

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Раде Д. Мрљеш

**АРХИТЕКТУРА ВИСОКОГ МОДЕРНИЗМА КАО
ИНСТРУМЕНТ ЗАШТИТЕ ИСТОРИЈСКОГ
УРБАНИЗМА БЕОГРАДА**

докторска дисертација

Београд, 2026

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Rade D. Mrlješ

**THE ARCHITECTURE OF HIGH MODERNISM AS AN
INSTRUMENT FOR THE PRESERVATION OF
BELGRADE'S HISTORIC URBANISM**

doctoral dissertation (PhD)

Belgrade, 2026

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ – АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ
Булевар краља Александра бр. 73/II, 11120 Београд

МЕНТОР

др Ана Никезић, редовни професор
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

др Марко Николић, ванредни професор
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

др Урош Радосављевић, редовни професор
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

др Рената Јадрешин Милић, ванредни професор
School of Architecture, Unitec Institute of Technology, Auckland, New Zealand

др Емануеле Мореци (Emanuele Morezzi, associate prof.), ванредни професор
Politecnico di Torino, Turin, Italy

ОДБРАНА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Београд, септембар 2026. године

АРХИТЕКТУРА ВИСОКОГ МОДЕРНИЗМА КАО ИНСТРУМЕНТ ЗАШТИТЕ ИСТОРИЈСКОГ УРБАНИЗМА БЕОГРАДА

САДРЖАЈ

Предговор аутора	01
Сажетак рада (срб./енг.)	02

УВОДНИ ДЕО

Уводне напомене о истраживачкој теми	04
Досадашња искуства и уочени проблеми о предмету истраживања	07
Циљеви и задаци научног истраживања	09
Полазне хипотезе истраживања	10
Теоријски и методолошки приступи научном истраживању	11
Научна оправданост истраживања и очекивани резултати	15
Генерална структура докторске дисертације	16

ТЕМА, ПРЕДМЕТ И РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

I ДЕО

ДРУШТВЕНА ТЕОРИЈА И ДРУШТВЕНА ИСТОРИЈА МОДЕРНИЗМА:
МОДЕРНОСТ – МОДЕРНА – МЕТАМОДЕРНА

Глава 1 – Културолошке карактеристике високог модернизма	24
Порекло и тумачење појма <i>високи модернизам</i>	27
Социокултурне прилике у Европи друге половине 20. века	29
Модернизам у савременој ликовној уметности	31
Модернизам у савременој филмској уметности	36
Модернизам у савременој теорији заштите архитектонског наслеђа	39
Глава 2 – Дијалектичке категорије архитектонског модернизма	43
Дијалектика неутралности	44
Дијалектика редукционизма	45
Дијалектика рационализма	46
Дијалектика минимализма	48
Глава 3 – Предуслови појаве високог модернизма у архитектури	52
Архитектонско засићење и захтев трансформације стила	54
Архитектонски захтев оригиналног самоизражавања	56
Заштита наслеђа и ограничење начелом аутентичности	59
Заштита наслеђа и принцип управљања континуитетом	62

П Д Е О

ВИСОКА МОДЕРНА У ЗАШТИТИ АРХИТЕКТОНСКОГ И УРБАНОГ НАСЛЕЂА БЕОГРАДА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

Глава 4 – Прва ремоделација у заштити урбаног наслеђа: <i>прототекстуалност</i>	75
Моделистика и декоративност форме	81
Рељефност и колоризам површине	83
Регулација и репрезентација грађевине	85
Компаративни модели	88
Глава 5 – Друга ремоделација у заштити урбаног наслеђа: <i>текстуалност</i>	94
Моделистика и декоративност форме	99
Рељефност и колоризам површине	102
Регулација и репрезентација грађевине	105
Компаративни модели	107
Глава 6 – Трећа ремоделација у заштити урбаног наслеђа: <i>посттекстуалност</i>	112
Моделистика и декоративност форме	119
Рељефност и колоризам површине	121
Регулација и репрезентација грађевине	123
Компаративни модели	126

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

КРИТИЧКИ ОСВРТ НА ИСТРАЖИВАЊЕ	134
ЗАКЉУЧАК	136
ИЗВОРИ, ЛИТЕРАТУРА И ЛИНКОВИ	138
ПОПИС ГРАФИЧКИХ ПРИЛОГА И ТАБЕЛА	147
APPENDIX	149
БИОГРАФИЈА АУТОРА	161
Изјава о ауторству	163
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	164
Изјава о коришћењу	165

Предговор аутора

Иницијална идеја за истраживање, које је резултирало овом докторском дисертацијом, проистекла је из дугогодишње праксе у служби заштите непокретних културних добара и запажене концепције савремених пројектантских приступа реконституцији просторног наслеђа. Кроз рад на различитим градитељским и урбанистичким фондовима наметала су се бројна питања и дилеме на која конзерваторска пракса није увек могла да пружи задовољавајуће одговоре, нити је критички одговорила на учинак рецентних стваралаца. Међу кључним областима у којима је тај теоријско-практични јаз био најизраженији, издвојило се поље урбане конзервације, отварајући тако простор и потребу за дубљим истраживањем оперативних инструмената његове синтезе. Полазиште овог рада чини једно од темељних питања урбане конзервације које није само произашло из међународних повеља, односно парадигматског односа традиционалног и модерног, већ и из дијалектичког односа његових естетичких и ликовних творбених компоненти. У том светлу, фокус је стављен на однос високог модернизма према историјском урбаном контексту као најизазовније и најрадикалније архитектонске праксе друге половине 20. века. Након подстицајног разговора са почившом Мирјаном Ротер Благојевић, редовним професором Архитектонског факултета – Универзитета у Београду, одлучио сам да одговоре на ова питања потражим кроз оквир докторских студија на Архитектонском факултету Универзитета у Београду.

На овом дугом истраживачком путу, подршку и допринос пружили су професори, колеге, сарадници, пријатељи и породица. Посебну захвалност дугујем својој менторки, др Ани Никезић, редовном професору Архитектонског факултета - Универзитета у Београду, на подстицајним саветима и пажљивом односу у предлагању методолошких смерница током процеса писања дисертације. Захваљујем се члановима комисије за одбрану рада, на драгоценим коментарима и подстицајима: професору др Емануелу Морецију (Emanuele Morezzi) са Политехничког универзитета у Торину (Politecnico di Torino, Italy), који ми је омогућио увид у развој града Торина приликом међуфакултетске размене докторанада током 2025. године у Торину и свим конструктивним дијалозима, као и професорима др Ренати Јадрешин Милић (School of Architecture, Unitec Institute of Technology, Auckland, New Zealand) на концептуалним смерницама, професору др Урошу Радосављевићу и професору др Марку Николићу са Архитектонског факултета – Универзитет у Београду на критичким читањима списа и корисним саветима. Велику захвалност дугујем колегама из службе заштите непокретних културних добара на колегијалности и стрпљењу, а посебно колеги др Алекси Цигановићу, чији су несебична помоћ, подршка, критичко читање и коментари дали значајан допринос уобличавању овог списа. Коначно, највећу захвалност дугујем својој породици, родитељима Душмиру и Вери, и сестри Вукосави, на безусловној подршци и стрпљењу, који су ми били највећи ослонац током израде овог рада.

А у т о р

Београд, мај 2026. године

САЖЕТАК

АРХИТЕКТУРА ВИСОКОГ МОДЕРНИЗМА КАО ИНСТРУМЕНТ ЗАШТИТЕ ИСТОРИЈСКОГ УРБАНИЗМА БЕОГРАДА

У архитектонској теорији и уметности, помињање појма *модернизам* претежно упућује на стилски правац аутономних интенционалних аспирација које садрже дијалектичку негацију сваког традиционалног и историјског обрису чије је порекло класична онтологија. У ужем смислу, посебно у архитектонској перцепцији, појам *модернизам* је један од кључних образаца мишљења који води ка неутралном, редуktivном, рационалном и минималистичком разумевању, креирању и моделовању синтезе, чиме измиче претпоставци тек само стилског правца.

У дисертацији се разматра могућност улоге *високог модернизма* у архитектонској култури и пракси просторних реконституција београдског историјског урбанизма током друге половине 20. века. Предмет високог модернизма се поставља у истраживачко средиште, с обзиром на уобичајено важећу стигму и његову инкриминацију у погледу девастације историјског урбанизма под окриљем тоталитарних и ауторитарних идеолошких оријентација и као средства најмање инструменталног у заштити таквог градитељског наслеђа.

Уводна критичка анализа теоријских ставова у литератури, најпре усмерава ка расправи о сличностима и разликама између сродних појмовних изведеница *модерно*, *модерност* и *модернизам*, а потом се анализа усмерава ка екстракцији његових карактеристичних структуралистичких и естетичких диспозиција неутралности, редуkције, минимализма и рационалности, са циљем аргументације и евиденције његове комплементарне појаве у праксама и теоријским праксама заштите урбанистичког наслеђа.

Истраживање је засновано на моделистичким анализама одабраних реализованих и нереализованих пројеката и планова, по методолошком принципу усвојеном према аналогiji три архитектонске ремоделације архитекте и теоретичара Алексеја Бркића. Након другог дела истраживања, у коме су анализирани специфичне студије случаја у периоду од раних педесетих до касних седамдесетих година 20. века, укључујући и историјско искуство градова у региону (Задар, Сарајево и Скопље) и града Торина (Италија), дедуктивно је изведен резултат о његовим универзалним принципима поливалентности у методу синтезе хетеротопних просторних система, као и индуктивно изведен резултат о управљању континуитетом заштите историјског урбанизма Београда кроз праксу ремоделација каква је методолошки утврђена за моделистичке обрасце архитектуре.

Закључује се да је високи модернизам лиминална (гранична) ликовна и визуелна позиција технике реконституције, која настаје из конзервативног, односно класичног осећаја ритма и репрезентације иманентне обрасцима градитељске традиције, што претходно није било постулирано у ранијим научним поставкама архитектуре.

Кључне речи: високи модернизам, историјски урбанизам, урбана реконституција, заштита архитектонске модерне, архитектонско наслеђе Београда

Научна област: Архитектура и урбанизам

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

УДК број: 72:7.025.3/.4(497.11 Београд)(043.3)

ABSTRACT

THE ARCHITECTURE OF HIGH MODERNISM AS AN INSTRUMENT FOR THE PRESERVATION OF BELGRADE'S HISTORIC URBANISM

In architectural theory and art, the term *modernism* predominantly refers to a stylistic direction of autonomous, intentional aspirations embodying a dialectical negation of all traditional and historical outlines rooted in classical ontology. In a narrower sense, especially within architectural perception, modernism is a key thought pattern that leads to a neutral, reductive, rational, and minimalist understanding, creation, and modeling of synthesis, thereby transcending the assumption of a stylistic direction alone.

The dissertation examines the possible role of high modernism in the architectural culture and practice of spatial reconstructions of Belgrade's historical urbanism during the second half of the 20th century. The subject of high modernism is placed at the center of the research, given the commonly valid stigma and its incrimination in terms of the devastation of historical urbanism under the auspices of totalitarian and authoritarian ideological orientations and as the least instrumental means in protecting such architectural heritage.

The introductory critical analysis of theoretical positions in the literature first directs towards a discussion of the similarities and differences between the related conceptual derivatives modern, modernity and modernism, and then the analysis is directed towards the extraction of its characteristic structuralist and aesthetic dispositions of neutrality, reduction, minimalism and rationality, with the aim of arguing and recording its complementary appearance in the practices and theoretical practices of urban heritage protection.

The research is based on model-based analyses of selected realized and unrealized projects and plans, according to the methodological principle adopted by analogy with the three architectural remodelings of architect Aleksej Brkić. After the second part of the research, which analyzed specific case studies from the early 1950s to the late 1970s, including the historical experience of cities in the region (Zadar, Sarajevo and Skopje) and the city of Turin (Italy), a result was deductively derived on its universal principles of polyvalence in the method of synthesis of heterotopic spatial systems, as well as an inductively derived result on the management of the continuity of the protection of the historical urbanism of Belgrade through the practice of remodeling as methodologically established for model-based patterns of architecture.

It is concluded that high modernism is a liminal (borderline) artistic and visual position of the technique of reconstruction, which arises from a conservative, or rather classical, sense of rhythm and representation immanent in the patterns of the architectural tradition, which was not previously postulated in earlier scientific approaches to architecture.

Keywords: high modernism, historical urbanism, urban reconstruction, protection of architectural modernism, architectural heritage of Belgrade

Scientific Discipline: Architecture and Urbanism

Specific Scientific Discipline: History, Theory and Aesthetics of Architecture and Visual Arts, Protection and Restoration of Architectural Heritage and Contemporary Architecture

UDK: 72:7.025.3/.4(497.11 Београд)(043.3)

УВОДНИ ДЕО

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ О ИСТРАЖИВАЧКОЈ ТЕМИ

Истраживање високе модерне је иницирано њеном свеприсутношћу и општом признатошћу домета остварених у савременој архитектонској интелектуалној и пројектантској традицији. Висока (интернационална) модерна у рецентној хрестоматији заштите и баштињења градитељског наслеђа није, или је веома ретко, била предмет интерне херитолошке реевалуације, аргументације и евиденције у контексту протективних механизма градитељског наслеђа. Када се у архитектонској теорији и уметности помиње појам *модернизам*, најчешће као моделестика стерилне обездуховљености, монотоније и недостатка визуелних подстицаја које нарушавају естетику наслеђа, мисли се на стилски правац аутономних интенционалних аспирација које садрже дијалектичку негацију сваког традиционалног и историјског обрса чије је порекло класична онтологија. Домети високе (интернационалне) модерне од предратних варијабли модерне (такозване *романтичне модерне*, *беле* или *пуристичке модерне*) преко социјално-идеолошких контекста рационализма, економичности и објективизма, па све до интернационално постулираних стваралачких догми као неупитности, наводи на закључак да се овај моделестички (стилски) режим не користи само као општа културолошка одредница искуства домаће и регионалне архитектуре већ се може препознати и као инструмент управљања континуитетом историјског урбанизма. Стога је подстицај истраживању улоге високе (интернационалне) модерне позициониран као одговор на тренутно стање у насталим вишеструкостима, поливалентностима и полипарадигмичностима опште архитектонске продукције.

Повод и мотив за истраживање произлази из потребе дубљег и свеобухватнијег сагледавања, интерпретације и систематизације оперативних, тактичких и стратешких механизма, концепата и начела високог (интернационалног) модернизма у херитолошким студијама инкорпорираних у савремено архитектонско стваралаштво које се односи на заштиту историјског урбанизма Београда. Повод за ово истраживање јесте уочена потреба за реартикулисањем и ревалоризацијом учинака високе (интернационалне) модерне у условима друштвеног и историјског контекста у коме она није само евидентирана као идеолошки, дискурзивни и еманципациони екран, већ и по својим филозофским појавностима припада структуралистичкој епизоди као иницијалном и дуготрајном догматском обрасцу заштите урбаног градитељског наслеђа. Такође, повод за предметно истраживање није само недостатак правовременог аналитичког оквира у унутрашњем теоријском подручју заштите градитељског наслеђа и урбане конзервације, чија се питања о модалитетима континуитета углавном данас инструментално и номинално темеље на међународним повељама и конвенцијама (UNESCO-

вом *Препоруком о историјском урбаном пејзажу*, 2011. године, члан 13, 14, 22 и слично)¹, већ и због чињенице да се протежност модернистичких постулата може евидентирати у раду актуелних архитектонских стваралаца и у савременом миљеу метамодерне.

Једно од основних питања у пољу заштите градитељског наслеђа и урбане конзервације јесте дијалектички однос старог и новог, односно иновативног и традиционалног, што отвара потенцијал за аспект заштите као циљано оријентисани савремени дизајн (теорија технике, теорија дизајна, информационе естетика, аутономни концепти и слично). У том смислу ће се испитивати категоријалност високе модерне сходно концептуалној и методолошкој инструментализацији управљања, комуницирања и организације дизајн-процеса у научном и стручном светлу стварања. Нису ретки закључци о потенцијалу високе модерне који дају назнаке њеног капацитета за геометријским моделовањем структуралним елементима и концептима информационе естетике. Шеме резоновања у таквим приступима теорији технике наговештава коришћење техничких информација као извора нових генеративних идеја и инспирација за конструисање и пројектовање путем поновног коришћења геометријских и когнитивних репрезентација (аутопоезис, параметрицизам, аналитичка естетика). Висока (интернационална) модерна инсистира на инжењерском пројектовању као процесу који тече од когнитивног (перцептивног), семантичког (симболичког) и синтаксног (формалног) описа техничко-физичког окружења. Другим речима, висока модерна оперише дизајном кроз нумеричке, графолошке и дијаграматске формације когнитивних реализација и визуелних монтажа (cf.: Мрљеш, Цигановић, 2019).

Висока модерна као инструмент заштите градитељског наслеђа у простору хетерогених, хетеротропних и дивергентних својстава и вредности, тумачи се као неутрализујући и заштитни оквир или имплант који омогућава коегзистенцију вредности и својства без формалних имитација или примене историјског пастиша, другим речима инструментом високе модерне се не штити наслеђе кроз очување форме, већ кроз контролу односа између старог и новог. Кључни аргумент инструментализације високе модерне је у опонентној или апофатичкој стратегији заштите затечености. Тиме одабрани инструмент не улази у конкуренцију са историјским слојевима, већ их оставља читљивим (заштита се остварује принципом дистанце, а не прилагођавањем, односно екстензијом). Управо зато што висока модерна не припада хетерогеној дистопији дух места (*genius loci*) и дух времена (*genius saeculi*), она може посредовати између више историјских слојева и без њихове хијерархизације. Тако културно-историјски објекти стичу презентност сингуларних артефаката, а импланти модерне архитектуре преузимају улогу *инфраструктуре контекста*, а не њиховог значењског центра.

Важан значај инструментализације овог савременог стилског режима није смо у одсуству ликовне мимикрије него и у ослобађању историјског простора од притиска *вредносне густине*. Иако је висока модерна учествовала у радикалним и либералним трансформацијама урбаног ткива Београда (Бркић, 1992: 83), њен значај је истовремено у стварању епистемолошког оквира за успостављање свести о дисконтинуитету, истинитости (аутентичности), институционализацији појма *историјског слоја* и смислу конзервације и рестаурације као одбацивању *стилских псеудо цитата*. Препознавање високог модернизма као инструмента реконституције архитектонских и урбанистичких целина Београда током друге половине 20. века нема примарне ефекте стилских замена историјског града, већ ефекте заштите кроз апстракцију, дистанцу и регулацију. (Бркић, 1997: 163-167) Одбијањем формалне имитације и успостављањем универзалног регулационог језика очекује се да она омогући коегзистенцију хронотопа као система хетерогених урбаних слојева, чувајући њихову читљивост и аутономију у савременом урбаном поретку (Мрљеш, Цигановић, 2023: 199-214).

¹ Уп.: Часопис Модерна конзервација бр. 11 (ICOMOS Srbija); Венецијанска повеља 1964; Дрезденска декларација 1982; Вашингтонска повеља 1987; Бразил, Итаипова 1987 и друге.

Историјски урбанизам Београда може се тумачити на теоријском и документарном нивоу. Теоријски ново поимања историјског урбанизма Београда могуће је одредити на три начина: (1) *историјско-географско* одређење којим доминира историја његовог просторно-планског развоја и историографска фактографија архитектуре, урбанизма и просторног планирања (материјалне промене структура и система, типоморфолошки развој простора и атрактора и слично); (2) *херитолошко-музеолошко* одређење којим доминира свест о архивистичком и документаристичком социо-културном и социо-техничком садржају (баштињење антрополошког наслеђа, културна топологија, музеализација јавног простора, мнемоничка схватања и слично), и (3) *колективно сећање и политике памћења* којим доминирају критичка одређења друштвене историје и филозофије (економске и политичке стратиграфије, *друштвена производња простора* схваћена у Лефевровском смислу речи и *археологија друштвених структура* схваћена у Фукоовском смислу речи). Одређење првог начина дефинисања је квантитативног карактера док друга два одређења одговарају квалитативном детерминисању појма, те ће за потребе овог истраживања бити примењено квантитативно историјско-географско узорковање и активности схваћене у оквиру таквог просторно-временског обухвата. (Low, 2006: 17-58; Bogdanović, 2019) С друге стране, поимање *историјског урбанизма Београда* могуће је разумети и као истраживачки систем евиденција и аргументација, који могу бити: (1) *историографско порекло евиденција* које се образују из корпуса научних и стручних публикација, периодике и часописа; (2) *архивистичко порекло евиденција*, које се образују из корпуса истраживања аутентичне грађе и изворних података и информација, и (3) *институционално порекло евиденција*, које се образују из корпуса грађе надлежних служби и припадају технократским аргументацијама о наслеђу од значаја за историју и културу у области архитектуре и урбанизма. У том светлу, користиће се евиденције и аргументације чији изворници имају историографско библиотечко порекло.²

У нормативном схватању истраживања и номиналном одређењу категоријалних појмова, као најближи портективни и перформативни инструменти културе простора стоје категорије *урбанистичко наслеђе* и *просторна културно-историјска целина*, у чијим сржним деловима и хронотопским конфигурацијама фигурирају споменици културе односно утврђена културна добра (Мрљеш, Цигановић, 2023). Текст архитекте Зорана Маневића *Вредновање урбаног*

² Поред проблема у разумевању дефиниција *историјски урбанизам* и *урбанистичка баштина* у архитектонском дискурсу, колико у онтолошком толико и у методолошком смислу, додатну критичку позицију ових појмова отвара етнометодолошка артикулација историјске феноменологије града, као и неопходност употребе одговарајућег атрибута за разликовање *урбанистичке баштине* од нормативно дефинисаног појма *културно-историјске целине*. Као предконцептуална историја појма *историјски урбанизам*, у академском дискурсу се јавља појам *уређење вароши (земљописаније, практичерска геометрија)* у вези са тадашњим потребама земље да спроведе премер и регулацију насеља, трасирање путева и мостова, регулацију речних токова и изградњу државних и стамбених здања. (М. Ротер Благојевић, 1997).

Појам је присутан у најранијим курикулумима везаним за архитекте и етнологе велике школе у погледу културолошке дихтомије *окциденталног* и *оријенталног урбанизма*. Истраживање архитектонски и урбанистички дефинисаног *историјског градског простора* као културног феномена и развојног процеса у српској етнологији и антропологији има извесну традицију која започиње студијама етнологије професора Тихомира Ђорђевића и Јована Ердџановића, а кроз урбанистичка питања нешто касније, радovima урбанисте и професора Емилијана Јосимовића.

Још од почетка двадесетог века када су етнографска и етнoлошка испитивања у варошицама, варошима и градовима Србије била у *многome у зачетку и недостатна*, па до савременог тренутка *када урбана антропологија додирује многе дисциплинарне парадигме и приступе (политичке економије, теорије архитектуре и планирања, културолошке студије, урбане социологије, културне географије)*, српски етнологи и антрополози показују континуирано интересовање за питања историјског урбанитета. Тематика историјског урбанизма је део бројних појединачних и колективних урбаних (етно)антрополошких истраживачких пројеката који се реализују у оквиру научних и образовних институција (етнографски институт САНУ, одељења за етнологију и антропологију, ако и одељења за историју уметности и архитектуре Филозофског факултета у Београду, Балканолошког института и других института у саставу Београдског Универзитета).

наслеђа је емблематичан у погледу дефинисања *историјског урбанизма Београда*, указујући на улогу историографске хронологије, чија се карактеристика може допунити појавом перформативности и функционалности простора. (Маневић, 2010: 49-56) Ово становиште потврђује истраживачко опредељење које под *историјским урбанизмом Београда* сматра градитељски баштински фонд настао до краја тридесетих година 20. века. Појам *историјски урбанизам Београда* може се тумачити и као квалитативни појам, за разлику од квантитативног појма *урбаног наслеђа Београда* чија употреба у теорији и пракси означава сачуване фрагменте историјског подручја града. Дијахронијски појам *урбано наслеђе Београда* је садржан у синхронијском појму *историјски урбанизам Београда* као сложенији појам унутар материјалне културе града. Град се може разумети као документ наталоженог времена (хронотоп) у простору, у времену садашњем, уколико је то време савладало језик његове комуникације. (Маројевић, 1988, у: Мрљеш, Цигановић, 2023) *Историјски урбанизам*³ има специфичну улогу идентификације по којој се историјски град разликује од било ког другог града (Маројевић, 1988: 12-13).

Колективно сећање и политике памћења најчешће су везане за моралне и етичке компоненте у перцепцији *историјског урбанизма града*. Први услов ове перцептивне компоненте је признање недовољности историје (званичне историографије, научне и институционализоване дисциплине). Код ове перцептивне компоненте, прошлост се не представља кроз критичко контра-сећање као у случају друштвених формација, него кроз реконституисање историјског знања о простору у случају када је оно оскудно или мање вредно. Други разлог за успостављање овакве перцептивне компоненте којим се конституише историјски урбанизам града, представља појачани интерес за сећање у нарастајућим и развојним политикама, промени најчешће идеолошког идентитета и техничким аспектима обнове (Sládeček, Vasiljević i dr., 2015).

ДОСАДАШЊА ИСКУСТВА И УОЧЕНИ ПРОБЛЕМИ О ПРЕДМЕТУ ИСТРАЖИВАЊА

Досадашња искуства и уочени проблеми о предмету истраживања могу да се прате из радова архитеката Оливера Минића, Ратомира Рате Богојевића, Бранка Максимовића (*Идеје и стварност урбанизма Београда 1830-1941*, 1983), Бранислава Којића (*Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920-1940*, 1979; *Spomenica profesora arhitekta Branislava Đ. Kojića*, 1977) који наглашава особину модерне да носи генетички код (генотип) свих рецентних стилова у историји архитектуре, Алексеја Бркића, Бранислава Крстића (*Atinska povelja i misao arhitekata i urbanista FNRJ 1950-ih*, 2014) и Дубровачког саветовања архитеката из новембра 1950. године. Архитекта Бранислав Жегарац (*Tehnika građenja i evolucija zamisli o organizaciji stanovanja u gradu – arhitektonika*, 1989) у својој докторској дисертацији одбрањеној на Архитектонском факултету у Београду и касније преведеној у истоимену публикацију, одређује високу модерну као функционалистички елемент градитељске кохезије кроз конкретну намену и техничко-технолошку инстанцу организационог дизајна у савременом грађевинарству и историји архитектонских конструкција. У том светлу, висока модерна постаје прагматички и утилитарни приступ у складу са препознатом сопственом, иманентном природом.⁴

³ Такође, у англосаксонској теорији архитектуре и урбанизма *историјски урбанизам* је релативно нов појам и означава залагање за дубоко разумевање историје и сећања места као централне компоненте процеса урбаног дизајна (<https://historicalurbanism.space/>, приступ од 20. 12. 2025. године).

⁴ Архитектонски модернизам се може посматрати не само као стил, већ и као нови начин размишљања у архитектури који је препознатљив по извесном специфичном вокабулару. Према Forty-ју, када се две или више речи какве су *form*, *space*, *design*, *order* i *structure* нађу заједно, може се извесно закључити да се ради о модерном дискурсу (Adrian Forty, *Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture*, 2014:19). Унутар

Уочени проблеми о предмету истраживања односе се на недостајање конзерваторске и херитолошке аспектуалности у интерпретативним и историографским радовима о високом модернизму референтних истраживача. Историчар архитектуре и уметности Дијана Милашиновић Марић (*Полетне педесете у српској архитектури*, 2017) означава високу (интернационалну) модерну као *недостајућу карику* изучавања обимног градитељског слоја у самом ткиву градитељске баштине у континуитету, теоретичар архитектуре Љиљана Благојевић (*Нови Београд: Оспорени модернизам*, 2007; *Itinerari: moderna i mediteran – Tragovima arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zloковића*, 2015) кроз научно-истраживачки рад поставља критеријуме за вредновање архитектонског наслеђа друге половине 20. века и препознаје споменичка својства високог модернизма, историчар архитектуре Александар Игњатовић (*Транзиција и реформе: архитектура у Србији 1952-1980, Мум о тројанском коњу: „Београдска школа архитектуре“*) високу (интернационалну) модерну препознаје као идеолошки екран, историчар архитектуре Владимир Кулић (*‘East? West? Or Both?’ Foreign perceptions of architecture in Socialist Yugoslavia*, 2009; *Architecture and Ideology in Socialist Yugoslavia*, 2012) указује на репозиционирање модернистичке архитектуре социјалистичке Југославије у друштвено-политичком контексту Хладног рата, историчар и теоретичар архитектуре Милош Перовић (*Српска архитектура XX века – од историцизма до другог модернизма*, 2003) види високи модернизам као дистинктивни израз опросторавања у контексту ослобођења креативне архитектонске енергије и поновно отварање према развојним процесима у свету.

модерне, функционализам се развијао као некохерентан архитектонски правац, те стога не чуди што се понекад са њим изједначава. Дефиниција *модерне* улази у архитектонску историографију од 1936. године, када је Николас Певснер написао текст *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius* четири године након изложбе у *Museum of Modern Art* у Њујорку, под називом *Modern Architecture*, у част архитектуре чији су најзначајнији представници били Frank Lloyd Wright, Le Corbusier i Walter Gropius, а која се темељила на иманентном рационализму. С друге стране, мисао водиља која је усмеравала модерни покрет садржана је у Саливановом аксиому *form follows function*, што значи да објекат или предмет имају одређен изглед не ради посебних естетских мотива већ ради задовољења захтева сопствене намене. Зато се, како примећује Бузаљи (Marco Busagli, *Understanding Architecture: Styles and Structures from the Pyramids to Post Modernism*, 2003:178), када је модернистички дискурс у питању, говори и о функционализму који треба схватити као битан квалитет модерног покрета. Алвар Алто упућује на укупно шест различитих струја савремене (модерне архитектуре), у чланку који је преведен у загребачком часопису *Ћовијек и простор* бр. 12 (1954:4-5).

Према Пезнеру, Флемингу и Онору (Julius Posener, John Fleming, Hugh Honour, *Lexikon der Weltarchitektur*, 1987), *Лексикон светске архитектуре* дефинише модерни функционализам као концептуалну одредницу модерне архитектуре који покушава да изглед у потпуности изведе из функције зграде или је наглашава. Даље је навео да то представља ослобођење од историцизма. Ова дефиниција свакако садржи одређене атрибуте функционализма, али ни у ком случају не обухвата све аспекте овог правца модерне архитектуре.

Потпуну и свеобухватну дефиницију функционализма као правца модерне архитектуре је тешко дати јер он у себи има утицаја и других авангардних покрета, као што и сам утиче на њих. Можда најкраћу, а притом довољно обухватну дефиницију функционализма са којом би се могло започети ово разматрање, дао је српски архитекта Никола Добровић (*Савремена архитектура*, 1952:94) и *Допринос дијалектичара развоју архитектонске мисли* (*Ћовијек и простор* бр. 142:1,6) који је и сам био један од протагониста ове архитектуре. Прама њему функционализам је стваралачки правац у архитектури и метод рада којим се цјелокупност појединих функција стапа у једну осмишљену цјелину функционалности.

Један од проминентних хрватских теоретичара модерне архитектуре, Јосип Деполо, већ у првим бројевима часописа *Ћовијек и простор*, бр. 7 (1954) у тексту под насловом *За умјетност без носталгије*, пише наизменично о функционализму и модерни као подразумевајућим синонимима, истичући да модерна представља заједничко мерило сврсисходости и законитости композиције у односу на архитектонску целину као стваралачки просторни организам, односно изводећи логичан унутрашњи склоп целине и свих њених делова. Она је мерило учинка постигнутог и у погледу економичности пројекта, градње, корисности, логичности, естетичности и других преимућстава коначне објективности града. Ова дефиниција представља у раду полазну основу у даљем проучавању теорије функционализма и различитих стремљења унутар ње.

Проблемски аспект указује на академски формулисана хетерогена становишта у погледу високе (интернационалне) модерне, искључиво као друштвене пројекције еманципаторског самоутемељења, идеолошко-политичког конструисања и ауторског самоизражавања одређеног времена. Истраживачки рад историчара архитектуре и уметности Александра Кадијевића показује да идеологија и са њом повезани архитектонски ред није увек скуп заблуда, пракси прикривања и кривотворења реалних односа, већ је израз објективних и непристрасно изнетих захтева. (Кадијевић, 2010: 4-11) Висока (интернационална) модерна поред тога што даје главни идеолошки оквир из кога се развијају уже програмске основе групних покрета и индивидуалних настојања, садржи и кретање у правцу конзервативних ретроградних, а у случају овог стилског режима, касније и до утопијских напредних и еманципаторских стваралачких дискурзивности. Дух високе модерне може се тумачити у ужем смислу стваралачком идеологијом која је подстицала петрификовање од предратног до послератног периода кроз поспешивање развоја еволуционистичке праксе и револуционарних порива у архитектури. У сложеној интеракцији фундаменталних парадигамтских појава *модернизма* огледа се и свевременски значај високе (интернационалне) модерне. Висока (интернационална) модерна је део евиденција и аргументација о динамичким процесима у оквиру једне идеологије који иманентно одређују духовну констелацију времена кроз континуираност историјског легитимитета и хуманистичког капацитета.

Заштита градитељског наслеђа је поље проматрања кроз стилски режим високе (интернационалне) модерне у радовима архитеката Ива Маројевића, Светислава Вученовића, Александра Дерока, Ђурђа Бошковића, Ивана Здравковића. Стручна саветовања у Дубровнику 1950. године са темом преусмеравања квазистилског соцреализма на високу модерну (Krstić, 2014), у Сплиту 1962. године са темом *Урбанизам и заштита споменика културе у организацији* Југословенског института за заштиту споменика културе (Anonim, 1962/1963), и четири симпозијума у Врњачкој Бањи (1973-1980) са темом реторичких и естетичких синтеза у архитектури и ликовним уметностима (Anonim, 1975), у континуитету су отварале дискусије о ремоделацији и универзализацији принципа архитектонско-урбанистичке праксе и заштите градитељског наслеђа. Филозоф и друштвени теоретичар Грго Гамулин (*Arhitektura u regiji*, 1967) у духу рецепције соцреализма сматра да је висока (интернационална) модерна радикална рационалистичка усмереност која разара *свеопшту прозирност и епистемолошки максимализам историјског наслеђа*. Филозоф и теоретичар друштва Ервин Шинко (*Kulturna baština i socijalistički realizam*, 1950) такође у духу соцреализма види високу модерну као идеолошку препоруку као лишену озбиљнијег интелектуалног садржаја и антисинтезу хегелијански схваћене уметничке традиције. Филозоф, историчар и теоретичар архитектуре Бранко Митровић заузима према високој модерни априорно радикалан критички став у вези њеног присуства у простору градитељског наслеђа – (*бизарна произвољност [...], скупа јефтине градња [...], место утилитарних редифеинисања [...]*) (Mitrović, 1991: 15-17). Основни проблем који се јавља приликом анализе и интерпретације феномена високе модерне огледа се у дескриптивистичким и ситуационистичким тумачењима појма које је често праћено и поистовећивањем појма модерне са сродним терминима као што су модерност, модерна и метамодерна као метафорама дерегулације. У том светлу у првом делу дисертације ће бити више речи о феноменолошким, естетским и културолошким компонентама ових појмова јер њихове интерпретације у различитим теоријским, научним и стваралачким пољима, а посебно архитектуре, представљају основ за бављење овом тезом.

ЦИЉЕВИ И ЗАДАЦИ НАУЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА

Општи циљ истраживања јесте да се научно систематизује место и улога високог модернизма у континуитету архитектонских и урбанистичких теоријских пракси у домаћем и регионалном контексту планирања и пројектовања чије су импликације заштита и башњење

историјског урбанизма Београда. Циљ је да се на основу резултата истраживања добијених кроз научно испитивање и систематизовање резултата детерминише појам високог (интернационалног) модернизма у теорији и историографији архитектуре. Циљ је сагледавање и дефинисање потенцијалног статуса савремене архитектуре односно високог (интернационалног) модернизма у управљању континуитетом историјског урбанизма Београда. У оквиру општег циља издвојила су се два оперативна циља. Први оперативни циљ је објашњавање модерног стваралаштва у периоду од раних педесетих до раних седамдесетих година 20. века, односно, разумевање модерног начина мишљења као *авангардног менталитета*, где се стваралачки менталитет разуме у складу са дефиницијом менталитета као „целокупног духовног устројства – начина мишљења, схватања, склоности и расположења – једног човека, друштвеног реда, генерације и слично (Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*).

Посебан циљ истраживања јесте да се на основу моделистичких карактеристика високе модерне, утврди интегрална слика типолошко-морфолошких и онто-тополошких фаза ремоделација у контексту специфичних услова урбане реконструкције која је од значаја за заштиту и баштињење историјског језгра Београда у периоду од раних педесетих до касних седамдесетих година 20. века. Посебни оперативни циљ је унапређивање истраживачке области савремене архитектуре у локалним условима развоја, са акцентом на теоријским проблемима просторне синтезе, а са циљем увођења нових гледишта на стваралачки режим у савременом планирању и пројектовању.

На основу постављених циљева истраживања произилази задатак приказа теорија као алата који се проверава и модификује кроз праксу урбаних интервенција, а не као оквира на коме се пракса заснива. Сходно томе, формулисани су и следећи научни задаци:

- идентификација и димензионисање појма *високи модернизам* у домаћој и међународној историографији;
- документовање студија случаја, архитектонске анализе најзначајнијих планова, пројеката, објеката и конкурса и научно описивање и објашњење кључних дела и критичког дискурса модерне архитектуре у домаћој и регионалној продукцији;
- идентификација моделистичких приступа у хронологији урбанистичких реконструкција који су релевантни за архитектонску праксу у рецентном периоду;
- испитивање пројектантских метода југословенских савремених архитеката у конкретном историјском контексту, њихово упоређивање и извођење синтезе теоријских модела;
- дефинисање односа архитектонске праксе и теорије и идентификација кључних разумевања у заштити градитељског наслеђа који се баве овим проблемом;

ПОЛАЗНЕ ХИПОТЕЗЕ ИСТРАЖИВАЊА

Прва хипотеза научно-истраживачког рада: **структуралистички приступи високом модерном у архитектонском и урбанистичком планирању и пројектовању од раних педесетих до касних седамдесетих година 20. века представљају спољашњи омотач праксама и теоријским праксама у заштити архитектонског и урбанистичког наслеђа.**

Прва истраживачка хипотеза има теоријски капацитет. Примарна истраживачка оријентација прве хипотезе усмерена је ка теоријској опсервацији четири претпостављена категоријална аспекта високог модернизма: рационализам, неутралност, редукционизам и минимализам. Хипотеза указује на значајан прилив теоријских поставки које долазе из подручја пројектантског и академског ангажмана актера архитектуре (курукулуми, домаћи и

регионални часописи, конференције, изложбе, конкурси и друго). Такође, хипотеза се осврће и на архитектонску критику и теоретизације које се у истраживаном периоду углавном налазе у периодици (часописи *Архитектура Урбанизам, Синтеза, Комуникације, Урбанизам Београда* и хемеротечки извори Завода за заштиту споменика културе града Београда).

Друга хипотеза научно-истраживачког рада: **концептуална и методолошка природа архитектуре високог модернизма од раних педесетих до касних седамдесетих година 20. века указује на тактичке и оперативне методолошке приступе у регулисању континуитета историјског урбанизма Београда.**

Друга истраживачка хипотеза има емпиријски капацитет. Педесетих и шездесети година 20. века пројектанти (ангажовани и посвећени појединци) дају подстицај заштити урбанистичког наслеђа. Друга хипотеза се ослања на институционалну експанзију установа заштите (Југословенски институт за заштиту споменика културе) и доношења првих планских докумената заснованих на заштити градитељског наслеђа као чиниоца планирања (Урбанистички завод Београда). Друга хипотеза заснована је на аргументацији да се урбанистичко и просторно планирање и даље позиционирана на архитектонском детерминизму и принципима емпирије. Истраживачка оријентација друге хипотезе усмерена је ка студији случаја, односно примерима из архитектонске и урбанистичке праксе у периоду урбане обнове Београда педесетих, шездесетих и седамдесетих година 20. века.

Помоћна хипотеза научног рада: **заштита архитектонског и урбанистичког наслеђа од раних педесетих до касних седамдесетих година 20. века преусмерава правац архитектонски детерминисаних пракси ка урбанистички детерминисаним праксама.**

Помоћна хипотеза треба да укаже на транзицију између прве и друге хипотезе. Помоћна хипотеза указује на доминантну теоријску позицију и примењене тактике одрживости са постепеним преусмеравањем процеса ка емпиријским основама рада у заштити архитектонског и урбанистичког наслеђа (у смислу разлике схваћене између искуства и емпирије). Помоћна хипотеза има дедуктивни карактер и постављена је у функцији повезивања ширих архитектонских и урбанистичких питања (категоријални појмови, теорија архитектуре) ка ужим и специфичнијим студијским опсервацијама (заштита урбаног наслеђа, студије случаја) који представљају спољашњи омотач пракси заштите архитектонског и урбанистичког наслеђа.

Помоћна хипотеза произилази из запажања да се почетком седамдесетих година уводи регулационо планирање односно планирање, које више не представља ствар такозваног *друштвеног договора*, а чији је теоријски заговорник и проponent идеолошког дискурса био правник Бранислав Пиха (*Друштвено и просторно планирање у Југославији*, Институт за Архитектуру и урбанизам Србије, Београд, 1965.) Док универзитетски професори искључиво заснивају своју идеју планирања и пројектовања на чисто архитектонским детерминантама (урбанизам је ствар архитектуре) а проponentи стваралачке и ауторске архитектуре заснивају планирање и пројектовање на моделистичко-стилским питањима (архитектура је ствар урбанизма), заштита и конзервација споменика у оној мери у којој уопште прати и учествује у планирању и изградњи, доживљава трансформацију заједно са нормама планирања и изградње - прелазак са архитектонског (стваралачка интелектуалност) и друштвеног питања (идеологија) на савремено регулационо просторно-планско детерминисање простора (бирокарске праксе).

ТЕОРИЈСКИ И МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТУПИ НАУЧНОМ ИСТРАЖИВАЊУ

Теоријски приступ научно истраживању односи се на посматрање предмета кроз структуралистичку догматску призму. Структурализам је универзалистички образац

когнитивног, гешталтног и бихејвиоралног постулирања стварности, са атемпоралном карактеристиком перцепције. Његова атемпорална карактеристика је важна у свевременој перцепцији простора као статичка категорија иманентна заштити градитељског наслеђа. (Бранди, 2007) Структурализам перципира идеју контингентности и континуитета и привилегује рационализам, објективизам и реализам. Структурализам антиципира догађајну и социјалну историју кроз линеарност, тоталитет и узрочност као фундаменталне режиме материјалних тумачења простора. Онтологија и епистемологија структурализма важни су за заштиту градитељског наслеђа у контексту разумевања метафизике и перформативности појмова као што су *континуитет*, *целовитост* и *ред*. (Делез, 2009; cf.: Кулјић: 291-292)

Структуралистичка теоријска пракса о којој се може говорити као научној догми препозната је у још два аспекта: као систем диференцијалних односа према којима се симболички елементи узајамно одређују, и другог аспекта, по коме систем сингуларности (јединствена појава) одговора таквим односима и подцртава простор тог система услед чега структура постаје мноштво система. Симболички елементи утеловљују се реалним предметима у разматраној области архитектуре, а сингуларности су места у структурама које деле имагинарне улоге или понашања предмета који тој структурисаној целини припадају. Овакво становиште филозофа Жила Делеза (Gilles Deleuze) кореспондира са архитектонским схватањима континуитета простора какве су просторне културно-историјске целине, знаменита места, културни предео и другим хронотопским, односно тополошким одредницама. (Cf.: Мрљеш, Цигановић, 2023) Неодвојиво од естетског захтева у конзервацији споменичких целина намеће се и теоријски рад теоретичара конзервације Чезара Брандија (Cesare Brandi, *Teoria del restauro* [Теорија рестаурације], 1977/2000/2007), којим се потенцира стање аутентичности (*it. testo autentico*) када жели да укаже на аутентичност као специфични циљ рестаурације односно реконституције као критичке активности у телу аутентичног просторног текста или историјског предмета. Структурализам постаје код Брандија теоријска мисао повезана са питањем моралних императива, стварним, а не декларативним поштовањем затеченог наслеђа које се допуњава *реинтеграцијама*⁵ (Бранди, 2007: 64).

Модернизам је у целокупној српској уметности 20. века и кључна одредница уметности и архитектуре која има своје предратне и послератне узрочно-последичне везе и идеолошке и развојне идентификације. (Маневић, 2014) Специфичне теоријске интерпретације високе модерне изведене су из краћих синтетских студија о ликовним и филмским уметностима као и увидима у теорију заштите архитектонског наслеђа са циљем да се кроз све три делатне позиције укаже на значај *слике* и *метаслике* као кључних унутрашњих чинилаца *савремених медија*. Овај однос према ликовним и филмским уметностима полази од Мичеловијх (W. J. T. Mitchell) схватања метаслике која је у вези са целокупном спољашњом и унутрашњом структуром савремене уметности и медија. (Gronstad, Vagnes, 2011) Структуралистичко тумачење високе модерне кроз ове уметничке феномене, део је слојевитости метасликовних приказа које се преводу у архитектонски процес менталних представа реда, распореда и целине као основних гешталтних и иконолошких визуелних позиција.

Методолошки приступи научном истраживању су конципирани систематичном применом неколико научних метода истраживања, које омогућавају упоредну проверу научне заснованост постављених хипотеза. Методолошки контекст произилази из теоријског – неодвојиво од новог материјализма, новог атеизма и новог антихуманизма речима Жила Делеза (Gilles Deleuze) у његовом семиналном раду *По чему се препознаје структурализам?* (*A quoi reconnaître-on le structuralisme?*, 1972). Истраживање полази од избора и дефинисања проблема и предмета проучавања, а потом и њихове критичке интерпретације. Основне методе истраживања подразумевају систематизацију грађе, анализу примарних и секундарних извора

⁵ Естетски захтев *остатка* треба да буде третиран као *остатак* као и да поступак који се предузима у циљу његовог структуралистичког очувања треба да буде у домену *конзервиране структуре* а не *реинтеграцијом*.

и интерпретацију података. Посебне методе примењене у предметном истраживању су *историографско-интерпретативни приступ, компаративна анализа и анализа садржаја*.

Методолошка позиција као конкретан аргументативни оквир и даља дидактичка линија водила преузима се из структуралистички конципиране дијалектике архитекте Алексеја Бркића (1922-1999) у спису *Знакови у камену: Српска модерна архитектура 1930–1980*. (Београд, 1992). Бркић изводи хронологију три моделације: Прву ремоделацију од 1930. приближно до 1950. године – у којој је полиедарски узор постепено напуштан, уз критику упрошћене пројекције стварности; Другу ремоделацију од 1950. до приближно 1965. године – у којој се разрадом геометријске ординатуре развијала инфраструктурна матрица са отклоном према органској, где се јавила прва дефиниција органске архитектонике и где је конституисана идејна основа београдске школе; и Трећу ремоделацију од 1965. до приближно 1980. године – у којој је узајамна конвергенција две верзираности достигла морфолошко јединство, достигавши тиме и дефиницију нове стилске формације чији би се програм само начелно могао уврстити у модерну архитектуру конвенционалне дефиниције. (Бркић, 1999: 85) На основу овакве дијалектичке афилијације се анализирају изабрани студијски случајеви и инструменталне пропозиције у протективним аспектима савременог планирања и пројектовања у назначеном временском хоризонту дисертације.

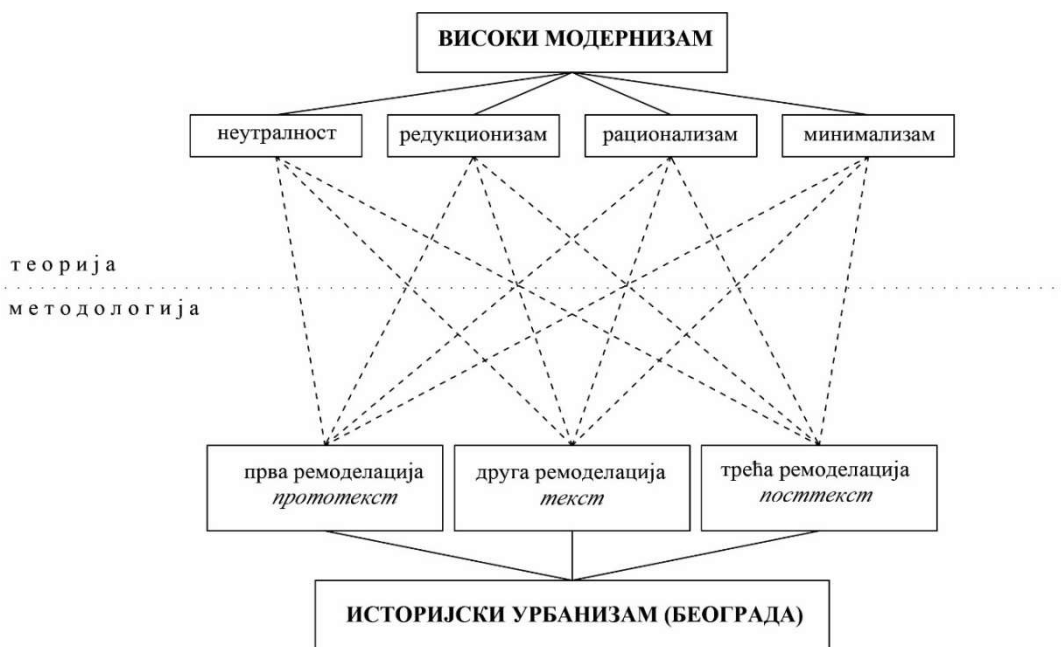
Историографско-интерпретативни приступ истраживању у методологији тумачења архитектонске историје високог модернизма препознаје и примењује три кључна елемента историографске интерпретације: *карактеризација, класификација и периодизација*. (Кадјевић, 2007) Њима се историјски феномени на основу својих одлика јасно дефинишу и правилно технички именују, међусобно разврставају у сложеном временском континууму. Историјско-интерпретативно истраживање подразумева посматрање социјално физичких феномена унутар комплексног контекста, са идејом да се посматрани феномени објасне у наративној форми и холистичком духу. База историографских истраживања је *архивска документација (писана и техничка документација), документација архитектонско-урбанистичких конкурса, фото-документација, кинематографија, уметничке збирке и др.* Интерпретативне анализе дефинишу се историјски развој високе модерне у теоријама архитектуре. [Слика 1]



Слика 1 – Историјско-интерпретативни методолошки приступ (извор: аутор дисертације према наведеном извору Кадјевић, 2007)

Као оперативни историографски метод у истраживању заштите историјског урбанизма градова примењена је супстантивна анализа генерацијски одређених догађаја као контролних историографских параметара за анализу усвојених хипотетичких тачака ремоделација (Саветовање у Дубровнику, 1950; Саветовање у Сплиту, 1962; Саветовање у Врњачкој Бањи, 1973-1980). Оперативни дескриптивни метод у истраживању архитектуре високог модернизма као инструмента урбанистичких ремоделација, разматра се студија планских и пројектних односа према урбаном наслеђу Београда. У том светлу, примењују се инструменталне генеричке методологије чији се аспекти објашњења односе на ликовна и пластичка одређења савремене архитектуре кроз атрибуте *рељефности, колоризама, регулације, и репрезентације* (глава 4, 5 и 6) Резултати истраживања биће приказани кроз сумирање и интерпретацију теоријских и методолошких поставки које су оријентисане хронолошким (периодним)

референцама ремоделација. Закључци дисертационог истраживања биће засновани на интерпретацији феномена високе модерне у ширини тумачења модернистичке моделистике (неутралност, редукционизам, рационализам и минимализам). Завршним препорукама (смерницама) расправља се о проблему генеричког историографског и моделистичког трансформисања модерне у актуелну моделистичку позицију метамодерне. [Слика 2]



Слика 2 – Интерпретација теоријских и методолошких поставки истраживања (извор: аутор дисертације)

Компаративном анализом грађе расветљавају се сличности и разлике у моделистичким стратегијама и тактикама високог модернизма током предметног периода. Систематизоване различите експерименталне архитектонске праксе посматраће се на дисциплинарном и интердисциплинарном нивоу. У истраживању се такође примењују компаративни модели, односно праксе препознате у другим југословенским (Задар, Сарајево и Скопље) и европским градовима, са посебним освртом на италијански град Торино. Искуство урбанистичке реконституције историјског града Торино у домаћој научној хрестоматији присутно је у теоријским радовима историчара и теоретичара архитектуре Милоша Перовића у погледу просторно-темпоралних сразмера историјског и постисторијског (*Искусства прошлости*, 1985), историчара и теоретичара архитектуре Слободана Данка Селинкића у погледу постмодерних пракси визуелизације наслеђа, семантике контекста и традиције (*Jedinstvena vizija arhitekture – Paolo Portoghesi*, 1989) и теоретичара урбанизма Владана Ђокића у погледу типо-морфологије и формалних структура (*Урбана морфологија – град и градски трг*, 2004). Компаративни ниво истраживања усмерен је на идентификовање релевантних структуралистичких подручја инкорпорираних у архитектонски дискурс заштите историјског урбанизма.

Анализа садржаја је метод којим се преко језика симбола и структуре долази до одговора на питања каква су вредносна и идеолошка својства високог модернизма као предмета истраживања. Метода анализе садржаја, која је спроведена приликом истраживања библиографских извора, подразумева и доношење конкретних закључака о предмету и проблему истраживања. Анализа садржаја је двојачко структурирана. Кроз њу се идентификују реални друштвени процеси и контекст настанка и развоја високог модернизма и затим се трага

за релацијама и обрасцима који конструишу стварност на одређени начин. У овом истраживању анализа садржаја подразумева *сврховито (релевантно) узорковање* – интенционално бирање аналитичких јединица које су најинформативније и *процедуру редуције* – селекција релевантних садржаја и кодирања. Анализа садржаја се довршава конституисањем аналитичких јединица које могу бити *јединице кодирања* – најосновније компоненте и категорије (теоријски приступи архитектата); *контекстуалне јединице* – категоризација стваралаштва по дефинисаним кодовима (архитектонски дискурси, стваралачке групе, покрети) и *јединице посматрања* – садржај настао из система кодирања (парадигме, програми, традиције, референтни оквири и слично). (Вешић, 2019: 340-341)

НАУЧНА ОПРАВДАНОСТ ИСТРАЖИВАЊА И ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ

Научна оправданост истраживања заснована је на инструментализацији високе (интернационалне) модерне као скупа пројектантских и регулационих пракси којима се не имитира историјско већ се омогућава његова читљива аутентичност. Научна оправданост указује на продуктивну везу између архитектонског стваралаштва (архитектонски дискурси) и институционалног знања (академски генерисана теорија), и са друге стране заштите градитељског наслеђа. Истраживање се бави методама реконституције историјског урбанистичког ткива Београда у периоду од раних педесетих до касних седамдесетих година 20. века, чији је циљ утврђивање целовитог, начелног система методолошких правила, према тактикама и техникама интегративизма које би се могле ефикасно операционализовати у пољу заштите урбаног наслеђа. Очекивани резултати овог рада су праксеолошка сазнања која произилазе из контекстуализације и интерпретације развојне историографије високе модерне. Преваходни задатак је да се испитају могућности бављења конкретним стилским режимом кроз научно-истраживачки рад, тако да стилска моделистика заузима примарну позицију истраживања које инструментализује његове теоријске и методолошке карактеристике (глава 2 и поглавља главе 4, 5 и 6). Научна оправданост оваквог приступа произилази из неопходности теоријских истраживања у заштити градитељског наслеђа кроз поље савремене архитектуре. У ужем смислу, концепција истраживања представља прилог методологији заштите градитељског и урбанистичког наслеђа кроз испитивање пројектантског метода – истраживање кроз пројекат.

Очекивани резултати научног истраживања проистичу из високе модерне као регулационог методолошког алата за управљање парадигматским односом старог и новог, а не из стилске историографије. Резултати указују на последичну улогу високе (интернационалне) модерне која се може посматрати у трансдисциплинарном контексту. Формиран је шири систем концепата у оквиру којег би се висока модерна архитектура у подручју историјског урбанизма Београда могла истраживати у интегралном смислу – кроз општу теорију система, програмске ремоделације, историјске традиције, историје интелектуалног наслеђа и културне историје Београда. Допринос научног истраживања се очекује и у погледу подстицаја за дубље и шире разумевање историографских и научних интерпретација архитектонског стваралаштва препознатог као архитектура високог (интернационалног) модернизма, као и интерпретација метамодерне кроз естетички, семиотички, симболички, ликовни, структурални, морфолошки и концептуални језик архитектуре савременог стваралаштва. Ово истраживање ће понудити један потпунији увид у стваралаштво и моделистичке карактеристике архитектуре високог модернизма који до сада није био тема ни средиште научних и конзерваторских разматрања. У том смислу посебно ће значајна бити историографска и теоријска анализа архитектуре високог модернизма у контексту њених инструмената и типоморфолошких карактеристика везаних за заштиту историјског урбанизма Београда. Тиме ће се поставити оквири за даља проучавања урбане конзервације и управљања континуитетом не само урбаног наслеђа Београда, већ и других

градова у контексту урбане обнове у току друге половине 20. века. У методолошком смислу допринос овог истраживања представљају и резултати анализе садржаја интерпретирани кроз хронолошку мапу социо-идеолошког контекста.

ГЕНЕРАЛНА СТРУКТУРА ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Студија најпре формира преглед знања о архитектури високог модернизма као моделистичком поступку и његовој идеолошкој конотативности као персонификацији модерног и прогресивног друштва, а затим истражује њене релевантне филозофске и културолошке поставке које се инструментализују у оквиру архитектонског дискурса историчности. Дисертацијом се испитује друштвена и архитектонска производња простора у престоници социјалистичке Југославије од раних педесетих до раних седамдесетих година 20. века у односу на коју се разматрају могућности за успостављање различитих модела и техника архитектонског и урбанистичког пројектовања који укључују типоморфолошки апарат као трансформабилну компоненту архитектонског поступка. Радне хипотезе које се односе на методологију примене високе модерне као инструмента заштите историјског урбанизма Београда, проверавају се истраживањем кроз примере који су интерактивна спона између аналитичког и синтетичког приступа.

Планирана структура рада је у основи подељена у три дела: уводни део, централни део истраживања представљају тема, предмет и резултати истраживања и коначно закључна разматрања. Уводни део дисертације обухвата уводне напомене о теми истраживања, досадашњим искуствима и уоченим проблемима истраживања, затим циљеве и задатке истраживања из којих произилазе полазне хипотезе. У уводном делу су такође дати теоријски и методолошки приступи научном истраживању, научна оправданост и очекивани резултати истраживања.

Централни део истраживања је подељен у две целине: (1) друштвена теорија и друштвена историја модерног: модерност – модерна – (мета)модерна и (2) тенденције високе модерне у заштити архитектонског наслеђа друге половине 20. века. Прва целина је подељена у три главе. Прва обухвата високи модернизам, порекло и тумачење појма, као и друштвено-историјски и културолошки контекст његовог настанка, опште карактеристике, модернизам у ликовној, филмској уметности и теорији заштите наслеђа; затим друга глава обухвата дијалектичка начела модернизма: неутралност, рационализам, редуccionизам и минимализам. Последња глава прве целине анализира предуслове појаве модернизма из архитектонског дискурса (архитектонско засићење стилем и захтев трансформизма, као и архитектонски захтев оригиналног самоизражавања, односно аутентичност) и дискурса заштите градитељског наслеђа (заштиту наслеђа и ограничење начелом аутентичности, као и заштиту наслеђе и управљање континуитетом). Друга целина је подељена у три главе и обухвата тенденције високог модернизма у заштити архитектонског и урбаног наслеђа друге половине 20. века. Кроз дискурс текстуалности простора (прототекст, текст и посттекст) испитују се три архитектонске ремоделације препознате кроз кључне тачке промена (Дубровачко саветовање архитектката 1950. године, Саветовање конзерватора и урбаниста у Сплиту 1962. године и Саветовање архитектката и урбаниста у Врњачкој бањи 1972. године). Парадигматски примери све три архитектонске ремоделације на примеру југословенске престонице се проверавају кроз компаративне моделе, односно препознате праксе у југословенским и европским градовима са посебним освртом на италијански град Торино. Истраживање се завршава закључним разматрањима и даљим смерницама ка метамодерни. [Слика 3]

СТРУКТУРА ДИСЕРТАЦИЈЕ		ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	
УВОДНИ ДЕО	ТЕМА, ПРЕДМЕТ И РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА	ДИСКУСИЈА	
	<p>УВОДНИ ДЕО ДРУШТВЕНА ТЕОРИЈА И ИСТОРИЈА МОДЕРНОСТ - МОДЕРНА - (МЕТА)МОДЕРНА</p>		
тематски оквир и предмет проблеми циљеви и задаци хипотезе методолошки приступ очекивани резултати	<p>И ДЕО ВИСОКА МОДЕРНА У ЗАШТИТИ АРХИТЕКТОНСКОГ И УРБАНОГ НАСЛЕЂА</p>	ЗАКЉУЧАК СМЕРНИЦЕ КА МЕТАМОДЕРНИ	
	<p>глава 1 <i>висок модернизам</i> порекло и тумачење појма социо-културни контекст ликовна уметност филмска уметност заштита архитектонског наслеђа</p>		<p>глава 4 <i>прва ремоделација - промотекст</i> моделистика и декоративност рељефност и колоризам регулација и репрезентација компаративни модели</p>
	<p>глава 2 <i>категоријални apparatus</i> неутралности редукционизма рационализма минимализма</p>		<p>глава 5 <i>друга ремоделација - текст</i> моделистика и декоративност рељефност и колоризам регулација и репрезентација компаративни модели</p>
<p>архитектонски аспекти</p>	<p>глава 3 <i>предуслови</i> засићење стилем и захтев трансформизма сзахтев оригиналног самозражавања ограничење начелом аутентичности управљање континуитетом</p>	<p>глава 6 <i>трећа ремоделација - посттекст</i> моделистика и декоративност рељефност и колоризам регулација и репрезентација компаративни модели</p>	
студија случаја			

Слика 3 – Структура дисертације (извор: аутор дисертације)

ТЕМА, ПРЕДМЕТ И РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

I ДЕО

ДРУШТВЕНА ТЕОРИЈА И ДРУШТВЕНА ИСТОРИЈА МОДЕРНИЗМА: МОДЕРНОСТ, МОДЕРНА И МЕТАМОДЕРНА

У I Делу дисертације под називом *Друштвена теорија и друштвена историја модернизма: модерност – модерна – метамодерна* анализира се висока модерна кроз савремену културну, херитолошку и протективну вредност у пољу концепта споменичког наслеђа, из које ће се развијати теоријска комуникација овог специфичног стилског речника. Интерпретирају се концепти друштвене теорије (семиотички, симболички и културолошки аспекти), друштвене историје (дискурзивни, институционални и хронолошки аспекти) и теорије архитектонске технике (синтактички, организациони и визуелни аспекти). У Глави 1 – *Културолошке карактеристике високог модерна* потенцира се друштвено теоријски приступ општим социо-културним приликама у Европи и трима свременим уметничким и практичним пољима као референцама за анализирани период друге половине 20. века. У Глави 2 – *Дијалектичке категорије архитектонског модернизма* спроводи се дијалектичка историографија четири конститутивна појма *неутралност, редукционизам, рационализам и минимализам* који су неопходни у формирању метаслике урбане реконституције кроз аналитичке појмове у II делу. Главом 3 – *Предуслови појаве високог модернизма у архитектури* појам овог стилског режима уводи се у поље савремене стваралачке архитектуре и градитељске заштите и херитологије кроз абдиктивни приступ планерских, пројектантских и организационих феномена као што су трансформативизам, самоизражавање, ограничење самоизражавања и управљање континуитетом.

Друштвена теорија модернизма је значајно повезана са сложеним теоријским развојним појмом социјалних *транзиција* и векторским смеровима од плурализације ка индивидуацији хуманизма, и обратно. Под *модернизацијом* и њеним појмовним изводницама *модерност, модерна, модернизам* и њиховом условном аспектуалношћу *савременост*, подразумевају се структурне и системске промене које омогућавају да друштво, а последично архитектура и уметност, континуирано производе и апсорбују промене и процесе. Ове структурне и системске промене су повезане са развојем институционалних структура, политичким и идеолошким системом и, у контексту модерности, пре свега индивидуалним вредностима. За разлику од *модернизације* која описује и вреднује развојне нивое и процесе друштвено-економског и културог развоја (функционална диференцијација, рационалност) и секуларизације и прагматизације живота, *модерност* се бави самоиспитивањем структура и нормативизација с могућношћу будућих перспектива већ *модернизованих* друштава.

Разликовање између модернизације и модерности упозорава и на то да модернизацијски процеси у једној сфери друштвеног и културог живота обавезно не корелирају с модернизацијским процесима у другим сферама, посебно у сфери институционалних аранжмана који треба да артикулишу и осмишљавају ток друштвеног и културог развоја. Ранији теоретичари друштва стављају модерност у контекст технологизма и индустријализма (Lewis Mumford) док се значајнији део теоретичара модерног друштва окреће питањима функционализма и теорији система (Talcott Parsons, Robert K. Merton, Piotr Sztompka) са усмерењем ка процесима плурализације, диференцијације и структурне промене заједнице и њихових препрека у тим процесима (Peter L. Berger, Thomas Luckmann). Теоретичар друштва Гиденс (Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, 1990) примећује да су друштвено-хуманистичке науке, а са њима сродни делови архитектонске теорије науке, дубље укључени у модерност него природне науке, јер *хронична ревизија друштвене праксе у светлу знања о тој пракси представља саставни део самог ткива модерних институција*.

У контексту друштвене историје, модернизација је значајно повезана кроз опонентно саморазумевање у односу на сложени теоријски појам и поимање *традиционалног* односно *вернакуларног*⁶. Као специфична теоријска саморефлексивна модерног доба, класичне конститутивне друштвене историје до четрдесетих година прошлог века, у делима својих истакнутих представника је инаугурисала као непомирљиву дихотомију *традиције* и *модерности*. Тако на пример Тенис (Ferdinand Tönnies) конститутивно раздваја *gemeinschaft* (заједница) и *gesellschaft* (друштво), Диркем (Emile Durkheim) раздваја друштво механичке од друштва органске солидарности, док Вебер (Max Weber) у контексту модернизације раздваја традиционално и рационално делање. Познати теоретичар и критичар модернизма Лернер (Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society*, 1958) истиче, поред непостојања поделе рада на урбану и руралну сферу у традиционалном друштву, као значајну одлику модерности огромну пропорцију чланова унутар друштвене заједнице који *имају мишљење* о јавним стварима и природно очекивање да ће се њихово мишљење уважавати док се сложена структура реципрочних очекивања испољава кроз широко распрострањену *емпатију* као способности човека да себе види у ситуацији другог човека и унутрашњим механизмом који оспособљава особе које су тек постале мобилне да ефикасно делују у свету који се мења. Историчар Андреј Митровић (*Европеизација и/или модернизација – десет теза*, 1994) подсећа да модернизација означава далекосежно унапређење и увек нешто савршеније услове живота у оквирима техничко-научне цивилизације (*ноосфера*) утемељене на индустријској револуцији. Према Митровићу је овај вектор утицаја доминантно једносмеран, и подразумева да модернизација остварена на једном тлу утиче и преноси се на тло немодерног друштва – преливањем подстицаја ка периферијама.

Разматрање одређених платформи, протокола и процедура у архитектури и заштити градитељске баштине ослањају се на снажно теоријско присуство, те се с једне стране потенцира појмовно разграничење традиционалног и модерног, а са друге стране транзиционо односно развојно, чиме се истраживање анализира и објашњава кроз такозвану структуралистичку критичку сатурацију појмова и разлику између *модерности*, *модерне* и у научној хрестоматији већ оваплоћеног теоријског појма *метамодерне*. Ре-интерпретација односно критичко читање дифузних појмова модернизације и његова могућа операционализација за теоријско истраживање конкретног захвата у заштити просторног

⁶ Стара или традиционална архитектура означава доминацију иницијалног *суперстила*, чија се естетика заснива на Платоновомј тези о земаљској лепоти као одразу небеске лепоте, са својим сликама раја, Небеског Јерусалима и Божјег града. Упркос разноликости регионалних и хронолошких облика, традиционална историјска архитектура дели фундаменталне сличности (вертикализам, симболизација духовне осе, строга оријентација ка кардиналним тачкама, хијерархијски поредак, симетрија, центрипетална сила, структуралност, тектоника итд.), које указују на генетску везу.

континуитета и реконституцији градитељског историјског наслеђа Београда, ради успоставља својеврсних атрибуција за референтни оквир научно-истраживачког предмета.

Модерност (енг. *Modernity*, нем. *die Modernität*, ит. *Modernità*, рус. *Современность*) представља културну, друштвену и уметничку онтолошку сферу когнитивних и перцептивних функција које дијалектички преводе затечену стварност из онога што *јесте* (*старо*) у оно што *ће бити* (*ново*). Модерност је у непосредној конотацији са пројективистичком и процесном позицијом у теорији когниције и перцепције која се код одређених теретичара схвата у опонентном односу према *теорији информационе зависности* и *периферијализације* (Andre Gunter Frank, R. A. Steffenhagen, Frank Webster, Samir Amin). У класичној онтологији стварности, модерност је везана за просторна, тополошка и типолошка поимања стварности, односно превођење антрополошких детерминантни митског, митолошког и мистичног у одређену форму емпиријског детерминизма и репрезентационизма – прелазак из стања нерепрезентативности у стање материјалне и/или апстрактне репрезентативности (нормативне и номиналне евиденције и аргументације и нематеријална добра – идеје, информације и односи).

Модерност је иманентна методолошком индивидуализму јер је на нивоу епистемолошких шема методолошког плурализма иманентна колективистичким модалитетима традиције, стагнације, хипокризије, делегитимације, идеологије и сличних појава поливокалне дисперзије когниције и перцепције. Модерност је централни мотив глобалног историзма по томе што није само принцип дискурзивне формације, већ и методолошки приступ који се развио у друштвеним наукама у другој половини 20. века као основни аналитички оријентир супротно од конвенционалног антрополошког еталона традиције и наслеђа. Мерило утемељености одређене мисаоне културе модерности није њена рецентна традиција (језгро, код и канон), него протентна перспектива савремености и хомогене будућности. Историја друге половине 20. века почиње да се окреће узроцима друштвене модернизације а не последицама друштвене традиције и конвенције. Модерност друштва је узрок трансформације који историјске и антрополошке науке преводи из стања класичног чињеничног историографског структурализма који има догађајну линеацију структура по принципу кохерентне структурације у ново стање, односно историзацију као научно поље које постаје линеарно и процесно. (Gredelj, 1996: 239—252)

Дефинисање модерности производи таутологију јер она не постоји сама за себе, већ је одређена јединством изазова и континуитета одговора на њих, водећи друштво и културу на вишу путању развоја. Појам модерност је пре свега, полисемантичка – изражава идеју симултаности и случајности у времену као формално дефинисане хронологије. Модерност се одвија деархаизацијом и деатавизацијом (деструкција и секуларизација традиционалних структура), померањем егзистенције ка дискурзивним и идеолошким процесима и метаморфозама техничких и технолошких појавности у различитим областима живота, које постају нормативне, номиналне и стандардизоване. Као појава дијалектичких померања, модерност одражава увек контрадикторну, еклектичну и емергентну ситуацију, комбинује нестационарне процесе, флукуације емпиријског контекста који је далеко од стабилности и одрживости, као и процедуре стварања које постају парадоксалне у односу на класичну епистемологију. Други појмовни аспект упућује на самоопредељење нове културне стварности у односу на стару која се односи на противречности и сукоб генерација. И коначно, трећи појмовни аспект модерности односи се на одбацивање претходних стандарда модернизације схваћене као развојног напретка – савремени друштвени развој кроз катаклизме и хаосизам који компромитује непоколебљиви стандард рационалности. (Gredelj, 1996: 239—252)

Рационалност норми и институција, рационалност понашања појединца, поузданост органа власти и поверење у стручњаке и научне тековине често откривају и њихову недоследност. Линеарни векторски тип класичне епистемологије развоја кроз аналогiju и типологију је нарушен, а на његово место долазе друге, сложеније трајекторије, друге

корелације реда, хаоса и ризика. Максиме хаосизма и дерегулације, непредвидивост неконтролисаних и екстремних последица фрагментације доживљавају се равнодушно. Прошлост губи своју одлучујућу моћ за модерност. На њено место, као узрок садашњег живота и активности, долази нешто непостојеће, конструисано, фиктивно, како то примећује културолог и комуниколог Тофлер (Alvin Toffler, *The Third Wave*, 1980).

Модерна (енг. *Modern*, нем. *die Moderne*, ит. *Moderno*, рус. *Современный*) представља културну, друштвену и уметничку морфологију мишљења која у најширем смислу означава либералну рационалност и, у том смислу увек дихотоман, циљно оријентисан објективизам (позитивитет и критичност предметне аспектуалности). Шмуел Ајзенштат (Smuel Noah Eisenstadt) је у свом раду *Multiple Modernities* (2000) идентификовао дихотомије модернизације: слобода и ауторитарност; стабилност и континуитет; револуционарност и градуализам; друштвену рационалност модерности, која је дошла са просветитељством у Европи, и културне оријентације и вредности традиција религиозног или мистичног искуства. Ајзенштат је приметио да се традиција највећим делом разматрала у супротности и са квалитативним и са организационим аспектима структуре друштва, без обзира на то који је садржај стављен у традицију: као нагомилани древни обичаји, као везаност за прошлост и некритичко прихватање претходног искуства и значења, као легитимизација било које делатности са освртом на прошлост или давање прошлости статусу јачања, често је био статус јачања савремености. Пропадање или слом традиције, ерозија традиционалних основа легитимитета друштвеног поретка доживљавани су као предуслов за развој слободе, успостављање принципа рационалности и *нетрадиционалних* концепата правде, који су били најбитније карактеристике модерног друштва. (Eisenstadt, 2000: 1—29)

Основна логичка одредница модерне је рационализам, као позиција која је у историји интелектуалног наслеђа модерне представљена у најмање три облика: прво, као светоназор (теоријски однос према свету), друго, као метод филозофског а потом и општенаучног истраживања (филозофија науке), и треће, као Веберов *идеализован тип* познатих материјалних и логичких односа (дедукције и индикције). Изведена логичка одредница модерне је линеаризација и метрика (мерљивост) – *мерење савремености* подразумева идентификацију одређене јединице овог мерења (вредносног еталона) уместо произвољности, временског периода у односу на који има смисла поредити промене које се дешавају, пре свега у савременој (антропологизираној) историји. Обим ове временске целине, сматра руски филозоф политичких наука Капустин (Борис Гурьевич Капустин, *Как понимать вопрос: что такое современность? [Како разумети шта је модерност?]*, 1998), као најкомплекснији теоријски проблем, схвата се као очигледан временски оквир у коме је потребно пронаћи *најважније и најодлучније*, што омогућава да проналажење егзистенцијалног одговора сада и овде. За разлику од класичног календарско-астрономског времена, модерна оперише друштвено-историјским временом – први је монотон, линеаран, неповратан, напредан и развојан, док се други одликује разноврсношћу, алтернативношћу и вероватноћом услед чега садржи вишеструку различитост позиција, путања, начина и степена напретка са последицама, феномен истовремености и алтернативних субкултура у смислу аксиолошког карактера и избора циљева и идеала.

Метамодерна (енг. *Meta-modernity*; нем. *die Metamoderne*, ит. *Метамодерн* рус. *Метамодернизм*) је културна морфологија научног и стваралачког простора која је последично изазвана кризом модерности и постмодерности, али не у опонентној констелацији према овим културама мишљења већ обогаћивањем алтернативним концептима који за циљ имају разумевање чула, тенденција и значења савременог света културе и уметности. Културни дискурс касних деведесетих и почетка новог миленијума оцртава теме различитих приступа као што су *супрамодернизам* и *трећа модерност* (Mark Auge), *алтермодернизам* (Nicolas Bourriaud), *хипермодернизам* (Gilles Lipovetsky), *перформативна модерна* и *пост-постмодернизам* (Raoul Echelman), *неомодернизам* и *рефлексивна савременост* (Александр

Анатољевич Житенёв), *аутомодернизам* (Robert Samuels), (Mikhail Naumovich Epstein), *метавиртуализам* (Олга Донска, Олександр Елкан). Најтемељније развијен и обећавајући концепт који тврди да је еквивалентна алтернатива постмодернизму постао концепт метамодернизма, који је апсорбовао дијалектички двосмислене теоријске концепте. Као доминантну културну парадигму почетка 21. века, метамодерну проучавају Думитреску (Alexandra E Dumitrescu), Фраинахт (Hanzi Freinacht), Вермеулен и Ван ден Акер (Timotheus Vermeulen, Robin van der Akken), Морару (Christian Moraru), Херман (Sebastian M. Herrmann) и други који у контексту ове културне морфеме наглашавају кључни појам *културалног сензуализма*. Прва академска збирка научних есеја *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (*Метамодерна: историчност, утицај и дубина након постмодерне*) објављена је 2017. године, у којој су аутори покушали да схвате друштвене промене и сумирају главне тенденције у контексту метамодерних категорија, а потом је наредне године изашла и монографска студија Фрајнахта (Hanzi Freinacht, *The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics – Metamodern Guide 1*, 2018).

Осврћући се на другу деценију новог миленијума, научници Вермеулен (Timotheus Vermeulen) и ван ден Акер (Robin van den Akker) су посматрали културне изразе који нису описиви у терминима преовлађујућих постмодерних модела савремене академске заједнице. У сликарству, филму, књижевности, музици и архитектури, видели су дела која изазивају сензибилитет који *...осцилира између модерног ентузијазма и постмодерне ироније, између наде и меланхолије, између наивности и знања, емпатије и апатије, јединства и плуралности, тоталитета и фрагментације, чистоте и двосмислености*. (ed. van den Akker, Gibbons, Vermeulen, *Metamodernism*, 2017) У есеју у међународном *Часопису за естетику и културу* (*Journal of Aesthetic & Culture*, Taylor & Francis) ови сарадници су нови сензибилитет назвали *метамодерном*. Научници из различитих области као и уметнички новинари почели су да користе појам метамодерна како би објаснили промену естетике у многим пољима савремене културе и уметности. Мултимедијални уметник и дизајнер Дембер (Greg Dember) објашњава метамодернизам као покрет у настајању који штити субјективно искуство од ироничног, дисјунктивног и дистантног постмодернизма који одбацује научни редукционизам модернизма као актуелно решење за идеолошке стваралачке контексте. Концепт метамодерне карактерише дијалектичка двосмисленост и мешавина различитих праваца научног истраживања. У научном дискурсу нашег времена метамодернизам се проучава као културна парадигма, филозофски тренд или период историјског развоја културе. Суштина метамодернизма као концепта културолошких студија своди се на такозвани језик чулности, који доприноси разумевању естетских и културних предности садашњости и развија се не проучавањем појединачних, изолованих појава, већ кроз континуирано проучавање трендова који доминирају у култури, комбинацијом стилова и конвенција садашњости и прошлости. Наглашено је да метамодернизам превазилази претходне парадигме, избегавајући деконструкцију, иронију, релативизам, ниҳилизам, покушавајући да оживи искреност, наду, романтизам, потенцијал за велики наратив и универзалне истине.

Културна морфологија метамодерне комбинује форме, методе и визије својствене модернизму и постмодернизму, стварајући нови језик социокултурне и социотехничке стварности, заснован на *отвореном, постхолистичком приступу проучавању света* како истиче финска перформативна уметница Ронко (Nastja Rönkkö). На прелазу два миленијума, културни и уметнички простор је обogaћен мисаоним и уметничким делима којима се поткрепљује идеја постмодернизма као културног периода који се завршава услед различитих фактора, али пре свега – нивелисања историчности, ишчежавања афеката, недостатка дубине и његове замене површношћу (Jameson, 2018). Многи истраживачи указују на неспособност изворне постмодерне теорије да опише и анализира модерне културне контексте, али истичу њену изразиту склоност ка дискурзивним теоријским праксама и историцистичким ретроспективама. (Спиваковскии, 2018: 197). Рестаураторски трендови последњих деценија, потрага за изгубљеним коренима изазивају окретање ка етничком и националном пореклу. У

естетском комплексу национални уметнички облици оживљавају, добијају признање, активно се користе, а повећана пажња се поклања њиховом језику, вери и традицији. *Ретро-идеје*, утичући на менталитет друштвених афеката, морала и вредности по начину живота, обичајима и савременим искушењима, одређују интересовање за реалности давно прошлих епоха и покушаје њиховог поновног креирања. Прераде и копије, парафразе и интерпретације постају уобичајени елемент свакодневног живота. Окретање појединачним историјским периодима, ажурирање многих аспеката својствених далеких епохама, сведочи о процесу транзиције, у коме долази до оживљавања, односно рестаурације многих карактеристичних црта и обележја прошлости. Метамодернизам као културна парадигма и културна логика ере интернета прожет је противречностима, тензијама, идеолошким супротностима и двосмисленим достигнућима. Делимично се поклапа са постмодернизмом, делом произилази из њега као реакција на постмодерну фрагментацију, индивидуализам, аналитичност и специјализацију, а заснива се на идеји бројних међуодноса савремених културних феномена. Метамодернизам се развија се кроз континуирано проучавање тенденција које доминирају културом, комбинацијом стилова и конвенција прошлости са стратегијама и страстима садашњости.

ГЛАВА 1

КУЛТУРОЛОШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ВИСОКОГ МОДЕРНИЗМА

У Глави 1 – *Културолошке карактеристике високог модернизма* полази се од порекла појма *високи модернизам* и његових различитих теоријских идентификација и интерпретација. Затим се потенцира друштвено теоријски приступ општим социо-културним приликама у Европи као референтној сфери. Најпре се успоставља историографија друштвене теорије високог модернизма кроз објашњења дисконтинуитета са традицијом као вере у прогрес и рационалност, а затим кроз различите искорак у архитектури којима се објашњавају универзализми модерне као културе мишљења и функционалних вредности. Висока модерна се у архитектури констатује као део технократских логика планирања које су се манифестовале као пројекти прекида памћења, а не њихових трансформација. Такве пропозиције високе модерне водиле су у архитектури ка различитим фокусима на функцију баштине у савременом друштву, етичку димензију очувања наслеђа и принципе памћења као чина одговорности а не архивизма и документаризма. Даљом анализом се високи модернизам испитује кроз три поља, свремене ликовне и филмске уметности и савремене теорије заштите архитектонског наслеђа, као релационим референцама савремене архитектуре за анализирани период друге половине 20. века, с обзиром на значај феномена визуелизације кроз слику и медиј.

Високи модернизам је базични појам који дефинише ангажованог интелектуалца, појаву херменеутичких кругова као еманципованих критичких група, какве се проналазе у теорији науке⁷. Високи модернизам је у методолошком смислу на позицијама позитивистичких схватања Рудолфа Карнапа (Rudolf Carnap), Карла Попера (Karl Popper) и раног Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein) (Vitgenštajn, 1980). Природа и историја модернизма није јединствени праволинијски еволуцијски след покрета, уверења, вредности, метода и облика изражавања него је хаотични и противречни скуп ексцесних али и умерених покрета и индивидуланих уметничких учинака. Модерно доба обухвата период од ренесансе, по неким ауторима до Колумбовог открића Америке, до експлозије прве атомске бомбе у Хирошими и Нагасакију. Модерно доба је време релативизације и трансформације хришћанског феудалног система успостављањем буржоаског друштва и грађанске класе. Модерном (нем. *Die Moderne*) се назива скуп уметничких појава крајем 19. века које настају као реакција на натурализам и реализам и развијају се од симболизма до сецесије и импресионизма. Модерном се назива и

⁷ Бечки културни круг логичких позитивиста, Венецијанска школа структурализма, Франкфуртска школа критичке економије и слично.

раздобље установљења пројекта модерности као осећаја и прилагођавања духу времена и актуелности. (Šuvaković, 2011:448)

Модернизам је менталитетски и идеолошки макрооблик или мегакултура организације и развоја културе и уметности од краја 18. века до краја шездесетих година 20. века. (Berk, 2002: 74, 97, 109) Модернизам, као облик организације и развоја културе, карактеришу следећи аспекти: (1) настаје и развија се као култура буржоаског капиталистичког друштва од Француске револуције до хладног рата, односно од индустријске револуције до посттехнолошке семиотичке организације друштва, (2) настаје у доба просветитељства великом цивилизацијском поделом јединственог хришћанског погледа на свет и настајањем аутономних институционалних подручја културе, науке, права и уметности, и (3) одређен је пројектом модерности, односно успоставља се као култура заокупљена револуционарним и еволуцијским одвајањем од традиције и прогресивним развојем. Термин модернизам је првобитно настао у теологији и филозофији где означава критику црквених канона и моралних прописа, затим је примењен као назив за макрооблик организације и развоја културе и, на крају, примењен је као општа одредница за уметничке покрете од реализма, натурализма и симболизма, преко авангарди и *високог модернизма* шездесетих година. (Šuvaković, 2011:448)

О архитектури високог модернизма се почело говорити као о устаљеном супстантивном феномену средином седамдесетих година прошлог века, али су његове дубље теоријске и критичке анализе настале у англосаксонској архитектонској теорији услед распадања јединствене модерне концептологије и засићењем постмодерним бриколажима (Charles Jencks, Peter Reyner Banham, Nikolaus Pevsner, Bruce Allsopp, Michael Robert Conzen, а од савремених Nikos Salingaros, Mike Grimshaw и John Peter Macarthur). У Немачкој се о високој модерни почело говорити у вези са критичким позивањем на политолошке импликације постмодерне у контексту редефинисања визуелне слике ране модерне и постнацистичке архитектуре Немачке у контексту доктринарног наслеђа Франкфуртске неомарксистичке школе (Kristian Norberg-Schulz, Philip Urshprung, Hans Ibelings, Andreas Ruby, Ilke Ruby, Angeli Sachs). У Француској се дескриптивизам високе модерне доводио у однос са урбаним образацама (Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai, Francois Choay, а од новијих теоретичара Bernard Chumi, Jean Gottman и Anne Vernez Moudon). У Италији се о феноменологији високог модернизма почело говорити са теоретизацијама овог проседеа којим се његова визуелна перцепција повезала са контекстом широког фронта афирмације заштите наслеђа структуралистичким механизмима и гешталтним контекстима уметничког неотрадиционализма (Severio Muratori, Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, GianCarlo Cataldi, Attilio Petruccioli, Carlo Aymonino, Giuseppe Strappa, Aldo Rossi и други) на таласу структуралистичких доктринарних убеђења Венецијанске структуралистичке школе (Chesare Brandi, Manfredo Taffuri, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan).

У домаћој академској јавности и научној пракси, високим модернизмом су се са становишта организоване градитељске ефицијентности, функционализма и технолошке економетрије грађења бавили архитекти Мате Бајлон (стамбени функционализам), Бранислав Жегарац (организационе технике планирања), Крешимир Мартинковић (унапређене технологије градње), Слободан Рајевић (теорије производне технике) и Мирјана Михајловић Ристивојевић (грађевинска физика и технолошки перформативизам). Феномен високе модерне у контексту наставног курукулума Архитектонског факултета у Београду имала је значајне импликације на проверу и успостављање научних детерминанти у организационим, економетријским, развојно-одрживим и техничко-теоријским конструктима научног развоја, са значајним импликацијама на технику и технологију грађевинских привредних предузећа и институтских организација за производну стандардизацију и типизацију (*Tehnika građenja i evolucija zamisli o organizaciji stanovanja u gradu*, 1989; *Београд – Нови Београд, Дирекција за изградњу Новог Београда*, 1967).

Заједнички именилац високог модернизма су препознатљиве лаконичне карактеристике: празнина, једноставност и простор. Аутентична архитектонска и уметничка обележја лаконичке архитектуре обухватају: 1) јединствен, потиснут унутрашњи простор и спољашњи монолитан, строг и јединствен облик објекта; 2) светла и монохромна неутрална боја; 3) празнина, строгост и једноставност у понављајућим ритмичким односима; 4) хомогеност површина и недостатак детаља; 5) савремене грађевинске технологије и материјали; 6) иновације у техничкој опремљености зграде, и 7) увођење природног окружења унутар објекта. Најзначајније су архитектонске и уметничке идеје оличене у минималистичкој архитектури: концепт једноставности и празнине, концепт јединственог простора, концепт имплементације природног окружења у архитектуру, задржавајући визуелну аналогију са сличним идејама такозване *беле модерне*.

Тако, на пример, Гримшоу пише о лаконичној архитектури као оживљеном модернизму, користећи термин *меки модернизам*, док је Рубијеви, Уршпрунг и Сахс називају есенцијалистичком и редуционистичком архитектуром, али истовремено минималистичку тенденцију сматрају и конзумеристичком. Мекартур идентификује минимализам као део ширег покрета *новог модернизма* или *другог модернизма*. Он пише да је неомодернистички минимализам у суштини класични модернистички, да се променио друштвени контекст и типични корисник архитектуре који су стил *коначно очистили од политике и социјалности*. Ибелингс, анализирајући архитектуру минимума, у којој је слоган *мање је више*, користи термин *супермодернизам* али истовремено истиче неутралност такве архитектуре и њену неконтекстуалност, што је повезује и са модернизмом 20. века, називајући минимализам комерцијалном верзијом шездесетих година. Џенкс тврди да минимализам је буржоаска верзија модернизма, наглашавајући губитак идеолошке компоненте и комерцијализацију духовности. У дијаграму *Еволуционо дрво архитектуре 20. века у периоду 1980-1990*, Џенкс га означава као *нови модернизам*. Џенкс порекло модернизма види у логичкој традицији и вернакуларном прагматизму. У чланцима *Читање интерпретативних модела минимализма у архитектури (A reading of interpretative models of minimalism in architecture, METUJFA 30(2), 2013)* и *Конститутивни период теоретизације минимализма у архитектури (Архитектура и урбанизам, 2012)*, Владимир Стевановић говори о појмовима једноставности, празнине, редуције, духовности, примитивности и скромности који су карактеристични за минимализам од његовог настанка. Анализом дела великог броја аутора идентификовао је стилске одлике минимализма: Монтанер (Joseph Maria Montaner, 1993) - строгост геометријских облика, техничка прецизност, јединство и једноставност, изобличење размера; Вајс (Pip Vice, *Minimalism and the Art of Visual Noise*, 1994) - редуција, једноставност, линеарност, контемплативност, пригушена палета боја; Мареј (Paul Murray, *Something or Nothing*, 1999) - архитектонска редуција простора, светлости, масе; Ибелингс (Hans Ibelings, *Supermodernism*, 1998) - монолитне форме, лагана конструкција, сублимација форме, побољшане технологије и нови материјали, одсуство идеологије, семантике и ванконтекста; Бертони (Franco Bertoni, *Architettura minimalist*, 2002) - редуција, експресивна јасноћа, строга есенцијалност, ментална чистота, формална једноставност.

Никос Салингарос (Nikos A. Salingaros, *Theory of Architecture*, 2006) пореди три школе високог модернизма, полазећи од вербалног карактера њиховог моралног кредо. Слоган Миса Ван дер Роа (Ludwig Mies van der Rohe) *мање је више* (eng. *Less is more*) постао је идеолошки и културолошки одраз архитектуре високог модернизма (интернационалног стила) и свих изводница каснијих лаконичких форми архитектуре. Концепт је био заснован на индустријској корисности и економичности, повезаним са максималним профитом уз најнижу цену. Слоган је довео до стварања модернистичке архитектуре хомогених површина, одсуства детаља и главног концепта простора у идеји празнине и једноставности. Према Салингаросу, функционална идеологија индустријске ере створила је хладне и стерилне просторе који се компензују хаптичким (телесним и чулним) доживљајима кроз увођење тактилних и висококвалитетних текстура у онтологији једнодимензионалне равни. Други инспиратор

високе модерне у архитектури био је Ле Корбизје (Le Corbusier) са кредом *живуће машине*, који у својој књизи *Ка архитектури* (1923) и њеном поглављу *Три подсетника архитектима* говорио о једноставности и лако перципирању форме семантичког и информационо неоптерећеног архитектонског простора који омогућава одвајање од агресивног утицаја и вишка информација потрошачког друштва. Ова доктрина има дубљу рељефност, а Никос Салингарос запажа да она долази из комбинаторичне мултидимензионалности четири размере – објекта, дела, детаља и текстуре. Трећи инспиратор високе модерне, Френк Лојд Рајт (Frank Lloyd Wright), уводи кредо о *дисциплинарној озбиљности циљне оријентације* и наглашава комплексне принципе органичности и холистичке перцепције које је утемељено у вернакуларној и искуственој техничкости услед чега овај приступ садржи чак и елементе апстрактног експресионизма.

Као један од најзначајнијих културних покрета 20. века, високи модернизам је обликовао различите области уметности и друштва, од ликовне и филмске уметности до заштите архитектонског и урбаног наслеђа. (Мрљеш, 2022: 29-47) У ликовној уметности модернизам је донео радикалне преокрете, афирмишући апстракцију, експериментисање и преиспитивање традиционалних форми. У филмској уметности модернистички приступ је разграђивао класичне наративне структуре, истражујући нове технике монтаже и субјективне перспективе. Истовремено, у области заштите архитектонског и урбаног наслеђа, модернизам је наметнуо критички однос према историји, афирмишући концепт стратиграфије, аутентичности и континуитета развоја градских структура. Ови процеси заједно одражавају дубоку тежњу модернизма ка преиспитивању наслеђа и сталном трагању за новим облицима израза.

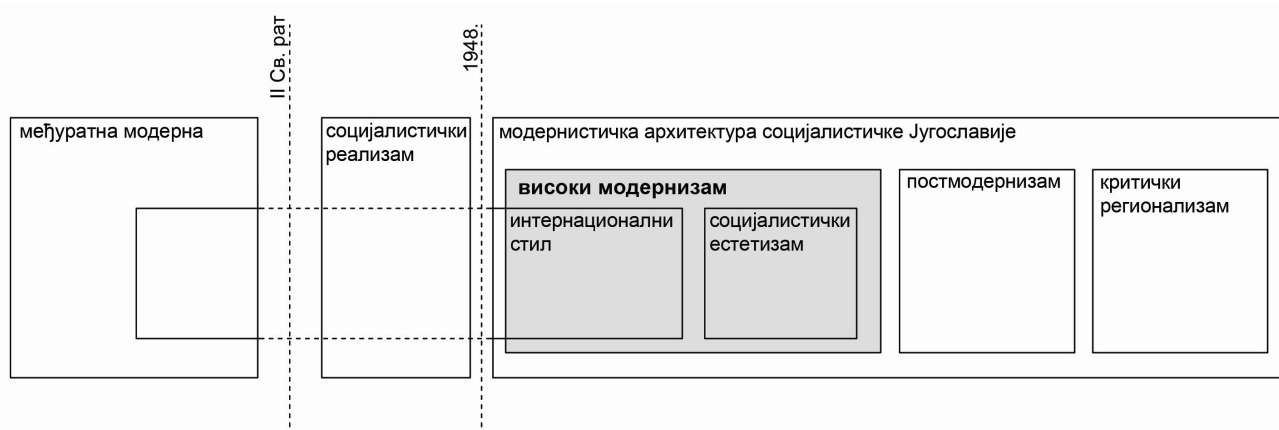
ПОРЕКЛО И ТУМАЧЕЊЕ ПОЈМА ВИСОКИ МОДЕРНИЗАМ

Архитектонски модернизам током друге половине 20. века имао је много аспеката који се не могу свести на један монолитни опис. Модернистичка парадигма је садржала велику разноликост израза, мотивација и конотација, пркосећи тако стереотипу о универзално применљивом и политички неутралном *међународном стилу* (Kulić, 2014). Због тога се у историји и теорији модерне архитектуре социјалистичке Југославије среће велики број појмова и синтагми које објашњавају различите варијетете и појаве. Архитектонска делатност друге половине 20. века на простору Југославије садржана је у синтагми *модернистичка архитектура социјалистичке Југославије* у оквиру које се препознаје неколико различитих хронолошких парадигми: *високи модернизам, постмодернизам и критички регионализам*. Високи модернизам као предмет истраживања, дефинисан је у неколико кључних тачака промена у периоду од раних педесетих до раних седамдесетих година, а обухвата два основна варијетета *интернационални стил и социјалистички естетизам*. [Слика 4]

Током две деценије након Другог светског рата, различити политички субјекти широм света усвојили су модернистичку архитектуру у њеним различитим облицима, како као средство репрезентације, тако и као инструмент модернизације. До касних педесетих њихови сопствени интереси усклађени су са логиком онога што је историчар Џејмс Скот (James C. Scott) назвао **високим модернизмом**: *самопоуздање у научни и технички напредак*. Најзначајнији производ таквог усклађивања, према Скоту, био је модеран град постављен у складу са принципима које су формулисали зачетници модернизма. (Kulić, 2014)

У контексту архитектуре у Југославији модернизам је истовремено имао конотацију инструмента друштвене модернизације, начина културне производње и средства идеолошке репрезентације. Захваљујући неочекиваном раскиду са совјетским блоком 1948. године, Југославију је само накратко дотакло политичко наметање социјалистичког реализма. Од тог тренутка, земља је себе дефинисала кроз дистинкцију од Истока којом доминира Совјетски Савез. Почетком шесте деценије 20. века југословенско руководство је формулисало нови

политички и економски систем социјалистичког самоуправљања, засновано на наводно аутентичнијем тумачењу марксизма, и постепено је ослобађало свој гвоздени стисак над културном производњом. Након неких почетних спорова, *високи модернизам* у визуелним уметностима убрзо је стекао широко прихватање, заменивши захтеве социјалистичког реализма за експлицитним идеолошким представљањем. Претежно забринута за средства изражавања, а не за било какву друштвену мисију, ова наизглед идеолошки неутрална уметност одражавала је присвајање високог модернизма на Западу као културног оружја хладног рата. (Kulić, 2014) Уобичајено је мишљење да је у контексту социјалистичке Југославије архитектура – пре свега архитектура *високог модернизма* – представљала својеврстан идеолошки екран на коме су се пројектовале идеје о модернизацији, прогресу и развоју (Игњатовић, 2012).



Слика 4 – Хронолошки развој модерног правца у архитектури 20. века
(извор: аутор дисертације)

У смислу стилског режима, педесете године у српској и југословенској архитектури представљају прелазни период од касног (предратног) модернизма и утицаја Ле Корбизијеа до усвајања елемената интернационалног духа у архитектури, односно утицаја Миса ван де Роа и чистих кубичних волумена *интернационалне архитектуре*, који се све више прихватају као одговарајућа уметничка форма нове социјалистичке заједнице. (Милашиновић Марић, 2017) Терминолошку одредницу *интернационални стил* конципирао је амерички историчар уметности Алфред Бар (Alfred H. Barr), како би означио сасвим одређену врсту архитектуре (*рационализам*), а широка примена термина датира од тренутка када су у Музеју модерне уметности у Њујорку 1932. године Хенри Расел Хичкок (Henry-Russell Hitchcock) и Филип Џонсон (Philip Johnson) поставили изложбу под тим називом. Међутим, појам *интернационалне архитектуре* потиче из Немачке од средине двадесетих година 20. века. Валтер Гропијус у делу под називом *Интернационална архитектура (Internationale Architektur, 1925)* употребљава придев *интернационални* који губи друштвено-политички садржај, а интернационални стил постаје једна од категорија историје уметности. (Perović, 2005) На интернационални стил се мисли и када се говори о архитектури након Другог светског рата, посебно архитектури стакла и челика својствену за Мис ван де Роа и Гропијуса. Главни генератори интернационалне архитектуре су бетонски скелет, слободне фасаде, слободне основе, лебдећа хоризонталност и раван зид. (Frempton, 2004)

Социјалистички естетизам⁸ теоретичари савремене уметности у Југославији издвајају као облик модернизма карактеристичан за период од почетка педесетих до средине шездесетих (Милашиновић Марић, 2017), док се у архитектури социјалистички естетизам уочава као одредница која обухвата период од шездесетих до средине осамдесетих (Perović, 2003). У Перовићевој интерпретацији идеологија социјалистичког естетизма најбоље се одсликава у стамбеној архитектури, односно у систему планирања, програмирања и финансирања — моделу који је у југословенској варијанти познат као *систем усмерене стамбене изградње*. У оквиру социјалистичког естетизма уметничко па и архитектонско дело се није више посматрало као *одраз*, оптимална пројекција реалности, што је било карактеристично за претходни период социјалистичког реализма, већ је направљен суштински прелаз *са тематског на пластичко, са предметног мотива на естетски предмет*. Као главне особине социјалистичког естетизма идентификоване су: неутралност, компромис, пасивност, самосвојност и самодовољност. (Perović, 2003; Попадић, 2010) Историчар архитектуре Владимир Кулић, подсећајући на теоријску улогу естетичара и есеистичара Свете Лукића, наводи *социјалистички естетизам* као каснију теоријску разраду *високог модернизма* који је имао своју паралелу са формализмом, наглашавајући ослобађање уметности од наративног терета социјалистичког реализма и његове аутономне логике. Разлика је била у томе што је у Југославији таква аутономија присвојена да представља не либералну демократију, већ самоуправни социјализам. (Kulić, 2014)

У теорији архитектуре и уметности се могу срести још и појмови и синтагме као што су *интернационални модернизам* (Fletcher, 1996), *социјалистички модернизам* (Шуваковић, 2012), *поетски модернизам* (Перовић, 2005), *романтичка модерна* (С. Мандић, 1964) *умерено модерна архитектура* (Перовић, 2005), *друга модерна* (Перовић, 2005; Денегри, 2009), *касни модернизам* (Шуваковић, 2012) и слични појмови. Тиме се историја модерне архитектуре и уметности од краја 19. века и током 20. века приказује као правилна смена стилова и покрета (-изама), коју карактерише све већи степен редуктивности и апстракције. (Шуваковић, 2012). Зајенички социо-технички и социо-културни образац различитих појмовних одрединца високе модерне друге половине 20. века, указује на универзални простор технике који се организује у формацији склопних система састављених од компатибилних делова, слично машини или производној линији, док се архитектура интегрише у шири систем развојног планирања и дела административно-технократске моћи, а што ће бити тежиште анализе у следећем поглављу.

СОЦИОКУЛТУРНЕ ПРИЛИКЕ У ЕВРОПИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

Критичко преиспитивање апсолутизације идеје рационалности човека и друштва произашло је из глорификације те идеје након другог светског рата занемаривањем да *ratio* није једина, а није често ни доминирајућа димензија човека и друштва на шта су доста раније указивали Сигмунг Фројд (Sigmund Freud) и Карл Јунг (Carl Gustav Jung) постављајући теорију о превласти несвесног (ирационалног) и минималистички комплексног над свесним понашањем ега. У контексту социокултурних прилика референтних за истраживање европске модерности испоставља се да је несвесно као компонента нагонског и ирационалног стања људске психе такође допуњена сфером коју чине емоције као не-рационалне димензије, које не потичу из рационалног и минималног слоја расуђивања већ имају и другачије корене, пре свега економски рационалне и продуктивне, чиме интензивно делују као мотивациона снага савременог мишљења и акције. (Herbert Marcuse, *Čovek jedne dimenzije*, 1968; Erih From, *Zdravo*

⁸ Појам социјалистички естетизам увео је књижевни критичар и естетичар Света Лукић 1963. године да би описао развој уметности у Југославији. По Лукићу социјалистички естетизам је настао после 1955. године као реакција на социјалистички реализам: *Естетизам отупљује иплиците, заокругује ствари, гуши одређенију, даљу дивергенцију. Теоријски празан, у сваком случају лабав, он у пракси форсира неутралнија дела.* (Šuvaković: 2011: 663)

društvo, 1980; Karl Gustav Jung, *Lavirint u čoveku*, 2011) Социокултурне прилике друге половине 20. века откривају ирационалне елементе у рационалности, а пре свега у анализи природе савремене технолошке рационалности која постаје посредник боље доминације и доприноси стварању тоталитарног универзума (Karl Gustav Jung, *Lavirint u čoveku*, 2011).

Доводећи до победе *технолошког рација* који потискује све друге димензије хумане рационалности али и афективности, европску социокултурну димензију осликава тријумф емпиризма, позитивизма и прагматизма сводећи све анализе на то да је *прогресивна савремена рационализација друштва повезана са институционализацијом научног и техничког развика* (Jürgen Habermas, *Theory and Practice*, 1971) односно да је *рационализација услова живота синоним за институционализацију форми доминација техничког ума који добија карактер политичког, ефикасног и хомогеног*. (J. Habermas, *ibid*) Хабермас наводи мисао Ернста Блоха (Ernest Bloch) да је рационалност модерне науке у основи срушена од стране економије на тај начин што је ослободила модерну технологију *њене невиности као чисто производне снаге*, будући да савремена техника постаје универзална форма материјалне производње којом се пројектује свет као целина, а тада технологија и наука преузимају улогу идеологије јер технократска парадигма постаје доминантна у објашњавању друштвеног прогреса. Културолог Едгар Морен (Edgar Morin) у тумачењу социокултурних образаца модерног света долази до појма *индустријализације духа*, односно до *колонизација душе* услед чега нема простора за антрополошке и психолошке побуне (E. Moren, *Duh vremena*, 1967).

Социокултурни миље у теорији сазнања, према Хабермасу, позициониран је на принципима позитивизма као једино прихватљиве опсервације и исправног знања. Научно сазнање је редуковано на емпиријски позитивизам, као систем појавности који се може проучавати непосредним посматрањем и квантификовањем, док се когнитивне активности мере гешталтним принципима а суштинско језгро друштвеног живота потпуно занемарује као променљива бихејвиорална карактеристика.⁹ У савременој науци и циљно оријентисаном дизајну долази до примата техничких наука над фундаменталним постулатима природних и друштвених наука, са изразитим потискивањем филозофског расуђивања о основним проблемима људске егзистенције. Према Хабермасу, ова појава је повезана са доминацијом ауторитарне државе која обезбеђује простор за манипулативне притиске техничко-оперативне администрације. У том смислу, фетиш науке, уметности и архитектуре постаје неодољивост и далекосежност асоцијација, реминисценција и рефлексивна, за разлику од идеолошких постулата старијег периода. Стимулисање процеса еманципације и интуиције изражава се *негативном утопијом и поствареном науком и уменошћу* у контексту технократске свести о еволутивном тренду културе. У сфери савременог образовања, где синтагма *слабе мисли* (*it. pensiero del diavolo*, Gianni Vattimo) указује на сужавање духовног хоризонта модерног човека у корист специјалистичких знања и минималистичких визуелизација, висока модерна је подручје стварања експерата за уске материјалне области којима није могуће разумети целину и рефлексивно доживети историјску и културну стварност света.

Тржишни фундаментализам као валдајућа идеологија модерне социокултурне динамике постају замена за законе природе, историје и антропологије, односно модерни развој се мери волуменом потрошње који постаје смисао прогреса (Z. Bauman, *Kultura i društvo*, 1984; Z.

⁹ Бихејвиорални аспект социокултурне егзистенције друге половине 20. века полако се креће ка опадању функционалистичких аспектуалности чиме се акценат ставља на људске феномене обојене егзистенцијалним и друштвеним проблемима који се могу открити употребом квалитативне анализе чиме се неприкосновени позитивизам полако усмерава ка постпозитивистичким дескрипцијама, појавама и и догађајима. Функционализам као владајућа теоријска парадигма у виталистичким и механистичким пољима, са структуралистичким конотацијама, преорјентише се на *социјалне инстинкте* као предуслова целине структуре друштва, чиме се социокултурна детерминанта хуманистичког и техничког света оријентише ка постструктуралистичким и динамичким процесима.

Bauman, *Liquid Modernity*, 2000). У свету филозофије и уметности настали постмодернизам током друге половине 20. века објашњава нову идеологију која релативизује културне и друштвене вредности одбацавањем *великих прича* о разумевању целине и тоталитета људске егзистенције, постулирајући одсуство сваке визије и замењујући класичне принципе морала *индивидуалним укусом* (преференцама појединца). Како пише друштвени теоретичар Лино Вељак *постмодерна је распршени тип модерног мишљења који на стварност фрагментирања света реагује подједнако фрагментираним мишљењем* (L. Veljak, *Novi društveni pokreti i ideje napretka*, 1988). Током друге половине 20. века функционализују се трансдисциплинарност и примат *масовне популарне културе*, а потом се, кибернетичким процедурама креираних виртуелних стварности, акценат помера са активности (*praxis*) културног субјекта (*differentia specifica* човека) на пасивност посматрача лишеног индивидуалности и субјективности у акту стваралаштва (Kristijan Norberg Šulc, *Egzistencija, prostor i arhitektura*, 2006). Доминира репродуктивна функција културе док се стваралачка функција затвара у уске професионалне оквире, што у архитектонском пољу *подржава апстрактна логика и медитативна истраживања којима се постиже кристализација сложености и богатства света а не редуција реалности кроз умањивање његове конкретности* (Tadao Ando, *Ka novim horizontima u arhitekturi*, 1990).

Пут ка савременој односно модерној архитектури који највише обећава јесте пут развоја који води кроз модернизам и преко његових когнитивних и епистемолошких граница. Према Тадау Анду то значи заменити механичке, линеарне, летаргичне и медиокритетске методе којима је био подложен модернизам, неком врстом апстрактне медитативне виталности која је обележавала његове почетке (релативизам, неодређеност) и стварати нешто што провоцира мисао у правцу нове енергије (сложености, проривуречност). У том смислу модернизам у савременој ликовној уметности, модернизам у савременој филмској уметности и модернизам у савременој теорији заштите архитектонског наслеђа, као важни културолошки и друштвени аспекти модерне имају значајану посредну улогу за разумевање модернизма у савременој архитектонској теорији и теоријској пракси.

МОДЕРНИЗАМ У САВРЕМЕНОЈ ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

За проучавање модернистичке архитектуре социјалистичке Југославије, шири европски ликовни оквир је посебно важан из неколико разлога: (1) *идеолошка еманципација* – након раскида са стаљинизмом 1948. године, југословенско друштво се окреће модернизму као визуелном језику прогреса и дистанце према соцреализму. Ликовне уметности (нарочито кроз групе попут *ЕХАТ 51*) подстицале су авангарду која је прва тестирала те слободе, трасирајући пут архитектури да постане инструмент модернизације друштва; (2) *синтеза уметности* – у Југославији је модернизам често тежио *тоталном уметничком делу* (нем. *Gesamtkunstwerk*), где су границе између скулптуре, сликарства и архитектуре биле порозне. Разумевање апстрактне уметности помаже дешифровању комплексне форме југословенских споменика, архитектонских или урбанистичких композиција. (3) *теоријски континуитет* – многи југословенски архитекти били су дубоко образовани у духу европске авангарде, те су своје пројекте конципирали кроз призму просторних инсталација и визуелне равнотеже, што је директно наслеђе модернистичких експеримената у сликарству и скулптури. Без разумевања преображаја који се догодио у ликовним уметностима (*преласка са репрезентације на конструкцију*) остаје ускраћеност за дубински увид у онтологију модерне архитектуре. Она није само *функционална кутија*, већ комплексан визуелни и идејни конструкт проистекао из исте интелектуалне климе из које је настала и савремена ликовна уметност. (cf.: Šuvaković, 2008)

Раном модернизму, за чију се истриографску одредницу често узима романтизам, својствен је развој модернистичке теорије рефлексивности и експерименталности сликарства у Бодлеровим, Золиним, Малармеовим, Сезановим, Гогеновим и Серановим тексовима о сликарству.¹⁰ Авангарда од почетка 20. века до средине тридесетих година, радикални је и милитантни облик модернизма, што значи да се пројект модерности остварује ексцесним, политичким и интермедијалним активностима. Авангарда разара аутономију дисциплина модернистичке културе, показујући да се уметношћу може револуционарно преобразити живот, друштво, култура и уметност на интернационалној сцени историје. (Šuvaković, 2011: 448) Једна од највећих криза модернизма историјски се одвија током тридесетих година: (1) успостављањем фашизма у Италији и интеграцијом футуризма у империјалну фашистичку уметност, (2) успостављањем национализма у Немачкој и бруталном ликвидацијом модернистичке и авангардне уметности, (3) утврђивање стаљинизма у СССР-у и ликвидацијом авангарди у име социјалистичког реализма, (4) великим економским кризама и доминацијом умереног модернизма (повратак реду) у западним демократским друштвима. (Šuvaković, 2011: 449) Замисли високог модернизма везене су за САД и Њујорк као нови центар интернационалне уметности.¹¹

Према историчару уметности Херисону (Charles Harrison), историју модернизма после Другог светског рата одређују два супротстављена концепта модерности: (1) Гринберговски концепт високог модернизма који идеје и вредности аутономије апстрактног уметничког дела доводи до врхунца и естетичке догме (апстрактни експресионизам, постсликарска апстракција), и (2) критички концепт високог модернизма који замисли интуиције, спонтаности, експресије, естетике и идеологије тумачи као облике вредности, значењске и политичке организације културе и света уметности (неодада, флукус, делимично поп-арт, неоконструктивизам). (Šuvaković, 2011: 449, 768; Denegri, 2013: 47-52) Гринберговска концепција високог модернизма доминантна је од касних четрдесетих, до средине шездесетих година. Карактеришу је: (1) креативно и стваралачко надилазе критичко, (2) уметничком праксом владају интуиције, директни изрази емоција и директни свеобухватни доживљај уметничког дела, (3) уметничко стварање увек претходи теорији, односно теорија је тек секундарни додатак ораганској целовитости и пуноћи уметничког израза (Гринберг је писао да је уметност искључиво ствар искуства, а не принципа), (4) уметничке дисциплине су затворене и аутономне, (5) циљ уметничког ауторефлексивног истраживања природе уметности је

¹⁰ У првим деценијама 20. века настају модернистичке теорије Клајва Бела (Clive Bell) и Роџера Фраја (Roger Fry) који развија естетику и поезију директне, аутономне и експресивне модернистичке уметности. Фрај указује да новом индиферентношћу према ликовном приказивању уметници постају мање заинтересовани за техничке проблеме и знање. Идентификовање модернизма с постимпресионизмом, фовизмом и експресионизмом заснива се на ставовима: (1) да су сви проблеми приказивања у сликарству и скулптури развојем фотографије и филма решени, (2) да уметност свој нови смисао добија тиме што је израз субјективног, специфичног и посебног искуства уметника, (3) развој експресивног непредстављачког сликарства, скулптуре и поезије доводи до губљења препознатљивих кодова на којима се темељи доживљај и разумевање уметничког дела, што за последицу има да уметници стварају аутопоетичке, поетске, педагошке и теоријске расправе које нуде нови значењски оквир њиховом деловању.

¹¹ Појава надреализма и његове трансформације дадаистичког деструктивног активизма у психоаналитички индивидуални аутоматизам и аутоматизма у фантастичку уметност, имају одлике стварања постмодерне климе. У том смислу може се формулисати теза да модернизам и постмодернизам нису културалне формације које чине праволинијски историјски низ, него културалне и уметничке парадигме које се у различитим раздобљима уметности 20. века међусобно супротстављају и преплићу.

Прилог овој тези су анализе харвардског историчара уметности Бухлоха (Benjamin Heinen-Dieter Buchloch) који је указао на обрте од апстракције (радикални модернизам) у фигурацију (постмодернизам) код авангардних уметника као што су: Гино Северини (Gino Severini), Карло Кара (Carlo Carrà), Франсис Пикабија (Francis Picabia), Казимир Маљевић (Kazimir Malevich) или Александар Родченко (Алекса́ндр Миха́йлович Родченко). Високи модернизам је период уметничког стварања који започиње почетком Другог светског рата, када уметници из европских земаља емигрирају у Француску, Енглеску и САД стварајући интернационални језик модернистичке уметности. (Šuvaković, 2011:449)

тражење посебности медија у којем ради, што значи да сликарство и скулптура немају заједничке аспекте него требају пронаћи минималан број аспеката (прошлост, пиктуралност, апстрактност, гестуалност) који су специфични и јединствени за сликарство и по којима се сликарство разликује од других уметничких дисциплина. Гринберг наглашава да модернистичко сликарство (апстрактни експресионизам, постсликарска апстракција) захтева да се литерарне теме преведу у стриктне оптичке, дводимензионалне облике пре него што се уведу у пиктуралну уметност. (Šuvaković, 2011: 449)

Модернизам се најчешће одређује као аисторијски и антиисторијски, будући да се залаже за модерност, прекид са традицијом, уважавање актуелног тренутка и перманентног утопијског прогреса. Гринбергова модернистичка теорија ревидира аисторијски карактер модернизма одређујући се као историцизам. Теорија високог модернизма је историцистичка јер историју модерне уметности реинтерпретира као усмерени развој апстрактне уметности или као редукционистичку линију која се правилно и прогресивно развија од миметичког сликарства, до апстрактне дводимензионалне пиктуралне уметности. У Европи високи модернизам нема доминантну струју него је одређен мрежом испреплетаних ривалских покрета у којима се суочавају модернистичке експресионе и егзистенцијалистичке концепције сликарства (од лирске апстракције, до енформела), неоавангардни експерименти (флукус, визуелна поезија, нове тенденције и неоконструктивизам) и развој критичке, лево оријентисане естетике (критичка теорија франкфуртског круга, ситуационизам) која у ривалству са структурализмом утиче на духовну и уметничку климу шездесетих година. У немачкој историји уметности обнове модернизма после Другог светског рата називају се друга модерна. Немачки историчар уметности Хајнрих Клоц применио је појам друга модерна и на критичко (нова апстракција у сликарству и скулптури, деконструкција у архитектури и техномедиска уметност) одбијање еклектичког и фикционог постмодернизма осамдесетих година. (Šuvaković, 2011: 449-450)

Касни модернизам обухвата раздобље од краја шездесетих до краја седамдесетих година, када долази до установљавања праксе и теорије постмодернизма и постмодерне епохе. Касни модернизам одређују поставангардни покрети који практично (поп-арт, минимална уметност, процесуална уметност) и теоријски (концептуална уметност) разграђују појам модернизма (у англосаксонском контексту критика високог модернизма, у Европи критика утопијских пројеката авангарди и неоавангарди) и његових институција. Касни модернизам је парадоксално време у коме се економска моћ институција културе и уметности утврђује као битна снага артикулације света уметности, али и време у коме се тај исти свет деловањем уметника, практичним и теоријским средствима оспорава. Као сваку касну епоху, касни модернизам карактерише критика и напуштање појма уметности и истовремено стварање ремек-дела модернистичке културе. (Šuvaković, 2011: 450)

Изолованој од СССР-а (Савез Совјетских Социјалистичких Република) и под претњом њене интервенције, Југославији су везе са Европом и САД (Сједињене Америчке Државе) неопходне. Током 1951. године склопљен је споразум о војној помоћи између ФНРЈ (Федеративна Народна Република Југославија) и САД, Велика Британија, Француска и САД одобравају Југославији знатну економску помоћ. (cf.: Vučetić, 2020) Почетком педесетих година КПЈ (Комунистичка партија Југославије) напушта партијско-државни модел у развоју културе, а од 1952. године и комплетан административни приступ уметности, из два прагматична разлога. Први је у стратешком удаљавању од идеала СССР, други у планираном и неопходном дипломатском, економском и војном приближавању Западу. Већ 1949. године, у знак подршке у време јаких притисака Информбироа, у Југославију долазе француски интелектуалци, попут Жана Касуа, и тиме нагло јачају културне везе са Француском. Резултат је изложба *Новије француске ликовне уметности*, отворена 1950. у Народном музеју. То је почетак низа значјаних међународних изложби које стижу како из Француске, тако и из Холандије, Велике Британије, а 1956. и 1961. године стижу две изложбе савремене уметности из САД. Паралелно тече и процес званичне ревизије става према наслеђу југословенске и

српске међуратне уметности, неприхватљиве у клими социјалистичког реализма, а после изложбе *Седамдесет сликарских и вајарских дела из периода 1920-1940* и званично рехабилитоване. Већ око 1951. године неки ортодоксни борци за правоверну идејност у уметности, показују знаке критичке ревизије и напуштања догматског дискурса, да би, после Крлежиног говора на Конгресу књижевника у Љубљани 1952. године о *стаљинским инжењерима душа, безидејности и неинвенциозности Ждановљеве естетике* излишно, ликовна идеолошка критика соцреализма и коначно била или покопана, или потпуно маргинализована. (Vučetić, 2020: 50-54; Šuvaković, 2011: 663; Denegri, 2013: 47-55)

Најпре је напуштена идеја о тврдокорном *семантичком пејзажу* као и идолошко-теоријски дискурс уско везан за социјалистички реалзам. Оно што следи јесте промена на семантичком плану, довољно очигледна да покаже везивање за Запад и дистанцирање од некадашњих идеолошких ктитора. Било је сасвим јасно да у ликовним уметностима и у критици, треба пронаћи нове другачије, несавјетске узоре, да треба пронаћи, створити или етаблирати нови визуелни модел – метафору политичког, државног, партијског и културног преображаја, синоним процеса *либерализације*. Она се у периоду прве половине педесетих година конституише кроз два типа и, убрзо, два модела слике. Први је носилац Revival међуратне грађанске сликарске традиције (често називан Трифуновићевим термином *модерни традиционализам*). Други и централни, јесте модел који настаје у окриљу Децембарске групе (1955-1960) и у кругу уметника млађе генерације. (Merenik, 2009; Šuvaković, 2011: 663)

У тексту *Високи модернизам или социјалистички естетизам* историчар уметности Лидија Мереник развија критичку интерпретацију уметничке продукције у социјалистичкој Југославији преиспитујући доминантне интерпетативне моделе који су владали истонографијом уметности друге половине 20. века. Мереник полази од тезе да појам високог модернизма, који је преузет из западне историје уметности, односно Гринбергове (Clement Greenberg) линије, није неутрално примењив на југословенски социјалистички контекст. Мереникова примећује да појам високи модернизам прикрива друштвене и идеолошке услове уметничке продукције и специфичне културне политике Југославије, чиме нормализацијом и деполитизацијом представља социјалистичку уметност као аутономну и чисту (кохерентну). Стога Мереникова успоставља појам социјалистичког естетизма као алтернативни интерпретативни оквир који би требало да означава уметничку праксу која инсистира на аутономији форме, естетичким вредностима модерног језика и функционално инкорпориран унутар социјалистичког идеолошког система. Стога аутономија уметности постаје условна и преговарана, а не апсолутна. Мереник разбија мит о модернизму као простору чистог, неутралног и слободног тако што модернизам не мора бити субверзиван, може бити компатибилан са социјалистичким поретком, а често служи и стабилизацији ситема кроз културну софистицираност (естетска аутономија постаје функционална идеологија, а не њен негатор). Модернистичка уметност, онако како је апострофирана код Свете Лукића, Мереник потврђује као подручје које није нужно чин отпора, није аутоматски политички еманипаторна, а често је део културног концензуса (модрнизам је институционално произведен, а не спонтано). Синтетичка формула овог семиналног рада Лидије Мереник може се разумети као појмовно одређење социјалистичког естетизма који је естетички аутономан, али идеолошки компатибилан уметничкој паркси. (Merenik, 2009)

У радовима историчара архитектуре и уметности Александра Кадијевића, који се пре свега у студијама о југословенској и српској архитектури социјалистичког периода бави проблемима модерности, произилази да социјалистичка модерност није схваћена као једноставна примена међународног модернизма под идеолошким притиском већ и као специфична културно-историјска формација која укључује и антрополошке формације уметничког клијентелизма. Кадијевић у низу радова полази од тезе да архитектура и ликовне уметности социјалистичке Југославије нису хомогене, нити су стилски једнозначне. Социјалистичка модерност друге половине 20. века представља полисистемски, полицентрични и плурални модернизам у

оквиру којега заједно коегзистирају високи (интернационални) модернизам, касни модернизам, структурализам и брутализам, регионалне и клијентелистичке интерпретације модерне као и постмодерни импулси посебно од краја шездесетих и почетка седамдесетих година. Тиме Кадијевић одбацује поједностављену слику социјалистичке архитектуре као догматског и униформног функционализма. За Кадијевића напуштање радикалног неомарксистичког соцреализма почетком педесетих година 20. века пре свега има структурни, а не само стилски значај – одбацивање соцреализма није само естетска корекција, већ укључује чин културне еманципације, успостављање архитектуре као аутономног, професионалног и теоријског поља, и коначно улазак у дијалог са западноевропским модернизмом и интернационализмом. (cf.: Кадијевић, 2024)

Кадијевић инсистира да се социјалистичка архитектура не може свести на симболичку функцију државе и државне идеологије – модернистичка архитектура је свеопшти процес урбанизације и индустријализације, инфраструктурни део савременог начина живота и просторни оквир социјалне мобилности. За разлику од редуccionистичких ликовно-стваралачких тумачења, Кадијевић наглашава улогу посвећених (ангажованих) архитектонских индивидуалитета. То значи да висока социјалистичка модерност допушта ауторску интерпретацију, експеримент и теорисјко саморазумевање, услед чега архитекте нису само пуки извршиоци плана, већ културни медијатори, носиоци модерничке етике и актери професионалне аутономије. Могло би се закључити да систем и идеологија не бришу ауторе већ га преусмеравају, на основу чега Кадијевић гради кључно разликовање између југословенског и источноевропског ликовног модела у архитектури. Тако се југословенска архитектура развија у оквиру самоуправног социјализма, децентрализованог система одлучивања и релативно отвореног културног поља, што омогућава експерименталне типологије, комплексне урбанистичке морфологије и бржи методолошки пријем међународних теорија. Успостављајући *херојски период модерности* Кадијевић поред иницијалног периода од педесетих до шездесетих година 20. века гради општу периодизацију модерне од пост-соцреалистичког раскида преко зрелог модернизма до касних прото-постмодерних форми. Кадијевић не идеализује социјалистичку модерност већ је види истовремено као еманципаторску и нормативну, иновативну и бирократски ограничену, и потом, културно-прогресивном и институционално ригидном. Општи Кадијевићев опус рада на историографији високог модернизма на архитектури и ликовним уметностима упућује на разумевање унутрашњих напетости у техници и уметности, а не моралну осуду или носталгију. Из Кадијевићевог опуса категорија социјалистичке модерности у архитектури Југославије и Србије означава аутономну, плуралну и историјски укорењену форму модерне која се обликује у дијалогу између идеологије, професионалне културе и међународних токова. (cf.: Кадијевић, 2024, 2015, 2008)

Негирање модернизма, које је ретко истицано обележје антикапиталистичког духа марксизма, није било актуелно питање за делатнике поратне српске архитектуре. Полемика о модернистичкој архитектонској естетици није функционисала као у другим друштвено-хуманистичким областима, услед активности архитеката који су премошћивали предратно образовно и стваралачко деловање у оквиру модерног правца са поратним ангажманом у обнови порушене државе. Из предратног система школовања и конкретних ангажмана настала је теорија материјалистичке културе града која се није развијала у засебну естетичку дисциплину односно теорију архитектонскоурбанистичког чина, већ је формирала теоријски контекст, више атмосферу умерене модерне предратних интелектуалистичких схватања. Поратни модернизам је носио смисао традиције која се тумачила носталгичном сублимацијом предратних победа и авангардности, са нејасним предлогом етичке, естетичке и политичке трансформације у целину актуелних друштвених односа, задуго изазивајући несигурност

најпре у односу на појмовна одређења речи модерно и савремено.¹² (Цигановић, Мрљеш, 2015: 11-21)

У теоријским и историографским радовима историчара уметности Игора Борозана савремена интернационална модерност се разуме као рефлексивно, фрагментарно и вишеслојно стање културе, а не као линеарни наставак историјске авангарде. Савремена модерност је стање сталног преиспитивања отворени дискурзивни процес и динамичка културна логика. Модерност није завршена авангардом, нити је укинута постмодерном, већ се реартикулише у савременим уметничким праксама. Према Борозану савремена модерност се гради кроз селективне дисконтинуитете, реинтерпретацију истојских форми и активно присуство традиције у савременом контексту (вернакуларизам). Савремена модерност је обележена распадом тоталитаризајућих идеологија, плуралношћу поетика и фрагментацијом естетичких критеријума, услед чега архитектура и ликовне уметности више не претендују на универзални стил, већ на ситуационо значење. Посебно се може назначити да савремена модерност у архитектури и ликовним уметностима промишља сопствене медије, тематизује властите услове настанка и укључује теорију као део праксе (теоријске праксе). Борозан инсистира на трансформацији онтологије уметничког објекта и наглашава савремену модерност као систем у коме дело није нужно стабилан објекат, као процес у коме догађај и контекст добијају примат, и као значење које настаје у интеракцији са јавношћу. Тако по Борозану уметност је релациона и перформативна, а не искључиво објектна – док је уметнички субјект дестабилизован, фрагментиран, историјски и друштвено условљен, али није у потпуности нестао (ауторство се трансформише у позицију, а не у ауторитет). Синтетичка формула Борозановог појма савремене модерности односи се на рефлексивно, плурално и критичко стање културе у којем уметност делује као процес спознаје, а не као затворен естетски систем. (cf.: Борозан, 2006)

Модернизам у савременој ликовној уметности у Еворпи с почетка 20. века означио је радикалан раскид са миметичком традицијом и академизмом, уводећи примат аутономије уметничког дела, експеримента и апстракције. Кроз покрете попут кубизма, конструктивизма и неопластицизма, уметници су редефинисали однос између форме, простора и посматрача, третирајући платно не као прозор у свет, већ као поље тензија и геометријских односа. Разумевање овог оквира је неопходно за изучавање модернизма у архитектури јер су управо у домену визуелних уметности артикулисани принципи који ће касније постати фундаменти грађеног простора: *редукција на суштину*, *искреност материјала* и *укидање орнамента*. Архитектура модернизма је просторна материјализација ликовних теорија које су тежиле ка универзалном језику форме, а не пуки архитектоснки стил.

МОДЕРНИЗАМ У САВРЕМЕНОЈ ФИЛМСКОЈ УМЕТНОСТИ

Специфична веза између филмске уметности и архитектуре модернизма је суштински *структурална*, а не само естетска. Као што је архитектура модернизма редефинисала начин на који се крећемо кроз простор, модернистички филм је редефинисао начин на који опажамо време и просторну секвенцу. Модернизам у филмској уметности напустио је класичну линеарну нарацију и окренуо се истраживању *субјективног времена*, *фрагментације* и *монтажних дисконтинуитета*. Филмски ствараоци попут италијанског редитеља Антонионија (Michelangelo Antonioni), француско-швајцарског редитеља Годара (Jean-Luc Godard) или француског редитеља Реснеа (Alain Resnais) почели су да користе камеру не само за бележење радње, већ за истраживање психологије амбијента и отуђења појединца унутар новоизграђеног модерног града. У овом контексту, кадар престаје да буде статичан и постаје

¹² *Два модернизма*, реч гл. уредника Ђорђа Раденковића, НИН од 23. 12. 1951.

динамично поље истраживања простора, што је директно аналогно идеји *архитектонске променаде* (фр. *promenade architecturale*) Ле Корбизијеа, односно схватању архитектуре кроз покрет и промену визура.

Филмски модернизам се развија као реакција на кризу традиционалног поретка документарног и визуелног приказа, као и на осећај отуђења и бесмисла који је обележио европску (и светску) интелектуалну сцену средином 20. века. (Elsaesser, 2005) Филмски аутори више не теже да публици пруже илузију стварности или утеху кроз причу с јасним почетком, развојем и крајем. Уместо тога, у први план долазе теме усамљености, апсурда, отуђења, прекинутих комуникација и кризе идентитета. Филмски модернизам тако постаје повезан са ширим културним покретима егзистенцијализма и постструктурализма, али и са политичким покретима који доводе у питање доминантне идеологије и поретке моћи. Модернистички филм више није само прозор у свет, он је самостални уметнички језик који публику позива на критичко мишљење, а не на идентификацију. (Kovács, 2007) Филм као медиј више не *рефлектује стварност*, јер се наводно и сама стварност сматра дубоко медијски конструисаном. У том смислу, модернизам у филму може се схватити као покушај да се разоткрије механизам репрезентације и да се створи нова врста гледања мање пасивна, више критичка.

О визуелном дискурсу се може говорити тек на нивоу филмске приче схваћене као функционална перспектива наративног кода. Иза сваке дискурзивне чињенице крије се одређени текст-дискурс, специфичан филмски исказ, вишестрано уплетен у процесне последице растегнуте у времену значећих карика поруке. (Gvužđ, 1985) Уколико се текст посматра као нека врста *методолошке области* филмске наратије која обухвата ток сукцесивно сређених иконичко-наративних чињеница организованих у дискурзивни процес који је реализован у завршеној и сваки пут ограниченој групи исказа формулисан у филмском кодовском систему у виду поља дискурзивних догађаја. Дискурзивност ће се у таквој перспективи појавити као врста игре и филмске иконичности са филмском наративношћу, означава нешто налик на унутартекстуалну ситуацију, одлучујући о сукцесивности комуниканих значења и њиховом оријентисању према комуникацијској носивости контекста. (Gvužđ, 1985)

У југословенском и српском теоријском простору кинематографије присутан је значајан однос према естетици, семиотици, идеологији и авангардно мишљење. Српска теорија кинематографије снажно се оријентише ка структуралистичким и постструктуралистичким теоријама антропологије слике, семиологији антропологије слике, психоаналитичким читањима слике, марксистичкој и идеолошкој критици слике и анти илузионистичком модернизму слике. Антропологија просторних слика се третира као текст, систем знакова, апарат, дискурзивна пракса, а не само као наративна и естетичка форма. У српској модернистичког кинематографији уочавају се карактеристике комбинације западне теорије и социјалистичког културног контекста, критика буржоаског реализма, али и догматског социјалистичког реализма, интересовање за ауторско дело, али не у романтичном смислу *генија* и филмско дело као поље идеолошке борбе и епистемолошке конструкције. Методолошки статус у теорији филмске антропологије слике полази од претпоставке да прикази нису неутрални аналитички текстови, да слике имају програмски, манифестни и полемички карактер, и да је сликом могуће стварност довести до појмова као што су *структура, дискурс и идеолошка интерпелација*.

Филмске свеске у издању Института за филм током 1984. и 1985. представљају најважније научно место и претечу савремених студија модерне визуелне културе, модерних медијских теорија и теорије модерних диспозитива. Са више страних аутора, пре свега из Чехословачке и Пољске, филмске свеске у научном смислу упућују на *епистемолошки лом* у разумевању модернистичке антропологије слике: прелаз са слике на миметичког средства репрезентације на слику као дискурзивну, структуралну и идеолошку праксу. У том светлу југословенска,

српска и београдска кинематографија развијају специфичан облик филмске и визуелне модерности која се формира у напетости између западноевропских теоријских модела и социјалистичког друштвено-политичког контекста. Под снажним утицајем структурализма, минимализма и гешталтне психоанализе филмска слика и визуелизација се схватају као системи знакова (Cristian Metz, Јуриј Lotman), апарат производње субјекта (Jean-Louis Baudry, Roman Jakobson) и идеолошки дискурс (Louis Althusser, Umberto Eco). Модернистичка антропологија слике, према домаћој парадигми није инструмент који *боље приказује стварност*, већ инструмент који разоткрива сопствене услове производње значења. Према Петру Волку, домаћем филмском критичару модернистичке слике постају парадигме зато што разграђују илузију филмске транспарентности, а не зато што причају другачије приче. Југословенска култура смештена између културне слике Истока и Запада није имала потребу да брани филм и визуелне преференце као уметност у односу на буржоаски канон, већ да га критички ситуира у пољу друштвене производње значења. Ставови о модернистичкој визуелизацији у *Филмским свескама* представљају методолошку нужност, а не естетички избор. Тако на пример, манифестација модерности у такозваном *црном таласу* суштински није у *мрачној тематици*. Она се отелотворује у разградњи доминантног модела репрезентације. Антропологија слике у радовима Макавејева, Петровића, Павловића, Ракоњица и касније Жилника дестабилизују линеарну наратију, психолошку мотивацију ликова, идеју историјских нужности и илузију кохерентног субјекта (предмета). Филмском сликом и документарном визуелизацијом више се не потврђује друштвена реалност, она се сама по себи доводи у питање. Тиме се југословенска, српска и београдска кинематографија, антропологија слике и документарна слика укључују у шири европски модернистички пројекат, али према Петру Волку и Ђорђа Кадијевића задржава специфичну политичку амбиваленцију – *критику без потпуног раскида*.

Модерност је полигон за деконструкцију филмске онтологије и најрадикалније се испољава у третману филмског простора (фрагментација празнина и дисконтинуитет) времена (елиптичност, понављање, застој) и субјекта (расцеп и одсуство идентификације). Модернистичка антропологија слике престаје бити *прозор у свет* и постаје операција над перцепцијом. Према Волку и Кадијевићу, у том светлу, југословенски модернизам у визуелизацијама не касни за западом, он се развија паралелно и често са већом теоријском самосвешћу него у самој филмској пракси. Модерност у југословенском контексту визуелне културе пре свега је *теоријски догађај* – место где филм и слика постају свесни сопствене идеолошке и епистемолошке условљености. У том смислу, модерни филм и документарна слика су критички режим мишљења слике, а не само стил, епоха или школа.

У теоријском раду Татјане Карабеговић (2018) који се односи на присуство модерне архитектуре у филмској уметности нуди се архитектонска дискурзивност слике којом се означава генеративни карактер филмског тока, архитектонска диспозитивност за генерисање наративних текстова из иконичких архитектонских и урбанистичких амбијената као и превођење иконичке архитектонске експресије у наратију, односно унутартекстуалну комуникацију ситуације на фабуларно излагане приче (пословна зграда *Хелпро*, Трг Маркса и Енгелса, палата СИВ-а (Савезно извршно веће), Дом омладине, Музеј савремене уметности). Рад Татјане Карабеговић (Репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године) мења статус архитектуре у филму од сценографије ка епистемолошком медијуму. Предузимајући критику редуktivног сценографског схватања архитектуре у филму тек ако сценографије, амбијенталне позадине и неутралног контекста радње, *филмска архитектура* се концептуализује као активни носилац значења односно као медијатор између филмског наратива, визуелног режима и идеолошког хоризонта филма. Архитектонски простор у филму није дат већ је произведен кроз кинематографске процедуре (кадар, монтажа, ритам, релације са телом). Архитектура у филму постаје знак структура и афективни регулатор перцепција и може се анализирати кроз низ теоријских традиција: филмска теорија модерности (André Bazin, Gilles Deleuze),

феноменологија простора (Maurice Merleau-Ponty, Christian Norberg Schulz), семиотика и дискурзивна анализа (Jurij Lotman, Umberto Eco), теорија архитектонског простора (Простор као културни и симболички конструкт Љиљане Благојевић, Александра Игњатовића, Владимира Макоа).

У раду оријентисаном на филмску и документарну слику архитектуре и архитектонског наслеђа, аутори Цигановић и Јовићевић (2022: 324–336) постављају централну тезу да филм и архитектура деле онтолошки проблем простора и времена који се у антропологији слике разрешава различитим средствима – архитектура простор стабилизује, а филм простор тепморализује. Анализирајући рад режисера Арсенија Јовановића и његове документаристичке и кинематографске процедуре, аутори Цигановић и Јовићевић покрећу проблем антропологије слике и запажају да архитектонско наслеђе у филму, телевизијским серијалима и документарној слици губи статичност и као архитектура уопште постаје секвенцијална, фрагментарна и зависна од погледа (простор је увек однос а не објекат). Уживљавање у догађаје који се прате са урањањем у пејзаж, простор и ликове француски филозоф и културолог Едгар Морен (Edgar Moren) назива антропокозмоморфним преносом, док за белгијског експерименталног психолога Алберта Михота ван ден Берка (Albert Michotte van den Berck) резултати афеката филмског приказа одговарају класичној дефиницији психолошке емпатије. Аутори подсећају на Бартове налазе, да модерна времена обележава период бављења феноменом поверења у филмску слику, док за Едгара Морена филм сачињавају: (1) двојник и двострукост, (2) материјални преображаји и свуда присутност, (3) структурна флуидност и (4) узајамна сличност микрокосмоса и макрокосмоса (Цигановић, Јовићевић, 2024).

Кроз филмску слику, архитектура престаје да буде само грађевински подухват и постаје идеолошки и социолошки симбол. Југословенски модернизам у филму често је служио као полигон за испитивање граница између државног колективизма и индивидуалне егзистенције унутар модерних блокова. Проучавати модернизам у архитектури са освртом на филм значи уважавање чињенице да је модернизам први стил у историји који је настао и развијао се упоредо са покретном сликом. Филм је теоријски пандан модернистичкој архитектури који нам омогућава да разумемо феноменологију просторног искуста.

МОДЕРНИЗАМ У САВРЕМЕНОЈ ТЕОРИЈИ ЗАШТИТЕ АРХИТЕКТОНСКОГ НАСЛЕЂА

Однос модернизма према појмовима *традиција* (енг. *tradition*) и *наслеђе* (енг. *heritage*) представља кључну дијалектичку одредницу модерне историје. Компаративни метатеоријски приступ одређен структуралистичким и рефлексивним аспектима и појмовима упућује на то да значење ових појмова не објашњава изоловане ентитете, већ њихово значење и подразумевани однос произилази из мреже релација у којој су позиционирани. Тако на пример према Шилцу (Edward Albert Shils) појам *традиција* функционише као динамичка структура преношења норми, пракси и значења кроз време, док *наслеђе* функционише као институционално кодификована селекција прошлости стабилизована кроз објекте, места и дискурсе. У том светлу традиција према Шилцу представља процесуалну структуру, а наслеђе представља објективиковану структуру. У погледу категорије времена традиција је рекурзивна и жива (оживљујућа) док је наслеђе сегментисано и фиксирано. У контексту одоса према прошлости, традиција је континуирана реинтерпретација, док је наслеђе селективна репрезентација. У погледу логике хронолошког, односно периодног трајања традиција представља понављање са разликом и блиска је хронологији, а наслеђе представља очување кроз стабилизацију по чему је блиско периодизацији.

Шилц у уводном тексту *Tradition* (1981) структуралистички закључује о односу наслеђа и традиције – наслеђе је пресечна тачка традиције и представља тренутак у коме се ток пракси

зауоставља и преводи у занк. Шилц на истом месту запажа да традиција производи значење кроз употребу, а наслеђе производи значење кроз репрезентацију. Тако на пример у архитектури традиција представља типологију, морфологију, занатско знање, пројектантски хабитус, док наслеђе у архитектури представља споменик, заштићени објекат и културно добро. Шилц додаје да традиција често делује пререклексивно, да је инкорпорирана у ритуале и праксе и да је рефлексивна тек у тренуцима кризе или трауматичног прекида, док је наслеђе по правилу увек високо рефлексивно, захтева именовање, категоризацију и регулацију, и постоји само као свесна културна одлука (наслеђе почиње тамо где традиција постаје проблем). Шилцов приступ наслеђу и традицији представља тачку пресека са Александеровом (James Alexander, 2016) теоријом традиције и Јаровљевом (Thomas Yarrow, 2018) логиком континуитета, а тиче се ауторитета и легитимације ових појмова. Тако питање извора ауторитета за традицију представља прошла пракса, а за наслеђе актуелна институција; начин легитимизације за традицију представља имплицитни консензус, а за наслеђе представља формална процедура; и коначно стабилност традиције је простављена у флексибилности, а стабилност насељеа је нормативно затворена. Анализама појмова наслеђе и теорија из Шилцовог метатеоријског рада о постојању својеврсног рефлексивног парадокса – наслеђе тврди да *чува традицију*, али историјски и у стварности наслеђе замрзава један њен историјски слој, прекида њен процесуални карактер и претвара праксу у објекат. Зато се може рећи да је наслеђе рефлексивна трансформација традиције у културни ресурс.

Александерова почетна теза заснива се на питању зашто је традиција теоријски потцењена, с обзиром на то да је она једна од најчешће коришћених, а најмање систематски и теоријски разрађених појмова у модерној друштвеној и историјској теорији. Александер полази од претпоставки да се традиција код аутора, пре свега историчара и антрополога, често своди на остатак прошлости, поистовећује се са конзервативизмом, или се третира антитезе рационалности и прогреса. Александер сматра да је то епистемолошка грешка јер традиција није само садржај, већ структура преношења легитимисања и делања, што значи да је традиција форма производње смисла, а не пуки историјски депозит. Појам традиције је могуће разложити у четири редуccionистичка приступа: (1) традиција као пуко понављање (механичка репродукција прошлих пракси, при чему се игнорише чињеница да традиција укључује селекцију, интерпретацију и нормативну одлуку); (2) традиција као ирационални ауторитет (наслеђа се прихватају *јер су стара* при чему ово промашује унутрашњу рационалност традиције која поседује критеријуме оправдања и производње разлога); (3) традиција као идеологија (средство доминације при чему се превиђа инструментализација која је опонентна суштини традиције) и коначно (4) традиција као супротност модерности (модерно као рационално и традиционално као превазиђено, при чему се запоставља чињеница да је свака модерност функционисала кроз традицију). (Alexander, 2016) Укључујући архитектонска питања у контексту теорије наслеђа и традиције, Александер запажа да модерна архитектура производи сопствене традиције, као и да је дисконтинуитет често реторичка конструкција, а не реално или естетичко стање.

У Александеровом семиналном раду традиција представља нормативно структурисан образац преношења пракси, веровања и форми делања кроз време, који се одржава путем рефлексивне идентификације актера са прошлим ауторитетима. Позитивне одреднице традиције су дефинисане: (1) преношењем кроз време (темпорална димензија, али која није линеарна, већ рекурзивна); (2) нормативност (преношење које није само дескриптивно, већ је и оперативно исправно); (3) ауторитет (традиција није принуда, већ призната легитимност прошлих образаца); и коначно (4) рефлексивност (традиција није *слеп*, већ се може преиспитивати, реинтерпретирати, па чак и одбацивати, али тек *изнутра*). (Alexander, 2016) Однос традиције и рационалности које Александер препознаје кроз историју као опонентне појмове, он помирује и констатује да је традиција услов могућности рационалности. Наиме, ни једна рационална пракса нема нулти почетак и нема апсолутно неутралне критеријуме (критеријуми расуђивања се наслеђују). Александер наглашава да је традиција пре свега практична, а не само

дискурзивна појава јер живи у навикама, професионалним рутинама, телесним праксама и просторним обрасцима. Метатеорија традиције је позиционирана између филозофије и историје, друштвене теорије и епистемологије, услед чега Александер закључује да традиција никада није била препрека модерности, она је њен трајни структурни услов (не постоји чиста иновација, већ је свака иновација рекомбинација наслеђених елемената).

Јаров полази од става да се савремена заштита и конзервација архитектонског наслеђа не може разумети само као пуко очување физичких објеката. Уместо тога заштита и конзервација би морале функционисати као праксе одржавања континуитета у којој се материјални елементи третирају као средства за очување нечег апстрактнијег попут *духа места* (*genius loci*), *духа времена* (*genius saeculi*) или идентитета. Другим речима заштита архитектонског наслеђа није заштита саме ствари (ствари по себи), већ успостављање односа прошлости, садашњости и очекиване будућности. Овај енглески конзерватор критикује доминантно имплицитно схватање наслеђа као стабилног, фиксираног и материјално одредивог ентитета. Према Јаровљевој тумачењу, овакав приступ занемарује друштвене праксе које производе значења наслеђа, потискује чињеницу да се *аутентичност* стално преговара и прикрива активну улогу институција и заједница. Из тога произилази да се наслеђе стално производи кроз интервенције, интерпретације и интерпелације. Централни појам заштите представља задржавање карактера (енг. *retaining character*) означавајући нормативни идеал који усмерава конзерваторску и споменичку праксу. Овај појам функционише као посредник између промене и континуитета тако што су промене дозвољене, али само уколико се могу представити као очување препознатљивог идентитета. Јаров закључује да су конзервација и заштита према томе активне трансформације под маском стабилности. Јаров показује да се одлуке у конзервацији и заштити не заснивају првенствено на критичким критеријумима, оне се успостављају на наративној логици континуитета. Ова логика подразумева селективно позивање на прошлост, привилеговање одређених историјских слојева и потискивање других као не аутентичних или неважних (континуитет се разуме као уверљива прича о непрекинутости, а не као реална непрекинутост). Време у конзервацији и заштити је рекурзивна темпоралност којом се одбацује линеарни модел времена и уводи схватање конзервације као рекурзивне темпоралне праксе (прошлост се реинтерпретира из садашњости; садашњост се легитимише на прошлост; будућност се пројектује као продужетак тих односа). У завршници текста (Yatow, 2018) Јаров сугерише да очување наслеђа није супротно модерности, оно је један од њених кључних механизма. Модерност не функционише као радикални прекид са прошлошћу већ кроз контролисану и институционализовану реинтерпретацију традиције, па су у том светлу конзервација и заштита архитектонског наслеђа увек модерне технологије континуитета. Све међународне повеље суштински указују да праксе очувања архитектонског и урбанистичког наслеђа не теже очувању непромењиве прошлости, оне теже производњи стабилних односа према променама у којима се идентитет одржава кроз селективну трансформацију.

Тако на пример, модернистички структурализам у архитектури и урбанизму током 20. века значајно је утицао на промишљања о конзервацији и заштити архитектонског и урбаног наслеђа. Уместо дотадашњих пракси које су тежиле реконструкцији идеализованог стања прошлости, модернистички приступ је наглашавао критичко читање историјског развоја простора и његово структурално уважавање као темеља за будуће интервенције (Choay, 2001). Италијанска школа, коју предводи Муратори (Saverio Muratori), истакла је важност *типолошког континуитета* — разумевања града као живог система који се временом органски развија (Maffei, Caniggia, 1979). Морфолошка анализа није тежила само бележењу физичких форми, већ и разумевању трајних закона који обликују урбано ткиво. Истовремено, у енглеском контексту, Конзен (Michael Robert Günter Conzen) развија прецизну методологију картографске анализе урбаних структура, наглашавајући историјску стратиграфију као основу за све будуће интервенције (Conzen, 1960).

Паралелно са овим аналитичким приступима, на теоријском плану, Чезаре Бранди (Cesare Brandi) формулише своју *Теорију рестаурације (Teoria del restauro, 1963)*. Брандијеви постулати афирмишу идеју да рестаураторска интервенција мора поштовати како историјску, тако и естетску вредност дела (Бранди, 2007). За Брандија, свака интервенција мора бити препознатљива као савремена, али истовремено не сме нарушити интегритет оригиналног објекта. Управо овај став, који инсистира на дијалогу између прошлости и садашњости, одражава модернистички дух: прихватање континуитета у развоју уметничког и архитектонског дела без имитације или фалсификовања. Конкретни примери примене ових принципа могу се видети у пројектима као што су санација историјског центра Болоње, где је анализа морфолошких структура била основ за планирање интервенција (Maretto, 1970), или у Венецији, где се, након Венецијанске повеље (1964)¹³, успоставља међународно прихваћен стандард конзервације који подразумева поштовање аутентичности и стратиграфије. (Бранди, 2007)

У првом поглављу Главе 1 – *Културолошке карактеристике високог модернизма* идентификовано је порекло појма *високи модернизам* и утврђене су његове различите варијације и интерпретације. Појмовно одређење је значајно за даље истраживање као примарни критеријум за обраду извора и употребу научног апарата. Одређењем појма *високи модернизам* нису утврђене само стилске карактеристике, већ је појмом идентификован како временски тако и просторни оквир. Друштвено-теоријски приступ општим социо-културним приликама у Европи као референтној сфери истраживања у другом поглављу указује на потребу да се идентификују сви друштвени и културолошки аспекти који су утицали на појаву и развој високог модернизма. Шири културно-историјски и друштвени контекст истраживања било ког покрета у архитектури омогућава да се идентификовањем различитих утицаја препознају кључне тачке промена. Тиме се одређују и поља која ће бити ближе анализирана у наредним поглављима.

У Глави 1 је успостављена структуралистичка историографија друштвене теорије високог модернизма кроз објашњења дисконтинуитета са традицијом, а принцип (дис)континуитета ће бити једна од кључних тема за истраживање у Глави 3. Надовезивањем на друштвену историју и теорију даљом анализом је високи модернизам испитан кроз три поља – савремене ликовне уметности, савремене филмске уметности и савремене теорије заштите архитектонског наслеђа, као релационим референцама савремене архитектуре за анализирани период друге половине 20. века. У том смислу истраживање указује да архитектура високог модернизма има семиотичке рефлексије на ликовну и филмску уметност и савремену теорију заштите архитектонског наслеђа. У Глави 1 резултати истраживања кроз теоријско, историјско, друштвено и културолошко одређење појма *високог модернизма* указују на дијалектички *apparatus* у релевантним изворима (*неутралност, редуccionизам, рационализам и минимализам*). Ове дијалектичке категорије архитектонског модернизма биће предмет анализе у наредној Глави 2.

¹³ ICOMOS. (1964). International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter). https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf (приступило: 28.04.2025.).

ГЛАВА 2

ДИЈАЛЕКТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ АРХИТЕКТОНСКОГ МОДЕРНИЗМА

У Глави 2 – *Дијалектичке категорије архитектонског модернизма* испитују се феноменолошки аспекти високог модернизма кроз категоријални *apparatus* дијалектичких појмова – *неутралност, редукционизам, рационализам и минимализам*. Ови дијалектички појмови су препознати у релевантним изворима испитивањем појма *високи модернизам* кроз друштвено-теоријске и друштвено-историјске аспекте. Теоријски оквир истраживања, детаљнијим тумачењем дијалектичких појмова као феноменолошког аспекта модерне пружа могућност за јаснијим разумевањем архитектонских појмова којима категоријални *apparatus* оперише. У том смислу категоријални појмови ће бити анализирани од општих филозофских својстава до архитектонског својства појма. Циљ ове анализе је да теоријски оквир истраживања послужи као методолошки алат за тумачење архитектонског апарата у другом делу дисертације где се испитују примери кроз три архитектонске ремоделације у заштити урбаног наслеђа.

Према Зигфриду Гидеону (Zigfried Giedion, *Vreme, prostor i arhitektura*, 2012), у целокупној историји архитектуре могу се установити само две развојне тенденције – једна окренута рационалном и геометријском, и друга која је усмерена ка ирационалном и органском. Естетичке постулате високе модерне је могуће посматрати као неку врсту методолошке области архитектонске аналитичке филозофије, која је с једне стране одређена естетском проценом универзализације једноставности кроз геометријски формализам, а са друге стране, интуитивног просторног промишљања као модалитета комплексности. Овде је фокус на кључним фундаменталним одредницама високе модерне у којима когнитивна компонента може да створи одговарајући вредносни приступ комплексности из концепта и перцепта једноставности схваћене кроз појмове минимализам, редукционизам, неутралност и рационализам. С обзиром на то, овде се даје увид у релевантне методске приступе који се по информационом и когнитивном одређењу могу одредити као универзалистичко логичко искуство феномена једноставности у геометријским законитостима. Тако схваћеним детерминизмом визуелизације и статичке перцепције геометрије као сувише ограниченог и пасивног оквира који спутава архитектонску имагинацију и познати су у архитектонској критичкој анализи код Батеса и Крела (D. Bates i D. Farrell Krell, *Architecture after geometry - A mallady of chains*, 1997) ипак се не одређују у контексту неприкладности геометријског просторног концепта и геометријске форме за изражавање просторних замисли сложених и динамичких особина већ о неприкладности класично успостављеног геометријског просторног концепта и појма типолошке и морфолошке формације.

Високу модерну је могуће посматрати као неку врсту *методолошке области* архитектонске наратије и естетичке филозофије која обухвата ток сукцесивно сређених иконишно-нарративних чињеница о високом модернизму као друштвеној категорији и модернизму као естетичкој категорији у реафирмацији неутралног, рационалног, редукционог и минималистичког односа према тоталитету споменичког наслеђа. Површина у архитектури високе модерне третирана је као апстрактна граница волумена, а њено суштинско својство је пре концептуалне него чулне природе. (Pallasma, 2017: 53) Амерички филозоф Алфред Норт (Alfred North Whitehead, *Nauka i moderni svet*, Nolit, 1976) наглашава да апстракција представља превазилажење конкретних и актуелних случајева збивања, што ипак не значи и лишавање веза са конкретношћу и актуелношћу. Значај апстраховања јесте у његовој непрестаној вези према конкретности перцепције и мишљења. У том смислу неутралност, рационализам, редукционизам и минимализам треба посматрати као филозофски аспект модерне, који оперише архитектонским појмовима: моделистика, декоративност, рељефност, колоризам, регулација и репрезентација. (Бркић, 1992)

ДИЈАЛЕКТИКА НЕУТРАЛНОСТИ

У хришћанској религијској догматици, неутралност је негативистички приступ духовности, немогући однос према божанском (...*будите врући или хладни...*). У савременим политичким наукама, на једном месту Шмит (Carl Schmitt) означава неутралност као доктрину очекиваних последица. У хемији и више природних наука неутралност означава стање изолације или стања нереактивности у одређености супстанце, материјалног или физичког поља. У филозофији и логици може бити диференцијална неутралност и интегрална неутралност, која се најчешће поистовећује са таутологијом. Као главни циљ неутралности, из њене филозофске историје, углавном се изводи из очувања унутрашње и спољашње објектне (физичке) стабилности у оквиру релативне независности и општег добра, те се стога могу разликовати три функције неутралности: (1) интеграција, (2) независност и (3) слобода. Неутралност је недостатак културолошке специфичности, када се не може са извесним степеном сигурности одредити у ком културолошком правцу или смеру ставова текст (хипертекст) води и које покушава да пренесе, те је неутралност симетричност у односу на измену варијантних стања.

У методологији, у најширем смислу, неутралност се односи на тенденцију да се не заузима страна у логичком конфликту, било материјалном или идеолошком. То не значи нужно да неутралне стране немају став, већ да одлучују да не делују на основу својих пристрасности.¹⁴ Неутралност се такође истражује у контексту етике и друштвене филозофије, посебно у вези са питањима правде, једнакости и непристрасности. На пример, у филозофији родности, концепт неутралности се анализира у односу на род и религију, где се поставља питање да ли је могуће постићи стварну неутралност у друштвеним институцијама и политикама, или да ли таква неутралност заправо прикрива имплицитне пристрасности. (Mügge, 2015) Неки филозофи критикују концепт неутралности, тврдећи да је немогуће постићи потпуну непристрасност, посебно у политичком контексту. На пример, Noriaki Iwasa у свом раду *The Impossibility of Political Neutrality* истиче да не постоји неутрална основа за неутралну политику, сугеришући да сваки покушај неутралности неизбежно укључује одређене вредносне судове. (Noriaki, 2010) Концепт неутралности у филозофији превазилази једноставно дистанцирање од конфликта и обухвата сложене дискусије о непристрасности, правичности и основним структурама стварности.

Када се говори о уметности, идеја неутралности често подразумева стварање дела које не заузима одређени став или не преноси експлицитну естетичку поруку. Неки критичари

¹⁴ <https://plato.stanford.edu/entries/neutral-monism> (приступило: 07.04.2025.)

тврде да уметност не може бити потпуно неутрална, јер свако уметничко дело одражава одређене вредности, контексте или перспективе. На пример, чланак у часопису *Art Papers* истиче да *идеја да простор може бити неутралан само поново успоставља вредности статуса кво*, сугеришући да чак и простори који теже неутралности могу имплицитно подржавати постојеће друштвене норме. (Wintz, 2019) Слично томе, у архитектури се често расправља о могућности стварања неутралних простора. Неки архитекти и теоретичари тврде да архитектура никада није потпуно неутрална, јер облик, материјали и дизајн простора утичу на људско искуство и понашање. Чланак у часопису *ArchDaily* наглашава да *неутрална архитектура не постоји*, јер сваки дизајн носи са собом одређене импликације и утицаје. (Valencia, 2019) Са друге стране, неки филозофи архитектуре истражују могућност постизања неутралности кроз минималистички дизајн или универзалне форме које теже да буду што мање сугестивне. Чак и такви приступи могу бити тумачени као заузимање одређеног става или рефлектовање специфичних културних вредности. Иако се у одређеним правцима у уметности и архитектури може рећи да постоји тежња ка неутралности, многи теоретичари и критичари сматрају да је потпуна неутралност тешко достижна, јер сваки облик уметничког и архитектонског изражавања носи са собом одређена значења и утицаје.

Поједини теоретичари архитектуре и уметности сматрају да је неутралност у архитектури мит, будући да свака дизајнерска и архитектонска одлука од уређења јавног простора до структурирања форме и функције одражава вредности, приоритете и хијерархију, а самим тим имплицира на заузимање и постављање критеријума у ширем друштвеном контексту. Са друге стране дијалектика неутралности је вредност о којој се може расправљати у архитектури са различитих друштвено-хуманистичких аспеката. Расправу о неутралности у архитектури карактеришу дискусије са тврдњама у супротстављеним контекстима. У том смислу, студија о високом модернизму полази од претпоставке да је неутралност једна од његових категоријалних аспеката чији је контекст настанка супротстављен контексту историцизма. Холистичким приступом овим различитим концепцијама се продубљује разумевање неутралности у архитектури.

ДИЈАЛЕКТИКА РЕДУКЦИОНИЗМА

Редукционизам се у савременој филозофији често тумачи као методолошки и онтолошки приступ који сложене феномене своди на њихове елементарне делове или секвенце. Ова тежња за поједностављивањем и рационализацијом присутна је у бројним дисциплинама, од природних наука до уметности. (Searle, 1992) Уколико је парадигма мреже еквивалентна принципу неутралности, онда је машинска парадигма еквивалентна принципу редукционизма. Редукционизам је теоријски приступ који претпоставља да се сложени системи могу у потпуности објаснити путем својих основних компоненти. У филозофији, то значи да појаве вишег реда (нпр. свест, култура, друштвени односи) могу бити у потпуности схваћене кроз анализу нижих нивоа (нпр. биологије, физике, хемије). Онтолошки редукционизам претпоставља да све што постоји има фундаменталну основу у нечему *мањем* или *једноставнијем*. (Kim, 1998) На пример, свест се може објаснити као збир неуробиолошких процеса; друштвени феномени се свде на понашање појединаца. Онтолошки редукционизам упућује да је стварност састављена од најједноставнијих ентитета, попут честица или молекула, и да се сви сложенији феномени могу објаснити помоћу тих основних јединица.

У психологији је принцип редукционизма изражен схватањем да когнитивни холизам индивидуе није бесконачне природе, већ се може разврстати у четири архетипске категорије. (Jung, 1968) Иманентан методолошки принцип редукционизма је дедукција (логички ток од општег према појединачном) и универзализација сведеног логичког ентитета. Супротност редукционизма су принципи холизма и витализма а иманентан му је принцип

функционализма. (Wilson, 2004) Епистемолошко значење појма редукције је проналажење несводивих (оригиналних) појмова, према елиминационим методама у свакој смисленој научној теорији. (Nagel, 1961) Епистемолошки редукционизам се фокусира на знање и тврди да је најисправнији начин разумевања неког система анализа његових основних делова. Право знање долази из поједностављених, базалних теорија, најчешће из домена природних наука. На пример, биолошка објашњења су *мање истинита* од физичких јер се могу свести на њих. (Oppenheim, Putnam, 1958) Методолошки редукционизам у когнитивним пољима гештALT психологије је приступ који користи редукцију као метод за истраживање, који анализу делова види као најефикаснији начин за разумевање целина, чиме не тврди нужно да је све сводиво, већ да је корисно кренути од нижих нивоа објашњења.

У архитектури, нарочито у светлу високог модернизма, редукционизам се испољава кроз формалне, функционалистичке оквице пројектовања простора. Архитектура модернизма често је критикована као редукционистичка јер је тежила рационализацији простора, функционализму, чистим геометријама, и одбијању орнамента (Adolf Loos, Le Corbusier и други). (Curtis, 1996) Упркос јасноћи и корисности, редукционизам је често предмет критике. Аутори попут Nancy Cartwright, Jerry Fodor и Wilfrida Sellarsa истичу да овакав приступ занемарује емергентне феномене, комплексност искуства и културни контекст. (Fodor, 1974) Критичари сматрају да је такав приступ игнорисао контекст, културни значај, историјску слојевитост и људско искуство простора. Феноменолошки оријентисани аутори попут Juhani Pallasmaa и Christian Norberg-Schulz критикују редукционизам у архитектури због занемаривања комплексности чулног искуства, сећања, идентитета и духа места (*genius loci*). (Norberg-Schulz, 1980) Архитектура која своди простор на функцију или форму, без разумевања сложености која се доживљава и користи, губи способност да комуницира с корисником. Теоретичар Весели (Dalibor Vesely) указује на поделу између техничке и симболичке репрезентације простора, што је карактеристично за модернизам, те у том светлу, редукционизам није само епистемолошки метод већ и идеолошки став који обликује перцепцију света. (Vesely, 2004)

ДИЈАЛЕКТИКА РАЦИОНАЛИЗМА

Филозофи попут Сократа, Платона и Аристотела поставили су темеље рационалистичког мишљења. Платон је развио теорију идеја, тврдећи да су апстрактне, нематеријалне форме (идеје) основа стварности и да се могу спознати само путем разума. Рационализам је филозофски правац који верује да је разумско сазнање основно и кључ за разумевање света. Рационалисти сматрају да људски ум поседује способност да стекне знање независно од искуства, кроз логичко размишљање, дедукцију и интелектуалну интроспекцију. У седамнаестом веку, филозофи попут Ренеа Декарта (Renée Descartes), Баруха Спинозе (Baruch Spinoza) и Годфрида Вилхема Лајбница (Gottfrieda Wilhelma Leibniza) развили су рационализам у пуном смислу. Декарт је, на пример, увео методолошку сумњу као начин доласка до непобитних истина, закључујући чувеном изјавом *Cogito, ergo sum* (Мислим, дакле постојим). Дакле, препознатљива доктрина рационализма је доктрина урођених идеја, према којој је ум уградио у њу не само структуру знања већ и његов садржај.¹⁵ (Stevanović, 2014)

Појаву филозофског рационализма прате значајне промене у свим сферама живота. Упоредо са кризом коју доживљава државни поредак заснован на монархистичком апсолутизму и феудализму, дешава се постепено слабљење неприкосновеног ауторитета хришћанске вере и догми заснованих на теолошко-метафизичком мисаоном обрасцу. У новом систему теорије

¹⁵ Continental Rationalism. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/continental-rationalism/> (приступило: 01.04.2025.); Racionalizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2025. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/racionalizam> (приступило: 01.04.2025.)

сознања разум је носилац менталистичке парадигме која преузима примат у односу на дотадашњи онтологизирајући објективизам. Централно место заузима преиспитивање постојећих уверења, као и могућност сознања нових истина које су доступне субјективној свести. Моћ разума постаје основа за потпуно схватање стварности и скривених тајни универзума. Промене на интелектуалном плану прати убрзан развој математике, логике и природних наука, које смењују идеал филозофског знања које је битно само по себи, отварајујући могућност кретања ка знању које се може конкретно, практично и корисно применити. У том смислу, пажња се помера са тумачења Бога на директно посматрање природе и утврђивање конкретних чињеница. На основу претходног проучавања, врши се извођење и доказивање универзално важећих закона који владају у природи као савршеном картезијанском механизму. У целини, ове промене рађају једну нову врсту оптимизма и вере у напредак на бази научних достигнућа.

Антитеолошки и прото-научни *дух времена* (нем. *Zeitgeist*) на специфичан начин ће обележити 18. век у коме се рационализам учвршћује као интелектуални оквир и кључна парадигма надоласећег модерног доба, доба које обележавају просветитељство, буржоаска револуција, а затим успон индустријске производње. (Stevanović, 2014: 114–124) На овим основама успоставља се и учвршћује грађанско демократско друштво и капиталистичка економија. Ипак, Бог још увек није мртав, као што ће то прогласити немачки филозоф Ниче (Friedrich Wilhelm Nietzsche) век касније, јер фокусирање на природу иницира нову врсту духовности – веру у божанство природе. Развија се императив да се следи природа и да се свет природе субјективно доживи, а снага разума се намеће као пресудна за схватање тог искуства. Успостављање симетричне везе између разума и природе је кључ за извођење нормативне аксиологије у оквиру рационалистичке етике и естетике, у којима се вредности истинитости, исправности, искрености и лепоте поистовећују са критеријумима природности и рационалности. Суштина концепта *природног стања* француског филозофа Жан-Жак Русоа (Jean-Jacques Rousseau), која подразумева да је природа извориште – архетип онога што је добро и исправно, насупрот хаотичном стању тадашње цивилизације. Ради се о идеологији која настаје као консеквенца повезивања следећих постулата: 1) природа је исконско стање из кога све потиче, стога је опонашање природе универзални принцип; 2) у природи влада закон, а не хаос. По Русоу, све финансијске, политичке неједнакости у друштву су заправо одступања од природног стања. (Stevanović, 2014) Да би нешто било разумно, то мора бити природно, што у уметности и архитектури најчешће упућује на категорије једноставности, хармоничности, чистоте, разветности, савршенства и равнотеже. (Stevanović, 2014)

Иницијални постулати рационализма у архитектури и уметности изведени су из филозофског рационализма, чији је зачетник француски филозоф, математичар и физичар Рене Декарт. Појаву рационализма у архитектури била је условљена друштвено-историјским контекстом 18. века у Западној Европи. Рационализам у архитектури је европски концепт који, у периоду од просветитељства до постмодерне, заступа вредности реда, јасноће и логике, исказане путем примарног геометризма, функционализма, економичности и безорнаменталности. (Stevanović 2014; Мрљеш 2020) Важан производ који настаје услед примата логичко-систематичног мишљења и доминације природно-божанствене парадигме, а који ће остварити посебне импликације у архитектури, је потреба за класификацијом историјских стилова, функционалних организација и конструктивних решења. На овај начин изучавање архитектуре постаје једна од консеквенци проширења просветитељских научно-енциклопедијских модела на сва поља културе. На плану архитектуре изучавање путем класификације није значило само разврставање и постављање посматраних појава у групе – типологије засноване на сличности битних својстава. Француски неокласицизам и идеје филозофије природе које заступају језуитски опат Марк-Антоан Ложије (Marc-Antoine Laugier) и археолог Катрмер де Кинси (Quatremère de Quincy), указују на специфичности примене рационалног и типолошко-класификаторског мишљења у архитектури, које је под утицајем русоовског етичко-архетипског утопизма. (Stevanović, 2014)

У архитектури и уметности, рационализам се манифестовао кроз покрете који су наглашавали структуру, ред и логику. Као реакција на барокну раскош, неокласицистички уметници су се окренули ка класичним узорима, наглашавајући јасноћу, симетрију и рационалну композицију. Каснији авангардни покрети попут руског конструктивизма фокусирали су се на апстрактне, геометријске форме и употребу индустријских материјала, одражавајући веру у науку, технологију и рационално друштво. Холандски покрет *Де Стил (De Stijl)* је промовисао употребу основних боја, правих линија и правоугаоних облика, тежећи ка универзалној хармонији и реду кроз уметност. Високи модернизам је најчистији израз рационалистичког приступа архитектури и урбанизму. Овај период карактерише снажна вера у планирање, науку, технологију и архитектуру као инструменте за решавање друштвених проблема. (cf.: Stevanović, 2014)

Неповољни економски услови и недостатак времена у послератном контексту условили су да термин рационална архитектура постане еквивалент оној архитектури која омогућује градњу на брз, јефтин и стандардизован начин. У целини, модернистичка рационална типологија настаје као етичка инструментализација науке, технике, технологије и индустријализације у односу на сплет нових друштвено-идеолошких захтева. Идентификација са чистим, елементарним и апсолутним геометријским формама је заједничка, како за концепте рационализма и типолошке класификације у архитектури, тако и за концепт аутономне архитектуре. (Stevanović 2014; Мрљеш 2020)

ДИЈАЛЕКТИКА МИНИМАЛИЗМА

Теоретичари науке упозоравају да ваља разликовати минимализам као принцип постојања (уметнички и филозофски) и минимализам као правац у уметности и филозофији. Минимализам се често схвата као тежња ка редуцији, елиминисању вишка, и истицању једноставности. У филозофији, међутим, минимализам није само естетска или практична стратегија, он се јавља као теоријска позиција у неколико области (језик, логика, етика, онтологија, естетика и друго). Једна од најпознатијих позиција је минимализам о истини, који тврди да не постоји нека *суштинска* природа истине осим тривијалних истина. Истина нема дубоку метафизичку структуру, она је лингвистички алат, а не ентитет за објашњавање (Paul Norwich – Теорија минималне истине). У филозофији етике, минимализам може да се односи на метајетичке позиције које одбацују снажне онтолошке тврдње о постојању моралних чињеница. У метафизици, онтолошки минимализам заступа идеју да не треба претпостављати више ентитета него што је нужно. Ово је познато и као *Окамова (Ockhamova) оштрица*. У ширем филозофском оквиру, минимализам се може повезати и са егзистенцијалним правцима мишљења. Зен филозофија и стоицизам у неким аспектима наглашавају једноставност, редуцију жеља, ослобађање од вишка.

Умерени минимализам, или минимализам као принцип постојања, показује уздржано интересовање за једноставну (лаконичну) форму. Лаконска форма је један од начина борбе против језика који филозофу намеће извесна правила игре, мада се минимализам не може свести на лаконизам експресивних облика. Главна оријентација минимализма је ка привлачности теоретизације оригинала, изворника, који је по својој природи наводно једноставнији (за *свет* можемо рећи да је првенствено намерна, за *биће* да је холистичко, за *језик* да представља активност, *игру* да представља извориште проналаска, и слично). Минимализам је ослањање на једну ствар или предмет (најчешће један максимално апстрактан принцип). Минималистичке су оне филозофије у којима је филозофовање пракса (а не теорија) што значи задржавање сопства у близини оригинала. Филозоф минималиста показује суздржано интересовање за технику филозофовања као *технику задржавања* - то би се могло означити као смисао феноменолошке редуције, што не упућује на случај методологије. Метафизичар је по природи минималиста, склон експресивној једноставности, парадоксалној

и фигуративној форми померања филозофије ка упрошћавању, минимизирању (до тачке нестајања). (Stevanović, 2013) Може се рећи да је минимализам методолошки у сродству са редукционизмом. Обе позиције теже поједностављењу и елиминацији сувишних претпоставки. У минималистичкој архитектури простор није пука физичка датост, већ активан чинилац искуства – он има онтолошки статус. Уместо да буде само позадина за облик и функцију, простор постаје суштински садржај архитектуре. Овакво схватање укорењено је у феноменолошкој филозофији, нарочито у делима Хајдегера (Martin Heidegger), Башлара (Gaston Gachelard) и Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), који простор не посматрају као геометријску мрежу, већ као нешто што се *доживљава* кроз присуство, тело и светло. (Merleau-Ponty, 1962)

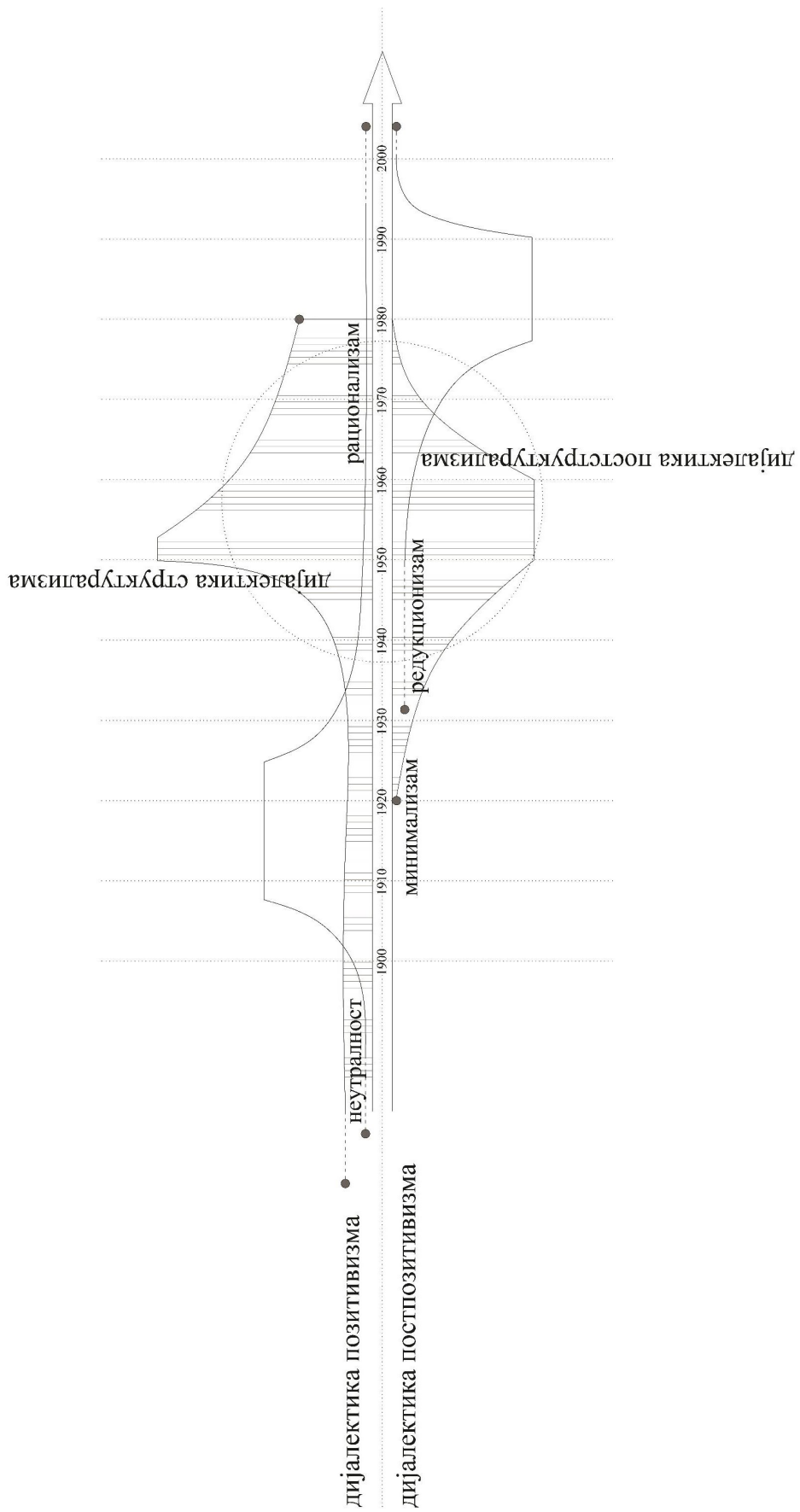
Минимализам у архитектури се перципира као израз естетске уздржаности, рационалне просторне организације и строге материјалности. Међутим, иза његове једноставне форме крију се дубљи филозофски принципи који обликују начин на који разумемо простор и егзистенцију. Минимализам је начин мишљења о архитектури као медију који артикулише однос између присуства и одсуства, материјалног и нематеријалног, тишине и значења, а не само стил. (Kwon, 2004) У модернистичкој архитектури, минимализам је често био визуелна манифестација уверења да је форма последица функције. У савременој архитектури, минимализам се развија у дијалогу са модернистичким наслеђем, зен филозофијом, феноменологијом и етиком одрживости. Архитекти попут Миса (Mies van der Rohe), Тадаа Анда (Tadao Ando) и Павсона (John Pawson) користе минимализам не само као формални језик, већ као средство да изразе филозофске ставове о животу, простору и духовности. Овај истраживање поставља минимализам као архитектонску праксу утемељену на филозофским основама, са посебним фокусом на онтологију простора, етику једноставности и естетику тишине. (Pawley, 1998)

Минимализам у архитектури настаје као резултат вишеслојних историјских и културних процеса. Његове идеје се могу пратити уназад од модернизма раног 20. века, нарочито у делима архитеката попут Mies van der Rohe и Le Corbusier, чији су радови тежили рационализацији форме, јасноћи структуре и редукцији визуелног вишка. Мисов већ поменути принцип *Less is more* је постао методолошки оквир који указује на потрагу за есенцијалним у архитектонском изразу, што је много више од пуког естетског идеала. (Curtis, 1996) Поред модернистичких утицаја, минимализам је обликован и у дијалогу са уметничким и филозофским покретима средине 20. века. Минимал арт, који се развио у Сједињеним Америчким Државама током шездесетих година, поставио је основе за разумевање форме, светла и материјала кроз редуковане, али интензивне композиције. У овом контексту, архитектура почиње да преузима уметнички приступ простору као искуство присуства и одсуства, а не као декорацију. (Meuer, 2001) Минимализам заступа идеју *тихе архитектуре*, оне која не намеће значења, већ ствара оквир за контемплацију. Таква пракса се ослања на прочишћену форму, јасноћу материјала, природно светло и прецизну геометрију, што доприноси осећају мира и просторне дисциплине. (Pawley, 1998)

Минималистичка архитектура је етичка позиција, а не само естетски избор. У њеној суштини лежи свесна одлука да се одбаци сувишно, да се поштује ресурс, контекст и корисник. Једноставност се овде не тумачи као мањак, она је израз моралне економије простора – начина на који архитектура комуницира одговорност према свету. Овакво схватање произилази из традиције етичког минимализма, који уметност и архитектуру третира као поља у којима се практикује самодисциплина, одмеравање и поштовање граница. (Frampton, 1995) Минимализам у архитектури развија специфичну естетску сензибилност која тежи присутности, а не спектаклу. У средишту те естетике налази се тишина – не као одсуство звука, већ као простор контемплације, успорености и смирености. Естетика тишине позива на унутрашњи дијалог са простором, где материјали, светло и пропорција постају носиоци

значења. Ова врста тишине није пасивна; она захтева присуство, отвореност и пажњу. (Tanizaki, 1977)

Основни постулати *неутралности, редукционизма, рационализма и минимализма* у архитектури и уметности изведени су из аналитичке филозофије у Глави 2. [Слика 5] У ужем смислу ове дијалектичке категорије одређују архитектонска тумачења високог модернизма са филозофског аспекта и пружају шире структуралистичко тумачење архитектонских појмова – *моделистика, декоративност, рељефност, колоризам, регулација и репрезентација*. Овим појмовима се успоставља оквир архитектонске анализе у другом делу дисертације. Методолошки оквир архитектонских ремоделација у заштити урбаног наслеђа је заснован на филозофији неутралности чији је циљ извођење очувања унутрашње и спољашње објектне стабилности. Анализа дијалектичких појмова такође указује на одређење временског оквира високог модернизма, као и његове везе и заједничке именитеље са ранијим архитектонским и уметничким стилским правцима, али и онима који су следили. Релациони односи високог модернизма са претходним стилским режимима, препознати кроз категоријалне појмове, указују на постојање континуитета и пружају могућност за његову анализу у наредној Глави 3 у којој ће бити анализирани предуслови појаве високог модернизма.



Слика 5 – Дијаграм хронолошког развоја дијалектичких категорија (извор: аутор дисертације)

ГЛАВА 3

ПРЕДУСЛОВИ ПОЈАВЕ ВИСОКОГ МОДЕРНИЗМА У АРХИТЕКТУРИ

Предуслови појаве високог модернизма у архитектури у Глави 3 се анализирају кроз епистемолошки дискурс. Полазећи од фундаменталног разумевања модернизма да није био само стилска категорија или покрет у архитектури, а што је испитано кроз друштвено-историјски дискурс у Глави 1, већ је предстаљао радикалну трансформацију по начину на који се производи, организује и легитимише архитектонско знање. У том смислу се у овој глави испитује парадигма архитектонског засићења стилем и захтев за трансформацију стила. Архитектонско знање је пре модернизма било утемљено у традицији кроз примену устаљених типологија, композиционих правила кодификованих у трактатима и академским програмима. Модернизам врши епистемолошки раскид са традицијом. Овај епистемолошки раскид имао је дубоке импликације на архитектонску праксу, образовање и професионалну организацију. Тиме је имплицирао и захтев за оригиналним самоизражавањем, односно ауторским стваралаштовм, што ће бити посебан предмет истраживања у овој глави. Епистемолошки приступ високом модернизму такође омогућава да се препознају проблеми и контрадикције те парадигме. У том смислу се у оквиру ове главе испитују кроз заштиту архитектонског и урбаног наслеђа начело аутентичности и принцип управљања континуитетом. Циљ ове анализе је да се кроз исти епистемолошки дискурс провере архитектонска и херитолошка парадигма модерности, чиме се теорисјки оквир првог дела истраживања поставља као база методолошким поставкама у другом делу истраживања.

Послератни захтев ефикасног, рационалног и организованог планирања и пројектовања сировинским, производним и интелектуалним ресурсима настаје као парадигматична историјска ситуација са изузетно кохерентном конфигурацијом нормативно-рационалистичког пројекта.¹⁶ Епистемолошка вера у тотализујуће, системско и

¹⁶ Тако на пример, UNESCO покреће научни програм везан за системско инжењерство и математичку рационализацију ресурса ангажујући професора Михаила Д. Месаровића члана Римског клуба (Club of Rome) који издаје низ значајних наслова везаних за нормативизацију и рационализацију ресурса од значаја за урбанизам и просторно планирање (Multivariable Control Systems [1960]; Theory of Multi-level Hierarchical Systems [1970]; Systems Approach and the City [1972]). Један од кључних нормативно-рационалистичких пројеката у послератној Југославији био је формално-правно (законодавно) успостављање система служби заштите непокретног културног наслеђа, односно оснивање завода и доношење Општег закона о културном наслеђу. (Миодраг Максимовић [1960] Заштита споменика културе у условима новог Општег закона о заштити споменика културе, *Зборник заштите споменика културе*, Београд: Савезни институт за заштиту споменика културе, 27-38.)

квантификабилно знање поклопило се са претпоставком онтологије света као стабилне, транспарентне и управљиве структуре, чиме је такво уверење покренуло амбиције ка универзализацијама али и схватањима комплексности и каузалитета друштвено-просторног света.¹⁷ У том светлу, послератна модерност је делила дубоке претпоставке са кибернетиком (свет као систем повратних спрега), информационим теоријама (свет као ток десемантизованих података) и ангажованим интелектуалним преференцама попут *MASU Conferences* (1941-1960) и *Club of Rome* (1968) (свет као глобални систем ограничења и оптимизације). Епистемолошки ослонац појаве високог модернизма, као тоталности и системског знања, почивао је на уверењу да је целина примарна у односу на делове, као и да су сложени феномени принципијелно сводиви на модуларне и моделабилне односе, што је у пољу архитектуре водило ка стратешком урбанистичком и архитектонском друштвеном планирању, универзалним типологијама у становању, програмирању рада и инфраструктурним шематизацијама, као и хијерархијским системима управних и надзорних функција.

У епистемолошком контексту, појава високе модерне је повезана са позитивно-појмовном редукцијом стварности, која се ослања на операционализацију појмова, квантификацију квалитета (густина, проток, стандард) и мерљивост као критеријум истинитости. Као послератни модел кибернетике првог реда, по Винеру (Norbert Wiener) и Ашбију (William Ros Ashby), свет је тумачен као контролабилан и комуникабилан систем уколико располаже довољном количином информација. У информационим теоријама, Шенон (Klod Shannon) постулира информацију као појам ослобођен семантичког значења, при чему је битно колико информација циркулише а не шта она значи. У архитектури и урбанизму, нарочито са америчком *Новом школом циљно оријентисаног планирања* средином шездесетих година, простор се разуме као носилац функционалних информација а не као културно или симболичко поље. Просторно планирање постулирано начелима Маси конференције (*Cybernetics. Circular Casual and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems*, 1950) и Римског клуба (*Limits to Growth*, 1972), засновано је на технократском рационализму и детерминизму, који на принципима мулти- и интердисциплинарности афирмише симулациони модел као главно средство сазнања, предиктивну моћ компјутерских и алгоритамских система и идеју кризе (тензије) као последице лошег управљања ресурсима а не структуралне неодређености. У пољу архитектуре и урбанизма, такав епистемолошки принцип се сагледава у ставовима да кризе града (Robert C. Young, George Chadwick, Dennis Linn Meadows, Mihailo Mesarovic и други) и заштите наслеђа (Manfredo Taffuri, Massimo Caciari, Aldo Rossi) нису културне или политичке већ системске грешке.

Онтолошки предуслови појаве високе модерне позиционирани су у контексту света као синергетског система, просторног ресурса који није догађај већ структура и времена које је нелинеарно и прогресивно. Кибернетика другог реда (Ludwig Bertalanfy, Heiny von Foerster) постулира слику стварносних ентитета који су чворови у мрежи релација, стабилности као функције регулације и промене као контролисане нелинеарне девијације (детерминистички хаос). Високи модернизам у онтологизацији универзалног субјекта, имплицитно полази од апстрактног, рационалног корисника као деперсонализованог човека-функције (Stanislav Lemm). У детерминантама Римског клуба, зона планирања и пројектовања оперише агрегатима (популација, ресурси) а не конкретним историјским и егзистенцијалним субјектима, по чему онтолошка индивидуа није сингуларност (индивидуалац) већ параметар у моделу. У таквом контексту, архитектура и урбанизам постају инфраструктура и технологија за регулацију хуманистичког понашања а град велики хомеостатски и екуменополисни апарат (Constantinos Apostolos Doxiadis, Bäckminster Fuller и други). Овакви екуменистички подстицаји су настали на принципима транспарентности и видљивости заједнице, односно уверењима да је друштво у принципу транспарентно и предвидљиво као и да нема онтолошки

¹⁷ Успостављају се међународне институције попут UNESCO-а, ICOMOS-а, ICRUM-а и других.

неухватљивих димензија (афеката, неформалног и непланираног). У позицији дизајна детаља, одвијала се математизација технологије производног детаља која аналошки полази од отвореног плана, јасноће технолошке структуре до одбацивања орнаментације као шума и нежељеног вишка (Nikos Salingaros). Упркос снажној хеуристичкој моћи и системском мишљењу, критике које су се могле упутити оваквом математизираним и алгоритамском методолошком детерминизму с краја осамдесетих година 20. века, управо се састојала из приговора на методолошку самодовољност и партиципативну модуларност узорка који се мора односити на целину предмета научног разматрања (Бајић Брковић, 1984: 28—31).

АРХИТЕКТОНСКО ЗАСИЋЕЊЕ И ЗАХТЕВ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ СТИЛА

Феномен архитектонског засићења стилем представља критични моменат у еволуцији архитектонске праксе када доминантна стилска парадигма достигне тачку у којој не може да одговори на потребе друштвених промена, техничко-технолошке могућности или културне аспирације, што резултира потребом за трансформацијом (трансформизмом). Засићење стилем се овде не посматра као квантитативни феномен, већ квалитативни феномен који се односи на исцрпљивање генеративног потенцијала парадигме. Овај феномен није специфичан само за модернизам, он се може идентификовати у различитим историјским сменама стилова. Академизам 19. века познат по својој бесконачној рекомбинацији класичних мотива, достигао је тачку засићења крајем века и почетком 20. века што је трасирало пут сецесији и раним модернистичким експериментима. Стога се у овом поглављу испитује феномен трансформизма као превођење класичног канона у модеран канон. У том смислу се теоријски концепти трансформизма доводе у везу са нестабилним просторним односима типа и форме. Разумевање трансформизма је кључно за разумевање архитектонске историје као динамичког процеса, не као линеарне прогресије или цикличне репетиције, већ као комплексне дијалектике између континуитета и дисконтинуитета.

Архитектонски, урбанистички и уметнички стил (проседе) може се разматрати као констелација метатеоријских приступа који деле заједничку логику процесне промене (логику континуитета и дисконтинуитета), релационе онтологије (епистемолошких режима промене) и облика рефлексивности (форма следствености, наслеђа и генерисања традиције). Марио Бунге (Mario Augusto Bunge) у семиналном раду *Matter and Mind: A Philosophical Inquiry* (2010), изводи четири историјска метатеоријска концепта трансформизма. Трансформација реafirмише типологију без повратка на номинализам (појам) и нормативизам (законитост), омогућава континуитет без догматизма и успоставља доминантну улогу процеса у дефинисању предмета. Тиме се типологија спасава од музеализације, морфологија од формализма а планирање и пројектовање од једноставне техничке оптимизације.

Према Бунгеу, први метатеоријски правац трансформизма могуће је извести из *процесуалне онтологије* (Alfred North Whitehead, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze), чија је основна теза да форма није датост, она настаје кроз процес индивидуације. Полазећи од Вајтхедовог становишта да стварност није састављена од супстантивних ентитета (естетских стратегија, формалних деформација) већ од процесних релација, сваки идентитет је увек привремени резултат процеса који не може бити онтолошки завршен. Према Симондону, форма је резултат метастабилних стања а трансформација која следи је иманентна а не споља наметнута, док је према Делезу, постајање (фр. *devenir*) развој уместо идентитета а архитектура је онто-топологија ситла а не објеката. У погледу техничког и технолошког трансформизма дизајна, овај процес је онтолошка нужност а не естетичка одлука.

Други метатеоријски правац трансформизма могуће је извести из *структурално-генетичке онтологије* (Jean Piaget, Pierre Bourdieu, Jean Michel Berthelot), чија је основна теза да се трансформације одвијају унутар структура које се саме аутопоетички мењају. Према

структуралисти Пјажеу, трансформација је правило унутар система, за Бурдијеа, трансформација је поље културне продукције која означава позицију а не само форму, и за социјалног антрополога Бертлоа, трансформација је плуралност епистемолошких програма сачињен од супротних вредносних вектора, са општим смислом трансформизма који упућује на промену односа а не само изгледа.

Трећи метатеоријски правац трансформизма може се означити *конструкционистичком онтологијом* (Henry Lefebvre, Peter L. Berger, Thomas Luckmann), чија је основна теза да је простор, друштвени или технички, перцептивно и идиосинкретички произведен унутар личне проактивне когниције а његова трансформација је стога дискурзивна, политичка и симболичка односно стална хипотетичка и епистемолошка операција над простором или временом. Према Лефевру, просторне праксе и репрезентације су ентропично калоријске и непрекидно репродуковане, према Бергеру, друштвени догађај је генератор трансформације, док је према Лукману, гешталтна перцепција индивидуе алат сталних деформација. Такав образац је опонентан позитивизму који претпоставља стабилне објекте, линеарне каузалне везе и кумулативно знање, већ се ова онтологија може разумети само постпозитивистичким теоријски и волунтарно посредованим и реконфигурисаним истинитостима (епистемолошки плурализам).

Четврти метатеоријски правац трансформизма могуће је извести из *херменеутичко-рефлексивне онтологије* (Hans Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Gaston Bachelard), чија је основна теза да трансформација подразумева тумачење и реинтерпретацију а не брисање претходног. Ови херменеутичари виде трансформизам кроз континуитет промена, опонентно епистемолошкој руптури и појму традиције као динамичке конструкције. Трансформизам је логика континуитета кроз преобликовања кроз варијабилност појмова традиције, наслеђа и баштињења. Стога, трансформизам представља по својој природи анти-есенцијализам, процесуалност формација, релационалност просторних и временских значења, рефлексивност и самопреиспитивање одређеног сазнајног подручја и отвореност према будућим стањима. У архитектури и урбанизму, објекат или објективикована целина нису завршене значењске целине већ привремене конфогурације и поље трансформација фиксних артефаката.

У теорији савремене архитектуре, трансформативизам је структурно присутан кроз појмове *генерички оквир, типолошка амбивалентност, инструментализација типа, морфолошка отвореност* и пројекат као *процесуална матрица*. Трансформизам се класификује као феномен а не као доктринарни образац, настајући из нестабилности односа између типа и форме (Павле Стаменовић). Према класичном обрасцу типологије, тип означава *стабилну морфолошку матрицу*, форма означава *варијацију унутар граница типологије*, док трансформација означава *појаву секундарних адаптација*. У теорији коју постулира Павле Стаменовић, тип није нормативни образац, није историјски модел нити је затворена калсификација, он јесте оперативни инструмен који омогућава вишеструке морфолошке и матричне трансформације без губитка идентификабилности, из чега произилази закључак да тип не гарантује стабилност форме, он гарантује континуитет кроз промену.

Амбивалентност типа на коју указује Павле Страменовић, представља *типско стање* које је истовремено препознатљиво и отворено, детерминисано и недовршено, као и историјски утемељено и пројектно активно, при чему амбивалентност не производи конфузију већ могућност трансформабилности. У том светлу, за разлику од класичног морфологизма који значи пуку анализу облика и геометријску таксономију, савремена теза морфологизма означава форму као процес а не као резултат трансформације (поље матричних операција над просторним односима). Форма настаје кроз низ трансформација и никада није онтолошки финална, па се свака врста новог трансформативизма појављује као морфолошка онтологија, а форма само као тренутна стабилизација одређеног ентитета. Од посебног значаја је опонентност појмова *трансформизам* (квалитативна промена односа) и варијабилност (квантитативна промена форме). Тип остаје идентификабилан али не и морфолошки

предвидљив, што га разликује од варијабилности као параметријског формализма, адаптивних типологија и других техничких флексибилности (дијаграматика, геометрицизам, модуларност). У погледу критике засићености стилем и дивергенцијама у односу на моделистику, феномен трансформизма у подручју савремене информационе теорије и аналитичке теорије, представља присуство типолошког ентитета (идентитета) које опстаје не упркос морфолошким трансформацијама, већ кроз њих, при чему архитектонски пројекат функционише као инструментални апарат за управљање амбивалентностима између стабилности и промене.

Феноменолошка димензија трансформизма додатно продубљује разумевање модернизма признањем да архитектонска форма није само апстрактна геометријска структура, већ специфично искуство које се конституише кроз оригинално самоизражавање. Оригинално самоизражавање, односно аутономија архитектонске праксе у модернизму трасира пут истраживању у наредном поглављу. Са друге стране феноменолошка и архитектонска теорија трансформизма пружа критички теоријски оквир за разумевање комплексне дијалектике између континуитета и дисконтинуитета. Ова епистемолошка анализа је показала кроз феномен трансформизма да се модернизам може посматрати као превођење класичног канона у модеран канон. То указује да модернизам чак и у својој најрадикалнијој фази задржава структуралне континуитете са претходним (класичним, традиционалним) архитектонским искуством и знањем. Принцип управљања континуитетом биће анализиран кроз епистемолошки дискурс заштите наслеђа у посебном поглављу овог дела истраживања.

АРХИТЕКТОНСКИ ЗАХТЕВ ОРИГИНАЛНОГ САМОИЗРАЖАВАЊА

Оригинално самоизражавање означава способност архитектонског субјекта (појединца, колектива или система) да производи нове конфигурације значења, пракси или артефакта на начин који није пука репродукција постојећих норми, кодова или процедура, већ резултат рефлексивне трансформације односа између знања, технике и деловања. У том светлу оригиналност није естетичка категорија, она је епистемолошко организациона категорија која се појављује као својеврсни сувишак у односу на постојеће техничке и институционалне структуре. (Hans Ibelings) Оригинално самоизражавање у теорији технике па стога и у архитектури, урбанизму и просторном планирању, упућује на технику као рационализовану праксу. У класичним теоријама технике (Peter Fishner, Jacques Ellul, Louis Mumford) техника се реазуме као инструментални систем који тежи стандардизацији, ефикасности и поновљивости, чиме се простор оригиналног идиосинкретичког самоизражавања сужава. Код Хајдегера техника (*gestell*) потискује аутентично откривање бића па се самоизражавање своди на функционално испуњење задатка. Савремени помаци који виде технику као демократски медији изражавања (Gilbert Simondon, Andrew Feenberg, Bruno Latour) померају фокус технике на начин који се не схвата само као средство, већ и као трансдисциплинарни медији коиндивидуације субјекта и света. Тако на пример код Симондона оригинално самоизражавање настаје у процесу индивидуације техничког објекта где планер или пројектант интервенише у отворени технички систем производећи неочекиване функционалне и значењске варијације – оригиналност се овде јавља као процесна а не финална категорија.

Епистемолошка импликација у теорији технике види оригинално самоизражавање и кроз одступање унутар техничког режима рационалности, који производи нову техничку логику, а не пуку иновацију у оквиру постојећег техничког система. У организационим теоријама оригинално самоизражавање полази од организације као нормативне структуре. Класичне организационе теорије (Max Weber, Frederick W. Taylor) организацију виде као рационално-бирокуратски апарат у коме индивидулно самоизражавање потиснуто у корист процедуралне стандардизацијске и технократске усклађености. У таквом моделу оригиналност је

потенцијални извор девијације, а не вредност по себи. У савременим постбирокупатским и конструктивистички теоријама (Karl E. Weick, Anthony Giddens, James March) организације разумеју као динамичке системе значења које се стално производе кроз интерпретативне праксе актера. Код Вејка техничко самоизражавање је облик *sense making*-а где појединци активно конституишу реалност организације. Код Гиденса оригинално самоизражавање произилази из рефлексивног агенса који се одвија унутар структурисаних, али не и детерминисаних правила. Може се закључити да је оригинално самоизражавање медији односно поље артикулација које се јавља као редефиниција улога иновација организационих пракси и трансформација симболичких и просторно временских образаца рада.

Оригинално самоизражавање у теорији технике и организационим пољима архитектуре, урбанизма и просторног планирања, не представља аутономни чин субјекта већ емергентну појаву која настаје у напетости између системских ограничења и рефлексивне праксе планера или пројектанта. Другим речима оно није изван технике или организације већ се производи *управо у њима*, кроз њихову трансформацију изнутра. У конструкционистичкој догми оригинално самоизражавање је епифеномен субјективне конструкције реалности где се субјект, техника и организација међусобно суконституишу. У архитектури и урбанизму би то значило да се оригиналност не односи на форму саму по себи, већ на начин који се простор концептуализује, производи и интерпретира. Стога је оригиналност производ епистемолошког помака, а не визуелне разлике (Adolf Loos – оригиналност из критике орнамента; Aldo Rossi – оригиналност као реинтерпретација, а не негација типа). Оригиналност архитектонског самоизражавања могуће је видети као процесуално-релацијску праксу, а не објектификацију у радовима Кристијана Норберга-Шулца (Cristian Norberg-Schulz), Бернарда Чумија (Bernard Tschumi) и Питера Ајземана (Peter Eisenman). У том оквиру оригинално самоизражавање није само ауторски потпис већ артикулисање нових односа између корпускуларног (телесног) и просторног, догађаја и структуре, темпоралности и материјалности. Захтев оригиналности се у том случају односи на онтолошку иновацију простора, а не само на његову естетичку форму. За разлику од ових архитеката, у радовима Манфреда Тафурија (Manfredo Tafuri) и Кенета Фремптона (Kenneth Frampton) оригиналност је питање дискурзивне формације односно критичког говора који архитектуру види као део ширег друштвеног и иделошког простора. Оригинално самоизражавање се тако јавља као критичка дистанца према доминантним парадигмама какви су капитал, технократија, ефемерни спектакли и слично, па оригиналност означава способност архитектуре да *говори против* власитих услова производње. Оригинално самоизражавање је стога позиционирање у критичком дискурсу (дискурзицној формацији) а не у формалној новини.

Оригинално самоизражавање произилази у теорији архитектуре из рефлексивног императива да архитектонска пракса производи нове просторне и концептуалне конфигурације кроз критичку и методолошку трансформацију постојећих типолошких, техничких и дискурзивних структура, чиме архитектура делује као облик производње знања, а не са позиције естетичке дисциплине. Тако методолошки ниво у захтеву за оригиналним самоизражавањем не значи одбацивање типологије, негацију норме и радикалне формализме, већ напротив тај захтев подразумева рад унутар техничко-технолошког система на начин који мења правила њихове примене и уводи *методске пукотине* у устаљене методолошке обрасце (Gaston Bachelard). Према теоретичару и филозофу технике Андреасу Каминском (Andreas Kaminsky) захтев оригиналног инжењерског самоизражавања заузима критичко-нормативну позицију, али се радикално разликује од романтичарског, естетичког или индивидуалистичког схватања изражавања. Код Каминског, оригиналност није психолошка особина субјекта, већ резултат специфичног односа субјекта, технике и нормативног поретка у планском и пројектном деловању. Савремена планска и пројектна техника представљају нормативно структурисани режим деловања који унапред, кроз документациони предуслов дефинише шта је рационално, ефикасно и допуштено. Дакле, за разлику од свих претходно поменутих теоретичара технике према Каминском субјекат технике је једноставни функционални извршилац, а не аутономни

носилац смисла јер је техника последица нормативне затворености и стандардизације технолошког система. Стога سموизражавање није емоционална експресија, индивидуална креативност или естетичка оригиналност, већ је рефлексивна артикулација односа према техничким нормама и тематизацијама властитог технолошког деловања. Према Каминском техника је институционализована пракса са сопственим правилима легитимитета и кредибилитета. Зато је оригиналност по природи релацијска, а не апсолутна, процесуална, а не финалистичка, критичка, а не естетичка.

У савременом београдском научном дискурсу оригинално سموизражавање се у већем броју студија тумачи и као појмом *аутономије*.¹⁸ У том оквиру појам аутономије не представља критичко-естетички или критичко-декларативни суд, он је схваћен као рефлексивна дистанца према условима деловања архитектуре укључујући њене норме, праксу пројектовања и позицију аутора. Императив високе модерне у архитектури током 20. века тежио је аутономији дисциплине као рационалне, универзалне и формално самодовољне праксе. Овај идеал је артикулисан кроз принципе попут *форма следи функцију*, структуралистичког функционализма и формалних редукција без декорације. Теоретичар архитектуре Марија Милинковић користи изворе попут Манфреда Тафурија (*Storia dall'architettura Italiana, 1944-1985*, 2002; *Teorie e storia dell'architettura*, 1968) и Мајкла Хејза (Michael K. Hays, *Critical Architecture: Between Culture and Form*, 1984; *Modernism and Posthumanist Subject*, 1992) да покаже како у високој модерни سموиницирани естетички *self-expression* више није довољан да објасни друштвени и концептуални смисао архитектуре.

Марија Милинковић дистанцира појам аутономије (смоизражавања) од једноставне моделистике или личне експресије аутора. Ауторка у својој дисертацији *Архитектонска критичка пракса: теоријски модели* (2012) дефинише аутономију архитектуре као могућност да се архитектура постави као самостални дискурс који се не своди на пасивно одражавање друштвених структура, већ продукује сопствене критеријуме вредновања и критике (аутономија није негација друштвеног, већ рефлексивна позиција унутар њега). Она препознаје да је висока модерна била и инсистирање на аутономији као идеалу, али и критичка теорија као механизам њеног проблематизовања. Модернистичка аутономија је у њеном раду идеализована, али је у пракси показана као инструментализована стратегија формалистичког императива. Кључни допринос истраживања Марије Милинковић јесте препознавање и артикулисање критичке компоненте модерне – не као напуштање аутономије, него као њено редефинисање кроз *ситуациону логику* (архитектура реагује на конкретне друштвене услове) и *распршена адаптивност праксе* (уместо јединственог формалног سموизражавања постоји динамички однос теорије, праксе и друштва).

Модернистички постулати се у домаћој теоријској пракси измештају са естетичких на епистемолошке принципе, а са формалистичких на критичку праксу. Код Милинковић аутономија и критика нису супротстављене, оне су међузависне, без аутономије нема критике (архитектура се своди на клијентелизам док се без критике аутономија дегенерише у формализам). Милинковић инсистира на томе да аутономија у оквиру високе модерне није универзална, није трансисторијска, нити је стабилна категорија, већ је напротив, историјски условљена, зависна од институционалних оквира и промењива у односу на друштвени контекст. Овим се одбацује догматска природа модернизма уопште и апстрактни теоријски аутономизам. Један од кључних теоријских помака истраживања модернистичких постулата у

¹⁸ Подстицајни радови – Марија Милинковић (*Никола Добровић*, 2022; дисертација *Архитектонска критичка пракса: теоријски модели*, 2012), Љиљана Благојевић (*Нови Београд оспорени модернизам*, 2007, *Итинерари: модерна и медитеран*, 2015), Александар Кадивијевић (*Михаило Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*, 1999), Саша Михајлов (*Рајко Татић 1900-1979*, 2013), група аутора (*Војин Симеонић*, 2022), Маре Јанакова Грујић (*Архитекта Милорад Маџура 1914-1989*, 2010), Mury Salzmann (*Алексеј Бркић Reduzierte Klarheit im Einklang mit der Moderne 1922-1999*, 2017) и други

савременој теорији архитектуре¹⁹ јесте да аутономија није крајњи циљ архитектуре, већ метод њеног критичког деловања. Завршни постулати о виско модернистичкој аутономији односили би се на схватање аутономије као различите од субјективног самоизражавања, као релацијског, а не изолационог појма, као метода, а не циља по себи и појма који повезује теорију и праксу.

У послератном Београду, аутономија архитекте није била апсолутна, али је постојала унутар оквира система који је био специфично конфигуриран са државним пројектантским бироима, урбанистичким плановима и конкурсним механизмима. Архитекте су често налазиле простор за индивидуални израз унутар типолошких и функционално задатих оквира. Посебно кроз концепте модернистичке формалне редукције и кроз интервенције у јавном простору, могли су да артикулишу свој ауторски став. Одређени број београдских архитеката овог периода почиње да дефинише архитектуру као критичку праксу, не нужно у отворено политичком смислу, већ кроз формални и концептуални рад који преиспитује односе типичног и индивидуалног, масовног и специфичног. У том смислу, аутономија се манифестује као простор интерпретације, као отпор типизацији и као тежња ка културном значењу.²⁰

ЗАШТИТА НАСЛЕЂА И ОГРАНИЧЕЊЕ НАЧЕЛОМ АУТЕНТИЧНОСТИ

Начело аутентичности у заштити урбаног и архитектонског наслеђа подразумева очување изворних вредности и особености простора, објеката и структура који сведоче о историјским, културолошким и друштвеним слојевима града. Ово начело обухвата не само материјалне аспекте (форма, конструкција, материја), већ и нематеријалне елементе као што су функција, просторна организација, амбијенталне вредности и дух места (*genius loci*) (Jokilehto, 2006). Аутентичност је динамична категорија, која се реинтерпретира кроз сталну интеракцију између прошлости и садашњости: није важна само изворна материја, већ и дух места, контекст и значења настала током времена. (Николић, 2022; Ротер Благојевић, Николић, 2008: 117—128) Начело аутентичности представља један од кључних конзерваторских принципа и односи се на очување веродостојности и оригиналности културних добара, што укључује истинитост, изворност, и потврђивање истинитог идентитета наслеђених објеката. То начело има своје суштинско место у теорији и пракси заштите, а његово поимање може се продубити кроз филозофске и теоријске концепте *истине* и *истинитости*²¹. Аутентичност је истовремено и

¹⁹ Теоретичари и историчари савремене архитектуре који научне налазе усмеравају ка проблему аутономије у архитектури: Марија Милинковић, Љиљана Благојевић, Александра Игњатовић, Александар Кадијевић, Дијана Милашиновић Марић.

²⁰ Југословенски архитекти Јурај Најдхарт, Никола Добровић, Михаило Митровић и Рајко Татић представљају примере унутар идејног спектра аутономије. Један од најзначајнијих представника југословенске архитектонске сцене средином двадесетог века био је Јурај Најдхарт, архитекта и теоретичар чији рад отеловљује специфичну врсту захтева за самоизражавањем, односно аутономије — ону која не негира контекст, већ га уздиже до нивоа симболичке и културне структуре. Као професор и теоретичар, Најдхарт је развијао идеју о *архитектури као синтези*, и редукционистичким моделима чисте функционалности. Никола Добровић, најактивнији у послератном периоду током педесетих година, својим ангажманом као главни државни архитекта и професор имао је кључан утицај на обликовање критичке архитектонске мисли. Његова зграда Генералштаба (1957) носи изразито ауторски печат и показује како се индивидуална визија може реализовати унутар службеног контекста.

Добровић је заговарао снажну интелектуалну позицију архитекте као културног субјекта. Михаило Митровић представља генерацију која је својом продукцијом у домену јавних зграда (*Генекс* кула) истраживала могућности формалне слободе у оквиру технолошког и урбанистичког рационализма. Његови радови су често интерпретирани као гранична тачка између високог модернизма и постмодерне, управо због снажног ауторског карактера и склоности ка симболичкој архитектури. (Perović, 2005; Алфировић, 2016; Frampton; 1983).

²¹ Теорије истине у филозофији, као што су кореспондентна (истина као одговарање стварности), когерентна (истина као усклађеност са системом знања) и прагматична (истина као корисност и функционалност веровања), пружају различите приступе разумевању шта значи да је наслеђе *истинито*. У заштити, ова

својство самог објекта (историјска и материјална веродостојност) и перцепција заједнице, стручњака и друштва која је вреднује и тражи. Ова димензија показује да је аутентичност апсолутна, објективна, али и интерсубјективна категорија.

Аутентичност схваћена кроз филозофски појам истинитости у раду филозофа Михаила Марковића не представља само пуку кореспонденцију израза и чињеница, нити формалну кохерентност система судова, већ дијалектички однос између мишљења, објективно интерполиране стварности и друштвене праксе. Истина садржана у визуелним начелима високе модерне (редукционизам, неутралност, минимализам и рационализам) не може се свести само на логичку релацију јер су објективизоване релације историјски, друштвено и практично посредоване. Ови критеријуми високе модерне појављују се као дијалектички процес истинитости, а не као статичан ентитет истинитости. Михаило Марковић (*Формализам у савременој логици*, 1962; *Дијалектичка теорија значења*, 1971; *Филозофски основи науке*, 1981) прихвата основну интуицију кореспонденције (интерполирани односи у зони реалности), али критикује њену наивну реалистичку претпоставку о непосредној датости и занемаривање посредовања језика и структуре. Аутентичност схваћена као кохерентистичка теорија истине (истина као конзистентност система) мора да испуњава услов епистемолошке затворености и епистемолошке апсолутности. Аутентичност схваћена као појам истинитости није апсолутна датост, она је историјски саморазвијајући (аутопоетички) процес приближавања стварности. Кључна Марковићева теза гласи да је пракса односно, оперативни конкретизам основни критеријум аутентичности, схваћене као истинитости. Питање аутентичности филозофски схваћене као истинитости, стога је блиска критичкој теорији, праксис филозофији и материјалистичкој дијалектичкој традицији. Закључак који се може извести о појму аутентичности упућује на принцип истинитости као историјски развијајућег, друштвено и практично посредованог односа мишљења и објективне стварности чија се ваљаност различитих врста интерполација потврђује праксом еманципације.

Између Атинске повеље (*The Athens Charter*, 1931) и Венецијанске повеље (*Venice Charter*, 1964) као најбитнијих догађаја од интереса за доктрину заштите архитектонског наслеђа, било је мало инструктивних додавања или измена. Овај дуг нормативни и методолошки застој је био изузетно значајан с обзиром на промене које су се догодиле у овом временом распону, а који укључује Други светски рат, популарни успон високе (друге) интернационалне модерне и хладноратовску блоковску војну поделу. Доктрине заштите архитектонског наслеђа су се мењале више еволуционо него револуционарно. Ако је *Атинска повеља* била позитивистичке природе, *Венецијанска повеља* се може описати као хиперпозитивистичка. (Wells, 2007: 5–7) Аутентичност се схвата као непроменљива материјална вредност. Насупрот томе, касније повеље уносе појам културног контекста као кључног за разумевање аутентичности, што има значајне последице по заштиту урбаног наслеђа.

Питања конзерваторске заштите урбаног наслеђа, у ужем смислу, први пут се озваничавају у оквиру документа Другог међународног конгреса архитеката и техничара конзерватора одржаног од 25. до 31. маја 1964. године под називом Међународна повеља за очување и рестаурацију споменика и локалитета (*Венецијанска повеља*, 1964), док у конзерваторској пракси Југославије и Београда све до седамдесетих година у фокусу истраживања и заштите остају само појединачни објекти (споменици културе). Тиме је консолидација фрагментираног урбаног наслеђа убрзане урбане обнове постала предмет интуитивне пројектантске праксе модернистичке оријентације. То потврђују и теоријске и полемичке расправе у актуелним

разноликост значи да аутентичност није увек фиксна категорија, већ зависи од начина вредновања наслеђа, његове функције и друштвеног контекста. Правну парадигму истине и истинитости у заштити градитељског наслеђа поставили су еминентни правници Стеван Томић (*Споменици културе, њихова својства и вредности*) и Владимир Бргуљан (Споменичко право).

југословенским часописима попут часописа *Архитектура Урбанизам*²², који је од првог броја имао једину сталну рубрику *Наслеђе* и који је током шездесетих година посветио читаве тематске бројеве односу модерног и традиционалног у контексту урбане обнове и модернизације југословенских градова.

Интернационални модернистички обрасци урбанистичког и архитектонског пројектовања били су препознати као фактор ризика у историјском урбаном контексту почетком шездесетих година, због чега архитектура у контексту постаје централна тема конзерваторске делатности. (Gamulin, 1967) Тим поводом 1962. године Југословенски институт за заштиту споменика културе у Сплиту је организовано стручно саветовање архитеката, урбаниста и конзерватора под називом *Urbanizam i zaštita spomenika kulture*, чиме је и отворена јавна дискусија о проблемима заштите изазваним прогресивном архитектонском продукцијом. (Аноним, 1962/1963) Европска повеља о архитектонском наслеђу²³ из 1975. године, која се заснива на интегративној конзервацији не искључује могућност увођења модерне архитектуре у историјске амбијенте, али уз одређене смернице које се односе на контекст. У пракси, ово је значило окретање планирању структура и механизма који би разматрање конзервације урбаног наслеђа увели у урбанистичко планирање. (Стовел, 2001: 21–25) Урбана обнова усмерена ка очувању аутентичности мора, стога, да интегрише историјски континуитет и локални идентитет у процес планирања и интервенисања у постојећој градској структури.

Нара декларација о аутентичности представља прекретницу у интерпретацији начела аутентичности, јер истиче значај културног контекста и различитих вредносних система у разумевању аутентичности, уз подстицање интердисциплинарних и заједничких приступа (ICOMOS, 1994). Такав оквир подразумева да свака интервенција у историјском градском ткиву мора бити критички промишљена како би избегла редуktivну реконструкцију, прекомерну стилизацију или агресивну модернизацију која брише наслеђене просторне и културне слојеве. (Николић, 2022) Запажа се постепен помак ка постмодерном схватању аутентичности — она више није фиксна и универзална категорија, већ се тумачи кроз призму културне разноврсности и локалних вредности. Нара документ наставља овај правац, наглашавајући потребу за уважавањем различитих културних перспектива и одбацујући једностране оцене аутентичности. (Wells, 2007: 8–9) У контексту урбаног наслеђа, ово значи да физичка материјалност није једини критеријум очувања: аутентичност мора да се посматра као плуралистички конструисан појам, условљен друштвеним, културним и просторним контекстом. (Wells, 2007: 10)

Поред тога, заштита урбаног наслеђа је нормативно присутна у широком спектру међународних и интерних аката међународних удружења, али је у контексту заштите и трансформације историјског урбаног наслеђа, од посебног значаја за његову ревитализацију и аксиолошку позицију питања заштите вредности и својства простора, присутна у ICOMOS-овој *Повељи о принципима за анализу, конзервацију и структуралну рестаурацију архитектонског наслеђа* из 2003. [Icomos Charter – Principles for the Analysis Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage (ICOMOS 14th, 2003)] (Аноним, 2016: 281–284). Овом повељом се неоструктуролошким начелом афирмишу материјалистичка питања у

²² Југословенски часопис *Архитектура Урбанизам* излазио је у периоду од 1960. године до 1987. године (оснивач и први уредник часописа у од 1960 до 1971. године био је професор Оливер Минић). Подстицајне расправе о градитељском наслеђу нашле су место и у другим југословенским часописима из истог периода, попут часописа Комуникације (Београд), Синтеза (Љубљана), Архитектура (Загреб), Човек и простор (Загреб), Урбанизам Београда (Београд), и други.

²³ Европска повеља о архитектонском наслеђу из 1975. године, Члан 7. (...) *Морало би бити забележено да интегративна конзервација не искључује увођење модерне архитектуре у просторе који садрже старе грађевине, под условом да су у потпуности поштовани постојећи контекст, пропорције, форме, величине и сразмере и да су коришћени традиционални материјали.*

заштити архитектонских културних добара њихова структура и питање изворне моделистике у обновама.

ЗАШТИТА НАСЛЕЂА И ПРИНЦИП УПРАВЉАЊА КОНТИНУИТЕТОМ

Класични иницијални период у историји заштите градитељског наслеђа започиње феноменом дисконтинуитета, а у позицији управљања простором средишње место заузима рад Емилијана Јосимовића на реконструкцији Београда 1867. године. (Cf.: Димитријевић Марковић, 2017: 129-147; Ћоровић, 2018: 151-163; Radosavljević, 2019: 81-92) Управљање континуитетом у савременим тумачењима представља процес очувања, прилагођавања и медијације између прошлог, садашњег и будућег у одређеним системима, било да се ради о култури, друштву или простору. Теоријски оквир Делеза (Gilles Deleuze) омогућава сагледавање овог појма кроз структуралистичко мишљење где појам континуитета није линеаран, он се развија као динамичка мрежа релација. (Cf.: Делез, 2020) Делез у својим радовима, посебно кроз појам *ризом*, наглашава режиме повезивања и процесуалност као суштину структуре. Континуитет се у том контексту не разуме као једна чврста линија кроз време, већ као множење, гранање и повезивање различитих тачака у простору и времену. (Делез, 2020: 27–31) Делезов приступ се фокусира на вишеслојност времена. У том смислу, континуитет се може схватити као динамичка конструкција различитих временских регистара, што значи да се управљање континуитетом односи на баланс између наслеђа и иновације, традиције и модерности. Са друге стране простор је активна мрежа релација, а не пасивна позадина. Простор омогућава перманенту флукуацију и адаптацију традиционалних и модерних структура. Управљање континуитетом представља један од кључних концептуалних и практичних оквира савремене урбане конзервације, који превазилази традиционалне дихотомije између очувања и развоја, статике и динамике, аутентичности и трансформације.

Архитекта Роси (Aldo Rossi) у делу *Архитектура града (L'architettura della città, 2008)* понудио је теоријски оквир који је фундаментално преобликовао разумевање урбаног континуитета. Његов концепт *перманентности* означава трајање кроз трансформацију, а не кроз статичност. Росијев појам *град као колективна меморија* одговара Делезовој метафори ризома кроз коју се град истовремено може посматрати и као архив (наслеђе) и као платформа за измештање, реинтерпретацију и надоградњу. (Marojević, 1988: 191–196; Rosi, 2008) За Росија, урбане структуре и типологије су историјски утемељене, али подложне новим читањима. (Rosi, 2008) Акцент на мрежама, вишеслојности и повезаности упућује да урбана конзервација не подразумева рестриктивно очување објеката, већ *управљање процесима трансформације* (Мрљеш, 2013: 187–200), где је континуитет флуидан и отворен за дијалог и иновацију. Заштита споменичког наслеђа ставља нагласак на претежност структуре као суштински несвесног феномена реда и перформативност поретка на које Делез носталгично гледа. Структура се замишља као идеална форма - безвремена и непромењива, а структурализам се уопште узев одређује кроз тенденцију тражења константи и непромењивих елемената унутар сложених промењивих феномена. (Делез, 2020: 16–27)

Традиционално схваћено као скуп материјалних остатака прошлости, културно наслеђе се у савременој теорији и пракси све више посматра као динамичан процес који обухвата поред физичке структуре и нематеријалне вредности, просторне праксе, сећања и друштвене односе. Наслеђе више није статичан предмет очувања, оно постаје друштвени конструкт, чије значење се стално преиспитује и реинтерпретира у односу на савремене потребе и културни контекст. Овакавим приступом физички интегритет може бити занемарен ако је његово очување у супротности са континуитетом динамичког интегритета града. (Labadi, 2022: 12-25) Са развојем концепта урбаног наслеђа и прихватањем својствене динамике града, интегритет наслеђа је померен од статичког ка динамичкијем концепту, који прихвата да се физичке промене могу десити током времена без негативног утицаја на значај наслеђа. Истраживања у

пракси урбане конзервације показују да је континуитет други најважнији аспект у заштити урбаног наслеђа, одмах након културног аспекта. (Wang, Zhang, 2023: 178-195) Један од кључних појмова у савременој теорији заштите урбаног наслеђа јесте управљање континуитетом (*managing continuity*), који обухвата поред очувања физичке структуре простора и очување веза које одређују идентитет, историју и културну динамику места.

Фински архитекта Јокилето (Jukka Ilmari Jokilehto) посебно истиче да урбана конзервација не подразумева управљање промена историјских градова, већ *управљање континуитетом*, односно, очување зајеничких иментеља између прошлости, садашњости и будућности кроз свесно и промишљено деловање у простору (Jokilehto, 2007). Управљање континуитетом представља један од кључних концептуалних и практичних оквира савремене урбане конзервације, који превазилази традиционалне дихотомije између очувања и развоја, статике и динамике, аутентичности и трансформације. UNESCO-ов приступ Препоруци заштите историјског урбаног пејзажа (*Historic Urban Landscape – HUL*), формализован кроз Ксиан Декларацију (*Xi'an Declaration*, 2005) и каснију Препоруку (2011), представља парадигматски израз савременог разумевања континуитета. HUL приступ третира град као слојевит палимпсест где се историјски слојеви не искључују већ међусобно прожимају, стварајући сложену временску густину (UNESCO, *Recommendation on the Historic Urban Landscape* 2011). У том смислу, концепт континуитета се не исцрпљује у физичком облику архитектуре, он обухвата урбане слојеве, социјалне односе, меморију места и културне праксе. У том смислу, управљање урбаним наслеђем подразумева стварање оквира који омогућава да се идентитет места одржи и трансформише у складу са савременим потребама. (Bandařin, Oers, 2012) Овакав приступ посебно је важан у условима брзих урбаних промена, када је ризик од губитка контекста, фрагментације градског ткива и комодификације наслеђа све већи. Принцип управљања континуитетом у фокусу има културну одрживост, односно очување наслеђа као живог ресурса који активно учествује у обликовању идентитета, свакодневице и будућности града.

У научно-истраживачком раду историчара и теоретичара архитектуре Ренате Јадрешин Милић питање континуитета заузима једно од кључних места истраживања и објашњава се кроз успостављање континуума идеја између савремених класичних архитеката и ренесансних теоретичара. У дисертацији се идентификује *низ у теоријској мисли о архитектури који негује континуитет знања и познавања класичне традиције као виталног аспекта савремене културе широм света*. (Јадрешин-Милић, 2012: 18-19) Дисертација нуди значајан допринос разумевању савремене класичне архитектуре успостављањем јасне концептуалне разлике између *модерног* (као дугог трајања) и *модернизма* (као специфичног покрета). Ова дистинкција отвара простор за нијансирано разматрање питања континуитета које превазилази поједностављене опозиције традиционално и модерно. Рената Јадрешин Милић модерну (у ширем смислу) види као континуитет, док модернизам види као привремени прекид тог континуитета. (Јадрешин-Милић, 2012)

Историчар и теоретичар архитектуре Ранко Радовић у свом раду о *Сложености и вишезначности смисла континуитета у архитектури* (Radović, 1981) проблематизовао је питање континуитета као јединој концептуалној линији модерне архитектуре. Професор Радовић континуитет види као сложену анатомију. Континуитет ставља у различите контексте – свеукупни развој архитектуре, модерну архитектуру, регионалну традицију, утицајне факторе. Континуитет није догма него се разуме као стваралачко средство, истинска димензија насеља, сложена последица индивидуалних и друштвених акција и процеса. Континуитет је интегрални и витални део урбанистичке теорије и праксе. (Radović, 1981) Архитекта и теоретичар Денис Амбруш у дисертацији наводи да је према основним поставкама Генералним урбанистичким планом Београда из 1950. године одржан историјски континуитет (навод: Оливера Милића из 1951. *Izdanje Izvršnog odbora N.O. Beograda, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, p. 6.*) Амбруш наглашава значај интердисциплинарног и проактивног приступа у

управљању континуитетом, где се интегришу технолошки, социјални и културни аспекти, при чему управљање континуитетом постаје динамичан процес реакције и одговорности према променама у окружењу. (Ambruš, 2018)

Урбану типо-морфологију у радовима теоретичара архитектуре Владана Ђокића можемо анализирати из угла управљања континуитетом. Његова анализа урбаних типова и морфолошких структура градских тргова и градова у Србији истражује генезу и структуру која је временски и просторни континуитет културног, социјалног и архитектонског наслеђа. Управо ова комплексност времена, простора и културних слојева од чега се састоји типо-морфологија, директно је повезана са концептом управљања континуитетом који укључује очување и адаптацију урбаних елемената уз уважавање историјских и контекстуалних специфичности. (Ђокић, 2004; Giedion, 2012) Његове методе, које укључују компаративне анализе теоријских извора и конкретних примера урбаних форми, омогућавају приступ у коме се урбани континуитет сагледава као динамичан процес који укључује и трансформацију и очување, у складу са просторним, временским и социјалним факторима. Ово га чини релевантним за теоријски и практични оквир управљања континуитетом у урбаној конзервацији.

У својој дефиницији урбане типологије, Ђокић повезује типо-морфологију и континуитет урбаних форми кроз посматрање просторно-временског развоја градских структура као сложеног и слојевитог процеса. Он урбану типологију третира као систем трајних урбаних типова, који одражавају историјски и културни идентификатор одређених урбаних целина као што су градски тргови. Типо-морфологија, према Ђокићу, открива унутрашње хомогене и стабилне јединице које се јављају као континуирани жанрови у урбаном пејзажу кроз простор и време, али истовремено и као динамичне креације које се прилагођавају новим еколошким, социјалним и архитектонским променама. Његов приступ наглашава да урбана типологија није само статистичка или формална класификација, него процес који омогућава разумевање како се континуитет реализује кроз трајање, промену и интеграцију урбаних типова као културних и просторних слојева. Овај концепт је нарочито видљив у његовим анализама градских тргова у Србији као типичних просторно-функционалних целина које одражавају сложenu повезаност историјског и савременог друштвеног живота и културне праксе.

Теоријска и практична еволуција управљања континуитетом указује на фундаментални помак у онтологији урбаног наслеђа – од разумевања наслеђа као скупа објеката ка његовом схватању као скупа процеса. Овај приступ резонира са савременим филозофским и друштвеним теоријама које наглашавају процесуалност, релационалност и перформативност. Управљање континуитетом не тежи очувању фиксираног стања већ подржавању капацитета града да се прилагођава, трансформише и генерише нове облике урбаног живота који остају у дијалогу са историјским слојевима. Конзерваторска пракса која настоји да integriше управљање континуитетом мора бити истовремено историографски осведочена, теоријски фондирана и прагматички оријентисана. Она захтева способност читања дубинских структура града, његових морфолошких, типолошких и културних логика које трају кроз површинске трансформације. Али она такође захтева спремност на ризик, експериментисање и могућност грешке, јер континуитет који се одржава кроз креативну трансформацију нужно укључује неизвесност. Управљање континуитетом, може се закључити на крају, јесте херменеутичка пракса, вештина тумачења прошлости на начин који отвара продуктивне могућности за будућност.

Епистемолошка анализа предуслова појаве високог модернизма у архитектури употпуњује културолошку студију Галве 1 и указује да је његова емергенција била системска трансформација архитектонског знања. Анализа је детерминисана кроз четири фундаментална фактора (два архитектонска и два херитолошка): (1) засићење стилем и захтев трансформизма; (2) (ре)дефинисање архитектонске аутономије, односно оригиналног самоизражавања; (3) (ре)концептуализацију и (ре)контекстуализацију начела аутентичности; и (4) (ре)артикулацију принципа управљања континуитетом. Ови фактори су међусобно конституисани, а не независни. Сваки је био предуслов и последица других формирајући комплексну епистемолошку констелацију којом се објашњава модернистичка парадигма. Високи модернизам је упркос својим револуционарним капацитетима, такође прошао циклус експанзије, консолидације, засићења и трансформације који је анализиран кроз методолошки концепт *три ремоделације* у другом делу истраживања.

II DEO

ВИСОКА МОДЕРНА У ЗАШТИТИ АРХИТЕКТОНСКОГ И УРБАНОГ НАСЛЕЂА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

Други (II) део дисертације аналитички и компаративно испитује тенденције високог модернизма у условима урбане обнове историјског урбанизма Београда током друге половине 20. века. У другом делу се феноменолошки испитује парадигматски однос модерног и традиционалног кроз методолошки оквир *три архитектонске ремоделације (трансформације)* архитекте и теоретичара Алексеја Бркића.²⁴ Концепт ремоделација као методолошки оквир за истраживање високог модернизма, представља критичку анализу постављених парадигматских феномена који омогућавају да се превазиђу ограничења традиционалне архитектонске историографије. Ремоделације указују да високи модернизам није био кохерентан процес, већ је пролазио кроз одређене трансформације. Ремоделације такође омогућавају да се архитектонска пракса повеже са теоријским дискурсима. У том смислу, ремоделације се могу конституисати кроз синтезу три теоријска дискурса: (1) теорија научних револуција и концепција парадигме (Thomas Khun); концепција знања и епистемолошких прекида (Michel Foucault); и (3) типолошка процесуалност и искуствених трансдуктивних трансформација (Severio Muratori и Gianfranco Caniggia).

У овом делу истраживања као методолошки апарат биће коришћен концептуални оквир *текстуалност простора (прототекст, текст, посттекст)* упоредан трима архитектонским ремоделацијама (*прва, друга, трећа*). Текстуалност предмета и простора као семиотички концептуални оквир преузет је из структуралистичке теорије Жила Делеза (*По чему се препознаје структурализам?*, 2020) који формулише структуралне формације и перцепције континуитета, и Питера Ајземана (Peter Eisenman, *Diagram – An Original Scene of Writing*, 1999) чији је методолошки образац инспирисан методологијом суперпозиција археолошке стратиграфије засноване на интердисциплинарности друштвених и хуманистичких наука које своју хеуристичку и методолошку базу темеље на парадигмама пре него на концептима и методама. Полазишта заснована на Делезовим и Ајземановим теоријским налазима су контекстуално проширени семиналним радовима Алда Росија (*Arhitektura grada*, 2008), Бјорна Олсена (*Od predmeta do teksta: Teorijske perspektive arheoloških istraživanja*, 2002) и Жељке Пјешивац (*Ne/izrecivi prostor*, 2018).

Концепт текстуалности простора је продуктиван у анализи модернизма из неколико разлога: (1) модернизам је представљао парадигму која је експлицитно производила теоријске и наративне дискурсе (Ле Корбизије – *Ка архитектури, Урбанизам, Модулар*; Гропијус –

²⁴ Архитектонске ремоделације архитекте Алексеја Бркића (*Знакови у камену: Српска модерна архитектура 1930 – 1980*, 1992) у овом истраживању служе као методолошки оквир, а не као хронолошке одреднице.

педагошки програми Баухауса; СИАМ – Атинска повеља); (2) модернизам је био парадигма која је инсистирала на транспарентности значења (*форма следи функцију* није само принцип већ семиотичка тврдња); (3) текстуалност омогућава да се идентификују различити нивои значења у оквиру истог архитектонског дела; (4) концепт текстуалности омогућава да се мапирају трансформације парадигме на начин који је осетљив на феномен континуитет (контингентности); (5) концепт текстуалности омогућава компаративну анализу различитих националних или интернационалних *читања* исте парадигме; (6) концепт текстуалности омогућава да се модернизам *артикулише* и *чита* као инструмент заштите и баштињења историјског урбанизма.

Појмови постмодерног језика какви су *прототекст*, *текст* и *посттекст*, омогућавају дијалошко и наратолошко разумевање историјског и савременог простора као високофилозофске категорије, не само као физичке реалности већ и као производа друштвених, културних и симболичких документарности. У савременој научној парадигми архитектонске заштите простора, простор се анализира кроз међусобно повезане димензије изворног (*прототекст*), актуелног (*текст*) и изведеног (*посттекст*) значења, што је посебно важно у теоријској концептуализацији и хронологизацији историје заштите простора. Текстуализам простора²⁵ постаје мисаони полигон за испитивање категоријалног апарата високог модернизма и његових критичких компоненти као што су неутралност, редукционизам, рационализам и минимализам.

Прототекст је сваки текст који функционише као основа за међутекстуално надовезивање, односно као темељ за стварање *метатекста*.²⁶ У просторном смислу прототекст може бити изворни модел, нацрт, урбанистичка матрица или архетипски простор из којег се развијају касније просторне интерпретације и интервенције. У типоморфолошком смислу, то је архетип или примарна форма простора, те се прототекст у ширем контексту простора може дефинисати као изворни модел, претходни слој или темељни текст на коме се базирају сви каснији просторни, концептуални и интерпретативни модели. Прототекст, у смислу проучавања простора, није само *претходни текст*, већ и примарни, архетипски простор (физички, урбанистички, концептуални) из којег произилазе сви будући облици, значења и интерпретације простора. У просторном дискурсу прототекст функционише као почетни оквир и потенцијал значења, односно скуп могућих структура, матрица и просторних сценарија које каснији текст(ови) могу даље развијати, модификовати или доводити у питање. Почетни оквир и потенцијал значења у светлу прототекста одговара компаративном обрасцу који се може означити језиком типа, морфеме, канона односно језгра. Оваква дефиниција се не задржава искључиво на интертекстуалном нивоу, она прототекст посматра као полазну тачку и у типоморфолошком, временском, структуралистичком и друштвено-просторном, пре свега Ле Февровском смислу. Прототекст може бити схваћен као примарна структура или архетипски модел простора и предмета — основни *код*, *тип*, *морфема*, *канон* или *матрица* која подразумева структурне елементе и њихове односе. (Olsen, 2002; Pješivac, 2018)

²⁵ Бјорнар Олсен професор археологије на катедри за друштвене науке Универзитета у Тромсеу у Норвешкој ослања се на теоријске моделе структурализма како би објаснио трансформацију и разумевање материјалних трагова као *текста*, односно средства интерпретације. Он полази од претпоставке да материјални предмети и простори нису само *подаци* већ активни носиоци и произвођачи значења, који улазе у дијалог с теоријом, друштвом и временом. Предмети и просторне конфигурације могу се схватити као текстови који су доступни различитим читањима, тумачењима и контекстуализацијама. Текстуалност простора код Олсена укључује и материјалну и нематеријалну димензију, а анализа показује да прелазак *од предмета до текста* не значи напуштање материјалности, већ њено увођење у поље значења и интерпретације. Простор постаје текст онда када се активирају његова симболичка, друштвена, историјска и културна **значења**. Bjørnar Olsen (2002) *Od predmeta do teksta: Teorijske perspektive arheoloških istraživanja*, Beograd: Geopoetika.

²⁶ У научном и књижевном дискурсу, прототекст представља изворни слој значења, који садржи подстицаје за даља тумачења и реинтерпретације. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2025. Приступљено 16.7.2025. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/prototekst>.

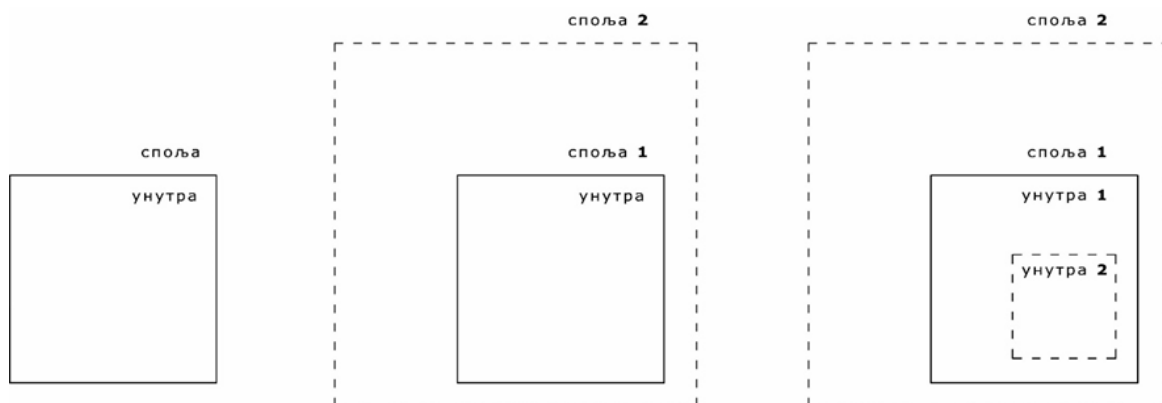
Текст је структурирана целина језичних или симболичких јединица, али и свака просторна, архитектонска или урбанистичка конфигурација која носи значење, модел или цитат.²⁷ Текст је динамичан, отворен за интерпретације, и његова граница није строго одређена, она зависи од кохезивних веза са контекстом. Структурализам текст види као систем међусобно повезаних елемената, док временски приступ тексту омогућава сагледавање развоја и трансформација простора кроз историју и друштвене промене. Текстуалност простора подразумева да се простор *чита и пише* кроз друштвене праксе, репрезентације и свакодневне рутине. (Lefebvre, 1991) Текст је свака просторна, архитектонска, урбанистичка конфигурација која носи значење и омогућује низ различитих интерпретација, а не само структура језичких или симболичких јединица. Простор као текст се не ограничава на материјалне димензије, већ у себе укључује и историјске, друштвене и семантичке слојеве. Просторни текст се стално допуњује и реинтерпретира кроз нове друштвене праксе и културне интервенције. Друштвена димензија текста простора се испољава у чињеници да су *границе текста променљиве и зависе од културних утицаја, сећања и колективних представљања*. Текст простора је динамичка целина чије се границе непрестано померају кроз време и друштвене процесе. Његова структура обухвата физичко, симболичко, историјско и друштвено ткиво и отвара се сталним процесима интерпретације, реконфигурације и надограђивања. У том смислу, простор никада није *затворени* текст, он је *отворен модел* у сталној продукцији нових слојева и значења. (Olsen, 2002; Pješivac, 2018)

Посттекст је сваки текст који настаје као рефлексија, интерпретација или надоградња на прототекст. У међутекстуалним односима, посттекст је резултат процеса тумачења и креативног надовезивања на изворни текст. У парадигматском испитивању простора посттекстуални простори су они који настају као резултат реинтерпретације или трансформације прототипских простора, било кроз архитектонске интервенције, урбане регенерације или уметничке интерпретације. Посттекст представља *слој текста који настаје као резултат дијалога са прототекстом, али са аутономним потенцијалима интерпретације и трансформације*. У просторној перспективи, посттекст означава динамичку репродукцију или трансформацију просторног модела или структуре. *Посттекст простора подразумева реарткулацију семантичких и симболичких вредности урбаних и књижевних топоса, као и измештање значења у нове друштвене координате, а не само физичку реконфигурацију*. Посттекст је ниво на коме долази до креативног преиспитивања, пренамене и компромиса са оригиналним структурним шифарама простора и предмета. Он носи потенцијал за критичке и нове интерпретације. Временска димензија посттекста није једносмерна. Она подразумева истовремено присуство прошлости (прототекста), садашњости (текста) и потенцијалне будућности (посттекста). (Olsen, 2002; Pješivac, 2018)

У монографском издању *Знакови у камену* архитекта Алексеј Бркић комбинује архитектонске, културолошке и филозофске рефлексије у циљу разматрања стилског и морфолошког јединства које указује на постојање континуитета (компактности) простора. Знаковност материјала камена из наслова, указује да се ремоделације не посматрају само као технички и функционалистички процес, већ и као акт *значења*, односно указује на семиотички приступ анализи архитектонских ремоделација кроз историјску градњу. Разматрају се архитектонске и просторне трансформације са наглашавањем симболичке и идентитетске димензије архитектонских ремоделација модерне. У овом истраживању, Бркићеве ремоделације се не посматрају као стилска периодизација, оне су метод за разумевање промена пројектантског

²⁷ Текст је, према Олсену, динамичка конфигурација која укључује и декодирање прототекста и његове примене у актуелним условима. Његов структуралистички приступ види текст као интерпретативну и семиотички оживљену реалност, у којој *Текст постаје место где се дешавају сусрети између структура, актера, времена и простора, конструишући значења у датом контексту*. Овде текст добија друштвене и временске карактеристике које су суштинске за дефиницију активног и отвореног простора – перцепција која одговара текстуалности је модел и цитат.

односа према историјскогм урбанизмау. Анализирајући модерну кроз претпоставке о ремоделацијама, Бркић напомиње да развојна нит српске модерне архитектуре није била ни *права као стрела*, ни *непрекидна као време*, већ су је пратила *кривудања, застоји, прекиди*, па чак и *преломи* (Бркић, 1992: 83) мислећи на архитектонске ремоделације које су биле функционалистичке и идеолошке природе. Бркић користи појам *тихе адаптације* наспрам *агресивне замене* – односно, критички испитује дијалог новог архитектонског слоја са старим. За Бркића, архитектонска ремоделација јесте питање естетике и функције, али и етичко и когнитивно питање које функционише према гешталном и бихејвиоралном прелому између *спољашњег* и *унутрашњег*. Ремоделације су схваћене као дијалектички однос просторно *спољашњег* и *унутрашњег*, у складу са приложеном концептуалном схемом развојних промена [Слика 6].



Слика 6 – Концептуална шема развојних промена ремоделација
(извор: аутор дисертације)

Први фрагмент *слике ба* (илустрација прве ремоделације) указује на класични дуалистички приступ по коме постоји засебан прототекстуални самостојећи систем опозиционих регулација између јавног од интимног, личног од колективног, физичког од метафизичког. У ширем спектру значења, постоји тежња да се унутрашњи свет индивидуалности поистовети са изолованим сакрализованом земаљским светом и простором, а спољашњи свет са оностраним, неорганизованим и безличним доменом променљивости. Затвореност и сингуларитет форме подсећа на изворно значење историјских образаца **конфронтације** – идеје регулације су биле равнотежне и сличне али не и идентичне по аспектима јединствености, те идеја регулисане сингуларности производи облик вертикалне осе. У урбанистичкој метафори, објектно значење је повезано са конкретном семантиком индивидуалне слике и граница представља њен концептуални дупликат. Ово имплицира да се семантика идеја прве ремоделације односи на архаичну слику архитектонског знака која може бити формирана и ритмичким конструктивним фактором (везе). Као резултат границе, формира се разлика између садржаја значења и његове артикулације, што иницира стварање просторних односа и утицај знакова једних на друге на нивоу просторне композиције. Припадност метајезику омогућава везама да користе апстрактне концепте за означавање, што не дотиче промену унутрашњих значења.

Други фрагмент *слике бб* (илустрација друге ремоделације) указује на пост-класични дијалектички приступ по коме се физичка запремина из прве ремоделације замењује њеним текстуалним садржајем, јер је значење грађевине у семантици грађевине. Спољашњи простор окружује грађевину као центар и посредује сакралну слику храма, по принципу *круга у кругу*. У ширем спектру значења, постоји тежња да се индивидуалност поистовети са спољашњим светом и апропријацијом профаног друштвеног простора. Преостали елементи затворености и сингуларитета форме окружене *спољним 1*, подсећају на изворно значење историјског обрасца **контрастности** – идеје регулације су различите али не и исте у односу на плуралност спољашњег света те је идеја регулисане објектности производи облик хоризонталне

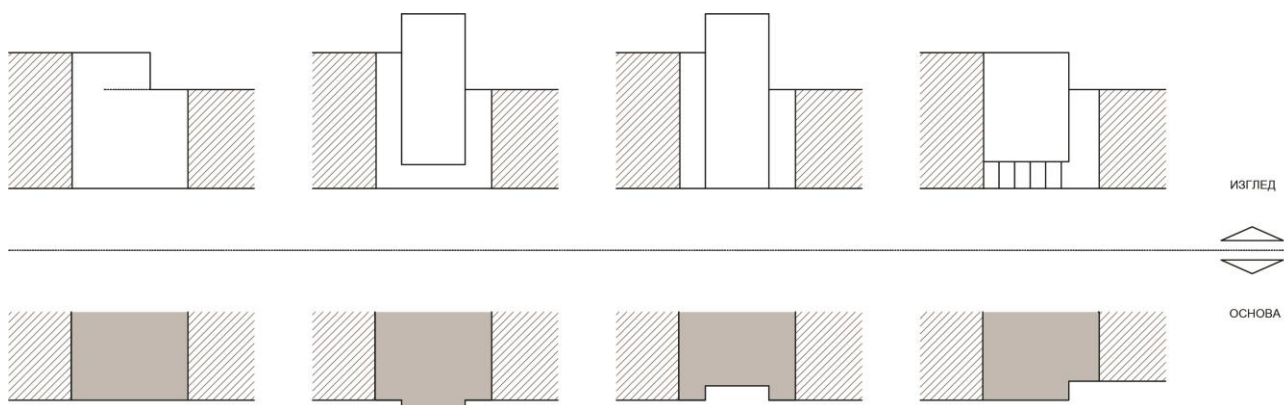
умрежености. У урбанистичкој метафори, значење је повезано са органском семантиком просторног система у којима граница представља степен информационе повезаности о степену објектним приступима. Ово имплицира да се семантика идеја друге ремоделације односи на модерну текстуалност слике архитектонског знака који може бити формиран и рефлексивним конструктивним фактором (односи). Резултат деловања спољне границе је стварање разлике између форме и садржаја чиме се иницира стварање просторних знакова који су у интеракцији (интерполације). Припадност метајезику спољашњости, омогућава односима да користе идентитетске концепте за означавање, чиме не дотичу промену унутрашњих значења у смислу да унутрашњост постаје локус контроле.

Трећи фрагмент *слике бв* (илустрација треће ремоделације) указује на пост-некласични аналитичко-критички приступ по коме односне интерполације (*спољашњост I*) из друге ремоделације добијају и свој противречни садржај (*унутрашњост I*), јер је значај простора исказан сложеносту посттекстуалне семантике његових крајњих граница унутрашњег и спољашњег. Попречни пресек граничних структура од *спољашњег I* до *унутрашњег I*, по принципу *међуобјектности* (нем. *Zwischengegenstand*), постоји између затворености физичког објекта и отворености интенционалних шема. У искуству *интерсубјективности* уграђују се претходни комуникациони слојеви и кроз надограђена претходна искуства окренута индивидуалном и друштвеном, редефинишу се и суперпонирају културно условљене вредности и конвенције, рефлексивни ставови и очекивања, намере и оријентације (*Einstellung*), како их дефинише Кристијан Норберг-Шулц. Проширени елементи отворености и затворености, окружени секундарно спољашњим и секундарно унутрашњим, имплицирају изворно значење историјског обрасца у архитектури **комплементарности** – замена статичних, трајних или апсолутних форми са проблемом у пресеку намера, интеракцијом самопроменљивих сила и односа које имају дубинске градације и проблеме на поднивоима. Идеја посттекстуалне семантике треће ремоделације односи се на постмодерну (пост-некласичну) слику која се формира из сложености и противречности означавања. Припадност дивергентном и нехетерогеном метајезику, омогућава односима у простору да користе саморегулационе концепте за означавање, чиме дотичу и суштинску промену значења унутрашњег локуса.

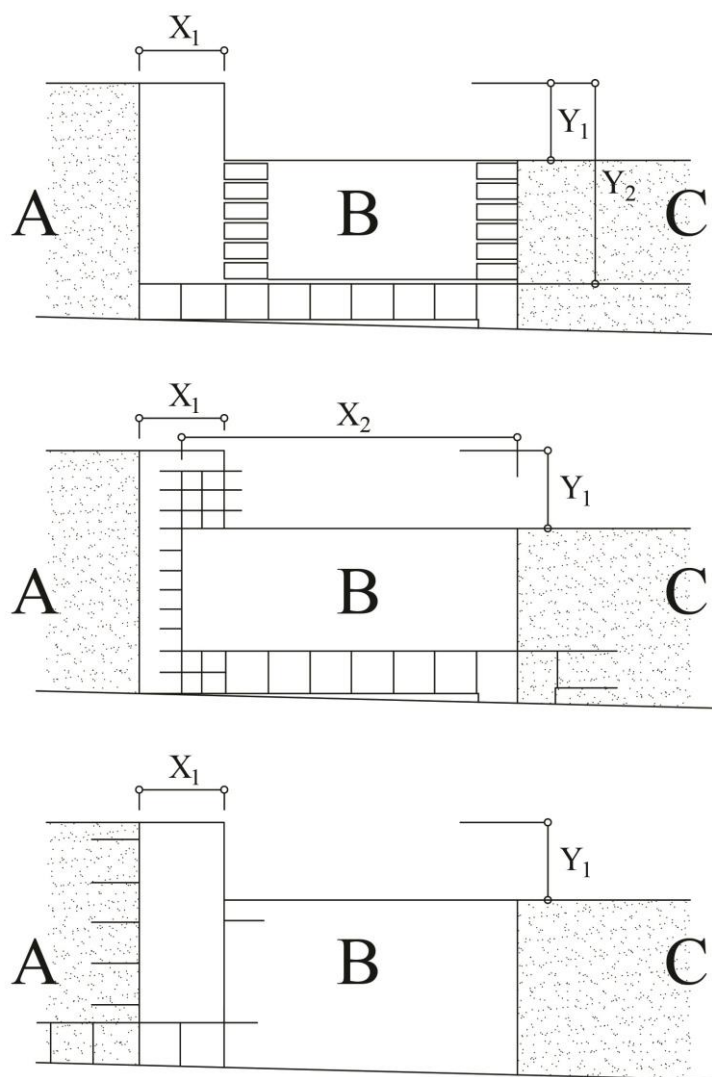
Иманентан архитектонско-методолошки појам парадигматском и дијалектичком односу модерног и традиционалног је појам *интерполације*²⁸ (Алфривевић, Симоновић Алфривевић, 2015: 24—39). Метода интерполације представља важан аналитички инструмент кроз који се испитују конкретни архитектонски примери у све три ремоделације. Метода интерполације пружа ближе сагледавање и разумевање архитектонских интервенција високе модерне у историјском урбаном контексту. [Слика 7] Професор Архитектонског факултета у Београду Ратомир Богојевић почетком педесетих година у оквиру наставног курикулума објашњава тумачење архитектонске целине. (Богојевић, 1956/2012: 20—21) Користећи појам својства, Богојевић објашњава синтезу просторне целине, бавећи се не само њеним деловима, већ и њиховим међусобним везама. Он тврди да скуп архитектонских предмета (објеката) није довољан да би се образовала целина, већ је потребно да се између својстава која припадају појединим предметима (објектима) образује веза. Однос веза и предмета који чине целину испитао је когнитивним методолошким поступком кроз перцепцију архитектонског дела. Испитујући међусобне односе елемената утврђује да у том односу елементи међусобно преузимају својства, што је само предуслов за формирање целине. (Богојевић, 1956/2012) Он сматра да оно што се у актуелној архитектонској теорији назива интерполацијама није

²⁸ У теорији се под појмом *интерполација*, у општем смислу, подразумева метод процене неке вредности која се јавља између две претходно већ познате вредности или својства. Више у: Алфривевић, Ђорђе. и Симоновић Алфривевић, Сања. (2015) Интерполација у архитектури: приступи пројектовању интерполираних објеката и „спона“ као интегративни елемент, *Архитектура и урбанизам*, бр. 41, Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 24-39.

довољно за формирање целине, већ су за то неопходне и међусобне везе појединачних елемената које се заснивају на својствима. (Мрљеш, 2020: 132—133) [Слика 8]



Слика 7 – Концептуални приказ модернистичких интерполација
(извор: аутор дисертације према наведеном извору Алфиревић, Симоновић Алфиревић, 2015)



Слика 8 – Приказ начина решавања средњег објекта В, који преузима својства објеката А и С
(извор: аутор дисертације према наведеном извору Богојевић 1956/2012)

Критеријуми за одабир примера дефинисани су кроз територијални, временски, стилски, типолошки и морфолошки оквир истраживања. Територијални оквир истраживања ограничен је на зоне Београда које су биле урбанизоване и морфолошки формиране до тридесетих година 20. века, обухватајући историјско језгро (Стари град, Косанчићев венац, зоне формиране током деветнаестог века (Савамала, Врачар, Зелени венац), као и проширења из међуратног периода (Славија, Црвени крст). Овај критеријум омогућава фокусирање на проблематику интелектуалне модерности интервенција у већ формирано, слојевито урбано ткиво са препознатљивим морфолошким карактеристикама, искључујући зоне које су биле планиране и изграђене према модернистичким принципима (Нови Београд). Временски оквир обухвата период од Дубровачког саветовања 1950. године, које је маркирало успостављање модернистичке парадигме у Југославији, до касних седамдесетих година када економска криза и политичка децентрализација производе фрагментацију јединствене парадигме и јачање алтернативних дискурса (постмодернизам, критички регионализам). Овај временски распон од приближно три деценије омогућава анализу комплетног еволутивног циклуса високог модернизма од иницијалне фазе, преко зреле критичке фазе, до фазе преиспитивања.

Стилски оквир се фокусира на високи модернизам препознат као зрелу фазу модернистичке парадигме која комбинује фундаменталне принципе интернационалног стила (геометризована волуметрија – планиметријска полигоналност, транспарентност фасада – пропорцијски однос у апертурама, функционална организација – по принципу форма следи функцију, минимална декорација – терцијални елементи застора, савремени материјали – стакло, челик, бетон) и социјалистичког естетизма (прилагођавање унапређеним производним програмима грађевинских привредних комбината: префабрикације, инсталације, композити и слично). Типолошки оквир обухвата две кључне архитектонске типологије које карактеришу модерну интервенцију у историјском ткиву: узидане зграде које формирају континуални фасадни фронт и које учествују у периметралној морфологији блока (традиционална типологија), и слободностојеће објекте који су позиционирани на отвореном терену према модернистичкој идеји ослобађања објекта од урбаних ограничења. Овакви типолошки критеријуми омогућавају анализу различитих стратегија интерполације.

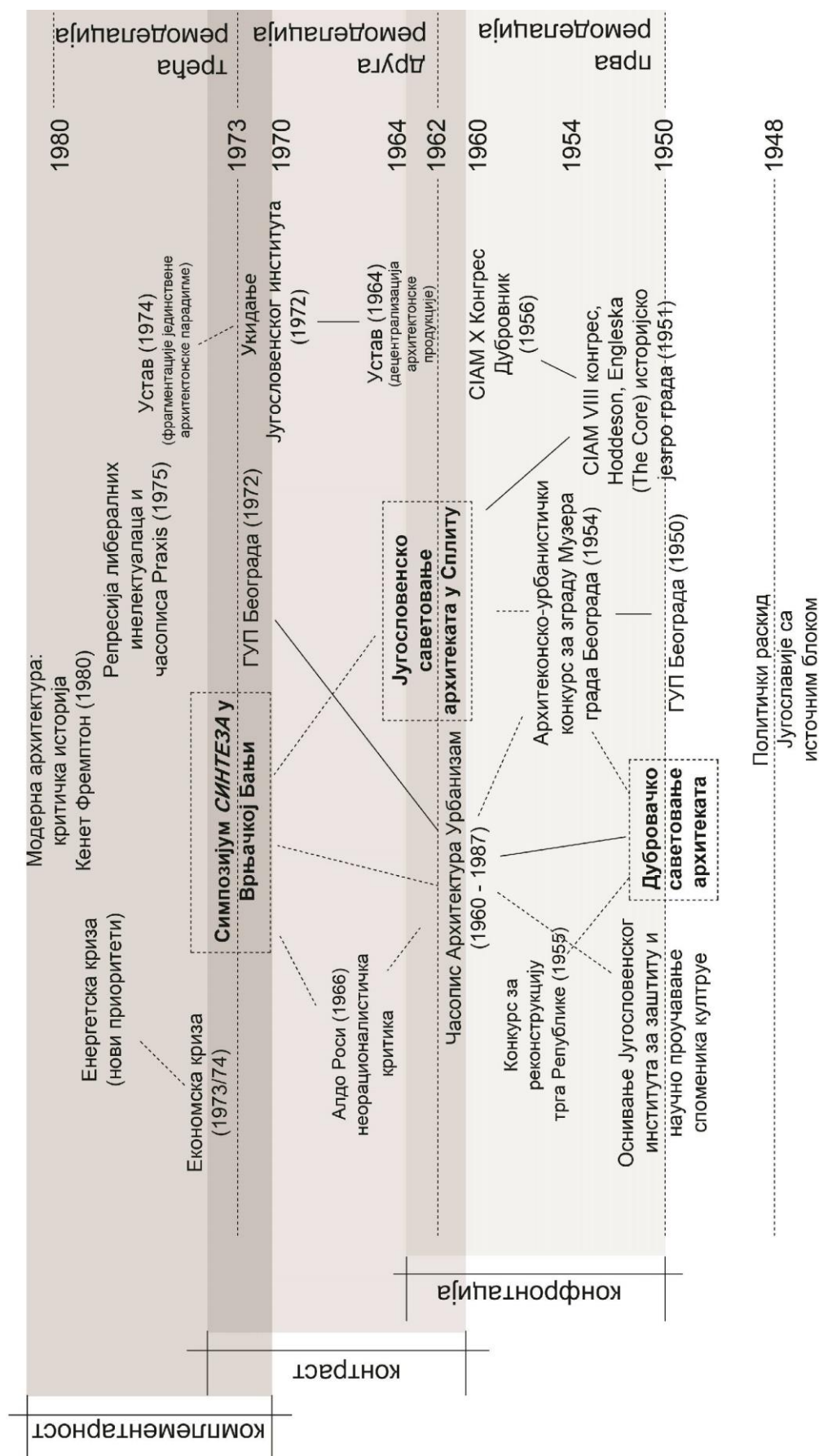
Категоријалне анализе односе се на архитектонске категорије кроз које се анализирају одабрани примери. *Моделистика* означава систем формалних и волуметријских принципа кроз које се артикулише архитектонски објекат – начин на који је волумен обликован, интеграцију делова грађевине, дефинисање вертикалних и хоризонталних елемената. *Декоративност форме* односи се на присуство или одсуство елемената који транседују чист функционализам или конструкцијску нужност. Моделистика и декоративност форме заснивају се на категоријалним појмовима неутралност и редуccionизам будући да високи модернизам тежи ка неутралној, редуktivној форми која елиминише све што није есенцијално. *Релјефност* и *колоризам* означавају тродимензионалну артикулацију површина, дубину која се постиже кроз пројекцију и дубину елемената, кроз модулацију и слојевитост. Такође подразумевају и употребу различитих материјала, као и хроматизам кроз наглашавање различитих односа и диференцирање различитих елемената. Ова категорија повезана је са филозофским категоријама минимализма јер високи модернизам тежи ка минималистичкој архитектури, равној површини и монохроматској палети. *Регулација* означава однос грађевине према урбанистичким детерминантама и морфолошким правилима, док се *репрезентација* односи на симболичку и комуникативну димензију грађевине. Регулација и репрезентација су у овој категорији повезане са рационализмом будући да модернистичка парадигма иницијално третира регулацију као рационалну процедуру и функционализује репрезентацију.²⁹

²⁹ Површине су основни елементи конструкције простора, оне га уобличавају и преко одређених материјала реализују [...] Архитектура се манифестује кроз волумене који настају односом површина као елемената који их конституишу. Волумен одређује квантум простора, то је „маса“ или „шупљина“ облика који волумену даје формалну – квалитативну вредност. Форма је значи експресија волумена као масе или

Селекција примера који илуструју препознате ремоделације архитектуре високог модернизма у историјском урбанизму Београда заснива се на методолошком приступу који превазилази традиционално фокусирање искључиво на изведене објекте. Анализа обухвата како реализована архитектонска дела, тако и нереализоване пројекте и архитектонско-урбанистичке конкурсе, при чему је кључна идеја да се илуструје испитивање концептуалног приступа. У оквиру овог истраживања, концепт као такав има примаран значај - било да је материјализован кроз изградњу или је остао на нивоу пројектантског предлога. Нереализовани пројекти и конкурси често представљају најаутентичније сведочанство о архитектонским концептима и теоријским позицијама одређеног периода, ослобођени компромиса које намећу ограничења стварне изградње, политичке околности или економски фактори. Управо кроз анализу концепата могуће је сагледати чисте архитектонске идеје које дефинишу сваку од препознатих ремоделација.

Три препознате ремоделације представљају фундаменталне трансформације архитектуре високог модернизма које карактеришу три кључне тачке промена односно догађаја у југословенској архитектонској пракси. Прва кључна тачка је Дубровачко саветовање архитеката 1950. године, које означава почетак одвајања од соцреалистичке доктрине и почетак успостављања модернистичких принципа у југословенској архитектури. Овај догађај представља идеолошки и естетски раскид са соцреализмом и отварање према принципима међународног модернизма, што је директно утицало на архитектонску продукцију раних педесетих година. Друга кључна тачка је стручно саветовање одржано 1962. године у Сплиту са темом *Урбанизам и заштита споменика културе*, које је иницирало нове приступе у разумевању односа између модернистичке архитектуре и историјског градитељског наслеђа. Ова ремоделација означава промену у приступу контексту и покушај синтезе модернистичких принципа са потребом очувања историјских вредности, што је за југословенску конзерваторску праксу било од кључног значаја имајући у виду богато хетерогено архитектонско и урбано културно-историјско наслеђе. Трећа кључна тачка је саветовање архитеката и урбаниста у Врњачкој Бањи 1973. године са темом *Синтеза* – симпозијум је представљао кулминацију теоријских расправа о интеграцији различитих аспеката архитектонске праксе и отворио је могућност не само естетистичких полемисања већ и конвезије структуре и дискурса – од урбанизма преко ликовних уметности до примењених технологија. Ови догађаји рефлектују прекретничке тренутке (преседане) модернизма, који су тежили интердисциплинарном приступу архитектонском пројектовању и интегрисању различитих уметничких дисциплина кроз генерисање специфичних дискурса који су се потом материјализовали кроз конкурсне пројекте и изведене објекте, чинећи их идеалним референтним тачкама за периодизацију и анализу трансформација модернистичке архитектонске парадигме у југословенском контексту. [Слика 9]

садржине простора. Волумен се испољава кроз форму. У њему је сублимисана основна концепција дела [...], више у: Martivonić, Uroš. (1971) *Svet arhitecture*, Beograd: BIGZ, 104.



Слика 9 – Хронолошки приказ ремоделација са кључним тачкама промена (извор: аутор дисертације)

ГЛАВА 4

ПРВА РЕМОДЕЛАЦИЈА У ЗАШТИТИ УРБАНОГ НАСЛЕЂА: ПРОТОТЕКСТУАЛНОСТ

Прва ремоделација испитује трансформацију архитектонског и урбанистичког дискурса у престоници социјалистичке Југославије кроз концептуални оквир *прототекста* (*прототекстуалности*). Као кључна тачка промена препознато је Дубровачко саветовање архитеката од 23–25. новембра 1950. године, историјски скуп који је означио фундаменталну промену у југословенској архитектонској мисли и пракси. (Krstić, 2014) Дубровачко саветовање представља преломни тренутак у којем се југословенска архитектура ослобађа стега социјалистичког реализма и успоставља сопствени модернистички језик међуратне модернистичке провенијенције. Овај догађај није био само стручно-теоријски скуп, већ акт институционализације нових принципа који су дефинисали будуће правце развоја архитектуре и урбанизма у земљи.³⁰ Управо овде настаје прототекст југословенског модернизма – скуп идеја, манифеста, дискусија и програмских поставки које су претходиле деценијама грађевинске активности. Прототекст, схваћен као иницијални дискурзивни слој, открива оно што је не само изграђено, већ и како је простор био замишљен, артикулисан и идеолошки конструисан пре свог материјалног остварења. Први архитектонски радови раних педесетих година³¹, иако припадају прогресивном идеолошком путу и јасном репозиционирању Југославије између Источног и Западног блока напуштањем идеје соцреализма, ипак траже узор у предратној модерни.³²

³⁰ Активно учешће на саветовању излагањем реферата узео је значајан број еминентних југословенских архитеката: Мате Бајлон (*Пројектовање и извођење стамбених зграда*), Антун Поточњак (*Осврт на изградњу позоришта у Југославији од ослобођења до данас*), Милорад Пантовић (*Еволуција проблематике савременог позоришта*), Бранислав Којић (*Руризам и пољопривредна архитектура*), Милан Злоковић (*Критички осврт на значај пропорцијских дијаграма и модуларних мрежа у пројектовању*), Јован Крунић (*Архитектонско наслеђе и процес стварања архитектонског израза*), Милорад Мацура (*Архитект и пројектовање*), Братислав Стојановић (*Неке поставке о будућем граду и општеземаљском планирању*), Оливер Минић (*О градским центрима и центрима градских рејона*), Ратомир Богојевић (*Центри градова и четврти*), Иван Здравковић (*Потреба сарадње архитекте-урбанисте са конзерватором*), Владимир Поточњак (*Штедња у грађевинарству*), Иво Бартолић (*Монтажно грађење стамбених зграда*), Иван Витић (*О реконструкцијама*), Владо Антолић (*О индустријализацији*), Зденко Стрижић (*Лик архитекта*), Едвард Равникар (*Кратак опис модерног урбанизма у Словенији*), Душан Грабријан (*Наше оријенталне и савремене куће*).

³¹ Стамбена зграда у Крунској улици бр. 52-56 (1948-1950), архитекта Бранислав Маринковић; пословно-стамбена зграда у Булевару краља Александра 72-76 (1951), архитекта Војин Симеоновић; хотел *Метропол* (1952), архитекта Драгиша Брашован и други.

³² Према архитекти Алексеју Бркићу прва ремоделација почиње 1930. године. У том смислу се и предратна модерна може посматрати као инструмент континуитета. Више у Бркић, А. (1992). *Знакови у камену: Српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: Савез архитеката Србије.

Архитекта Андрија Мохоровичић указивао је на интуитивно тражење трећег пута нове Југославије која не би била наставак предратне модерне архитектуре већ образац прихватања механицистичког функционализма прозападног типа али ни, еклектична архитектура соцреалистичког естетизма совјетског типа, већ је то архитектура *поопишеног функционализма* (Мохоровић, 1947: 7) која указује на постојање идеолошке теме у архитектонском градитељству *оних вриједности које у себи укључују технички функционализам али који не би био идентичан с њим*. Прототекстуална садржина интерпретације основних односа квантитета архитектонског дела које истиче Мохоровичић представљају ритам, еуритмија, стабилност, симетрија, пропорција и хармонија, на начин којим се еуклидовски постиже квалитативна вредност.³³ Мохоровичић категорички одбацује еклектицизам естетике социјалистичког реализма сматрајући га *најбједнијим обликом формализма који не представља никакву естетску вриједност (...) израз примитивизма осуђен да буде безвриједна шаблона* (Мохоровић, 1947: 7).

Синхронизован однос према класичној стилистици као *процесу суђења и рашишићавања сцене* представљало је и саветовање архитеката и урбаниста Југославије у Дубровнику током новембра 1950. године – па тако архитекта Милорад Мацура захтева пројекте *концентрисаног решења* који би функционалистичку организацију грађевине подредили унапред замишљеном спољашњем облику. (Масуга, 1947: 19) Архитекти Братислав Стојановић и Невен Шегвић слично закључују – први, да развијање наднационалне модернистичке архитектонске форме не значи одбацивање вредности конкретне националне културе већ позитивизације тековине свих националних архитектура, док други сматра да авангардна социјалистичка архитектура представља корисни инструмент просотрних ремоделација *због истинитости наднационалне форме*, али не повезујући их са савременошћу већ недоумицом око регионалног историцизма југословенског архитектонског израза аморфних линија такозване модерне архитектуре. (Stojanović, 1948: 14) Такве предтекстуалне диспозиције хармоничности класичне архитектонске естетике конципиране према наслеђеним принципима прошлости представљале су активацију иницијалне политике културе првих значајних радова који су дошли са општим архитектонским конкурсом за зграде централног комитета комунистичке партије Југославије из 1947. године (Мецанов, 2009: 120—122) и велику југословенску оперу у Београду из 1948. године (Мецанов, 2009: 122—126), да би од такве естетике након Дубровачког саветовања био преоријентисан на постулате високог модернизма конкурсом за Војни музеј у Београду 1950. године (Мецанов, 2009: 126—127) и Музеја града Београда 1954. године (Банковић, Вуксановић Мацура, 2018: 79—97)³⁴.

Динамизација простора у оваквим решењима представља чин ремоделације градског блока која произилази из обликовне композиције и основне структуре општег волумена објеката. Функционални и обликовни захтеви дефинисања габарита разрешава се просторно и површински обједињавањем издужених форми паралелоипеда (кубуса) чиме се формирају динамичне основе здања без централног атријума уместо статичне основе квадратне форме које су биле примењене у конкурсним пројектима. Пластичност и динамизација тектоничног и чврстог масивног кубуса генерално као форме остварује се планирањем покренуте таласасте фасадне равни постављањем низа заротираних малих квадратних кубуса, попут едикула у које

³³ Квалитативни елементи архитектонског дела – ритам, еуритмија, стабилност, симетрија, пропорција и хармонија представљају фундаменталне принципе архитектонске композиције који превазилазе стилске дистинкције и који омогућавају евалуацију и валоризацију архитектонског дела независно од историјског периода или стилског проседеа. Ови принципи, препознати још античкој архитектонској теорији (посебно у Витрувијевом трактату *De architectura*), нису били напуштени са појавом модернизма већ су били (ре)интерпретирани кроз нов епистемолошки дискурс функционалних и конструктивних логика, не из апстрактних архитектонских правила.

³⁴ Увид у комплетну документацију за прва два архитектонска конкурса из 1954 и 1976. године за зграду Музеја града Београда остварена код аутора наведеног рада у Збирци за архитектуру и урбанизам (ЗАУ) Музеја града Београда.

архитекта Богојевић интегрише прозорске отовре ради природног осветљења галеријског простора. (Банковић, Вуксановић Мацура, 2018: 79—97)³⁵ Понуђена форма архитектонског обликовања код Богојевићевог решења Музеја града Београда и Куртовићевог Војног музеја наглашава прототекстуални приступ фасадном рефрену и реду у хоризонталној равни, поделу на такозвано меко приземље и чврст спратни волумен са висински диференцираним нивоима у оквиру јединствених галеријских простора представљају парадигматичнију прототекстуалност просторне концепције инструмента ремоделације као механизма заштите историјског урбанизма Београда.

Дубровачким саветовањем је избегнута критика западноевропског модернизма и структурализма предратног СИАМ-а, али се може запазити слободно позивање присутних аутора на кључне актере модерног правца (Ле Корбизијеа, Рајта, Гропијуса, Саливена, Нојтре, Переа и других) на начин који их открива као узоре и класичаре модернистичке архитектуре а што означава процес завршавања *рашчишћавања сцене* и почетак у *новим полазиштима* новог југословенског стваралачког дискурса, према Владиславу Рибникару *самоуправљачког стила*, према Милораду Мацури *социотехничке архитектуре*, а према ликовном критичару Свети Лукићу *социјалистичког естетизма*. На приступ архитеката наслеђу указује Јован Крунић који одбацује формулацију *национално по форми* која би била карактеристична за соцреалистички естетизам, и формулацијом *специфичности по форми* – архитектонско наслеђе није ново па се поставља питање промена основне синтагме и шта је таквој синтагми специфично.³⁶

Архитекта Јован Крунић започиње формулисање недовршеног развоја архитектуре међуратног периода ставом да је социјалистичка култура законити продужетак најбољих постигнућа и прогресивног духа прошлости и да је континуитет односно *принцип надовезивања* од изузетне важности за формулисање наше савремене архитектуре према *једном јасном и специфичном карактеру*. (Крунић, 1950: 170) Крунићеве речи описују потребу представљања логичних резултата индустријског, економског и идеолошког концепта и специфичног присуства социјализма који актерима налажу да уместо *недостойног, нелогичног и директно апсурдног* угледања и прераде архитектонских израза ранијих времена или туђих средина, насталих под сасвим другачијим привредним односима крену у стрпљиво тражење и формирање својства сопственог архитектонског израза. Слично Невену Шегвићу, Крунићева потрага за *својством сопствености* није у поновљеној интерпретацији познатих детаља, орнамената и елемената већ у прогресивном разумевању и унапређењу *искустава и постигнутих успеха које су постигли југословенски неимари било у феудалном или у буржоаском систему*. Тако Крунић архитектонска искуства *буржоаског периода* мења у прихватљиву традицију и културо-логичку базу чији је циљ надовезивање у континуитету новог југословенског израза. Треба запазити да Крунић исказује ставове супротно Шегвићу које је овај проминентни хрватски архитекта изнео почетком 1950. године на првом саветовању студената архитектуре ФНРЈ одржаном у Загребу који *надовезивање континуитета* не види у социјалистичком реализму већ у методском приступу Ле Корбизијеовског и индустријског градитељства талентованих и напредних западноевропских стваралаца који *путују и по нашој земљи, гледају нашу архитектуру, откривају њене односе и законе, откривају дух инкарниран у делима наших мајстора, који би своја открића и законе прогласили општеважећим принципима савремене архитектуре*. (Šegvić, 1950: 30)

Крунићеве модернистичке смернице за нову савремену изградњу као чин једновремене заштите архитектонског и урбаног наслеђа дефинише кроз постулате: (1) поштовање

³⁵ Збирка за архитектуру и урбанизам (ЗАУ) Музеја града Београда.

³⁶ О промени и примени архитектонских грађевинских симбола геометрије и грађених елемената у раду Јована Крунића више у: Vladimir Stevanović (2013) Ideological Assumptions in Aesthetic Judgment of Architecture, *Spatium International Review* No. 30, Belgrade: Institute for Architecture and Urban Planning, pp. 40-46.

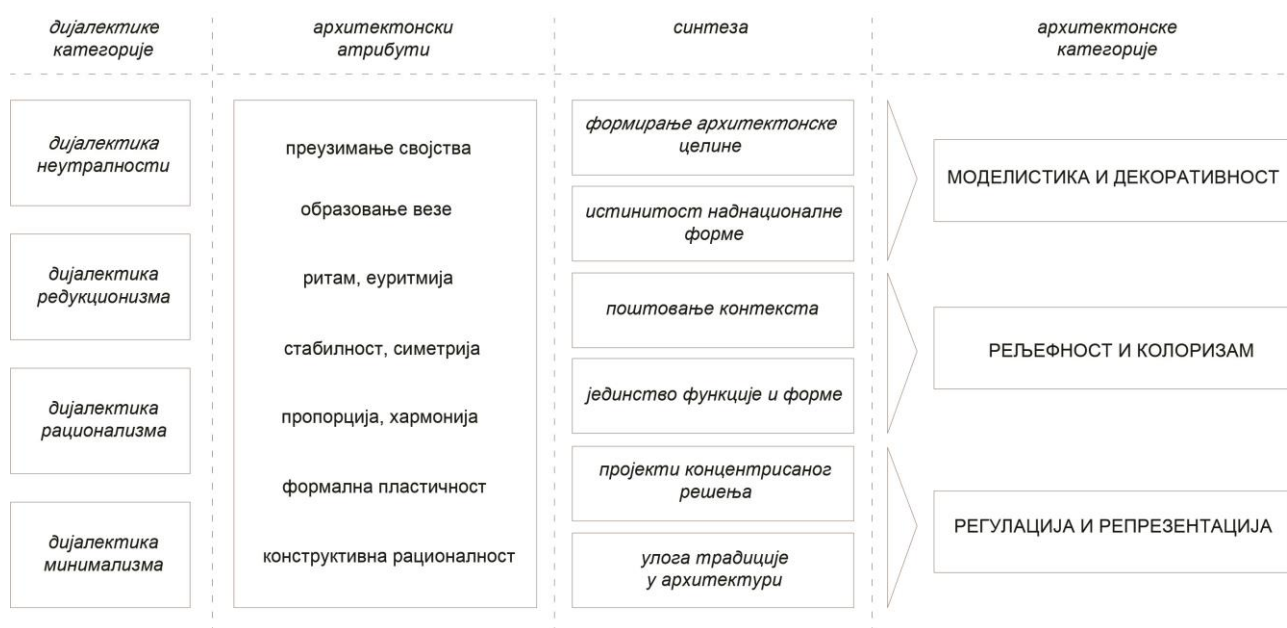
контекста; (2) јединство функције и форме објекта; (3) савремена просторна концепција; (4) формална пластичност и динамички раст композиције прожимањем маса, кубуса и планова; (5) техничка функционалност и конструктивна рационалност. Ипак, Крунићев закључак се односи на ограђивање од увођења једне фолклорне или регионалне архитектуре, или увођења стила копирањем традиционалних форми с обзиром *да нам то не дозвољава наш политички и економски став независности и самосталности већ и правилно усмеравање процеса стварања израза наше архитектуре и тековина мајстора који су наши*, те се из Крунићевог наступа закључује да је стварна улога архитектуре прошлости политичка а не естетска. (Krunić, 1950: 171) Тежиште Крунићевих тенденција у примени традиционалних моделистичких инструмената није заснована на карактеру архитектонске вернакуларности већ на истицању значења појма *наше* и у локалној традицији у дугом временском континуитету. Тенденције високе модерне у заштити архитектонског и урбаног наслеђа Милорад Маџура открива кроз *напор архитектуре да уметнички обликује оно што је технички решио, да објекту да изван карактер, тако да код гледаоца изазове уметнички доживљај* и додаје да су то естетичке теме чије дефинисање и прецизирање представља изазов за социјалистичко друштво, а које ће архитекти да обезбеди кроз време и рад. (Masuga, 1950: 23) Постулати саветовања у Дубровнику и студенстског саветовања у Загребу исте 1950. године могу се сматрати званичним завршетком процеса рашчињавања професионалног поља, а не међународне конвенције предратног периода везаног за CIAM, означавајући почетак вишедеценијског процеса прагматизма у заштити архитектонског и урбаног наслеђа током друге половине двадесетог века и својеврсног *дијалектичког ослоња* не само у развоју модерног социјалистичког архитектонског израза већ и незванични и прећутни модалитет споменичко-конзерваторске реституције у просторној изградњи.

Тридесете године 20. века обележене су покушајима изградње националног идентитета у оквиру Краљевине Југославије³⁷, док послератни период доноси нове идеолошке основе у оквиру социјалистичке обнове. У том историјском периоду, архитекте покушавају да помире рационалност модернизма с репрезентативношћу традиционалних облика, у потрази за изразом који ће бити и *универзалан* и *наш*. Архитекта Бркић ову фазу види као покушај да се преведе прошлост на језик садашњости, без насилног брисања значења. (Бркић, 1992: 89) У формалном смислу, према Бркићу, прва ремоделација доноси рационализацију форме, увођење нових материјала (армирани бетон, стакло, челик) и функционалних принципа, али уз задржавање пропорција и елемената традиционалне архитектуре. Фасаде се поједностављују, али не губе потпуну орнаментуку, волумени постају рационалнији, али остају у дијалогу с урбаним контекстом. Бркић овде препознаје архитектуру скромне модернизације, која *не виче, већ слуша*. (Бркић, 1992: 89—91)

Бркићев концепт ремоделација се односи на промену саме природе архитектонског задатка: од репрезентације ка функционалној реконструкцији стварности, а не само на стилску или моделистичку промену. У првој ремоделацији, према архитекти Бркићу, полиедарски узор је постепено напуштан, уз критику упрошћене пројекције стварности и оспоравање функционалистичке тезе о непосредном поистовећивању својства и лика и са оријентацијом према инфраструктурној матрици. (Бркић, 1992: 89—91) У периоду до Другог светског рата Архитектура Београда пролази кроз суптилан али одлучан процес модернизације унутар традиционалног оквира. То је доба када се европски модернизам већ афирмисао као међународни стил, док локални контекст још увек задржава снажну везу са историјским и регионалним формама. Управо у таквом контексту архитекта Бркић препознаје једну од кључних линија ремоделација: не ради се о напуштању прошлости, већ о њеном трансформисању изнутра. Прва ремоделација је пример етички освешћеног преобликовања. Архитекта Бркић указује на то да је ова ремоделација истовремено и архитектонски гест и

³⁷ Више о међуратном архитектонском и идеолошком контексту у подстицајној монографији: Ignjatović, Aleksandar. (2007) *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*, Beograd: Građevinska knjiga.

културни чин: она не брише претходне наративе, већ их реинтерпретира. То је, према његовим речима, архитектура која носи знак прошлости и наду будућности, без потребе да доминира. (Бркић, 1992: 89—91) Ова ремоделација има посредничку улогу у развоју југословенске модерне архитектуре. Она показује да модернизам није дошао као револуција, већ као постепена трансформација – што је кључни увид у Бркићевој анализи. У тој тихој промени, која препознаје слојеве наслеђа и тражи нови израз без радикалног прекида, Бркић види потенцијал за аутентичну архитектонску културу, утемељену на равнотежи између прошлости и будућности.



Слика 10 – Шематски приказ синтезе архитектонских категорија (извор: аутор дисертације)

Прва ремоделација високе модерне у заштити наслеђа – прототекст може се оквирно периодизовати у шесту деценију двадесетог века, од Дубровачког саветовања 1950. године до почетка шездесетих година. Овај период карактерише успостављање фундаменталних принципа високог модернизма као доминантне парадигме која се ослања на функционалност, рационалност и конструктивну јасноћу архитектуре. Критеријуми за идентификацију примера који припадају овој ремоделацији обухватају: темпорални оквир пројектантске и конкурсне праксе, склоности функционалистичким принципима (форма следи функцију, минимализација декорације, истицање конструкције), приступ урбанизму заснован на зонирању и сепарацији функција, примену нових технологија и материјала (армирани бетон, стакло, челик), као и идеолошки аспект пројекта у контексту послератне обнове и социјалистичке модернизације. Примери који се наводе у табели илуструју како се прототекст манифестовао у различитим програмским типологијама (стамбена архитектура, јавне институције, инфраструктурни објекти) и у различитим урбаним контекстима (урбана обнова, реконструкција блока, интервенције у оштећеним историјским језгрима). [Табела 1]

Табела 1 – Примери који илуструју прву ремоделацију – прототекст

зграда/пројекат/конкурс	аутори	пројектовање/ изградња
Галерија фресака	Богдан Игњатовић	1950.
Хотел <i>Метропол</i>	Драгиша Брашован	1952.
Пословна зграда <i>Хемпро</i>	Алексеј Бркић	1953.
Машински и Технолошки факултет	Григорије Самојлов	1953.
Стамбени блок Секретаријата иностраних послова, Краља Петра 10	Милорад Мацура	1953/1954.
Стамбена зграда, Дринчићева бр. 2-4	Михаило Јанковић Угљеша Богуновић	1953/1954.
Генералштаб војске Југославије	Никола Добровић	1954.
Министарство одбране Републике Србије – Дирекција за издавачку делатност Балканска 53-53а	Богдан Игњатовић Леон Кабиљо Станко Мандић	1954.
Природно-математички факултет Универзитета у Београду – Химијски институту	Александар Секулић Ђорђе Стефановић	1954.
Музеј града Београда	Први архитектонски конкурс ³⁸	1954.
Реконструкција Трга Републике архитектонско-урбанистички конкурс	(урб. конкурс) ³⁹	1954/1955.
Новинско издавачко предузеће <i>Политика</i>	Војин Симеонович	1955.
Спољнотрговинска комора, Кнез Михаилова 10	Иво Куртовић	1955.
Пословна зграда Београдске банке, Трг Николе Пашића 10	Иван Антић Ђорђе Стефановић	1955.
Стамбена зграда, Крунска 53-55	Милорад Мацура	1955.
Стамбена зграда, Рузвелтова 29/Џвијићева 134	Рајко Татић	1956.
Стамбена зграда, Његошева 31	Рајко Татић	1956.
Стамбена зграда, Крунска 6/Кнеза Милоша 15-17	Никола Шерцер Вера Ћирковић	1956.
Стамбена зграда са изложбеном галеријом, Париска 14	Мирослав Јовановић	1956.
Административна зграда Скупштине града Београда, Трг Николе Пашића 6	Бранислав Маринковић	1956.
Зграда Енергопројект, Зелени венац	Милица Штерић	1957/1960.
Пословна зграда социјалног осигурања, Немањина 30	Алексеј Бркић	1957.
<i>Дом штампе</i> , Кнез Михаилова 6	Ратомир Богојевић	1957.
Зграда инвестиционе банке, Теразије 7-9-11	Владета Максимовић	1958.
Привредни преглед, Машала Бирјугова 3	Рајко Татић	1958.
Урбанистичко решење за реконструкцију Трга Димитрија Туцовића (Славија)	(урб. конкурс) ⁴⁰	1959.
Савезна привредна комора, Теразије 15-23	Лавослав Хорват	1959.
Биоскоп <i>Одеон</i> , Краљице Наталије 45	Ратомир Богојевић	1960.
Трговинска комора, Дечанска 8	Загорка Мешулам	1960.

³⁸ Банковић, Ангелина. и Вуксановић Мацура, Злата. (2020). Три архитектонска конкурса за Музеј града Београда. *Наслеђе*, бр. 19, 79-97.

³⁹ Јањић, Слободан. (1956). О карактеристикама првонаграђеног пројекта на конкурс за уређење Трга Републике у Београду, *Преглед архитектуре* бр. 4-5, Београд: Весник друштва архитеката Србије, 110-114.

⁴⁰ Поповић, Д. (1959) Урбанистичко решење трга Димитрија Туцовића, *Борба*, 7. август 1959. године.

МОДЕЛИСТИКА И ДЕКОРАТИВНОСТ ФОРМЕ

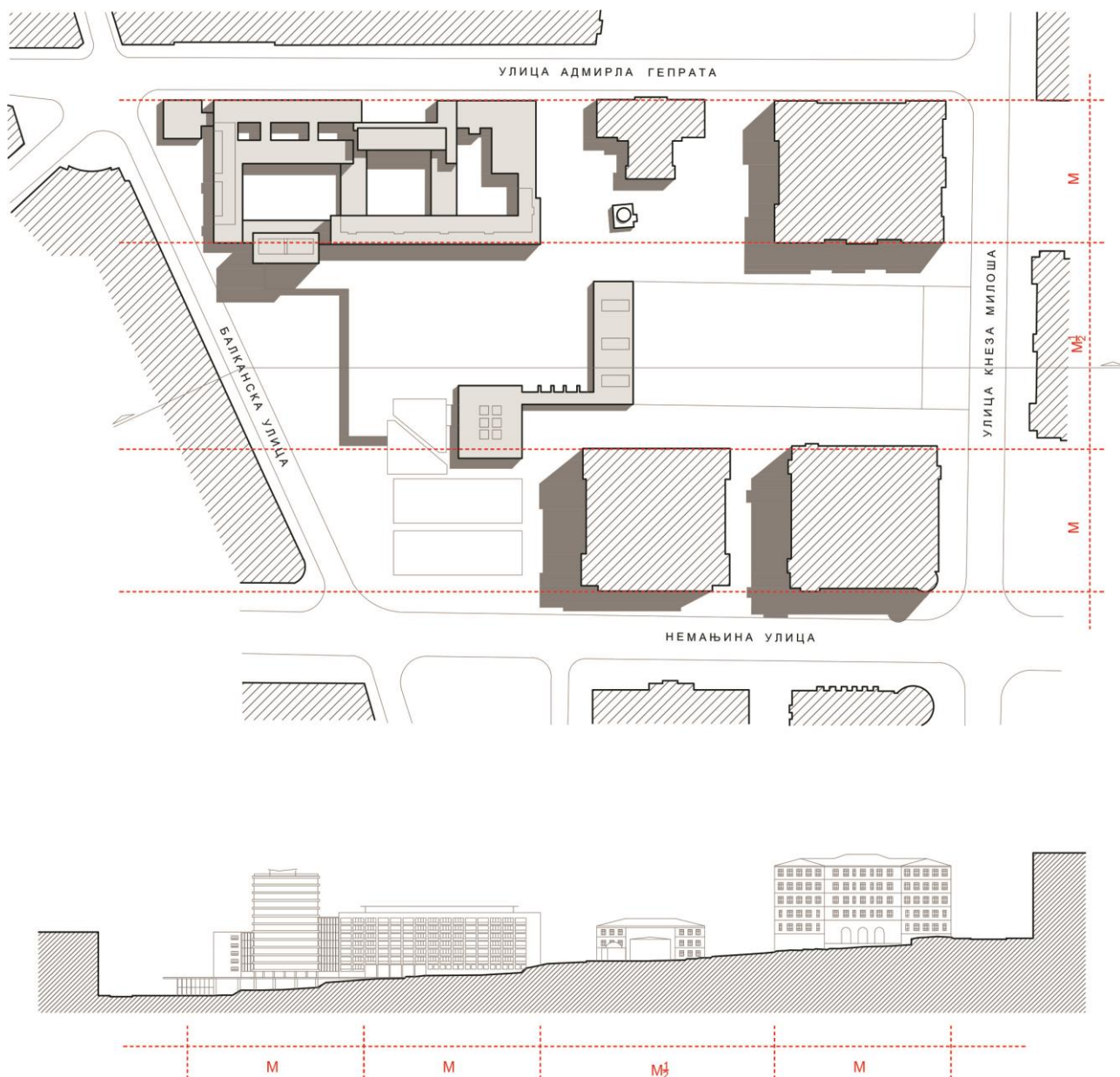
Министарство одбране Републике Србије – Дирекција за издавачко-библиотечку и информациону делатност, Балканска 53-53а

Ситуационо, по стању и карактеру постојећих зграда и по програму даље изградње, блок између улица Немањине, Балканске, Адмирала Гепрата и Кнеза Милоша (Министарство одбране Републике Србије), носи специфичности које су утицале и изразиле се и у пројекту архитеката Богдана Игњатовића, Леона Кабиља и Станка Мандића из 1954. године. (Мандић, 1954: 40—42) Затечене зграде Савезног извршног већа (данас зграда Владе Републике Србије), Привредног савета (данас зграда Министарства финансија), Генералштаба (данас зграда Управног и Апелационог суда), Завода за фотограметрију (данас административна зграда), по свом положају, архитектури и намени, предвиђају обликовање и захват геометријски компоноване пластике овога блока у целини, а намена тих објеката, са стамбеним блоковима који ће се изградити, уплиће извесни несклад у обраду и диференцирање неизграђеног простора који би требало да их обједине и композиционо и по функцији. Визуелно, према изграђеној структури и морфологији терена, блок карактеришу две изразите осовине подужна према улицама Кнеза Милоша и Балканска и попречна према Сарајевској улици. Ток и прелом ових визура је и језгро слободног унутрашњег простора. Изграђена структура блока и денивелација од око седамнаест метара између улица Кнеза Милоша и Балканске навели су ауторе на визуелну и просторну поделу простора уз очување континуитета и морфолошког јединства блока. Тиме је створена могућност за формирање парковског партера у заленим каскадама, а унутрашњост блока је добила карактер и парка и пијацете. Диспозиција трактова новог стамбеног блока била је условљена постојећим стамбеним зградама и зградом *Нове бразде* у улици Адмирала Гепрата. Новоизграђену структуру карактерише модернистички двотрактни систем⁴¹ са два лица (према улици и према блоку). У хоризонталном плану пројектованог блока, који се протеже паралелно са Немањиним улицом, на делу сучељавања са блоком из Балканске улице дат је вертикални елемент са предпростором који се надовезује на сквер у Сарајевској улици. (Мандић, 1954: 40) [Слика 11; Appendix 1]

Моделистичко концептуално решење реконструкције блока које су понудили архитекти Игњатовић, Кабиљо и Мандић (Мандић, 1954:40-42) открива сложене механизме кроз које се успоставља континуитет између наслеђених урбанистичких структура, културолошких кодова и морфолошких карактеристика београдске архитектонске традиције. Посматрана кроз аналитичку призму прототекста, њихово решење не функционише као изоловани објект, већ као медијатор који синтетизује различите темпоралне и просторне слојеве урбаног ткива. Прототекстуалност високе модерне, како је успостављен принципима Дубровачког саветовања, заснивао се на идеји рационалног организовања простора у служби колективног благостања. Међутим, овај иницијални дискурс није био статичан – он је у себи садржао потенцијал за трансформацију и реинтерпретацију у зависности од променљивих историјских, друштвених и економских околности. Реконструкција предметног блока открива латентну флексибилност модернистичке парадигме. Она задржава фундаменталне принципе функционалне организације и волуметријске јасноће, али их истовремено преводи у нови контекст у којем су урбанистички императиви измењени.⁴² (Мандић, 1954: 40—42)

⁴¹ Више о двотрактном склопу зграда у: Ђорђе Алфировић и Сања Симоновић Алфировић (2014) Двотрактни склоп у стамбеној архитектури у Србији, *Архитектура и урбанизам*, бр. 39, Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 7-16.

⁴² Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда – досије културног добра, просторна културно-историјска целина *Подручје уз улицу Кнеза Милоша у Београду*, сигнатура: ПКИЦ – 14.



Слика 11 – Графички приказ идејног решења реконституције блока (извор: аутор дисертације према наведеном извору Мандић, 1954)

Прва ремоделација се може разумети као еквиваленција онога што Бркић назива *стојећом* и *лежећом архитектуром*. Моделистику и декоративност прве ремоделације Бркић истиче кроз деловање аутора који схватају идеју *архитектонског предела*:

... као вредност инсценације која се не састоји само у слободној маштовитости одступања од класичног и модернистичког шематизма, од масивног садржаја у првом, а од одсуства садржаја у другом, та вредност се налази још и у покушају да се успостави интегрални однос координације облика односно ликовна узајамност између онога што се налази у водоравном простирању и онога што се простире усправно, у најкраћем, да се постигне концептуални однос између лежеће архитектуре и стојеће архитектуре. (Бркић, 1992: 174-176)

Моделистика предметног блока не означава дословно понављање континуитета геометријски контролисаних форми, већ представља трансмисију (преношење) концептуалних структура које омогућавају да се архитектонски објект повеже са широм историјом места, али и са савременим захтевима урбане густине и естетске репрезентације. Са једне стране, планирани објект се уклапа у постојећу структуру блока, поштујући регулационе линије и висинске габарите који су успостављени ранијим планским интервенцијама. С друге стране, декоративност форме антиципира будућу трансформацију подручја, дијаграматски артикулише већу густину и интензитет коришћења простора. Овај медијацијски карактер зграде омогућава да се различити просторни слојеви – наслеђена урбана матрица, нове потребе, будуће развојне тенденције – синтетизују у једном архитектонском концепту. Синтеза овде није механичка агрегација елемената, она је органска интеграција у којој се различити просторни и временски хоризонти преплићу. Просторни континуитет који се успоставља концептуалним решењем реконструкције блока манифестује се кроз његову способност да посредује између различитих урбанистичких мрежа и типологија.

РЕЉЕФНОСТ И КОЛОРИЗАМ ПОВРШИНЕ

Стамбени блок Секретаријата иностраних послова, Краља Петра 10

Стратегије урбане обнове Београда у периоду након Другог светског рата у чијем фокусу је основно питање синтеза историјске и планиране структуре усмерено је ка модернистичким феноменима који се успостављају као платформска структура урбане конзервације београдских просторних културно-историјских целина. У афективним и вредносним потенцијалима урбане конзервације која се конституише из примене високе модерне односно интернационалним предглобализацијским гестовима пројектовања и планирања у контексту развитка и уобличавања миљеа београдског урбанистичког пројектовања, важно место заузима и стамбени блок (Секретаријата иностраних послова) архитекте Милорада Мацуре у улици Краља Петра у непосредној близини Народне Банке Србије, Саборне цркве, кафане знак „?”⁴³ и других објеката културно-историјских и архитектонско-урбанистичких вредности.⁴³ Стамбена зграда модернистичког проседеа конципирана је у стварној форми блока и представља једну од најпропулзивнијих грана друштвене планиране привреде, у освиту новог нормативног система друштвеног урбанистичког планирања.⁴⁴ У београдском архитектонском простору тог доба, стамбени блок Милорада Мацуре представљао је новину, како у конструкцији, тако и архитектонско-урбанистичком концепту. То је први стамбени објект реализован у Београду код којег је примењен двотрактни склоп.⁴⁵

Рељефно моделовање блока указује на употребу изражајних архитектонских средстава својствених рукопису модернизма (ритам, еуритмија, формална пластичност, полигоналност и слично). Милорад Мацура пројектује стамбени блок у улици Краља Петра (Улица 7. јула)

⁴³ Објект се налази у оквиру културног добра – просторне културно-историјске целине *Косанчићев венац*, сигнатура: ПКИЦ – 06, Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.

⁴⁴ 18.11.1961. године је у СР Србији преуређен систем пројектовања и планирања новим *Законом о урбанистичком и регионалном просторном планирању* (Службени лист ФНРЈ, бр. 21/1961) а одмах након реализације предметног стамбеног блока, новом правном праксом је уређена заштита културних добара *Законом о заштити споменика културе* (Службени лист ФНРЈ, бр. 17/1959), у: Милорад Максимовић (1960) *Зборник СИЗСК*.

⁴⁵ Двотракт је тип стамбеног склопа који је карактеристичан за вишепородично становање. Одликују га два блиско и паралелно постављена стамбена тракта који деле заједничке степенишне и лифтовске комуникације, најчешће управно постављене у односу на правац пружања трактова. Примарне стамбене просторије су, по правилу, готово увек оријентисане према спољним фасадама објекта, док су секундарне оријентисане према отвореном, атријумском међупростору између трактова, више у: Алфировић и Симоновић-Алфировић, *Двотрактни склоп у стамбеној архитектури у Србији*, 7; Милашиновић Марић, *Полећне педесете у Српској архитектури*, 201.

почетком педесетих година (1953-1954) у осетљивом ткиву града, уз академска здања Народне банке, основне школе, Саборне цркве, старобалканске куће. У сећањима аутора пројекта на заласку каријере забележено је да је од свих дела које је пројектовао предметна зграда била најтежи изазов, који се засновао на сложености пројектног задатка и затеченог амбијента. *Извесни барокни мирис* зграде (како се сам аутор изјаснио) настао је у настојању за уклапањем у претежно *барокни* амбијент. Пројектовање у најужем историјском језгру града, у непосредној близини објеката културно-историјских вредности био је најтежи изазов архитектура модерних стремљења. Поред тога, зграда је требало да се развије на површини читавог једног блока (између улица Краља Петра, Грачаничке, Чубрине и Иван Бегове) чиме су задати доминантни и масивни габарити у простору. (Јанакова Грујић, 2010: 114—115) [Слика 12, Apendix 2]

У пројектантском процесу аутор је пошао од непосредног окружења будућег објекта. У том смислу амбијент је третиран као оквир, инспирација из које настаје особена композиција, идеја, и афирмација целокупног окружења. Затеченим просторним знацима Мацура је приступио са различитих страна, и тако су успостављени ритам, градација и контраст као главни композициони поступци. Структурна сложеност композиције поставила се као одговарајуће решење за формирање модерног блока у историјском контексту. У циљу што мањег нарушавања амбијента, зграда је повучена 3 односно 5 метара од регулационе линије, чиме је визуелно смањена висина и уопште смањен утисак гломазности. Средишта бочних страна су усечена до степенишних простора, чиме су формиран полутворени атријуми. (Јанакова Грујић, 2010: 114—115)



Слика 12 – Графички приказ урбане реконструкције блока (извор: аутор дисертације)

Бркићева концептуализација колористике и рељефности представља својеврсни злоковићевски оглед вишеструке слике учинка разлагања које се продубљује до изразитости једног нарочитог просторног стања... скоро до драматичне изразитости (Бркић, 1992: 130), те како Бркић објашњава:

...у композиционом поступку Злоковићевог и Маџуриног заправо и није било разлике, бар не у бити поступка и не у хтењу да се достигне висока учесталост елемената у слици – већ је обојицом управљала тежња ка повишењу броја елемената уплетених у игру рађања облика која иначе редовно води до открића оживљујуће силе простора, те се разлика састојала само у томе што је Злоковић своје попречне модуларности углавном задржао у односима хоризонталне консекуције (рељефности), док је Маџура то проширио и на вертикалну, разлагањем укрштајући све три осовине по којима ток игре тече попречно по запреминској дубини, а остале две решетком по водоравним и усправним линијама изводницама (колорит). (Бркић, 1992: 130)

Колористички гест у ауторском захвату представља фасадна композиција. Маџура посеже за суптилном полихромијом инспирисан барокним окружењем. Контрасти емитовани из сусрета најразличитијих епоха у том делу града преточени су у контрасте у компоновању фасадног платна. Алтернирају се позитивни (испупчени), неутрални (равни) и негативни (увучени) волумени, успостављени у динамичном ритму лођа, прозорских отвора и балкона. Пропорцијску схему употпуњују стубови кружног односно квадратног пресека, такође компонованих по ритмичким принципима из непосредног окружења. Рашчлањеност фасаде, посебно оне фронталне, потиче из њеног доживљаја као својеврсне тродимензионалне слике. Три правца по којима тече композициона игра су: запреминска дубина, дуге хоризонтале и усправне линије изводнице. Према тумачењу архитекте Алексеја Бркића, у смислу организације елемената композиције Маџура користи средства као што су *аритмија*, *цезура* и *синкопа*, чиме је приморао тешку крутост зида фасаде да попусти пред окружењем. (Јанакоска Грујић, 2010: 114—115; Бркић: 1992: 130) Тиме је архитекта показао да влада како класичним тако и модерним принципима пројектовања и планирања. Контекстуализација стамбеног блока у традиционалној урбаној матрици Београда одликује се интерполацијама својственим за *метод контраста* (Kurtović Folić, 2004: 56—61). Специфичну блоковску позицију у историјском језгру Београда, Маџура је искористио као стваралачки потенцијал наглашавајући је методом конфронтације и у исто време остајући неутралан у изразу.

РЕГУЛАЦИЈА И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ГРАЂЕВИНЕ

Природно-математички факултет Универзитета у Београду – Хемијски институт, Студентски трг 12-16

Студентски трг и шире универзитетско подручје представљају један од најзначајнијих урбанистичких комплекса Београда, чији развој обухвата неколико историјских слојева. Иницијални замах у формирању овог универзитетског језгра догодио се у међуратном периоду, када су изграђене прве факултетске зграде у академском и модернистичком маниру. Послератни период донео је интензивну експанзију универзитета, што је резултирало изградњом нових објеката који су следили принципе високе модерне – функционалност, рационалност, модуларност и јасну артикулацију конструктивног система. Зграда Хемијског института настаје управо у том контексту, као део планског развоја научно-образовног капацитета социјалистичке Југославије. Међутим, њена изградња није била само одговор на

функционалне потребе, већ и урбанистичка интервенција која је имала за циљ да регулише и геометризује простор универзитетског комплекса.

Регулацијом простора између улица Браће Југовића, Симине, Вишњићеве и Студентског парка предвиђена је изградња зграде Хемијског института Природно-математичког факултета у Београду према пројекту архитеката Александра Секулића и Ђорђа Стефановића, 1954. године.⁴⁶ Новом регулацијом простора, зграда института укида део Вишњићеве улице која је задржала у простор парка, и део Капетан Мишине улице, који заузима сама зграда института. (Секулић, Стефановић, 1954: 36—39) Реализацијом овог комплекса и успостављањем нове регулације предвиђена је и нова улица, која испод новопроектване зграде спаја Симину и улицу Браће Југовића. Пројектанти главни корпус повлаче у средину грађевинског блока, док су помоћни корпуси постављени управно на главни корпус и излазе на регулацију. На главној фасади зграде према Студентском тргу формиран је трем са колонадама чиме је отворен простору до самог главног корпуса а тиме и јавни простор интегрисан у зграду института. (Секулић, Стефановић, 1954: 36—39) [Слика 13, Appendix 3]

Репрезентацијом форме зграде Хемијског института дефинисана је блоковска изградња објекта у историјском градском језгру и једном од најстаријих делова Београда, некадашњој *Вароши у шанцу*. Урбано окружење у којем је зграда изграђена карактерише хетерогеност архитектонских типологија и стилских израза (Гордић, 2004: 5, 100-114). У непосредној близини налазе се старије факултетске зграде чија морфологија носи трагове академске традиције – монументални улази, симетрична композиција, богата артикулација фасада, као и објекти са значајним културно-историјским и споменичким својствима – Музеј Доситеја и Вука, капетан Мишино здање, цамија, трубе са остацима некадашње текије⁴⁷. Са друге стране, постоје и зграде из периода међуратне модерне које су засноване на принципима минималне форме, транспарентности и функционалног рационализма.⁴⁸ Зграда Хемијског института позиционира се између ових различитих архитектонских парадигми, успостављајући дијалог са њима кроз принцип континуитета и трансформације. Она не негира монументалност старијих факултетских зграда, али је преводи у језик модерне – уместо декоративне репрезентативности, њеном монументалношћу управља чиста волуметрија, артикулација конструктивне логике и регулација простора. Истовремено, она није ни апсолутно редукована модернистичка кутија – њене фасаде, материјализација и просторна организација указују на извесну елаборацију која превазилази стриктно функционалистички императив.

Историјски контекст изградње зграде Хемијског института неодвојив је од шире друштвене и научне политике социјалистичке Југославије. Периоди педесетих и шездесетих година прошлог века карактерисали су значајна улагања у образовање и науку, што је било праћено изградњом инфраструктуре која је требало да омогући инфраструктурни развој и научних дисциплина (Митровић, 2023, прир. Станић). Зграда није само утилитарни и функционални објекат за научне лабораторије, дидактику и учионице – она је и архитектонска репрезентација одређене идеологије знања, напретка и рационалности. Рефлексије високе модерне које се читавају у згради Хемијског института не могу се одвојити од концепта регулације простора.

⁴⁶ Пројектни задатак је садржан у конкурсном програму, који је захтевао поред самог Хемијског Института и смештај Института за физичку хемију, као и Института за минералогiju и петрографију: Александар Секулић и Ђорђе Стефановић (1954) Пројекат Хемијског института Природно математичког факултета Универзитета у Београду, *Преглед архитектуре*, бр. 2, Београд: Весник друштва архитеката Србије, 36-39.

⁴⁷ Зграда у којој се налазио Правитељствујушчи совјет. Више у: Раде Мрљеш (2013) *Реконституција блока између улица Вишњићеве, Змаја од Ноћаја, Краља Петра и Господар Јованове*, Наслеђе бр. 14, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 187-200.

⁴⁸ Зграда Хемијског института налази се у оквиру културног добра – просторне културно-историјске целине *Историјско језгро Београда* (досије, сигнатура: ПКИЦ - 10) и у непосредној близини културног добра од изузетног значаја – просторне културно-историјске целине *Подручје око Доситејевог лицеја* (досије, сигнатура: ПКИЦ - 09).

Висока модерна није била само естетски покрет – она је била и урбанистичка доктрина која је настојала да простор организује на рационалан, предвидив и функционалан начин. Архитектура је посматрана као инструмент друштвене трансформације, а зграда као елемент ширег урбанистичког система. У том контексту, зграда Хемијског института није самосталан објекат, већ део регулационе мреже која структурира универзитетски комплекс.



Слика 13 – Графички приказ урбане реконструкције блока (извор: аутор дисертације)

Бркићево разумевање регулације и репрезентације грађевине је антиархитектонично јер се *не исцрпљује функционалним квалитетом и пропорцијским квантитетом* (Бркић, 1992: 128) чиме су ови аргументи текстуалности:

...осујећена онострано (функцијском и конструкцијском) одређеношћу која је дата пре имагинације облика, а затим оностраном (логичком и нумеричком) тачношћу пластицитета чије се масе, површине, углови, ритмови и друго, изведени пропорцијским и канонским правилима хармонизације елемената имају сматрати целокупним задатком имагинације и репрезентације. (Бркић, 1992: 128)

Прва ремоделација високе модерне у случају зграде Хемијског института може се посматрати као одговор на унутрашње напетости модернистичке парадигме. Висока модерна је у својој ортодоксној форми инсистирала на супремацији функције над формом, на елиминацији свега што није есенцијално, на редукцији архитектуре на њене фундаменталне елементе. Међутим, таква радикалност није могла да се одржи – архитектура није само технички проблем, већ и културни феномен који мора да одговори на различите симболичке, репрезентативне и естетске потребе. Зграда Хемијског института открива управо ту унутрашњу дилему модернизма. Са једне стране, она задржава основне принципе – рационалност, модуларност, транспарентност. Са друге стране, она уводи елементе који говоре о потреби да архитектура буде више од пуке утилитарности – да буде репрезентативна, да артикулише идентитет институције, да успоставља емоционалан однос са корисницима и са непосредним историјским окружењем.⁴⁹ Овакве дилеме су подстакле критички осврт архитеката, урбаниста и конзерватора што је нужно произвело ремоделовање модернистичке праксе не само у Београду неко у читавој Југославији, а то није значило напуштање модернистичких принципа и постулата, већ њихову еволуцију.

КОМПАРАТИВНИ МОДЕЛИ

Архитектонско-урбанистичке интервенције високог модернизма у југословенским градовима артикулишу се кроз специфичне локалне контексте који су историјски, морфолошки и културолошки различити, али који деле заједнички прототекст успостављен принципима Дубровачког саветовања. Задар (Република Хрватска) је један од градова који представљају парадигматски случај у коме се ремоделација одвија кроз дијалог са изузетно комплексним урбаним наслеђем. Задар, град чије је историјско језгро оштећено током Другог светског рата (Gamulin, 1967; Marojević, 1988), постаје место где се модернистичка обнова сусреће са слојевитим медитеранским урбанизмом – античком римском урбанистичком матрицом, средњовековним венецијанским ткивом и аустро-угарским архитектонским наслеђем (Mlikota, 2021; Pasinović, 1969:18). Интервенције високог модернизма у Задру су морале да одговоре на изазов интеграције нових објеката у историјски контекст без дословне имитације, а заснивале су се на три принципа – политичком идеализму, професионалном идеализму и реакцији. (Arbutina, 2012: 444—453) Стамбене зграде и јавни објекти изграђени током педесетих и шездесетих година успостављају континуитет кроз принцип регулације – поштовање габарита, уличне линије, редукционизма и неутралности – али истовремено уводе нови архитектонски језик који се заснива на функционалности, транспарентности и материјалној једноставности (уп.: ur. Rogošić, 1988). Овај приступ открива да висока модерна није била ригидан систем, већ флексибилна платформа која је могла да апсорбује локалне специфичности и да се прилагоди различитим урбаним ситуацијама. (Minić, 1960: 18—21)

У том контексту, послератни југословенски приступ урбаној обнови и развоју показује специфичан прототекстуалистички карактер историзације у просторним синтезама. За разлику од западноевропских метропола где је обнова често била детерминисана тржишним механизмима и приватним инвестицијама, југословенски градови развијали су се кроз плански социјализам који је омогућавао дугорочне урбанистичке интервенције и координацију различитих актера. Међутим, југословенски модернизам није био монолитан – он је показивао већу осетљивост према локалним контекстима него што је то био случај са неким западноевропским примерима. (Kulić, 2009: 129—147) У том смислу, југословенска

⁴⁹ Архитекта Александар Радојевић у критичком тексту у часопису Архитектура Урбанизам, 1962. године коментарише погрешно постављене урбанистичке услове за зграду Хемијског факултета у Београду који маргинализују архитектонско обликовање чиме се негирао контекст: Aleksandar Radojević (1962) *Hemijski institut u Beogradu, Arhitektura Urbanizam*, br. 18, Beograd, Organ saveza arhitekata Jugoslavije i Saveza urbanističkih društava Jugoslavije, 34-38.

архитектура високог модернизма развија специфичан модел просторне синтезе – она задржава фундаменталне принципе модернистичке парадигме (рационалност, функционалност, модуларност, минимализам), али их прилагођава локалним историјским, географским и културним условима. Овај модел би се могао поредити са приступом који је примењен у неким италијанским градовима попут Болоње и Торина, где је урбана обнова током педесетих и шездесетих година настојала да интегрише модернистичке принципе са очувањем историјског ткива.

Европски модели урбане обнове након Другог светског рата пружају шири контекст за разумевање југословенских архитектонско-урбанистичких интервенција и омогућавају да се препознају заједничке тенденције и локалне специфичности. (Perović, 2008) У Западној Европи, обнова ратом разрушених градова одвијала се кроз различите парадигме – од потпуне реконструкције историјских центара, као у случају Варшаве, до радикалне модернистичке трансформације, као у случају Ротердама или делова Лондона. Ротердам представља можда најрадикалнији пример примене модернистичких принципа у урбаној обнови – град је после разарања 1940. године готово у целости планиран изнова према принципима функционалистичког урбанизма. Широки булевари, сепарација функција, слободно стојећи стамбени блокови, истицање вертикалности – сви ови елементи одражавају непосредну примену принципа Атинске повеље и идеја Ле Корбизијеа. За разлику од Ротердама градови попут Дрездена, Келна или Прага морали су да праве компромис између потребе за брзом обновом, очувања историјског идентитета и примене модерних урбанистичких доктрина. (Perović, 2008; Crowley, 2008)

Северна Италија представља специфичан контекст у којем се послератна урбана обнова и развој одвијају кроз континуитет са дугом традицијом урбанистичке теорије и праксе. За разлику од неких других европских региона где је рат омогућио или наметнуо радикалне урбанистичке трансформације, северно-италијански градови попут Торина, Милана, Болоње и Ђенове развијали су приступе који су настојали да балансирају између модернизације и очувања историјског урбаног ткива. Овај приступ није био производ носталгије или конзервативизма, већ резултат специфичне урбанистичке културе која је дубоко укорењена у разумевању града као историјски стратификованог организма. (Perović, 2008) Италијанска школа урбане морфологије, коју су трасирали Ђованони (Gustavo Giovannoni)⁵⁰ и Бранди (Cesare Brandi) а наставили зрели типоморфологичари Муратори (Saverio Muratori) и Каниђа (Gianfranco Caniggia), развила је аналитичке методе које су омогућиле да се град чита као палимпсест – скуп морфолошких слојева који се акумулирају кроз време и који носе трагове различитих друштвених, економских и културних формација. (Ђокић, 2004: 8—9)

Мураторијева студија Венеције из педесетих година установила је методолошки оквир који је имао далекосежан утицај на италијанску урбанистичку праксу. Његов концепт *типолошко-процесуалног* приступа заснивао се на идеји да урбано ткиво није статична структура већ динамичан процес у којем се основни грађевински типови трансформишу кроз време у одговору на промене потребе и услове. Овај приступ омогућио је да се модернизација не посматра као раскид са прошлосту, већ као њен органски наставак. Каниђијев каснији рад додатно је разрадио ове концепте, уводећи појмове као што су *грађевински организам* (*organismo edilizio*), *урбана ткива* (*tessuti urbani*) и *процесна типологија* (*tipologia processuale*). (Ђокић, 2004: 8—9) Ови концепти нису били само академске апстракције – они су имали директне импликације на урбанистичку праксу, омогућавајући да се интервенције у историјским градовима изводе на начин који поштује морфолошку логику постојећег ткива. Принципи урбане конзервације, као алата урбане морфологије, који су се развили у северној Италији током послератног периода нису били засновани на музеификацији града, већ на идеји

⁵⁰ Густаво Ђованони је био италијански архитекта и урбаниста, активан у првој половини 20. века. Сматра се једним од водећих италијанских теоретичара архитектонске конзервације. (Cf.: Špikić, 2018).

живог наслеђа – града који наставља да функционише, да се трансформише, али који притом задржава свој морфолошки и културни идентитет. (Ђокић, 2004: 8—9)

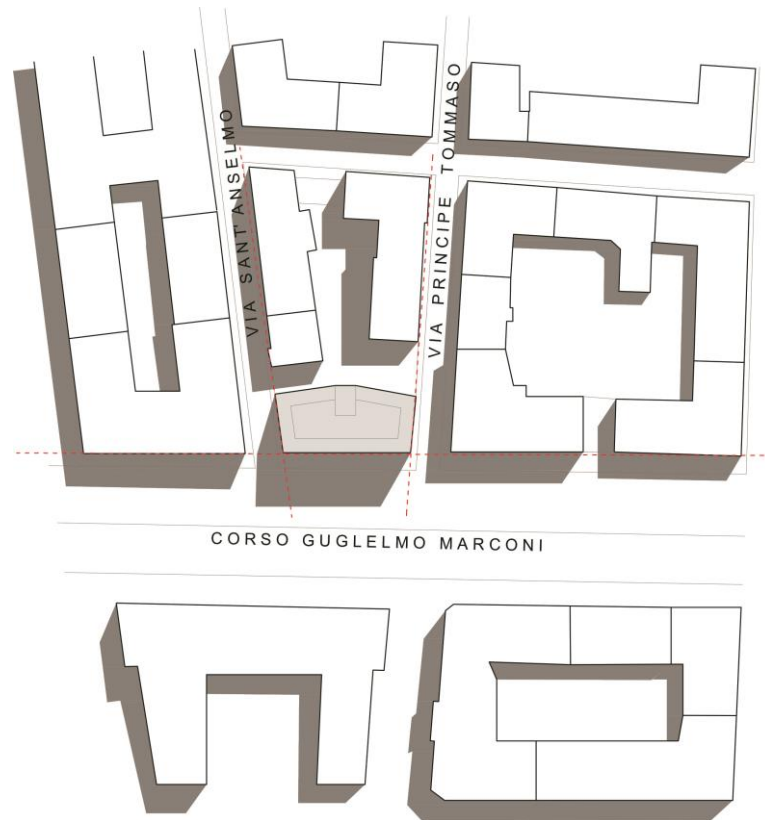
Град Торино представља парадигматски пример компаративног модела града чија је урбана морфологија дубоко одређена индустријском историјом и чија трансформација током двадесетог века артикулише сложене односе између индустријског наслеђа, модерничке обнове и конзервације историјског ткива. Основан у римско доба као војна колонија (*Augusta Taurinorum*), Торино је задржао ортогоналну мрежу која је постала основа за каснији урбани развој. Барокна експанзија града током седамнаестог и осамнаестог века, када је Торино био престоница Савојске династије, донела је монументалне урбане ансамбле, широке булеваре и репрезентативне тргове. (Ђокић, 2004: 200) Међутим, најдубљу трансформацију града донела је индустријализација крајем деветнаестог и током двадесетог века, када Торино постаје индустријска престоница Италије, дом компанија као што су FIAT, Lancia и Olivetti.

Индустријска експанзија Торина створила је специфичну урбану морфологију која комбинује историјско језгро, барокна проширења и индустријске четврти са радничким насељима. Фабрике, складишта, железничке пруге, радничке стамбене колоније – сви ови елементи формирали су ново урбано ткиво које је било функционално и просторно повезано са индустријском производњом. Током послератног периода, Торино је доживео интензиван популациони раст због миграција са југа Италије, што је створило огроман притисак на стамбени фонд и инфраструктуру. Одговор на овај изазов био је вишеструк: изградња нових модерничких стамбених насеља на периферији, реконструкција и денсификација постојећих четврти, као и постепена трансформација индустријских зона. Модерничке интервенције у Торину током педесетих и шездесетих година показују карактеристичну италијанску синтезу између универзалних принципа функционалне архитектуре и локалне урбане традиције. За разлику од неких северно-европских примера где су модерничка насеља била радикално одвојена од историјског ткива, интервенције у Торину настојале су да успоставе континуитет. Стамбена насеља као што је *Falchera*, које је пројектовао архитекта Астенго (*Giovanni Astengo*) (*Sala, Moucheront, 2017: 285—306*), показују наколоност принципима рационалног урбанизма – сепарацију пешачког и аутомобилског саобраћаја, зеленило између зграда, модерне стамбене стандарде – али истовремено поштују урбану меру и габарите који су компатибилни са окружењем. Ова насеља нису била изоловане модерничке енклаве, већ интегрисани делови градског ткива који су повезани са постојећом мрежом улица, јавним превозом и јавним установама.

Због своје изразите хомогености историјског подручја Торина стиче се утисак да је тешко пронаћи примере високог модернизма интерполиране у градско језгро, међутим постоји велики број реализованих пројеката у периоду послератне обнове различитих концептуалних приступа. Један од њих је стамбено-пословна зграда у улици Маркони (*Via Marconi*) торинског архитекта Морелија (*Domenico Morelli*)⁵¹ из 1953. године (изграђена 1959. године) лоцирана је у централној зони Торина у блоку који је формиран током деветнаестог века и карактерисан континуираним фасадним фронтима и типолошком хомогеношћу зграда које су углавном организоване око дворишта. Фасаде према улици артикулисане су према академској традицији – јасна хоризонтална подела на базу, корпус и кровни венац, ритмично понављање прозорских отвора, употреба опеке и штуко завршних слојева. (*Begliani, 1992: 182—196*) Морели се суочава са изазовом како уметнути модерну зграду у овај контекст без директне имитације доминантних историјских форми, али и без стварања драстичног раскида који би нарушио визуелну кохеренцију улице. Оно што чини Морелијев приступ посебно релевантним у контексту претходне опсервације јесте његова способност да синтетизује типолошко

⁵¹ Доменико Морели (*Domenico Morelli, 1908-2000*) представља једну од кључних фигура торинске архитектуре послератног периода, чији рад артикулише специфичан приступ модернизму који је дубоко утемељен у разумевању урбане морфологије и историјског контекста.

разумевање града са функционалним императивима модерне станоградње. [Слика 14, Apendix 4]



Слика 14 – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)

Морелијево решење заснива се на принципу морфолошке континуираности кроз апстракцију. Зграда надилази висину околних објеката, поштујући кордонску линију која дефинише визуелни хоризонт улице кроз принцип интерполација. Истовремено, фасадни фронт је континуиран – зграда се не повлачи од уличне линије нити ствара празне просторе који би нарушили урбану матрицу. Међутим, артикулација фасаде радикално се разликује од околних историјских зграда. Морели користи принцип вертикалног ритма које базиран на структурној логици бетонске конструкције, а не на декоративној композицији. Фасада је организована кроз понављање вертикалних стубова који визуелно носе зграду, док су међупростори третирано као испуна – комбинација површина, панела и балконских елемената. Овај приступ открива конструкцију као примарни организациони принцип, што је фундаментална модернистичка идеја, али та конструкција није третирана као неутрална техничка чињеница – она је естетски артикулисана кроз пажљив избор пропорција, материјала и детаља. Кроз материјализацију фасада, употребом опеке и камена, Морели успоставља везу са непосредним окружењем. Фасадна композиција зграде показује како се модернистички принципи могу применити без пада у формалну монотонију. (Begliani, 1992: 182—196)

Морелијеви пројекти стамбених и пословних зграда⁵² показују сличности са неким београдским архитектонским интервенцијама које су такође настојале да балансирају између модернистичких принципа и локаних контекста. Међутим, Морели је имао прилику да ради у граду са релативно стабилном урбаном структуром и јасним морфолошким правилима, док су

⁵² Доменико Морели је пројектовао низ стамбених и пословних зграда у Торину: Стамбени комплекс у улици Артисти (Via Artisti) (1950-1956), насеље Borgo Vittoria (1955-1960), административна зграда Uffici RAI (Radiotelevisione Italiana) (1960-1968) и многи други. Више у: Alesandro Maria Peretti (1999) *Domenico Soldiero Morelli, protagonista e testimone di una trasformazione architettonica*, Tesi di Laurea, Politecnico di Torino Facolta' di Architettura.

југословенски архитекти често пројектовали у ситуацијама већег урбаног дисконтинуитета – било да се ради о ратним разарањима или о брзој експанзији градова због индустријализације. Упркос тим разликама, и Морелли и југословенски модернисти деле фундаментално уверење да архитектура мора да одговори на специфичност места, да универзални модернистички принципи морају да се прилагоде локалним условима, и да је град живи организам који захтева пажљиво и одговорно интервенисање.

Значај примера града Торина лежи у илустрацији модернизације која се одвија без тоталне негације прошлости. Високи модернизам, са својим принципима рационализма, функционализма и минимализма, примењен је селективно и прилагођен локалним условима. Модернизација је третирана као процес који се одвија у дијалогу са постојећим ткивом, са историјским слојевима, са локалном културом грађења. Овај приступ показује да текстуалност простора у интервенцијама високог модернизма није био монолитан – да је постојао простор за локалне интерпретације, за хибридизације, за синтезе између универзалних принципа и партикуларних контекста. Компаративно посматрано, искуство града Торина компаративно је са Београдским приступима урбаној обнови и развоју.

Оба приступа су препозната као стратегија која се артикулише у комплексним историјским и морфолошким контекстима. Постоје и значајне разлике, па је тако италијански приступ био дубље укорењен у морфолошкој анализи и типолошкој теорији – постојао је експлицитан методолошки оквир који је омогућавао да се интервенције планирају на основу систематског разумевања урбане структуре. Београдски приступ, иако такође осетљив на контекст, био је можда више прагматичан и мање теоријски кодификован. Економски системи били су различити – док је Торино развијао своје стратегије унутар тржишне економије са значајном улогом јавног сектора, југословенски градови оперисали су унутар социјалистичког планског система који је омогућавао другачије модалитете интервенције. Са друге стране југословенски приступ омогућио је већу експерименталност и отвореност према различитим архитектонским утицајима – од скандинавског функционализма до јапанског метаболизма.

Истакнути компаративни модели Београда, Задра и Торина указују на параметарске и аутопоиетичне контексте ремоделација, који одговарају концептуалној прототекстуалности.⁵³ Класичан и прототекстуалан образац архитектонског аутопоиетизиса овде служи као квантитативни механизам легитимације напретка. Комплексност класичног и конзервативног наводи на рационалистички оквир у коме форма настаје као резултат алгорита, параметра и интерполацијских релација. Прототекстуални или класични образац архитектуре нема

⁵³ Cf.: Patrik Schumacher (2011) *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*. Vol. 1, West Sussex: John Wiley and Sons.

Патрик Шумахер (Patrik Schumacher) препознаје концепте параметрицизма и аутопоиетизиса као дијалектичке категорије реконституције простора од архитектуре до урбанистичког планирања.⁵³ Ови теоријски елементи нису дескриптивни, већ структурни, епистемолошки и нормативни. Шумахер преузима биолошки појам *аутопоиетизиса* да би архитектур дефинисао као самореференцијални оперативно затворен систем који у контексту класичне развојне методологије производи сопствене кодове, критеријуме и легитимност.

Класична позиција аутопоиетизиса представља директан наставак модернистичке идеје аутономије уметности и архитектуре каква је била присутна код Лоца (Adolf Loos) и Семпера (Gottfried Semper) о моралној аутономији архитектуре, код Лисицког (El Lissitzky) и Мељникова (Konstantin Melnikov) о авангардној и експерименталној аутономији архитектуре и код Ајземана (Peter Eisenman) и Росија (Aldo Rossi) о формалној аутономији архитектуре. Конзервативно и класично схваћен аутопоиетизис у архитектури легитимише се *изнутра* а не *споља* (друштво, политика, идеологија, корисници).

Теоријска тоталност и универзална важења биолошке продукције материјалног света претендује да објасни целокупну савремену архитектуру кроз успостављање јединствених правила у парадигматском моделу, понављајући модернистички импулс на коме су се заснивали CIAM, функционализам и високи модернизам. Друга карактеристика аутопоиетизиса представља наставак идеје историјског напретка кроз стил. То је део чисто модернистичког обрасца у коме историја означава прогрес, стил означава рационалност времена, а нова форма означава виши ниво комплексности друштва.

херменеутичку или егзистенцијалну примарност, већ је секундаран у односу на *формални систем*. Прототекстуални класични модалитет је предуслов модерничког по технолошком рационализму и инертној контроли простора. Прототекстуални аутопоиезис моделистике, рељефности и регулације задржава кључне предмодерне претпоставке као што су архитектонски и уметнички позиционирана аутономија дисциплине, историцизам, универзализам, рационалистички формализам и нормативни појам архитектонске и урбанистичке уметности, чиме параметрицизам прве ремоделације функционише као раномодернички и у природном поретку предуслов за постмодерни или посткритички пројекат.

ГЛАВА 5

ДРУГА РЕМОДЕЛАЦИЈА У ЗАШТИТИ УРБАНОГ НАСЛЕЂА: *ТЕКСТУАЛНОСТ*

Друга ремоделацију архитектонско-урбанистичког дискурса у контексту заштите наслеђа у социјалистичкој Југославији кроз концептуални оквир *текста (текстуалности)* представља еволуцију и критичку елаборацију прототекста успостављеног на Дубровачким саветовањем архитектата 1950. године. Као парадигматска тачка прекида и симултаног континуитета узима се Југословенско саветовање архитектата-урбаниста и архитектата-конзерватора одржано од 19. до 24. новембра 1962. године у Сплиту са темом *Урбанизам и заштита споменика културе*.⁵⁴ Овај историјски скуп означио је фундаменталну трансформацију у разумевању односа између модернистичке архитектонске праксе и урбаног и архитектонског наслеђа, успостављајући теоријски и методолошки оквир који је дефинисао зрели период југословенског високог модернизма. Организатори Саветовања у Сплиту поставили су низ актуелних проблема заштите и регенерације историјских урбаних агломерација, са циљем да се кроз реферате и дискусију ускладе гледишта заштите градитељског наслеђа и урбанизма.⁵⁵

Саветовање у Сплиту је представљало институционализацију нове парадигме у којој се архитектура и урбанизам више не посматрају као инструменти тоталне трансформације простора, већ као инструменти који могу да успоставе критички дијалог са историјским слојевима града. За разлику од прототекста који је артикулисан на Дубровачком саветовању, где је модернизам још увек био доминантно схваћен кроз функционалистичке императиве и идеју *раскида са прошлошћу*, Сплитско саветовање уводи концепт синтезе – могућности да се модернистички принципи примене у контексту валоризације и заштите урбаног наслеђа. Овај помак није био негација модернизма, он је био његова зрелија артикулација која препознаје комплексност урбаног ткива као палимпсеста различитих историјских слојева. *Текст* настаје у тренутку када модернистички дискурс постаје довољно зрео да рефлектује сопствене претпоставке, да препозна властите границе и да инкорпорира димензије које су биле маргинализоване у ортодоксној функционалистичкој парадигми.

⁵⁴ *Urbanizam i zaštita spomenika kulture*, Stručno savetovanje (1963), Beograd: Jugoslovenski institut za zaštitu spomenika kulture. Реферати са саветовања, објављени 1963. године, представљају важан документ о стању архитектонске и конзерваторске мисли у Југославији у том кључном моменту. Они откривају спектар позиција – од оних који су инсистирали на стриктнијој заштити и минимализацији интервенција, до оних који су заговарали флексибилнији приступ који би допуштао веће трансформације ако оне омогућавају очување виталности историјских целина.

⁵⁵ Рад Саветовања одвијао се у пленумима и секцијама. Биле су образоване три секције: за археолошке урбане целине и средњовековна утврђења, за историјске агломерације руралног типа и за урбанизам и заштиту природе. На пленуму су били прочитани сви реферати, а на секцијама само реферати на ове три теме. На пет одабраних тема одржана су по два или три реферата. Први је третирао постављене проблеме са становишта конзерватора, други са становишта урбаниста.

Југословенско Саветовање одржано у Сплиту 1962. године представља парадигматску промену у југословенској архитектонској, урбанистичкој и конзерваторској теорији и пракси. Саветовање је рефератом отворио директор Југословенског института за заштиту споменика културе Владо Мађарић, чиме је одмах успостављен институционални оквир који је сигнализирало да се не ради о маргиналној или уско специјализованој теми, већ о централном питању урбанистичког и архитектонског деловања у послератној Југославији, а у контексту градитељског наслеђа. (Mađarić, 1963: 81—96) Мађарићев уводни реферат артикулисао је фундаменталну дилему коју је наметнуо претходни период – како ускладити императив модернизације, урбане експанзије и индустријализације са потребом да се очува и валоризује богато културно наслеђе југословенских градова који су у себи носили трагове различитих цивилизација, од античких и средњовековних до османских и аустроугарских. Ова дилема јесте била технички проблем, али и дубоко идеолошко и културно питање које је дотицало сам идентитет југословенског друштва – питање како се односити према прошлости у тренутку када се гради будућност.

Значај Сплитског саветовања огледа се не само у теми већ и у саставу учесника који је био изузетно репрезентативан за југословенску архитектонску и конзерваторску сцену тог периода. Међу најеминентнијим учесницима били су архитекти Јурај Најдхардт, Бранислав Којић, Бранко Максимовић, Бранислав Миленковић, Зоран Петровић и други – фигуре са централном улогом у формулисању модернистичке архитектонске парадигме у Југославији, као и еминентни конзерватори Светислав Вученовић, Иван Здравковић, Томислав Марасовић и други – оснивачи служби заштите непокретног културног наслеђа у југославији. Јурај Неидхардт, архитекта чији рад је обухватао и пројектовање нових објеката и интервенције у историјским срединама, донео је на саветовање искуство балансирања између модернистичких принципа и осетљивости према контексту. Његов приступ, видљив у пројектима као што је зграда Парламента у Сарајеву, демонстрирао је могућност да се модерна архитектура интегрише у историјско окружење кроз пажљиву артикулацију волумена, материјализацију и однос према урбаном ткиву. (Ugljen Ademović, Turković, 2012: 432—443) Бранислав Којић, теоретичар и практичар чији допринос југословенској архитектонској култури обухвата и писање историје архитектуре и активно учешће у архитектонском и урбанистичком пројектовању и планирању, донео је на саветовање ширу историјску перспективу која је омогућила да се савремене дилеме контекстуализују у односу на дужу традицију урбанистичке мисли. (Којић, 1963: 138—139)

Бранко Максимовић, један од најзначајнијих југословенских урбаниста чије је дело обухватало и теоријске студије о историји урбанизма и конкретне планске документе за југословенске градове, артикулисао је на саветовању позицију која је настојала да помири планску рационалност са очувањем историјског ткива. Максимовић је указивао да урбанизам не може бити само техницистичка дисциплина која примењује апстрактне функционалне шеме, већ мора да инкорпорира разумевање града као историјског и културног организма. Његов приступ заснивао се на идеји да сваки град поседује специфичну морфологију која је резултат дугог процеса развоја, и да интервенције у град морају поштовати ту морфолошку логику чак и када уводе нове елементе. (Maksimović, 1963: 153—158) Светислав Вученовић, архитекта-конзерватор чијим деловањем је и формално успостављена теоријска пракса као темељ урбане конзервације у социјалистичкој Југославији учешћем у програмима стручних испита у Југословенском и Републичком заводу за заштиту споменика културе, отворио је на саветовању перспективу практичара и истраживача чији је фокус био на изазовима пројектовања у комплексним урбаним историјским контекстима. Његово учешће на Сплитском саветовању указује на то да тема заштите споменика културе и урбанизма није била апстрактна теоријска преокупација, већ питање које се директно дотиче свакодневне архитектонске праксе. (Vučenović, 1963: 150—152)

Мултидисциплинарни карактер саветовања био је једна од његових најзначајнијих карактеристика. Поред архитеката и урбаниста, учествовали су и стручњаци различитих профила из области конзервације – археолози, историчари уметности, етнологзи и антрополози. Ова хетерогеност учесника омогућила је да се тема саветовања испита из различитих перспектива и да се препозна њена комплексност која превазилази чисто архитектонске или урбанистичке аспекте. Археолози су донели знање о материјалној култури прошлости, о техникама грађења, о стратиграфији урбаних слојева. Историчари уметности допринели су разумевању стилских и иконографских димензија архитектонског наслеђа, омогућавајући да се препознају вредности које трансцендују функционалност и које су повезане са естетским, симболичким и културним значењима. Етнологзи и антрополози увели су димензију традиционалног становања, вернакуларних форми грађења, односа између архитектуре и социјалних пракси. Овај мултидисциплинарни приступ био је у складу са ширим интернационалним тенденцијама у пољу конзервације које су током шездесетих година напуштале чисто монументалистички приступ фокусиран на појединачне зграде и кретале се ка холистичком разумевању културног наслеђа које обухвата и урбано ткиво, и вернакуларну архитектуру, и нематеријалне аспекте културе.

Седма деценија двадесетог века обележава највеће домете архитектуре високог модернизма у Југославији. То је време када се теоријски постулати преведени у материјалну реализацију кроз пројекте који су представљали синтезу функционалности, конструктивне иновативности и естетске рафиниране артикулације. Југословенски часопис *Архитектура Урбанизам*⁵⁶, основан 1960. године, а који је читаву деценију (до 1971. године) уређивао архитекта и професор Архитектонског факултета у Београду Оливер Минић, постао је централно место артикулације модернистичке парадигме.⁵⁷ Кроз странице часописа развијала се критичка рефлексивност о могућностима и границама модернизма, испитивао се однос према међународним архитектонским токовима, али и формулисала специфичност југословенског приступа који је комбиновао универзалне модернистичке принципе са локалним контекстима, историјским наслеђима и друштвеним вредностима самоуправног социјализма. Једина стална рубрика у часопису *Архитектура Урбанизам* била је *Наслеђе*.

Исте године 1963. када је Југословенски институт за заштиту споменика културе публиковао Зборник радова *Урбанизам и заштита споменика културе* са Саветовања у Сплиту, тада и уредништво часописа *Архитектура Урбанизам* објављује тематски број часописа⁵⁸ посвећен истој теми. То је био први тематски број часописа који баштину не посматра независно од урбаног развоја, већ је ставља у његово тежиште проблематизујући њихове супротстављене парадигме. Надовезујући се на Саветовање у Сплиту, где је тема добила институционалне оквири органа који се баве заштитом споменика културе и урбанистичким планирањем, часопис *Архитектура Урбанизам* приказује расправне текстове који се баве парадигматским односом баштињења и урбанистичког планирања. Једни реферат који је излаган на Саветовању у Сплиту и у целости објављен у часопису *Архитектура Урбанизам* био је рад архитектке Есада Капетановића из Сарајева са темом *Проблеми заштите архитектонско-урбанистичких целина Босне и Херцеговине*. Капетановић у свом раду истиче да је највећи проблем заштите архитектонске и урбанистичке баштине у урбанистичком планирању

⁵⁶ Часопис *Архитектура Урбанизам* Савеза архитеката Југославије и Урбанистичког савеза Југославије излазио је у периоду од 1960. до 1987. године и за укупно 28 година публикација часописа објављено је укупно 98 бројева.

⁵⁷ Поред часописа *Архитектура Урбанизам* у истом периоду постоји низ стручних часописа који су се бавили актуелним питањима архитектуре и урбанизма социјалистичке Југославије [*Техника* (Београд); *Синтеза* (Љубљана); *Архитектура* (Загреб); *Урбс* (Сплит); *Комуникације* (Београд); *Урбанизам Београда* (Београд) и др.]

⁵⁸ Тематски број часописа *Arhitektura Urbanizam*, br. 19 (1963), Beograd: Savez arhitekata Jugoslavije i Urbanistički savez Jugoslavije, посвећен је теми *Урбанизам и заштита споменика културе*.

стихијска стамбена изградња, док сматра да јавни објекти успостављају квалитетнију синтезу са историјском урбаном матрицом. (Каретановић, 1963: 17) Уредник часописа *Архитектура Урбанизам* у уводној речи о тематском броју осврћући се на Саветовање у Сплиту истиче институционалне оквире Саветовања и наглашава дисонантне тонове службе заштите споменика културе упућене служби урбанистичког планирања. Он наводи да је неопходно проналажење позитивне синтезе супротстављених страна, стављајући службу заштите споменика културе са једне и Савременог друштва са друге стране. (Минић, 1963) Такав приступ потврђује да је негативан однос баштине према урбаном развоју долазио од функционалистичке и формалистичке парадигме урбанизма.

У монографији *Знакови у камену* архитекта Алексеј Бркић се не позива на Саветовање у Сплиту, али идентификује друге друштвене утицаје на ремоделације високе модерне. Он другу ремоделацију види као период када архитектура постаје инструмент друштвене промене, али и поље имагинације и прогресивног мишљења. (Бркић, 1992: 49—50) За разлику од прве ремоделације која се ослања на постулате предратне модерне, друга ремоделација уводи отворене структуре, модуларне системе, префабрикацију (Žegarac, 1989), и нову логику становања и урбанизма, блиске ентропичним постулатима Лефевра (Henri Lefebvre). Појављују се нове типологије – стамбени блокови, колективни центри, друштвени домови, који не симболизују пропоненте власти и идеологију, већ покушавају да организацију заједничке моделистичке изразе у форми простора. Бркић посебно истиче функционалну јасноћу и етичку једноставност као главне особине ове архитектуре. (Бркић, 1992: 54—56) Друга ремоделација у којој се разрадом геометријске ординатуре развијала инфраструктурна матрица са отклоном према органској, где се јавила прва дефиниција органске архитектонике, и где је конструисана идејна основа *београдске школе*. (Бркић, 1992: 83; Фолић, 2017)

Алексеј Бркић другу ремоделацију, за разлику од прве, не посматра као пуки функционализам, већ као семиотички концепт. За њега је то архитектура пројектована у времену које тек долази, оног које тек носи ентузијазам обнове и вере у прогрес. Иако је формално и моделистички огољена, она је концептуално богата. Њен израз је једноставан јер јој је садржај сложен, те у теоријској дескрипцији Бркић често користи изразе попут *простор наде*, *прозрачна архитектура* и *стил одговорности* како би описао другу ремоделацију. (Бркић, 1992: 58—60) У Бркићевој визији, друга ремоделација није само стил, она је била и етичко и друштвено становиште. Високи (интернационални) модернизам не постоји сам по себи, он је *оно што архитекта уради када одлучи да одговори стварности, а не традицији*. (Бркић, 1992: 64) Другим речима, друга ремоделација је покушај да се архитектура суочи са временом и друштвом, не тражећи ослонац у симболици као орнаменту, већ у симболици конкретних друштвених потреба.

Анализа овог периода, од Сплитског саветовања 1962. године до раних седамдесетих година, односно до 1972. године и Саветовања архитеката и урбаниста у Врњачкој Бањи, омогућава разумевање развоја архитектуре високог модернизма у Југославији не као униформног стила или догматске формуле, већ као динамичног дискурса који је био способан да апсорбује различите утицаје, да одговори на различите контексте, и да артикулише специфичан однос према историји, култури и друштвеним вредностима. Текстуалност простора у том периоду није монолитна – она се манифестује кроз различите праксе, пројекте, конкурсе и теоријске позиције. Анализа репрезентативних пројеката, теоријских текстова и институционалних пракси које су конституисале текстуалност простора указују на механизме који редефинишу однос према урбаном наслеђу, на инструменте кроз које се модернистичка архитектура интегрисала у историјске контексте, и на механизме којима су архитекти-урбанисти и архитекти-конзерватори преговарали између императива заштите и потреба савременог развоја. У том смислу, текст као концептуални оквир простора открива се не као статична структура већ као процес – континуирани дијалог између различитих вредности, темпоралности и просторних логика које конституишу град као живу, динамичну целину.

Друга ремоделација високе модерне у заштити наслеђа – текст периодизована је у седму деценију двадесетог века од раних шездесетих година до раних седамдесетих година, када се јављају прве манифестације постмодернистичких тенденција. Овај период представља зенит високог модернизма у Југославији, карактерисан зрелијом, рефлексивнијом применом модернистичких принципа. Критеријуми за идентификацију примера ове ремоделације обухватају: темпорални оквир реализације (шездесете и ране седамдесете године), критички однос према функцијализму кроз увођење естетске категорије, интеграцију модернистичких интервенција у историјска или морфолошки комплексна урбана ткива, софистициранију материјализацију фасада која превазилази индустријску стандардизацију. Примери у табели илуструју манифестацију парадигме кроз различите модалитете интеграције модерне архитектуре у сложене урбане контексте. [Табела 2]

Табела 2 – Примери који илуструју другу ремоделацију – текст

зграда/пројекат/конкурс	аутори	пројектовање/ изградња
Дом савеза инжењера и техничара Југославије, Кнеза Милоша 9	Радивоје Томић	1961.
Зграда новинске куће <i>Политика</i> Трг Политика 1	Угљеша Богуновић Слободан Јанић	1961/1965.
Пословна палата <i>Лондон</i> Краља Милана 28/Кнеза Милоша 12	Ђорђе Грујичић	1963.
Југословенска банка за спољну трговину, Краља Петра 19	Григорије Самојлов	1963.
Зграда Извршног већа Републике Србије Немањина 22-26/Ресавска 41	Богдан Игњатовић	1963/1968.
Стамбена зграда, Доситејева 7	Урош Мартиновић	1964.
Зграда <i>Комгран, Теразије 4</i>	Богдан Игњатовић	1965.
Институт за изотопе Медицинског факултета у Београду	Урош Мартиновић	1965.
Зграда <i>Јадран</i> , Хајдук Вељков венац 1	Добрила Лалковић	1965.
Зграда Југословенског грађевинског центра Булевар краља Александров 84	Славко Леви Димитрије Маринковић	1965.
Дом омладине Македонска 22	Драгољуб Филиповић Зоран Тасић	1966.
Стамбена зграда, Браће Југовића 10-14	Михајло Митровић	1967.
Три куле на Врачару, Курсулина/Његошева 77	Алексеј Бркић	1959/1967.
Зграда <i>СДК</i> , Поп Лукина 7-9	Петар Вуловић	1967/1969.
Пословна зграда <i>Енергоинвест</i> Булевар деспота Стефана 15	Михаило Митровић	1968.
Реконструкција потеза од Калемегдана до Трга Димитија Туцовића (Славија)	Конкурс ⁵⁹	1968.
Зграда Урбанистичког завода Булевар деспота Стефана 56	Бранислав Јовин	1968/1970.
<i>Сава Д</i> – Савски амфитеатар	Урбанистички завод Београд ⁶⁰	1969.
Заједница осигурања имовине и лица <i>Дунав</i> , Македонска 4	Иво Куртовић	1970.

⁵⁹ Branko Petričić (1968) O rezultatima konkursa za urbanističko rešenje od Kalemegdana do Trga Dimitrija Tucovića, Beograd: *Arhitektura Urbanizam* br. 49-50, 7-11

⁶⁰ Vladimir Petrović (1969) Informacija o analizama vršenim u Urbanističkom zavodu grada Beograda u vezi varijante "Sava D", *Arhitektura Urbanizam* br. 61-62, 45

МОДЕЛИСТИКА И ДЕКОРАТИВНОСТ ФОРМЕ

Југословенска банка за спољну трговину, Краља Петра 19

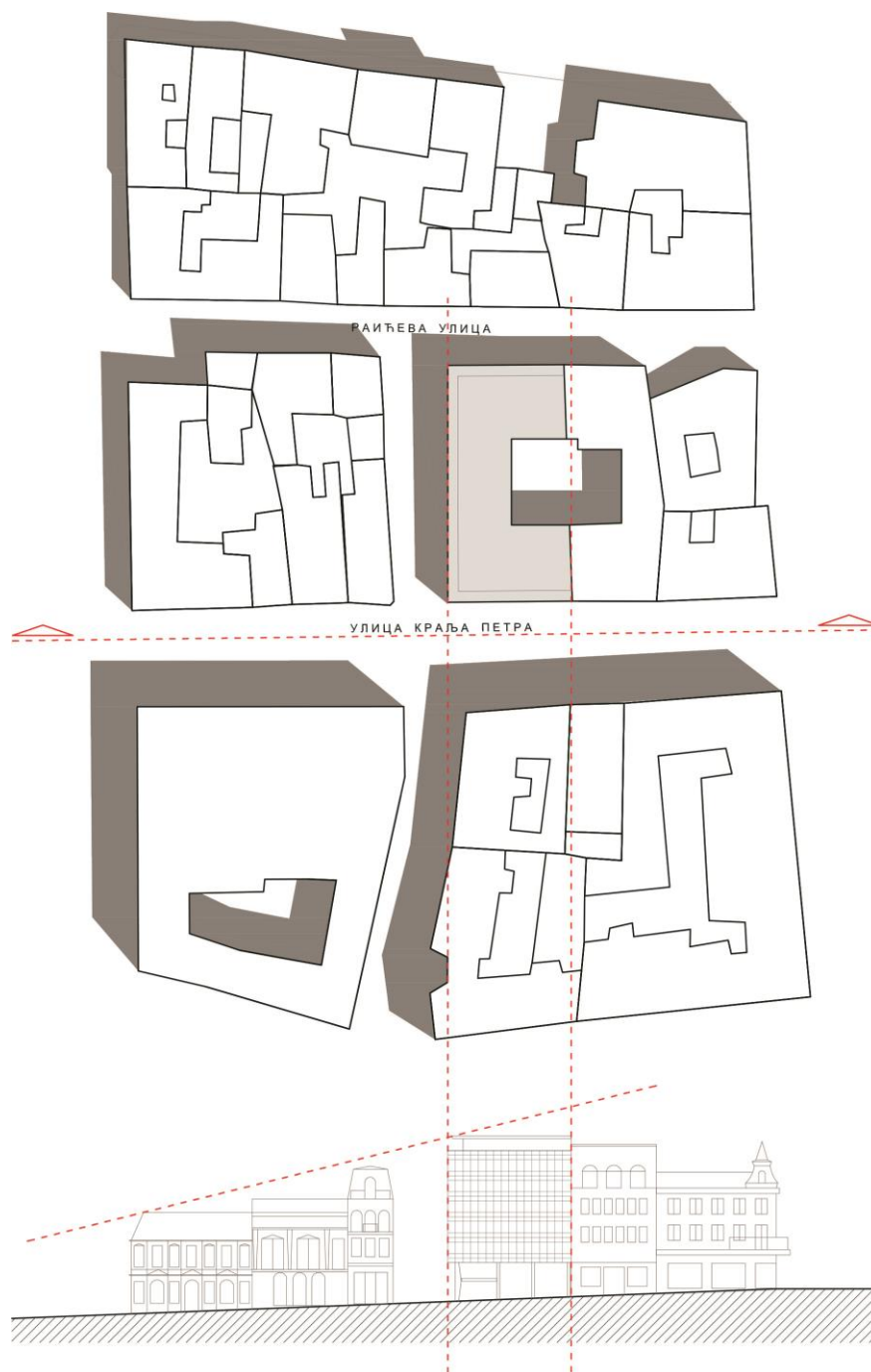
Зграда Југословенске банке за спољну трговину у улици Краља Петра бр. 19 у Београду, коју су пројектовали архитекти Григорије Самојлов и Боривоје Нанић 1963. године, представља парадигматски пример друге ремоделације архитектуре високог модернизма у којем се интернационални стил артикулише кроз критички дијалог са комплексним историјским и урбаним контекстом београдског језгра. (Kadijević, 2015: 38—42) Реализована током шездесетих година, ова зграда настаје у периоду када је југословенска архитектура достигла зрелост у примени модернистичких принципа, али и развила свест о неопходности да се ти принципи прилагоде специфичностима места, историјског наслеђа и урбане морфологије. Текст, као други облик текстуалности простора, манифестује се управо кроз ту способност архитектуре да инкорпорира рефлексивну димензију, да обликује простор, али и пропитује сопствене премисе, да успоставља однос са контекстом не кроз имитацију већ кроз интерпретацију. У том смислу се успоставља дијалектички однос са контекстом кроз дијалог комплементарности, али и контраста.

Локација зграде Југословенске банке за спољну трговину је изузетно значајна у структури београдског језгра.⁶¹ Улица Краља Петра представља урбану артерију која носи вишеслојну историју развоја града. Улица је формирана током деветнаестог века и карактерисана континуираним фасадним фронтима различитих стилских карактеристика које артикулишу сложен историјски карактер простора. Архитектонско наслеђе у непосредном окружењу зграде изузетно је хетерогено. Према Кнез Михаиловој улици доминирају академистичке зграде из друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века вишеспратне структуре са богатом фасадном пластиком, рустичне у приземљу, са пиластерима који вертикално организују фасаде, богатим крунишним венцима. Ове зграде артикулишу специфичан урбани ритам, релативно уске парцеле, високе пропорције, наглашени улази, континуитет фасадног фронта. Према Косанчићевом венцу, ткиво постаје хетерогеније – приземне куће из деветнаестог века, мање академистичке зграђе. [Слика 15, Appendix 5]

Самојлов и Нанић суочавају се са проблемом интерполације зграде интернационалног стила у овај сложени контекст без стварања драстичног раскида, али и без пада у хисторицизам или пастиширање.⁶² Моделистичке карактеристике зграде Југословенске банке за спољну трговину откривају софистициран приступ у којем се фундаментални принципи интернационалног стила, јасна волуметрија, транспарентност, истицање конструкције, минимална декорација – прилагођавају специфичностима урбаног контекста. Зграда је конципирана као релативно компактан волумен који поштује регулациону линију улице Краља Петра, задржавајући принцип континуираног фасадног фронта који је карактеристичан за београдски центар. Међутим, за разлику од академистичких зграда са почетка двадесетог века које граде *урбани бедем* кроз масивне фасаде, зграда банке артикулише уличним фронтом кроз комбинацију транспарентности, волуметрије и структуралности – велика стаклена површина која омогућава визуелну прозрачност комбинована са вертикалним елементима који структурирају фасаду и артикулишу тежину институционалне намене. (Вуковић, 1964: 30—32)

⁶¹ Зграда Југословенске банке за спољну трговину налази се у оквиру културног добра од изузетног значаја – просторне културно-историјске целине *Подручје Кнез Михаилове улице* (сигнатура: ПКИЦ – 01) документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.

⁶² Архитектонски опус архитекте Григорија Самојлова који обилује пројектима академских и романтичарских стилских карактеристика указују на размечање традиционалног урбаног контекста и у модернистичким оставрењима архитекте Самојлова. Просен, Милан. (2001). Прилог познавању београдског опуса Григорија И. Самојлова, *Наслеђе* бр. 3, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 89-104.



Слика 15 – Графички приказ урбане реконструкције блока (извор: аутор дисертације)

Висина зграде прилагођена је габаритима околних грађевина, избегавањем драматичних контраста који би нарушили колористичку кохеренцију улице. Ова одлука показује да архитекти нису били склони експресивном гесту или истицању зграде кроз конфронтирање окружењу, већ за неутралну интеграцију која би омогућила да зграда функционише као део урбаног ткива. Оваква неутралност није униформност, зграда јасно истиче своју модерност кроз архитектонски језик који се радикално разликује од историјских зграда у окружењу. Уместо рустицираних сокли, пиластера, богато артикулисаних прозорских оквира (шамбрана) као агрегација малих размера, зграда користи чисте геометријске форме, континуиране стаклене површине, танке профиле, материјале својствене интернационалном стилу као што су челик, стакло, бетон и вештачки камен, омекшавали су структуралистички формализам, користећи аналогију по Салингаросу (Nikos Salingaros, *Architecture, Patterns and Mathematics*, 2004).

Фасадна композиција зграде заснива се на вертикалном ритму који структурира стаклену површину и који одговара унутрашњој организацији простора. Вертикални елементи, танки стубови или ламеле који се понављају у правилним интервалима стварају растер који артикулише фасаду и који истовремено омогућава максималну транспарентност. (Trbojević, 1967: 3—7) Овакав приступ указује на интернационалне тенденције тог периода и узоре попут Ван де Роа (Ludwig Mies van der Rohe). Приземна зона зграде показује посебну пажњу према односу са урбаним простором. За разлику од неких модернистичких зграда које третирају приземље као потпуно транспарентну зону која *ослобађа* зграду од тла, овде приземље задржава тежину која одговара монументалном карактеру простора уз дискретно формирање колонаде масивних стубова непосредно испред повучене фасаде. (Trbojević, 1967: 3—7) Декоративност форме зграде Југословенске банке за спољну трговину не манифестује се кроз примену традиционалних орнаменталних система, већ кроз пажљиву материјализацију и артикулацију детаља који стварају визуелно богатство без пада у историцизам. (Просен, 2001: 89—104) Период када је искључивост раног функционализма била ублажена признањем да архитектура није само технички проблем већ и сензуално искуство, да материјали, текстуре, пропорције, светлосни ефекти имају важну улогу у конституисању архитектонског квалитета, Самојлов и Нанић показују софистицирано разумевање те димензије, развијајући фасаду која је истовремено једноставна у својој основној геометрији али богата у материјализацији и детаљима. Комбинација материјала ствара дијалектику између лаког и тешког, транспарентног и затвореног, рефлексивног и апсорбирајућег, што обогаћује визуелно искуство фасаде.

Зграда Југословенске банке за спољну трговину артикулише текст као облик текстуалности простора кроз своју способност да синтетизује различите дискурсе који су били конфронтирани током педесетих и почетком шездесетих година. Са једне стране, зграда јасно припада интернационалном стилу са његовим принципима, јасна волуметрија, структурна експресија, минимализација декорације, коришћење модерних материјала и технологија. Са друге стране, зграда показује осетљивост према контексту. Она не покушава да игнорише или негира историјско окружење, већ успоставља дијалог са њим, поштује габарите, одржава континуитет фасадног фронта, артикулише однос према улици на начин који је компатибилан са урбаном традицијом београдског центра.

Бркићево разумевање моделистике и декоративности форме у другој ремоделацији указује на садејство два елементарна обрасца архитектонике на основу онога што се види као:

...појава или приказ архитектуре сачињене од простора и светлости, са једне стране законитости и изометријске поделе, а са друге пак хетерометријске скале, која може бити још очигледнија када намера иде за тим да поступак ограничи само на два фундаментална спрега, геометријски и хроматични, те да помоћу њих на видело дана и јасном приказу извуче веома сложено, вишеструко и многодимензионално постојање догађајног тоталитета. (Бркић, 1992: 152)

Ова синтеза моделистике и декоративности форме није била компромис или еклектицизам, она је била резултат зрелог разумевања да модернистичка парадигма може да функционише на различите начине у зависности од контекста. Прототекст високе модерне, како је артикулисан после Дубровачког саветовања, био је оријентисан ка радикалној трансформацији, ка примени универзалних принципа без обзира на локалне специфичности. Текст, како се манифестује у зградама попут Југословенске банке за спољну трговину, инкорпорира рефлексивну димензију, признање да универзални принципи морају да буду интерпретирани кроз призму локалних урбаних морфологија, градитељског наслеђа, културних кодова. Сплитско саветовање 1962. године, са својом темом односа између урбанизма и заштите споменика културе, пружило је теоријски оквир за ту трансформацију. Зграда Самојлова и Нанића артикулише принципе који су произашли из тих оквира, могућност

да се модерност и историјска свест не искључују већ допуњују. Посматрана у ширем контексту београдске архитектуре шездесетих година, зграда Југословенске банке за спољну трговину представља један од репрезентативнијих примера интеграције модернистичке архитектуре у историјско језгро. Док су неке интервенције из тог периода биле мање осетљиве на контекст. Самојлов и Нанић демонстрирају да се интернационални стил може применити на начин који поштује специфичност места, да транспарентност и лакоћа модерне архитектуре могу коезистирати са монументалношћу коју захтева карактер простора и урбани контекст, да минимализација декорације не мора значити одсуство визуелног богатства.

РЕЉЕФНОСТ И КОЛОРИЗАМ ПОВРШИНЕ

Административна зграда СДК, Поп Лукина 7-9

Зграда Службе друштвеног књиговодства (СДК) у Поп Лукиној улици бр. 7-9 у Београду, изграђена 1969. године према пројекту архитекте Петра Вуловића, представља изузетан пример друге ремоделације архитектуре високог модернизма у којем се интернационални стил артикулише кроз софистицирану модуларну композицију која истовремено афирмише модерност и успоставља дијалог са историјским окружењем. (Аноним, 1968: 52—54) Ова зграда демонстрира зрелу фазу југословенског модернизма када су архитекти развили капацитет да примењују универзалне принципе модернистичке парадигме на начин који је осетљив на специфичности урбаног контекста, морфолошке карактеристике окружења и историјско наслеђе. Текстуалности простора манифестује се на овом примеру управо кроз ту способност архитектуре да буде истовремено концептуално модерна и контекстуално неутрална, да артикулише сопствени идентитет али и да препозна идентитет места у које се уписује. Зграда СДК је изграђена у непосредној близини Косанчићевог венца, једног од најстаријих и културно-историјски најзначајнијих делова Београда. Косанчићев венац носи у себи седименте различитих периода развоја града од остатака средњовековног Београда, преко османског периода са карактеристичним приземним кућама и неправилном уличном мрежом, до српске модернизације деветнаестог века која је донела прве планске интервенције и регулације.⁶³ Овај део града, позициониран на стрмим падинама које се спуштају од калемегданске тврђаве према Сави, задржао је интиман карактер старог градског ткива, уске улице, мале парцеле, приземне и зграде мале спратности, органски развијену морфологију која одражава топографске услове и историјски процес постепене акумулације грађевина. (Ротер Благојевић, Николић: 117—128)

Поп Лукина улица, као шири део зоне, повезује Косанчићев венац са вишим деловима града, формирајући вертикалну комуникацију између различитих урбаних нивоа. Околне зграде у непосредној близини и у ширем окружењу успостављају архитектонску хетерогеност простора од скромних кућа из деветнаестог века, преко академистичких зграда с краја деветнаестог и почетка двадесетог века (Ротер Благојевић, Николић: 117—128), до модерних интервенција из мелђуратног и послератног периода. Ова хетерогеност није била резултат планске концепције већ историјског процеса у којем су се различити грађевински слојеви акумулирали током времена. Петар Вуловић суочава се са изазовом пројектног задатка којим је било потребно предвидети вишеспратну административну зграду у контексту фрагментиране целине уз уважавање његове морфолошке логике, регулационе очекиваности и историјског карактера. Косанчићев венац је током шездесетих година био предмет значајне пажње стручне јавности управо у контексту дискусија покренутих на Сплитском саветовању

⁶³ Зграда службе друштвеног књиговодства (СДК) налази се у оквиру културног добра – просторне културно-историјске целине *Историјско језгро Београда* (сигнатура: ПКИЦ – 10). Такође је утврђена и за споменик културе (сигнатура: СК – 393). Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.

1962. године о заштити споменика културе и урбанизму. (Vučenović, 1963: 150—152) Овај део града био је перципиран као драгоцену урбано наслеђе које треба очувати, али истовремено и као зона која захтева модернизацију и унапређење услова становања. Постојале су различите позиције, од оних који су заговарали строгу конзервацију и минималне интервенције, до оних који су сматрали да је потребна селективна обнова која би омогућила увођење савремених грађевина уз очување највреднијих историјских структура. Вуловићев пројекат за зграду СДК настаје управо у том контексту теоријских дебата и практичних дилема, артикулишући један од могућих одговора на питање како интервенисати у историјском ткиву на начин који је истовремено модеран и одговоран према наслеђу.

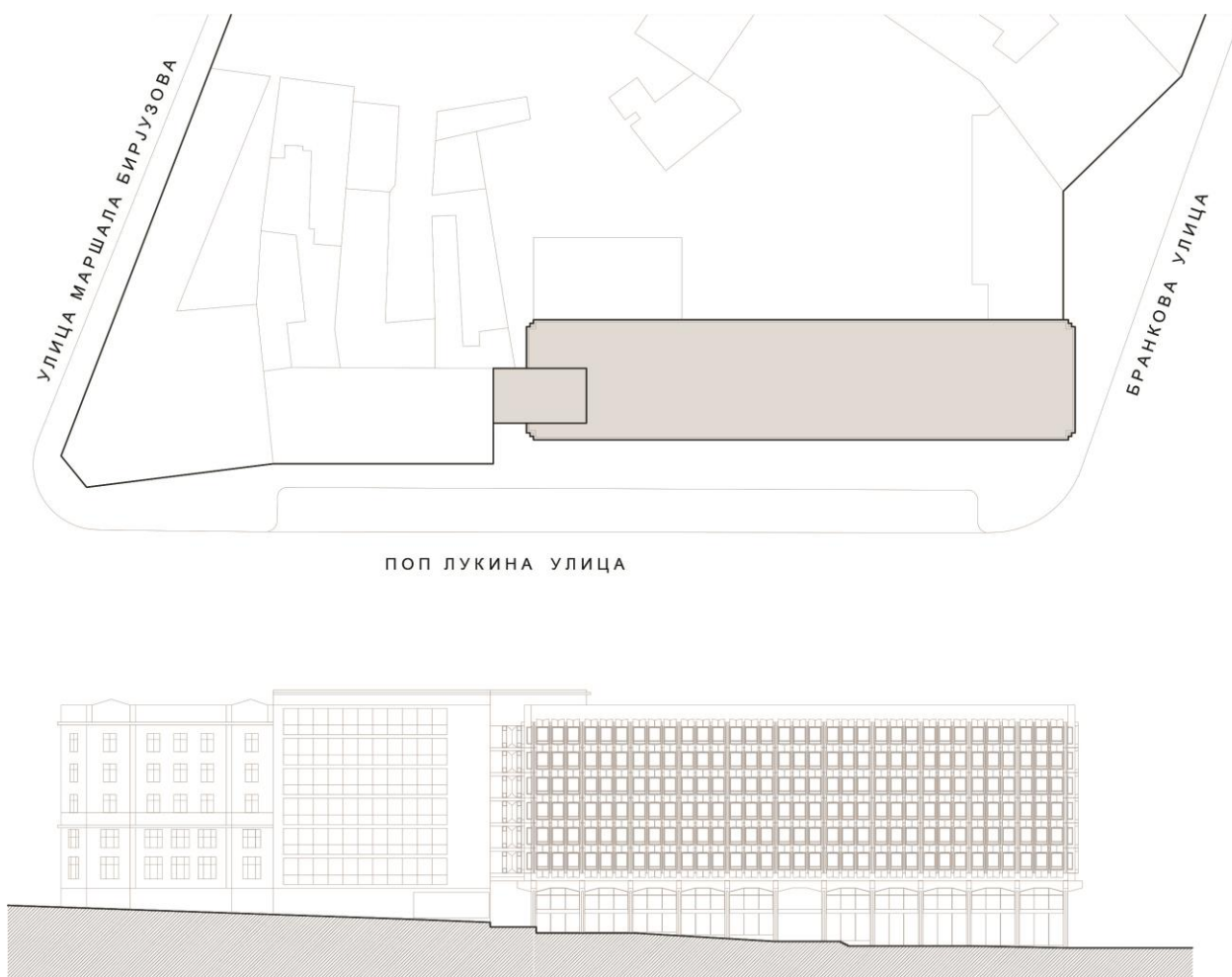
Урбанистички приступ који је Вуловић применио у пројекту зграде СДК заснива се на принципу интерполације, односно тактици уметања нове грађевине у постојеће урбано ткиво на начин који поштује његове фундаменталне морфолошке и типолошке карактеристике али истовремено уводи модуларност као архитектонски елемент који унапређује урбану композицију. Интерполација представља средњи пут, односно приступ који третира урбано ткиво као организам који може да апсорбује нове елементе без губитка свог идентитета. Најзначајнији аспект архитектонског решења зграде СДК је примена модуларности као фундаменталног организационог и композиционог принципа. (Бркић, 1992: 204—207) Вуловић развија фасадни систем заснован на понављању модуларних елемената који су истовремено конструктивне и естетске природе. Поистовећујући стилско учешће зграде Службе друштвеног књиговодства (1967) својеврсном *новом готиком* Бркић констатује да се њена рељефност и колоризам површине (декоративизам површине) *реафирмише наглашеним па и претераним детаљисањем не би ли орнаменталној архитектури вратио некадашње уважавање и добар глас:*

...анатомска варијанта је знатно удаљила архитектуру од апстрактне спекулације, серијског кубизма којем је још само пропорција остала да га извлачи из безперспективних форми и ригидних фигура, из сандука и кутија како су те фигуре незадовољници називали, а на другом крају истовремено и од стаклених кристала који као да су се између себе такмичили ко ће бити тањи, провиднији и ближи илузији лома. (Бркић, 1992: 206-207)

Модуларни елементи, префабриковани бетонски панели или оквири који се понављају у регуларном растеру стварају ритмичку структуру која организује фасаду и која омогућава јасну читљивост грађевине. Модуларност није само техничка рационализација, односно начин да се стандардизује производња и убрза извођење, већ и архитектонски принцип који артикулише специфичну рељефност, колоризам и естетски квалитет: ред, прецизност, јасноћу. (Бркић, 1992: 204—207) Модуларни елементи фасаде нису третирано као равни панели, они поседују извесну дубину и пластичност, стварајући рељефност која је кључна за разумевање архитектонског квалитета зграде. Вуловић користи принципе који су били присутни у интернационалној архитектури тог периода, посебно у радовима Ле Корбизије (рељефне бетонске фасаде) и бразилског модернизма (Oscar Niemeyer) али их прилагођава специфичним условима пројекта. Ова пластичност фасаде није декоративна у традиционалном смислу, она не користи примењене орнаменте или историцистичке мотиве, већ произилази из саме конструктивне логике. Својство и вредности Вуловићеве концепције просторне синтезе, Бркић објашњава раскидом са *модернистичком ортодоксијом управно-линеарне решетке и безорнаменталне површине* (Бркић, 1992: 207) који произилази:

...не само у непогрешивом излагању контекста модернистичке теме, него и у доприносу оном постепеном процесу интеграције два крила београдске школе, рефлексивно и дескриптивно, односно оног чији се хармониски кључ проналази у критичком преиспитивању просторне експресије и оног чија је експресија стварне посредне фантазије. (Бркић, 1992: 207)

Зграда СДК Петра Вуловића артикулише текстуалност простора кроз своју способност да интерпретира теоријске принципе у широј архитектонској дискусији шездесетих година. Саветовање у Сплиту поставља питање како модернистичку архитектуру интегрисати у историјске контексте, како балансирати између заштите споменика културе и потреба савременог развоја. Вуловићев пројекат зграде СДК конципиран на принципима модуларности и неутралности представља један од могућих одговора. Модуларност, као фундаментални принцип пројекта, функционише као медијатор између различитих дискурса. Са једне стране су парадигматски модернистички принцип – рационализација, стандардизација, ефикасност, транспарентност конструктивне логике. Са друге стране, начин на који је модуларност примењена – кроз пластичност, која успоставља феноменолошку повезаност са контекстом. Вуловић показује да модерни конструктивни системи могу да производе естетске ефекте неутралности са историјским окружењем, не кроз имитацију форми већ кроз еквиваленцију феноменолошких квалитета. Посматрана у ширем контексту београдске архитектуре шездесетих година, зграда СДК представља један од квалитетнијих примера интеграције модернистичке архитектуре у осетљиве историјске контексте. [Слика 16, Appendix 6]



Слика 16 – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)

РЕГУЛАЦИЈА И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ГРАЂЕВИНЕ

Зграда Извршног већа Савезне Републике Србије, Немањина 22-26

Зграда Извршног већа Републике Србије у Немањиној улици број 22-26 у Београду, коју је у оквиру грађевинског комбината *Комгран* пројектовао архитекта Богдан Игњатовић 1963. године (Anonim, 1968: 131), представља парадигматски пример друге ремоделације архитектуре високог модернизма у којем се интернационални стил артикулише кроз сложену синтезу институционалне репрезентације, урбане регулације и морфолошког континуитета. Реализована у периоду зрелог југословенског модернизма, непосредно након Сплитског саветовања, ова зграда демонстрира институционалну монументалност кроз језик интернационалног стила који истовремено афирмише модерност и успоставља дијалог са сложеним урбаним контекстом. Текстуалност простора, на овом примеру се манифестује кроз архитектуру као текст града. Архитекта пројектом открива способност да разуме морфолошку логику града, типолошке карактеристике архитектуре, репрезентативне кодове и да одговори на ту комплексност кроз концепт који није једноставна примена апстрактних модернистичких формула већ контекстуална интерпретација високе модерне.

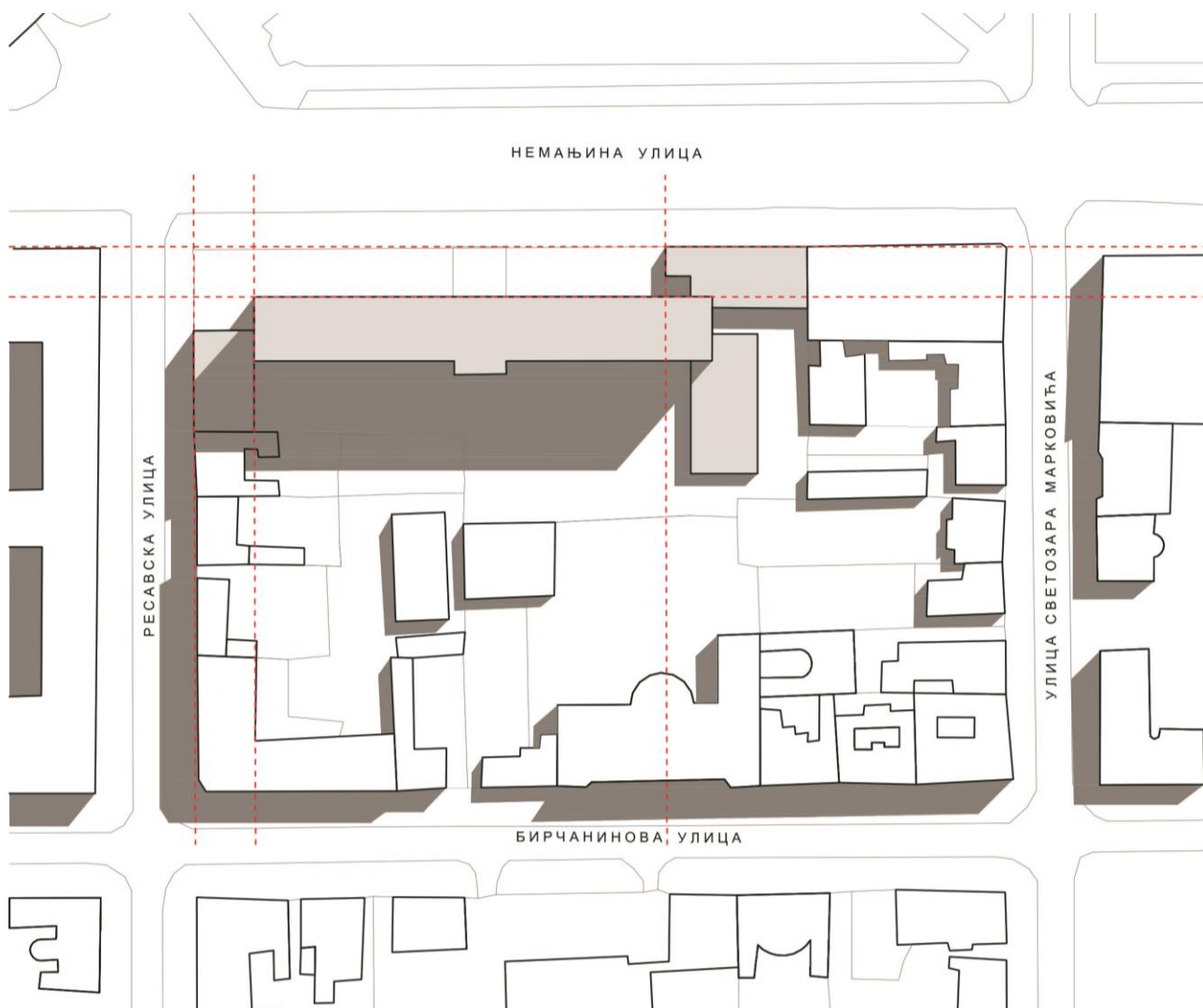
Зграда Извршног већа Републике Србије изграђена је у Немањиној улици, једној од главних саобраћајних, административних и културних оса града, непосредно преко пута парка Манеж и у непосредној близини Трга Славија. Овај део града формиран је као репрезентативни појас током друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века, када је Београд доживљавао значајну модернизацију и када су изградњене монументалне јавне и стамбене зграде које су формирале престонички карактер града. Трг Славија, као један од кључних топоса града⁶⁴, чија је морфологија еволуирала кроз различите фазе развоја града, постао је током двадесетог века симбол динамичног, модерног Београда, места интензивног саобраћаја, концентрације пословних и административних функција, урбане виталности. Грађевине око трга и дуж Немањине улице артикулисале су тај репрезентативни карактер кроз монументалније пропорције, богатију архитектонску артикулацију. Међуратни период донео је прве примере модернистичке архитектуре у овој зони, док је послератни период карактерисала интензивна изградња која је настојала да трансформише овај део града у модеран хотелско-услужни и административно-пословни центар.

Богдан Игњатовић се суочавао са изазовом пројектовања зграде за најважнију извршну институцију републике у овом сложеном урбаном контексту. Зграда мора да артикулише институционалну моћ и стабилност, да буде репрезентативна и монументална, али истовремено мора да се интегрише у постојеће урбано ткиво, да поштује морфолошке карактеристике окружења, да доприноси квалитету јавног простора. Ово није само архитектонски већ и урбанистички проблем. Игњатовић приступа том проблему кроз стратегију интерполације, тактику уметања нове зграде у постојеће ткиво на начин који истовремено потврђује и трансформише урбану структуру. Интерполација коју Игњатовић примењује у пројекту зграде Извршног већа није била технички чин попуњавања празне парцеле претходно намењене хотелском садржају, већ пројектантски процес читања и разумевања урбане морфологије и архитектонске типологије окружења. Немањина улица, као део репрезентативног појаса града, карактерисана је специфичним морфолошким правилима – континуираним фасадним фронтима, висинском регулацијом, ритмом вертикалних акцената који структурирају улични фронт. Ова правила нису била експлицитно кодификована

⁶⁴ Више о топосу града у: Aleksandar Ignjatović i Olga Manojlović Pintar, (2012) Transformations of the Slavija Square in Belgrade: History, Memory and Construction of Identity/Preobražaj trga Slavija u Beogradu: istorija, sećanje i konstrukcija identiteta, in Marijana Simu (ed.), *Memory of the City / Sećanje grada*, Belgrade: Kulturklammer, 120-154.

у неким планским документима, већ су била имплицитна морфолошка логика која је произилазила из дугог процеса урбаног развоја.

Игњатовић артикулише алатима урбане морфологије и архитектонске типологије кроз интерпретацију модерног архитектонског језика. Зграда Извршног већа заузима значајан део блока, али не у облику једне масивне, монолитне структуре већ кроз композицију која артикулише различите волумене и која одржава извесну пропустљивост блока. (Anonim, 1968: 131) Висина зграде прилагођена је тако да кореспондира са околним старијим предратним грађевинама, она није драматично виша од њих, не настоји да доминира кроз екстремну вертикалност, али је довољно присутна да артикулише институционални значај. Типолошки, зграда Извршног већа преузима карактеристике и својства репрезентативних административних зграда које су биле присутне у окружењу, преведећи их у језик модерности. Преузимање својстава из непосредног окружења манифестује се на неколико нивоа. На нивоу урбане морфологије, зграда поштује основне односе који конституишу уличну и блоковску структуру – регулациону линију, висину, ритам фасадног фронта. На нивоу архитектонске композиције, зграда препознаје монументалност као доминантан карактер окружења и артикулише сопствену монументалност. На нивоу материјализације зграда указује на употребу материјала присутних на историјским репрезентативним зградама, али кроз савремене технологије и завршне обраде. [Слика 17, Apendix 7]



Слика 17 – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)

Репрезентациона поливалентност архитектуре високог модернизма одражава њену способност да функционише на различитим нивоима и да одговори на различите захтеве – манифестује се у томе што истовремено може да се чита као модернистичка грађевина са јасним принципима формализма (функционалност, конструктивна логика, минимална декорација) и као репрезентативни знак институције којом се интерпретира моћ, стабилност и трајност. Ова двострукост није контрадикторна – она показује да високи модернизам у својој зрелој фази није био ригидан стил који може да произведе само један тип архитектонског израза, већ флексибилна парадигма која може да се прилагоди различитим програмским, контекстуалним и симболичким захтевима. Игњатовић демонстрира ту флексибилност кроз пројекат који је истовремено функционално ефикасан и репрезентативан.

Урбанистички конкурс за реконструкцију потеза од парка Калемегдан до Трга Димитрија Туцовића (Славија), одржан 1968. године, само три године након пројектовања зграде Извршног већа, представља шири контекст у којем се може разумети значај Игњатовићевог пројекта. (Петричић, 1968: 7—11) Овај конкурс био је амбициозан покушај да се систематски регулише један од најважнијих урбаних потеза Београда, трансформишући га у репрезентативни појас који би артикулисао престонички карактер града кроз квалитетну архитектуру, јавне просторе, хотелске услуге, зелене површине и културне институције. Немањина улица била је значајан сегмент тог потеза, а зграда Извршног већа Републике Србије по пројекту Богдана Игњатовића третирана је као референтна тачка. Конкурс се ослањао на опште модернистичке принципе који су у том периоду доминирали југословенским урбанизмом – рационалну организацију саобраћаја, формирање зелених површина и јавних простора који би омогућили квалитетнији урбани живот, изградњу зграда које би артикулисале јасну волуметрију и конструктивну логику, примену савремених материјала и технологија.

Бркићева аргуменатација регулације и репрезентације у избору приступа другој ремоделацији ослања се у неколико на традицију ране модерне у то време најраспрострањеније идеје – *асоцијацијом блокова и њиховим успонским распоређивањем*:

У таквој конфигурацији грађевина постаје сложени комплекс чију целину саставља промењива геометрија израстањем једног правоуглог тела из другог или из других већ сложених, и где се елевација постиже сукцесивним надвишавањем, а живост обезбеђује управо игром надигравања. (Бркић, 1992: 100)

За разлику од неких ранијих урбанистичких конкурса који су били инспирисани радикалним функционалистичким идејама, тоталном реконструкцијом ткива према апстрактним принципима, овај конкурс показао је већу осетљивост према постојећем ткиву и историјском наслеђу. Учесници конкурса били су свесни да овај потез садржи вредне историјске грађевине и амбијенталне целине које треба очувати и интегрисати у нови урбанистички концепт. Иако су резултати конкурса само делимично реализовани, што је била уобичајена судбина многих урбанистичких конкурса у социјалистичкој Југославији – сам процес планирања и дискусије које су га пратиле допринели су формирању консензуса о томе како би требало да се развија централни део Београда.

КОМПАРАТИВНИ МОДЕЛИ

У југословенском контексту, град Сарајево представља можда најкомплекснији пример артикулације друге ремоделације архитектуре високог модернизма, град у којем се модернистичка парадигма суочава са изузетно хетерогеним културним, историјским, морфолошким и херитолошким слојевима. За разлику од градова чија је урбана структура била

претежно формирана у једном историјском периоду или под доминацијом једне културне традиције, Сарајево садржи значајне трагове османске урбанистичке логике органичног са мрежном морфологијом махала, аустроугарске планске модернизације са ортогоналним проширењима и репрезентативним булеварима, као и модернистичке трансформације током социјалистичког периода (Grabrijan, Najdhart, 1957/2023; Alić, Gusheh, 1999).⁶⁵ Архитектонско-урбанистичке интервенције шездесетих година у Сарајеву показују како се прототекстуализам високе модерне, препознат након Дубровачког саветовања, трансформише у текст – дискурс који је довољно зрео да препозна комплексност контекста и да развије стратегије интерполације, адаптације и синтезе. (Ugljen Ademović, Turković, 2012: 432—443) Пројекти попут зграде Музеја револуције архитеката Вориса Магаша и Еда Шмидихена (Kulić, 2012: 38—63), стамбене зграде у Алипашиној улици архитектке Јураја Најдхарта (Ugljen Ademović, Turković, 2012: 432—443), или пословна зграда Шипада у улици Маршала Тита (Anonim, 2023: 59—59) показују различите модалитете тог приступа од дискретне интеграције до амбициозније архитектонске структуре која одржава дијалог са морфолошким и културним карактеристикама града.

Специфичност сарајевског приступа огледа се у начину на који архитекти балансирају између универзалних модернистичких принципа и локалних услова који су истовремено топографски, климатски, културни и симболички. Сарајевска котлина, окружена планинама, намеће специфичне урбанистичке и архитектонске стратегије. Модернистичке интервенције у Сарајеву показују осетљивост према таквим географским условима, прилагођавајући стандардне типолошке карактеристике високог модернизма специфичним захтевима места. Истовремено, културна хетерогеност Сарајева са специфичним архитектонским наслеђем и просторним праксама захтевала је експографски приступ који је инклузиван и који не фаворизује једну културну традицију на рачун других. (Grabrijan, Najdhart, 1957/2023) Високи модернизам, са својим универзалистичким амбицијама и секуларним карактером, могао је да функционише као неутралан архитектонски језик који трансцендује специфичне културне кодове. Међутим, у својој зрелој фази, како се манифестује током друге ремоделације, тај модернизам није био културно неутралан у смислу игнорисања контекста, већ је био способан да укључи локална знања, материјале, просторне праксе, трансформишући их у савремени архитектонски идиом урбанистичке експографије и музеализације простора.

Приступ урбаној обнови и развоју градова северне Италије након другог светског рата, са Торином као централном студијом, пружа значајан индиректни компаративни оквир за разумевање југословенских, а пре свега београдских архитектонских и урбанистичких интервенција у контексту друге ремоделације. Торинско искуство карактерисала је специфична синтеза између универзалних модернистичких принципа и дубоко укорене морфолошке свести која је произилазила из италијанске урбанистичке традиције структурализације и *актуелизма* као субјективне крајности идеалистичке традиције (Бенедето Кроче, Ђовани Ђентиле, Умберто Еко и других). Мураторијева и Каниђијева типолошко-

⁶⁵ Чини се да у тексту који је писао заједно са архитеком Душаном Грабријаном (1899–1952) Јурај Најдхарт наступа са позиције критике идеолошког окцидентализма конципирајући урбанистичку структуру старе сарајевске Башчаршије кроз моделе *структуре* која надилази питање архитектонског структурализма и преусмерава структуралистичке тезе ка целокупној природи југословенског културног друштва. За њега је структуралистичка концептуализација новим југословенским модернизмом гномска једноставност која је већ просејана кроз мудрост народа. Најдхартова концепција новог преуређења Башчаршије припада радикалним концептима културалистичког усмерења. Културалистичко усмерење нове структуре потврђује се у функцији и намени нових објеката који су опредељени за установе културе и становање радника у култури. Културални чиниоци су посебно оријентисани ка антропоцентричним и емоционалним формама као вишем реду пројектантске апстракције. У простору су задржане културно-историјске вредности у положају експоната (Гази Хусреф-бегова џамија, православна црква, јеврејска синагога, католичка црква) док су остали профани објекти порушени а повезујући простор између њих решен урбанистичком техником и композицијом као повезујућом структуром. За Јурија Најдхарта и Душана Грабријана ова врста радикалног урбанизма из 1948, објављен 1957 представља *трећи пут југословенске савремене архитектуре*.

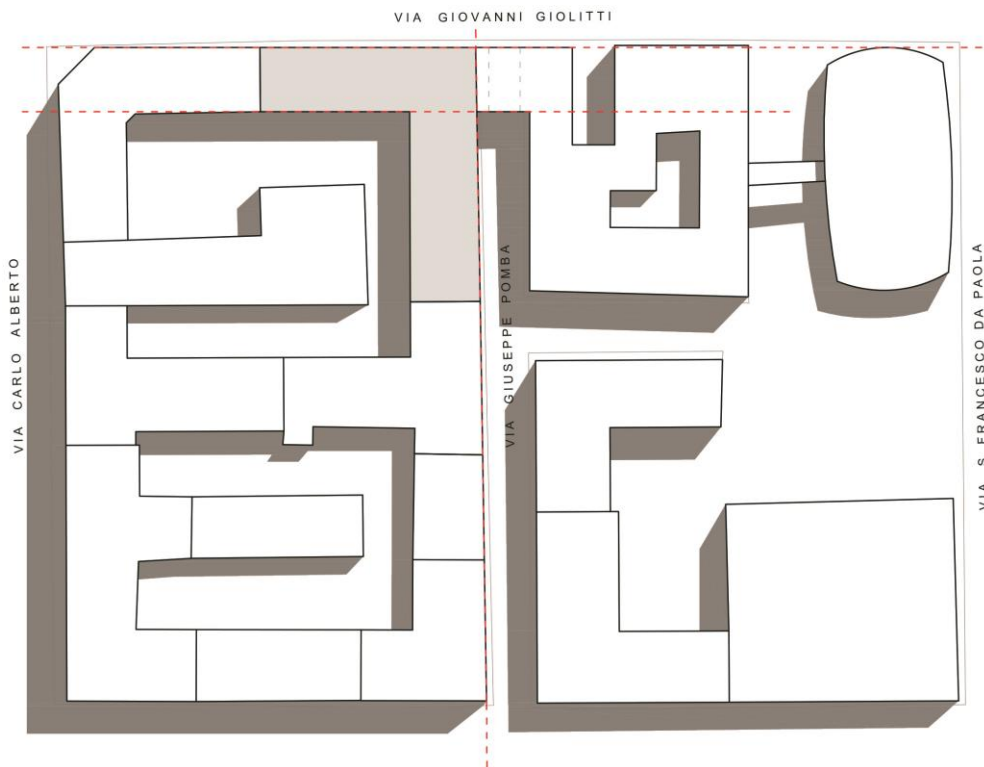
процесулана методологија омогућила је да се град чита као палимпсест различитих историјских слојева, и да се интервенције планирају на основу разумевања тих слојева и њихових трансформационих логика. (Saniggia, 2021) Овај приступ није био ограничен на Торино, он је био присутан широм северне Италије.

Компаративно посматрано, југословенски градови у контексту друге ремоделације показују сличности али и значајне разлике у односу на овај модел. Сличности се огледају у растућој свести о значају историјског наслеђа и урбане морфологије, што је било артикулисано на Сплитском саветовању 1962. године и што је утицало на праксу током читаве деценије. Као и у северној Италији, југословенски архитекти и урбанисти почели су да развијају приступе који су настојали да балансирају између модернизације, конзервације и баштињења, између нових функционалних захтева и очувања историјског ткива. Међутим, постојале су и значајне разлике. Италијанска морфолошка школа развила је експлицитан теоријски и методолошки апарат, концепте попут типолошке и морфолошке процесуалности, који су били систематски примењивани у анализи и планирању. (Kurtović Folić, 1995: 37—39) Југословенски приступ био је можда мање теоријски кодификован и више прагматичан, заснован на искуству конкретних пројеката и на преговарању између различитих актера – архитеката, конзерватора, планера. Такође, економски и политички системи били су различити, док је Италија оперисала унутар тржишне економије са значајном улогом јавног сектора, Југославија је развијала специфичан модел самоуправног социјализма који је омогућавао другачије модалитете планирања и реализације урбаних пројеката. Упркос тим разликама, и Торино и Београд деле фундаментално уверење да модернизација не мора бити деструктивна, да је могућ развој који поштује историјске слојеве града и који третира урбано наслеђе не као препреку већ као ресурс. Ова проширена концепција испитивања модернистичког наслеђа, која превазилази монументалистички приступ и која препознаје вредност урбаног ткива као целине, била је заједничка и италијанском и југословенском контексту, показујући да су оба простора била део шире европске трансформације конзерваторске праксе и урбанистичке теорије током шездесетих и раних седамдесетих година. (Battaglia, 2002: 201—232)

Мултифункционална зграда на углу улица Ђолити (Giolitti) и Помба (Pomba) у историјском језгру Торина, изграђена према пројекту торинског архитекте Ђина Бекера (Gino Becker, *Compleso per Albergo*, 1960) представља парадигматски пример компаративан планиметријској шематизацији друге ремоделације високе модерне у Београду. (Regis, 1989) [Слика 18, Apendix 8] Наиме, морфологија овог дела Торина одражава логику ортогоналне урбане мреже која је била карактеристична за планске експанзије града током деветнаестог века. Блокови су правилне геометрије, готово правоугаони, релативно велики, омогућавајући формирање дворишта унутар блока. Фасадни фронтови према улицама континуирани су, артикулишући јасну урбану зидину која дефинише јавни простор улице. Висине зграда релативно су уједначене, обично пет до седам спратова, стварајући кохерентан урбани хоризонт. Приземља зграда често су третирана као комерцијална зона са изложима, кафићима, канцеларијама, док су виши спратови претежно стамбени. Ова морфолошка правила нису била резултат ригидне регулације већ имплицитна логика која је произилазила из дугог процеса урбаног развоја и која је омогућавала да различите зграде, пројектоване у различитим периодима и у различитим стилевима, коегзистирају у релативно кохерентном урбаном ткиву. (Perović, 2008)

Архитекта Бекер се суочава са изазовом пројектног задатка за изградњом објекта комплексне функције која обједињује хотел, станове, канцеларије. Интеграција различитих програма у једну зграду представља не само технички проблем већ и композициони изазов, од артикулације фасаде која одражава програмску комплексност али која истовремено постиже кохерентност. Бекеров приступ програмској комплексности заснива се на принципу вертикалне стратификације комбиноване са јасном хоризонталном интеграцијом. Зграда је организована тако да различите функције заузимају различите вертикалне зоне, што омогућава

да свака функција има оптималне услове и да се избегну конфликти између различитих начина коришћења. Угаона позиција комплекса захтева посебну пажњу јер зграда мора да артикулише два различита улична фронта која су на углу прекинута пасарелом, односно анексом зграде преко улице Помба. Бекер је на овом пројекту остао доследан модернистичким принципима али је методом интерполације и применом традиционалних материјала постигао концепт неутралности у осетљивом градском ткиву. (Regis, 1989)



Слика 18 – Графички приказ урбане реконструкције блока (извор: аутор дисертације)

Заједнички именитељ који повезује београдску и торинску праксу у контексту друге ремоделације је разумевање архитектуре као критичког дијалога између универзалних модернистичких принципа и партикуларних урбаних контекста. И у Београду и у Торину, архитекти су развили капацитет да *читају* град, да разумеју његову морфолошку логику, типолошке традиције, репрезентативне кодове и да на основу тог читања формулишу архитектонске одговоре који су истовремено концептуално модерни и контекстуално одговорни. Ова способност синтезе манифестује се кроз пажљиву интерполацију и артикулацију фасада. Ни Београд ни Торина нису били имуни на проблематичне интервенције или на пројекте који су занемаривали контекст, али најквалитетнији примери из оба града указују да је период шездесетих година био време архитектонске зрелости, тренутак када је модернистичка парадигма била довољно развијена да омогући критичку рефлексију, контекстуалну адаптацију и синтезу различитих вредности које су конституисале комплексност урбане интервенције. У том смислу, текст као други облик текстуалности простора није био специфично београдски или торински феномен, он је био карактеристика шире европске архитектонске културе која је током тог периода преиспитивала ортодоксни функционалистички модернизам и која је развијала приступе који су били осетљивији на историју, културу и специфичност места.

Компаративни модели Београда, Сарајева и Торина указују на параметарске и аутопоиетичке контексте ремоделација. У концепту архитектонског аутопоиетизиса код Шумахера (Patrik Schumacher) постоје елементи визуелизације који нису само класични, већ и модернистички у смилу да циљано и радикално редефинишу границе антрополошких диференцијација културног промета. (Cf.: Schumacher, 2011) Ови елементи аутопоиетизиса нису само

аналитички, већ и нормативни. Архитектуром се дефинише систем као степен повезивости и производње сопствених критеријума вредности. Текстуалност се чита као намерни прекид са неуједначеним социјалним детерминацијама и као правилан ток размена хуманистичких и политичких обавеза у дисциплини. Текстуалност у том светлу оптимизује комуникацију кроз просторну диференцијацију (културно – субкултурно, центар – приферија, центар - околина). Текстуалност постаје инструмент моћи, контроле и дисциплиновања процеса унутар архитектонске и урбанистичке праксе. Такве дихотомије текстуалности потискују индивидуалне тенденције чиме је субјект планирања урбанистичких реконституција и ремоделација простора сведен на функцију система. Може се закључити да текстуална моделистика, рељефност и регулација не произилазе из системских предуслова, већ из нормативних одлука којима су архитектура и урбанизам редефинисани као аутономни самореференцијални и тржишно компатибилни системи ослобођени етичке, политичке и критичке одговорности при чему методологија планирања и пројектовања функционише као инструмент дисциплиновања и хегемоније унутар самих дисциплина.

ГЛАВА 6

ТРЕЋА РЕМОДЕЛАЦИЈА У ЗАШТИТИ УРБАНОГ НАСЛЕЂА: *ПОСТТЕКСТУАЛНОСТ*

Овај сегмент истраживања посвећен је трећој ремоделацији архитектонско-урбанистичког дискурса у социјалистичкој Југославији кроз концептуални оквир *посттекста* (*посттекстуалности*)⁶⁶. Овај облик текстуализма простора представља критичку рефлексију претходних текстуалистичких ремоделација (*прототекст* и *текст*) и артикулише поступну ерозију конвенционалне модернистичке парадигме. Као парадигматску, преломну програмску тачку промена, прво Саветовање (Симпозијум) архитеката и урбаниста у Врњачкој Бањи од 25. до 28. октобра 1973. године донело посвећености синкретизацији уметничких и архитектонских феномена кроз *Синтезу*⁶⁷, под називом *Облик и простор*. Скуп значајног броја учесника је постао аутентичан догађај којим се покушало са преозначавањем фундаменталне трансформације у југословенској архитектонској мисли, прелазом од оперативне примене модернистичких принципа ка теоријским и симболичким рефлексијама о могућностима и границама такве парадигме. Овај догађај није био само стручни скуп, већ и манифестација дубље кризе која је захватила модернистичку архитектуру, кризе која се манифестовала кроз преиспитивање функционалистичких догми, кроз враћање историцистичких референци, кроз фрагментацију јединственог архитектонског језика, и кроз јачање регионалних и локалних идентитета.

Саветовање у Врњачкој Бањи 1973. године разликује се од претходних саветовања, у Дубровнику 1950. године и у Сплиту 1962. године, по свом фундаментално теоријском карактеру. Док су ранија саветовања била фокусирана на оперативне проблеме, како применити модернистичке принципе у послератној обнови и како балансирати између модернизације и заштите наслеђа, саветовање у Врњачкој Бањи бавило се апстрактнијим питањем синтезе. Тема синтезе била је вишезначна и отворена за различите интерпретације:

⁶⁶ Перцепција *посттекста* је филозофија *граничних (лиминалних) стања* и *хибридних стања*. Посттекстуални слој отвара могућности за ревизију, обнову или критичко преиспитивање прототекста и текста, чиме се континуирано одржава динамичност значења. У том смислу, посттекст простора може бити резултат нових друштвених и културних потреба. Vjørnar Olsen (2002), 79.

⁶⁷ *Књига о синтези* представља зборник реферата и дискусија са Симпозијума одржаног у Врњачкој Бањи 1972. године, а на иницијативу вајара Драгише Обрадовића, Врњачка Бања: Замак културе, 1975. Симпозијум је полазио од претпоставке да синтезу није могуће објаснити начелом облика у простору већ само начелом простора као облика, а заснивао се на нео-рационалистичком приступу. Након првог симпозијума одржаног 1973. године одржано је још три симпозијума други 1975., трећи 1978. и четврти 1980. године.

синтеза уметности и архитектуре, синтеза традиционалног и модерног, синтеза функционалног и симболичког, синтеза индивидуалног и колективног. Ова вишезначност није била случајна, она је одражавала дубоку неизвесност о будућим правцима архитектонског развоја у тренутку када је модернистичка парадигма почела да губи своју хегемонију али када још увек није постојала јасна алтернатива.

Саветовање архитеката посвећено теми уметничке и архитектонске синтезе представља прекретницу у југословенској архитектонској и уметничкој култури, тренутак када архитектонски дискурс прелази из оперативног у рефлексивни мод, када пракса уступа место теорији, и када извесност модернистичких принципа замењује неизвесност о будућим правцима. Тема синтезе артикулисала је жељу да се превазиђу дуализми који су оптерећивали модернистичку архитектуру, подела између уметности и технологије, између форме и функције, између универзалног и партикуларног, између модерног и традиционалног. Међутим, дискусије на саветовању откриле су да синтеза није лако достижна, да различити учесници имају различите концепције шта синтеза значи и како се она може постићи, и да можда сама потреба за синтезом сигнализира кризу парадигме која је раније била доживљавана као јединствена и кохерентна.

Саветовање је било базирано на теоријској и рефлексивној расправи, што је било неуобичајено за југословенске архитектонске скупове који су традиционално били прагматично оријентисани ка конкретним пројектима и реализацијама. Учесници су се бавили фундаменталним епистемолошким и естетским питањима – шта је архитектура, како се конституише архитектонско значење, какав је однос између форме и садржаја, како архитектура комуницира са градом.⁶⁸ Ове теоријске преокупације биле су праћене визуелним истраживањима која су настојала да истраже нове формалне могућности изван модернистичких конвенција. Визуелна истраживања била су експериментална, често фрагментарна, еkleктична, комбинујући историјске референце, поп арт естетику, органске форме, геометријске апстракције. Ова визуелна хетерогеност одражавала је ширу културну ситуацију раних седамдесетих година када су се јављале различите постмодернистичке тенденције које су оспоравале модернистичку логику.

Естетска питања такође су била у фокусу саветовања, каква је природа архитектонске лепоте, да ли архитектура треба да тежи ка чистој геометријској апстракцији или ка сложенијим, органским формама, каква је улога орнаментације и декорације. Социјална и политичка димензија архитектуре такође је била предмет дискусије, каква је одговорност архитекте према друштву, како архитектура може да допринесе еманципацији или како може бити инструмент контроле и хегемоније. Однос природе и града заузима важно место на Симпозијуму. Значајан теоријски допринос Симпозијуму са позиције заштите непокретних културних добара дао је и конзерватор Радомир Станић указујући на споменике културе као важан елемент у обликовању простора. (Stanić, 1975) Негативистички теоријски приступ синтези имао је архитекта Михаило Митровић. (Mitrović, 1975) Ова теоријска преокупација није била изолован југословенски феномен, она је одражавала шире интернационалне тенденције у архитектонској теорији раних седамдесетих година. У том периоду, архитектонска теорија доживљавала је значајну трансформацију под утицајем структурализма, семиотике, постструктуралистичке филозофије. Архитектура је почела да се посматра не само као грађевинска пракса већ и као систем знакова, као језик који комуницира значења, као текст који може бити *читан* и интерпретиран.

Саветовање у Врњачкој Бањи није произвело јасне закључке или акционе планове – оно је остало отворено, вишезначно, дискурзивно. То није био недостатак већ одраз чињенице да

⁶⁸ На Симпозијуму су учествовали еминентни стручњаци и теоретичари из области архитектуре и урбанизма – Бранко Максимовић, Урош Мартиновић, Алексеј Бркић, Михаило Митровић и други, али и из заштите градитељског наслеђа – директор Републичког завода за заштиту споменика културе Радомир Станић.

архитектонска култура улази у период фундаменталне трансформације чији исход још увек није био јасан. Учесници саветовања били су свесни да се нешто завршава, да модернистичка парадигма која је доминирала две деценије губи своју хегемонију, али нису били сигурни шта почиње. Синтезу коју су тражили можда није било могуће постићи јер је идеја да се различите тенденције, модернистичке и историцистичке, универзалне и партикуларне, функционалне и симболичке, хармонично интегришу била неизвесна. Уместо синтезе, наредни период донео је фрагментацију, плурализам, коегзистенцију различитих и често контрадикторних архитектонских језика.

Период који следи саветовање у Врњачкој Бањи од средине седамдесетих до краја осамдесетих и почетка деведесетих година обележен је поступном дезинтеграцијом јединствене архитектонске парадигме. Светска економска криза 1973-1974. године, изазвана нафтном кризом, имала је далекосежне последице на Југославију, успоравање економског раста, смањење инвестиција у грађевинарство, повећање инфлације и буџетског дефицита, растући спољни дуг. (Cf.: Petranović, 1989) Ови економски проблеми утицали су на архитектонску праксу. Пројекти су постајали скромнији, рокови дужи, квалитет извођења често проблематичан. Истовремено, политичка децентрализација која је следила после Устава из 1974. године довела је до јачања републичких и локалних идентитета, што се одразило и у архитектури кроз наглашавање регионалних специфичности, локалних грађевинских традиција, етно-мотива. Часопис *Архитектура Урбанизам*, који је током шездесетих година под уредништвом Оливера Минића био централно место артикулације модернистичке парадигме, током седамдесетих и осамдесетих година постаје све хетерогенији, рефлектујући плурализам архитектонских позиција.

Полазна претпоставка Саветовања у Врњачкој Бањи да синтезу није могуће објаснити начелом *облика у простору* већ само начелом *простора као облика* артикулише фундаменталну епистемолошку трансформацију која се одвијала у архитектонској теорији раних седамдесетих година. Ова формулација, која може звучати као суптилна семантичка дисциплина, заправо сигнализира радикалан помак у разумевању односа између архитектуре и простора. Модернистичка парадигма у својој ортодоксној форми, третираше архитектонске објекте као дискретне форме које се позиционирају у неутралном хомогеном апстрактном простору. Простор је био пасивни контејнер у којем се објекти распоређују према функционалним и естетским критеријумима. Међутим, концепција простора као облика преокренула је тај однос. Простор више није неутрална позадина већ активни конституент архитектонског значења, он поседује сопствену структуру, логику, историчност која детерминише како се архитектонски објекти могу конституисати. Овај помак одражавао је утицај феноменологије, структурализма и семиотике које су током шездесетих и раних седамдесетих година трансформисале хуманистичке и друштвене науке, доводећи до преиспитивања позитивистичких и функционалистичких парадигми (cf.: Ciganović, Mrlješ, 2020: 92).

Опсесивна парадигма синтезе током седамдесетих година посебно је имала значаја за програмско-теоријску платформу урбанизма као координатора ликовно-естетске синтезе простора и града. Корпус синтезног планирања с елементима емпиријске одрживости, у којима се уочава концепт агломерирања, односно концентрације насеља у виду вертикално пројектованих градова, уочава се од средине седамдесетих година 20. века у српској планерској митологији у још три одвојена концептуална оквира: први, који је у вези с футуристичким концептом екистике и насељима сутрашњице, други, у радовима снажнијег дисидентског и критичко-расправног миљеа везаног за млађу генерацију архитеката београдског Архитектонског факултета и алтернативним групама окупљеним око Галерије Студентског културног центра. (Цигановић, Мрљеш, 2018: 36-49)

У архитектонској теорији, тај помак био је артикулисан кроз различите дискурсе који су се јављали симултано у различитим деловима Европе и Америке. Један од најутицајнијих био је

неорационалистички приступ италијанског архитекте и теоретичара Алда Росија (Aldo Rossi), чија је књига *Архитектура града (L'architettura della città)*, објављена 1966. године, имала дубок утицај на архитектонску мисао наредних деценија. (Rosi, 2008) Роси је аргументовао да град није производ чисто функционалних детерминанти или индивидуалних архитектонских гестова, он поседује сопствену аутономну логику која се артикулише кроз типологије, морфологије, колективно памћење. За Росија архитектура града није збир појединачних зграда, она је систем односа између зграда, улица, тргова, споменика, систем који трансцендира функције и који перзистира кроз историјске трансформације. Централни концепт у Росијевој теорији је типологија, не у смислу функционалне класификације већ као формална структура која носи историјско и колективно значење. Роси разликује типологију, која је стална, од функције, која је променљива, а један типолошки облик може да служи различитим функцијама кроз време без губитка свог формалног идентитета.

Росијева критика функционалистичког модернизма била је радикална, он је тврдио да функција не може бити основа архитектонске форме јер је функција променљива и контингентна, док архитектура мора да поседује трајност и аутономију. Уместо функционалистичке детерминације, Роси је предлагао приступ који се заснива на типолошкој анализи града као историографског артефакта.⁶⁹ Овај приступ имао је експлицитно политичку димензију. У контексту Италије шездесетих година, када су градови били под притиском спекулативног развоја који је уништавао историјска ткива, Росијева теорија пружила је концептуални оквир за заштиту урбаног наслеђа. Међутим, Росијева позиција није била конзервативна у традиционалном смислу, он није заговарао буквално очување или имитацију историјских форми. Уместо тога, предлагао је да се савремена архитектура заснива на новом читању типологија, на критичкој реинтерпретацији формалних структура које конституишу колективно памћење град. Ова позиција омогућавала је да се архитектура бави историјом без пада у историцизам, да артикулише континуитет без имитације.

Други важан теоријски допринос, комплементаран Росијевом приступу, био је есеј *Трећа типологија (The Third Typology)* америчког историчара архитектуре и теоретичара Ентони Видлера (Anthony Vidler), објављен 1976. године. Видлер је аргументовао постојање дистинкција између три различита концепта типологије у архитектонској историји. Прва типологија, карактеристична за неокласицизам осамнаестог века, заснивала се на имитацији природних форми, примитивној колиби као архетипском моделу архитектуре. Друга типологија, карактеристична за функционалистички модернизам, заснивала се на програму, форма директно следи функцију, а типологије се изводе из функционалних потреба. Трећа типологија, која се јавља у постмодерном моменту, заснива се на формалној аутономији, она препознаје да архитектонске форме поседују значење које трансцендује како природне моделе тако и функционалне детерминанте, и да се то значење конституише кроз односе између форми, кроз историјске референце, кроз урбану морфологију.

Видлерова концепција треће типологије резонирала је са Росијевим приступом али га је и надилазила, артикулишући шири културни контекст у којем се одвијало преиспитивање модернистичке парадигме. Видлер је препознао да трећа типологија није једноставно повратак предмодерним моделима већ нови синтетички приступ који настоји да итегрише формалне, историјске и урбане димензије архитектуре на начин који превазилази и неокласични миметизам и модернистички функционализам. Ова *трећа* позиција била је карактеристична за теоријске дискурсе седамдесетих година. То је био покушај да се формулише архитектонски приступ који би био симултано критички према модернизму и свестан опасности носталгичног

⁶⁹ На Росијеве теоријске концепте о историјском граду као документу ослањао се и хрватски историчар уметности и конзерватор Иво Маројевић. За Маројевића историјски град представља *документарни објекат*. Као што музејски предмет сведочи о времену у ком је настао, тако и град документује друштвене односе, технологију и естетику прошлих епоха: Ivo Marojević (1988) *Povijesni grad kao dokument*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, 12-13.

историцизма. Видлер је такође био свестан политичких импликација те позиције, трећа типологија могла је бити прогресивна, омогућавајући критичку рефлексију о томе како архитектура производи друштвени простор и значење, или регресивна, падајући у формализам који игнорише друштвене и економске детерминанте архитектонске продукције.

Росијеви и Видлерови теоријски доприноси били су део шире интелектуалне констелације која је обухватала рад Манфреда Тафурија који је развио марксистичку критику архитектуре, Чарлса Џенкса који је популаризовао термин *постмодернизам* у архитектури, Роберта Вентурија који је заговарао *сложеност* и *противречност* уместо модернистичке једноставности. Ови теоријски дискурси, упркос значајним разликама, делили су препознавање да је модернистичка парадигма у кризи и да је потребан нови концептуални оквир који би омогућио разумевање архитектуре на начин који је осетљивији на историју, контекст, значење, колективно памћење. У југословенском контексту, Саветовање у Врњачкој Бањи 1973. године било је манифестација исте кризе стратешког и оперативног, као и одраз исте потраге за новим теоријским хоризонтима. Бркићева формулација да *синтезу треба тражити у простору као облику, а не у облику у простору*, резонирала је са Росијевим и Видлеровим инсистирањем на аутономији архитектонских форми и на значају урбане морфологије и типологије.

Према архитекти и теоретичару архитектуре Алексеју Бркићу, трећа ремоделација (посттекстуалност) представља најсложенији и најпротивречнији период у развоју српске модерне архитектуре. То је фаза у којој модернизам сам себе преиспитује, не напуштајући своје темеље, али се одмиче од свог сопственог утопијског почетка. Бркић овај период описује као време када архитектура почиње да слуша свој сопствени ехо, улазећи у дубљи дијалог са контекстом, корисником и друштвеном комплексношћу. (Бркић, 1992: 71—72) Трећа ремоделација у којој је узајамна конвергенција две верзираности достигла морфолошко јединство, достигавши тиме и дефиницију нове стилске формације чији би се програм само начелно могао уврстити у модерну архитектуру конвенционалне дефиниције. (Бркић, 1992: 83) Иако се периоду друге ремоделације још увек не може говорити о постмодернизму у пуном смислу, Бркић препознаје појаву *сенке сумње* у односу на модернистичку апсолутност. Бркић тврди да архитекте више не верују у универзалне одговоре. Појављује се *разуђеност стилова, интимнија архитектура, локацијски осетљиви концепти*, али и *поновни интерес за материјалност и знаковност простора*. (Бркић, 1992: 74—75) Он трећу ремоделацију види као концепт морфолошког јединства.

Уместо експлицитне функције или репрезентације, Бркић указује на појаву пројеката који се одликују *тишином форме*. Грађевине које комуницирају суптилно, кроз материјал, светло, текстуру. Овај минимализам нема хладноћу, већ управо супротно, он ствара *атмосферу простора, етичку тишину*, што Бркић назива *пристојношћу архитектуре*. Идеја није истицање објеката, већ њихово трајање, да буду присутни али не и доминантни. (Бркић, 1992: 76—78) Трећа ремоделација напушта типологију као апстрактну категорију и уводи *конкретну ситуацију* као полазиште. Бркић сматра да је у овом периоду дошло до *свесног успоравања архитектонског геста*. (Бркић, 1992: 80—81) Високи модернизам надилази типолошке карактеристике архитектуре и прелази у поливалентност. Уместо визије будућности, доминантна постаје *рефлексија садашњости*. Бркић каже да је ово време када архитекте престају да граде свет какав би могао бити, и почињу да мисле свет какав јесте. У томе он не види пораз модернизма, већ његову *моралну зрелост*. (Бркић, 1992: 82—83)

Посттекст настаје управо у тренутку када архитектура почиње да говори о самој себи, да проблематизује сопствене услове и могућности, да цитира и реинтерпретира сопствену историју. Ако је прототекст био карактерисан оптимизмом модернистичке трансформације, а текст рефлексивношћу и контекстуалном свешћу, посттекст је карактерисан фрагментацијом, историцизмом, флуидношћу. Он не напушта модернистичке референце – често их цитира, реинтерпретира, деконструира, али их више не третира као јединствену, неупитну парадигму.

Архитектура постаје саморефлективна (Вјенцеслав Рихтер), свесна сопствене историчности (Андрија Мохоровичић), отворена према различитим утицајима (Михаило Митровић) – од историцизма преко регионализма до интернационалног постмодернизма (Урош Мартиновић). Естетистичка плуралност није била само моделистички феномен већ одраз ширих друштвених, економских и политичких трансформација које су најављивале крај високог модернизма.

Анализа периода од раних седамдесетих до краја осамдесетих година омогућава боље разумевање архитектуре високог модернизма у Југославији која се није једноставно угасила већ се трансформисала кроз комплексан процес преговарања са сопственом прошлошћу, са међународним тенденцијама, са локалним идентитетима. Текстуалност простора у том периоду није монолитна, она се манифестује кроз различите праксе, од неисторицизма преко критичког регионализма до касног модернизма који настоји да одржи континуитет са претходном парадигмом. Међутим, све те манифестације деле заједнички хоризонт на ком модернистичка једнозначност више није могућа, архитектура мора да се суочи са својом историјом, мора да артикулише сложеније односе према контексту, традицији, идентитету.

Два парадигматска и концептуална догађаја која илуструју распон између прве и треће ремоделације су архитектонско-урбанистички конкурси за зграду Музеја града Београда из 1954. и 1976. године. Оба конкурса су вођена намером да Музеј града Београда добије своју зграду за трајни смештај у централном градском језгру у блоку између улица Кнез Михаилове, Тадеуша Кошћушка, Узун Миркове и Краља Петра (некадашње 7. јула). (Банковић, Вуксановић Мацура, 2018: 79—97) Ова два конкурса представљају значајну грађу за феноменолошку компарацију развоја високог модернизма у Југославији од прототекста до посттекста. Док је конкурс из 1954. године, вођен функционалистичком идејом Дуборвачког саветовања, захтевао радикалнији приступ третирајући блок у централном градском језгру као празно градилиште, уклањајући фрагменте урбаног наслеђа, конкурс из 1976. године одражава пост-функционалистички, контекстуални заокрет, инсистирајући на очувању постојећег историјског наслеђа и његовом третирању као *музејског експоната града*. Упркос просторним назнакама о историјском и урбаном континуитету, концептуалне и феноменолошке разлике између два конкурса одражавају фундаментални преображај, односно ремоделације архитектонских парадигми између прве и треће ремоделације. Феноменолошки посматрано, конкурс из 1976. године досликава дубоку друштвену и културолошку промену од функционализма ка контекстуализму и већој осетљивости на архитектонско наслеђе.

Трећа ремоделација високе модерне у заштити наслеђа – посттекст позиционирана је више ка првој половини седамдесетих година, када се јављају прве критике високог модернизма и када економска криза покреће преиспитивање развојног модела. Овај период карактерише постепено напуштање модернистичке парадигме, јачање постмодернистичких тенденција, регионализма, историцизма, као и појава архитектуре која критички рефлектује сопствену историју и која се бави питањима идентитета, памћења, репрезентације. Критеријуми за идентификацију примера треће ремоделације обухватају: темпорални оквир реализације (од раних седамдесетих година до средине седамдесетих године), експлицитне референце на историјске архитектонске форме или локалне грађевинске традиције, фрагментацију волумена и сложеније композиционе стратегије које одступају од јасноће високог модернизма, знаке постмодерних принципа као што су дихотомија, цитирање, колажирање различитих стилских елемената, као и критички однос према модернистичком наслеђу кроз његово преиспитивање, реинтерпретацију. Примери у табели илуструју како се посттекстуални дискурс манифестовао кроз различите пројекте који означавају крај једнозначне модернистичке парадигме и улазак у плуралистички период који антиципира архитектонску праксу постмодернистичке ере.

[Табела 3]

Табела 3 – Примери који илуструју другу ремоделацију – посттекст

зграда/пројекат/конкурс	аутори	пројектовања/ изградње
Палата правде Савска 17а	Зоран Жунковић Михајло Живадиновић Божидар Симовић	1969/1973.
Палата <i>Београд</i> Краља Милана 38	Бранко Пешић	1969/1974.
Пословна зграда <i>Југометал</i> Делиградска 28	Недељко Томановић	1970.
Реконструкција Теразија	(урб. конкурс) ⁷⁰	1970.
Реконструкција Зеленог венца	(урб. конкурс) ⁷¹	1970.
Реконструкција западног дела Врачара	Весна Матичевић ⁷²	1970.
Народна библиотека Србије	Иво Куртовић	1966/1972.
Филозофски факултет Чика Љубина 18-20	Светислав Личина	1967/1974.
Стамбено насеље у улици Кнеза Вишеслава	Мирослав Јовановић	1969/1971.
Стамбени блок Његошева, Курсулина, Макензијева, Кнегиње Зорке	Мирослав Јовановић	1970.
Стамбени блок на Врачару, Милешевска, Цара Николаја, Војводе Драгомира	Драган Гудовић	1971.
Пословна зграда <i>Inex</i>	Урош Мартиновић	1973.
Стамбени објекат Јужни булевар/Максима Горког	Стојан Максимовић	1971/1974.
Стамбени блок <i>14. децембар</i> Врачар	Љиљана Рашевски Александар Рашевски	1972/1975.
Виша економска школа, Краљице Марије 73	Светислав Личиниа	1974.
Савски амфитеатар	Дирекција за изградњу и реконструкцију града Београда	1975.
Музеј града Београда	(други урб. конкурс) ⁷³	1976.

⁷⁰ Братислав Стојановић (1970) Конкурс за идејно урбанситичко-архитектонско решење блока Чумићево сокаче, Београд: *Архитектура Урбанизам*, бр. 61-62, 111-113.

⁷¹ аноним (1970) Конкурс за идејно урбанситичко-архитектонско решење уређења простора око улаза у Теразијски тунел са Зеленог венца, Београд: *Архитектура Урбанизам* бр. 61-62, 114-116.

⁷² Весна Матичевић (1970) Детаљни урбанситички план трансверзале од Булеvara ЈНА до Улице 27. марта, Београд: *Архитектура Урбанизам* бр. 61- 62, 68.

⁷³ Ангелина Банковић и Злата Вуксановић Мацура (2018) Три архитектонска конкурса за Музеј града Београда, *Наслеђе*, бр. 19, 79-97.

МОДЕЛИСТИКА И ДЕКОРАТИВНОСТ ФОРМЕ

Стамбени блок Његошева, Курсулина, Макензијева, Кнегиње Зорке

Реконструкција стамбеног блока у Његошевој улици, коју је 1970. године пројектовао архитекта Мирослав Мирко Јовановић, представља један од значајнијих примера архитектонске интерполације у српској модерној архитектури. Овај пројекат се издваја као пример деликатног баланса између контекста и савремене интервенције, показујући висок степен сензибилитета према историјском окружењу, али и доследност у обликовању савременог. (Јовановић, 1979: 13—16) Ова интервенција такође може да се чита у светлу треће архитектонске *ремоделације* коју је дефинисао Алексеје Бркић, као део ширег модернистичког окрета ка контекстуалности, интимности и мери. (Бркић, 1992) Уместо монументалног геста, Јовановић бира *меру* и *неутралност* које су у том периоду почеле поново да добијају на значају. Смештен у урбаној структури историјског београдског окружења са снажним архитектонским идентитетом с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, објекат не настоји да се наметне, већ улази у *дијалог са окружењем*. Јовановићев пројекат *реконституције* блока користи фасадну опеку као доминантан материјал, чиме се реферише на традицију, али у једном редукованом, модернистичком регистру. (Јовановић, 1979: 13—16) Ритам отвора, хоризонтална артикулација и разуђени кровни венци сведоче о проучавању окружења, али и о тежњи да се архитектура ослободи пуке имитације. Оно што овај пројекат чини парадигматским јесте архитектонска суптилност у интерпретацији контекста, али и доследност у језику модернизма. Јовановић не реплицира прошлост, већ је *преводи* у савремени облик, уносећи у простор нови слој значења. Управо зато, ова реконструкција представља један од ретких примера где је модерна архитектура успела да интегрише себе у историјско ткиво без нарушавања његовог интегритета. У том смислу, Његошева улица постаје место мирне коезистенције старог и новог, а Јовановићев пројекат сведочанство архитектонске етике која се темељи на поштовању. (Јовановић, 1979: 13—16) [Слика 19, **Apendix 9**]

Архитекта Мирко Јовановић артикулише комплексан однос између фрагментираног урбаног наслеђа и савремене архитектонске интервенције. Реализован до средине седамдесетих година, овај пројекат настаје у тренутку када је модернистичка парадигма већ била у кризи, али када још увек није постојала јасна алтернатива, односно тренутку карактеристичном за посттекстуалност која истовремено призива и преиспитује модернистичке принципе. Јовановићев приступ показује специфичну синтезу, он не напушта модерне концепте савремене архитектуре, он их прилагођава комплексној ситуацији фрагментираног урбаног ткива, користећи стратегије интерполације које не теже ка тоталној трансформацији блока већ ка успостављању органског јединства између хетерогених елемената. Овај приступ одражава теоријске дискусије покренуте на Врњачком саветовању о простору као облику – препознавање да урбано ткиво поседује сопствену морфолошку логику.

Јовановићева стратегија интерполације заснива се на пажљивом *читању* постојећег ткива и на препознавању његових потенцијалних квалитета упркос историјској фрагментацији. Јовановић препознаје латентне морфолошке структуре са којима се може успоставити однос. Нова интервенција није конципирана као аутономни објекат који игнорише контекст већ као систем интерполација које попуњавају празнине, повезују фрагменте, успостављају континуитете. Овај приступ уважава Росијеву идеју града као система типологија и морфологија. Препознаје да град поседује сопствену логику која трансцендује појединачне зграде и која се може реконструисати кроз пажљиву анализу и интервенцију. Нове зграде које Јовановић пројектује нису униформне, оне варирају у висини, волумену, оријентацији у зависности од позиције у блоку и односа према околним структурама. Архитектонски језик који Јовановић користи показује карактеристичну амбиваленцију треће ремоделације. Он је истовремено модеран и традиционалан, универзалан и контекстуалан, апстрактан и референцијалан. Основне волуметријске одлуке следе модернистичке принципе, јасна

геометрија, функционална организација, модуларна структура. Међутим, детаљи, материјализација, артикулација фасада уводе елементе који трансцендују ортодоксни модернизам. Фасаде нису униформно третиране, постоје варијације у ритму прозора, у коришћењу балкона и лодџа, у материјализацији која комбинује бетон и опеку. Улазне зоне нису третиране као неутралне функционалне тачке већ као архитектонски артикулисани прагови који комуницирају прелаз између јавног и приватног простора. Ови елементи показују утицај постмодернистичких дискурса о значењу, симболици, комуникацији, препознавање да је архитектура културна пракса која артикулише идентитет, припадност, меморију, а не само техничко питање.



Слика 19 – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације према наведеном извору: Јовановић, 1979)

Бркић запажа да је Јовановићев рад по *вешто вођеним дијалогом пројекционих плоча и елементом дихроматије, по чему је заправо повисио учесталост стања и извео оживљавање слике, у српској модерној архитектури после Злоковића био један од првих:*

...у београдском правцу архитектуре догодило се некако обрнуто, управо кроз континуитет развоја сликовитости архитектонског приказа, да ће материјали од печене глине бити све прихваћенији и то у толиком степену колико се структурализам према крају модернистичког раздобља све више декоративношћу приближавао дескрипцији. (Бркић, 1992: 154)

Концепт органске везе који Јовановић успоставља између нових интервенција и постојећег ткива није био базиран на формалној имитацији, он се заснива на морфолошком континуитету. Органска се веза постиже се кроз поштовање фундаменталних морфолошких принципа који структурирају блок – односа између зграда и улица, формирања дворишта, артикулације улаза, хијерархије јавних и приватних простора. Нове зграде преузимају те принципе и преводе их у савремени архитектонски језик, омогућавајући да коегзистирају са старијим структурама без стварања драстичних раскида. Овај приступ показује утицај теоријских дискусија о типологији које су биле централне за архитектонску теорију седамдесетих година. Као што су Роси и Видлер аргументовали, типологија није стилска категорија, она је морфолошка структура која може бити артикулисана кроз различите архитектонске језике. Јовановићева интервенција демонстрира ту идеју, нове зграде не припадају истом стилу као старе, али деле типолошке карактеристике које омогућавају њихову интеграцију. Међутим, те типологије нису механички реплициране већ су прилагођене савременим захтевима. Посматрана у ширем контексту београдске архитектуре раних седамдесетих година, Јовановићева интервенција представља један од квалитетнијих примера како се може радити са фрагментираним урбаним ткивом без пада у носталгични историцизам или у агресивну модернизацију. Пројекат показује да је могућ приступ који је истовремено одговоран према контексту и архитектонски иновативан, који поштује наслеђе без реминисценција, који користи модерне концепте без ортодоксне примене.

РЕЉЕФНОСТ И КОЛОРИЗАМ ПОВРШИНЕ

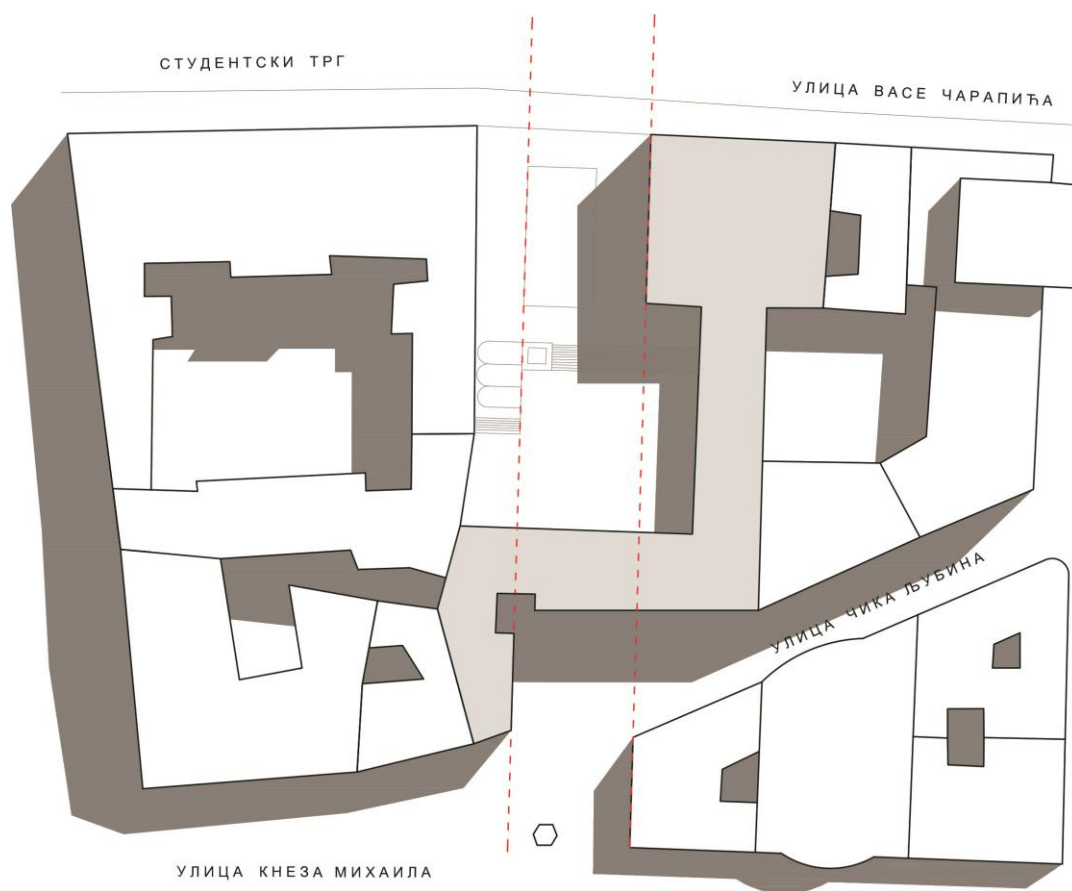
Зграда Филозофског факултета, Чика Љубина 18-20

Зграда Филозофског факултета у Београду, коју је пројектовао архитекта Светислав Личина 1969. године, представља парадигматичан пример треће ремоделације у којем се концепт *неутралности* артикулише као фундаментални принцип који омогућава уклапање модерног објекта у историјско језгро града. Реализација овог пројекта 1974. године, који је архитекти донео Октобарску награду, једно од најзначајнијих признања у југословенској архитектури, демонстрира зрелост приступа који манифестује модерничке догме али који истовремено не историјски контекст. Сам аутор је експлицитно истицао отвореност као кључни концепт пројекта, тематизујући како се савремена образовна институција може интегрисати у слојевито урбано ткиво без агресивне интервенције која би нарушила морфолошке карактеристике окружења. Овај пројекат артикулише *посттекст* кроз своју способност да истовремено примени модерне принципе и препозна комплексност историјског контекста, да буде истовремено аутономан архитектонски објекат и респонзивни урбани елемент. (Бркић, 1992: 208—215)

Позиција зграде носи вишеслојну историју развоја града и обједињује различите архитектонске парадигме и временске слојеве.⁷⁴ Ова хетерогеност није била резултат планског концепта већ историјског процеса у којем су се различите интервенције акумулирале током деценија, свака одговарајући на специфичне потребе и одражавајуће доминантне архитектонске парадигме свог времена. До касних шездесетих година, када Личина пројектује нову зграду Филозофског факултета, ово подручје између Студентског трга и улине Кнеза Михаила било је већ густа урбана зона са ограниченим простором за нове интервенције. Постојећа зграда Филозофског факултета, која је била недовољна за растући број студената и проширен програм, захтевала је проширење или замену. Личина се суочава са изазовом како пројектовати велику институционалну зграду у овом комплексном контексту без стварања

⁷⁴ Зграда Филозофског факултета налази се у оквиру културног добра – просторне културно-историјске целине *Подручје Кнез Михаилове улице* (сигнатура: ПКИЦ - 01) Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.

драстичног раскида са околином али и без компромитовања функционалних и просторних потреба савремене образовне институције. (Бркић, 1992: 208—215) [Слика 20; Appendix 10]



Слика 20 – Графички приказ урбане реконструкције блока (извор: аутор дисертације)

Концепт отворености се манифестује кроз артикулацију зграде у партеру и позиционирањем зграде у односу на околни простор повезивањем две стране блока продором у зони приземља. Стратегија интерполације коју Личина примењује заснива се на пажљивом читању морфологије блока и на артикулацији нове зграде као елемента који попуњава структурални празан простор али који истовремено успоставља дијалог са околином. Личина развија приступ који би се могао назвати *критичка интерполација* нова зграда преузима одређене морфолошке принципе и својства из непосредног окружења (однос према улици, висину, артикулацију волумена) али их трансформише кроз савремени архитектонски језик. Поливалентност зграде Филозофског факултета препознаје се у њеној способности да функционише на различитим нивоима и да одговара на различите контексте. Зграда није једнострано детерминисана једним аспектом већ интегрише различите димензије. Личина развија стратегију пермеабилности која омогућава да зграда функционише и као баријера (дефинише границе факултета, артикулише институционалну припадност) и као филтар (омогућава пролазе, визуелне повезаности, парцијално учешће јавности у простору факултета).

Зграда Филозофског факултета артикулише се у урбаном простору Студентског трга не као статичан, монолитан објекат већ као динамична површина која се трансформише и тиме ствара мноштво различитих доживљаја. Релефност површина коју Личина уводи кроз различите пројекције, планове, слојевитост, модуларност, није само техничка карактеристика већ перцептивна стратегија која трансформише архитектонско искуство. Колоризам површине, који Личина постиже кроз комбинацију различитих материјала ствара визуелну комплексност која трансцендује једноставну функцију ограђивања простора. Колоризам, међутим, није само

визуелна појава – он поседује културну и симболичку димензију. Избор материјала које Личина користи није арбитран, они комуницирају одређене вредности, евоцирају одређена значења. Комбинација различитих материјала ствара дијалог између различитих значењских слојева, између модернистичке аспирације ка новом и признања континуитета са грађевинском традицијом. (Бркић, 1992: 208—215)

Бркићева стилска редефинисија рељефности и колоризма треће ремоделације упућује на органско и идејно стапање две иначе *разлазне формације*:

...између структуралистичке и конкретне архитектуре, прве која је заступала логичко самобитни концепт и подразумевала инжењеринг свести као нужан при открићу лепоте забашурујући филозофским конструкцијама његов прагматички космополитизам, и друге архитектуре, која је без филозофског предтекста предходног објашњавања и тумачења шта је лепо, а шта није, шта се има сматрати допадљивим, а шта не, рачунала на дијалектичност у супстанцији, а тиме на историјску и конкретну свест... (Бркић, 1992: 208)

Бркићево разумевање рељефности и колоризма, како каже у трећој деоници преображавања синтезе *настављено је изразитије и са убедљивијим нотацијама чиме је готово свака творевина била заснивана на инфраструктурној експресији суперструктуре, а према томе, на акцији просторне снаге рађања облика, чиме се користила и органском потенцијом... и подвргавањем овом контексту теза и контекста који замењују места. Чиме доводе до недоумице око тога шта је пресудно – норма предмета или норма представе из којих се рађао синтезни облик какав је већ постојао у византијском стилском корпусу.* (Бркић, 1992: 208)

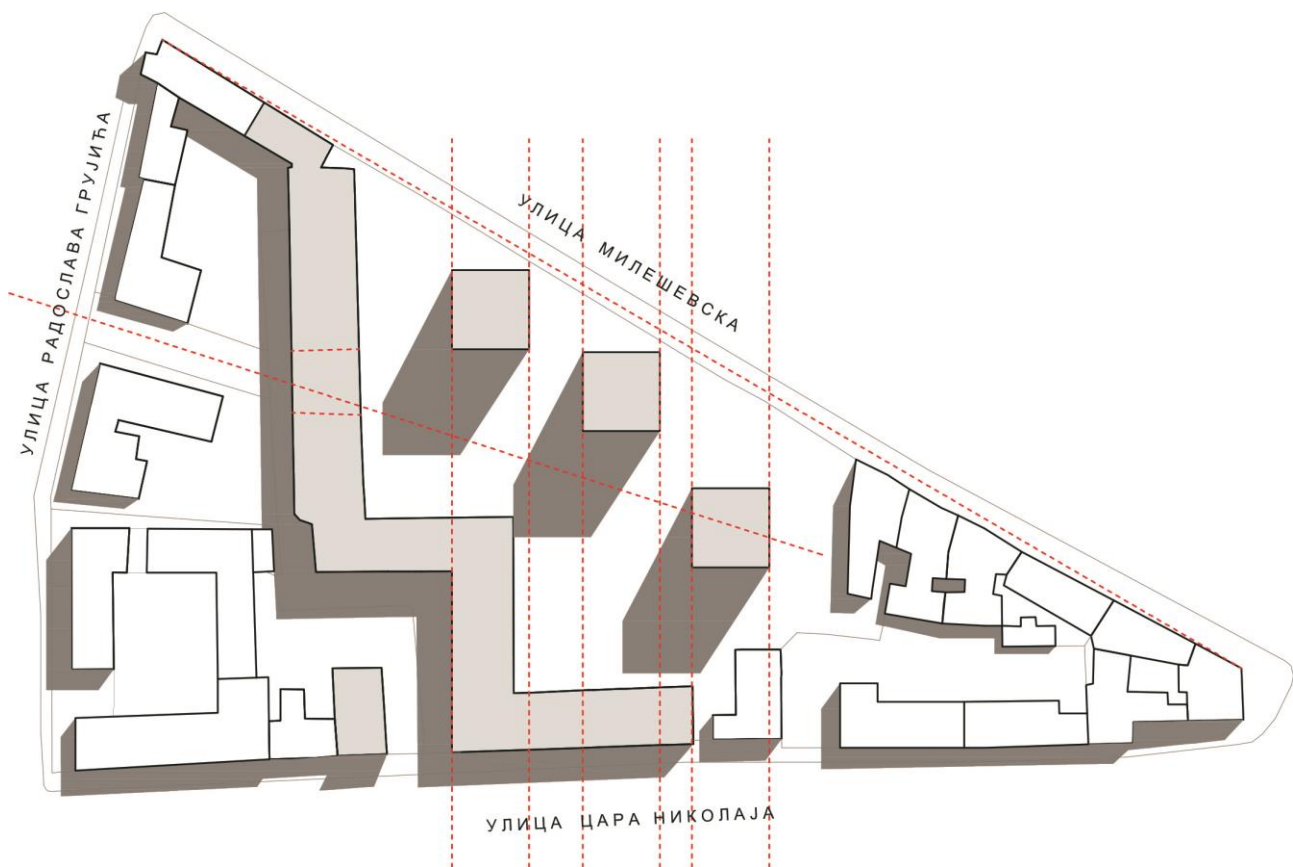
Зграда Филозофског факултета може се разумети као манифестација покушаја синтезе између модернистичких принципа и контекстуалне осетљивости, између институционалне репрезентације и урбане респонзивности, између архитектонске аутономије и урбанистичке интеграције. Међутим, та синтеза не постиже се кроз тотализацију, кроз стварање једног униформног система који би апсорбовао све контрадикције, већ кроз прихватање напетости, кроз артикулацију решења која истовремено омогућавају коегзистенцију различитих логика. Рељефност и колоризам површина артикулишу хетерогеност, различите материјале, различите текстуре, различите дубине. Пермеабилност блока, уместо да јасно раздваја јавно и приватно, ствара амбивалентне зоне где се те категорије преклапају. Хоризонтална интеграција омогућава различите просторне конфигурације. Ова нетотализујућа синтеза карактеристична је за трећу ремоделацију, период када више не постоји вера у могућност тоталне кохеренције или у супремацију једне парадигме. Уместо тога, архитектура постаје пракса преговарања између различитих императива, управљања комплексношћу, артикулисања решења која су довољно робусна да функционишу али довољно отворена да апсорбују контрадикције. Личинин приступ показује да је могућа архитектура која је истовремено принципијелна (заснована на јасним концептима као што је отвореност) и прагматична (прилагођена специфичним условима, ограничењима, потребама). Он показује да синтеза не мора бити хармонична у смислу потпуног стапања различитих елемената, већ да може бити динамична, напета, продуктивна управо кроз контрадикције које задржава уместо да их разреши.

РЕГУЛАЦИЈА И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ГРАЂЕВИНЕ

Стамбен блок *Плато* на Врачару, Милешевска, Цара Николаја, Радослава Грујића

Реконструкција стамбеног блока на Врачару између улица Цара Николаја II, Милешевске и Радослава Грујића (тадашње Саве Ковачевића, 14. децембра и Божицара Ације), реализована према урбанистичком пројекту архитекте Драгана Гудовића из периода 1971/1973 године,

представља парадигматичан пример треће ремоделације у којем се артикулише прелаз са чисто архитектонског пројектовања на урбанистичко планирање (Путник, 2015: 89-91). Овај пројекат, који представља Гудовићево последње познато остварење, настаје у истој години када је одржано прво саветовање у Врњачкој Бањи о синтези, рефлектујући теоријске дискусије тог периода о односу између наслеђа и модернизације, између тоталних урбанистичких трансформација и селективних интервенција. Гудовићев приступ карактерише оно што се може назвати *хируршким захватом* у урбаном ткиву, стратегија која не тежи потпуном уклањању затеченог стања већ пажљивој реорганизацији постојећих елемената и додавању нових како би се *организам* блока учинио функционалним на савремен начин. Овај приступ артикулише *посттекстекстуалност* простора кроз своју самосвесну тематизацију проблема урбане интервенције, кроз експлицитну дискурзивност између различитих темпоралности, типологија и морфолошких логика које конституишу комплексност градског ткива (Путник, 2015: 90). [Слика 21, Appendix 11]



Слика 21 – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)

Пре Гудовићеве реконституције, блок на Врачару представљао је типичан пример међуратне урбане структуре која је током деценија доживљавала парцијалне трансформације и која је до седамдесетих година показивала знакове дисфункционалности и потребе за модернизацијом.⁷⁵ Врачар се развијао током међуратног периода кроз изградњу индивидуалних породичних кућа и мањих стамбених зграда које су биле намењене средњој класи – државним службеницима,

⁷⁵ Стамбени блок *Плато* представља један од бројних примера сједињавања уситњене блоковске структуре у старом градском језгру. Као што је архитекта Бранко Максимовић рекао, *такав поступак биће неминован чим се пређе на реконструкцију оних делова града који се карактеришу густом мрежом улица и ситних блокова, са зградама ниске вредности*. Његов став можда најексплицитније објашњава урбанистичку праксу интерполирања нових стамбених блокова у старо градско ткиво. (Путник, 2015: 89)

професионалцима, трговцима. Ова изградња одвијала се претежно органски, без строге планске контроле, што је резултирало хетерогеним урбаним ткивом у типолошком, морфолошком и архитектонском смислу. Парцеле су биле различитих величина и облика, зграде различитих висина и стилских карактеристика. Предметни блок био је карактеристичан по ниској градњи, претежно приземне и једносратне куће, понеке двосратне или тросратне зграде. Улична мрежа унутар блока била је фрагментирана – три улице секле су блок, стварајући мање субблокове који су отежавали формирање кохерентних јавних простора или ефикасну организацију саобраћаја. Овакве морфолошке карактеристике блока у послератној обнови Београда, праћеној демографским променама и већој густини насељености, захтевала је и одређене просторне интервенције. (Килибарда, 2010: 211—240)

Гудовићев приступ реконструкцији блока заснивао се на пажљивој анализи затечене регулације и на формулисању урбанистичког решења које би омогућило модернизацију без девастације затечене структуре или нарушавања архитектонских и урбаних својстава ширег подручја. Кључни потез био је рационализација уличне мреже. Од три улице које су секле блок, задржана је само улица Божицара Аџије (данас Радослава Грујића), док су друге две уклоњене. Ова интервенција није била арбитарна, она је омогућила да се блок реорганизује у две компактније површине које су биле ефикасније за планирање и које су омогућавале формирање јасних јавних простора. Задржана улица добила је нову улогу – она није била само саобраћајна артерија већ функционална граница која јасно раздваја две зоне различитог карактера: северну зону са објектима јавне намене и јужну зону са новопроектованим објектима за становање. Овакво зонирање артикулише специфичан приступ урбанистичком планирању који се разликује од ортодоксног функционалистичког зонирања како је било дефинисано Атинском повељом. Функционалистички урбанизам инсистирао је на строгој сепарацији функција. Гудовићев приступ, иако користи принцип зонирања, не тежи тоталној сепарацији већ јасној организацији која омогућава коегзистенцију различитих функција. Задржавање јавних објеката у блоку и њихово концентрисање у северној зони омогућило је да блок задржи мешовити карактер, што је било значајно за урбану виталност. Јужна зона, предвиђена за становање, организована је према принципима који комбинују модернистичке концепте са пажњом према урбаној морфологији. Основна идеја, како је Гудовић артикулисао, била је стварање отворених праваца са доста зелених површина, рекреативних садржаја и паркиралишта. Гудовић третира све елементе као интегралне компоненте урбанистичког плана који морају бити пажљиво пројектирани и артикулисани. (Килибарда, 2010: 211—240)

Архитектонска интервенција⁷⁶ у стамбеној зони блока дефинисала је два типолошки различита елемента који заједно формирају комплексну композицију: хоризонталне структуре изломљене зграде која артикулише периметар блока и три солитерске куле које доминирају као вертикални акценти. (Путник, 2015: 90—91) Изломљена зграда, објекат са приземљем и пет спратова, протеже се кроз цео блок, повезујући две интензивније саобраћајнице и спајајући се са већ постојећим зградама на крајевима блока. Ова типологија, континуирана зграда која прати обод блока, није била потпуно нова, она је заправо реинтерпретација традиционалног периметралног блока карактеристичног за европске градове, али прилагођена савременим потребама и стандардима. За разлику од традиционалних блокова где су зграде формирале потпуно затворен периметар са приватним двориштем у средини, Гудовићева изломљена зграда није потпуно континуирана, она има продоре који омогућавају приступ унутрашњости блока и који артикулишу динамичнију композицију. Ова артикулација омогућава да зграда одговори на специфичне услове различитих делова блока, са пет спратова има релативно интимну скалу која је компатибилна са околним стамбеним ткивом и интерполирана са постојећом структуром. Три куле од по шеснаест спратова представљају потпуно другачију типологију. Вертикалне доминанте које се драстично издижу изнад околног ткива и које

⁷⁶ Аутори архитектонског решења су архитекти Александар и Љиљана Рашевски у сарадњи са Драганом Гудовићем. (Килибарда, 2010; Путник, 2015: 89)

артикулишу нови модернистички идентитет блока. Ове куле позициониране су према Милешевској улици, што сугерише намеру да артикулишу присуство блока из веће дистанце, да функционишу као оријентациони маркери у ширем урбаном пејзажу. Оваква типологија, слободностојеће куле на отвореном терену, била је ортодоксна модернистичка форма која је артикулисала идеју еманципације архитектуре од традиционалних урбанистичких ограничења, идеју да зграда може да постоји као аутономни објекат који није детерминисан морфологијом блока или континуитетом фасадних фронтва. Аутор самих стамбених кула био је пројектантски пар Рашевић, док је Гудовићева улога била вероватно консултантска и фокусирана на свеобухватно урбанистичко уређење и регулацију блока. (Килибарда, 2010: 211—240)

Док је регулација и репрезентација грађевине друге ремоделације подвргнута *разарајућој сили апстрактног стакла* у трећој ремоделацији проналазак у репрезентацији усмерен је ка ликовним вредностима подпрозорског зида, што према Бркићу води ка репрезентацији из:

...инжењеринга свести, пропагандној фабрикацији укуса који овом производу и стандардизованом обезличењу (деиндивидуализацији, егалитарности, типичности, чак са начелом типичности ка уметничким предусловом, а негде родним крилом социјалистичког реализма прибави сведоџбу о признатој квалификацији... Сукоб између занатског индивидуализма и индустријске деперсонализације који је настављен радикалним формацијским тражењем начина за заобилажење 'празне коцке'. (Бркић, 1992: 276)

Гудовићев методолошки приступ урбанистичком и архитектонском пројектовању одражава теоријске дискусије седамдесетих година о урбаној обнови која се разликује од тоталних реконструкција карактеристичних за раније деценије. Током педесетих година, многи европски градови спроводили су опсежне урбане обнове које су подразумевале девастацију великих делова затеченог урбаног ткива и њихову замену модернистичким насељима. Током седамдесетих, расла је свест о потреби за осетљивијим приступима који настоје да очувају урбану и друштвену континуираност. Гудовићев пројекат за предметни блок на Врачару артикулише управо ту промену парадигме, уместо тоталног брисања и реконструкције, селективна интервенција која настоји да интегрише старо и ново. Гудовићев пројекат за блок на Врачару такође артикулише *посттекстуалност* простора кроз своју експлицитну тематизацију проблема урбане интервенције и кроз критичку рефлексију о могућностима и границама различитих урбанистичких приступа. Типолошка хетерогеност којом Гудовић артикулише указује да није ограничен на једну парадигму већ да користи различите типологије у зависности од специфичности контекста.

КОМПАРАТИВНИ МОДЕЛИ

Скопље представља јединствени и можда најдраматичнији пример урбане трансформације у југословенском контексту, град чија реконструкција након разорног земљотреса 26. јула 1963. године постаје међународни пројекат који окупља водеће архитекте и урбанисте из целог света. За разлику од градова чија се урбана трансформација одвијала постепено кроз декаде, Скопље се суочава са трауматичном чињеницом тренутног разарања (Ravnikar, 1966: 5-16; Tange, 1966; Tange, 1967; Amygdalou, 2019; Held i dr., 2009). Ова катастрофа, парадоксално, створила је прилику за имплементацију најамбициознијих урбанистичких визија. Град се могао планирати готово изнова, без ограничења затечених структура или власничких односа. Међународни конкурс за урбанистичко решење Скопља, у којем су учествовали тимови предвођени Кензо Тангеом из Јапана, Адолфом Циборовским (Adolf Ciborowski) из Пољске и

југословенски тим, резултирао је планом који комбинује модернистичке принципе са специфичним културним, климатским и топографским условима. Тангеов победнички предлог, који је био основа за даље разрађивање, артикулисао је визију Скопља као *отвореног града* организованог дуж главне линеарне осе која прати реку Вардар, са јасном сепарацијом различитих функционалних зона, са амбициозним инфраструктурним интервенцијама, са монументалним јавним просторима. (Tange, 1966; Tange, 1967) Међутим, реализација тог плана током седамдесетих и осамдесетих година показала је специфичне изазове и адаптације које су карактеристичне за период треће ремоделације.⁷⁷

Архитектонске интервенције у Скопљу током седамдесетих и осамдесетих година показују прогресивну трансформацију модернистичке визије и растући утицај различитих тенденција, попут брутализма са својом експресивном материјалном артикулацијом (зграда Главне поште, Телекомуникациони центар), структурализма са својим модуларним и флексибилним системима (Универзитет Кирил и Методије, студентски домови), па чак и извесних постмодернистичких елемената у третману јавних простора и у коришћењу локалних мотива. Зграда Железничке станице, која је делимично уништена у земљотресу, задржана је као меморијал, симболички гест који показује да реконструкција није тотално брисање трауме већ њена интеграција у нови идентитет града. Ова меморијална димензија, која постаје све присутнија током седамдесетих година, рефлектује шири културни помак ка признавању значаја памћења, историје, траума, односно димензија које су биле маргинализоване у ортодоксном модернизму са његовом оријентацијом ка будућности. Упоредно са Београдом, где се трећа ремоделација манифестује кроз селективне интервенције у постојеће ткиво (као у Гудовићевом пројекту на Врачару или Личиној згради Филозофског факултета), Скопље показује како се исте теоријске тенденције, фрагментација јединствене парадигме, плурализам стилова, растући значај меморије и контекста, манифестују у ситуацији која је фундаментално различита по својим полазним условима. Заједнички именитељ је препознавање да архитектура не може бити универзална, да мора да одговори на специфичности места, да мора да артикулише идентитет који је истовремено модеран и повезан са прошлошћу, да мора да балансира између рационалног планирања и органског развоја који настаје кроз учешће различитих актера и кроз непредвидиве историјске процесе.

Просторни концепт који одговара трећој ремоделацији у југословенском контексту у северној Италији, а посебно у Торино пролази кроз властиту трансформацију која је, иако радикално различита по својим оцидацима и контексту, показује одређене паралелности у приступу урбаној обнови. За разлику од Скопља где је катастрофа била природна и тренутна, или од југословенских градова где су трансформације биле вођене социјалистичким планирањем и економским развојем, Торино се суочава са постепеном деиндустријализацијом – затварањем фабрика, губитком радних места, економском стагнацијом. ФИАТ и друге велике индустријске компаније, које су биле мотор развоја града током већег дела двадесетог века, почињу да смањују производњу, да измештају фабрике, да аутоматизују процесе. Торински приступ трансформацији индустријског наслеђа током осамдесетих година – период када се иницирају први пројекти адаптивне поновне употребе – показује специфичну синтезу између конзерваторске осетљивости која препознаје вредност индустријских структура као дела

⁷⁷ Подстицајна литература: Amygdalou, K., Tsiambaos, K. & Kritikos, C.-G. (eds.) (2019). Future as a Project – Doxiadis in Skopje. Hellenic Institute of Architecture.; Arhitektura i Urbanizam (1960). 'Arhitektura i Urbanizam', 3, 1, October, pp. 16–20. Arhitektura i Urbanizam (1964). 'Arhitektura i Urbanizam', 26, 5, November, Special Issue on Post-Earthquake Reconstruction of Skopje; Held, M., Deipenbrock, E., Kaulen, S., Kohler, L., Vincent, K. & Rohde, M. (2009). Skopje - A Modern City?; Skopje Institute of Town Planning and Architecture (ITPA) (1967). Reports on the Plan for the Reconstruction of Skopje after the 1963 Earthquake. Skopje. Tange, K. (1966). Report on Detailed Urban Design Project in Skopje City Center. Tokyo, JP: Kenzo Tange Lab. Tange, K. (1967). 'Skopje Urban Plan', The Japan Architect. International Edition of Shinken-chiku, 130, May, pp. 30–69. Tange, K. & Watanabe, S. (1968). 'Project for the City Center of Skopje', Journal of the Faculty of Engineering, University of Tokyo, 29(3), pp. 219–245.

урбаног и културног идентитета, и прагматичне потребе да се ти простори учине функционално корисним и економски одрживим. Пројекти као што је трансформација фабрике Lingotto, која је почела да се разрађује крајем осамдесетих (мада је реализована током деведесетих), артикулишу приступ који третира индустријску архитектуру не као препреку која треба да се уклони већ као ресурс који треба да се трансформише. Овај приступ резонира са дискусијама у југословенском контексту о селективним интервенцијама, о очувању и трансформацији затеченог ткива, о синтези између старог и новог. Међутим, постоје и фундаменталне разлике: док је у Југославији дискурс о конзервацији и трансформацији био примаран фокусиран на историјске центре и на монументалну архитектуру, у Торину се тај дискурс проширује на индустријско наслеђе – архитектонски фонд који дуго није био перципиран као вредан очувања у Југославији. (Micheli, Szacka, 2017: 179—190)

Током седамдесетих и почетком осамдесетих година, Италијанска архитектонска култура доживљава специфичне трансформације које су биле део шире европске постмодернистичке констелације али које су имале своје локалне карактеристике. Алдо Роси (Алдо Rossi), чија теоријска позиција из шездесетих постаје све утицајнија, реализује пројекте који артикулишу његову визију архитектуре града – Teatro del Mondo у Венецији (1979), стамбени комплекс Gallaratese у Милану (започет раније али довршен током седамдесетих), пројекти у Берлину и другим градовима. Росијева архитектура карактерише радикална једноставност форми, коришћење примарних геометријских волумена, минималистички приступ детаљима, евокација колективног памћења кроз типолошке референце. Истовремено, други италијански архитекти од Портогезија (Paolo Portoghesi) који заговара експлицитнији постмодернизам са историцистичким референцама (Micheli, Szacka, 2017: 179—190), преко Виторио Греготи (Vittorio Gregotti) који развија структуралистички приступ заснован на територијалним анализама (Ciccarelli, 2025), па до млађе генерације која експериментише са неорационализмом, конституишу сродно хетерогено поље архитектонске продукције које рефлектује плуралистичку трансдукцију стваралаштва.

Компаративно посматрано, југословенска трећа ремоделација и италијански архитектонски дискурс седамдесетих година деле одређене преокупације – преиспитивање модернистичке парадигме, враћање пажње на историју и типологију, растући значај контекста и памћења, плурализам стилова и приступа. Међутим, манифестације тих преокупација различите су због различитих политичких, економских и културних контекста. У Италији, постмодернизам и неорационализам развијају се у контексту капиталистичке економије и посткомунистичког прелазног преиода, плуралистичке демократије, моћне архитектонске културе са дубоким историјским коренима. У Југославији, трећа ремоделација одвија се у контексту социјалистичког самоуправног система који пролази кроз економску кризу и политичку децентрализацију, у контексту растућих републичких и националних идентитета, у контексту архитектонске културе која је била млађа и која је још увек испитивала свој однос према урбаном наслеђу. Торино, са својом специфичном ситуацијом деиндустријализације, нуди модел континуиране урбане трансформације која није револуционарна већ еволутивна, модел који препознаје вредност затечених структура (било историјских било индустријских) и који настоји да их интегрише у савремени град кроз пажљиве интервенције, адаптације, трансформације. У овом моделу се препознају заједнички именитељи са неким аспектима југословенске праксе, посебно са пројектима који су користили стратегије селективне интервенције, као што је Гудовићев пројекат на Врачару, показујући да упркос различитим контекстима, европска архитектонска култура тог периода делила је одређене фундаменталне преокупације о томе како третирати урбано наслеђе, како балансирати између модернизације и конзервације, како артикулисати архитектуру која је истовремено савремена и укорењена у специфичност места.

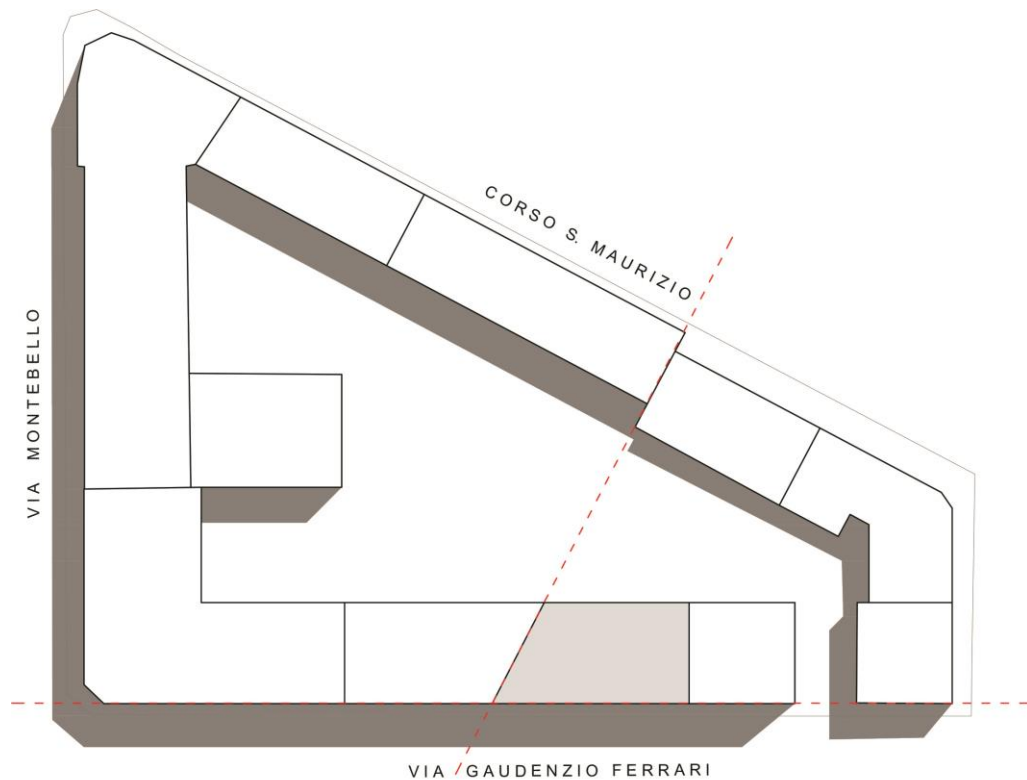
Габети (Роберто Gabetti, 1925-2000) и Исола (Аимаго Isola, 1928), дуо архитеката чија дугогодишња сарадња представља једну од најзначајнијих фигура ториниске архитектуре

друге половине двадесетог века, артикулишу кроз свој рад радикалну критику функционалистичког модернизма која антиципира многе тенденције које ће постати доминантне тек током седамдесетих и осамдесетих година. Њихова зграда Bottega d'Erasmus (1953-1956), реализована у периоду када ортодоксни модернизам још увек доминира европском архитектонском сценом, представља изузетно рани пример постмодернистичке осетљивости – враћање пажње на историјске референце, употреба орнамента и декорације, афирмација материјалне експресије, комплексна фасадна артикулација која трансцендује функционалистичку редукацију. (Zermani, 1989) Иако хронолошки припада периоду који би одговарао првој ремоделацији у југословенском контексту, Bottega d'Erasmus по својим карактеристикама антиципира трећу ремоделацију – период када ће преиспитивање модернистичке парадигме, плурализам стилова, хисторицизам и експресивна материјализација постати легитимни архитектонски модуси. Ова хронолошка неједнакост између Италије и Југославије није случајна, она одражава различите друштвене, економске и политичке контексте који су детерминисали темпо архитектонских трансформација.⁷⁸

Зграда Bottega d'Erasmus, лоцирана у историјском језгру Торина, пројектована је као комбинација стамбеног простора и књижаре (bottega – радња), артикулишући мешовиту употребу која је била карактеристична за традиционално урбано ткиво али која је била проблематизована у функционалистичком урбанизму са његовим инсистирањем на сепарацији функција. Фасада зграде, која је била предмет највеће пажње и која је изазвала контроверзе у време реализације, представља радикалан одмак од модернистичке идеје. Уместо транспарентних стаклених површина и неутралних равних зидова који су били канони интернационалног стила, Габети и Исола користе опеку као доминантни материјал, третирану на начин који наглашава њену текстуалност, тежину, занатски квалитет. Оваква пажња према материјалној експресији није била декоративна као површинско додавање украса, већ интегрални део архитектонске концепције која третира материјал као медиј значења. Опека, као материјал са дугом историјом употребе у италијанској архитектури, носи колективно памћење – она евоцира средњовековне градове северне Италије, ренесансне палате, индустријске структуре деветнаестог века. Габети и Исола не покушавају да неутрализују те историјске конотације већ их свесно призивају и трансформишу. (Zermani, 1989) [Слика 22, Appendix 12]

Начин на који се Bottega d'Erasmus позиционира у урбаном ткиву града Торина указује на приступ интерполацији који је истовремено одговоран према контексту и принципијелно модеран. Она поштује регулациону линију, одржавајући континуитет уличног фронта карактеристичан за историјско ткиво. Висина зграде прилагођена је околним структурама, избегавајући драстичне контрасте. У том светлу, третирајући контекст зграда учествује у формирању урбане форме на начин који не ствара конфликтне ефекте. Међутим, њена фасадна артикулација јасно сигнализира њену модерност и њену дистинкцију од историјског окружења. Ова двострука позиција контекстуална одговорност и архитектонска принципијелност антиципира приступе који ће постати карактеристични за трећу ремоделацију. Габети и Исола показују да је могуће пројектовати зграду која поштује морфолошке карактеристике урбаног ткива (габарит, регулацију, типологију) али која истовремено артикулише сопствени архитектонски идентитет који одбацује реминисценцију на окружење. Овакав приступ препознаје се у трећој београдској ремоделацији.

⁷⁸ У Италији педесетих година, непосредно након Другог светског рата, постојала је већа слобода архитектонског експериментисања него у Југославији истог периода. Италијански архитекти нису били подвргнути идеолошким притисцима социјалистичког реализма који је оптерећивао југословенску праксу до Дубровачког саветовања 1950. године, нити су морали да следе стриктне функционистичке императиве који су доминирали послератном обновом. (Петар Драгишић, 2019, *Шта смо знали о Италији? Погледи из Београда на Италију 1955-1978*, Београд: Институт за новију историју Србије)



Слика 22 – Графички приказ урбане реконструкције блока (извор: аутор дисертације)

Зграда Bottega d'Erasmus може се ретроспективно разумети као рана манифестација оних теоријских позиција које ће бити експлицитно артикулисане тек деценијама касније кроз Росијев неорационализам (*Архитектура града*, 2008), кроз Вентуријево заговарање сложености и противуречности (Robert Venturi, *Složenost i protivurečnost u arhitekturi*, 2008), кроз Фрапмтонов критички регионализам (*Модерна архитектура: критичка историја*, 2004). Gabetti и Исола, радећи интуитивно и можда без експлицитне теоријске агенде, антиципирају многе од тих позиција. Њихова пажња према материјалу и текстури антиципира феноменолошки приступ који ће заговарати теоретичари попут Кристијана Норнберга Шульца (Christian Norberg-Schulza) или Јухани Паласма (Juhani Pallasmaa) који ће инсистирати на тактилним, сензуалним квалитетима архитектуре уместо чисто визуелних. Њихово коришћење историјских референци без буквалне имитације антиципира постмодернистичку стратегију цитирања и реинтерпретације. Њихова афирмација орнаментације и декорације антиципира постмодернистичку рехабилитацију тих елемената који су били анатемизовани у ортодоксном модернизму. Међутим, Габети и Исола нису били постмодернисти у оном смислу у којем ће тај термин бити коришћен за архитектоске токове седамдесетих и осамдесетих година, њихова архитектура није иронична, није еклектична у смислу слободног комбиновања различитих стилских елемената, нити је популистичка.

Иако хронолошки одвојена од југословенске треће ремоделације, Bottega d'Erasmus показује архитектонске, урбанистичке и феноменолошке паралеле са пројектима реализованим у Југославији током седамдесетих година. Пажња према материјалној експресији коју демонстрирају Габети и Исола имплицира сличности са Личининим третманом рељефности и колоризма фасаде Филозофског факултета. Оба приступа препознају да је архитектура перцептивно искуство које се конституише кроз интеракцију планова, материјала, текстуре. Стратегија интерполације коју примењују, као и поштовање морфолошких карактеристика контекста уз одржавање архитектонске аутономије одговара Гудовићевој реконструкцији блока на Врачару где нове структуре коегзистирају са старима, формирајући хибридно ткиво

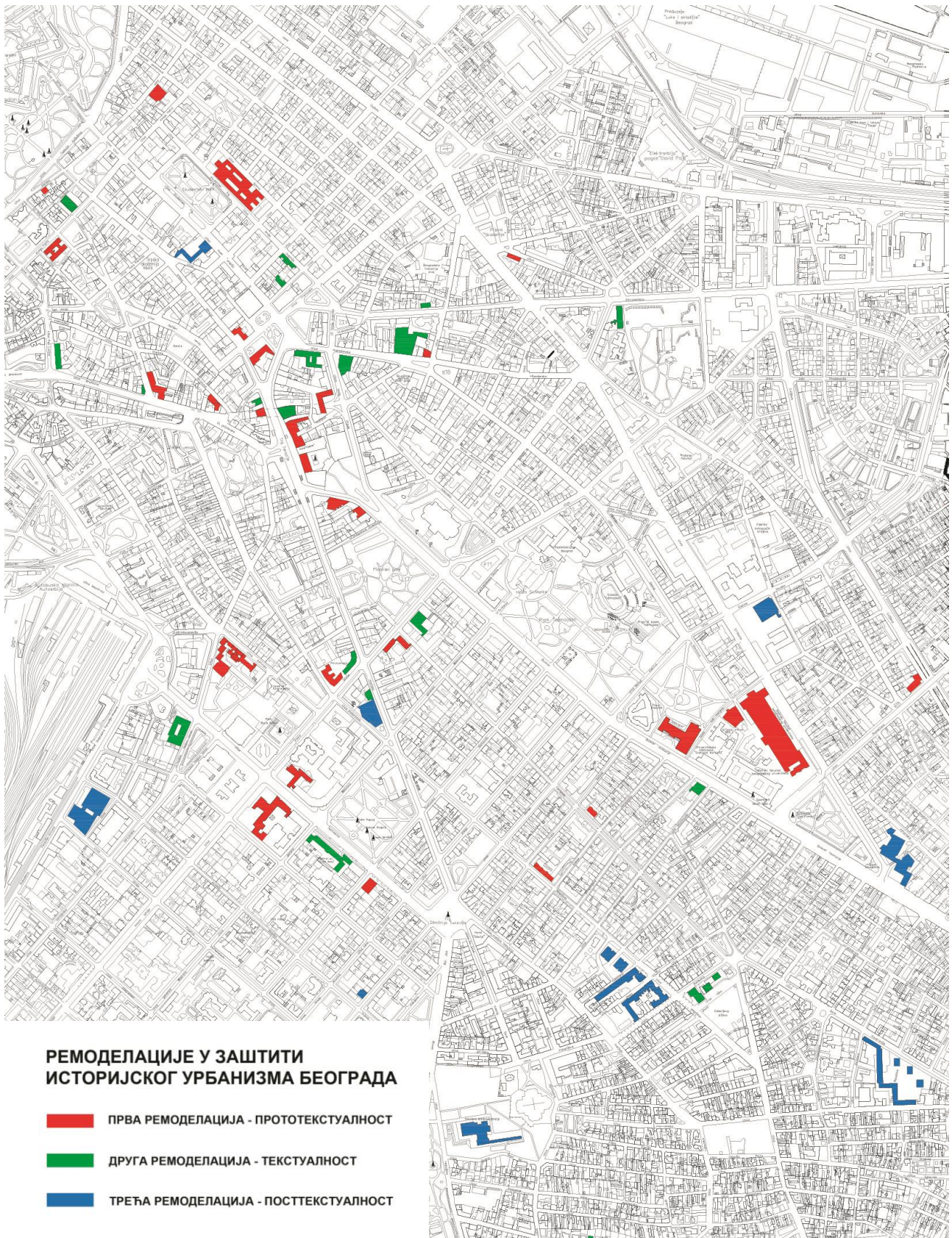
које није ни потпуно старо ни потпуно ново. Ове конвергенције не произилазе из директног утицаја, мало је вероватно да су југословенски архитекти седамдесетих година били детаљно упознати са раним радом Габетија и Исоле, већ из сличних преокупација које карактеришу архитектонску културу у тренутку када модернистичка парадигма почиње да се преиспитује. Архитекти почињу да препознају ограничења функционалистичке редукције, да вреднују материјалне и сензуалне квалитете архитектуре, да развијају осетљивост према контексту и историји. Различити друштвени и економски контексти детерминишу темпо тих трансформација, али фундаменталне архитектонске и феноменолошке преокупације су сличне. *Bottega d'Erasmus*, као рани пример те трансформације, функционише као својеврсни прототип који антиципира тенденције које ће касније постати доминантне, показујући да критика је модернизма била дубоко укорењена у архитектонској пракси која је настојала да артикулише богатије, комплексније, феноменолошки ангажованије архитектонско искуство.

Параметарски и аутопоиетични контексти ремоделација препознају се и код компаративних модела Београда, Скопља и Торина. Посттекстуална концепција аутопоиетизиса код Патрика Шумахера упућује на симболичке формације које не настају само као резултат спољашње репрезентације (значења, идеологије, културе и субкултуре), већ и као интерно произведен комуникациони ефекат самореференцијалног система урбанизма. (Cf.: Schumacher, 2011) Посттекстуални модалитет означава симболичко као секундарни исход операција унутар система, а не њихов узрок. Посттекстуалност је интерпретативно у близини оперативно отворених система комуникације који производи и репродукује сопствене елементе (формације, посттипологије, диференцијације) путем сопственог кода и медија. Посттекстуализам свађен аутопоиетички у архитектури не преузима значења из друштва, већ их генерише из властитих формално-росторних и организационих операција. Симболичка формација посттекстуалности јесте унутрашња системска конструкција, а не одређена културно-историјска пројекција. Симболичко у посттекстуалном аутопоиетизису није метафоричко, наративно или иконографско, већ оперативно-комуникационо.

Симболичка формација посттекстуалности открива се у урбанизму кроз стално умножавање разлика (различити простори истости, различити облици једног, рекурзивне транзиције и слично) које омогућавају систему архитектуре и урбанизма да разграничи функције, артикулише хијерархије и произведе просторне ситуације. Посттекстуални аутопоиетизис симболичко у простору третира као ефекат диференцијације, а не референције. Симболичка читљивост не произилази из стабилних типова, већ из континуираних варијација параметара. Симболичка формација моделистике и декоративности форме настаје из градијента промене релационе деформације и адаптивне морфологије. Као производ тога рељефност ремоделације настаје емергентно из система моделистичких релација. Регулација и репрезентација у посттекстуалној ремоделацији постаје функција технолошког перформанса, а не идеолошких значења. Таква регулација и репрезентација простора је интерни репертоар архитектуре и урбанизма, који је репродукован, вариран и оптимизован. Такве регулационе форме су системски стабилне, али морфолошки промењиве. Може се закључити да посттекстуална моделистика, рељефност и регулација у концепту аутопоиетизиса представља емергентни ефекат формалне и супстантивне диференцијације унутар самореференцијалног система архитектуре чија је функција да омогући комуникацију, инфраструктурну оријентацију и функционалну координацију у комплексном просторном наслеђу града, без ослањања на спољашња значења, репрезентације или дискурзивне референце околине.

Као резултати истраживања пројектне и стваралачке емпирије друге половине 20. века, издвојили су се архитектонско-урбанистички аспекти инструментализације кроз које је високи модернизам могао да функционише као методолошко средство у заштити историјског урбанизма Београда, односно као пракса урбане конзервације. У друштвеном и идеолошком смислу архитектура високог модернизма показала се као стратешки инструмен, док је у погледу заштите историјског урбанизма Београда више била тактички и оперативни инструмент, омогућавајући интеграцију савремених интервенција у слојевито историјско урбано ткиво. У том смислу аспектуалности које су се издвојиле припадају тактичкој и оперативној инструментализацији. Ови инструментални аспекти високе модерне су еволуирали и трансформисали се кроз три ремоделације показујући прогресивну поливалентност и контекстуалну осетљивост. Њихова систематизација омогућава разумевање историјске праксе високе модерне, али и формулисање принципа који могу бити релевантни за савремену пројектантску и конзерваторску праксу кроз метамодеран језик архитектуре.

Под знаком *прве ремоделације* могу се издвојити следећи аспекти: неутралност просторног позиционирања; заједничке тенденције и специфичне разлике традиционалног и модерног; урбане морфолошке карактеристике као техничке водиље. Инструментални аспекти *друге ремоделације* су: холистички приступ историјском урбаном ткиву; интеграција модерног у затечено традиционално окружење; интерполација као критичка метода; типоморфолошке карактеристике као пројектантски ресурс; артикулација волумена кроз контекстуалне варијације; контекстуалност као пројектантски принцип; поливалентност као кључни аспект повезан са типолошким и морфолошким карактеристикама окружења; успостављање дијалога са традицијом; материјализација као културни код. Под знаком *треће ремоделације* могу се издвојити следећи аспекти: типолошка хибридизација; тематизација меморије и идентитета; пропустљивост традиционалног затвореног блока према модернистичким принципима; рефлексивност и самореференцијалност. Ови аспекти инструментализације у све три ремоделације указују да урбана конзервација не мора подразумевати стилску имитацију, већ може бити постигнута кроз разумевање типоморфолошких структура, феноменолошких концепата, културних кодова који конституишу конзерваторски однос према урбаном наслеђу и формулисање архитектонских одговора кроз критички дијалог. Наведени инструментални аспекти високе модерне су комплементарни архитектонским категоријалним праксама: моделистици, декоративности, рељефности, колоризму, регулацији и репрезентацији.



Слика 23 – Илустрација топологије три ремоделације у историјском урбанизму Београда (извор: аутор дисертације)

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

КРИТИЧКИ ОСВРТ НА ИСТРАЖИВАЊЕ

Докторско истраживање чији је субјект анализе архитектура високог модернизма поставило је сложену теоријску и методолошку поставку у којој се предмет анализе испитује као инструмент историјског урбанизма Београда кроз концептуални оквир три облика текстуалности простора (прототекст, текст, посттекст) који одговарају трима ремоделацијама модернистичке парадигме. Периодизација је била одређена кроз три кључна саветовања, у Дубровнику (1950), у Сплиту (1962) и у Врњачкој Бањи (1973), која су артикулисала парадигматске тачке промена и трансформације архитектонског дискурса. Компаративна димензија проширила је контекстуално истраживање на југословенске градове (Задар, Сарајево, Скопље) и на контекст типоморфолошке школе мишљења и неорационализма северне Италије са посебним освртом на град Торино како би се испитали заједнички именитељи и специфичности различитих друштвено-историјских и урбаних контекста. Примери анализирани у студији од прве ремоделације и прототекстуалности, преко друге ремоделације и текстуалности, до треће ремоделације и посттекста имали су за циљ да илуструју и конкретизују теоријске поставке засноване на феноменологији дијалектичких категорија архитектонског модернизма (неутралност, редукционизам, рационализам и минимализам). Дискусија настоји да критички преиспита фундаменталне премисе овог истраживања, да идентификује његове епистемолошке, методолошке и интерпретативне проблеме, да укаже на ограничења приступа, и да артикулише отворена питања која захтевају даљу разраду.

Централна методолошка одлука овог истраживања била је успостављање периодизације засноване на три архитектонска саветовања као парадигматским тачкама промена и трансформација. Ова одлука подразумева да су саветовања архитеката кључни историјски догађаји који су трансформисали архитектонски дискурс и праксу. Међутим, та претпоставка захтевала је критичко преиспитивање да ли су стручна саветовања заиста произвела парадигматске раскиде у тренутку свог одвијања, или су ретроактивно добили тај значај кроз архитектонску историографску хронологијацију. Историјска истраживања показују да се архитектонске трансформације често одвијају постепено, кроз дифузне процесе који не могу бити редуктовани само на појединачне догађаје. Саветовања су свакако била важна, она су окупљала водеће архитекте, артикулисала кључне проблеме, производила документе који су утицали на даљу праксу. Међутим, њихов статус као апсолутних прекида мора бити нијансиран признањем да су и пре сваког од тих саветовања постојале тенденције које су антиципирале промене, и да након саветовања праксе нису тренутно и униформно трансформисане. Да ове трансформације нису биле прекиди континуитета потврђено је истраживањем кроз дијалектичке категорије, које указују на одржавање континуитета у архитектури кроз различите модалитете, односно ремоделације. Такође, и дијалектички односи просторно *спољашње* и *унутрашње* указују да су ремоделације меке, а не оштре трансформације.

Проблем оштрих граница између три ремоделације посебно је видљив у емпиријском материјалу анализираним у студији. Неке карактеристике које су приписане другој ремоделацији – пажња према контексту, критички однос према ортодоксном функционализму, материјална рафираност – биле су присутне већ у неким пројектима из касних педесетих година који би формално припадали првој ремоделацији. Слично томе, трећа ремоделација није настала тренутно 1973. године, постоје пројекти из касних шездесетих који већ показују фрагментацију јединствене модернистичке парадигме, хисторицистичке референце, плурализам стилова. Ова преклапања сугеришу да су границе између ремоделација порозне и да свака ремоделација садржи у себи елементе које антиципирају следећу фазу. У том смислу

три ремоделације су третиране као доминантне тенденције које коегзистирају са другим, мање доминантним тенденцијама у сваком историјском моменту. У том случају, периодизација не би била стриктна хронолошка подела већ аналитички оквир који омогућава идентификацију доминантних парадигми уз признање њихове унутрашње хетерогености.

Проблем линеарности периодизације такође захтева пажњу. Структура прототекст – текст – посттекст сугерише прогресивну еволуцију у којој свака фаза надилази претходну кроз критичку рефлексiju и комплексификацију. Ова структура носи ризик телеолошке интерпретације – у којој би посттекст био *крајњи циљ* ка којем се архитектура кретала. Међутим, архитектонска историја није линеарна ни телеолошка, она се одвија кроз циклусе, регресије, паралелне токове, дисконтинуитете. Трећа ремоделација, са својом фрагментацијом и плурализмом, није нужно *супериорнија* или *зрелија* од прве две ремоделације са њеном синтезом и кохеренцијом. У том смислу су три ремоделације третиране као различити модалитете односа према модернистичкој парадигми – успостављање (*прототекст*), критичка елаборација (*текст*), деконструкција (*посттекст*) – без претпоставке да један модалитет надилази други. Овакав приступ омогућава да се препозна специфична вредност сваке ремоделације без субсумирања њих у линеарни наратив прогреса.

Употреба концепта *текстуалности простора* као централног аналитичког оквира овог истраживања заснива се на претпоставци да се архитектура и урбани простор могу *читати* као текстови – да поседују структуру, значење, да могу бити интерпретирани помоћу методолошких алата развијених у семиотици, лингвистици, теорији књижевности. Овај приступ има своју генеологију у структуралистичкој и постструктуралистичкој теорији архитектуре (Roland Barthes, Umberto Eco, Bernard Tschumi) и био је посебно утицајан током седамдесетих и осамдесетих година. Међутим, апликација лингвистичких и семиотичких категорија на архитектонске и урбане феномене носи сопствене ризике. Ризик од редукционизма инхерентан је свакој примени текстуалног модела на архитектуру. Фокусирањем на дискурзивну димензију – како архитектура *говори*, каква значења *имплицира*, како се *чита* – занемарују се материјалне, економске, технолошке детерминанте архитектонске продукције. У социјалистичкој Југославији, архитектура није била само дискурс већ и материјална пракса дубоко укореењена у политичку економију самоуправног социјализма, у дистрибуцију ресурса, у грађевинска предузећа, у технолошке могућности. Одлуке о томе шта ће се градити, где, у ком обиму, са каквим средствима, све то није било само питање архитектонског дискурса већ и економско и техничко питање. Текстуални модел може да анализира како је зграда артикулисала модерне принципе у историјском контексту али историографски и когнитивни модели служе да објасне како је успоставила дијалог са контекстом. Међутим, спознаја ових ограничења не значи напуштање текстуалности као аналитичког оквира већ његово нијансирање.

Свака феноменолошка анализа која користи методу студије случаја кроз историографску илустрацију суочава се са проблемом репрезентативности – односно са одабиром примера који репрезентују шири феномен који се истражује. Овим истраживањем анализиран је ограничени корпус пројеката различитих намена, типолошких карактеристика и размера. Компаративна димензија ове студије – упоредно посматрање Београда са Торином заснива се на претпоставци да је таква компарација епистемолошки продуктивна, да може да открије заједничке тенденције и специфичне разлике које омогућавају дубље разумевање оба контекста. Избор Торина као компаративног референтног оквира није био арбитран, северна Италија током послератног периода доживљавала је интензиван урбани развој, имала је развијену архитектонску културу са јаком теоријском традицијом (морфолошка школа Muratori и Caniggie), суочавала се са сличним проблемима као Југославија (како модернизовати градове уз очување историјског наслеђа, како интегрисати нове зграде у постојеће ткиво).

Архитектонска историографија је традиционално фокусирана на архитекте као централне актере, односно ауторе зграда, носиоце архитектонске визије, креативне субјекте. Ова студија је делимично вођена оваквим приступом, анализирајући пројекте кроз призму архитеката који су их пројектовали (Петар Вуловић, Григорије Самојлов и Боривоје Нанић, Богдан Игњатовић, Мирко Јовановић, Светислав Личина, Драган Гудовић). Међутим, архитектонска продукција је комплексан социјални процес који укључује многе актере поред архитеката, иницијаторе изградње (у социјализму то би биле републике, општине, друштвена предузећа, институције), политичаре и бирократе који учествују у доношењу важних одлука о финансирању и приоритетима, урбанисте који формулишу регулационе планове, спроводиоце архитектонско-урбанистичких конкурса, грађевинске фирме које реализују пројекте.

ЗАКЉУЧАК

Ова дисертација је поставила централну истраживачку претпоставку: да је архитектура високог модернизма у социјалистичкој Југославији, супротно уобичајеним перцепцијама о њој као деструктивној сили која је радикално трансформисала историјска урбана ткива, функционисала као инструмент заштите историјског урбанизма Београда – инструмент који је успостављао нове облике континуитета урбаног наслеђа кроз критички дијалог са постојећим морфологијама, типологијама и културним идентитетима. Кроз анализу три ремоделације модерничке парадигме – *прототекста* (1950-1962), *текста* (1962-1973) и *посттекста* (1973-1980) – студија је настојала да демонстрира како се однос између модерне архитектуре и урбаног наслеђа трансформисао од иницијалне ортодоксне примене функционалистичких принципа ка прогресивно софистициранијим приступима који су интегрисали контекстуалну осетљивост, морфолошку свест и признање вредности затечених урбаних структура. Емпиријски материјал – студија случаја Београда, компаративни примери из других југословенских градова (Задар, Сарајево, Скопље) и референтни компаративни оквир италијански град Торино – имао је за циљ да ислуструје и испита теоријску поставку. Тако висока модерна не означава само оперативно превазилажење (нем. *Überwindung*) објективног проблема темпоралности, него је и тактичка антитеза која садржи и произилази из сопствене тезе (нем. *Aufhebung*), процес којим се код истовремено укида, али и чува и подиже на виши ниво. У суштини, *Aufhebung* високе модерне је дијалектички концепт који негира затечену природу и предмет, али се његови суштински елементи задржавају и интегришу у целинску свеобухватност.

Анализа студије три ремоделације пружа значајну потврду полазне претпоставке, али на начин који је комплекснији и нијансиранији него што је иницијално антиципирано. Студије случаја откривају ограничења и парадоксе конзерваторског потенцијала високог модернизма. Прва ремоделација (прототекст) показује мању осетљивост према урбаном наслеђу – ортодоксна примена функционалистичких принципа често је резултирала пројектима који су, иако квалитетни у архитектонском смислу, били мање одговорни према контексту. Ово сугерише да је конзерваторски капацитет модернизма био историјски контингентан – он се развио кроз време, кроз акумулацију искуства, кроз теоријске дискусије (посебно оне покренуте на Сплитском саветовању 1962), кроз критике ортодоксне праксе. Друга ремоделација (текст) представља зенит високог модернизма али истовремено његову трансформацију кроз критичку рефлексију. Трећа ремоделација (посттекст) показује фрагментацију јединствене парадигме – пројекти који интегришу традиционално и модерно, али истовремено показују да је сама модерничка парадигма била у кризи, да више није постојала једнозначна методологија већ плурализам приступа. Заједнички именитељ за све три ремоделације је растући значај контекста, наслеђа, меморије. *Прототекст* третирао је контекст као секундарни фактор, *текст* га је интегрисао као кључну детерминанту, *посттекст* га је тематизовао као централни проблем. Ова прогресија није била линеарна или телеолошка, нити указује да је свака фаза била *квалитативнија* или *напреднија* од претходне, већ упућује на

историјску трансформацију која је одражавала шире културне, политичке и економске промене.

Концепт ремоделација схваћен као трансформације модернистичке парадигме које не подразумевају тотални раскид већ критичку ре-артикулацију омогућио је структурирање историјског материјала кроз аналитички оквир који је био истовремено хронолошки (три периода) и концептуалан (три типа односа према парадигми: успостављање, критичка елаборација, деконструкција). Периодизација заснована на три кључна саветовања pružila је јасне хронолошке маркере који су омогућили организацију наратива, док је концепт текстуалности (*прототекст*, *текст*, *посттекст*) пружио теоријски наратив за артикулацију разлика између ремоделација. Методологија је била посебно продуктивна у пружању компаративне анализе. Концепт ремоделација није био специфичан само за југословенски контекст, он се може применити и на друге студије случаја (Торино), омогућавајући да се идентификују паралелне трансформације упркос различитим друштвено-економским системима и различитим темпоралитетима. Категоријални аспекти (неутралност, редукционизам, рационализам и минимализам) испитани кроз три ремоделације није био специфично југословенски феномен већ део шире европске архитектонске културе. Ова компаративна димензија контекстуализовала је југословенску праксу у ширем оквиру, избегавајући испитивање као изоловани феномен и омогућавајући идентификацију глобалних тенденција и локалних специфичности.

Даље проспекције истраживања, засноване на анализи високог модернизма као инструмента заштите историјског урбанизма Београда, могу се дефинисати у три комплементарна правца, која одговарају различитим димензијама архитектонског знања и праксе: (1) *оперативна методолошка перспекција* – најнепосреднији наставак ове студије лежи у методолошком правцу који се односи на заштиту и валоризацију архитектонског и урбаног наслеђа високог модернизма као специфичног историјског слоја који захтева посебан конзерваторски и методолошки третман. Ово истраживање пружа темељан аналитички оквир и нуди критеријуме за идентификацију, документацију и валоризацију високе модерне кроз њене поливалентне контекстуалне карактеристике. У методолошкој перспекцији такође постоји темељна база и за даља испитивања типоморфолошких својстава урбане конзервације кроз различите друштвене и културолошке феномене; (2) *праксеолошка перспекција* – *метамодерна моделестика* упућује на пројектантску праксу и савремене архитектонске концепције. Стратегије високе модерне нису само историјски куриозитети већ потенцијално релевантне методе за савремену пројектантску праксу која се суочава са сличним изазовима. Метамодерни приступ у савременој архитектури је концепт који настоји да транцендује бинарне опозиције између модерне и традиције, између критичке дистанце и пројектанског ангажовања, између универзализма и партикуларизма; (3) *теоријска перспекција* – дијаграматске теорије које се односе на развој архитектонске теорије и аналитичних метода истраживања. Дијаграматска анализа представља комплементаран правац теоријског истраживања који се фокусира на визуелне и спацијалне репрезентације архитектонског знања. Ово истраживање користило је специфичан теоријски оквир заснован на теоријским перспективама структурализма и текстуалности простора који може бити испитан кроз алтернативне теоријске перспективе. На крају, методолошки оквир овог истраживања може бити полазиште и за поверу парадигматског односа традиционално – модерно и на другим историјским језгрима и градовима.

IZVORI, LITERATURA I LINKOVI

PRIMARNI IZVORI

1. Alić, D. i Gusheh, M. (1999). Reconciling National Narratives in Socialist Bosnia and Herzegovina: The Bašćaršija Project 1948 – 1953. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 1, pp. 6—25.
2. Anonim. (1962/1963). *Urbanizam i zaštita spomenika kulture*. Jugoslovenski institut za zaštitu spomenika kulture.
3. Anonim. (1975). *Knjiga o sintezi, Zamak kulture*.
4. Arbutina, D. (2012). Zadar's Unfinished Modernisation. In: *Unfinished Modernisation* (Ed. Maroje Mrduljaš i Vladimir Kulić), Croatian Architects' Association in collaboration with other partners, pp. 444—453.
5. Begliani, D. (Ed.) (1992). *Domenico Morelli – Ingegnere Architetto*. Ordine degli Architetti della Provincia di Torino.
6. Bogdanović, B. (2019). *Antropologija grada – Političko konstruisanje prostora*. Etnografski institut SANU.
7. Bojanić, P. i Đokić, V. (2011). *Misliti grad*. Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet.
8. Caniggia, G. (2021). A Structural Reading of Florence. in: *A Morphological Approach to Cities and Their Regions*. Zurich University of Applied Science and Arts, pp. 187—259.
9. Ciccarelli, L. (2025). *Vittorio Gregotti - Architect of the Modern Project*. Routledge.
10. Conzen, M. R. G. (1960). *Alnwick, Northumberland: A study in town-plan analysis*. Institute of British Geographers.
11. Crowley, D. (2008). Europe Reconstructed, Europe Divided. In: *Cold War Modern – Design 1945 – 1970*, V&A Publishing, pp. 43—65.
12. Denegri, J. (2013). *Srpska umetnost 1950—2000. (pedesete)*. Orion Art.
13. Đokić, V. (2004). *Urbana morfologija – grad i gradski trg*. Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet.
14. Eisenstadt, S. N. (2000). Multiple Modernities. *Daedalus* 129(1), pp. 1—29.
15. Ervin. Š. (1949/1950). Kulturna baština i socijalistički realizam, U: *Književne studije*, Nakladni zavod Hrvatske.
16. Frempton, K. (2004). *Moderna arhitektura – kritička istorija*, Orion Art.
17. Giedion, Z. (2012). *Prostor, vreme i arhitektura*. Građevinska knjiga.
18. Giedion, S. (2012). *Prostor, vreme i arhitektura*, Građevinska knjiga.
19. Grabrijan, D. i Najdhart, J. (2023/1957) *Arhitektura Bosne i put u savremeno*. Akademija nauka i umetnosti Bosne i Hercegovine.
20. Gredelj, S. (1996). Modernizacija i modernost. *Filozofija i Društvo*, IX-X, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 239—252.
21. Habermas, J. (2018/1985). Moderna i postmoderna arhitektura. U: *Modernizam/postmodernizam* (ur. Dušan Marinković), Mediterran, str. 128—145.
22. Ignjatović, A. (2012). Tranzicija i reforme: Arhitektura u Srbiji 1952–1980: Težnje ka visokom modernizmu. U: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek : Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, (ur. Šuvaković M. i dr.), Orion Art, str. 689–726.

23. James, A. (2016). A Sistematic Theory of Tradition. *Journal of the Philosophy of History*, No. 10, pp. 1—28, doi 10.1163/18722636-12341313
24. Jovanović, M. (1979). Rekonstrukcija stambenog bloka u Njegoševoj ulici u Beogradu, *Arhitektura Urbanizam* br. 82, str. 13—16.
25. Kadrijević, A. (2007). Prilog metodologiji tumačenja arhitektonske istorije: karakterisanje, klasifikovanje i periodizovanje izdvojenih pojava. U: *Umetnost - Arhitektura - Dizajn*, (ur. Dragan Jelenković) Kulturni centar Pančeva - Galerija savremene umetnosti, str. 39—53.
26. Kadrijević, A. (2015). Reformatorska interpolacija u beogradskom urbanom tkivu: Jugoslovenska udružena banka (1929-1931) arhitekta Huga Erliha, *Artum* 1, str. 38—42.
27. Kapetanović, E. (1963). Problemi zaštite arhitektonsko-urbanističkih celina Bosne i Hercegovine, *Arhitektura Urbanizam* br. 19, str. 17.
28. Kojić, B. (1963). Razvitak seoskih naselja i urbanističko nasleđe u aglomeracijama ruralnog tipa. U: *Urbanizam i zaštita spomenika kulture*, Stručno savetovanje, Jugoslovenski institut za zaštitu spomenika kulture, str. 138—139.
29. Krstić, B. (2014). *Atinska povelja i misao arhitekata i urbanista FNRJ 1950-ih*. Arhitektonski fakultet – Univerzitet u Beogradu.
30. Kulić, V. (2009). “East? West? Or Both?” Foreign perceptions of architecture in Socialist Yugoslavia”. *The Journal of Architecture* 14, pp. 129—147.
31. Kulić, V. (2012). Architecture and Ideology in Socialist Yugoslavia. In: *Unfinished Modernisation* (Ed. Maroje Mrduljaš i Vladimir Kulić), Croatian Architects' Association in collaboration with other partners, pp. 38—63.
32. Kulić, V. (2014). The Scope Of Socialist Modernism: Architecture and State Representation in Postwar Yugoslavia. In: *Sanctioning Modernism*, University of Texas Press, pp. 37—65.
33. Kurtović Folić, N. (1995). Tipomorfologija – otkrivanje fizičke i prostorne strukture grada, *DaNS*, Br. 15, str. 37—39.
34. Kurtović Folić, N. (2004), Stilovi i urbane forme. *Forum*, br. 40, Savez arhitekata Srbije, str. 56-61.
35. Labadi, S. (2022). Dynamic heritage and urban conservation: Rethinking integrity in heritage management. *Built Heritage*, 6(1), pp. 12—25.
36. Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell Publishing.
37. Low, S. (2006). Uvod: Teorijsko promišljanje grada. U: *Promišljanje grada. Studije iz nove urbane antropologije* (ur. Setha M. Low), Jesenski i Turk, str. 17—58.
38. Macura, M. (1947). Problematika naše arhitekture. *Arhitektura* br. 3, Savez društva inženjera i tehničara FNRJ, str. 19.
39. Macura, M. (1950). Stanovanje. *Arhitektura*, br. 11-12, Savez društva inženjera i tehničara FNRJ, str. 23.
40. Mađarić, V. (1963). Zaštita spomenika kulture i urbanizam. U: *Urbanizam i zaštita spomenika kulture*, Stručno savetovanje, Jugoslovenski institut za zaštitu spomenika kulture, str. 81—96.
41. Maksimović, B. (1963). Problemi rekonstrukcije i asanacije urbanih celina spomeničkog značaja. U: *Urbanizam i zaštita spomenika kulture*, Stručno savetovanje, Jugoslovenski institut za zaštitu spomenika kulture, str. 153—158.
42. Manević, Z. (1972). Novija srpska arhitektura. U: *Srpska arhitektura 1900 – 1970*, (ur. S. Baračković), Muzej savremene umetnosti, str. 7-38.
43. Marojević, I. (1988). Povjesni grad kao dokument, *Radovi Instituta za povjest umjetnosti*, br. 12-13, str. 191—196.

44. Merenik, L. (2009). Visoki modernizam ili socijalistički estetizam. [internet], dostupno na <https://www.scribd.com/document/12966913/Visoki-Modernizam-Ili-SocijalistickiEstetizam> [14. 12. 2025]
45. Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. (C. Smith, Trans.). Routledge.
46. Micheli, S. and Szacka, L. C. (2017). Paolo Portoghesi and the Postmodern Project. In: *Re-Framing Identities - Architecture's Turn to History, 1970–1990*, Birkhauser, str. 179—190.
47. Minić, O. (1960). Transformacije centra Beograda. *Arhitektura Urbanizam*, br. 1, str. 18—21.
48. Minić, O. (1963). Uvodna reč. *Arhitektura Urbanizam*, br. 19, str. 1
49. Mohorovičić, A. (1947). Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja. *Arhitektura* br. 1-2, str. 7.
50. Mügge, C. (2015). The Concept of Neutrality with Regard to Gender and Religion: A Critique Exemplified by the Approach of Martha Nussbaum. *Religion and Gender*, Vol. 5, No. 2: 150—164, DOI: 10.18352/rg.10120
51. Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli.
52. Olsen, B. (2002). *Od predmeta do teksta: Teorijske perspektive arheoloških istraživanja*, Geopoetika.
53. Pallasma, J. (2017). *Prostor vremena*. (Ed. Ajla Selenić, Vladan Đokić), Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet.
54. Pasinović, A. (1969). *Kulturna baština i suvremena arhitektura*. Telegram X, BR. 476.
55. Perović, M. (2003). *Arhitektura socijalističkog estetizma*. U: *Srpska arhitektura XX veka: od istorizma do drugog modernizma*, Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 148—209.
56. Perović, M. (2005). *Istorija moderne arhitekture – tradicija modernizma i drugi modernizam*. knjiga 3, Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet.
57. Perović, M. (2008). *Iskustva prošlosti*. Građevinska knjiga.
58. Radojević, A. (1962). Hemijski institut u Beogradu, *Arhitektura Urbanizam*, br. 18, str. 34—38.
59. Radosavljević, U. (2019). Pouke urbanizma Beograda 19. veka. U: *Zbornik radova Planska i normativna praksa zaštite prostora i životne sredine*, Asocijacija prostornih planera Srbije, Univerzitet u Beogradu – Geografski fakultet, 81—92.
60. Radović, R. (1981). Složeni i višeznačni smisao kontinuiteta u arhitekturi. *Komunikacije '78*, Rekonstrukcija grada – kontinuitet-tradicija, savremenost, budućnost, knjiga 3, Centar za planiranje urbanog razvoja.
61. Regis, D. (1989). *Gino Becker Architetto*. Gatto Editore Torino.
62. Rogošić, Ž. (1988). Zaštita i revitalizacija starih gradskih jezgri. Časopis za kritičku teoriju društva i kulture *Pogledi*, Međuopćinska konferencija Saveza komunista Hrvatske za Dalmaciju.
63. Rosi, A. (2008). *Arhitektura grada*. Građevinska knjiga.
64. Salingaros, N. (1999/2006). *Architecture, Patterns and Mathematics*, in the *A Theory of Architecture*.
65. Schumacher, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*. Vol. 1, John Wiley and Sons.
66. Šegvić, N. (1950). Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ, *Arhitektura* br. 5-6, str. 30.
67. Stanić, R. (1975). Spomenici kulture kao bitan element u oblikovanju prostora u urbanoj sredini. U: *Knjiga o sintezi*, Zamak kulture.
68. Stevanovic, V. (2013). A reading of interpretative models of minimalism in Architecture. *METU JFA*, 30 (2): pp. 181—194.

69. Stevanović, V. (2013). Ideological Assumptions in Aesthetic Judgment of Architecture, *Spatium International Review* No. 30, pp. 40-46.
70. Stevanović, V. (2014). Racionalizam u arhitekturi: nekoliko modela instrumentalizacije, *Art + Media* 6, pp. 114–124.
71. Stojanović, B. (1948). O socijalističkoj arhitekturi, *Arhitektura* br. 4-6, str. 14.
72. Šuvaković, M. (2008). *Umetnost posle socijalsitičkog realizma*, Republika br. 440-441. (www.republica.co.rs/440-441/20.html, приступ: 18. 04. 2026. године)
73. Šuvaković, M. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art.
74. Ugljen Ademović, N. i Turković, E. (2012). A Sinthesis of Modern and Traditional Features in Bosnia. In: *Unfinished Modenisation* (Ed. Maroje Mrduljaš i Vladimir Kulić), Croatian Architects' Association in collaboration with other partners, pp. 432—443.
75. Vučenović, S. (1963). Urbane celine spomeničkog značaja. U: *Urbanizam i zaštita spomenika kulture*, Stručno savetovanje, Jugoslovenski institut za zaštitu spomenika kulture, str. 150-152.
76. Vučetić, R. (2020). *Koka-kola socijalizam*. JP Službeni glasnik.
77. Wang, H., & Zhang, Y. (2023). Performance evaluation of urban heritage conservation: A multi-criteria analysis. *Journal of Urban Heritage*, 8(4), 178—195.
78. Wells, J. C. (2007). The Plurality of Truth in Culture, Context, and Heritage: A (Mostly) Post-Structuralist Analysis of Urban Conservation Charters, *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Papers*, Paper 19, pp. 5–7, <http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2008/CT-2008-103.pdf>
79. Yarrow, T. (2018). Retaining Character: Heritage Conservation and the Logic of Continuity, *Social Antropology*, pp. 330—344, DOI: <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12532>
80. Zermani, P. (1989). *Gabetti e Isola*. Stampato della Grafica Ragno.
81. Аноним. (2016). Принципи за анализе, конзервацију и структуралну рестаурацију архитектонског наслеђа. *Модерна конзервација*, бр. 4, 281–284.
82. Банковић, А. и Вуксановић Маџура, З. (2018). Три архитектонска конкурса за Музеј града Београда, *Наслеђе* бр. 19, стр. 79–97.
83. Благојевић, Љ. (2005). *Нови Београд: Оспорени модернизам*. Завод за уџбенике, Београд; Архитектонски факултет Универзитета у Београду; Завод за заштиту споменика културе града Београда.
84. Богојевић, Р. (1956/2012). Прилог тумачењу архитектонске целине. У: *Зборник Архитектонског факултета* књ. II/1956 - Репринт, Орион Арт, стр. 20-21.
85. Бранди, Ч. (2007). *Теорија рестаурације*. ур: Шекарић Б, Генерална дирекција за сарадњу у развоју Министарство спољних послова Италије, Министарство културе РС.
86. Бркић, А. (1992). *Знакови у камену: Српска модерна архитектура 1930 – 1980*. Савез архитеката Србије.
87. Бркић, А. (1997). Невесела судбина града. *Наслеђе* бр. 1, стр. 163–167.
88. Вуковић, С. (1964). Југословенска банка за спољну трговину у Београду. *Arhitektura Urbanizam* br. 25, str. 30–32.
89. Гордић, М. (2004). *Велика школа 1808-1813*. Завод за заштиту споменика културе града Београда.
90. Делез, Ж. (2020). *По чему се препознаје структурализам?*. Карпос.
91. Јадрешин-Милић, Р. (2012). *Теоријске поставке савремене класичне архитектуре и њихов однос према теоријским принципима архитектуре ренесансе*. докторска дисертација, Универзитет у Београду – Архитектонски факултет.

92. Јанакoвa Грyић, М. (2010). *Архитекта Милорад Маџура 1914-1989*. Виртуелни архитектонски музеј; Институт за архитектуру и урбанизам Србије.
93. Јањић, С. (1956). О карактеристикама првонаграђеног пројекта на конкурсy за уређење Трга Републике у Београду, *Преглед архитектуре* бр. 4-5, стр. 110–114.
94. Кадијевић, А. (2024). Полемички аспекти српске архитектуре после 1945. године. У: *Полемички аспекти српског модернизма после 1945. са посебним освртом на деловање припадника Задарске групе*, САНУ, стр. 103—125.
95. Килибарда, Н. (2010). Преглед делатности и улога Драгана Гудовића у Београдској архитектури. *Годишњак града Београда* бр. LVII, стр. 211—240.
96. Крунић, Ј. (1950). Архитектонско наслеђе и процес стварања архитектонског израза. *Реферати за прво саветовање архитеката и урбаниста Југославије*, Научна књига, стр. 170.
97. Мандић, С. (1954). Реконструкција једног блока у Београду. *Преглед архитектуре*, бр. 2, стр. 40—42.
98. Маневић, З. (2010). Вредновање урбаног наслеђа Београда. У: *Очување градитељског наслеђа – стварно и могуће*, ур. Живковић, Н., Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 49—56.
99. Маневић, З. (2014). Архитектура и политика 1937 – 1941. У: *Могуће стратегије развоја Србије, Економски зборник књ. XIII, Српска академија наука и уметности – Одељење друштвених наука*, стр. 941-956.
100. Милашиновић Марић, Д. (2017). *Полетне педесете у српској архитектури*. Орион Арт.
101. Милинковић, М. (2012). *Архитектонска критичка паракса: теоријски модели*. докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду – Архитектонски факултет.
102. Минић, О. (1960). Језгро Београда, *Годишњак града Београда*. VII, стр. 441—472.
103. Мрљеш, Р. (2013). Реконституција блока између улица Вишњићеве, Змаја од Ноћаја, Краља Петра и Господар Јованове. *Наслеђе*, бр. 14, стр. 187—200.
104. Мрљеш, Р. (2020). Зграда „Енергопројекта“ у Београду архитекте Милице Штерић: висока модерна као парадигма урбане конзервације. *Наслеђе* бр. 21, стр. 125—138.
105. Мрљеш, Р. (2022). Архитектура интернационалног модернизам у контексту репозиционирања социјалистичке Југославије на међународној сцени. *Годишњак за друштвену историју*, XXIX свеска 2, стр. 29—47
106. Мрљеш, Р. и Цигановић, А. (2019). Дијаграматски приступ синтези у заштити својства објеката – испитивање два студијска поступка архитекте Димитрија М. Лека из 1947-1948. године. *Наслеђе* бр. 20, стр. 201—215.
107. Мрљеш, Р. и Цигановић, А. (2023). Феноменологија просторне културно-историјске целине: пример Подручја око Доситејевог лицеја. *Наслеђе*, бр. 24, стр. 199—214.
108. Николић, М. (2022). *Културно наслеђе и питање аутентичности*. Универзитет у Београду – Архитектонски факултет.
109. Поповић, Д. (1959). Урбанистичко решење трга Димитрија Туцовића. *Борба*, 7. август 1959. године.
110. Путник Прица, В. (2015). Трансформација визуре града: Урбанистичке интерполације у Београду 1945-1985. У: *Зборник радова*, VI конференција, Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 85—95.
111. Ротер Благојевић, М. (1997), Настава архитектуре на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. Века. *Годишњак града Београда* XLIV, стр. 125—137.

112. Ротер Благојевић, М. и Николић, М. (2008). Значај очувања идентитета и аутентичности у процесу урбане обнове града – улога стамбене архитектуре београда с краја 19. и почетка 20. века у грађењу карактера историјских амбијената. *Наслеђе* бр. 9, стр. 117-128.
113. Секулић, А. и Стефановић, Ђ. (1954). Пројекат Хемијског института Природно математичког факултета Универзитета у Београду. *Преглед архитектуре*, бр. 2, стр. 36—39.
114. Ђоровић, Д. (2018). План Емилијана Јосимовића у контексту трансформације урбаног пејзажа Београда у деветнаестом веку. *Изградња* бр. 72(4-6), стр. 151—163.
115. Фолић, Б. (2017). *Нова школа архитектуре у Београду*. Универзитет у Београду – Архитектонски факултет.
116. Цигановић, А. и Мрљеш, Р. (2015). Српска архитектонска лингвистика и њене компаративне везе друге половине XX века. У: Зборник радова *Архитектура и урбанизам после Другог светског рата*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 11—21.
117. Цигановић, А. и Мрљеш, Р. (2018). Схватање одрживог развоја у српској архитектури и конзерваторској пракси друге половине 20. века. У: Зборник радова са IX конференције *Културно наслеђе и друштво*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 36—49.
118. Цигановић, А. и Мрљеш, Р. (2021). Парадигматски хабитус архитектуре у заштити културе простора. У: Зборник радова са XI међународне научно-стручне конференције *Градитељско наслеђе и урбанизам* (ур. Мрљеш, Р.), Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 44—55.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ

1. Ambruš, D. (2018). *Modeli integracije istorijskog centra i rečnog priobalja post-industrijskih gradova*. doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet.
2. Anonim. (1968). Administrativna zgrada SDK. *Arhitektura Urbanizam* br. 53-54, str. 52—54.
3. Anonim. (1968). Administrativna zgrada Izvršnog veća SR Srbije. *Arhitektura Urbanizam* br. 53—54, str. 131.
4. Anonim. (2023). *Architectural Guide Sarajevo*. Dom Publishers.
5. Bajić Brković, M. (1984). Problemi metodološke zasnovanosti urbanističkog planiranja. *Arhitektura Urbanizam* br. 93, str. 28—31.
6. Bandarin, F. & van Oers, R. (2012). *The historic urban landscape: Managing heritage in an urban century*. Wiley-Blackwell.
7. Battaglia, L. (2002). Crisi del Movimento Moderno: il Coso di Torino. In: *Torino 1863-1963*, Societa Piemontese di Archeologia e Belle Arti, pp. 201—232.
8. Berk, P. (2002). *Istorija i društvena teorija*. Fond za otvoreno društvo.
9. Bešić, M. (2019). *Metodologija društvenih nauka*. Akademska knjiga.
10. Choay, F. (2001). *The invention of the historic monument*. Cambridge University Press.
11. Curtis, W. J. R. (1996). *Modern Architecture Since 1900*. Phaidon Press.

12. Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
13. Fletcher, S. B. (1996). *A History of Architecture*. Routledge.
14. Fodor, J. A. (1974). Special sciences (or: The disunity of science as a working hypothesis). *Synthese*, 28(2), 97–115.
15. Frampton, K. (1995). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. MIT Press.
16. Frampton; K. (1983). *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*. In Foster H. (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle Bay Press.
17. Gamulin, G. (1967). *Arhitektura u regiji*. Društvo povjesničara umjetnosti.
18. Gronstad A. & Vagnes, O. (2011). *What do pictures want? Interview with W. J. T. Mitchell*. In: *Images Journal for visual studies*, Center for visual studies. (<https://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>)
19. Gvužd, A. (1985). Filmski diskurs – tekst i tekstotvoračka aktivnost. U: *Filmske sveske* br. 4, Institut za film.
20. Ignjatović, A. i Manojlović Pintar, O. (2012). Transformations of the Slavija Square in Belgrade: History, Memory and Construction od Identity/Preobražaj trga Slavija u Beogradu: istorija, sećanje i konstrukcija identiteta. In: Simu, M. (ed.), *Memory of the City / Sećanje grada*, Belgrade: Kulturklammer, str. 120—154.
21. Jung, C. G. (1968). *Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton University Press.
22. Kim, J. (1998). *Mind in a Physical World: An Essay on the Mind-Body Problem and Mental Causation*. MIT Press.
23. Kovács, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. University of Chicago Press.
24. Kuljić, T. (2004). Postmoderna i istorija (Postmoderne und die Gesichte). U: *Sociologija* vol. XLV No. 4, Sociološko naučno društvo Srbije i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, str. 291—292.
25. Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.
26. Macura, V. (1983). *Urbano planiranje u Srbiji 19. i 20. Veka*. Centar za planiranje urbanog razvoja.
27. Maffei, G. L., & Caniggia, G. (1979). *Lettura dell'edilizia di base*. Alinea.
28. Maretto, G. (1970). Il centro storico come bene culturale. Calderini.
29. Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. Yale University Press.
30. Mitchell, W. J. T. (1997). Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 3, p.p. 559—561.
31. Mitrović, B. (1991). Apsolutna sloboda i užas. Ideologija srpske posleratne arhitekture. *Komunikacije* br. 77, str. 15-17.
32. Mitrović, M. (1975). Ne verujem više u simpozijum. U: *Knjiga o sintezi*, Zamak kulture.
33. Mlikota, A. (2021). *Zadar – obnova i izgradnja nakon razaranja u Drugome svjetskom ratu*. Školska knjiga.
34. Nagel, E. (1961). *The Structure of Science: Problems in the Logic of Scientific Explanation*. Harcourt, Brace & World.
35. Noriaki, I. (2010). The Impossibility of Political Neutrality. *Croatian Journal of Philosophy* 10 (2), pp. 147—155.

36. Oppenheim, P. & Putnam, H. (1958). Unity of science as a working hypothesis. In: H. Feigl, M. Scriven, & G. Maxwell (Eds.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science* (Vol. 2, pp. 3–36). University of Minnesota Press.
37. Pallasmaa, J. (2012). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Wiley.
38. Pawley, M. (1998). *Minimalism*. Phaidon Press.
39. Petranović, B. (1989). *Istorija Jugoslavije 1918–1988 : Treća knjiga – Socijalistička Jugoslavija*. Nolit.
40. Petričić, B. (1968). O rezultatima konkursa za urbanističko rešenje od Kalemegdana do Trga Dimitrija Tucovića. *Arhitektura Urbanizam* br. 49-50, str. 7—11.
41. Sala, G. & Moucheron, N. (2017). Construction and Communication of Falchera: An Ina-Casa Neighbourhood in Turin by Giovanni Astengo. *Serbian Architectural Journal*, vol. 9, No. 3, pp. 285—306.
42. Searle, J. R. (1992). *The Rediscovery of the Mind*. MIT Press.
43. Sládeček, M., Vasiljević, J. i Petrović Trifunović, T. prir. (2015). *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike; Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
44. Špikić, M. prir. (2018). *Gustavo Giovannoni – Spomenici i ambijenti*. Matica hrvatska.
45. Tanizaki, J. (1977). *In Praise of Shadows*. Vintage.
46. Trbojević, R. (1967). Zid-zavesa i njegova primena u Beogradu. *Arhitektura Urbanizam*, br. 44, str. 3—7.
47. Valencia, N. (2019). Neutral Architecture Doesn't Exist. *ArchDaily*: <https://www.archdaily.com/923803/neutral-architecture-doesnt-exist> (приступило: 07.04.2025.)
48. Vesely, D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. MIT Press.
49. Vitgenštajn, L. (1980). *Filozofska istraživanja*. Nolit.
50. Wilson, R. A. (2004). *Boundaries of the Mind: The Individual in the Fragile Sciences – Cognition*. Cambridge University Press.
51. Wintz, S. (2019). Art Isn't Neutral—A Conversation With Carin Kuoni and Laura Raicovich. *Art Papers* 43.02 – Fall 2019 - Strategies of Response: <https://www.artpapers.org/art-isnt-neutral> (приступило: 07.04.2025.)
52. Zite, K. (2011). *Umetničko oblikovanje gradova*. Građevinska knjiga.
53. Žegarac, B. (1989). *Tehnika građenja i evolucija zamisli o organizaciji stanovanja u gradu*. Arhitektonski fakultet.
54. Алфиревић, Ђ (2016). *Експресионизам у српској архитектури*. Орион Арт.
55. Алфиревић, Ђ. и Симоновић Алфиревић, С. (2014). Двотрактни склоп у стамбеној архитектури у Србији. *Архитектура и урбанизам*, бр. 39, стр. 7—16.
56. Алфиревић, Ђ. и Симоновић Алфиревић, С. (2015). Интерполација у архитектури: приступи пројектовању интерполираних објеката и „спона“ као интегративни елемент, *Архитектура и урбанизам*, бр. 41, стр. 24—39.
57. Антешевић, Н. (2015). Социјалистички естетизам у туристичкој архитектури Југославије (1960-1980). У: Зборник радова VI конференције *Архитектура и урбанизам након Другог светског рата – заштита као процес или модел* (ур. Н. Живковић), Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 186—203.
58. Борозан, И. (2006). *Репрезентативна култура и политичка пропаганда – Споменик кнезу Милошу у Неготину*. Филозофски факултет – Катедра за историју уметности.
59. Делез, Ж. (2009). *Разлика и понављање*. Федон.

60. Димитријевић Марковић, С. (2017). Форма града и урбанистичка регулација: Османов Париз и Јосимовићев Београд. *Наслеђе* бр. 18, стр. 129—147.
61. Драгишић, П. (2019). *Шта смо знали о Италији? Погледи из Београда на Италију 1955-1978*. Институт за новију историју Србије.
62. Ђурић Замоло, Д. (2011), *Градитељи Београда 1815 – 1914*. Музеј града Београда.
63. Кадијевић, А. (2008) О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима. *Наслеђе*, бр. 9, стр. 75—88.
64. Кадијевић, А. (2010). Идеологије и архитектура у контексту духа времена. У: *Идеологије и идеали – прилози истраживању архитектуре 20. века у Војводини*, Музеј савремене уметности Војводине, стр. 4—11.
65. Кадијевић, А. (2015). Српско црквено градитељство (1945-2015). У: *Зборник радова Архитектура и урбанизам после Другог светског рата*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, стр. 157—167.
66. Карабеговић, Т. (2018). *Репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. Године*. докторска дисертација, Универзитет у Београду – Архитектонски факултет.
67. Максимовић, Б. (1983). *Идеје и стварност урбанизма Београда 1830 – 1941*. Завод за заштиту споменика културе града Београда.
68. Мецанов, Д. (2009) Архитектонски конкурси на Новом Београду од 1947. до 1970. године. *Наслеђе* бр. 10, стр. 113—140.
69. Митровић, М. (2023). *Отписана*. (прир. В. Станић) Вулкан.
70. Попадић, М. (2010). Нови улепшани свет: социјалистички естетизам и архитектура. *Зборник за ликовне уметности*, бр. 38, стр. 247—260.
71. Просен, М. (2001) Прилог познавању београдског опуса Григорија И. Самојлова. *Наслеђе* бр. 3, стр. 89—104.
72. Стовел, Х. (2001). Интегративни приступ урбаној и просторној конзервацији. (прев. Б. Шекарић), *Гласник ДКС-а* бр. 25, стр. 21—25.
73. Цигановић, А. и Јовићевић, Д. (2022). Ране визуелизације као документаризације: Српско сакрално градитељство и фреско-сликарство у три серијала Радиотелевизије Београд. У: Тематски Зборник међународног значаја *Традиционално и савремено у уметности и образовању*, Факултет уметности Универзитета у Приштини, стр. 324—336.

ПОПИС ГРАФИЧКИХ ПРИЛОГА И ТАБЕЛА

ГРАФИЧКИ ПРИЛОЗИ

- Слика 1** – Историјско-интерпретативни методолошки приступ
(извор: аутор дисертације према наведеном извору Кадијевић, 2007)
- Слика 2** – Интерпретација теоријских и методолошких поставки истраживања
(извор: аутор дисертације)
- Слика 3** – Структура дисертације
(извор: аутор дисертације)
- Слика 4** – Хронолошки развој модерног правца у архитектури 20. века
(извор: аутор дисертације)
- Слика 5** – Дијаграм хронолошког развоја дијалектичких категорија
(извор: аутор дисертације)
- Слика 6** – Концептуална шема развојних промена ремоделација
(извор: аутор дисертације)
- Слика 7** – Концептуални приказ модернистичких интерполација
(извор: аутор дисертације према наведеном извору Алфиревић, Симоновић Алфиревић, 2015)
- Слика 8** – Приказ начина решавања средњег објекта В, који преузима својства објеката А и С
(извор: аутор дисертације према наведеном извору Богојевић 1956/2012)
- Слика 9** – Хронолошки приказ ремоделација са кључним тачкама промена
(извор: аутор дисертације)
- Слика 10** – Шематски приказ синтезе архитектонских категорија
(извор: аутор дисертације)
- Слика 11** – Графички приказ идејног решења реконституције блока
(извор: аутор дисертације према наведеном извору Мандић, 1954)
- Слика 12** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 13** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 14** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 15** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 16** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 17** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 18** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 19** – Графички приказ урбане реконституције блока
(извор: аутор дисертације према наведеном извору: Јовановић, 1979)
- Слика 20** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 21** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 22** – Графички приказ урбане реконституције блока (извор: аутор дисертације)
- Слика 23** – Илустрација топологије три ремоделације у историјском урбанизму Београда
(извор: аутор дисертације)

ТАБЕЛЕ

Табела 1 – Примери који илуструју прву ремоделацију – прототекст
(извор: аутор дисертације)

Табела 2 – Примери који илуструју другу ремоделацију – текст
(извор: аутор дисертације)

Табела 3 – Примери који илуструју другу ремоделацију – посттекст
(извор: аутор дисертације)

APENDIX



Appendix 1 – Министарство одбране Републике Србије – Дирекција за издавачко-библиотечку и информациону делатност, Балканска 53-53а
(извор: аутор дисертације)



Appendix 2 – Стамбени блок Секретаријата иностраних послова,
Краља Петра 10 (извор: аутор дисертације)



Appendix 3 – Природно-математички факултет Универзитета у Београду – Хемијски институт, Студентски трг 12-16 (извор: аутор дисертације)



Appendix 4 – Стамбено-пословна зграда у улици Маркони у Торину (Via Marconi, Turin)
(извор: аутор дисертације)



Appendix 5 – Југословенска банка за спољну трговину, Краља Петра 19
(извор: аутор дисертације)



Appendix 6 – Административна зграда Службе друштвеног књиговодства, Поп Лукина 7-9
(извор: аутор дисертације)



Appendix 7 – Зграда Извршног већа Савезне Републике Србије, Немањина 22-26
(извор: аутор дисертације)



Appendix 8 – Мултифункционална зграда на углу улица Ђолити (Giolitti) и Помба (Pomba) у Торину (извор: аутор дисертације)



Appendix 9 – Стамбени блок Његошева, Курсулина, Макензијева, Кнегиње Зорке
(извор: аутор дисертације)



Appendix 10 – Зграда Филозофског факултета, Чика Љубина 18-20
(извор: аутор дисертације)



Appendix 11 – Стамбен блок *Плато* на Врачару, Милешевска, Цара Николаја, Радослава Грујића (извор: аутор дисертације)



Apendix 12 – Зграда Bottega d'Erasmus, Via Gaudenzio Ferrari 9 у Торину
(извор: аутор дисертације)

БИОГРАФИЈА

Раде Д. Мрљеш (Аранђеловац, 19. јул 1983. године) завршио је природно-математички смер гимназије у Аранђеловцу 2002. године. Исте године уписао је Архитектонски факултет – Универзитета у Београду на коме је дипломирао 27. марта 2009. године. У Заводу за заштиту споменика културе града Београда запослен је од 16. марта 2011. године, тренутно у звању архитекте – вишег конзерватора. Стручни испит за рад у установама заштите непокретних културних добара положио у Републичком заводу за заштиту споменика културе у новембру 2012. године. Као аутор и коаутор учествовао је у изради бројних конзерваторско–рестаураторских пројеката, спровођењу планских аката, студија, истраживања као и надзора над извођењем радова на културним добрима. Бави се споменичким архитектонским наслеђем и питањима заштите споменика културе у условима савременог планирања и изградње. Претежно интересовање односи се на истраживање и очување просторних културно-историјских целина. Уредник је зборника радова и аутор концепта три међународне научно-стручне конференције *Градитељско наслеђе и урбанизам* одржане у Београду у октобру 2021. године, *Заштита градитељског наслеђа у 21. веку – изазови и могућности* одржане у Београду у октобру 2023. године и *Зелени град и градитељско наслеђе* одржане у Београду у октобру 2025. године. Докторске академске студије уписао је у октобру 2019. године на Архитектонском факултету – Универзитета у Београду. Учествовао је и излагао радове на више научних скупова у земљи и иностранству. У оквиру докторских академских студија усмерио се на истраживање архитектуре друге половине 20. века у контексту развоја историјског језгра града испитујући парадигматски однос модерног и традиционалног. Учествовао је на докторској размени 2025. године на Politecnico di Torino у Италији. Од 2016. године је члан Извршног обора Националног комитета ICOMOS Србија и члан редакције часописа *Модерна конзервација* у издању Националног комитета ICOMOS. Члан је Управног обора огранка INTBAU Србија од оснивања 2021. године. Од 2026. године је члан Управног одбора Друштва архитеката Београда (ДАБ) и члан је националне секције Docomoto Србија. Од јануара 2025. године је члан редакције часписа *Споменици* у издању Завода за заштиту културно-историјског и природног наслеђа у Сарајеву. Добитник је више награда и признања у области архитектуре, урбанизма и заштите градитељског наслеђа.

СПИСАК НАУЧНИХ РАДОВА КАНДИДАТА

M24 | **Мрљеш, Р.** (2022). Архитектура интернационалног модернизма у контексту репозиционирања социјалистичке Југославије на међународној сцени, *Годишњак за друштвену историју*, XXIX свеска 2 (ур. М. Ристовић), Београд: Удружење за друштвену историју.

M33 | Kordić, M., **Mrlješ, R.**, Todorović, D. (2026) Palace of Serbia: Collaborative Framework of Yugoslav Modernism, 19th International Docomomo Conference, Los Angeles: Docomomo US. (у штампи)

M33 | Цигановић, А., **Мрљеш, Р.** (2021). *Парадигматски хабитус архитектуре у заштити културе простора*, Зборник радова са XI међународне научно-стручне конференције *Градитељско наслеђе и урбанизам* (ур. **Р. Мрљеш**), Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

M51 | **Мрљеш, Р.**, Цигановић, А. (2023). Феноменологија просторне културно-историјске целине: пример „Подручја око Доситејевог лицеја“ у Београду, *Наслеђе* бр. 24 (ур. М. Павловић), Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

M51 | **Мрљеш, Р.** (2020). Зграда „Енергопројекта“ у Београду архитекте Милице Штерић: висока модерна као парадигма урбане конзервације, *Наслеђе* бр. 21 (ур. М. Павловић), Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда

M51 | **Мрљеш, Р.**, Цигановић, А. (2019). Дијаграматски приступ синтези у заштити својства објеката – испитивање два студијска поступка архитекте Димитрија М. Лека из 1947-1948. године *Наслеђе* бр. 20 (ур. М. Павловић), Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

M61 | **Мрљеш, Р.**, Цигановић, А. (2018). *Прилог схватању „одрживог развоја“ у српској архитектури и конзерваторској пракси друге половине 20. века*, Зборник радова са IX научно-стручне конференције *Културно наслеђе и друштво* (ур. И. Весковић), Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани: Раде (Душимир) Мрљеш

Број индекса: 41010/2019

Изјављујем

Да је докторска дисертација под насловом

Архитектура високог модернизма као инструмент заштите историјског урбанизма Београда

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да предложена дисертација у целини или у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су истраживачки резултати коректно наведени;
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица

У Београду, 12. мај 2026. године

ПОТПИС АУТОРА ДОКТОРАНДА



**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ
ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ РАДА**

Име и презиме аутора: **Раде (Душимир) Мрљеш** _____

Број индекса: 41010/2019 _____

Студијски програм: Архитектура _____

Наслов рада дисертације:

**Архитектура високог модернизма као инструмент заштите
историјског урбанизма Београда**

Ментор: др Ана Никезић, редовни професор Архитектонског факултета –
Универзитет у Београду

Изјављује да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској
верзији коју сам предао за објављивање ради похрањивања у **Дигиталном
репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања
доктора наука (име и презиме, година и место рођења и датум одбране докторског
рада).

Ови лични и биографски подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне
библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 12. мај 2026. године

Потпис докторанда

_____ 

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Архитектура високог модернизма као инструмент заштите историјског урбанизма Београда

које је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим пратећим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу, могу да користите сви који безусловно поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (*Creative Commons*) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(заокружити само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци је дат на полеђини листа).

У Београду, 12. мај 2026. године

Потпис докторанда

