Alan Colquhoun, „Critique of Regionalism,“ in *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition* (New York: Princeton Architectural Press, 2007), 142.

¹⁹⁰ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 1 (Beograd: Clio, 2004), 153-154.

индустријски, без икакве жеље да се индустријски процес релативизује.¹⁹¹ Чак, иако се елементи локалних градитељских традиција често користе у контексту стваралаштва критичког регионализма, ово није неопходан услов ни начин обликовања. О томе управо говори Алтова архитектура, али и архитектура Утзона о којима пише Фремптон.

Непотребно је овде износити појединачне описе и анализе грађевина ова два ствараоца које доноси Фремптон. Ипак, битни су закључци. Реч је о јасној трансформацији појединих елемената: код Утзона [Jørn Oberg Utzon], рецимо, где се у корпус модерног објекта, сачињеног од јасних префабрикованих бетонских елемената, инкорпорира форма и значење који га дистанцирају од главног модернистичког тока стварајући специфичан израз осетљив на услове конкретног окружења и тематике објекта.¹⁹² Овде нема патоса антимодерности, нити има потребе за посезањем за елементима историјских стилова и традиционалних елемената. Модерност објекта је несумњива. Међутим, начин његовог обликовања и метафорна обликовна утемељења праве отклон од базичних приступа модерне и заузимају критички став у односу на ове приступе. Ту традиција остаје у домену језика и манипулације модернистичким операндима.

Алтова архитектура, опет, има један сасвим присан и сензитиван осећај према конкретној локацији — што је управо регионално код ње. Како Ранко Радовић у Савременој архитектури истиче значај Алтове **еволуције** као основе сваког развоја, где еволутивним назива оне дизајн процесе који реферирају на претходна знања. Радовић додаје и везе са сопственим националним идентитетом као нешто што је означило дело Алвар Алта, које карактерише као „синтетичко“, вероватно указујући на капацитете обједињавања и симбиозе региона и модернитета. Однос ове архитектуре са местом је потпуно јасан и прагматичан, и спроводи се већ на основном нивоу. Иако близак Рајту, „потребно је, ипак, додати да је његов став оштроумно критички и да

¹⁹¹ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 2 (Beograd: Clio, 2005), 28.

¹⁹² Kenet Frempton, *Moderna arhitektura: kritička istorija*, 3. izd. (Beograd: Orion Art, 20043), 15-316.

демистификује митове“. ¹⁹³ Начин како се Алтови објекти прилагођавају функцији и контексту, потребама и могућностима осветљења, удобности и слично, високо је условљен конкретном локацијом.



Слика 3: Алвар Алто — Санаторијум у Паунију, 1932. године
[фотографија: Леон Лиано]

Радвић подсећа на Пирсоново [Pearson]¹⁹⁴ истраживање Алтовог рада у коме га карактерише као „једног мање познатог Алта који одлично влада историјом и њеним знаковима“. ¹⁹⁵ Алто се држи модернистичког рационализма, али га претвара у нешто сасвим конкретно, слично ономе како романтичари трансформишу идеје класицизма. Међутим, у Алтовим тежњама нема ничег ретроградног и сентименталистичког, нити антимодерног, на основу чега би се на било који начин његово стваралаштво могао повезати са начелима романтичарског регионализма. Он се труди да развије индустријску

¹⁹³ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 2 (Beograd: Clio, 2005), 27.

¹⁹⁴ Paul David Pearson, *Alvar Aalto and the International Style* (New York: Whitney Library of Design, 1978), 19.

¹⁹⁵ Ranko Radović, *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika* (Novi Sad: Univerzitet, Fakultet tehničkih nauka, 1999), 96.

производњу предмета за кућу, и када користи брезово дрво он то не чини да би „створио неку врсту биолошког континуитета између природе и куће, већ зато што је то дрво гipкo, што има ткиво осетљиво на светлост и изгледа као да је срасло са 'емпиријским' простором куће или природе“.¹⁹⁶



Слика 4: Алвар Аалто — Аршек намештај у финском џавиљону на Свејској изложби у Паризу, 1937. године [фотографија: Хенри Сарџан]

„У Паимију смишља грађевину као преграду постављену у ваздуху и светлости, потом ће радити криве или таласасте површине да би постигао осетљиве прелазе, односно варијације на фреквенцију светлости... Грађевина замишљена према критеријуму најбољег проветравања и осунчавања је грађевина замишљена за једно сасвим одређено место: за брдо, равницу, шуму итд. Према томе, са пејзажом се успоставља практичан однос корисног и угодног.“¹⁹⁷

Са друге стране, регионализам у романтизму често има улогу идентитетске основе за конструисање специфичних нација и њихових посебности.

¹⁹⁶ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 2 (Beograd: Clio, 2005), 28.

¹⁹⁷ Ибид, 109.

Романтичари супротстављају „друштву као апстрактном концепту – реалност народа као географских, историјских, религиозних, језичких ентитета“.¹⁹⁸ Регионалне специфичности се тако, често, дижу на пиједестал националних посебности. Вернакуларно, тако, често постаје стожер око кога се формира овај идентитет.

Закупљеност вернакуларним јесте то како се регионално манифестује у оквиру романтичарских тежњи за конструисањем националних идентитета. Такође, за разлику од класицистичког поимања културе, романтизам културу види као нешто што је посебно и наследно.

„Идеја да је култура партикуларна и наследна, пре него универзална и рационална, извире из антипросветитељских стремљења у оквиру осамнаестовековне мисли, и постулирана је – иако на различите начине – од стране Хердера и Вика.“¹⁹⁹

Хердерове [Johann Gottfried von Herder] идеје тичале су се пре свега језика, мада су се шириле и на остале елементе културе. Хердер је закупљен народним језиком, али и народном културом, коју доживљава као *природну*. „Заиста природно се, стога, састоји од тока људског развоја који се налази испод 'површинске културе' са којом више није у додиру.“²⁰⁰ Дакле, висока култура, универзална култура, јесте она која више није у вези са *природним*, и као таква је одвојена од „истинског људског наслеђа,“ које Хердер жели да поврати, креирајући оквир у ком би „национално и природно“ били повезани, а самим тим и истинити. У оперативном смислу, ово се дешава на нивоу вернакуларног, односно регионалног.

Предели, природа, и конкретни елементи појединог региона, тако, могу постати потка око које ће се формирати национални идентитет. Још више,

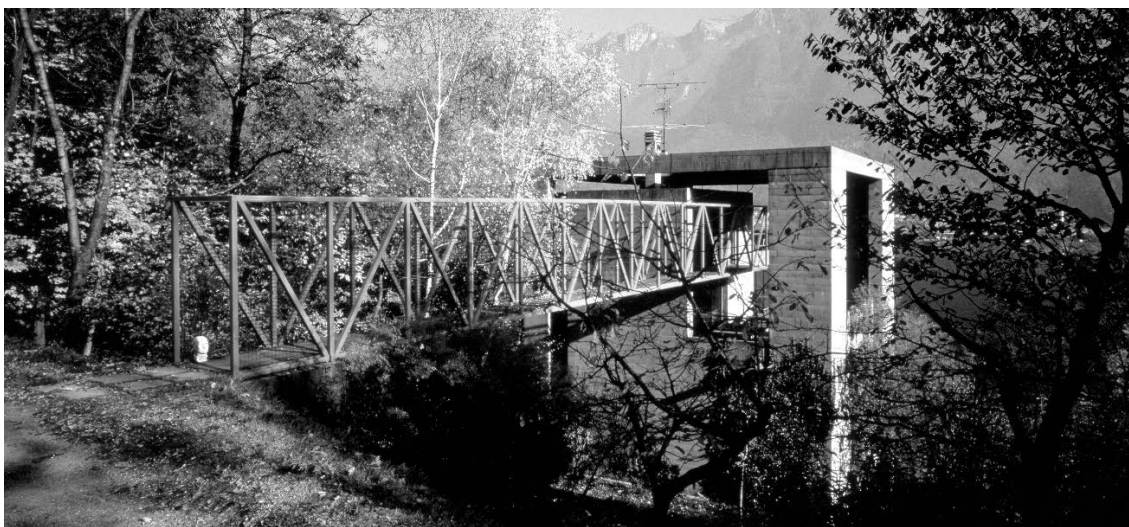
¹⁹⁸ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 1 (Beograd: Clio, 2004), 34.

¹⁹⁹ Alan Colquhoun, „Critique of Regionalism,“ in *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. ed. Vincent B. Canizaro (New York: Princeton Architectural Press, 2007), 141.

²⁰⁰ Federick M. Barnard, *Herder on Nationality Humanity and History* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003), 39.

елементи народне културе једног региона, могу се подићи на ниво националног, и као такви постати окосница формирања посебности будуће нације. Међутим, критички регионализам није део ни ове традиције.

Већ код Алта, можемо видети да се критички регионализам не мора неизоставно одвајати од рационалистичке мисли. Алтов рационализам, иако различит од, рецимо, корбизијеовског, није ништа мање рационалистички, већ је пре конкретан и оперативан. „Крива линија или површина нису мање рационалне од праве линије или равне површине.“²⁰¹ Ботина методологија, такође, остаје укореењена у италијанској неорационалистичкој традицији, иако је његово стваралаштво критичко и посебно осетљиво на специфичности локације и места, што се испољава како у материјализацији, тако и у типологији и значењу његових објеката. Стога, рецимо, кућа у Рива Сан Витале²⁰², типолошки „нејасно асоцира на традиционалне летњиковце или „*rocoli*-је“ Тићина.²⁰³



Слика 5: Марио Боџа — кућа у Рива Сан Витале, 1971-1973. године
[фотографија: Ало Занеџа]

Са друге стране, критички регионализам је, пре свега, заокупљен конкретним местом и није везан *a priori* за специфичности и традиције региона, које могу

²⁰¹ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost: (1770-1970-2000)*, 2 (Београд: Clío, 2005), 109.

²⁰² Riva San Vitale, Тићино, Швајцарска, пројектована 1971, грађена 1972-1973 године.

²⁰³ Кенет Фремpton, *Модерна архитектура: кристичка историја* (Београд: Орион Арт, 2004), 323.

бити коришћене, али опет, и само, као оруђа за спровођење критичког става у односу на универзализам модерног. Везујући се за конкретно место, критички регионализам надраста етницитет, или било који облик формирања етничке посебности.

Препознајући га у оквирима критичких теорија, које су, по правилу, у основи социјалистичке, критички регионализам је, у одређеној мери, и део својеврсне антифашистичке традиције, те се не може везивати ни за опсесије регионалним насталим у радикалним националистичким ауторитарним режимима прве половине двадесетог века. У ствари, ови режими су пре на трагу романтичарских тежњи за формирањем нације, само постављеним анахроно и екстремистички, будући да су сами романтичари често управо подстицали формирање не само своје, већ и других нација. У том контексту треба споменути и Хердеров значај и залагање за формирање језичке и националне посебности словенских народа.

У овим екстремистичким теоријама, регионално опет представља складиште чистог духа и народне културе неконтаминиране високом културом развијених друштава. Ова култура носи идентитет и чистоту на којој је потребно поновно изградити морал и вредности нације. Такву улогу је у Немачкој имала идеја о *Heimat*-у. *Heimat* је нешто што би се могло објаснити као „место означено вернакуларним“.²⁰⁴ *Heimat*, у немачком језику је у вези са домом.

„Heimat je њочео иџраџи значајну улогу у völkisch, Blut und Boden' идеологији националсоцијализма. Каријера вилхелмовског heimatschutz њоборника Пола Шулиц-Наумбургџа, који је њосџао водеџа фиџура у нацистџичкој кулџурној њолиџиџи након 1933, чесџо је њомиџана како би се објаснила ова веза... Немачке инстџиџуџије као шџо је Bund Heimatschutz су биле везане за

²⁰⁴ Maiken Umbach and Bernd Hüppauf, ed., *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005), 9.

*идеализацију аутентичне ‚немачке,‘ руралне прошлости која је
иакође подстакла нацистичку расну мисао.“²⁰⁵*

Ово је представљало радикализован романтичарски и *fin de siècle* културни песимизам који је на *Heimat* гледао као на тачку отпора отуђујућим силама индустријализације.²⁰⁶ Стога, локално, регионално, вернакуларно, постаје основ за теорије екстремне деснице о идентитету и *чистиом* у оквиру националног корпуса. Оно постаје основ разликовања и одупирања универзалистичким концептима модерне цивилизације.

Међутим, критички регионализам нема за циљ грађење идеологије, већ релативизовање доминантних начела, и управо је противан формализму, радикалном функционализму, техницизму, декоративизму — релативизује их и критички преиспитује и контекстуализује. Као такав, он остаје, у суштини, антифашистички. Управо је пример група „P“ основана 1951. у Барселони. Иако, у суштини, део каталонског националистичког покрета, она се труди да обнови „рационалистичке, антифашистичке вредности и поступке GATEPAC-а (предратног шпанског огранка CIAM-а), а са друге стране, она је остала свесна своје политичке одговорности да треба да оживи реалистички регионализам, доступан широким масама“.²⁰⁷ Регионализам се, у том смислу, поново везује за **партикуларност** конкретног места, без тежње да специфичност тог места уздигне и наметне ширем оквиру као својеврсан идентитетски модел.

Радовић одбацује природу историје као просте хронологије и њену улогу у развоју градитељског мишљења види у универзалним, непролазним принципима²⁰⁸ које је критички апарат историје формулисао као класичне и универзалне. Овде је могуће послужити се Гадамеровим ставом како је класично историјска категорија надисторијске вредности и „оно не означава

²⁰⁵ Maiken Umbach and Bernd Hüppauf, ed., *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005), 10-11.

²⁰⁶ Ибид.

²⁰⁷ Кенет Фремpton, *Модерна архитектура: критичка историја* (Београд: Орион Арт, 2004), 316.

²⁰⁸ Ranko Radović, „Podsticajno, zagonetno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi,“ *De re Aedificatoria* 1 (1990), 188.

квалитет који се приписује одређеним историјским појавама, већ динстиктивни модус оног *бити историчан*, историјски процес чувања које, сталним бивствовањем, допушта да нешто истинито бивствује“.²⁰⁹

Критички регионализам није ни историцизам. Иако се повремено, у оквиру стваралаштва, његових аутора, посеже за елементима архитектонских традиција одређеног региона, то се не чини са циљем оживљавања одређених историјских стилова, како то историцизам чини, у оквиру различитих покрета чији је циљ оживљавање [*revival*]. Овде се то дешава како би се нашао модул за формирање својеврсног регионалног израза на основу ког је могуће исказати идентитет одређеног места. Такође, бројни примери говоре о праксама које се ни на који начин не могу везивати чак ни за конкретне елементе традиционалне архитектуре, а које препознајемо као критички регионалне. Довољно је сетити се поменутих примера Утзона, Алта, Боте, али и појединих објеката групе Р, затим архитектуре Карла Скарпе [Carlo Scarpa], Тадаа Анда [Tadao Ando] и других. Другим речима, коришћење појединих мотива традиционалне архитектуре пре је само један од начина да се искажу тежње које се могу дефинисати као критички регионалне, него доминантни приступ овог архитектонског дискурса.

Историцизам је тај који историју види као непрекинути еволутивни циклус, са својим правилима и законитостима, из тога црпи своје значење. Чак се поставља и разлика између појма историзма и историцизма, по којој, према естетичару Милану Дамњановићу, „историцизам је погрешно стајалиште које апсолутизује принцип историјскости, а историзам је оправдано стајалиште које тај принцип види на делу у подручју културе, друштва, и уметности као битан, али не и апсолутни принцип.“²¹⁰ Ову поделу бисмо могли видети и на други начин.

„*Историсички* би... могло да значи нешто што је везано за историзам и за дух историје, а *историцисички* нешто што је скуп облика и особености, селектиран у историцизам, односно

²⁰⁹ Hans Georg Gadamer, *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike* (Beograd: Fedon, 2011), 372.

²¹⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion Art, 2011), 340.

еклектицизам... Историцизам би задржао понављање у формалном смислу, понављање као имитацију, компилацију, цитирање, док би историзам значио нешто много шире и у временском и у садржајном погледу — поновно рађање из духа историје.“²¹¹

Међутим, ова разлика није својствена свим језицима, нити је претерано јасна и довољно експлицитна. Наиме, „историзам сасвим довољно и потпуно покрива све оно што под тим појмом треба да се подразумева“.²¹²

„Осим тога, историцизам или еклектика, у досадашњем смислу, нису никада били сами себи уметнички циљ, већ су избор облика — циљаша — асоцијација — евокација у њима диктирали групе естетички и психолошки захтеви. Тако и у случају историзма еклектички — историцистички избор стила и форме за опонашање представља само њему ,припадајући уметнички метод, а да при том историзам без тог метода којим се артикулише није ни могућ‘.“²¹³

Стога ћемо, у даљем тексту, једноставно, користити термин историзам као свеобухватнији, изузев када сами цитати захтевају прецизно преношење једног или другог термина, који ће, тада, бити схваћени као део истог значењског оквира. „Историзам би тако могао бити ознака за дух историје који је натапао многе видове и области човековог живота, па и саму уметност, током XIX века, што се крајем столећа претварало у превласт историјских стилова, историцизма, еклектицизма.“²¹⁴

Поједини историзам посматрају као једну од највећих интелектуалних револуција на Западу. Кључне фигуре ове револуције су били Хердер и Хумболт. По овој традицији, а посебно у односу на Хердерово гледиште,

²¹¹ Миодраг Јовановић, „Историзам у уметности XIX века,“ *Саопштења XX-XXI* (1988/89), 276.

²¹² Ибид, 282.

²¹³ Ибид.

²¹⁴ Ибид, 275.

„историцизам подразумева виђење историје као органске целине, целовите у било ком тренутку, али која се уједно и развија у складу са (потенцијалним) разумљивим законима“. ²¹⁵ Сходно томе, историзам постаје систем који у оквирима историје налази моделе који у складу са својом блискошћу времену у ком се интервенише, пружају одговоре на постављене проблеме.

У ствари, историзам је најбоље објашњен у тадашњем питању „у ком ћемо стилу стварати?“ Историзам је, у ствари, везан за својеврстан кризни период деветнаестог века у ком се недостатак одговарајућег *новог и аутохтоног* стила тог времена надомешта употребом других историјских стилова који су се видели као адекватан одговор на владајуће друштвено устројство, или на оно устројство које се жели креирати. ²¹⁶

Готфрид Земпер [Gottfried Semper] је, у том смислу илустративан, сматрајући ову епоху као „кризну и духовно растрзану.“ Сумњао је у могућности настајања „новог стила,“ а „задовољио се неоренесансним стилем као изразом либералног космополитизма“. ²¹⁷ Са једне стране, преузео је идеју по којој свака епоха представља органску целину јединственог карактера, што је водило ка томе да је сваки стил манифестација једне такве епохе, представљајући систем који је „потенцијално могуће усвојити“. ²¹⁸ Са друге стране, Земпер је усвоји идеју по којој се органска сублимација модерне епохе може рационално испланирати и спровести. „Земпер је веровао у могућност објашњавања и предвиђања унутрашњег функционисања организма епохе, постављајући историју [уметности] у оквире позитивне науке путем које је могуће припремити естетичку синтезу будућности.“ ²¹⁹ На овај начин, историја постаје, не само елемент прошлог, већ и средство креирања будућег, по моделима епоха које се доживљавају као адекватне.

²¹⁵ Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 165.

²¹⁶ Александар Кадиевић, *Архитектура и дух времена* (Београд: Грађевинска књига, 2010), 74-75.

²¹⁷ Ибид.

²¹⁸ Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 167.

²¹⁹ Ибид.

Đambatista Viko [Giovanni Battista Vico] ће, управо критиковати филозофе због њихове тежње да разумеју оно што је, како је он то видео, дело Бога, односно природу, која је као таква неразумљива, за разлику од историје која је, будући дело човека, човеку и схватљива.²²⁰ Ово је водило идеји по којој је „из перспективе историциста, могућност *разумевања* историје гарантовала могућност *производње* историје“.²²¹ Сходно томе, „историцистичко мишљење је уметничко дело будућности претворило у будућност као уметничко дело“.²²²

Међутим, критички регионализам ни у ком смислу није близак оваквим идејама. Пре свега, критички регионализам није фасциниран епохама. Могли бисмо чак рећи – он није заокупљен временом, већ простором, односно *местом*. Чак и када се елементи традиције користе, они се користе са циљем изражавања идеја које немају ништа са истористичким поривима да се поједине епохе и стилови поставе као одговарајућа слика жељеног поретка, већ су условљене посебном осетљивошћу на специфичности конкретног места на ком се гради, а потреба да се користе елементи традиције тог места само су један од могућих начина материјализовања те осетљивости. Управо стога, за разлику од свих поменутих форми регионализма, овде имамо потребу, пре свега, да уз термин *регионализам* неизоставно користимо и придев *критички*. Из тог разлога, ствараоци које сврставамо у оквире овог архитектонског дискурса [критичког регионализма] су се

„постављали опрезно у односу на реакционарне потенцијале популистичког или историцистичког регионализма, посебно онаквог какав се манифестовао у Немачкој, у архитектури Трећег рајха. Ова узнемирујуће регресивна тенденција, без сумње, узрокује наше заједничке покушаје да термин *регионално* окарактеришемо придевом *критички*, иако је,

²²⁰ Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 171.

²²¹ Ибид, 172.

²²² Ибид.

признајемо, далеко теже дефинисати конкретним појмовима шта то заиста значи.“²²³

Стога, као што је већ речено, *критичко* је кључни елемент дефиниције приступа архитектонском стваралаштву којим се овде бавимо. „Могло би се рећи, узимајући [Jürgen] Хабермасов израз, да су они ‚распршили објективну илузију‘ у архитектури.“²²⁴ Већ је сама идеја о критичком приступу била савремена. Након дешавања у Паризу 1968, поред појединих политичких промена које је донео студентски радикализам, остало је и „критичко наслеђе које се временом манифестовало подједнако и идеологијама како левог, тако и десног крила. Са једне стране, марксистички феминизам и различити радикални облици произашли из радикалне психоанализе и критичке теорије Франкфуртске школе...“²²⁵

Мамфордov послератни регионализам се супротстављао атопичном модернизму, док се романтичарски регионализам отворено бунио против имеријализма класичних канона, али ни један од њих није *a priori* критички, јер је критички регионализам константно ауторефлексиван, самопреиспитивачки и конфронтира се не само реалном свету, већ и самом себи.²²⁶

„Идеја о ‚критичком‘ у овом [...] смислу, произилази из достојанствених есеја [Емануела] Канта а развијена је у пасионираним текстовима Франкфуртске школе. Критички радови преиспитују не само утврђени постојећи свет како то чине конфронтирајући радови, већ и сам легитимитет могућих светоназора који га мисаоно интерпретирају.“²²⁷

²²³ Kenneth Frampton, „Place-Form and Cultural Identity“ in *Design After Modernity: Beyond the Object*, ed. John Thackara (London: Thames and Hudson, 1988), 55-56.

²²⁴ Alexander Tzonis, and Liane Lefaivre, „Why Critical Regionalism Today,“ in *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 488.

²²⁵ Kenneth Frampton, „Place-Form and Cultural Identity,“ in *Design After Modernity: Beyond the Object* (London: Thames and Hudson, 1988), 53.

²²⁶ Alexander Tzonis, and Liane Lefaivre, „Why Critical Regionalism Today,“ in *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 488.

²²⁷ Ибид.

Међутим, критички регионализам није потпуно освестио сопствену позицију. Он није антимодеран, већ критички, односно захтева дискурс метафоричке објективности који не претендује да формира нови универзални закон, већ да завешта преиспитивање, тумачење и медијацију. Он не тежи да сруши или опозове модерну цивилизацију, нити јој се супротставља *a priori*. Критички регионализам, у оквирима модерног, покушава да изнађе решења за проблеме, „распуклине“ које спознаје у доминантној пракси.

„Тврдим да критички регионализам наставља спорадично напредовање унутар „распуклина“ које на различите, неочекиване начине изражавају културни развој европскога и америчкога континента. Те се рубне манифестације, према Абрахаму Молесу [Abraham Moles], могу окарактерисати као „*interstitium* слободе“. Постојање тога слободног међупростора доказ је да је модел хегемонистичког центра окружен овисним сателитима неприкладна и демагошка дескрипција нашега културног потенцијала.“²²⁸

Критички регионализам је потпуно свестан:

„да ће само култура способна да усвоји научну рационалност бити у могућности да преживи и оживи. Само вера која позива на разумевање интелигенције може ‚заступати‘ своје време. Рекао бих чак да само вера која интегрише десакрализацију природе и светост враћа човеку може прихватити техничку експлоатацију природе.“²²⁹

Критичке теорије су, у ствари, „скептичке и интервентне теорије засноване на анализи, интерпретацији и расправи друштвених и културалних система заступања, приказивања, моћи, владања, изјашњавања, идентификације,

²²⁸ Kenet Frempton, „Perspektive kritičkog regionalizma, (I)“ *Čovjek i prostor* 394 (1986), 31.

²²⁹ Paul Ricoeur, „Universal Civilisation and National Cultures,“ in *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, ed. Vincent B. Canizaro (New York: Princeton Architectural Press, 2007), 51.

уређења друштва и културе, извођења идентитета итд.“²³⁰ Односно, када је критички регионализам у питању, његова позиција се тиче анализе модерних постулата, њихове интерпретације и реинтерпретације, као и расправе која од њих полази и чији су они основни предмет. Критички регионализам преиспитује, поставља се скептички и омогућава интервенцију на пољу модерних постулата, трансформишући их и постављајући их у контекст који их проблематизује, градећи нова значења која надилазе основне постулате којима се баве.

Критичко је, дакле, безусловно одређење регионализма којим се бавимо. Оно гради основни приступ разматране архитектуре користећи регионализам као један могући начин исказивања својих критичких позиција. На основу тога, гради се пракса интерпретације усвојених критичких позиција, као и интерпретација других елемената којим се, затим, интерпретира поменути критичка позиција. Другим речима, елементи одређених регионалних традиција, елементи су путем којих се интерпретира критички став који тежи релативизацији модернистичког универзализма, док је сам поступак, уједно, и својеврсна интерпретација поменутих елемената традиционалне архитектуре која их препознаје и тумачи као регионалне.

Како критичко садржи поред јасних експлицитних исказа, и имплицитне метаисказе, поступак критичког регионализма је, пре свега, метафорички, будући да је метафора, за разлику од поређења, управо имплицитна, и да једним термином исказује значење другог. У овом смислу, регионално, а пре свега регионално презентовано формама традиционалног, има метафоричку улогу. У регионалном смислу, метафора је та која носи примарно значење које исказује потребу за осетљивошћу архитектуре на место, као материјални или нематеријални контекст, на ком настаје, док је оно додатно значење – **вишак значења** – посвећено критичком односу према општим модерним принципима времена у ком настаје. Са друге стране, елементи традиционалне архитектуре нису исторички ламент, већ метафорички исказ који језиком традиционалне архитектуре критикује позиције модерног стваралаштва, чиме се регионализам

²³⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: OrionArt 2011), 386.

у овом смислу, пре свега трансформише у својеврсну критичку праксу. Сходно томе, критички регионализам је одређен специфичним узрочно-последичним односом критичког и метафоричког који га издваја и разликује од сваког другог облика регионализма.

2.2 КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА РАНКА РАДОВИЋА: КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ

„Бојим се да је најмање онога што је најпошребније: Пажљиве и објективне анализе вредности и слабости Модерне, исте ипакве критичке оцене Постмодерне и свих промена које архитектура данас објективно живи, као и једноставних, суштинских пројеката (наше) архитектуре и тражене средине будућности, у једном сложеном времену високих технологија, великих сила и подела, еколошких катастрофа и више од милијарде људи у застрашујућим условима становања и живота.“²³¹

Прегледом раније постављених и елаборираних теза о метафори, месту, идентитету, региону, критичкој пракси и мисли, као парадигматском оквиру за теоретизацију архитектуре, ауторске позиције Ранка Радовића и његовог дизајн поступка, поставља се као природна, а и логична његово бивање унутар критичког дискурса модерне архитектуре.

2.2.1. РАНКО РАДОВИЋ: ПРОФЕСОР, ТЕОРЕТИЧАР, АРХИТЕКТА

БИОГРАФИЈА²³²

Ранко Радовић је рођен у Подгорици 1935. године. Два месеца касније, са породицом се сели у Београд, где завршава основну школу *Браћа Рибар* [сада *Краљ Петар*]. Ниже разреде гимназије завршава у Паризу и у *Првој београдској гимназији*. Дипломирао је на Архитектонском факултету Универзитета у

²³¹ Ranko Radović, „Od revizije do revizije — bez vizije,” *Čovjek i prostor* 420 (1988): 30.

²³² Биографија је настала љубазношћу супруге Ранка Радовића, госпође Мирјане Радовић (разговори од фебруара до јула 2016. године), као и увидом у различите биографске изводе Ранка Радовића.

Београду, затим магистрирао 1971. код проф. арх. Оливера Минића [област: Урбана морфологија]. На париској Сорбони докторира 1980. на француском језику, код ментора проф. Бернара Доривала [тема: Континуитет идеја и облика у савременој архитектури].

Током студија радио као новинар *Борбе*, као и *Полиџике* за коју пише за Културну рубрику и илуструје рубрике часописа за аутомобилизам *Моџо ревија*.

Свој професорски позив отпочео је као асистент на Архитектонском факултету у Београду, прошавши током година сва универзитетска звања до тренутка избора за редовног професора на предмету *Савремена архитектура и урбанизам, историја и теорија* од 1972. до 1992. године. Био је такође редовни професор Универзитета у Новом Саду на ком је био оснивач и руководилац Одсека архитектуре. Поред формирања плана и програма наставе пројектовао је и доградњу спрата на постојећој згради Факултета техничких наука, намењене извођењу наставе из области архитектуре. Поред учионица и амфитеатра, који су носили имена значајних архитеката, пројектовао је и галерију *Сава Шумановић*. Предавао је и на Универзитету Уметности у Београду.

Током своје професуре, четири године предаје на Техничком факултету у Хелсинкију на катедри „Елијен Саринен“, а од 1990. до 1993. године предавао је у Јапану, на Универзитету у Цукуби [Токио]. Био је иницијатор и организатор летњих школа архитектуре у Финској, Ирској и Италији, које су и даље актуелне као активности те врсте. Држао је предавања на постдипломским студијама на универзитетима у Риму, Палерму, Стокхолму, Паризу, Лиону, Мелбурну, Кјоту [Ricumeikan], Iwate [Morioka], Лисабону, Цириху, Скопљу, Загребу, Љубљани, док је више од деценије водио предмет „Естетика модерне архитектуре“, на Академији примењених уметности у Београду. С обзиром на своје свестрано образовање и професионалну афирмацију изван своје средине, као и добро познавање француског, енглеског, руског и италијанског језика, био је позиван као гостујући професор на многе светске универзитете, од Париза и Француске, Швајцарске, преко Рима, Вероне, Палерма, Ређо Калабрије, до Стокхолма,

Хелсинкија и Финске, Луксембурга, Ирске, Португалије, Сједињених Држава и Канаде, Аустралије, Кине и Јапана.

Године 2003. прихватио позив да као нестраначка личност заузме позицију Министра за заштиту животне средине и уређења простора Црне Горе.

Држао је бројна јавна предавања у свим главним градовима бивше Југославије. У Београду је у Задужбини Коларац одржао 150 предавања пред широким аудиторијумом. За Телевизију Београд припремио је и реализовао 29 циклус-емисија: *Речник архитектуре* и *Антологија кућа*. Цртао је и сликао, бавио се графиком и фотографијом. Био је члан многих струковних организација у земљи и иностранству. Био је председник међународне организације за урбанизам и становање - IFHP од 1984. до 1992. године. Радио је и као члан Савета међународне уније архитеката - UIA од 1984. до 1990. године. Објавио је више од 300 научних и стручних студија и есеја, 17 књига, од којих 3 у иностранству. Најзначајније су: *Антологија кућа* (Грађевинска књига 1988., 8 издања), *Нова антологија кућа* [Грађевинска књига 2001., 6 издања], *Савремена архитектура између стиалности и промена, идеја и облика* [Stylos, Нови Сад 1998., 2 издања], *Форма прага* [Stylos & Orion-Art, награда Салона урбанизма 2003.], *Нови врћи и стиари кавез* [постхумно издање, Stylos 2005.].

Његова градитељска пракса обухвата и 29 изведених објеката: у Врњачкој Бањи, Аранђеловцу, Апатину, Сомбору, Бачкој Паланци, Новом Саду, Димитровграду, у Црној Гори, на Тјентишту у Републици Српској, а у Београду: позориште Атеље 212 и трговачки центар „Градић Пејтон“. Спомен кућа битке на Сутјесци обезбедила је место у три различите књиге истакнутог америчког теоретичара архитектуре Чарлса Џенкса, који је Радовића уврстио међу значајније архитекте, представника критичког регионализма у *Еволутивном стиаблу архитектуре*. Учествовао је на 34 архитектонска конкурса, реализовао је 16 урбанистичких пројеката међу којима делове Хелсинкија, ново насеље Вуосари и марину Хертонијеми, 1996.

Као графичар и сликар, имао је 26 самосталних изложби, уз 2 постхумне у Београду, многе и у иностранству (у Финској, Лисабону, Палерму, Будимпешти, Хагу и Паризу), као и 11 колективних изложби. Добио је награду Октобарског

салона 1967. године. Добитник је *Вукове награде* [1997.], *Награде за живописно дело УЛУПУДС-а* [2000.], награде за архитектуру *Ђорђе Табаковић* [2001.] и награде *12. Салона Урбанизма* [2003.]. Постхумно је УЛУПУДС, 2006. године основао Награду за архитектуру Ранко Радовић. Међународна организација за урбанизам и становање IFHP установила је 2006. године међународну награду за студентске архитектонске пројекте, која носи име Ранка Радовића. Ранко Радовић је покренуо и међународни *Конкурс за филм/видео о архитектури*, чијим жиријем је председавао. Одржано је 14 оваквих надметања, са последњим у Ослу 2004. године. За тај свој рад награђен је Медаљом части од Међународне организације за урбанизам и становање IFHP, 2002. године.

Сви домени истраживања и мишљења архитектуре као дисциплине, били су приступачни Ранку Радовићу, кога су често, они који су писали и говорили о њему, називали *ренесансним ствараоцем*.

Радовићи



лепота —	ви ра	— наго, голо
земљиште —	ћи до	— тло

Слика 6: Ханко Ранка Радовића [архив породице Радовић]

Занимљивим се чини увид у *ханко* [лични идентификациони знак у Јапану], као и начин транскрипције породичног имена Радовић, којим се Ранко Радовић служио при потписивању и ауторизацији својих дала. Иако је могуће претпоставити случајност, интерпретација имена налази корене у јапанском изговору показаних речи: **нагог тла и лепоте земљишта**. Можемо бити

слободни у метафоричком превођењу **метаимена** у нарав и интенције аутора кроз његов рад и размишљање у теорији и пракси архитектуре.

ПРОФЕСОР, ТЕОРЕТИЧАР, АРХИТЕКТА

Заиста, када се узме у обзир широк дијапазон деловања Ранка Радовића, намеће се потреба да се искористи већ колоквијални назив ренесансног човека. Ипак, и без патоса, број дисциплина којима је Ранко Радовић означио своје бивање — професор, архитекта, теоретичар, графичар, цртач... — наводи на потребу да се, бар у кратким цртама обрати пажња на овај аспект његовог деловања.

Као архитекта, оставио је неколико значајних објеката. Ови објекти су се готово природно аутоматски позиционирали у оквире не само квалитетног архитектонског стваралаштва, већ у оквире оне **архитектуре која у себи носи манифест**. Било да је реч о *Сйомен дому бишке на Сушјесци* [Тјентиште], *Занатско-услужном центру на Чубури* [Београд], или реконструкцији зграде *Ашељеа 212* [Београд], архитектура Ранка Радовића исказује јасан и снажан ставом о томе шта би она требало да буде, али и исписује свој однос, референцира, врши отворени дијалог, према владајућим, али и историјским архитектонским парадигмама.

Ово је последица Ранковог **живог** интересовања за теорију. Свакако да се Ранково деловање не може посматрати без његовог великог доприноса теорији архитектуре. На тај начин, Радовић се уписује међу ретке, и изузетно значајне прегаоце на том пољу у нашој средини.

„Његово завештање права на критичко мишљење“²³³ једно је од најзначајнијих аспеката његовог теоријског деловања. Критички приступ архитектури и начину његове манифестације, свакако је највећа вредност теоријских расправа Ранка Радовића. Велики број текстова које је посветио архитектури, али и његово практично деловање на бази теоретских и дизајн поставки које је формулисао говоре о томе.

²³³ Ljiljana Blagojević, „Ranko Radović: profesor, urbanist, arhitekt i teoretičar arhitekture,“ *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu* 48 (2011): 380.

Несебичан професор, и шармантан предавач свакако су неке од најзначајнијих Ранкових особина.²³⁴ Велики низ телевизијских емисија, затим предавања на Коларчевом народном универзитету, али и његово свакодневно професорско деловање у настави на Београдском и Новосадском универзитету посебно су сведочанство вештине коју је, као предавач Ранко поседовао. Изузетна харизма и убедљивост красиле су његова предавања чинећи их увек изузетно посећеним и плодним.

„Те цртеже и графике по теми сасвим различите, проценили су као неку врсту повратка „ренесансном типу“ архитекте који је рецимо, и графичар и цртач и архитекта, а пише и неке књиге.“²³⁵



Слика 7: Ранко Радовић — *Knight's Memory*, туш и перо, 1989-1990. године
[архив породице Радовић]

²³⁴ Ljiljana Blagojević, „Ranko Radović: profesor, urbanist, arhitekt i teoretičar arhitekture,“ *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu* 48 (2011): 379-380.

²³⁵ Ranko Radović u Darija Radović, „Intervju, Ranko Radović,“ *Čovjek i prostor*, 9 -10 (1989): 17.

Радовић о реакцији стручне јавности на лични рад, исказује уверење да је јавност сада „примила неку нову оријентацију, **нову стару оријентацију у архитектури**“²³⁶, када архитект испитује и преиспитује своја уверења и утемељења својих дела кроз мултимедијални експеримент. На крају, изузетан број цртежа, студија, скица, анализа и дијаграма, које је оставио иза себе сведочи о начину на који је промишљао архитектуру, али и уметност уопште.

„Ранко црта мислима [...], па тако и његове куће не настају уобичајеним техникама пројектовања, већ мишљу. Тиме се он ближи тачном опису природе свемира и свега органскога и анорганскога у њему истовремено показујући испреплитање и утицај архитектуре створене природе, на људе и обратно.“²³⁷

Реч је дакле о цртежима чија тематика није искључиво архитектонска, већ су дела сами по себи, дела моја не прихватају ни калупе духа ни калупе маште. „Цртеж је за Ранка Радовића био фундаменџ. Прва мисао, идеја, емоција. Цртањџ — за њџа је је значило ићи оловком или пером од исходишта душе, баш као и код неких друџих великих цртача.“²³⁸ Овакви цртежи одражавају његов теоријски однос према уметности и стваралаштву уопште, формирајући препознатљив критички израз метафоричког језика у односу на основне појмове сваког уметничког стваралаштва – актуелно, савремено, историја... Тако можемо рећи [како је и сам Ранко најчешће говорио] да су његова цртачка дела „насељени цртежи“, односно асемблажи значења, мотива, тема, објеката, фигурација.

„Постоји међуџим, [...] уверење да је у професији моџуће успџешно деловањџ једино ако се одлучимо за сасвим одређено специјалистичко поље, џе да повезивање области унутар архитектуре није ни поџребно ни корисно, ни пожељно, а џежња

²³⁶ Ranko Radović u Darija Radović, „Intervju, Ranko Radović,“ *Їovjek i prostor*, 9 -10 (1989): 17. [наглашени делови текста су интервенција аутора]

²³⁷ Vinko Penezić, i Krešimir Rogina, „A(rhe)tipiшности i arhitek(s)turalности crteжа Ranka Radoviћа,“ u *Naseljeni crteж: knjiga eseja o likovnom radu Ranka Radoviћа*, ured. Marko Špadijer (Podgorica: Matica crnogorska, 2016), 69.

²³⁸ Borka Boжoviћ, „Crtica o crteжima graditelja – pesnika,“ u *Naseljeni crteж: knjiga eseja o likovnom radu Ranka Radoviћа*, ured. Marko Špadijer (Podgorica: Matica crnogorska, 2016), 107.

за истовременим бављењем другим уметностима или науком, неизоставно собом носи површности, осредњости, па и дилетантизам. Личности, појава и рад Ранка Радовића представљали су значајан, па можда и непријатан преседај.“²³⁹

Велико поље деловања, може претпоставити одмерен градитељски опус, скромног броја и немерљивих вредности и значаја, код човека који је градио мало у односу на енергију коју је посвећивао грађењу. Кратке форме његових есеја, такође су последица овако свестраног и обимног деловања. Међутим, њихов квалитет не заостаје, бавећи се увек јасно и језгровито суштином проблема који разматра. То је, сасвим сигурно, и разлог дугог чекања на књигу, „*opus vivendi*“, како ју је сам називао, која се очекивала као уџбеник за предмет Савремена архитектура, на коме је Радовић предавао, али и критика на рачун одуговлачења њеног изласка, као и оних након њеног излажења 1998., будући „у многоме не испунивши нереално постављена очекивања.“²⁴⁰

Међутим, и поред критика изречених на рачун књиге, односно уџбеника, његова предавачка и учитељска активност остаје ненадмашна. Пре свега на факултету, а затим и на бројним предавањима изван, као и у оквиру низа телевизијских емисија које је снимео за телевизију Београд. Реч је пре свега о два серијала припремљених за школски програм телевизије Београд — *Речник архитектуре* и *Антологија кућа*.²⁴¹

Кратке и брзе форме какви су бројни есеји, омогућили су Радовићу да необично богатим вокабуларом, најчешће метафорички, исказе своја целокупна интересовања, као и своје теоријске и практичне ставове, и тиме готово премести тежиште теорије у такву форму. Плодна и свеобухватна делатност овог ствараоца тако је остала комплетна и заокружена — целовита — и што је битно, кохерентна у ставовима који су пратили како писану, тако и градитељску, али и сваку другу његову активност.

²³⁹ Радивоје Динуловић, „О континуитету идеја и облика у архитектури Ранка Радовића,“ *Архитектура и урбанизам* 16/17 (2005), 14.

²⁴⁰ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012), 186.

²⁴¹ Ибид.



Слика 8: Ранко Радовић — Вишез и пријатељ, туш и перо, 1989-1990. године
[архив породице Радовић]

Његово деловање, стога, остаје, пре свега еманципаторско.²⁴² И кључно је у артикулацији новог архитектонског дискурса који је отварао простор за нове и експерименталне естетске праксе 1960их и 1970их и, нарочито постмодернизам осамдесетих година двадесетог века.“²⁴³ Позиције његовог стваралаштва, и његова улога у друштву, имала су за циљ преображај друштва и средине и његово свеукупно унапређивање. Посвећеност авангарди и експерименту утицали су на то да своје стваралаштво не схвата олако, већ да му приступа са посебним промишљањем и посебним критичким отклоном. Радовићева архитектура, редак је пример чврсте теоријске утемељености аутора у принципима које је успевао не само практично, већ и кроз писану реч, да формулише, у нашој средини. Истражујући и бавећи се експериментом у архитектури, истражујући значај традиције и њене формулације места, савремене архитектуре и авангарде, традиционалног и града будућности, човека коме је све намењено, даје се да је кроз **питање континуитета и еволуције** поставио нову раван за мишљење архитектонског дискурса. Сходно томе, значај деловања Ранка Радовиће тиче се, не само квантитета области којој се посветио, већ и несумњивог квалитета резултата које је у њима постигао.

2.2.2. ОСНОВНЕ ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ РАНКА РАДОВИЋА

„Теорију схватам као неку врсту дијалога са другим културама архитектуре и са другим људима у архитектури, а онда и као неко лично осећање синтезе духовне праксе и теорије других. Тако да једноставно не бих смео, можда је то моја грешка, да поделим архитектуру на теорију и на праксу, иако је она тако подељена. Толико прожимања видим између теоретској и практичној рада, неки врсту индизивидуалној стварања, да једноставно не знам где су границе.“²⁴⁴

²⁴² Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012):184.

²⁴³ Ljiljana Blagojević, „Ranko Radović: profesor, urbanist, arhitekt i teoretičar arhitekture,“ *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu* 48 (2011): 381.

²⁴⁴ Ranko Radović u Darija Radović, „Intervju, Ranko Radović,“ *Čovjek i prostor*, 9-10 (1989): 17.

Овом реченицом Ранко Радовић одговара на питање о синтези његове теорије и праксе, којим отпочиње интервју у часопису *Čovjek i prostor* из 1989. године и наставља како је то „ствар и неке унутрашње природе човека да та струјања може да обезбеди у себи самоме и у комуникацији са другима“ и сматра да ће у перспективи нестати уобичајена традиционална пракса поделе архитектуре на теорију и праксу.²⁴⁵

Деловање Ранка Радовића смештено је у период великих промена унутар архитектонских парадигми, и обухвата тренутке преиспитивања модерне, тријумфа постмодерне, па и касније, тријумфа архитектуре након тријумфа капитализма. Својеврсна комплексност друге половине двадесетог века, огледа се и у раду и ставовима Радовића, који се понекада могу доживети као измењени временом, и годинама, мада свакако можемо уочити и њихову јединствену позицију о односу на неке кључне позиције архитектуре. Како каже, темине које затиче у савременој архитектури, попут *касној модернизма* или *касномодерне*, преузима као чињенице јер је то неминовна грађа свакодневнице периода о коме мисли. Покушавајући да уведе термин *постмодерне*, између модернизма на једној страни и постмодернизма на другој, даје да је трансформисана модерна архитектура, преиспитивање модернитета, од кога не треба одустати, принципима природне еволуције идеја, времена, „и у складу са променама у структури друштва, економији, технологији, нама самима.“²⁴⁶

„Улогу Ранка Радовића можемо видети у артикулацији једне еманципаторске теоријске позиције. У артикулисању своје критичке и теоријске позиције, Радовић је наставио и развио неколико значајних критичких линија својих претходника, нарочито професора²⁴⁷ Николе Добровића, Оливера Минића,

²⁴⁵ Ranko Radović u Darija Radović, „Intervju, Ranko Radović,“ *Čovjek i prostor*, 9-10 (1989): 17.

²⁴⁶ Ибид, 18.

²⁴⁷ Никола Добровић (1897–1967.), Милорад Пантовић (1910–1986.), Оливер Минић (1915–1979.), Богдан Богдановић (1922–2010.) и Ранко Радовић (1935–2005.)

Милорада Пантовића и Богдана Богдановића, али и поставио сасвим нове правце развоја критичке мисли у архитектури.“²⁴⁸

Поједини аутори, као што је Љиљана Благојевић, утврђују да Радовић у свом широком деловању, задржава „двојну, промодернистичку и пропостмодернистичку позицију.“²⁴⁹ Са друге стране, занимљива је, и свакако изузетно значајна чињеница да је Чарлс Џенкс, у оквиру свог развојног стабла постмодерне, Радовића сместио у средину осамдесетих година двадесетог века, и то у оквиру *оживљавања романтизма* [Romantic Revival].²⁵⁰ Ипак, чисто постмодернистичко опредељење Ранка Радовића остаје под знаком питања, са чим се слаже и Љиљана Благојевић.²⁵¹ Наиме, и у својим писањима, Радовић истовремено прави отклон у односу на постмодернизам, али и исказује своје симпатије за исти. Слично се може наслутити из Радовићеве напомене постављене уз цитат Алека Џонса [Alec Jones],

„Када бих знао шта је постмодерна архитектура прикључио бих јој се можда. Пошто не знам шта је — прикључићу јој се свакако. Од тога могу имати само користи“²⁵²

којим отпочиње свој есеј „Од ревије до ревизије — без визије“, на који поставља сумњу реченицом: „не бих саветовао употребу овог цитата“.²⁵³

Ипак, чињеница да поједине опаске отвореног сврставања уз постмодернизам, аутоматски карактерише као оне које не би требало цитирати, говори о његовој уздржаности у односу на овакав приступ архитектонском стваралаштву.²⁵⁴ Радовић, у ствари, види предности постмодерне у њеној потреби да „раскрсти“

²⁴⁸ Ljiljana Blagojević, „Ranko Radović: profesor, urbanist, arhitekt i teoretičar arhitekture,“ *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu* 48 (2011): 379.

²⁴⁹ Ибид, 188.

²⁵⁰ Čarls Dženks, *Nova paradigma u arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2007), 50-51.

²⁵¹ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 194.

²⁵² Alec Jones, *How to become a Post-Modern Architect: a Question of Theology* (The University of Peacock: Hill Press, 1986), 86.

²⁵³ Ranko Radović, „Od revizije do revizije — bez vizije,“ *Čovjek i prostor* 420 (1988): 30.

²⁵⁴ Ранко Радовић, „Од ревизије до ревизије – без визије,“ у *Нови врш и стари кавез*, при. Ранко Радовић (Београд: Stylos, 2005.), 53.

са многим тековинама модерне које и сам види као проблематичне – догматизам, канонско искључивање дотадашњих периода и сл. – али истовремено осећа и бојазан због њене „лакоће и никакве критичности.“²⁵⁵



Слика 9: Ранко Радовић — Спомен обележје Љушошук, Даниловирад, 1975. године
[архив породице Радовић]

Пре би се могло рећи да Радовић тражи „могућност реинвенције једног новог модернизма, који у себи носи снагу авангардног и модерног покрета, али и свежину новог.“²⁵⁶ И управо у Радовићевој наклоњености авангардним покретима, пре свега совјетском конструктивизму, можемо видети несумњиву посвећеност Радовића ка модернизму, али као једном друштвеном и еманципаторском процесу. Његова пионирска писања о совјетском конструктивизму шездесетих година,²⁵⁷ у великој мери подсећају на доста касније, поновно откривање, совјетских конструктивиста на Западу, што ће

²⁵⁵ Ranko Radović, „Posle "čiste" ide hibridna arhitektura ili kako izbeći obe,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 56.

²⁵⁶ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 188.

²⁵⁷ Ибид.

имати пресудан утицај на трансформације, па и напуштање, постмодерног дискурса у последњој деценији двадесетог века. Радовић истиче како је свету поново дата ренесансна шанса – тренутак настајања постмодерне, која је личила са спас након векова традиције, али и традиције саме модерне.

„Нису спорни општи принципи савремене архитектуре; спорна је њихова примена у ,реалности посебних услова.“²⁵⁸ Овде лежи суштина Ранковог односа према модерној, али и архитектури уопште. Дакле, Ранко гради један посебна став према модерној архитектури који је не негира, *a priori*, већ се супротставља појединим ефектима њеног универзализма. Он очекује од архитектуре не да негира савремене токове, и историјски развој, па и његове последње исходе, и будућа стремљења, већ се супротставља, јасно дефинисаним формама и начинима решавања појединих функционалних проблема, кроз строго детерминисан и уједначен приступ који се препоручује свима и свугде. Радовић инсистира на преиспитивању, критичком промишљању и поштовању стварности.

Под посебним условима, Ранко доживљава, **услове конкретног проблема, конкретне ситуације и конкретног места.** У том смислу, поједини аспекти архитектуре дотадашњих периода, немају основа да буду „канонски искључени,²⁵⁹ али свакако, ни некритички примењени. У суштини, Радовић се бори за једну посебну осетљивост на конкретност и специфичност сваког појединачног проблема, и пројектног задатка. Његов приступ пројекту је сложен и вишезначан. Ово се види већ на његовом првом пројекту за Спомен дом Битке на Сутјесци, на Тјентишту.

„Истовремено то је једна вишеструко кодирана архитектура, од сведености у духу јапанске естетике и привилеговања тактилног квалитета бетона, до референци на вернакуларну архитектуру

²⁵⁸ Ranko Radović, „Moderna arhitekutra i tradicija,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 51.

²⁵⁹ Ranko Radović, „Posle "čiste" ide hibridna arhitektura ili kako izbeći obe,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 56.

брвнара из региона и модерног транспоновања регионалне традиције.“²⁶⁰

Радовић не прихвата модерну архитектуру кроз њене догме и каноне. Односно, Радовић, не приступа архитектури догматски, већ као сложенем и живом артефакту, операнду трансформације и контекстуализације. Актуелност се код њега подразумева, али и осетљивост на посебност сваког појединачног задатка. Оно што се може чинити као логичан приступ архитектонском стваралаштву, кроз мистификацију и глорификацију модерног покрета изродило се временом у једнострану догматизам високог модернизма ком се Радовић супротстављао. За њега, „модерна архитектура је много сложенија и богатија, па и у смислу њеног формалног израза, него што уобичајена представа о њој кружи и постоји.“²⁶¹ Он чак, за своје ставове, налази оправдања у речима самих хероја модерне какав је Ле Корбизје, цитирајући га речима: „традиција је стрела окренута у будућност.“²⁶²

„Функција — да, али не као механичка и специјално гоњена, она природна, логична, унутрашња и променљива. Технике — да, али не као циљ, него као средство, извесно пажљиво разумевање нових могућности без трунке подилажења или робовања. Историја — да, али не у апликацијама и стилским акробацијама, него у разумевању и трансформацији историјског материјала у сасвим новом сазвучју...“²⁶³

Овако Радовић види однос са аспектима које промовише модернизам, или постмодернизам. **Његова позиција је слободна, али и критичка.** Он преиспитује и процењује сваки појединачан задатак, и не прихвата готова решења. Његови јасни и поуздани сапутници на таквом путу, принципјелни и

²⁶⁰ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 190.

²⁶¹ Ranko Radović, „Posle "čiste" ide hibridna arhitektura ili kako izbeći obe,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 56.

²⁶² Ranko Radović, „„Osmehnuti“ šarm narodnih kuća i (zlo)upotreba tih osmeha,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005.), 59.

²⁶³ Ranko Radović, „Posle "čiste" ide hibridna arhitektura ili kako izbeći obe,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 57.

концептуални узори су Алто и Танге. Радеовић се не супротставља модернизму већ чини отклон „од канона високог модернизма, односно социјалистичког естетизма.“²⁶⁴

Свакако да, у периоду у ком је живео и делова, није могао остати имун на тековине постмодерне, што је било својствено и другим ствараоцима тог периода, не искључиво посвећених архитектури. Постмодернизам ће, дефинитивно, временом, отупити авангардну оштрицу и Радовићевог стваралаштва, а у оквиру пројектантске делатности, утицаји постмодерног дискурса су јасно видљиви на његовом пројекту за реконструкцију позоришта Атеље 212. Ипак, отклони које је градио у односу на постмодерну праксу су очигледни и неупитни.

Постмодерна припадност Ранка Радовића, може се доживљавати и кроз ауторитет Џенксовог тумачења, који га сврстава у „метафоричко-метафизичке традиције“ постмодернизма.²⁶⁵ Ипак, Љиљана Благојевић чини отклон од оваквог тумачења видећи Ранково стваралаштво као вишеструко кодирано постмодерно, а пре свега као радикалну критику модернизма.²⁶⁶

Ранко, сам, међутим, чини отклон и од модерне праксе и од постмодерног дискурса, посматрајући их као супротстављене екстреме *чистој* и *хибридној*. Модернизму, Радовић, замера догматичност, крутост и детерминананост у облицима и разумевању њихове примене и њихове функције. Он чини отклон од овог уског разумевања стваралаштва и актуелног, одбацујући готове рецепте за сваки појединачан проблем, не разумевајући проблеме архитектонског стваралаштва само и искључиво у контексту *функције* и *технике*.

Постмодернизам, опет, тумачи као хибрид. Он апликације постмодернизма не доживљава као решење већ као просту хибридизацију архитектуре кроз наизменичну употребу модерних и традиционалних елемената без јасног става и конкретне критике. Некритичност је оно што Радовић, пре свега, спочитава постмодерној архитектури. Он у кванитету постмодерног израза не препознаје

²⁶⁴ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 184.

²⁶⁵ Čarls Dženks, *Nova paradigma u arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2007), 50-51.

²⁶⁶ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 194.

слојевитост, или ако хоћемо плуралну слободу, традиционалне архитектуре која недостаје модернизму. За њега проста апликација историјских елемената не надомешћује сиромаштво појединих аспеката модерног стваралаштва. За Радовића, прости цитат, једноставно, није решење. У ствари, у самом функционисању постмодерне он открива једну јасну контрадикторност истичући да „није чудо што су постмодерну прихватили они који хоће индивидуалну кућу, велике корпорације, или је хоће у кампусима.“²⁶⁷ Дакле, он у постмодерном хибриду види и осећа један тржишни принцип подилажења без потребе и могућности за формирањем става или критичког односа према било ком облику стваралаштва.

„Ако ви робујете историји у архитектури — ви сте један јалови еkleктичар. Ако ви одбијате да се осврнете и да разумете дух историје кућа — ви сте изгубили ваше темеље и ваш континуитет. **Морате радити »између«**“²⁶⁸

Циљ Радовића је да своје деловање смести негде *између*. Чини отклон од модерне, да – али не ради њене негације, већ ради њене релативизације и преиспитивања. Радовић тражи простор за **слободно деловање** у оквиру актуелног, конкретније, у оквиру модерног, међутим без догми и канона. Његово стваралаштво је критичко, утолико што преиспитује позиције које се постављају као несумњиве. Међутим, он нема потребу да руши систем, већ да га користи у решавању конкретних проблема. Његов однос према историји, такође, није догматски. Далеко од тога да је истористички. Једноставно, за њега историја није нешто што, такође, нуди готова решења за све потенцијалне проблеме, с обзиром на своје непрегледно искуство. За Радовића је историја реалност сваког времена подједнако колико је и тренутак у ком делујемо. Сходно томе, она је околност, специфичност сваког појединачног задатка који се спроводи у делу на конкретном месту у конкретном тренутку.

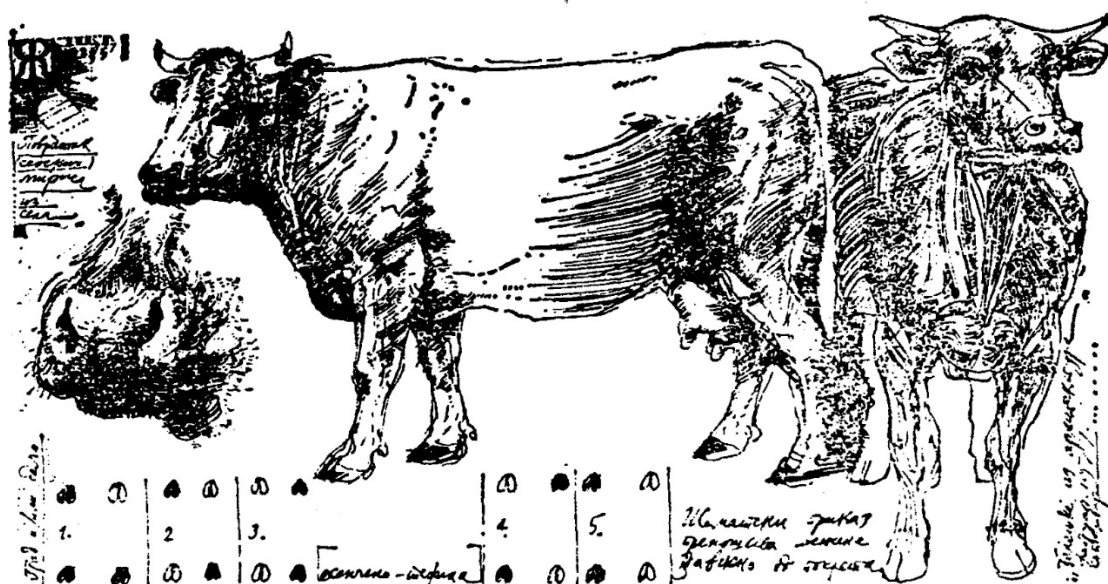
²⁶⁷ Ranko Radović, „Posle "čiste" ide hibridna arhitektura ili kako izbeći obe,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 57.

²⁶⁸ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити и ушјеви Ранка Радовића* (Београд: Графико, 1995), 96. [наглашени делови текста су интервенција аутора]

На овај начин Радовић тежи комплексним и, како то Благојевићка каже, вишеструко кодираним, формама. Његово дело за циљ има комплексност традиционалних објеката формулисану модерним архитектонским језиком. На крају, проблеми са којима се сваки стваралац суочава подједнако су савремени колико и једнаки онима са којима се човек сусретао током целокупног свог постојања. Језик којим се ти проблеми решавају јесте оно што мора бити разумљиво времену у ком се делује да би решења, уопште, била решења. У овим оквирима се позиционира и деловање Ранка Радовића.

2.2.3. ПОЗИЦИЈА ТЕОРИЈА РАНКА РАДОВИЋА: КА КРИТИЧКОМ РЕГИОНАЛИЗМУ

Критичка позиција Радовићевог деловања је, вероватно пресудна. Тешко да ћемо наићи на место где се Ранко сврстава међу критичке регионалисте, или где говори о критичком регионализму као приступу архитектонском стваралаштву. Ипак, његова писања, и без помињања конкретног термина говоре о томе. Стога не чуди дефинисање његовог приступа као радикалне критике модернизма које доноси Љиљана Благојевић.



Слика 10: Ранко Радовић — цртеж, шуш и јеро, 1977. године
[архив породице Радовић]

Разлог и начин због кога је Ранка Радовића могуће номинovati као критички регионализам настаје из два правца, тачније из две експлицитне и стабилне позиције Радовићевог делања: **дискурс критичког и дискурс метса**.

Недостатак критичког става је управо оно што Ранко замера постмодернизму. Ова јасна потреба за отклоном и преиспитивањем, као и несумњив однос са конкретним *местом*, несумњиво говори о позицијама његовог стваралаштва. Ранко тражи позиције са којих би, у оквирима актуелног, модерног, могао да ствара слободно, преиспитујући сваки задатак понаособ, доживљавајући га као посебног и конкретног. Потенцијално постављање његовог стваралаштва у оквиру постмодернизма, може говорити и о проблематици самог дефинисања критичког регионализма.²⁶⁹ Међутим, као најзначајнији индикатор Ранковог односа према стваралаштву, онога што данас називамо критичким регионализмом, можемо разумети кроз његова тумачења Архитектуре Алвара Алта, или Кенза Тангеа. Ови несумњиви представници критичког регионализма најзначајнији су Ранкови узорци, могли бисмо рећи. Међутим, оно што је важније јесте његово тумачење стваралаштва двојице колега које ни најмање не одудара од тумачења по основу ког су они смештени у оквиру критичког регионализма.

„Алто, међутим, никада није фолклоран. И кад се у његовој архитектури осећа дух традиције – то никада није питање форме него питање закона њеног настајања... Алто поштује околину тако што не потцењује значај техничке перфекције грађења, али и тако што му се слепо не покорава. Алто је дубоко традиционалан, али и модеран, у својој тежњи да повеже архитектуру и амбијент.“²⁷⁰

Овде видимо како Ранко потпуно одбацује могућност сваког сенитментализма или фолклоризма код Алта, баш како то чине и други тумачи. Он не одбацује ни Алтову неприкосновену модерност. А као таквог, он га поставља у својим

²⁶⁹ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 191-192.

²⁷⁰ Ranko Radović, „Moderna arhitektura i tradicija,“ u *Novi vrt i stari kavez* (Beograd: Stylos, 2005), 48.

текстовима као узорни модел – као парадигму онога како он разуме и види архитектонско стваралаштво.

Ранко одбацује и могућности тумачења своје архитектуре као фолкорног формализма.²⁷¹ На овај начин сасвим јасно сагледавамо однос његовог стваралаштва и његовог разумевања Алтовог стваралаштва. Према њему, Алто је „страсни... противник формализма модерне архитектуре, сензационалних облика, модуларности по себи и за себе, технологије и индустријализације да ви се било „савремено“ и тамо где за то нема основних претпоставки.“²⁷² Овакав однос према Алтовој архитектури баца сасвим посебно светло на Ранкову архитектуру. Он, управо, није противник, али ни заговорник ничега по сваку цену. Ранко познаје и модуларност, и префабрикацију, и савремене материјале [довољно је поменути Спомен дом на Тјентишту, или Занатско услужни центар на Чубури], али онда када сматра да за то постоји оправдање. Сваки од ових принципа могу бити начин да се савременим језиком искажу вредности континуитета идеје традиционалних концепција — што је случај са модуларним приступом организовања и пројектовања простора занатско услужног центра на Чубури, на основу ког је, опет, постигнут карактер и атмосфера интимних малих простора чубурске старе архитектуре, али и традиционалних градских матрица уопште.

Тангеа, опет, Ранко види као неког ко традицију разуме „као средство за превазилажење сопствених идеја.“²⁷³ Управо је Тангеова тежња да архитектура буде слободна, променљива и прилагодљива, оно што карактерише и Радовићево стваралаштво. Ранко тражи тле на ком може да ствара слободно, отворено приступајући модерној архитектури, без идолопоклонства, као и са потпуним разумевањем специфичности сваког задатка и потребе да се сваком посебно и прилагоди.

²⁷¹ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 191.

²⁷² Ranko Radović, „Moderna arhitektura i tradicija,“ у *Novi vrt i stari kavez* (Beograd: Stylos, 2005), 48.

²⁷³ Ибид, 51.

Управо Танге разуме и модуларност, и користи је, али на један сасвим нови начин, базирајући је на димензијама татамија — традиционалне јапанске простирке — уводећи у ову врсту модуларности посебно значење, и креирајући, тако, један вишезначан и сложен продукт.²⁷⁴ Овакву вишезначност, управо, срећемо и код Ранка.

Ранко у свом деловању јасно користи модерне принципе генерисања простора, попут геометризованих форми, шематизма, модуларности, геометријске једноставности, чистоте облика, јасне поруке, чисте функције, које не могу једноставно бити описане као **немодерни**. Он користи савремене материјале и конструктивне склопове који су сагласни обликовним и принципјелним утемељењима објекта који ствара. Често је материјал који употребљава стављен пред материјана и конструктивна искушења, провераван, преиспитиван, некада и спелулативно, али експериментално употребљен. Па можемо рећи — његови пројекти за Спомен дом битке на Сутјесци, или за Занатско услужно центар на Чубури, настају модуларним груписањем, фамилијарношћу једноставних елемената и формирањем сложене форме: форма је сведена, апстрактна, геометријска; материјали који су коришћени су потпуно савремени, користи се армирани бетон, челична конструкција, дрвено облагање; конструктивни склопови су такође потпуно савремени; спомен дом се носи на свега неколико трокраких армирано-бетонских стубова, занатско услужни центар је начињен од челичног скелета, и слично.

Ипак, мотиви су далеко комплекснији. Не можемо ни за њих рећи да нису модерни, иако сасвим сигурно нису догматски. Радовић креира симболичку форму и конкретан локални простор. Форма спомен дома је специфична, конкретна, непоновљива – пројектована искључиво за место на ком се налази. Она није проста референца на традиционалне куће, она је целокупно насеље које се могло наћи на том месту, преточена у јединствен волумен храма. Ова форма, није само одговор на традиционалне облике кућа овог краја, она је пре,

²⁷⁴ Ranko Radović, „Moderna arhitekutra i tradicija,“ u *Novi vrt i stari kavez* (Beograd: Stylos, 2005), 50.

одговор на то како су те куће својом формом реферирале на карактер пејзажа у ком су настајале — потпуно у духу Норберг-Шулцових тумачења.²⁷⁵

Са друге стране, концепт чубурског центра није базиран на ранијим аутентичним архитектонским формама објеката који су се ту некада налазили, већ на урбаним формама и атмосфери простора за који је планиран. Модуларни просторни склоп омогућио је апстракцију и измештање пажње и значаја са творбеног елемента модула, на ниво општег и групног, а пре свега на рачун истицања карактера простора: простора заједнице, простора размене, простора микрограда и његове посебне атмосфере. Специфичан ниво урбаности овог простора на неки начин огледа се у чињеници да је колоквијално добио назив *Градић Пејтон*, што говори о општем доживљају овог простора као комплексне урбане целине посебног значења и специфичног живота. Особено је то што се атмосфера урбаних принципа, својствена граду, сада конституисала унутар „соба“ јединствене куће Градића Пејтон, и тако релативизовала нивое и размере места.

Поштовање аутора које је теорија увелико уврстила међу критичке регионалисте, уз присаједињавање свог начина погледа на архитектуру, један је од доказа оправданости сврставања Радовића међу оне чије се деловање може објаснити као критички регионално. Међутим, више од тога, његово само деловање говори о томе. Он свакако није антимодеран – принципи, материјали, па и сво његово деловање у потпуности су у складу са савременом праксом. Са друге стране, његова потреба да учини отклон, да преиспита, прилагоди, оместови, његова потреба да модерну не прихвата догматски, као и његова потреба да сваком пројекту приступи као јединственом проблему, даје особено критички и специфично регионалан карактер Радовићевом деловању. Критички потенцијал његове архитектуре не само да је несумњив, већ је и извесно свестан, о чему говори управо Радовићев негативан однос према недовољној критичности постмодерне. Потреба да се граде простори

²⁷⁵ Кристијан Норберг-Шулц, *Стиановање: стианишше, урбани простор, кућа* (Београд: Грађевинска књига, 1990), 91-94.

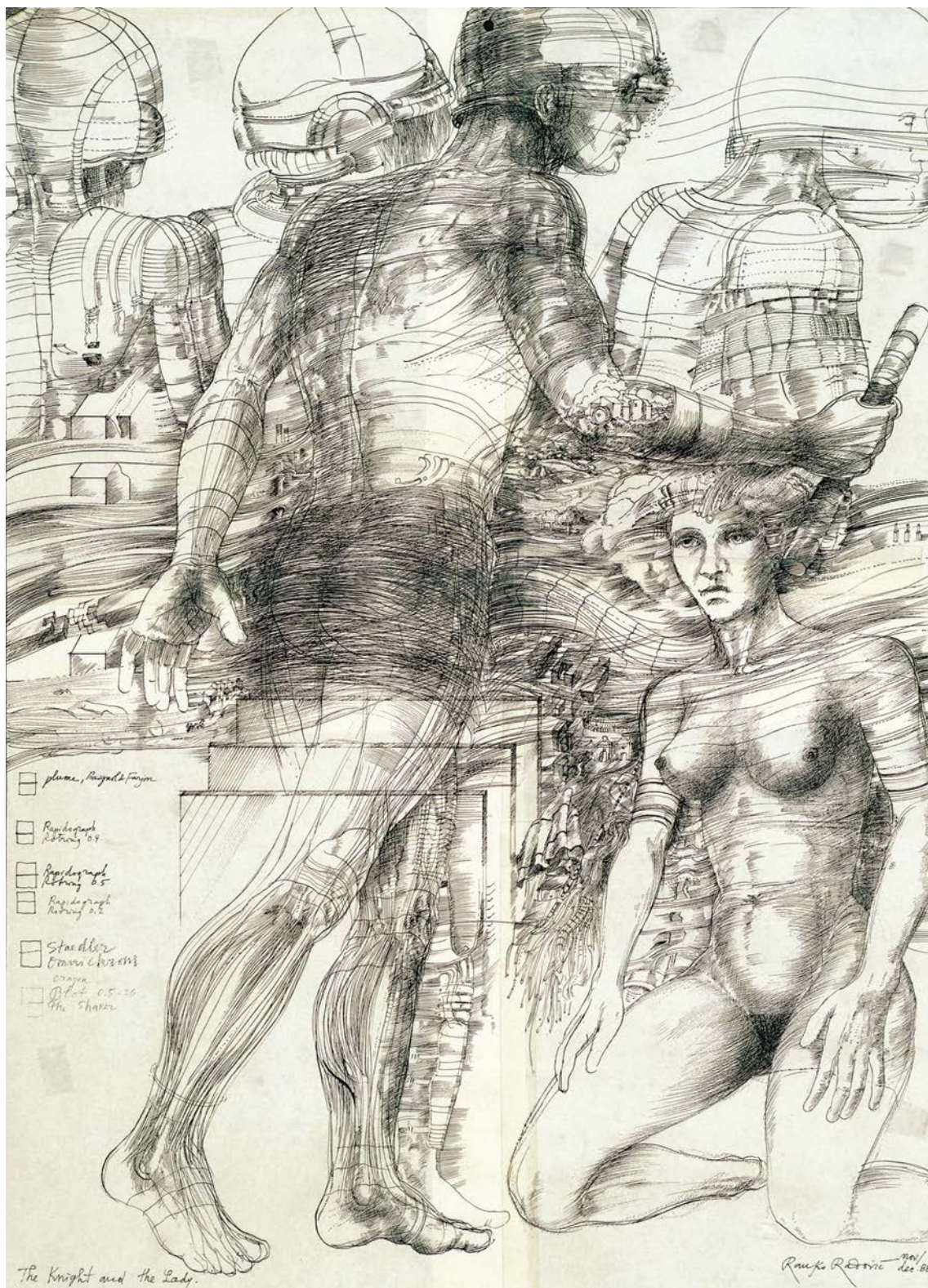
вишеслојни и вишезначни надилази простмодернистички формализам дајући Ранковој архитектури нови оквир.

„Са традицијом постоји само један могући однос: равноправан и критички дијалог, добро и отворено читање, тумачење, трансформисање и дограђивање њених језика и мотива, њене унутрашњости и духовности, њених елемената и извођења, њених социјалних и историјских реалитета.“²⁷⁶

На крају, његова потреба да сваком делу приступи уникатно, појединачно посебно је осетљива према само месту за које се дело пројектује, откривајући у Ранковом стваралаштву управо *место* као основну преокупацију критичког регионализма. И то управо онако како то критички регионалисти чине, Ранко *место* не доживљава ни национално ни традиционално, он га разуме као као геореференцирано наслеђе идеја, мишљења, принципа и језика (архитектонског дела или мисли). Национално је за Ранка опште, а традиција изражава свеобухватне вредности човечанства.²⁷⁷ Сходно томе, Ранко самим својим деловањем, и вредностима које промовише, несумњиво подцртава начела критичког регионализма. Он то чини обликујући своју архитектуру као посебна отклон од модерног, истовремено не одбацујући модерно, уз специфичну осетљивост на посебност сваког појединачног задатка, а пре свега, сваког јединственог *места*.

²⁷⁶ Ranko Radović, „Podsticajno, zagonetno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005.), 187.

²⁷⁷ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 191.



Слика 11: Ранко Радовић — Вишез и жена, џуш и њеро, 1988. њодине
[архив њородице Радовић]

3. ПРОЦЕСИ, МЕТОДИ И ТЕХНИКЕ У КОНЦИПИРАЊУ АРХИТЕКТОНСКОГ ДЕЛА РАНКА РАДОВИЋА

Овај део истраживања представља концентracију теоретског оквира и њену имплементацију на градитељски опус Ранка Радовића, и усмерен је ка позиционирању значаја експерименталне, истраживачке и графичке праксе унутар спровођења уметничког стваралачког дизајн поступка.

Радовић увођењем експерименталне естетске праксе кроз своје архитектонско деловање, употребљава поступак метафоричког изражавања, којим исказује емоционални, идејни и концептуални, потом симболички, естетички, природни, антрополошки и наративни контекст, односно карактер места у коме дело настаје, док је његова ауторска позиција и даље једновремено аутономна и рецептивна.

3.1 ФОРМИРАЊЕ КРИТЕРИЈУМА ЗА АНАЛИЗУ АРХИТЕКТОНСКОГ ДЕЛА

На основу ранијих тврдњи неопходно је усредсредити се на рекодификовање визуелног искуства које се црпи из праксе привилегованог односа објекта са местом, као и постављања пројекта као проблемског поља истраживања.

„The “real architecture” only exists in the drawings. The “real building” exists outside the drawings. The difference here is that “architecture” and “building” are not the same.“

„„Стварна архитектура“ постоји само кроз цртеже. „Стварни објекат“ постоји изван цртежа. Разлика је у томе што „архитектура“ и „објекат“ не представљају исту ствар.“²⁷⁸

Питер Ајзенман [Peter Eisenman]

Значајно је додати и то да је још Богдан Богдановић говорио о „унутрашњој архитектури,“ као оној која се једина манифестује као чисто духовна творевина

²⁷⁸ Peter Eisenman, Interview by Iman Ansari. *The Architectural Review*, April 26, 2013.
<http://www.architectural-review.com/view/interviews/interview-peter-eisenman/8646893.article>

— творевина која се не може изградити, па чак ни нацртати, тврдећи да је лепота управо у процесу стварања, креације и настајања, односно у њиховом првобитном концепту.²⁷⁹ На другом месту, Богдановић објашњава да унутрашња архитектура за њега има, помало езотерично значење.²⁸⁰ У сваком случају, ова дистинкција грађеног објекта и истинске архитектуре блиска је Ајзмановим тумачењима, и у одређеном смислу им претходи, а свакако је значајна за разумевање мислећег контекста у ком се Радовић развијао.

За наставак теоретске обраде значајно је показати још један став Ајзенмана, за који је, како каже, био пресудан Жак Дерида и тврдња да је у оквиру језика могуће раздвојити **знак** од **означеног** – то јест, објекат и објекат као знак. „Оно што је учинило архитектуру занимљивом за пост-структуралне филозофе је становиште да је архитектура заснована на релацији знака и означеног, да је на пример стуб, у исто време и стуб, и знак за стуб; или да је зид истовремено и зид, и знак за зид.“²⁸¹

Херменеутички дискурс предлаже **искуство** као универзално значајно за разумевање, и сматра да је било који доживљај у основи базиран на језику, што га даље води до значења. А то значи да је могуће тај процес спровести инверзно, те да ће значење бити исказано језиком архитектонског геста, који ће се базирати на интерпретацији искуства логичког и идејног наслеђа или искуства места. Онтолошко разумевање изложено је антиципацији, опредељеној намери да се потврде предпројекције, што поставља дискурс објективности. Пројекције основног текста ћемо изводити, готово увек у ишчекивању новог смисла.

Методолошки основ дизајн поступка је разнолик и почиње од аналитичког, логичког, графичког, а у тренутку постаје веома индивидуалан, инутитивно усмераван кроз спрегу метода, по обличју **визуелних слика** које се стварају

²⁷⁹ Богдан Богдановић, *Залудна мистерија: доктрина и практика злашних (ирних) бројева* (Београд: Нолит, 1963.), 153.

²⁸⁰ Vera Grimer, „Bogdan Bogdanović: gradovi su bića,“ у *Bogdan Bogdanović: ukleti nemiar: the Doomed Architect*, Katalog izložbe, ur. Ivan Ristić i Sonja Leboš (Zagreb: HAZU, 2012), 25.

²⁸¹ Ибид.

унутар личног менталног простора²⁸². Тиме се формира лични **дизајн процес** индивидуалних и интуитивних **дизајн поступака** унутар познатих, освешћених метода истраживања.

„Стваралачко истраживање потврђује да се креативни аспекти и концепти могу пре свега артикулисати као могућности истраживања рефлексивна на фрагмент реалности, а у најмањој мери као тачно дефинисана функционална, обликовна и технолошка рефлексивна“²⁸³

Ауторски приступ фрагменту реалности, односно датостима инкорпориран у универзалну и савремену естетску архитектонску намеру, унутар локалног и културолошког контекста, јесте пут ка досезању веће сложености у интерпретацији идеја и комуникацији. Морфологија, материјали, као рационални принципи, уз наслеђе и традицију, као секундарне принципе, реинтерпретирају се и комуницирају са вредностима глобалне културе и структурирају критички регионализам као поступак. Тиме се жељене вредности и концепцијске могућности сусрећу унутар слободног критичког мишљења, у сталном преиспитивању, и удаљавању од априори принципа.

Заправо, имамо процесе којима је подцртан значај вишезначног и вишекодног мишљења и делања архитектуре и промена парадигме, због чега се постмодернистички симболичко—иконографски знак који тежи комуникацији и реферирању према локалном, преобразио из **објекта** у критички регионалан **догађај**. Стога овај процес у том смислу можемо дефинисати као континуирани дијалог, указујући тиме на карактеристике савременог стваралачког деловања, који подразумева промене у естетском опажању кроз процес вредновања и преиспитивања опажајних вредности.²⁸⁴

²⁸² Gerald Holton, *The Scientific Imagination* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 189.

²⁸³ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 2: kreativni proces između subjektivnog i opšte-društvenog estetskog značenja* (Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet; Orion Art, 2009), 113.

²⁸⁴ Ибид.

Током приказа анализе и студије случаја предметних објеката користиће се методи архитектонске анализе, методи графичке анализе, као и метода непосредног искуства посматрања на терену, са циљем приказа процеса концептуализације и обликовања архитектонског дела, те тиме указати на општа својства архитектуре Ранка Радовића.

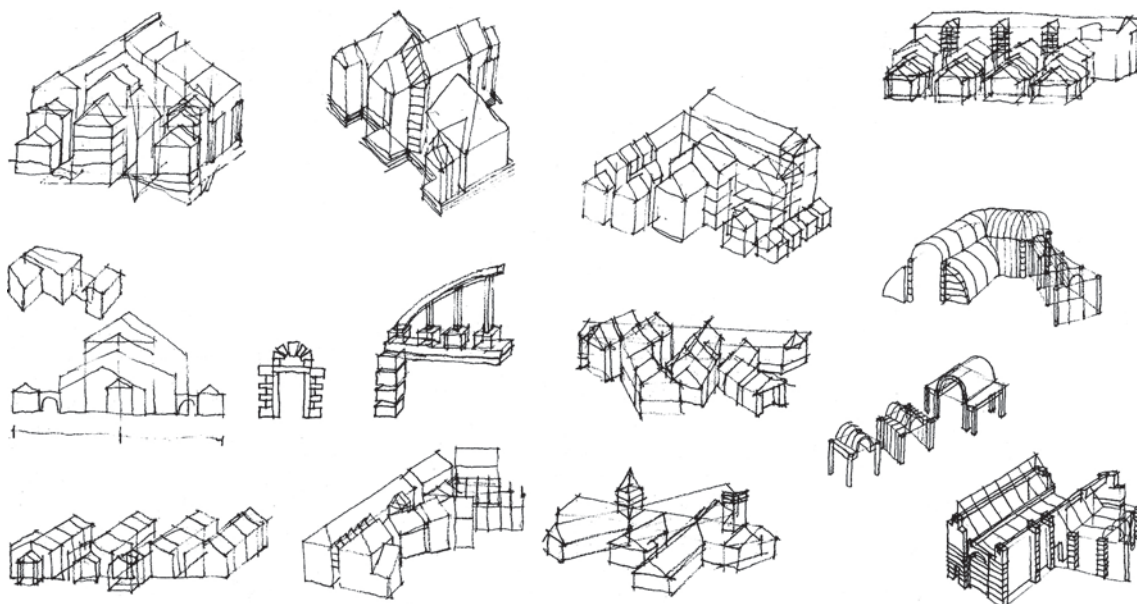
Постављени параметри **дизајн поступка**, **дизајн процеса** и **дизајн принципа**, где се **дизајн принципи** виде као саставни део **дизајн процеса**, представљају раван за формирање основних полазишта ауторских **поступака** Ранка Радовића.

Узевши у обзир раније изведено, у деловању Ранка Радовића, је, као фрагмент реалности, прецизније као детекцију и операционализацију датости, могуће издвојити унитарно **место** — што овај фрагмент реалности истовремено чини универзалним и јединственим, али и неограничено разноврсним. Затим је у конкретној Радовићевој операционализацији **фрагмента реалности** — места — могуће формулисати **дизајн принципе** који се, од оних већ поменутих рационалних, као што су морфологија и материјали, па преко изведених — наслеђа и традиције, очитују у конкретном Радовићевом деловању као природа, регионално, идентитет, метафора. То конституише његову критичку теорију и праксу, које можемо именовати као његов **дизајн процес**. Као општи оквир који се издваја из свега тога препознајемо критички регионализам који бисмо, као такав, номиновали управо као Ранков **дизајн поступак**.

3.1.1. ЗНАЧАЈ ЕКСПЕРИМЕНТА У ИСТРАЖИВАЊУ И МИШЉЕЊУ АРХИТЕКТУРЕ РАНКА РАДОВИЋА

Специфичне технике и методе којима се Ранко Радовић служио током конципирања својих дела, једнако су бројне, уједначено засупљене, и готово увек су у домену колажа, асемблажа или палимпсеста, неовисно о крајњем или природном медију ствараног дела. Мислећи је писао, пишући је сликао, пројектујући говорио, говорећи је цртао, цртајући ћутао. Све су то били начини да се одговори на сложености и противуречности позива, „али и промена које ће изазвати судбинске трансформације просторних системна и начина

мишљења...(те, прим. ауш..) су истраживања и експерименти услов за опстанак архитектуре“.²⁸⁵ Благојевић истиче како је Радовић био један од ретких који који је умео да теоретски артикулише суштинску потребу за експериментом и значајем визионарства у архитектури, које није било упућено на стално трагање за новим по сваку цену, већ креативно истраживање уз пуну свест о практичном и друштвеном значају архитектуре. Можемо бити слободни да тврдимо да је његов **дискурс критичког** управо проистекао из свести о значају експеримента и сталне самозапитаности, дилема и самокритичког одговора на питања времена и места на којима ствара.



Слика 12: Ранко Радовић — Студије облика и структуре, 1990. године
[архив породице Радовић]

У мање или више непрекидном следу архитектонске и урбанистичке фантастике и визионарства, било да је дао у облику пројеката или у облику идеја, нарасла је последњих година једна шаренолика тражевина предлога и антиципација пре свега будућих градова, а затим и будућих кућа. Постало је веома најорно следити њихове количине и још теже са успехом и

²⁸⁵ Ranko Radović, „Smisao i vrednost eksperimenta i istraživanja u arhitekturi,“ *Arhitektura urbanizam* 60 (1970): 25.

*колико-толико објективно разлучивајући шта је у њима мистификација и самопројекција, а шта стварни и конструктивни духовни напор у откривању нових тенденција архитектуре једне по свему нове, динамичне и фантастичне епохе.*²⁸⁶

Радовић, упућујући на експеримент истиче да је дужност архитеката да „прелазе границе и сапетости тренутка и револуционарно, коренито потраже путеве неимарства у име људи и на крилима моћи надируће епохе.“²⁸⁷ Додаје да уколико садашњи тренутак не схватимо као експериментални капацитет настао као последица **протеклости** и основ за **будуће**, приступ архитектури се може компликовати са спознајом испразног графичког егзибиционизма, који је одвојен од истинских развојних процеса архитектуре²⁸⁸. „У тој се фантастици може наћи и комад истине“²⁸⁹ уколико се она нађе у духовном и друштвено-хуманистичком контексту.

*Свако вредно дело архитектуре је по себи и у исто време својеврсни експеримент, ризично израживање. Великој архитектури иманентна је неизвесност, покушај, видљива су крила новога, непроверенога.*²⁹⁰

Радовић критикује тадашњи тренутак, „седамдесетих година промене света“²⁹¹, истичући да су ликовно богате и сиромашане духом године, током којих изостају кохерентне, комплексне и употребљиве пројекције сутрашњице, што прадставља мањим проблемом од такође изостајућих основних визија и развојних линија архитектуре. У уводним размишљањима *Комуникација*, записа о урбанизму, архитектури и дизајну, Радовић за рађање архитектуре поставља за одговорну објективну и јаку жељу да се помоћу уметничке форме

²⁸⁶ Ranko Radović, „Smisao i vrednost eksperimenta i istraživanja u arhitekturi,“ *Arhitektura urbanizam* 60 (1970): 25.

²⁸⁷ Ибид.

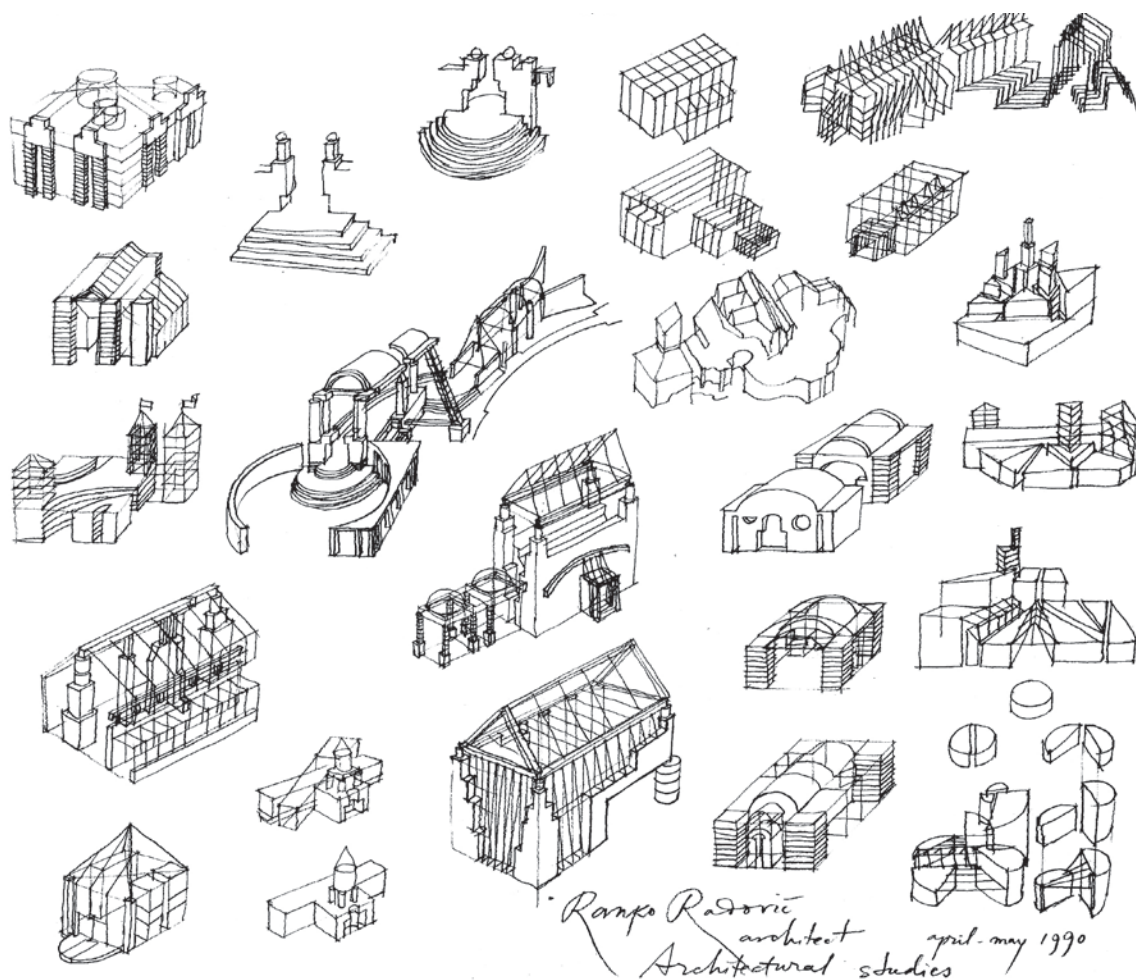
²⁸⁸ Ибид.

²⁸⁹ Ибид.

²⁹⁰ Ибид.

²⁹¹ Ибид.

исказују и поручују значај и садржина.²⁹² Ово показује сталну потребу за променом медија, дискурса, лабораторија за формирање критичког става усмереног ка архитектонској мисли и пракси који треба да омогући *мудросћ сџрукџе*.²⁹³ — прво кроз висок професионални ниво, потом кроз лично осећање архитекте као јединке, што прати жудња за експериментом, након чега је потреба за комуникацијом на вишем нивоу, не само у смислу архитектуре, него и менталитета.²⁹⁴



Слика 13: Ранко Радовић — Сџудије облика и сџрукџура, 1990. године
[архив њородице Радовић]

²⁹² Ranko Radović, „Traktat o kreativnom mišljenju arhitekte. Arhitektura kao likovni jezik,“ *Komunikacija* 3 (1981): nepaginirano.

²⁹³ Ибид.

²⁹⁴ Ranko Radović u Darija Radović, „Intervju, Ranko Radović,“ *Čovjek i prostor*, 9-10 (1989): 18.

3.1.2. ЗНАЧАЈ ЦРТЕЖА У ИСТРАЖИВАЊУ И МИШЉЕЊУ АРХИТЕКТУРЕ РАНКА РАДОВИЋА

Позиција цртежа у експерименталној пракси Ранка Радовића, у опсегу је од цртежа као бележења мисли, фактографског нотирања, истраживања и провере идеја, преко цртежа који је алат и средство за мишљење и стварање архитектуре, па до цртежа који је циљ, односно, и сам дело. Никада није јасно на ком делу престаје једна и почиње друга употребна вредност, јер цртеж изнова „постаје поново аутентични ликовни материјал, који час избегава реалност, а час је помно прати, истражује и мисли.“²⁹⁵

„У стваралачком процесу рађања идеје и њеном путу ка реализацији архитектонског дела, управо је архитектонски цртеж тачка у којој се идеја претаче у материју кроз низ графичких кодова. У таквом, графички кодираном облику, фиксирана информација се може конзервирати или просторно-временски пренети и накнадним, правилним тумачењем, декодирати како би се извршила њена исправна валоризација, афирмација, трансформација или хибернација. [...] За разлику од реализованог објекта, изворни цртеж заувек остаје његова непромењива идејна фиксација. Он осликава заустављени трен времена отпоран управо на проток времена које неупитно нагриза свако материјализовано архитектонско дело.“²⁹⁶

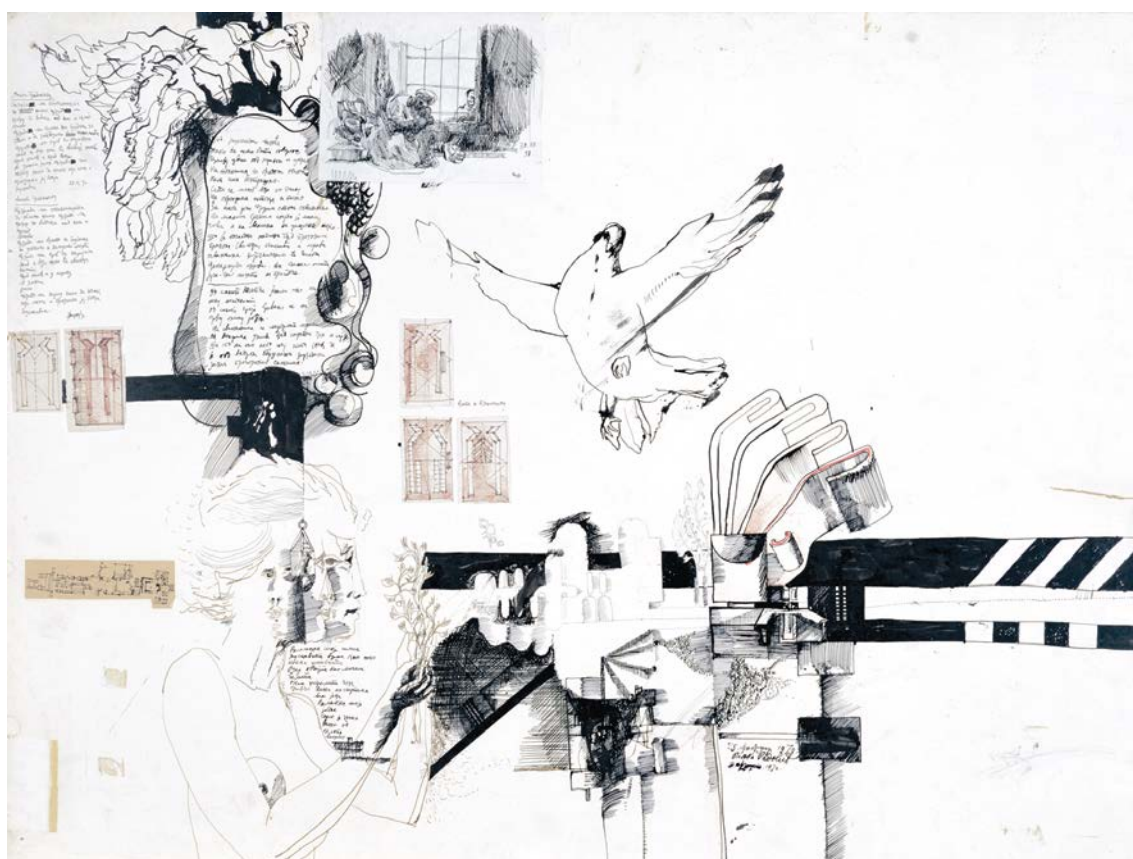
Пратећи Станисављевића, можемо изнова направити везу са знаком и означеним у Жака Дериде, као и са унутрашњом архитектуром Богдана Богдановића, као посебним делом изван живота коначне материјалне творевине због које настаје. Отуда се архитектонско дело јавља у више креативних стваралачких пројекција и као знак, али и као означитељ. У сваком случају увек као оригинал или као реч, односно визуелна референца дизајн поступка. Цртеж унутар дизајн процеса не треба искључиво одредити као

²⁹⁵ Ranko Radović, „Arhitektura kao likovni jezik“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005.), 65.

²⁹⁶ Душан М. Станисављевић, *Curriculum, наставне активности и стручни потенцијал* (Београд, Универзитет, Архитектонски факултет, 2013), 3.

инструмент потраге, већ као истраживање, односно као медиј за рафинацију дизајн одлука, који омогућава сукцесиван и симултан увид у ток разрешавања дизајн проблема. Цртеж можемо представити као метафору и манифестацију мисаоних творевина, произведену посредством имагинације, визуелних референци, преображаја, вербализације, затим артикулације и графиче конституције.

Радовић додаје како његов ликовни језик архитектуре не обухвата само куће, већ и природу, људе и предмете, односно цео свет, из чега се види многосеклост истраживачких равни унутар експерименталне истраживачке праксе. Велики број ентитета унутар истраживачког поступка показује структурално мишљење, или можда постструктуралну критику структурализма, попут оне критике модерне ентитетима региона.



Слика 14: Ранко Радовић — цртеж, шuš и перо, 1979. године
[архив породице Радовић]

„У многим истраживањима, кроз пројекте и остварене, изграђене куће, конкурсне студије и самосталне есеје архитектонску и насељску форму мислим и проверавам, развијам и мењам и као врсту ликовног језика“²⁹⁷

Архитектонски цртеж је нотација метазначења идеје и представља метафоричко превођење дизајн потенцијала у графичку асоцијацију којом ће идеја бити представљена. Што значи да је архитектонски цртеж специфична материјална и графичка артикулација која „јесте дело, али је и метод“.²⁹⁸ Како је истакао Владимир Мако: „Радовић је, док је цртао мислио, а док је мислио цртао своје путеве архитектуре“²⁹⁹. Ово показује значај цртежа у Радовића, али и упућује на потребе вишедисциплинарног мишљења архитектуре.

*„Елементи архитектуре нису визуелне јединице или језици, они су сусрети, конфронтације које су у интеракцији са меморијом“.*³⁰⁰

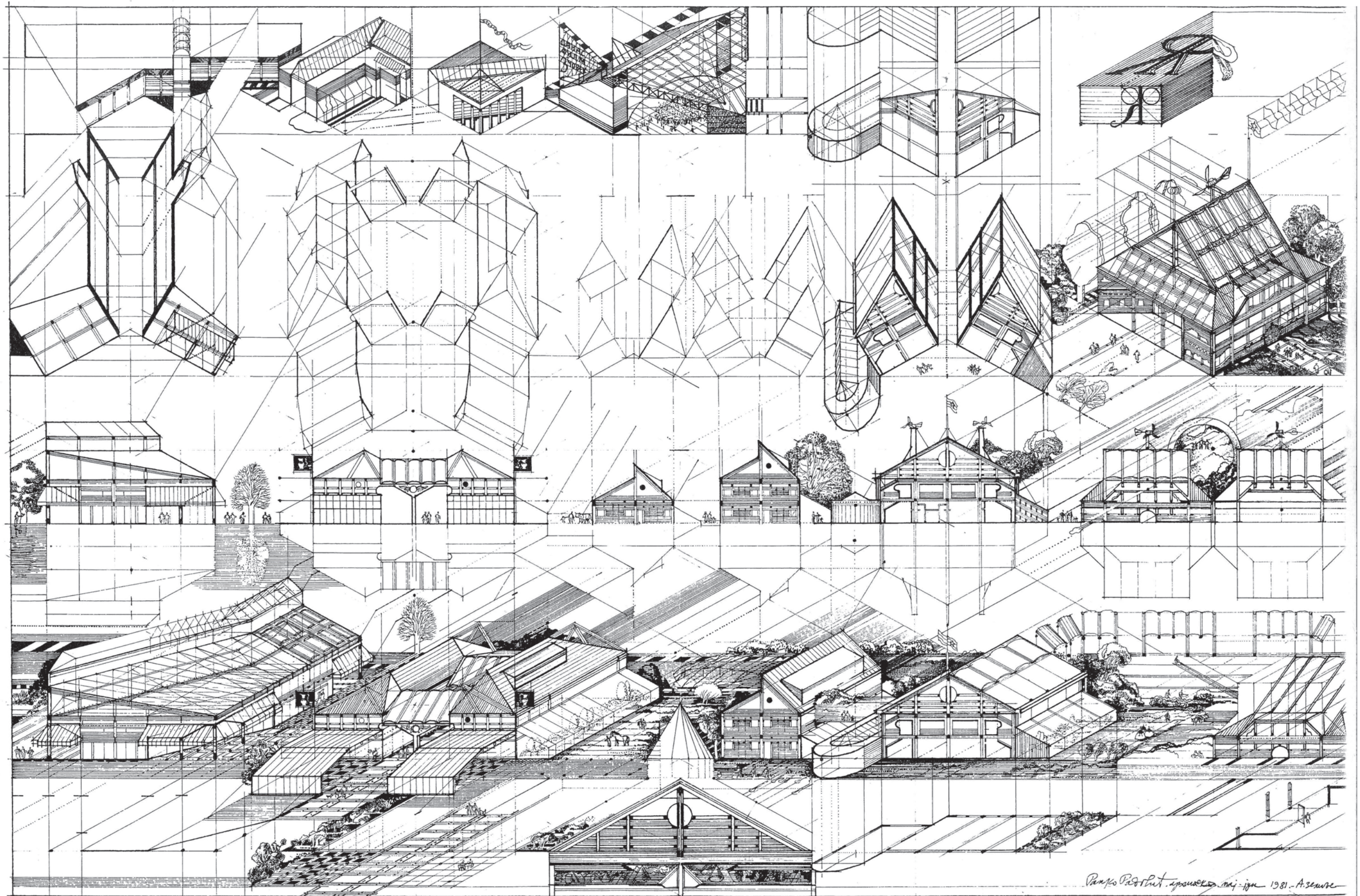
Значајно је вратити се и на херменевтичко виђење језика, односно текста, са потребом поентирања на значају комуникације, која се свакако кроз однос означеног и знака, преко унутрашње архитектуре идеја и цртежа као дела, враћа на његову димензију а то је цртежа као средства комуникације. Језик, па и језик архитектуре настаје медијацијама и ствара се експлицитним посредовањем. То нас изнова враћа на раније, проблемски постављену, дистинкцију: истинитости језика, наспрам истинитости поруке, која комуникацију препушта природи језика. Па и природи језика архитектуре, односно природи графичког представљања идеје о архитектонском делу.

²⁹⁷ Ranko Radović, „Arhitektura kao likovni jezik“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005.), 65.

²⁹⁸ Nelson Gudman, *Jezici umetnosti: pristup teoriji simbola*, (Zagreb: KruZak, 2002), 196.

²⁹⁹ Владимир Мако, обраћање поводом промоције књиге *Насељени цртеж: књига есеја о ликовном раду Ранка Радовића*. уред. Марко Шпадијер, (Подгорица: Матица црногорска, 2016), на архитектонском Факултету у Београду, 17. мај 2016. године.

³⁰⁰ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: Wiley-Academy, 2005), 62.



Слика 15: Ранко Радовић — црпез, райдограф, 1981. године
[архив породице Радовић]

„Преводилац мора сачувати карактер свој матерњег језика, језика на који преводи, а ипак да призна вредност страног, чак антиконицистичког карактера текста и његовог израза. [...] Да уистину поново ствара може само онај преводилац који језички израз даје ствари показаној текстом, а то значи: проналази језик који није само његов језик, већ је и језик примерен оригиналу.“³⁰¹

Ово је поглавље неопходно закључити Радовићевим директним ставовима о цртежу, који је најчешће „истраживачки погон, центар за архитектуру и архитекту, лабораторија за пробе, за провету и радост.“³⁰² „Загонетан или информативан, тачан или приближан, скица или прави план, мисао или тек наговештено осећање — цртеж нас (за)води“.

3.2 АНАЛИЗА АРХИТЕКТОНСКОГ ДЕЛА

„Архитектура је радосна и светла сенка људског живота“³⁰³

Одабир грађених дела Ранка Радовића за анализу, односно формирање фрагмента реалности за извођење аналитичког поступка селектован је закључним секвенцама претходно разматраних области. Дела која ће на даље бити приказана представљају референтан узорак иманентан ауторској позицији Ранка Радовића, кроз мишљење и производњу архитектуре. Овим делима је могуће показати како је употребом метафоричких принципа Радовић *сложио*³⁰⁴ идеје критичког регионализма у конкретну пројектантску праксу.

³⁰¹ Hans Georg Gadamer, *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike* (Beograd: Fedon, 2011), 489.

³⁰² Ranko Radović, „Crtež — istraživački pogon arhitekture i arhitekta,“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 69.

³⁰³ Ranko Radović, „Skoro isti pogled u uvek drugim vremenima“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005), 10.

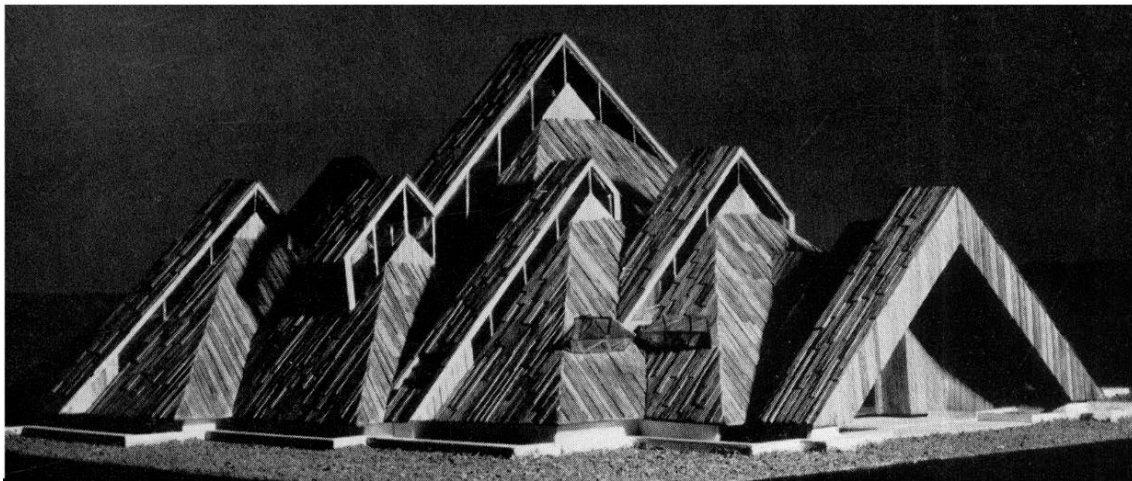
³⁰⁴ видети поглавље: 1.1. Уводне најомене о теми истраживања.

Следи приказ објеката Спомен куће битке на Сутјесци на Тјентишту, Занатско услужног центра у Београду, односно Градића Пејтон на Чубури, као и Атељеа 212 у Београду.

3.2.1. СПОМЕН КУЋА БИТКЕ НА СУТЈЕСЦИ — студија случаја

*„Архитектура је час природе сама, час њена сујројности,
али њихова међусобна релација не престаје“³⁰⁵*

Конкурсна комисија за пројекат *Меморијалног комплекса на Сутјесци*, расписан 1964. године, издваја рад архитекте Ранка Радовића за објекат Меморијалног дома³⁰⁶ и урбанистичку композицију комплекса, као и рад вајара Миодрага Живковића³⁰⁷ за решење споменика, и предлаже извођење. Објекат Спомен дома је по извођењу фрескосликао сликар Крсто Хегедушић³⁰⁸



Слика 16: Макета Спомен куће битке на Сутјесци, 1964. године
[архив породице Радовић]

³⁰⁵ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити кућеви Ранка Радовића* (Београд: Графиком, 1995), 91.

³⁰⁶ извори показују више назива за објекат меморијалног дома: Спомен кућа битке на Сутјесци, Спомен дом на Тјентишту, Објекат панораме на Тјентишту, Информативни центар Тјентиште, Спомен дом, Информативни спомен центар Тјентиште — све наведене варијације назива је могуће наћи на оригиналној пројектој документацији.

³⁰⁷ Живковић Миодраг, академски вајар [1928-], редовни професор факултета Примењених уметности у Београду.

³⁰⁸ Крсто Хегедушић, академски сликар [1901-1975.], представник периода *југословенске наиве*

“Гошова двадесет година је та идеја сазрела на начин сличан оклевању. А када је реч о уметности треба разумети то привидно дуго оклевање.”³⁰⁹, речи су којима Ђорђе Кадијевић правда и професионалној и простој јавности објашњава зашто се, тако дуго, чекало на обележје важне националне позиције, и наставља питањем: “има ли ошуд нечеј лоичнијеј у томе што су за две послерајне деценије многи групи аспектиј револуције нашли свој уметнички медијум, и многе њене секвенце обележене споменцима, пре но што је уметнички обележена њена највећа секвенца?” Кроз текст, даље, Кадијевић, архитектонско дело Радовића назива “деликатном креацијом”, којом се овај млади архитекта афирмише као један од ретких који истражују могућности синтезе тековина савремене архитектуре и архитектонских облика из опуса традиционалног градитељства локалних обележја. Сутјеска је, како каже, феномен, чија је суштина у “социјалном конфликтиј историје и стварности, између прошлости и социјалној присуства.”³¹⁰

Слика доима од неколико шаблона уз коју је лако доћи до правила и затим бити бруталан, интернационалан, експресиван или технициран није у стању обезбедити модерност.³¹¹ Ни традиција ни модерност у архитектури се не могу просто добити или просто узети³¹², речи су Ранка Радовића којим он акценат ставља на дијалектичко јединство схватања општег и регионалног, личног и друштвеног, ограничења реалности и слободе имагинације, модерности и традиције Спомен куће.

Објекат Спомен куће на Сутјесци, Радовић конципира као уметност контекста околине, као историјски и социо-културни контекст ослоњен на Алтовски принцип *дубоке модерности уз истинску традицију*. Природа је извор снаге, како Радовић парафразирајући Саливена [Louis Sullivan], обелодањује инспиришући и стваралачки импулс природе као “свећа морфолошких облика, дубине, свећа који је и сам, ако је веровати Рајну, најједноставнија форма

³⁰⁹ Ђорђе Кадијевић, “Аргонаут на Сутјесци,” *НИН*, 14. август 1966. страна 9.

³¹⁰ Ибид.

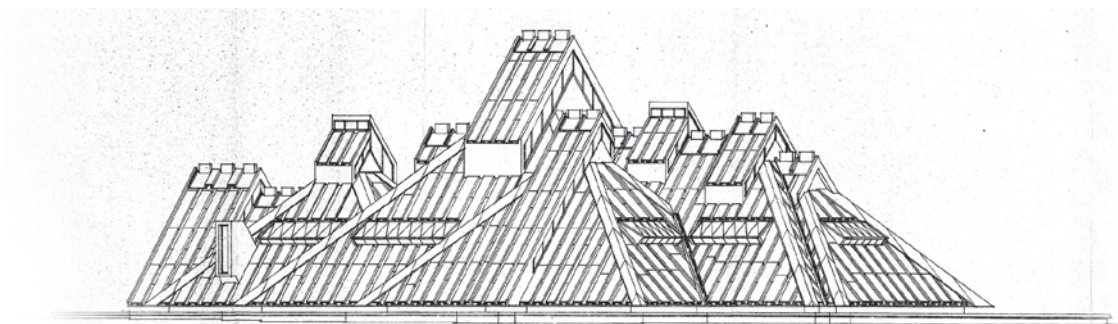
³¹¹ Ranko Radović, *Živi prostor* (Beograd: [Ranko Radović, Slobodan Mašić], 1979), 99.

³¹² Ибид.

архитектуру“. Намера аутора није рајтовска нити мимикријска, већ да се „синтезом еталијетта“³¹³, природни амбијент остави онакав какав јесте и обогати лепотом објекта који у себе прима.³¹⁴ Хабермас уочава да питања екологије, очувања наслеђа такође служи као полазиште за разбијање јединице функционалне форме модерне архитектуре, и тврди да таква настојања, обично звана “виталним“, задржавају нешто од импулса модерног покрета.

„Сложена као група кровова, традиционалних у сасвим модерном кључу, између пирамида и њихове архаичне стабилности и локалних, регионалних, четвотоводних дрвених чатмара, амбара и кровина“³¹⁵

Композиција стереометријских облика стрмих косих кровова, је модерна по својој форми и структури, али се истовремено другачије тумачи.³¹⁶ Свођењем објекта на један једини елемент, претачући архитектуру у просторни знак, Радовић пројектује по семантичком кључу. Његово указивање на изворе остаје уопштено и апстрактно, и пре него што изазове асоцијацију и нарацију наговештава “апстрактну конкретност“³¹⁷ мноштва метафоричких значења.



Слика 17: Изглед са ула, Сиомен кућа близу на Сушјесци, 1964. године
[пројектна документација]

³¹³ Ђорђе Кадиевић, “Класични задатак“, *НИН*, 11. август 1974. стр. 31.

³¹⁴ Ибид.

³¹⁵ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити иушеви Ранка Радовића* (Београд: Графиком, 1995), 94.

³¹⁶ Ljiljana Blagojević, „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation,“ *Spatium* 25 (2011): 25.

³¹⁷ Čarls Dženks, *Jezik postmoderne arhitekture* (Beograd: Vuk Karadžić, 1985), 171.

Заправо, метафора је овде кључни принцип формирања обликовног језика овог објекта. Овде ће умногоме послужити Маково тумачење Семперових параметара за настајање облика, и издвојени први доминантан дискурс **разумевања појма примордијаности као припадности природи**. То указује да ће метафоричка представа примитивне куће природе бити транспонована, метафорички уобличена у групну форму **архетипа**. Апстрактна и сведена форма стрмих кровова, и чистих облика, ни по чему, сама по себи, не може бити посматрана као традиционална. Тек унутар физичког и културног контекста, она престаје бити проста форма, постајући метафоричка слика пуна вишеструких имплицитних значења.

Насупрот *“класичном моделу монолитној архитектонској облика [...] модел трупне форме настаје у умножавању једној основној просторној облика”*³¹⁸ који омогућава компоновање целине. У том моделу *трупне форме*, Кадијевић види аналогију са традиционалном архитектуром, која није монументална, већ она која је, сходно условима живота, проширивањем основног објекта кроз генерације, спонтано творила групну форму.³¹⁹ Честу тему морфологије, *често моноидије*, он формулише у релацији проблемског односа једноличности елемента наспрам једноличности односа, стварајући “тоталну и јаку”, никако “луксузну и лепу”³²⁰ кућу, потенцирајући идеју тоталитета према којој се “самим фрагментом света може рефлектовати његова целина, а ширина живота дочарати универзализовањем једног његовог лика”³²¹

„Кућу карактерише бетонска конструкција призматичних форми четвороводних кровова, која је модерна у конструкцији, композицији и форми. Истовремено то је једна вишеструко кодирана архитектура, од сведености у духу јапанске естетике и привилеговања тактилног квалитета бетона, до референце на

³¹⁸ Ђорђе Кадијевић, “Класични задатак“, *НИН*, 11. август 1974. стр. 31.

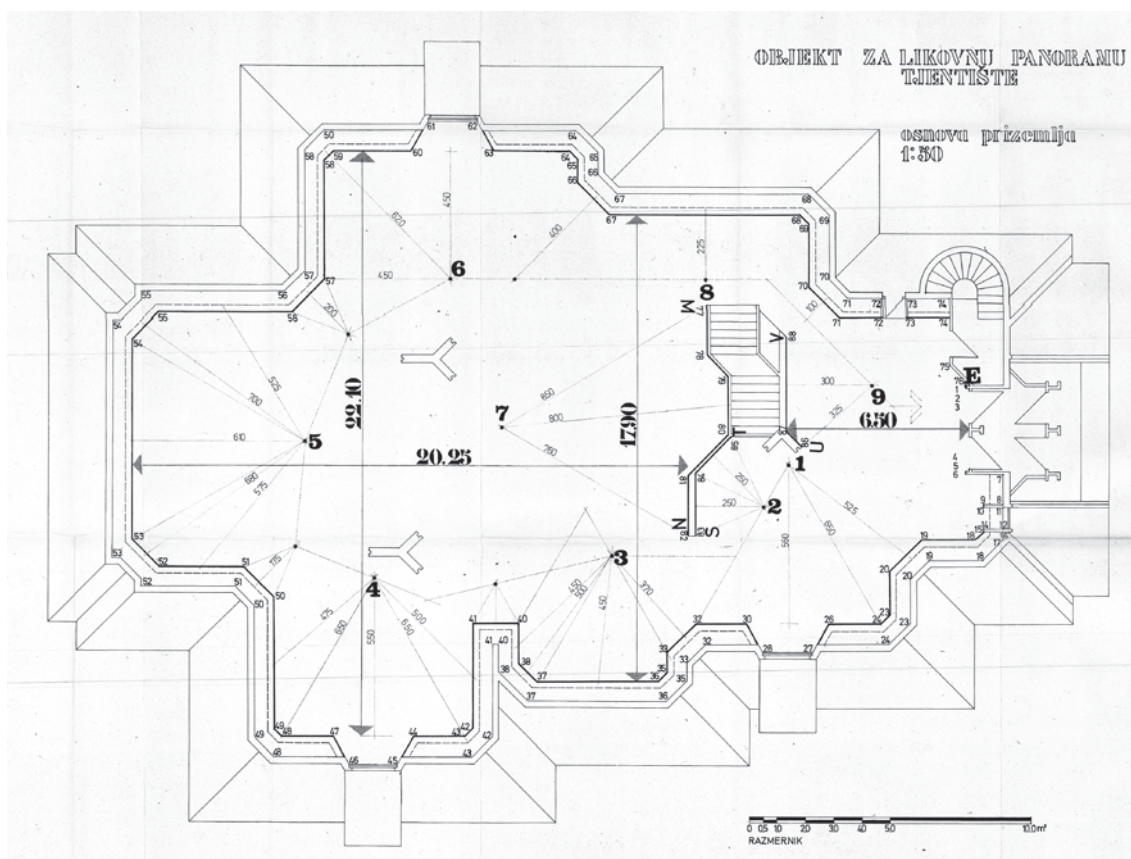
³¹⁹ Ибид.

³²⁰ Ранко Радовић, у Мило Глигоријевић, “Зграда која извире из пламена“, *Борба*, 13. јун 1966.

³²¹ Дегенери, Јеша, *Поетика и симболи Миодрага Б. Пројића*, Каталог изложбе (Београд: Музеј савремене уметности, 2006)

вернакуларну архитектуру брвнара из региона, и модерног транспоновања регионалне традиције.“³²²

Објекат је по свом просторном плану много више храм, него кућа. Подужна осовина, по којој се нижу и групишу правилни квадрати чине разуђену основу: улаза, егзонартекса, преко нартекса, замашног наоса, па све до олтарске и, такође квадратних, бочних апсида. Укинут је модернистички зид, „него је кров један закошен зид, који израста из тла“³²³, па светлост улази кроз „транзене“ чеоних калканских равни кровова. Ако томе додамо реченицу којом Крсто Хегедушић, на отварању објекта честита Радовићу, и додаје: „Ранко честитам, подигли смо социјалистиче Сопоћане“, не чуди сакрално означавање ове куће.

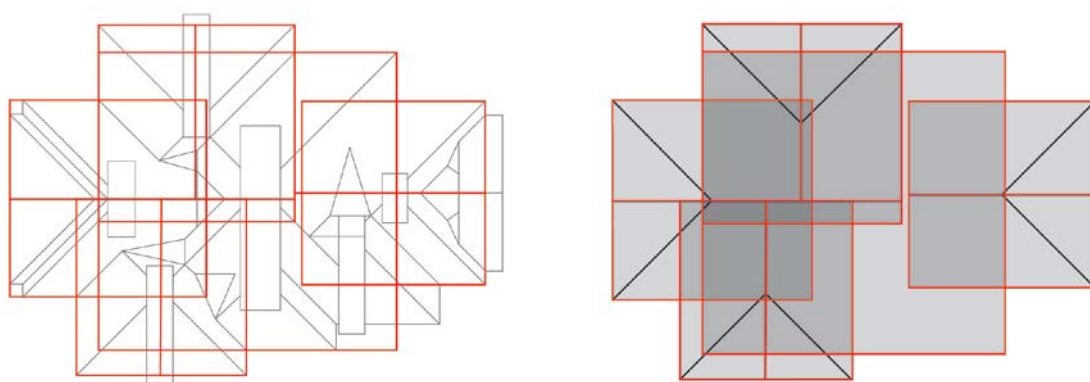


Слика 18: Основа приземља, Сйомен кућа бийке на Сушјесци, 1964. године
[пројектна документација]

³²² Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 190.

³²³ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевићи иушеви Ранка Радовића*, (Београд: Графиком, 1995), 94.

Са друге стране, груписање помеутих елемената просторног плана, који се могу тумачити и на начин како је то учињено у претходном пасусу, можемо, такође, посматрати и у модернистичком кључи. Низ истоветних призматичних облика – квадрата у основи – који се групишу уз константну промену димензија коришћењем класичног принципа адиције, модернистички је принцип, те, као такав, сведочи о несумњивој посвећености аутора актуелним пројектантским праксама.

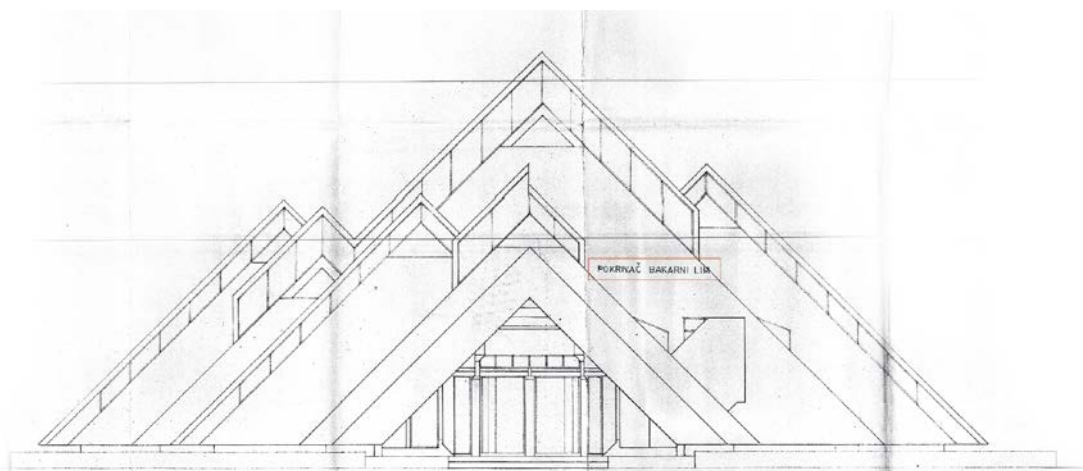


Слика 19: Дијаграм просторне диспозиције – геометријска и графичка анализа, Сјомен кућа бийке на Суџјесци [ауторско исцртавање]

Традиционални кров, који је модерна архитектура заборавила, потпуно негира и поништава стереотипе круте модернистичке форме, и у њему нема фолклористичког модернизма, већ чињенице да се није могао мимоићи „аутентичан дух поднебља, инспирација етичким и материјалним суштствима света суровости и чистоте“³²⁴ Такође, изабрана материјализација крова, додатно говори о томе. Потребно је истаћи да је сам аутор првобитно замислио објекат покривен бакарним лимом који је, можемо претпоставити, након природног процеса патинирања требало додатно да се уклопи у предео. Од ове се идеје очигледно одустало, и то је могуће тумачити и као жељу аутора да се посебно нагласи тренутак у ком се ствара, као и актуелни модернистички тренд у материјализацији објеката, али и да се сам објекат боље повеже са

³²⁴ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити кућеви Ранка Радовића* (Београд: Графиком, 1995), 94.

планираним спомеником, као и снажним стеновитим масивима околног пејзажа.



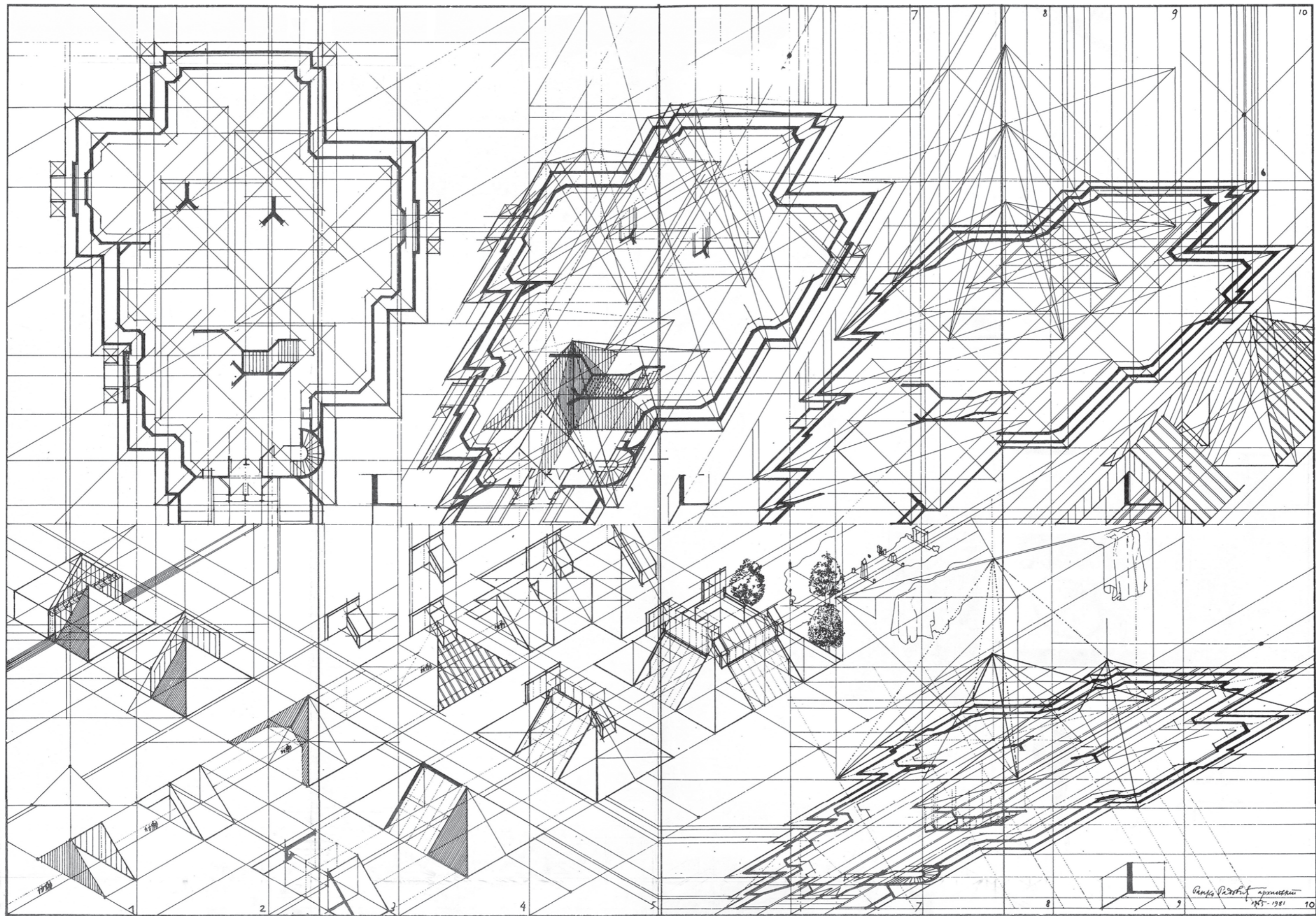
Слика 20: Изглед, Сйомен кућа бийке на Сушјесци, 1964. године
[пројектна документација]

Одсуство монументалности уз морфолошку пластичност и богатство појавности унитарног облика специфичне динамике постаје групна имагинарна форма куће. Тако настала семантичка морфема за универзалан појам куће-дома, постаје простор једног новог значаја.³²⁵ Осим тога, кућа евоцира вернакуларну градњу региона, али и Марк-Антоније Ложијеов [Marc-Antoine Laugier] концепт примитивне колибе дате Природом.

Закључујући, у тезама, концепт и принципе настанка објекта на Тјентишту, Радовић истиче као “*гостијанственост, звучна тишина и ненаметљивост, скоро стиротост [...], иластичност и бојаштво облика [...], традиционална традиција само као подстицај, духовни оквир, айсолутно мимо »фолклоризма« [...], једносавност и скромност дејала, обраде, материјала*“, укидање зида и претварање истог у кровне равни фасаде, *сву архитектонску енергију, узети из ње*. Ове је принципе био намеран разасути дуж косих кровова и предати их у свет, у људе, у времена.³²⁶

³²⁵ OMN (Oliver, Minić), “Informativni centar Tjentište,” *Arhitektura Urbanizam* 38 (1966): 12.

³²⁶ Ranko Radović, “Informativni centar na Tjentištu,” *Zbornik radova IAUS* 7 (1975): 35.



Слика 21: Студија, Сиомен кућа близу на Сушјесци, 1965-1981. године
[архив породице Радовић]

3.2.2. ГРАДИЋ ПЕЈТОН — студија случаја

У септембру 1968. године Ранко Радовић пише „Писмено образложење архитектонског дела, решења *Привременої занайско-услужної ценїра на Врачару, Чубурска чаршија*“ којим елаборира свој рад на конципирању и пријектовању овог комплекса, које се одвија од маја до октобра исте године. *Градско сшамбено иредузеће Београд*, које је било инеститор извођења објекта, ангажује Радовића да у сарадњи са *Дрвним комбинашом Београд—Макиш*, изради техничку документацију за извођење и реализацију комплекса Чубурске чаршије. Тадашњи пројекат обухватао је градске блокове Врачара у Београду, одређене улицама Маршала Толбухина (сада улица: Макензијева), 14. децембра (Цара Николаја) II, Максима Горког, Орловића Павла, Филипа Кљајића (Патријарха Варнаве) и Мачванске. За реализацију одређен је део пројекта на блоку одређеном улицама Мачванска, Чубурска и Патријарха Варнаве (Филипа Кљајића).

Радовић образложење почиње речима, како „пројектовање привременог архитектонско-урбанистичког простора није углавном и до модерног доба било уобичајени архитектонски и урбанистички задатак“³²⁷, те како су архитекти у архитектури и урбанизму традиционално суочавани углавном са трајним, вечним објектима и просторима. „Њихов је циљ између осталог и да остану *“трађена историја цивилизације”*, *“историја исписана у камену”* итд. Представа о архитектури и граду као ТРАЈНОМ СПОМЕНИКУ остала је у нашој свести основна градитељска логика и први услов креативног напора.“³²⁸

„Архитектура полази од значења и смисла живота и од поруке, да би постала 'композиција'.“³²⁹

³²⁷ Ranko Radović, “Pismeno obrazloženje arhitektonskog dela, rešenja Privremenog zanatsko-uslužnog centra na Vračaru, Čuburska čaršija”, projektни elaborat Privremenog Zanatsko-uslužnog centra u Beogradu.

³²⁸ Ибид.

³²⁹ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити иушеви Ранка Радовића* (Београд: Графико, 1995), 92.



Слика 22: Занайско услужни центар Чубурска чаршија — Градић Пејџон,
'70-их година [архив породице Раговић]

Видимо да је концепт чубурског центра базиран на аутентичним модернистичким архитектонским принципима компоновања структуре трансформацијом и манипулацијом, над познатим и контролисаним геометријским облицима, који је изведен у Радовићевом метафорном маниру. Тема „*бескрајне сложености*“ са ентитета модула, на тело склопа може бити и „*обезоружавајуће обична и једноставна*“³³⁰ и представљати „антиобјект [...], једну хибридную типологију која је уједно и објекат и градски квартал.“³³¹ Та „уметност форми“, препушта се у случају занатско-услужног центра, „уметности садржине“.³³² Адиција, супституција, односно елиминација јединица у бити је самог решења. Такав флексибилан концепт, ставља **принцип** испред **форме** а виталним га одржава стварна потреба за еволуцијом.

„Шта ћемо са одржавањем фасаде сутра, а нећу ни да говорим о могућем пожару и како да унапред помогнем спасавање наших кућица или посетилаца позоришне представе.“³³³

Модуларни просторни склоп омогућава структуралан простор, а пажња и значај се измештају са творбеног елемента модула, на ниво општег и групног, а пре свега са циљем истицања карактера простора: простора заједнице, простора размене, простора микрограда и његове посебне атмосфере. Претходни цитат показује како је Радовић тај простор видео као **позорницу свакодневнице** чубурских занатлија и њихових суграђана. Видимо и да је судбина живота и трајања објекта **завештана и препуштена корисницима**, као и обратно, те да ће безбедност и сигурност корисника бити овисна о нивоу интеракције, па и пажње према објектима. Та препуштеност животу, представља једну од позиција критичког регионализма, сведену на раван једног локалитета у једном дану, једног корисника.

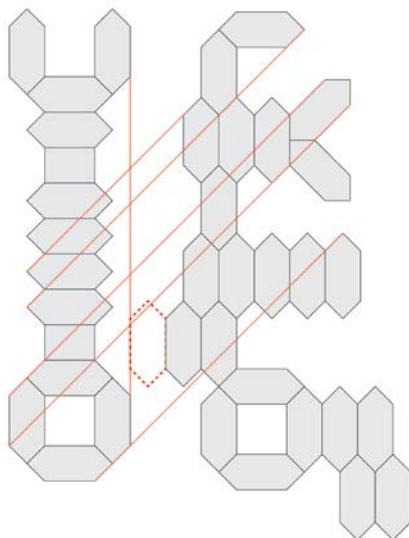
³³⁰ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити и ушеви Ранка Радовића* (Београд: Графиком, 1995), 92.

³³¹ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 193.

³³² Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити и ушеви Ранка Радовића* (Београд: Графиком, 1995), 92.

³³³ Ибид.

релативизује место, инвертује простор, укида унутра и споља, и формира кућу без спољашњих зидова.



Слика 24: Дијаграм просторне диспозиције — геометријска и графичка анализа,
Занатско услужни центар Чубурска чаршија — Градић Пејшон [ауторско исцртавање]

Свакако, са друге стране, овај модернистички језик доживљава се на оном примарном, експлицитном нивоу посматрања и тумачења овог објекта. Ипак, суштина постаје видљива онда када се обрати пажња на то како тај комплекс заиста функционише у стварности – изван основе, или модуларног елемента. Простори који су настали између груписаних модула, њихова пропорција и атмосфера, говоре о другом аспекту Радовићевог деловања на овом пројекту, а то је његов посебан однос према конкретном месту, које се није могло похвалити неком репрезентативном типологијом, али је поседовало одређену димензију, пропорцију, атмосферу и начин живота. Сходно томе, метафора овде делује на нивоу потребе да се једним, сасвим другим, и новим, језиком, језиком несумњивих принципа модерне, искаже једна позната и традиционална вредност конкретног простора на ком се гради. Тиме ова метафора престаје бити искључиво метафора која реферира на поменуто познато место, већ на повратан начин, доводи у питање класичне принципе модерног стваралаштва, ком, у начелу, овај градитељски подухват може бити приписан.

У наставку образложења свог дела, Радовић апострофира значај *модерног ритма промена и еволуције градских садржаја и простора*, који ће пред архитектуру и урбанизам поставити *пролазност, привременост* као нове и значајне димензије архитектуре и урбанизма.³³⁵ „Префабрикација и индустријска производња елемената и кућа, монтажни системи и демонтажа омогућавају данас прве кораке једној новој архитектури - променљивој, живој, покретној, пролазној, архитектури која нестаје са позорнице града у часу нових захтева; других потреба у намени земљишта.“³³⁶ Архитектонско-урбанистички пројекат — „скоро експеримент“, како каже Радовић, „дао је могућност да се до краја уверимо у наше раније идеје о апсолутној нужности за једним новим односом према грађеној кући, као и према урбанистичкој намени појединих делова града и потреби да се кроз привремено коришћење одређених целина постигну одговарајући не само материјални него и ликовни и просторни ефекти.“

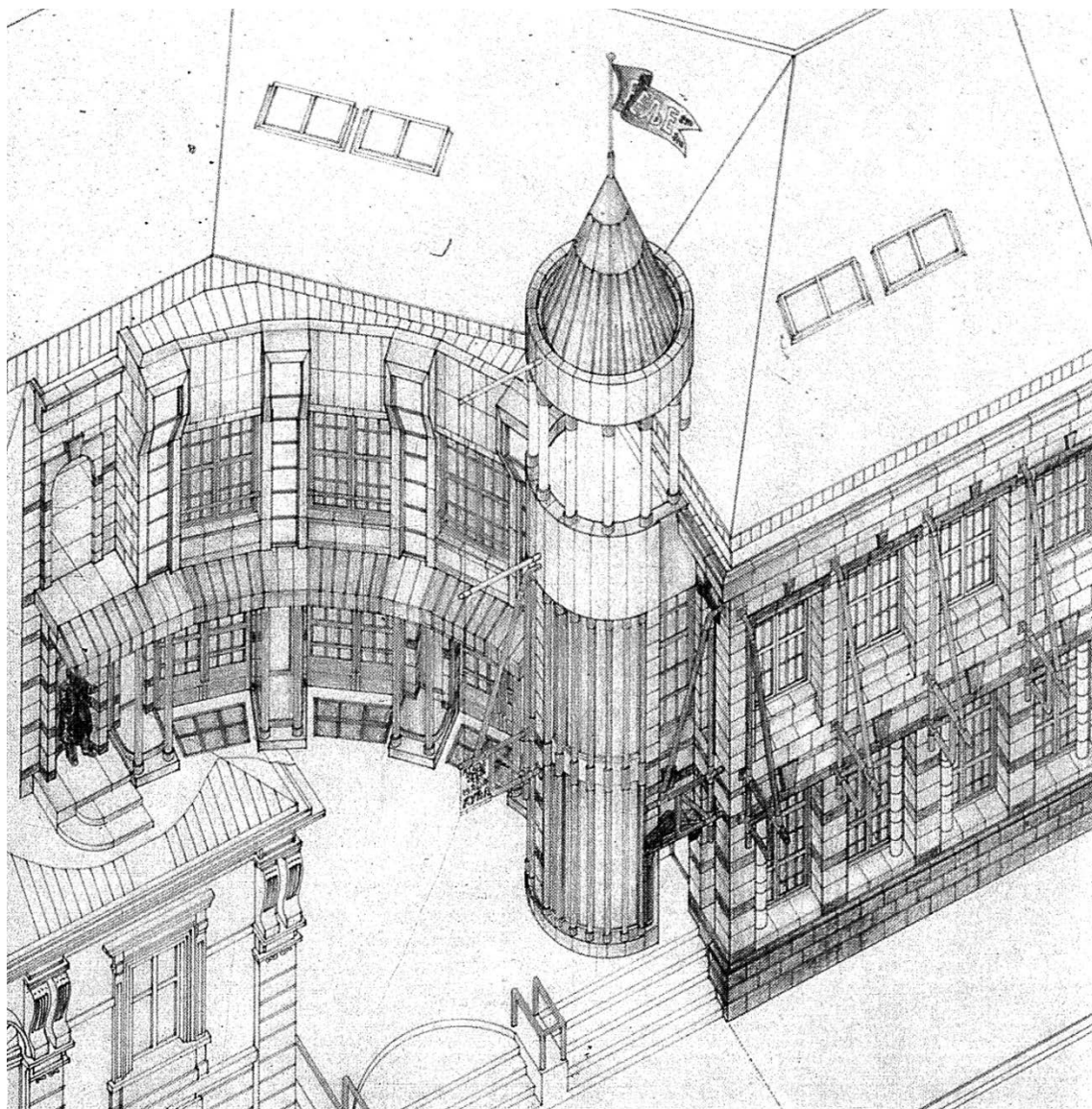
Из прегледа наслова целина Образложења, на које се овде изнова враћамо, могуће је видети значајне теме, а из тога претпоставити и тачке концентрације Радовићеве концептуалне поставке пројекта Градића Пејтон. Тако имамо поглавља: *префабрикација, типизација, флексибилност, системска структура, економичност, трајност, облик, конструкција, детаљи, инсталације, промена намене,...*, које можемо номинovati деловима модернистичког дискурса овог пројекта, али уједно и позицијама са којих је Радовић критиковао лични дизајн процес и његов продукт.

„Од куће — једне и типичне — у нетипичним релацијама настаје урбани фрагмент, а његов карактер 'даскаполиса' ... у суштини је један манифест за привременост, за меке и пролазне материјале, за лаку префабрикацију, за флексибилност намена.“³³⁷

³³⁵ Ranko Radović, “Pismo obrazloženje arhitektonskog dela, rešenja Privremenog zanatsko-uslužnog centra na Vračaru, Čuburska čaršija”, projektни elaborat Privremenog Zanatsko-uslužnog centra u Beogradu.

³³⁶ Ибид.

³³⁷ Ранко Радовић у Милош Јевтић, *Слојевити иушеви Ранка Радовића* (Београд: Графиком, 1995), 94.



*Слика 25: Аксонометријски приказ — Ашеље 212,
1988. године [архив породице Радовић]*

3.2.3. АТЕЉЕ 212 — студија случаја

Зграда позоришта *Ашеље 212* собом, својом специфичношћу и значајем у културном животу Београда, својом морфологијом, стилем, као и естетским и архитектонским вредностима, неизоставна је у промишљањима Радовићевог стваралаштва. Чињеница јесте, да је озбиљнијом анализом могуће довести у питање оправданост њеног разматрања у контексту теме овог рада, прецизније одреднице критичког регионализма. За разлику од претходне две студије, значајно је истаћи да је овде реч о реконструкцији једног већ постојећег објекта,

односно о његовој прилично екстензивној реконструкцији, са изражајно јаким контекстом.

„Између те две куће, постоји једна која је већ нека врста факта, и ми сада у њу долазимо да је преуредимо.“³³⁸

Вишеслојан контекст очигледан је кроз: деловање аутора ранијег архитектонског здања, његов значај, углед и вероватан ауторитет у културном и јавном животу заједнице Београда; затим кроз значај објекта позоришта уопште, али и привржености публике ранијем објекту. Други, једнаковредан контекстуални слој је чињеница да је нови објекат дело више аутора, што значи сублимацију идеја, визија и ауторских позиција, односно *једно синтетичко решење*.³³⁹ И на концу, специфична контекстуална равна, коју већ сами аутори објекта истичу, јесте декларација објекта као, *ауθενничној постмодернистичкој дела*.³⁴⁰ Такође, индикативна је и чињеница да Љиљана Благојевић у свом есеју о *Раскрићима савремене архитектуре*, анализирајући Радовићев опус и његов однос према дискурсу постмодернизма, изоставља овај објекат. Све напоменуто, показује деликатност анализе овога објекта, његову сложену контекстуалну, концептуалну и материјалну грађу. Ово значи да је равна анализе потребно спустити дубље у разматрану материју.

Деликатност истраживачког мотива ће значити пажљивији приступ, и благе методолошке модификације, те прилагођавање истраживачког инструмента. Стога се чини да не постоје оправдања да овај објекат изостане из анализе испитивања метафоричких принципа у конципирању овог дела постмодерног карактера. Анализа ће бити усмерена према могућим интерпретацијама овог дела, и оправдана је самом потребом истраживања. Покушаћемо да посматрамо начин на који контекст утиче на структурирање и обликовање ове зграде, као и то како она реферира према њему — и то у физичком и темпоралном смислу.

³³⁸ Ranko Radović u Darija Radović, „Intervju, Ranko Radović,“ *Čovjek i prostor*, 9-10 (1989): 18.

³³⁹ Ибид.

³⁴⁰ Радивоје Динуловић, „О континуитету идеја и облика у архитектури Ранка Радовића,“ *Архитектура и урбанизам* 16/17 (2005): 17.

Као што је већ помињано, Радовићево стваралаштво се протеже кроз турбулентан и динамичан (загонетан и варљив) период архитектонске историје, тако да друштвене и друге промене нису остале без рефлексија на његово деловање. Чињеница да се зграда Атељеа 212 може разумети, пре свега, као постмодернистичка, треба је тумачити у том кључу. Ако овде поменемо Радовићев став о постмодернизму као претерано некритичком, можемо рећи да управо критички пракса не изостаје код овог објекта. Односно критички регионалан Ранко Радовић, код овог објекта, наступа сепаратано: критички кроз преиспитивање тема разноврсног контекста, и регионално кроз детекцију и операционализацију контекста. Овде је могуће истаћи универзалност Радовићевог критичког регионализма.

Целокупну реконструкцију објекта Атељеа 212 бисмо могли посматрати као један критички гест ка модернистичком односу према конкретном месту, будући да сам Радовић замера начин на који су датости улице Иве Лоле Рибара [сада Светогорске], занемарене приликом обликовања некадашње зграде.³⁴¹ Ако наступимо смело у тврдњи, целокупан посмодернистички језик реферирања на градску архитектуру, град, улични градски, стамбени блок, на који наилазимо у контексту објекта позоришта, можемо разумети и као декларативно одступање од ранијег модернистичког негирања конкретног контекста. Нови објекат се, пре свега, опходи према околним зградама, и то, како Радовић каже, према кући Јоакима Вујића, и једној анонимној градској кући, у класичној стилизацији у малтеру.³⁴²

Ранију правоугаону пјачету, аутори преобликују у градски трг, проширење улице и јавног живота, тако да објекти који га окружују, у садејству формирају складну и препознатљиву целину са новим идентитетом. Јасне референце на традиционалну архитектуру, уколико изоставимо угаону кулу на главној фасади, наћемо наћи, изузев на делу који гледа непосредно на улицу и то, пре свега, можемо приписати потреби да се изгради јасан и смислен однос са

³⁴¹ Ranko Radović u Darija Radović, „Intervju, Ranko Radović,“ *Čovjek i prostor*, 9-10 (1989): 18.

³⁴² Ибид.

постојећим суседним објектом. Величина и ритам прозора на фасади управо показују бригу о градском ритму — *слици једној трага*.

Са друге стране, поменута кула, поред јасне референце на *Teatro del Mondo* Алда Росија, пре је **знак** за градски угао него проста референца на традиционалну архитектуру. Претварање квадратне пјачете у кружну, такође, је пре потреба да се иста истакне и нагласи — да је претвори у знак за пјачету — него да реферира на историјске примере.

Са друге стране, није могуће у потпуности отписати ни модернистичку компоненту објекта. Пре свега, већ замерке појединих аутора да обрада фасаде више подсећа на банку него на позориште говори у прилог овој чињеници.³⁴³ Конструктивистички приступ у обликовању детаља, посебно сата на улазној пјачети, такође је на трагу модернистичких принципа.

Ипак, мора се истаћи једна чињеница. Дворишна фасада објекта, која је у потпуности дело Ранка Радовића,³⁴⁴ посебна је тема и може се посебно анализирати. Пре свега, архитектура ове целине јасно реферира на објекте раног периода индустријализације, како у обликовању тако и у материјализацији, и сасвим сигурно је последица основне геометрије првобитног објекта. О томе, такође, говоре и пиластри који се виде на фасади а који су остатак некадашње зграде.³⁴⁵ Овде је, у ствари, могуће сасвим јасно приметити један вишеструко кодиран принцип, у оквиру ког се реферира на претходну структуру у оквиру које се препознаје и истиче ново значење кроз метафоричку интерпретацију исте. Последично, ова метафоричка интерпретација генерише ново значење проистекло из окриља модернистичке парадигме, а то је да је кућа машина за становање, рад, или у овом случају, фабрика за производњу позоришне представе, како то и Динуловић тумачи.³⁴⁶ Игра са референцама на класично обликоване прозорске едикуле треба,

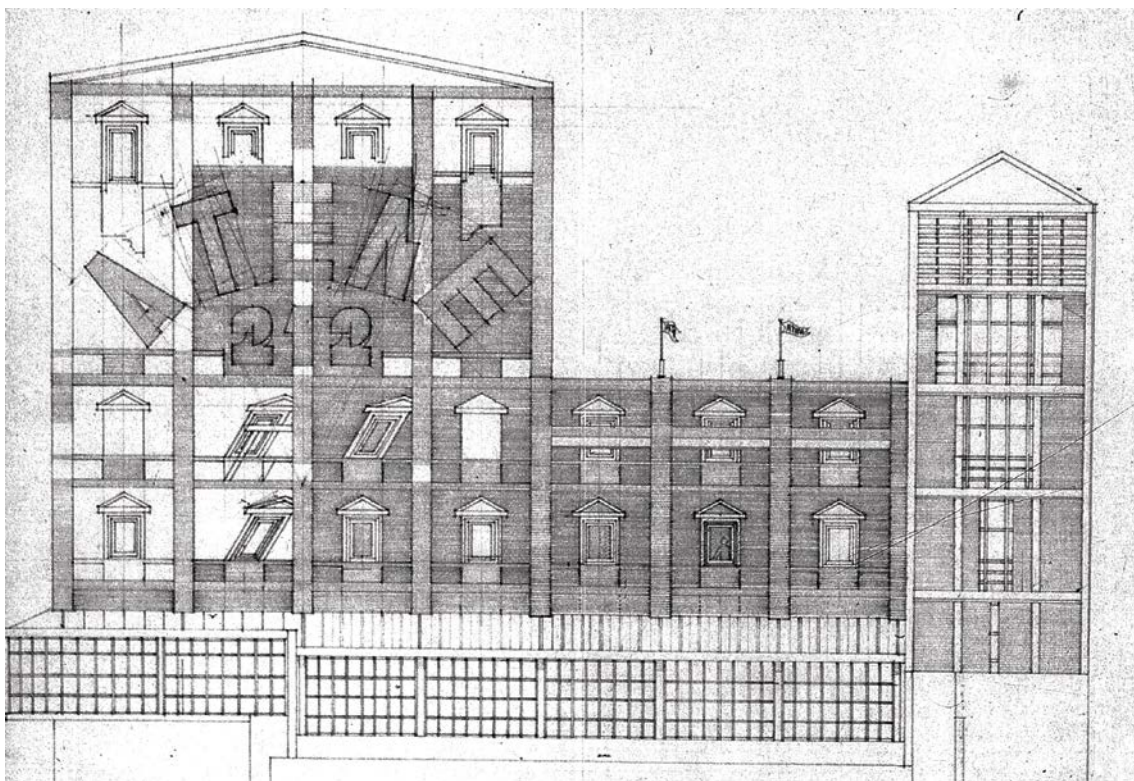
³⁴³ Милорад Х. Јевтић, „Много је мало,“ у *Кришички тамбић: осврт на савремену архитектуру Србије*, (Београд: Stylos, 2014), 105.

³⁴⁴ Радивоје Динуловић, „О континуитету идеја и облика у архитектури Ранка Радовића,“ *Архитектура и урбанизам* 16/17 (2005.), 17.

³⁴⁵ Ибид.

³⁴⁶ Радивоје Динуловић, „О континуитету идеја и облика у архитектури Ранка Радовића,“ *Архитектура и урбанизам* 16/17 (2005.), 17.

свакако бити посматрана у контексту реферирања пре конкретно окружењу наслеђеног градског језгра.



*Слика 26: Дворишна фасада — Атеље 212,
1988. године [архив породице Радовић]*

Иако зграду Атељеа 212 није могуће јасно тумачити као пример критичког регионализма, можемо рећи да то она није само у својој експлицитној појавности. Међутим, принципи које препознајемо, у њеном односу са местом, контекстом, модерним, али и постмодерним парадигмама, на имплицитан начин, формирају једну творевину суштински осетљиву на контекст у ком настаје. Та је грађевина посебно критички оријентисана према вредностима модерног обликовања претходне структуре, али и према самој постмодерни која овде ипак има секундарну, декоративну улогу, али и улогу критичког средства, а не просто некритичке појавности.

4. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Резултати анализе процеса, метода и техника

Истраживање посвећено метафоричким интерпретацијама принципа критичког регионализма у делу архитекте Ранка Радовића, смештено је у област теорије и историје архитектуре, естетике и визуелних уметности, једне конкретне ауторске позиције, те манифестације и конзистенције идеја у дефинисаном стилском, временском и просторном опсегу. Како би постављене хипотезе истраживања биле провераване, проблем, предмет рада, и циљеве истраживања је требало усмерити ка позицијама које одређују теоретски и проблемски оквир истраживања.

Постављене хипотезе тврде да је могуће на основу специфичног разумевања феномена *локалної* преиспитати *значења* унутар конкретне намере ауторског дизајн поступка, односно колико ће то разумевање одредити Радовићеву пројектантску праксу, као и да *традиционални* елементи у архитектури Ранка Радовића не предстаљају отклон од модерне парадигме, већ дискурс критичке мисли и праксе.

Истраживани теоретски и проблемски оквир је захтевао разумевање и јасне позиције поменутих аспеката *метафоре*, *критичкої регионализма*, *места*, *традиције*, те *језика архитектуре* и *дизајн праксе*, који су и проблематизовани током овог истраживачког поступка. Како би овај оперативни циљ био могућ, показан је на оперативном пољу конкретног деловања професора и архитекте Ранка Радовића, односно специфично одређен и препознат унутар његове теорије и праксе, а тиме и детектован кроз легитимне теоријске и практичне манифестације архитектуре друге половине 20. века.

Ово истраживање је критички увид у поменути предмет и проблем истраживања. Видимо да проблемске рефлексije на естетичке, семиотичке и симболичке ауторске намере, тако формирају специфичан и конкретан дизајн поступак — у случају Радовића: критичко преиспитивање канона формализма и догме модернизма кроз увођење експерименталне естетске праксе путем метафоричког поступка. Позајмљујући Радовићев термин, овде можемо рећи

како је мотив истраживања управо разумевање начина „слагања“ архитектонског деловања и постављања специфичног дискурса, одређеног логичким и материјалним контекстом.

Подсетићемо на основну идеју о **саобразности архитектуре**, која даје карактер архитектонској идеји и делу Ранка Радовића. Како бисмо проблематизовали ту саобразност, преиспитано је: **место**, његова природа, значај и потенцијал за архитектуру; **метафора** као оперативни концептуални систем рецепције и перцепције архитектуре; **критички регионализам** као универзална и специфична парадигма модерног покрета у архитектури; **регионализам** који показује универзалан однос према тумачењу места; **Ранка Радовића**, професора, теоретичара, архитекту, који особеностима свог генија симплификује и синтетизује, лични специфичан **дизајн поступак**.

Радовићево интересовање за **контекст** пре свега је философске природе. Он га поставља од нивоа ауторитета, па до нивоа фактичких регулација. То показује Радовићев релацијски поступак, односно постављање законитости структуре вишег реда за ауторитет. Ауторитет контекста је оно што се увек редефинише, стално је ново и другачије, и помоћу њега се преиспитују догматски обрасци.

Кроз овај рад смо истакли **искуство** као посебну **природу традиције**. Овде се слика о искуству конституише као **наслеђе идеја и датости неког места** и иде сагласно са Радовићевим идејама о потенцији традиције. Стога можемо бити слободни и традицију номиновати као физичку и метафизичку прејудицију за оперативну методологију развоја мишљења и рада архитектуре, односно фундаменталне основе дизајн процеса.

Можемо јасно закључити да критички регионализам несумљиво не негира модернистичку парадигму, већ од ње чини отклон и критички је посматра из угла контекстуализације и варијабилности идеја и облика. Међутим, оно што је значајније, анализом теоријских и практичних дела Ранка Радовића, јасно је да на исти начин можемо разумети и његово стваралаштво, без обзира на то што он никада своја размишљања и свој опус не дефинише као критички регионалан. Тачније, никада им не даје такав назив.

Разлог томе је Радовићево држање модерних образаца, усмерено ка њиховој релативизацији, и то управо релативизацији са потребом контекстуализације архитектуре и њеног обликовања. Његова посвећеност месту, која се несумњиво препознаје на свим анализираним пројектима, па чак и оним, наизглед, постмодернистичким, свакако је најзначајнији разлог за овакву експликацију, будући да је, управо место, оно што се, пре свега, може разумети као реперна тачка, и полазиште, свих промишљања критичког регионализма.

Са друге стране, анализа стваралаштва, карактера критичког регионализма, а посебно Ранка Радовића, показала је потенцијале метафоре као изражајног средства архитектуре, односно метода трансмисије контекста у критички и регионално референтан објект. Као што смо показали, јасно је да је сваки стваралачки чин, па и у архитектури, један метафорички акт. Разлог томе је чињеница да језик архитектуре задржава законитости творбе језика уопште, па и других изражајних средстава којим се изражавају креативне намере, потенцијални концепти, идеје. Ово представља парадигму у оквиру које се ствара комплексна комуникација интерпретација, текстуалности, интертекстуалности и конотација, за коју је пресудна метафора и њено посредовање значења. О томе, управо, како смо видели, говори и стваралаштво критичког регионализма, будући да његове основне концепте можемо разумети као изразито сложене и вишезначне — метафоричке.

Слично томе, у стваралаштву Ранка Радовића, вишезначност и комплексност концепта, изражена је и кроз језик архитектуре. Другим речима, посредством метафоричких интерпретација, поједини облици архитектуре, се дају тако да у зависности од дискурса, увек могу бити тумачени различито, али не како би се те различитости међусобно негирале, већ како би на крају чиниле једну свеобухватну и комплексну целину. Тако је метафора једино средство на основу ког је могуће формирати тако сложен систем референци путем једног, јединственог, и чистог архитектонског облика. О томе сведоче скоро сва представљена Радовићева дела.

Овај рад је поставио основ за даља истраживања дела Ранка Радовића, указао на специфичности и назначио потенцијале могућег континуитета истраживања. Истакнута је Радовићева критичка позиција, показани су аспекти

критичког делања и изложене делатне манифестације. Специфична је еволутивна критичка, или самокритичка пракса Ранка Радовића, стално преиспитивање и запитаност, усмерено ка архитектури и њеној метафизичкој и физичкој природи. С обзиром да ове природе архитектуре намењује човеку и конкретном простору, Радовић је у сталној потрази за егзистенцијалном вредношћу архитектуре, не оном универзалном, већ јединственом, која је дата потребом, местом, функцијом и корисником.

У тренутку крупних и несумњивих корака глобализације чији се пројекат сваким даном чини коначно завршеним, овакав критички отклон се поставља као егзистенцијално оправдан. Сложеност савременог друштва, са друге стране, усложњава концепте и поруке које размењујемо, те се принцип метафоричког изражавања, чини управо адекватан за конципирање и генерисање довољно једноставних и читљивих облика, који су у могућности да носе сложене и вишезначне идеје. Анализа оваквих приступа, као и њихово преиспитивање у оквирима конкретних примера и конкретног стваралаштва, помоћи ће у разумевању начина функционисања поменутих система. То ће створити потенцијал за формирање новог и личног приступа у мишљењу архитектуре, у контекстима савременог друштва.

5. БИБЛИОГРАФИЈА — Извори и литература, попис илустрација

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ И БИБЛИОГРАФИЈА

Архивска грађа / Пројектна документација

- Архив Националног парка Сутјеска, Тјентиште, Република Српска БиХ/ „Projekat objekta PANORAME na Tjentištu“- Институт за архитектуру и урбанизам СРС – Београд.
- Архив Србије, Београд / пројекат реконструкције Атељеа 212
- Архив Града Београда
пројекат Привременог Занатско услужног центра у Београду
- Архив Града Београда
пројекат реконструкције Атељеа 212
- Породична архива Радовић – из заоставштине Ранка Радовића [супруга, госпођа Мирјана Радовић]

Књиге и чланци

- Božović, Borka. “Crtica o crtežima graditelja – pesnika.” U *Naseljeni crtež: knjiga eseja o likovnom radu Ranka Radovića*, ured. Marko Špadijer, 105-122. Podgorica: Matica crnogorska, 2016.
- Jevtić, Miloš. *Slojeviti putevi Ranka Radovića*. Beograd: Grafikom, 1995.
- Klikovac, Duška. *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2004.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor – A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Lakoff, George, Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff, George, and Mark Turner. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Lakoff, George. “Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf.” In *Thirty Years of Linguistic Evolution*. Edited by Martin. Pütz, 463-481. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1992.
- Penezić, Vinko, i Krešimir Rogina: “A(rhe)tipičnosti i arhitek(s)turalnosti crteža Ranka Radovića.” U *Naseljeni crtež: knjiga eseja o likovnom radu Ranka Radovića*, ured. Marko Špadijer, 65-75. Podgorica: Matica crnogorska, 2016.

- Radović, Ranko. „Novi preseći savremene arhitekture ili kako se odazvati pozivu.“ U: *Moderni pokreti u arhitekturi*, prir. Čarls Dženks, 1-14. Beograd: Građevinska knjiga, 1983.
- Radović, Ranko. *Živi prostor*. Beograd: [Ranko Radović, Slobodan Mašić], 1979.
- Radović, Ranko. *Antologija kuća*. Beograd: Građevinska knjiga, 1985.
- Radović Ranko. „Od stila ka stilizaciji, od uzvišenih nada do izgubljenih iluzija.“ U *Internacionalni stil*, prir. Henri Rasel Hičkok i Filip Džonson, [IX-XX]. Beograd: Građevinska knjiga, 1989.
- Radović, Ranko. „Jakov Černjihov: konstruktivista koji je omogućio dekonstruktivizam.“ U *Konstrukcije arhitektonskih i mašinskih formi*. Jakov G. Černjihov. Prevod Marina Bojić, [VIII-XIV]. Beograd: Građevinska knjiga, 1989.
- Radović, Ranko. *On Cities, Planning & Urban Design*. Espo: Helsinki University of Technology, 1996.
- Radović Ranko. *Savremena arhitektura: između stalnosti i promena ideja i oblika* Novi Sad: Univerzitet, Fakultet tehničkih nauka, 1999.
- Radović, Ranko. *Novi vrt i stari kavez*. Beograd: Stylos, 2005.
- Ricoeur, Paul. *Živa metafora*. Zagreb: Grafički zavod hrvatske, 1981.
- Stamać, Ante. *Teorija metafore*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1983.
- Špadijer, Marko., ured. *Naseljeni crtež: knjiga eseja o likovnom radu Ranka Radovića*. Podgorica: Matica crnogorska, 2016.

Хемеротечка грађа

- Anonim. „Narodni heroji Jugoslavije.“ *Mladost*, 1975.
- Д. А., „Арх. Михајло Мигровић: Свака архитектонска тема је шанса и за архитекту и за архитектуру.“ *Полишка* 18. август 1964.
- Deliћ, D. „Kako osedlati Život.“ *Borba*, 18. septembar 1966.
- Gligorijević, Milo. „Zgrada koja izvire iz plamena.“ *Borba*, 13. jun 1966.
- Кадијевић, Ђорђе. „Аргонаут на Сутјесци.“ *НИН*, 14. август 1966.
- Кадијевић, Ђорђе. „Класични задатак.“ *НИН*, 11. август 1974.
- Nedeljković, S. „Vizije prostora Ranka Radovića.“ *Borba*, 30. jul 1966.
- Petrović V. „Živi Prostor.“ *Borba*, 8. jul 1966.

- Radović, Ranko. "Moderno na temelju tradicionalnog." *Mladost*, 29. jun 1966.
- Stanić, S. "Umetnost na obrisima velike bitke." *Borba*, 4. septembar 1971.
- Vlajić, Mirjana. "Spomenik snage, poleta i pobjede." *Mladost*, 29. jun 1966.

Периодика

- Aldrich, Virgil. „Visual Metaphor.” *Journal of Aesthetic Education* 2 (1968): 73-80.
- Anonym. „Centre de documentation à Tjentiste, Yougoslavie.” *L'Architecture d'aujourd'hui*, 129 (1966): [XXXI].
- Blagojević Ljiljana. „Ranko Radović: profesor, urbanist, arhitekt i teoretičar arhitekture.” *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu* 48 (2011): 379-390.
- Dinulović, Radivoje. "O kontinuitetu ideja i oblika u arhitekturi Ranka Radovića" *Arhitektura i urbanizam* 6-17 (2011): 14-19.
- Kritovac, Fedor. „Živi prostor.” *Arhitektura* 170-171 (1979): 96-97.
- OMN (Minić, Oliver). „Informativni centar Tjentište.” *Arhitektura Urbanizam* 38 (1966): 11.
- Radović Ranko. „Sinteza ili zbir.” *Arhitektura urbanizam* 30 (1964): 55.
- Radović Ranko. „Revolucionarna arhitektura revolucionarne Rusije.” *Arhitektura urbanizam* 37 (1966): 7-10.
- Radović Ranko. „Nagrada »Borbe« za arhitekturu.” *Arhitektura urbanizam* 59 (1969): 11.
- Radović Ranko. „Fizička struktura grada kao predmet urbanističke analize.” *Urbanizam Beograda* 4 (1969): 66-71.
- Radović R. „Smisao i vrednost eksperimenta i istraživanja u arhitekturi.” *Arhitektura urbanizam* 60 (1970): 25-30.
- Radović, Ranko. „Spomen kuća bitke na Sutjesci.” *Arhitektura* 158-159 (1976): 65.
- Radović, Ranko. „Nikola Dobrović ili o povećanju s vremenom.” *Urbanizam Beograda* 52 (1979): 18-29.
- Radović Ranko. „Traktat o kreativnom mišljenju arhitekta. Arhitektura kao likovni jezik.” *Komunikacija* 3 (1981): nepaginirano.

- Radović Ranko. „Podsticajno, zagonetno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi.“ *De reAedifcatoria* 1 (1990): 7-24.

Књиге, зборници, каталози

- Radović, Ranko. „Objekt „Panorame Bitke na Sutjesci“– Tjentište.“ U *Zbornik radova IAUS* 5 (1970): 256-257.
- Radović, Ranko. „Informativni centar na Tjentištu.“ *Zbornik radova IAUS* 7 (1975): 35-37.
- Vesić Jelena. „Povodom 60-godišnjice bitke na Sutjesci.“ U *Tiho teče Sutjeska ... Katalog izložbe Goranke Matić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti (2003): 20-34.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ

Књиге и чланци

- Argan, Đulio Karlo, i Akile Bonito Oliva. *Moderna umetnost I: (1770-1970-2000)*. Prevod Milena Marjanović. Beograd: Clio, 2004.
- Argan, Đulio Karlo, i Akile Bonito Oliva. *Moderna umetnost II: (1770-1970-2000)*. Prevod Milena Marjanović. Beograd: Clio, 2005.
- Aristotel. *Retorika*. Prevod Marko Višić. Zagreb: Naprijed, 1989.
- Benedikt, Michael. „Cyberspace: Some Proposals.“ In *Cyberspace: First Steps*. London: The MIT Press, 1992.
- Benjamin, Andrweu. *Filozofija Arhitekture*. Beograd: Clio, 2011.
- Barnard, Federick M. *Herder on Nationality Humanity and History*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.
- Blagojević, Ljiljana. *Strategije modernizma u planiranju i projektovanju urbane strukture i arhitekture Novog Beograda: period konceptualne faze od 1922. do 1962. godine*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2004.
- Blagojević Ljiljana. *Novi Beograd: osporeni modernizam*. Beograd: Zavod za udžbenike; Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda; Arhitektonski fakultet, 2007.
- Bobić, Miloš. *The Role of Time Function in City Spatial Structures Past and Present*. Aldershot: Avebury, 1990.
- Богдановић, Богдан. *Залудна мистерија: докџрина и љрактљика златњих (црних) бројева*. Београд: Нолит, 1963.

- Bojanić, Petar, i Vladan Đokić, prir. *Teorija Arhitekture*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2009.
- Bojanić, Petar, i Vladan Đokić, prir. *Dijalozi sa arhitektama: o reči arhitekta kao arhitekturnom aktu*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2011.
- Bojanić, Petar, i Vladan Đokić, prir. *Misliti grad*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2011.
- Bojanić, Petar, i Vladan Đokić, prir. *Arhitektura kao gest*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2012.
- Bojanić, Petar, and Vladan Đokić. ed. *Interviews : the specter of Jacques Derrida, [International Science Conference] AoD Architecture of Deconstruction*. Belgrade: Faculty of Architecture, 2013.
- Bojanić, Petar, i Vladan Đokić, prir. *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi, Piter Ajzenman*, Prevod Sanja Milutinović Bojanić. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2013.
- Bojanić, Petar, i Vladan Đokić, prir. *Tehnika i tehnologija u arhitekturi*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2014.
- Canizaro, Vincent B., ed. *Architectural regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- Casey, Edward. *The Fate of Place-A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Charlton, William. *Aesthetics: an introduction*. London: Hutchinson, 1970.
- Coyne, Richard. *Designing Information Technology: From Method to Metaphor*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Colquhoun, Alan. „Critique of Regionalism.“ In *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. Edited by Vincent B. Canizaro, 140-145. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- Cresswell, Tim. *Place: a short introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Pure Immanence: Essays on a Life*. New York: ZoneBooks, 2001.
- Dinulović, Radivoje. *Arhitektura pozorišta XX veka*. Beograd: Clio, 2009.
- Draškić Vićanović, Iva. *Estetsko čulo*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
- Dobrović Nikola. *Savremena arhitektura 3: sledbenici*. Beograd: Građevinska knjiga (1963).

- Doherty, Brigid. "The Colportage Phenomenon of Space and the Place of Montage in The Arcades Project." In *Walter Benjamin and The Arcades Project*. Edited by Beatrice Hanssen. London : Continuum, 2006.
- Dovey, Kim. "Assembling Architecture" In *Deleuze and Architecture*. Edited by H el ene Frichot. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- D zenks,  arls. *Jezik postmoderne arhitekture*. Prevod Olga Popovi . Beograd: Vuk Karad zi  (1985).
- D zenks,  arls. *Nova paradigma u arhitekturi*. Prevod Marijana Milosavljevi . Beograd: Orion Art, 2007.
-  oiki , Radoslav. *Znak i simbol*. Beograd: Zавод за у dbenike и наставна средства, 2003.
- Еко, Umberto. "Funkcija i znak: semiotika arhitekture." U *Teorija arhitekture i urbanizma*, ured. Petar Bojani , i Vladan  oki . Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fkultet, 2009.
- Elliott, Brian. *Benjamin for architects*. Abingdon: Routledge, 2011.
- Foster, Hal. ed. *The Anti – aesthetics: Essays on Postmodern Culture*. New Yoork: New Press, 1998.
- Frampton, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." In *Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*. Edited by Hal Foster, 16-30. London: New Press, 1983.
- Frampton Keneth. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson (1985).
- Frampton, Kenneth. "Place-Form and Cultural Identity." In *Design After Modernity: Beyond the Object*. Edited by John Thackara, 51-56. London: Thamese and Hudson, 1988.
- Frampton, Kenneth. "Prospects for a Critical Regionalism." In *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory (1965-1995)*. Edited by Kate Nesbitt, 468-482. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura: kriti ka istorija*. 3. izd. Beograd: Orion Art, 2004.
- Frempton, Kenet. "Kriti ki regionalizam: moderna arhitektura i kulturni identitet." U *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova knj. 3: tradicija modernizma i drugi modernizam*. ured. Milo  R. Perovi , 493-505. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2005.

- Frampton, Kenneth. „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance.“ In *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Edited by Charles Jencks and Karl Kropf, 97-100. Chichester: Wiley-Academy, 2006.
- Frampton, Kenneth. „Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic.“ In *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. Edited by Vincent B. Canizaro, 375-385. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- Gadamer, Hans-Georg. *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike*. Prevod Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2011.
- Grimmer, Vera. „Bogdan Bogdanović: gradovi su bića.“ U *Bogdan Bogdanović: ukleti neimar: the Doomed Architect*. Katalog izložbe, ured. Ivan Ristić i Sonja Leboš, 20-27. Zagreb: HAZU, 2012.
- Gudman, Nelson. *Jezici umetnosti: pristup teoriji simbola*. Zagreb: KruZak, 2002.
- Habermas Jürgen. „Modernost - jedan necelovit projekat.“ U *Antologija teorija arhitekture XX veka*. prir. Miloš R. Perović, 618-629. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Хајдегер, Мартин. „Грађење, становање, мишљење,“ У *Теорија архитџектџуре и урбанизма* прир. Петар Бојанић и Владан Ђокић, 115-124. Београд: Универзитет, Архитектонски факултет, 2009.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell, 1962.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1971.
- Holton, Gerald. *The Scientific Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Hvattum, Mari. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi: (1904-1941)*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- Јевтић, Милорад Х. *Критички глмбии: освртг на савремену архитџектџуру Србије*. Београд: Stylos, 2014.
- Jevtić, Miloš. *Kritički refleksi: 101 osvrt na savremenu arhitekturu Srbije*. Beograd: NIN, 2004.
- Jameson, Frederic. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. New York: Verso, 2002.

- Joedicke, Jurgen. *Oblik i prostor u arhitekturi*. Beograd: Orion Art, 2009.
- Jones, Alec. *How to become a Post-Modern Architect: a Question of Theology*. The University of Peacock: Hill Press, 1986.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Кадијевић, Александар. *Архитектура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.
- Кулетин Булафић, Ирена. *Естетичка теорија архитектуре Марка-Анџоана Ложијеа*. Београд: Универзитет, Архитектонски факултет, 2011.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Lalo Šarl. *Osnovi estetike*. Beograd: BIGZ, 1974.
- Large, William. *Heidegger's Being and Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Lefaivre, Liane, and Alexander Tzonis. *Tropical Architecture: A Global Regionalism*. London: Wiley: 2001.
- Lefaivre, Liane, and Alexander Tzonis. *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*. Munich: Prestel: 2003.
- Lynch, Kevin. *What time is this place?* Cambridge: MIT Press, 1972.
- Linč, Kevin. *Slika jednog grada*. Prevod Milutin J. Maksimović. Beograd: Građevinska knjiga, 1974.
- Mako, Vladimir. *Estetika – Arhitektura, knjiga 1: sedam tematskih rasprava*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet; Orion Art, 2005.
- Mako, Vladimir. *The Art of Harmony: Principles of Measuring and Proportioning in Byzantine Painting*. Beograd: Orion Art, 2007.
- Mako, Vladimir. *Estetika – Arhitektura, knjiga 2: kreativni proces između subjektivnog i opšte-društvenog estetskog značenja*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet; Orion Art, 2009.
- Mako, Vladimir. *Estetičke misli o arhitekturi – doba antike*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2011.
- Mako, Vladimir. *Estetičke misli o arhitekturi – srednji vek*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2012.
- Mamford, Lewis. *The Sout in Architecture*. NewYork: DaCapo Press, 1967.

- Marić, Igor. *Tradicionalno graditeljstvo pomoravlja i savremena arhitektura*. Beograd: IAUS, 2006.
- Маневић, Зоран. *Романтична архитектура: Коруновић, Митровић, Ђокић*. Београд: Универзитет, Филозофски факултет, 1990.
- Milić, Novica. "A dekonstrukcije: la différence, pisanje, Derida i „mi.“" U *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*. ured. Petar Bojanić, 29-35. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005.
- Moris, Čarls. *Osnove teorije o znacima*. Beograd: BIGZ, 1975.
- Mulhall, Stephen. *Routledge Philosophy Guidebook to Heidegger and Being and Time*, 2nd ed. London: Routledge, 2005.
- Nesbitt, Kate., ed. *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory (1965-1995)*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Норберг-Шулц, Кристијан. *Езистенција, простор и архитектура*. Београд, Грађевинска књига, 1975.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, 1980.
- Норберг-Шулц, Кристијан. *Становање: станиште, урбани простор, кућа*. Београд: Грађевинска књига, 1990.
- Norberg-Šulc, Kristijan. "Fenomen mesta." U *Teorija arhitekture i urbanizma*, prir. Petar Bojanić i Vladan Đokić, 260-273. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2009.
- Norberg-Šulc, Kristijan. "Genius Loci." U *Antologija teorija arhitekture XX veka*. ured. Miloš R. Perović, 560-570. Beograd: Građevinska knjiga, 2014.
- Osborne, Harold., ed. *Aesthetics*. London: Oxford University Press, 1972.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester : Wiley-Academy, 2005.
- Pearson, Paul David. *Alvar Aalto and the International Style*. New York: Whitney Library of Design, 1978.
- Petrović, Đorđe. *Teoretičari proporcija*. Beograd: Vuk Karadžić, 1967.
- Petrović, Đorđe. *Neimarska pravila i aršin*. Beograd: Časopis „Univerzitet danas“, 1973.
- Perović, Miloš R., ured. *Srpska arhitektura XX veka: od historicizma do drugog modernizma*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2003.

- Perović, Miloš R., ured. *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova, knjiga 3: Tradicija modernizma i drugi modernizam*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005.
- Perović, Miloš R., ured. *Teorija arhitekture XX veka: antologija*. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Petrović, Sreten. *Estetika i ideologija*. Beograd: Savremena administracija, 1972.
- Polanyi, Michael. *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. London: Routledge, 1958.
- Radović, Darko „How can one Express: Nothing?: Towards Essayistic Investigation of Everyday Life.” *In Intensities in Ten Citie, Mn’M edition*, ed. Darko Radović, 4-5. Tokyo: flick Studio, 2013.
- Rasulić, Katarina. *Konceptualizacija vertikalne dimenzije u engleskom i srpskohrvatskom jeziku*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet, Filološki fakultet: 2002.
- Relph, Edward . *Place and placelessness* . London: Pion Limited, 1986.
- Ricoeur, Paul. „Universal Civilisation and National Cultures.“ *In Architectural Regionalism: Colected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. Edited by Vincent B. Canizaro, 42-55. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- Stanisavljević, Dušan M. *Grafičko predstavljanje oblika u prostoru*. Specijalistički rad. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2000.
- Станисављевић, Душан М. *Curriculum, nastāvne akāivnosāi i stūručni īōšenciāal*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2013.
- Snel, Ralf. prir. *Leksikon savremene kulture*. Beograd: Plato, 2008.
- Sola Morales, Ignasi de. *Differences: Topographies of Contemporars Architecture*. Massachusetts: MIT press, 1997.
- Šuvaković, Miško. *Postmoderna: 73 pojma*. Beograd: Narodna knjiga, 1995.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion Art, 2010.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.
- Thompson, Zoe. “Erasing the Traces, Tracing Erasures: Cultural Memory and Belonging in Newcastle, Gateshead, UK.” *In Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. Edited by Anca M. Pusca. London: Palgrave Macmillan, 2011.

- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place-The Perspective of Experience*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977.
- Tzonis, Alexander, and Liane Lefaivre. „Why Critical Regionalism Today.“ In *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. Edited by Kate Nesbitt, 483-493. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Umbach, Maiken, and Bernd Hüppauf, ed. *Vernacular Modernism: Heimat, Globaliyation, and the Built Environment*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Venturi Robert., Denise S. Brown and Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press (1977).
- Вентури, Роберт. *Сложености и противречности у архитектури*. Превод Олга Поповић. Београд: Грађевинска књига, 2008.

Периодика

- Bal, Mieke., i Norman Brajson. „Semiotika i istorija umetnosti: I deo.“ *Prelom: časopis za savremenu umetnost i teoriju* 1 (2001): 170.
- Blagojević Ljiljana. „Voyage to the Occident, City Break in the Orient.“ In *Perspecta 41 The Yale Architecture Journal: Grand Tour* (2008): 65-71.
- Blagojević, Ljiljana. „Methodske, konceptualne i sadržinske osnove reprezentacije prakse arhitektonsko-urbanističkog projektovanja i teorije savremene arhitekture.“ *Arhitektura i urbanizam* 24-25 (2009): 15-18.
- Blagojević Ljiljana. „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation.“ *Spatium* 25 (2011): 23-29.
- Благојевић, Љиљана. „Раскршћа савремене архитектуре.“ *Култура* 134 (2012): 186.
- Casey, Edward. „Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World?.“ *Annals of the Association of American Geographers* 91, 4 (2001): 683-693.
- Eco, Umberto. „Innovation & Repetition: Between Modern & Postmodern Aesthetics.“ *Daedalus* 134 (2006): 191-207.
- Frampton, Keneth. „Prospect for a Critical Regionalism.“ *Perspecta* 20 (1983): 147-161.
- Frempton, Kenet. „Perspektive kritičkog regionalizma.“ *Čovjek i prostor* 394(1986): 30.
- Frempton, Kenet. „S Kenetom Fremptonom o suvremenim tendencijama u arhitekturi.“ *Čovjek i prostor* 406 (1987): 28.

- Jencks, Charls. „What is Radical Post-Modernism.“ *Architectural Design* 81, 5 (2011): 14-17.
- Јовановић, Миодраг. „Историзам у уметности XIX века,“ *Саопштења XX-XXI* (1988/89): 275-284.
- Ledewitz, S. „Models of Design in Studio Teaching.“ *Journal of Architectural Education* 38, 2 (1984): 2–8.
- Lefaivre, Liane and Alexander Tzonis. „The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis.“ *Architecture in Greece* 15 (1987): 64-76.
- Massey, Doreen . „A Global Sense of Place.“ *Marxism today* 38 (1991): 24-29.
- Massey, Doreen. „Places and Their Pasts.“ *History Workshop Journal* 39 (1995): 183.
- Matter, Fred. „Critical Regionalism from a Desert Dweller's Perspective.“ *The Arid Lands Newsletter* 36 (1994): 28-35.
- Mies van der Rohe, Ludwig. „Bürohaus“ *G- Material zur Elementaren Gestaltung*. Vol. 6 (1923)
- Pantović M. „Anketa o posleratnom razvoju arhitekture Jugoslavije.“ *Arhitektura urbanizam* 47 (1967): 38.
- Reinhold, Martin. „Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern?.“ *Grey Room* 22 (2006): 6-29.
- Rittel, Horst W. J., and Melvin M. Webber. „Dilemmas in a General Theory of Planning.“ *Policy Sciences* 4 (1973):155–169.
- Rothenberg, Albert. „Visual Art, Homospatial Thinking in the Creative Process.“ *Leonardo* 13, 1 (1980): 17–27.
- Simon, H. A. “The Structure of Ill-Structured Problems.” *Artificial Intelligence* 4 (1973): 181–201.
- Therborn, Göran. „Franfurtska škola,“ *Čemu: kritička teorija i suvremene društvene kritike* 10, br. 20 (2011): 18-47.
- Trifunović, Lazar. “Stara i nova umetnost.“ *Zograf* 3 (1969): 44-45.

ОПШТИ ИЗВОРИ

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. New York: Continuum, 2005.
- Arendt, Hanna. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

- Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit, 1973.
- Eko, Умберто. *Границе шумаћења*. Beograd: Паидеа, 2001.
- Giedion, Sigfried. *Architecture, You and Me: The diary of a development*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1958.
- Habermas, Jirgen. *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Prevod Gligorije Ernjaković. Beograd: Kultura, 1969.
- Jameson, Frederic. *Seeds of time*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Leach, Neil, ed. *Rethinking Architecture: Reader In Cultural Theory*. London: Routledge, 1997.
- Tchumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*. Prevod Silva Klačić. Zagreb: AGM, 2004.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- Alofsin, Anthony. „Constructive Regionalism.” In *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. Edited by Vincent B. Canizaro. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
<https://books.google.rs/books?id=ADAg9SZA7pQC&pg=PA369&lpg=PA369&dq=Alofsin+Anthony+Constructive+Regionalism&source=bl&ots=TirE3iZvUd&sig=jSJEj4NFh9dMpRYaj6SNmZIFpk&hl=sr&sa=X&ved=0CCUQ6AEwAWoVChMIrY6U5Py7xgIVBdYUCh2ipQeQ#v=onepage&q=Alofsin%20Anthony%20Constructive%20Regionalism&f=false>
- Bogdanović, Bogdan. *Arhitektonska teorija, nauka ili gnoza*. Beograd: Univerzitet, Arhitektonski fakultet, 2001.
<https://www.youtube.com/watch?v=jgJCBM-lZNw>
- Eisenman, Peter. Interview by Iman Ansari. *The Architectural Review*, April 26, 2013.
<http://www.architectural-review.com/view/interviews/interview-peter-eisenman/8646893.article>
- Jencks, Charls. „Theory of Evolution: an Overview of 20th Century Architecture.” *Architectural Review*, July, 2000.
<http://www.architectural-review.com/home/ar-archive/ar-2000-july-jencks-theory-of-evolution-an-overview-of-20th-century-architecture/8623596.article>

МЕТОДОЛОГИЈА НАУЧНО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vancouver: Routledge, 2002.
- Goldenberg, Sheldon. *Thinking methodologically*. New York: Harper Collins Publishers, 1992.

- Groat, Linda, and David Wang. *Architectural Research Methods*. New York: John Wiley and Sons, 2002.
- Habermas, Jirgen. *Teorija i praksa*. Beograd: BIGZ, 1980.
- Михаиловић, Добривоје. *Методологија научних истраживања*, Београд: Универзитет, Факултет организационих наука, 2004.
- Šamić, Midhat. *Како настaje научно djelo: uvodenje u metodologiju i tehniku naučnoistraživačkog rada – opšti pristup*. Sarajevo: Svijetlost, 1990.
- Шеших, Богдан. *Основи методологије друштвених наука*, Београд: Научна књига, 1988.
- Зеленика, Ратко. *Методологија и технологија израде знанственој и стручној гјела*, Ријека: Економски факултет Свеучилишта у Ријеци, 2000.
- Живковић, Миодраг. *Увод у методологију научној истраживања*. Београд: Универзитет, Архитектонски факултет у Београду, 1977.

РАЗГОВОРИ И ИНТЕРВЈУИ*

Мирјана Радовић, супруга Ранка Радовића [Београд]

проф. др Милан Ракочевих [Београд]

проф. др Владимир Мако [Београд]

проф. Александар Радојевић [Београд]

проф. Зоран Лазових [Београд]

проф. др Љиљана Благојевић [Београд]

проф. мр Душан Станисављевић [Београд]

проф. др Марта Вукотић-Лазар [Београд]

проф. др Мирјана Ротер-Благојевић [Београд]

проф. др Зоран Ђуканових [Београд]

мр Горан Бабић [Београд]

* сви разговори су се одвијали у више наврата, током периода формирања теме докторске дисертације, као и током израде саме докторске дисертације, од јуна 2013. до августа 2016. године.

ПОПИС ИЛУСТРАЦИЈА:

- Слика 1: Ранко Радовић — Скица решења амфитеатра на отвореном у Аранђеловцу, 1970. године [архив породице Радовић]
- Слика 2: Шарл Есен [Charles-Dominique-Joseph Eisen] — Креација првобитне колибе [детал], слика са насловне стране другог издања Есеја о архитектури, Марка-Антонана Ложијеа, 1755. године.
- Слика 3: Алвар Алто — Санаторијум у Паимију, 1932. године [фотографија: Леон Лиао]
- Слика 4: Алвар Алто — Артек намештај у финском павиљону на Светској изложби у Паризу, 1937. године [фотографија: Хенри Саријан]
- Слика 5: Марио Бота — кућа у Рива Сан Витале, 1971-1973. године [фотографија: Ало Занета]
- Слика 6: Ханко Ранка Радовића [архив породице Радовић]
- Слика 7: Ранко Радовић — Knight's Memory, туш и перо, 1989-1990. године [архив породице Радовић]
- Слика 8: Ранко Радовић — Витез и пријатељ, туш и перо, 1989-1990. године [архив породице Радовић]
- Слика 9: Ранко Радовић — Спомен обележје Љутотук, Даниловград, 1975. године [архив породице Радовић]
- Слика 10: Ранко Радовић — цртеж, туш и перо, 1977. године [архив породице Радовић]
- Слика 11: Ранко Радовић — Витез и жена, туш и перо, 1988. године [архив породице Радовић]
- Слика 12: Ранко Радовић — Студије облика и структура, 1990. године [архив породице Радовић]
- Слика 13: Ранко Радовић — Студије облика и структура, 1990. године [архив породице Радовић]
- Слика 14: Ранко Радовић — цртеж, туш и перо, 1979. године [архив породице Радовић]
- Слика 15: Ранко Радовић — цртеж, рапидограф, 1981. године [архив породице Радовић]
- Слика 16: Макета Спомен куће битке на Сутјесци, 1964. године [архив породице Радовић]

- Слика 17: Изглед са угла, Спомен кућа битке на Сутјесци, 1964. године [пројектна документација]
- Слика 18: Основа приземља, Спомен кућа битке на Сутјесци, 1964. године [пројектна документација]
- Слика 19: Дијаграм просторне диспозиције — геометријска и графичка анализа, Спомен кућа битке на Сутјесци [ауторско истраживање]
- Слика 20: Изглед, Спомен кућа битке на Сутјесци, 1964. године [пројектна документација]
- Слика 21: Студија, Спомен кућа битке на Сутјесци, 1965-1981. године [архив породице Радовић]
- Слика 22: Занатско услужни центар Чубурска чаршија — Градић Пејтон, '70-их година [архив породице Радовић]
- Слика 23: Урбанистичка композиција, Занатско услужни центар Чубурска чаршија — Градић Пејтон, 1968. година [пројектна документација]
- Слика 24: Дијаграм просторне диспозиције — геометријска и графичка анализа, Занатско услужни центар Чубурска чаршија — Градић Пејтон [ауторско истраживање]
- Слика 25: Аксонометријски приказ — Атеље 212, 1988. године [архив породице Радовић]
- Слика 26: Дворишна фасада — Атеље 212, 1988. године [архив породице Радовић]

БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Владимир /Момчила/ Парезанин, рођен у Требињу [Херцеговина] 1984. године, где завршава основно и средње образовање. На Универзитету у Београду – Архитектонском факултету завршава Основне академске студије са просечном оценом 9,36, где 2008. године завршава Мастер академске студије са просеком 10,00. Дипломирао је оценом 10,00 код ментора в.проф. Дејана Миљковића са темом: Пантелерија: Облици трансформације градског трга: градски центар културе. У завршној години Мастер академских студија добија **Признање за Студента генерације Универзитета у Београду – Архитектонског факултета**. Тренутно похађа научне Докторске академске студије архитектуре. На истом факултету биран је у звање сарадника у настави [2008], а потом и асистента [2010] за област **Визуелне комуникације и архитектонска графика** на Департману за архитектуру. Од избора у звање асистента ради на реализацији више редовних и изборних курсева на Архитектонском факултету:

- **Основне академске студије:** Архитектонско цртање, Визуелна истраживања, Архитектонска графика, 3Д Визуелне комуникације, Рачунарско моделовање, Графичка радионица, Трансформација графичке форме
- **Дипломске академске студије:** Графичка идентификација, Фотографија, Портфолио

У свој научни и истраживачки фокус ставља теме естетичких и симболичких принципа архитектуре, те просторних и раванских визуелних и графичких појавности. Резултате тог рада покушава презентовати и представити научним текстовима, чланцима, расправама, ауторским академским предавањима, радионицама и самосталним стручно-уметничким радом. Верификација његових научних резултата је и престижна Стипендија Фонда Др Милан Јелић, за 2012. годину, као и **Годишња награда Универзитета у Београду** за најбољи студентски научно-истраживачки рад.

Аутор је преко 40 научних радова из области архитектуре и сродних дисциплина. Стални је сарадник **Иновационог центра Технолошко металуршког факултета** у Београду [ИЦТМФ] у областима иновационог дизајна, продукт дизајна, и технолошких иновација у области дизајна. Паралелно свом научном деловању, интензивно ради и у пољу стручно-уметничког стварања. Аутор је великог броја радова из области графичког дизајна, дизајна публикација, ауторске уметничке фотографије, класичне уметничке графике, сценографије и архитектонског пројектовања, који су објављивани и презентовани самосталним и колективним изложбама у земљи и иностранству.

Добитник је више награда на домаћим и међународним конкурсима за дизајн, као и за архитектуру, из чега се издваја: **први пласман** на међународном конкурсима за визуелни идентитет Центра за ненасилну акцију [2013.] и **први пласман** на међународном конкурсима за архитектонско-урбанистичко решење комплекса Херцеговачке Грачанице - Црквина у Требиње, Херцеговина [2015.].

Од 2011. године посебна специјалистичка знања и вештине стиче на уметничком специјалистичком курсу Класичне уметничке графике - "ОРФЕЛИН" који организује Факултет примењених уметности у Београду и Етнографски музеј Србије. Резултате тог рада од 2012. године до сада је представио кроз **седам колективних и једном самосталном ауторском изложбом графике.**

Члан је Дизајн секције Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС), Internacional Council of Graphic Design Association (ICOGRADA) и International Council of Societies of Industrial Design (ICSID).

НАУЧНЕ, СТРУЧНЕ И УМЕТНИЧКЕ РЕФЕРЕНЦЕ

Научни радови, чланци, зборници, конференције:

1. Mandrapa Dj., **Parežanin V.**: „VERNACULAR ARCHITECTURE IN SERBIA IN 19TH AND FIRST HALF OF THE 20TH CENTURIES: Transformation and Disappearance”, *Serbian Architectural Journal – SAJ*, ed. Vladan Đokić, Arhitektonski fakultet u Beogradu, september 2016. Issue VERNACULAR ARCHITECTURE – From Tradition to the Future
2. **Parežanin V.**, Mihajlović M.: (2014) „IMAGE OF SUSTAINABLE PLACES”, in *Proceedings of first international academic conference on places and technologies, PLACES AND TECHNOLOGIES 2014*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2014. pp 456-469.
3. Kovač, V., Lukić, I., **Parežanin, V.**: (2013): *Analiza diskurzivnih konstituenata teorijskih postavki i kritičke prakse na arhitektonskom delu zgrade Generalštaba VJ arhitekta Nikole Dobrovića, u Međunarosni naučno-stručni simpozijum INSTALACIJE&ARHITEKTURA*, Zbornik radova 2012, Beograd: Arhitektonski fakultet. pp 270-277.
4. Kavran, J., Pantović, K., **Parežanin, V.**: (2013): *Filozofija održive eko gradnje i primena energetske menadženta, u Međunarodni naučno-stručni simpozijum INSTALACIJE&ARHITEKTURA*, Zbornik radova 2012, Beograd: Arhitektonski fakultet. pp 103-109.
5. Pantović, K., **Parežanin, V.**, Kavran, J.: (2013): *Teritorija privremene arhitekture, u Međunarodni naučno-stručni simpozijum INSTALACIJE&ARHITEKTURA*, Zbornik radova 2012, Beograd: Arhitektonski fakultet. pp 118-128.
6. Pantović, K., **Parežanin, V.**: (2013): *Sustainable technology aesthetics, in REGIONAL DEVELOPMENT SPATIAL PLANNING AND STRATEGIC GOVERNANCE - 3rd International scientific conference RESPAG*, Institut za arhitekturu I urbanizam Srbije, Beograd: Arhitektonski fakultet. pp 1087-1094.
7. Mihajlović M., **Parežanin V.**: (2013) „Uprising of idea of sustainability in the shaping of architectural structures”, in *Contemporary, International scientific*

technical conference: Theory and practice in Building Development, Banja Luka 2013. pp 461-468.

8. *Lukić I., **Parežanin V.**, Kovač V.: (2013) „Estetski doživljaj urbanih silueta”, in Contemporary, International scientific technical conference: Theory and practice in Building Development, Banja Luka 2013. pp 161-172.*
9. *Mandrapa, Đ., **Parežanin, V.:** (2012): Grad materijalne i nematerijalne kulture, u „Planiranje, projektovanje, građenje i obnova graditeljstva“, zbornik radova iNDiS 2012, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, str 254.*
10. *Pantović, K., **Parežanin, V.:** (2012): Nova ideološka paradigma – energetski odgovorna arhitektura, u „Planiranje, projektovanje, građenje i obnova graditeljstva“, zbornik radova iNDiS 2012, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, str 398.*
11. ***Parežanin, V.**, Mihajlović, M.: (2012): Tvorba identiteta održivog – studija slučaja Olimpijske igre u Londonu 2012, u „Planiranje, projektovanje, građenje i obnova graditeljstva“, zbornik radova iNDiS 2012, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, str 405.*
12. *Mandrapa, Đ., **Parežanin, V.:** (2012): Srpska crkvena arhitektura danas kao posledica razvoja moderne misli, u Međunarodni naučno-stručni simpozijum INSTALACIJE&ARHITEKTURA, Zbornik radova 2012, Beograd: Arhitektonski fakultet*
13. *Nenadović, Đ., Kovač, V., **Parežanin, V.:** (2012): Tipovi i klasifikacija programskih paketa za računarsku obradu grafike u arhitekturi, u Međunarodni naučno-stručni simpozijum INSTALACIJE&ARHITEKTURA, Zbornik radova 2012, Beograd: Arhitektonski fakultet*
14. ***Parežanin, V.**, Lukić, I., Nenadović, Đ.: (2012): INFRASTRUKTURA GRADA - ZELENE PIJACE BEOGRADA, u Međunarodni naučno-stručni simpozijum INSTALACIJE&ARHITEKTURA, Zbornik radova 2012, Beograd: Arhitektonski fakultet*

15. **Parežanin, V., Mihajlović, M.:** (2012): *ENERGETSKI ODGOVORAN DIZAJN - Paradigme arhitektonskog i urbanističkog oblikovanja u službi održivog razvoja, XVIII Meeting of 'TRENDOVI RAZVOJA: INTERNACIONALIZACIJA UNIVERZITETA"*, Kopaonik, 2012., p.123
16. Mihajlović, M., **Parežanin, V.:** (2012): *Models of sustainable design, PHIDAC - IV INTERNATIONAL SYMPOSIUM for students of doctoral studies in the fields of civil engineering, architecture and environmental protection, UNIVERSITY OF NIS FACULTY OF CIVIL ENGINEERING AND ARCHITECTURE, 2012., p.165*
17. Muminović, M., **Parežanin, V., Radović, D.:** (2012): *Managing memory in city- Case study of complex of the Federal Secretariat for National Defense (Generalstab building), EAAE/ARCC Conference on Architectural Research Milano - Politecnico di Milano.*
18. Muminović, M., **Parežanin, V.** (2012): *Ideology and memory in city. Case study of complex of the Federal Secretariat for National Defense (Generalstab building), International Conference Architecture and Ideology, Belgrade.*
19. **Parežanin, V.** (2012): *TRADITION BASED ON MODERNISM Case study Memorial House of Sutjeska battle, Tjentiste [1964-1971]. Author architect Ranko Radovic, International Conference Architecture and Ideology, Belgrade.*
20. **Parežanin, V., Kovač, V., Nenadović, Đ.** (2011): *Sajber prostor – kriza javnih prostora, u Međunarosni naučno-stručni simpozijum INSTALACIJE&ARHITEKTURA, Zbornik radova 2011, Beograd: Arhitektonski fakultet, str. 290*
21. Kovač, V., **Parežanin, V., Mihajlović, M.:** (2011): *AKADEMSKA MOBILNOST I BOLONJSKI PREDLOŠCI, XVII Meeting of 'TRENDOVI RAZVOJA: INTERNACIONALIZACIJA UNIVERZITETA"*, Kopaonik, 2011., p.169
22. Nenadović Đ., **Parežanin V., Lukić I.:** (2011) *Upotreba računarski generisanih senki u prezentaciji arhitektonskih objekata, u Internacionalna konferencija Savremena teorija i praksa u graditeljstvu, Banja Luka, 14. i 15. april 2011 (zbornik radova), Zavod za izgradnju, Nezavisne novine, Banja Luka, 2011., pp. 305-31*

23. Kovač V., Lukić I., **Parežanin V.** :(2011) *Economic aspects of concept of New Urbanism, u Proceedings/III International Symposium for Students of Doctoral Studies in the Fields of Civil Engineering, Architecture and Environmental Protection, PhiDAC 2011, 21-23. September 2011, Novi Sad, Faculty of Technical Sciences, Novi Sad, 2011, pp. 127-133.*
24. Savić, M., Mihajlović, M., **Parežanin, V.**: (2010): *PIONIRI REFORME - prva bolonjaska generacija u Srbiji, XVI Meeting of 'TRENDOVI RAZVOJA: INTERNACIONALIZACIJA UNIVERZITETA'*, Kopaonik, 2011., p.45
25. **Parežanin, V.** (2010). *Entazis - perceptivna korektura ili konstruktivna neophodnost. Nauka + Praksa, (13), pp 101-104.*
26. **Parežanin, V.** (2010). *"Veza" – fotografija, grafički prilog u 3rd Zbornik radova, International student congress of graphic technologies, Fakultet tehničkih nauka Novi Sad, str 138.*

Изложбе:

_ **47. Мајска изложба - РЕЧ** - мајска изложба свих секција УЛУПУДСа - учешће са једним радом: дијигнална графика „**Сшудија 2 прора**“, рад објављен и у калалоу / Кућа краља Петра - 19.мај - 01. јун 2015./

_ **8. ex YU konkurs grafike – Grafika: posebna vrsta inteligencije** - мајска изложба свих секција УЛУПУДСа - учешће са једним графиком: акваинта „**Расцеи**“, рад објављен и у калалоу / Национална галерија - 04. децембар - 15. јануар 2015./

_ **46. Мајска изложба - РЕСТАРТ** - мајска изложба свих секција УЛУПУДСа - учешће са једним радом: дијигнална графика „**Порреи**“, рад објављен и у калалоу / Кућа краља Петра - 21.мај - 31. мај 2014./

_ **Годишња изложба ДИЗАЈН СЕКЦИЈЕ УЛУПУДСа**- изложен рад: визуелни идентитет **MaxwellGroup** компаније - /Београд, децембар 2014./

_ **Велика репроективна изложба 60 година УЛУПУДСа 1953-2013** - izložbeni prostor Eurosalona, Andrićev venac 2, Beograd - učesće sa pet selektovanih radova: - vizuelni identitet izložbe studenata Arhitektonskog fakulteta u Beogradu, MOSTRA/IZLOŽBA, galerija Italijanskog Instituta za Kulturu Beograd; -vizuelni

identitet izložbe grafika ŽEĐ, dva rada, Etnografski muzej - Manakova kuća; -dizajn korica knjige Izvođenje radova u visokogradnji, Dušanka Đorđević, AFUB; -vizuelni identitet naučnog skupa Instalacije & Arhitektura, Arhitektonski Fakultet u Beogradu /jun 2013./

_ **Годишња изложба ДИЗАЈН СЕКЦИЈЕ УЛУПУДСа**- изложен један рад: плаката КСТов МАСКЕМБАЛ - група настрада на конкурс за визуелни идентитет манифестације /мај 2013./

_ **45. Мајска изложба - Exellent / Ог Лично** - мајска изложба свих секција ULUPUDSa - учешће са једним радом: digitalna grafika „**Rascep**“, рад objavljen i u katalogu /Еуросалон, Београд - 21.мај - 05. јун 2013./

_ **ŽEĐ - samostalna izložba grafika** - 20. April 2013. - Etnografski muzej Beograd, Manakova kuća, Gavрила Principa 5, Beograd - 16 grafika - tekst recenzije: prof dr Vladimir Mako, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu - tekst otvaranja: Nataša Brkić, akademski slikar, Vladimir Lalić, akademski grafičar /20.04.2013 - 07.05.2013./

_ **ULUPUDS** - članstvo u dizajn sekciji - Verifikaciona izložba novoprimitljenih članova - Galerija SULUJ, Terazije 26 - izložena dva eksponata: SANOVNIK KONTINUITETA BELOG GRADA i dizajn korica knjige: IZVOĐENJE RADOVA U VISKOGRADNJI - otvaranje i recenzija: kustos dr Dijana Milašinović Marić /21.02.2013 - 07.03.2013./

_ **ORFELIN 2011/12** - Kolektivna izložba grafika - septembar 2012. - Etnografski muzej Beograd, Manakova kuća, Gavрила Principa 5, Beograd - 9 grafika - tekst recenzije: Nataša Brkić, akademski slikar, Vladimir Lalić, akademski grafičar /05-15. Septembar 2012./

Предавања:

_ **Iskušenja Digital printa** - предавање по позиву, Национална галерија, Београд, децембар 2014.

_ Arhitektura i dizajn za osobe sa invaliditetom - okruzenje bez barijera - предавање по позиву, Министарство здравља, Специјална болница за рехабилитацију и ортопедску физику, Београд, новембар 2014.

_ Arhitektura & dizajn sa posebnim potrebama - предавање по позиву, Универзитет у Београду, Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију, Београд, април 2014.

_ Arhitektura i dizajn - Dizajn procesi, dizajn principi - предавање по позиву, Академија лепих уметности Београд, 2013.

_ Strukturalnost vizuelne poruke - предавање у оквиру међународне студентске конференције Best Design Week 2012 [са В. Ковач], AT Academy, Београд, 2012.

_ Vizuelne komunikacije: urbana poruka - предавање за међународну радионицу UrBinizacija [са В. Ковач], Ага Циџанлија, Центар за водене сторове, Београд, 2012.

Стручна дела:

_ Архитектонско урбанистички конкурс: први пласман на међународном конкурс за архитектонско-урбанистичко решење уређења дела центра и његове непосредне околине у насељу Темерин, Организатор: Општина Темерин [2016].

_ Архитектонско урбанистички конкурс: први пласман на међународном конкурс за архитектонско-урбанистичко решење комплекса Херцеговачке Грачанице - Црквина у Требиње, Херцеговина [2015.].

_ Архитектонски конкурс: други пласман на националном конкурс за архитектонско решење објекта Delta Generali Osiguranja – Крагујевац, Србија [2010.].

Изјава о ауторству

Потписани **Владимир М. Парезанин**

Број индекса 2009/02.

Изјављујем

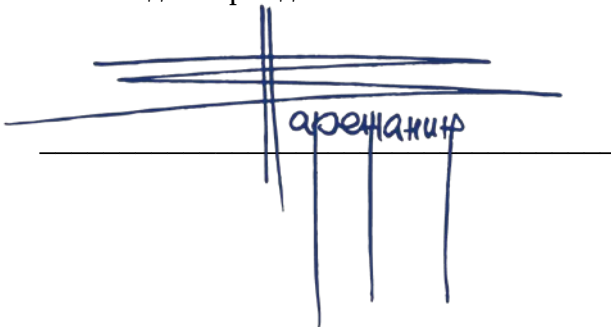
Да је докторска дисертација под насловом:

МЕТАФОРИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИДЕЈЕ КРИТИЧКОГ РЕГИОНАЛИЗМА У ДЕЛУ АРХИТЕКТЕ РАНКА РАДОВИЋА

- 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 ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 09. августа 2016. године

потпис докторанда



арезанин

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Владимир М. Парезанин

Број индекса 2009/02

Студијски програм Докторске академске студије научног карактера:
Област АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ

Наслов рада **Метафоричка интерпретација идеје критичког
регионализма у делу архитекте Ранка Радовића**

Ментор проф. Др Владимир Мако

Потписани Владимир Парезанин

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао 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 публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 09. августа 2016. године

потпис докторанда



арезанин

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

МЕТАФОРИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИДЕЈЕ КРИТИЧКОГ РЕГИОНАЛИЗМА У ДЕЛУ АРХИТЕКТЕ РАНКА РАДОВИЋА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао 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 за коју сам се одлучио.

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).

У Београду, 09. августа 2016. године

потпис докторанда



аренаиц