

# МИНИМАЛИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ: КАКО ЈЕЗИК АРХИТЕКТУРЕ ПРЕДСТАВЉА ЊЕН ИДЕНТИТЕТ

Драгана Василски\*

рад примљен: марта 2012, рад прихваћен: априла 2012.

## MINIMALISM IN ARCHITECTURE: ARCHITECTURE AS A LANGUAGE OF ITS IDENTITY

### Апстракт

Свако архитектонско дело настаје на принципу који садржи одређени смисао, а затим се то дело чита као артефакт тог одређеног значења. Средства којима се најпре значење гради, а која су подложна трансформацијама, као и усмеравање разумевања порука (декодирање) које архитектонско дело носи, предмет су теорија семиологије и комуникација, које су одиграле и за архитектуру и за архитектке значајну улогу. Минимализам у архитектури, као парадигма архитектуре XXI века, представља трагање за суштином која се налази у несводљивом минимуму. Надахнута употреба архитектонских целина (архетипских елемената), кроз фантазму једноставности, преузима највећу одговорност за давање идентитета објекту, јер учествује у формирању његовог језика и због тога и у његовом читању. Чист језик формира волумен који гради експресију флуидног простора ослобођеног потребе за допуњавањем. Сведени језик архитектуре одговара добу обележеном електронским комуникацијама.

**Кључне речи:** *језик, семиотика, архитектура, минимализам, израз, архетипски елементи, зид, прозор, степенице*

### Abstract

Every architectural work is created on the principle that includes the meaning, and then this work is read like an artifact of the particular meaning. Resources by which the meaning is built primarily, susceptible to transformation, as well as routing of understanding (decoding) messages carried by a work of architecture, are subject of semiotics and communication theories, which have played significant role for the architecture and the architect.

Minimalism in architecture, as a paradigm of the XXI century architecture, means searching for essence located in the irreducible minimum. Inspired use of architectural units (archetypical elements), through the fatasm of simplicity, assumes the primary responsibility for providing the object identity, because it participates in language formation and therefore in its reading. Volume is form by clean language that builds the expression of the fluid areas liberated of recharge needs. Reduced architectural language is appropriating to the age marked by electronic communications.

**Keywords:** *language, semiotics, architecture, minimalism, expression, archetypical elements, wall, window, stairs*

\* др Драгана Василски, д.и.а.  
Универзитет Унион Никола Тесла Београд  
Департман Архитектура и урбанизам  
dvasilski@fgm.edu.rs  
dragana.vasilski@gmail.com

## Увод

„Наше доба свакога дана потврђује свој стил. Он је ту, пред нашим очима. Пред очима које не виде.“ (Корбизије, 1977:78). Минимализам у архитектури, као парадигма архитектуре XXI века, својим сензибилитетом трага за суштином и успоставља равнотежу између материјалног и духовног, између физичких квалитета и апстракције, између свакодневног и апсолутног. Трагање за суштином доводи до несводљивог минимума који представља ту суштину. „Одакле човек уопште добија захтев да допре до суштине неке ствари? Тај захтев он може да добије само оданде одакле га прима. Он га прима од језика који му говори [...] језик нас – испрва, а затим опет на крају – упућује на суштину неке ствари.“ (Хајдегер, 1999:151) Истраживање у правцу односа архитектуре и језика намеће нам на самом почетку бројна питања. На пример: како се дефинише архитектура као језик или шта значи архитектонски језик? Или, шта је то што архитектура може да каже, и на који начин она то чини? Прва и очигледна идентификација између архитектуре и језика лежи у њиховој заједничкој семиотичкој<sup>1</sup> и семантичкој моћи<sup>2</sup>. Али, архитектуру, као систем комуникације и изражавања, карактерише нејасноћа слика и облика, што у односу на јасноћу вербалног дискурса значи да архитектонски значај никада неће имати семантичку прецизност изговорене или написане речи, или како то каже Хајдегер (Martin Heidegger): „Језик нас – испрва, а затим опет на крају – упућује на суштину неке ствари. Ипак, то никад не значи да нас језик у сваком произвољно узетом вербалном значењу – непосредно и коначно – опскрбљује транспарентном суштином ствари, као да је ова суштину предмет готов за употребу“ (Хајдегер, 1999:52).

Како бисмо разјаснили замршене односе између архитектонских и лингвистичких знакова, можемо почети са јасном разликом између језика, који је начин комуникације, и текста који је садржај и значење. Текст се састоји од „семантике“, садржаја разумљивог свима у заједници, и „прагматике“, импликације која произилази из више поучне свести текста. Оваква истраживања односе се на успостављање аналогије између основних елемената архитектуре (материјала, орнамената, појединих делова) и основних јединица лингвистике (речи, вокабулара, итд). Једноставан језик минимализма је језик чију семантику свако може распознати, али унутар језика постоје дијалекти који корисницима доносе посебан друштвени смисао. Друга очигледна, и много цитирана идентификација архитектуре и језика налази се у области дијаметрално различитој од семиотичке или семантичке моћи језика: у структурном и немиметичком карактеру оба дискурса (Clarke, Crossley, 2000:11).

## Introduction

“Our age every day confirms it’s style. It is there in front our eyes. In front the eyes that can not see.” (Le Corbusier, 1977:78) Minimalism in architecture, as a paradigm of the XXI century architecture, uses his sensibility in search for the essence and made balance between material and spiritual, between physical quality and abstraction, between the ordinary and the absolute. Search for essence leads to irreducible minimum that represents that essence. “Where does one get the request to reach the essence of things? This request he can only get from there where it receives. He receives it from the language he speaks ... our language-correct us and then again at the end points us to the essence of things” (Hajdeger, 1999:151).

Research in the direction of the relationship of architecture and language, impose at the beginning many questions. For example: how to define the architecture as a language or meaning of the architectural language? Or, what is it that architecture can say, and how she does it? The first and obvious identification between architecture and language lies in their joint of semiotic<sup>1</sup> and semantic power<sup>2</sup>. But the architecture as a system of communication and expression is characterized by blurred images and forms, as compared to the clarity of verbal discourse means that the architectural significance will never have the semantic accuracy of words - spoken or written, or, as Heidegger says: “The Language of us - at first and then again at Finally - refers to the substance of things. However, this never means that our language in any arbitrarily taken verbal meaning - directly and finally – supply us with the transparent substance of things, such that this essence is subject being ready for use” (Hajdeger, 1999:152).

In order to clarify the intricate relationships between architectural and linguistic signs, we can start with a clear distinction between language, which is a way of communication, and text that represent content and meaning. The text consists of “semantics”, the content understandable to everyone in the community, and “pragmatic” implications arising from the more educational awareness of the text. This research is related to the establishment of analogies between the basic elements of architecture (materials, ornaments, some other parts) and the basic linguistic units (words, vocabulary, etc.).

A simple language of minimalism is the language with semantics everyone can recognize, but there are dialects within the language that are holders of special social significance for users. Another obvious, and much quoted, the identification between architecture and language are located in areas diametrically different from the semantic or semiotic power of language: the structural and non-mimetic character of both discourses.

1 Семиотика (грч. semeiotike) – фил. учење епикурејца Филодемаса по којем речи нису слике већ само знаци, ознаке наших представа (Вујаклија, 1980 : 832). Као наука која се бави проучавањем знакова, она је распрострањена у књижевности (семиологија), у духовности, уметности, у животињском свету (zoosemiotika) и као медицинска семиотика.

2 Семантика (грч. semantikos) – који означава, који значи (Вујаклија, 1980 : 832).

1 Semiotics (Greek semeiotike) fil.teaching of epicurean Filodemos in which words are not images but only signs, signs of our ideas (Vujaklija, 1980: 832). As a science that studies signs, it is widespread in the literature (semiology), in spirituality, in arts, in the animal world (zoosemiotics) and as a medical semiotics.

2 Semantics (Greek semantikos) indicating, that mean (Vujaklija, 1980: 832).

**ПОКРЕТИ (СТИЛОВИ) И АРХИТЕКТОНСКИ ЈЕЗИК**

„Речима је тесно, а мислима пространо”, рекао је Горки о Чехову.

„Архитектура је почела да се развија као и свако писмо. Она је најпре била азбука [...] Касније су направљене речи. Људи су наслагали камење једно на друго, повезали ове гранитне слоге и тако је настала прва реч [...] Напослетку су почеле да се пишу књиге [...] И тако је у току првих шест хиљада година у историји света архитектура представљала [...] главно писмо којим се служио људски род [...] своју страну има не само сваки верски симбол, него и свака људска миса” (Иго, 1985 : 192, 193). У књизи *Богородична црква у Паризу* Виктора Игоа, постоји поглавље под називом *Ово ће убити оно и даље Књига ће убити грађевину*. Писац инсистира на томе да је архитектура одувек била моћан преносилац порука и знакова, религијских, духовних, социјалних, и да ће појавом књиге, архитектура нестати (Иго, 1985: 190–206). Ово је један од најлепших есеја о архитектури који је икада написан, нека врста сетног страха за положај архитектуре у новим цивилизацијама. Познато је да је овај текст несумљиве духовне лепоте извршио велики утицај на Рајта (Frank Lloyd Wright).

Стил је карактеристичан начин изражавања, стил је израз, дакле стил је језик. У архитектури, историјски стилови често носе име које их описује, а понекад је архитектонски стил идентификован као потенцијални знак националног идентитета (на пример: мануелински стил у Португалији). Тако, када говоримо о стилу у архитектури, говоримо о језику у архитектури.

Аналогија између архитектуре и језика је веома стара, али истовремено и нова. „Она је у суштини стара као и Витрувије (Vitruvius) и као Хорацијево поређење између поезије и сликарства (*Horace's ut pictura poesis*), и иде уназад све до Аристотелове поетике (*Poetics*) и према Плутарху до Симониде са Кеоса (*Simonides of Ceos*)” (Clarke, Crossley, 2000 :8). Ренесансни хуманисти су формирали аналогију у којој је трагање за каноном архитектонских правила било повезано са литерарном имитацијом латинских мајстора, за коју су сматрали да представља централни принцип архитектонске теорије.

Систем комуникација, који је сложен услед унутрашњег односа елемената који га чине, представља систем архитектонских асоцијација. Архитектура говори и комуницира, она је облик „примарне активности”, као што је и језик, на којој се заснива људско друштво, како то тврди Ботеро (Bottero, 1967: 66). Де Фуско доноси историјске студије односа архитектура – језик, са том разликом што друге уметности производе слике, а архитектура производи ствари (De Fusco, 1973:9,21). „Свака грађевина треба да нам нешто каже”, мисли Белшер, али остаје задатак открити шта и на који начин, којим средствима и са каквим ефектима (Belcher, 1912 :42). Своју идеју о томе да „архитектура говори” заснивао је на томе да су архитектонски детаљи облици речи којима се изражавају мисли.

„Архитектура која говори (*l'Architecture parlante*) је стручни термин великог француског архитекте XVIII века Клод-Никола Ледуа (Clod-Nikola Ledu). Леду је тврдио и у својим текстовима као и у својим грађевинама покушавао да покаже како је свака грађевина и један говор, текст, прича, исказ. Средства тог говора су наравно различита, час јасна и упрошћена, час прикривена и комплексна” (Радовић, 1991: 100). Друго велико име тог периода, Буле (Etienne-Louis Boullee), архитект и члан Француске академије, одао је признање превласти геометрије тако што је у свом Кенотафу (Cenotaph) за енглеског физичара, математичара и астронома Исака Њутна, применио аналогију у симболу глобуса: сама сфера представљала је најприкладније средство изражавања Апсолутног архитектонским језиком (Сл. 1).

У свом есеју *Принципи изградње* (1898) Адолф Лос (Adolf Loos) је написао да прави речник архитектуре лежи у самим материјалима, као и да зграде треба да остану „глупе” споља. Радикални манифест модерног покрета укључује одбацивање опсесије 19. века оживљавањем историјских стилова, као и генерацију архитектонског језика који је био „искрен” за своје време и намену, а који је рефлектовао идеолошки и технолошки дух раног 20. века.

Рајт је говорио о томе да је сваки велики архитекта истовремено и велики песник зато што мора да буде оригинални интерпретатор свог времена и своје генерације. Напуштањем историјских стилова и форми, архитектура је морала да измисли нови језик, језик који више није показивао руку занатлије, већ је прихватио глаткост света машина, језик који није више одражавао ограничења конструкције и технике, већ је радије испољавао нову техничку слободу. Та слобода се приказивала не само на фасадама, које су стајале усилјено да покажу своју модерност, већ и у основи, рефлектујући нове могућности отварања које су више одговарале модерном животу. Канонски рад конструктивиста био је пројекат Владимира Татљина за велики споменик III интернационали (1920. године), дизајнерски подухват који је био инспиран, као и цео покрет конструктивизма, тријумфом модерне технологије, а којим је аутор позивао остале уметнике да прате његов пример и пројектују нове структуре за свакодневни живот.

Шездесетих година прошлог века, енергија модерног покрета била је изгубљена. Артикулишући популарна осећања у то време, Норман Мајлер (Norman Meiler), у ретком бављењу архитектонском критиком, написао је да: „[...] у периоду од тридесет година естетски покрет може да се пребаца од силе која отвара могућности у ону која их затвара” (Chipperfield, 2009:102). Ово незадовољство модерним покретом и модерном архитектуром је расло. „Живела историја!”, узвикнуо је Филип Џонсон (Philip Johnson) 1960. године, један од коаутора интернационалног стила, поред Хитчкока (Henry Russell Hitchcock), и Миса (Mies van der Rohe). У Музеју модерне уметности (МОМА) у Њујорку, одржана је 1975. године изложба *Архитектура лепих уметности* (*The Architecture of the Beaux Arts*), као прослава другог погледа на

## MOVEMENTS (STYLE) AND ARCHITECTURAL LANGUAGE

“Closely with words, spacious in mind”, as Gorky said about Chekhov

“Architecture started emerging as every letter. She was firstly an alphabet ... Later words was made. People piled up stones on each other, connected those granite syllables and thus creating the first word .... Eventually they began to write books ... And so during the first six thousand years in the world history architecture ... represented the major letter that served the human race ... its page has not only every religious symbol, but every human thought” (Hugo, 1985.:192,193). In the book “Notre Dame in Paris”, Victor Hugo has a chapter titled “This will kill that”, in following “The book will kill the building.” The writer insists that architecture has always been a powerful carrier of messages and signs, religious, spiritual, social, and that with the appearance of the book, the architecture will disappear. (Hugo, 1985: 190-206.). This is one of the best essays on architecture ever written, a sort of melancholy fear for the position of architecture in the new civilizations. It is known that this text with undoubtedly spiritual beauty exercised an huge influence on Frank Lloyd Wright.

The style is a distinctive mode of expression, the style is expression, resulting that style is the language. In architecture, historical styles, often bear a name that describes them, the architectural style is sometimes identified as a potential symbol of national identity (eg manuelan style in Portugal ...). So, when we speak about style in architecture, we talk about the language found in architecture.

The analogy between architecture and language is very old but also new. “It is essentially as old as Vitruvius, as Horace’s comparison between poetry and painting (Horace’s ut pictura poesis), and goes back to Aristotle’s poetics (“Poetics”) and according to Plutarch to Simonide from Ceos”. Renaissance humanists were formed analogy, in which the quest for the canon of architectural rules were associated with a literal imitation of Latin artists, which are considered to be a central principle of architectural theory.

System of communication which is complex due to the internal relations of forming elements, represents the system of architectural associations. Architecture talk and communicate, it is a form of “primary activities”, such as the language is, on which is based the human society, as argued by Botero (Bottero, 1967: 66). De Fusco brings historical studies of the relationship language-architecture, pointing on difference that the other arts produce paintings, but architecture produce things (De Fusco, 1973: 9,21). “Each architectural object should tell us something,” thought Belcher, but the task remains to find out what and how, by what means and with what effect. His idea of “talking architecture” is based on the fact that the architectural details and forms are words that should express thoughts.

“The architecture that speaks (l’Architecture parlante) is a technical term by the great eighteenth century French architect Clod-Nikola Ledu. Ledu has claimed in his writings and in their buildings, trying to show that every building represents a voice, text, story, statement. Funding of this speech are of course different sometimes clear and simplified, sometimes covert and complex “ (Radović, 1991:100). Etienne-Louis Boullée, architect and member of the French Academy, acknowledges

the supremacy of geometry and in the Cenotaph for the English physicist, mathematician and astronomer Isaac Newton, he applied analogy in the symbol of a globe, the sphere itself was the most appropriate means of expressing the Absolute with the language of architecture (Fig. 1).

In his essay, “Principles of Construction” (1898) Adolf Loos wrote that the real vocabulary of architecture lies in the materials themselves, and that the building should remain “stupid” from the outside. Radical manifesto of the modern movement involves the rejection of 19th century obsession with the revival of historical styles and the generation of architectural language that was “honest” in its time and purpose, which reflected the ideological and technological spirit of the early 20th century.

Wright said that every great architect is an poet at the same time, because he must be an original interpreter of his time and his generation. With abandonment of historical styles and forms, the architecture had to invent a new language, a language which no longer showed the handwork of the craftsmen, in order the language had to show the slick world of machines, languages that no longer reflect the limitations of design and technique, but rather demonstrated a new technical freedom. This freedom is portrayed not only on the facades, which stood tensely to demonstrate their modernity, but in essence, reflecting the new opportunities that was more suitable for the modern life. The canonical work of Constructivist was a project of Vladimir Tatlin for a monument to 3<sup>rd</sup> Internationale (1920), a design project that was inspired, and the whole movement of constructivism, with the triumph of modern technology, which what the author called other artists to follow his example to project new structures for everyday life (Modernism, 2006:42).

In the sixties of the XX century the energy of the modern movement was lost. Articulating popular sentiments at that time, Norman Mailer, in dealing with rare architectural critic, wrote that: „In a period of thirty years, the aesthetic movement can be moved by the force that opens the possibility of closing one of them” (Chipperfield, 2009: 102). This dissatisfaction with modern architecture and modern movement grew. „Long live the history,” exclaimed Philip Johnson in 1960, one of the coauthors of the International style, alongside Henry Russell Hitchcock, and Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art (MOMA) in New York, held a 1975 exhibition „Architecture of Fine Arts” („The Architecture of the Beaux Arts”), as a celebration of another view of the architecture. In the new essays is highlighted the renewed interest in history (Jenks, 1977) (Rowe, Koeter, 1978). Everything changes and everything stays the same or: a new line has become the old and the old order became new. The postmodern movement much of its program based on the concept of architecture as language, sort of computer system of signs. The main Henry Lefebvre (Lefebvre, 1974.) question is: „Is the language logic, epistemological or general spoken - preceding, accompanying or following the space like it is? To which extent can space be read or decoded, deciphered? „ Following Lefebvre analysis of space, it is necessary to look at the concept of architecture as a language, meaning as semiotic dimension of architecture - the theory which was set up Charles Jencks (Jencks, 1977/ Dženks, 1985.).

архитектуру. У новим текстовима потенцирано је обновљено интересовање за историју (Jenks, 1977; Rowe, Koeter, 1978). Све се мења и све остаје исто или: нови ред је постао стари и стари ред је постао нов. Постмодерни покрет велики део свог програма заснива на концепту архитектуре као језика, информатичког система знакова. Главно Лефеврово (Henri Lefebvre) питање (Lefebvre, 1974) гласи: „Да ли језик – логично, епистемиолошки или уопштено говорећи – претходи, прати или следи простор као такав? До које мере се простор може читати или декодирати, дешифровати?”. Трагом Лефеврове анализе простора, нужно је осврнути се на концепт архитектуре као језика тј. семиотичке димензије архитектуре – теорију коју је поставио Чарлс Џенкс (Jenks, 1977/Dženks, 1985.). Он заступа став, да је за постмодернисте архитектура као знак неупоредиво важнија од архитектуре као функције, који је Роберт Вентури даље разрадио, указујући на нужност комуникацијске функције архитектуре (Jenks, 1977/Dženks, 1985; Venturi, 2003). Умберто Еко „негирајући Структуру, а потврђујући структуре” посебно се задржава на визуелним комуникацијама у архитектури (Еко, 1973:15). „Архитектонски језик”, писао је он, „је аутентични лингвистички систем који поштује иста правила која управљају артикулацијом природних језика” (Clarke, Crossley, 2000:9). Цеви (Bruno Zevi) предвиђа седам принципа (*antirules*) за кодификацију језика архитектуре Ле Корбузијеа (Le Corbusier), Гропиуса (Walter Gropius), Миса и Рајта. Уместо класичног језика школе лепих уметности, са фокусом на апстрактним принципима реда, пропорцији и симетрији, он представља алтернативни систем комуникације кога одликује слободна интерпретација садржаја и функције (Zevi, 1978).

Као што је централна тема истраживања у архитектури од шездесетих година прошлог века било откривање броја порука једног архитектонског дела (као и њихових односа, нивоа значења и кодова који се користе), тако се од касних седамдесетих година прошлог века појавио изванредан број архитеката који су желели да архитектонски језик ослободи сваке обавезе „говора” и да га лише сваке жеље за „изражавањем”. Они су сматрали да форма у архитектури има право да „медитира и да изражава једино и само себе” (Tafuri, 1977:406–408). Дефиниције архитектуре данас инсистирају на томе да је архитектонско дело порука на више нивоа и да вредност тог дела расте са бројем кодова.

Архитектура као културни објекат који наглашава моћ комуникације и који облику даје привилегију као језични израз и наративност, видљива је у делу Чумија (Bernard Tschumi). У свом познатом пројекту за парк Ла Вилет (Parc de la Villette) у Паризу, он изражава став о друштвено обликованом језику као кључу општег разумевања архитектуре. И док се Лефевр и Џенкс користе лингвистиком и семантиком за декодирање простора, Чуми се окреће филозофским изворима помоћу којих изналази „поетско” читање архитектуре. У овом Чумијевом раду Дерида (Jacques Derrida) филозофија деконструктивизма „преводи” се

као немогућност значења у „тексту”, или уопштено у језику, захваљујући деконструкцији језика у његовим темељима где се могу открити многострука значења. Ипак, за разлику од његових савременика, Чумијеве референце према деконструктивизму одвијају се више на формалном нивоу. Стварање Чумија, према текстовима Дерида, као и Хола (Steven Holl)<sup>3</sup>, превођењем филозофије феноменологије, није се базирало на дословној примени идеја, већ на озбиљном превођењу филозофског на језик архитектуре.

Велики холандски архитекта Херцбергер (Herman Hertzberger) показао је изузетно високу свест језика простора, не само у својим објектима, већ и кроз своје писање и на својим предавањима (Hertzberger, 1999).

Кристофер Александер (Christopher Alexander) је развио асоцијативну теорију о кореспондентностима између језика као образаца (*pattern languages*) у архитектури (коју он сматра делом природе) и образаца догађаја (*patterns of events*), који воде ка вредности без имена (*the quality without a name*) у којој његов ванвремени начин грађења (*timeless way of building*) постиже испуњење. Збуњујуће излажући концептуалне и језичке вештине, он даје изјаве о архитектури које, захваљујући њиховој великој уопштености, имају извесну вредност, али које се тешко могу повезати са практичним стварима. Све што се без позива и с много аргумената брани сумњиво је *eo ipso* (из саме ствари). *Qui nimium probat, nihil probat* (Онај ко доказује превише не доказује ништа.)

### АРХИТЕКТОНСКИ ЈЕЗИК МИНИМАЛИЗМА – ЈЕЗИК ТИШИНЕ

У чувеном дијалогу са Федром, Сократ се пита које су одлике доброг говора, па закључује да је „говор вођење душе уз помоћ логоса”. Ако се језик и мисао развијају у узајамном јединству, у минимализму ћемо однос језичне материје и њене снаге изражајности (израза) дефинисати кроз истраживање онога што ћемо назвати језик тишине. Порука се у архитектонском делу може нагласити кроз различите аспекте архитектуре који постају средство комуникације. То је скуп реализованих намера које се у тоталитету доживљавају као „нешто је у ваздуху”, као латентна тензија, поетика, осмишљеност, духовност, идентитет, култивисаност. Изражајност језика тишине о коме говоримо није могуће исказати нормативном егзактношћу (као неки коефицијент), већ је то више предмет процене изоштреног сензибилитета, настао на темељу укуса према култури (Сл. 2). Сензибилитет је филозофска категорија везана за питања смисла, духовни инструмент којим осећамо свет као неку врсту специфичног „укуса” егзистенције. То су осмишљени критеријуми, софистицирани показатељи сензибилитета, онакви каквим се одређује квалитет вина, укус чаја или мирис парфема.

3 Steven Holl: *A black swan theory* (Теорија црног лабуда) Princeton Architectural Press, 2007.

Steven Holl: *Architecture spoken* (Изговорена архитектура), Rizzoli, 2007.

He advocates, for postmodernist architecture as a sign is much more important than the architecture as a function, which is further elaborated by Robert Venturi (Venturi, 2003.), pointing to the necessity of the communication function of architecture. Umberto Eco, «negating the Structure, confirming the structures» (Eco, 1973:15) specially retains on visual communication and architecture. «The architectural language,» he wrote, «is an authentic linguistic system that respects the same rules that govern the articulation of natural languages» (Clarke, Crossley, 2000:9). Bruno Zevi provides seven principles («antirules») for the codification of language architecture of Le Corbusier, Walter Gropius and Mies van der Rohe and Wright. Instead of the classical language used in school of fine arts, with a focus on abstract principles of order, proportion and symmetry, it is an alternative system of communication that features a free interpretation of contents and functions (Zevi, 1978.).

As the focus of research in the architecture from the sixties was the detection of a number of posts of the architectural works (and their relationships, levels of meaning, used codes), so since the late seventies emerged a number of architects who wanted the architectural language free of any «speech» obligation and to deprive it of any «expression» desire. They believed that form in the architecture has the right to «meditate and to express the one and only itself» (Tafuri, 1977: 406-408). Definitions of architecture today insist that the architectural work post meaning at several levels and that the value of this part increases with the number of codes.

Architecture as a cultural facility that emphasizes the power of communication, and which gives the privilege as a form of linguistic expression and narration, can be found as the part of Bernard Tschumi's famous project for the Parc de la Villette in Paris, he expresses the view of the socio-shaped forms of language as a key to understanding the general architecture. While Lefebvre and Jencks used linguistics and semantics for decoding space, Tschumi turns to philosophical resources to work out an «poetic» reading of architecture. In this Tschumi's work Jaques Derrida deconstructionism philosophy is «translated» as inability to have meaning in «text», or language in general, thanks to the deconstruction of language in its grounds, where you can discover multiple meanings. But unlike his contemporaries, Tschumi's reference to deconstructionism are going to be on mostly formal level.

Tschumi's work, by the texts of Derrida, as well Steven Holl<sup>3</sup>, translating the philosophy of phenomenology, it was not based on a literal application of the idea, but on a serious philosophical translating the language of architecture.

Famous Dutch architect Herman Hertzberger showed very high awareness of the language of space, not only in his facilities, but also through his writings (Hertzberger, 1999). As well as his lectures.

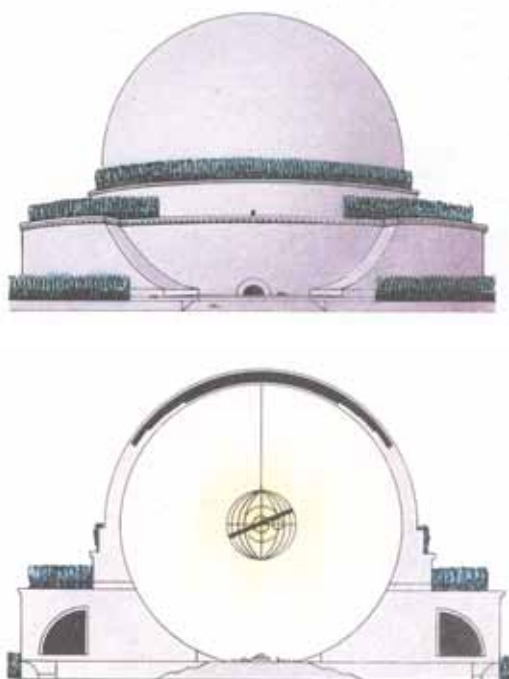
Christopher Alexander developed the theory of associative correspondence between language as patterns (pattern languages) in the architecture (which he considered part of nature) and patterns of events, leading to values with no name (the quality without a name) in which his timeless way of building achieves fulfillment. Exposing the conceptual and language skills in confusing manner, he makes statements about the architecture which, thanks to their great generality, have some value, but that can hardly be linked to practical matters. Anything that is defended without being called with lot of arguments is dubious *eo ipso* (the same thing). *Qui nimium probat, nihil probat* (Who proves too much - proves nothing).

### MINIMALIST ARCHITECTURAL LANGUAGE - THE LANGUAGE OF SILENCE

In the famous dialogue with Phaedrus, Socrates asks about the characteristics of a good speech, and concludes that «the speech is soul guidance with the logos.» If language and thought develop in mutual unity, in minimalism will matter the relationship of linguistic and its expressive power (the term), defined by the study of what we call the language of silence. The message as a part of the architecture can be shown through different aspects of the architecture, which become the means of communication. This is a set of intentions that are realized in the totality of experience as «something in the air», as the latent tensions, poetics, purposefulness, spirituality, identity, refinement. The expressiveness of the language of silence we are talking about is not possible to express with normative exactness (as a ratio), but it is more subject to assessment of sharpened sensibility, developed on the basis of taste for the culture (Fig. 2). Sensitivity is a philosophical category related to issues of meaning, a sort of spiritual instrument with which we feel world as a kind of specific «flavors» of existence. These criteria's are designed, and are sophisticated sensibility indicators, as they determine the quality of wine, tea flavor or odor of perfume. Quality of space is expressed through formed vacuum and expressive silence, to form an expression that tends to be the architecture of simplicity (ie, her fantasies) reveals a harmony of simplicity of life itself.

Given the different types of sensibility, the world can be experienced selective, sensation of the world pass through a filter that protects us, omitting that which corresponds to our assumption about the world, our world picture. Therefore certain things are clear, and for some we are blind («Eyes that do not see,» Le Corbusier), so that is why creativity can be born from autonomous segment of the spiritual component of human, which seeks the production of the peoples world and its shapes by the extent of different pictures of the world. But that intention is juxtaposition, as with the existing culture and the organizational tendency for standardization of such things, and determining their *per aeternam* (eternal). Or, as Carl Andre said: «Art is what we do. Culture is what is done to us». V. Cerami writes: «The language of silence is not always perfectly expressed with spoken language. Instead, language is always suppressed, reduced, because it is based on previous cultures that are often difficult to

<sup>3</sup> Steven Holl: *A black swan theory*, Princeton Architectural Press, 2007.  
Steven Holl: *Architecture spoken*, Rizzoli, 2007.



Сл. 1.

**Етјен Луис Буле: Кенотаф за Исака Њутна**

Fig. 1.

**Etienne-Louis Boullée: Cenotaph for Isaac Newton**

Квалитет простора је исказан кроз обликовни вакуум и изражајну тишину, при чему настаје израз који тежи да се кроз архитектуру једноставности (тј. њене фантазме) открије хармонија једноставности самог живота.

С обзиром на различите типове сензибилитета, свет се доживљава селективно, сензације света пролазе кроз филтер који нас штити, пропуштајући оно што одговара нашој претпоставци о свету, нашој *слици света*. Зато су нам неке ствари јасне, а за неке смо слепи („Очи које не виде“, како би рекао Корбизије), па тако из тог аутономног сегмента људске духовне компоненте извире креативност која тежи производњи света људи и његових облика, по мери различитих слика света. Но, та се намера налази у јукстапозицији, како са постојећом културом тако и са организацијском тенденцијом за стандардизацијом и нормирањем ствари као и њиховим одређивањем *per aeternam* (вечног). Или, како би о тој теми рекао Карл Андре (Carl Andre): „Уметност је оно што ми чинимо. Култура је оно што је нама учињено“ (*Art is what we do. Culture is what is done to us*). Серами (V. Cerami) пише: „Језик тишине није увек перфектно исказан говорним језиком. Уместо тога, језик је увек угушен, редукован, зато што се заснива на претходним културама које често тешко условљавају процес мисаоне кодификације... култура потискује мисли, безазлено“ (Cerami 1998 :15).



Сл. 2.

**Цистерцијански манастир Св. Марија, Алкобаса, Португалија**

Fig. 2.

**Cistercian Monastery de Santa Maria de Alcobaça, Portugal**

Ако је архитектура средство комуникације, да би се она прочитала мора постојати израз. Дериде би рекао: „Израз је испољавање. Израз у извесно изван утискује смисао који се понајпре налази у извесном унутра“ (Derida, 1989:59). Минималистички израз, на одређени начин и као модернички стил, садржи варљиву слику једноставности. Ту фантазму остварује заустављени језик који је у Јапану познат под појмом „сатори“, а у западним језицима као интуиција. Сатори је интуитиван увид у суштину ствари, наспрот њиховом рационалном разумевању. Подразумева упознавање једног новог света који до тренутка саторија није био опажен. За оне који су досегли сатори, свет није више онај стари свет какав је некад био, и од тог момента у њиховом животу настаје заокрет која отвара ум за шири и дубљи свет. Сатори, тако, у човековом моралном и духовном животу има узвишене ефекте.

Сатори, као највиши израз зена, присутан је у корену јапанске културе као носилац њеног трајања и аутентичности, а како сатори отвара срце и ум за један шири и дубљи увид, различите зен уметности само су различити изрази тог искуства (Василски, 2010). У сликарству то је суми, који садржи само назнаке ликова (човек је уклопљен у пејзаж и природу). У чајној церемонији доминира тежња независивања за световност. У калиграфији је све у једном потезу, представљање једног тренутка вечности, нема понављања. У уређењу пејзажа, однос према природи је исконски и прожет

condition the process of codification of thought ... the culture suppress thought, innocently" (Cerami 1998:15).

If architecture is a means of communication, in order to read it, there must be an expression. Derrida would say: "The term is a manifestation. Expression in some sense outside imprints the meaning firstly in the sense inside" (Derrida, 1989: 59). Minimalist expression, in a certain way the whole modernist style, contains image of deceptive simplicity. This phantasm is realized through the stopped language that is known in Japan under the term "satori" - in Western languages as well as intuition. Satori is an intuitive insight into the essence of things, as opposed to their rational understanding. Implies the introduction of a new world which was not observed to the moment of satori. For those who have reached the satori, the world is no longer the old world as it once was, and from that moment in their lives they find result of shifting that opens the mind for deeper and wider world. Satori, so, for man's moral and spiritual life has a sublime effect.

Satori, the highest expression of Zen, is present in the root of Japanese culture as the bearer of its existence and authenticity (Vasilski, 2010), as a satori opens the heart and mind for a broader and deeper insight, various Zen arts are just different expressions of that experience. In painting, the sumi, which contains only hints of the characters (the man has been incorporated into the landscape and nature). The tea ceremony is dominated by the desire for detachment from profanity. In the calligraphy is all in one streak, presenting a moment of eternity, there is no repetition. In the arrangement of the landscape, the relationship with nature and pristine imbued with respect for life as a unity in all things, because the elements that embody the essence of the garden, there is no water fountain (water flows naturally downwards, not upwards). No-drama addresses the need for man to symbolically ascend to higher dimensions, higher states of consciousness, in order to be included in the deeper levels of life.

On this same principle is based the aesthetic of haiku poetry, where, seizing all that is superfluous, there is a distinctive shape that is opposed to the symbolic meaning. Haiku poem has five lines, 20 words, 80 letters of pervasive emotion, that evoke a thought, experiential resonance. Haiku is a direct expression of the poet's experience, while in it is not involved the thinking or reasoning. The beauty of haiku is its authenticity, immediacy, and especially in the fact that man has experienced something already known but in a new way - cleaner, stronger, deeper. The time in which the haiku occurs almost exclusively is the present: haiku poetry is here and now.

Minimalism is the spatial haiku. "Pure expression can occur only when the communication is stopped" (Derrida, 1989: 62). This is a spatial language of reduced syntax, and composed of refined metaphor. It is a persistent quest for purity, the search for the dignity of silence as a presence, for the density of space, for borderless space where silence speaks for itself. The sharpness of the primary elements: lines, edges, surfaces on one side and use the subtleties of light, devoid of complex permeation, grade expression of the fluidal space freed from need to recharge. The emptiness of space is equivalent to the emptiness of spirit as a state that does not cling to anything in which we live fully in the

present moment. This is a reduced language that expresses the essence of architecture and corresponding to an age marked by electronic communications.

Belief in the concentrated essence of architecture that speaks their language and can be clearly distinguished from what is architecture, underlying the work of Peter Zumthor: "I believe that architecture today needs to be reflected in certain jobs and opportunities that are exclusively and only bonded with architecture. Architecture is not a vehicle or a symbol for things that do not belong to its essence. In a society that welcomes irrelevant, architecture can resist, thus preventing loss of form and meaning, through the speech with his own language " (Zumthor, 1998:22).

### LANGUAGE MATERIALS - ARCHETYPAL BUILDING ELEMENTS

"I do not work in architecture. I'm working on it as the language, and I think you need grammar. The language must be alive, must be changeable, thus changing the grammar. When you learn to adapt to changes and grammar, then you can use it, you have knowledge about or normal work, and you speak in prose. If you're good at it, you use beautiful prose, and if you're really good you can be a poet. But it is the same language, it is characteristic. The poet does not produce a different language for each song. It is not necessary, he use the same language, even use the same words. I think it's the same in architecture " – David Chipperfield (Chipperfield, 2009).

Architectural language, through term represents the communication of essential features, quality and meaning. Functionality, technical, aesthetic and visual identity of the architecture is with expressiveness transformed into an architectural work of art that has a purpose and place in space. Architectural elements, components and parts, are developed in wide circles of relations, based on many aspects of architecture. In a good building, each unit, no matter how much quality is present, in fact is only part of the building and as such must always be evaluated. Thoughts of Donald Judd just confirmed to us that the whole is what produces the expression: "Yes, the whole is what matters. Maintain the sense of unity, always represents a big problem."

If we accept the primary geometry as the primary means of expression in minimalism, then it is expressed through the archetypal elements: walls, windows (doors), and stairs. Wall represents border between the inside and outside, breakthrough this border is done through the window (door) and stairs, which open up the inside to the outside, setting up the interaction and reconciliation and create volume which is an expression of its identity.



поштовањем живота као јединства у свему, зато међу елементима који изражавају суштину у врту не постоји водоскок (вода природно тече према доле, а не према горе). Но-драма упућује на потребу човека да се симболички уздигне у више димензије, виша стања свести, како би био укључен у дубље нивое живота.

На овом истом принципу заснована је и естетика хаику поезије где, одузимањем свега што је сувишно, настаје изражајан облик који се супроставља симболичком значењу. Хаику песма има пет стихова, 20 речи, 80 слова која прожимајућу осјећајност, побуђују мисао као искуствену резонанцу. Хаику је непосредни израз песниковог доживљаја, при чему није учествовало размишљање или закључивање. Лепота хаику је у његовој истинитости, непосредности, и посебно у томе што је њиме нешто можда већ раније познато доживљено на нови начин чистије, снажније, дубље. Време у којем се хаику догађа је готово искључиво садашњост: хаику је поезија овде и сада.

То је просторни језик сведене синтаксе, саздане од рафинираних метафора. То је истрајно трагање за чистотом, трагање за достојанством тишине као присуством, за густином простора, за неизмерношћу простора у коме тишина говори сама за себе. Оштрина примарних елемената: линија, ивица, површина и суптилност употребе светлости, лишени комплексних прожимања, граде експресију флуидног простора ослобођеног додатних знакова и потребе за допуњавањем. Тој просторној празнини еквивалентна је празнина духа као стање у коме се не везујемо ни за шта и у коме у потпуности живимо садашњи тренутак. То је сведени језик који изражава суштину архитектуре и који одговара добу обележеном електронским комуникацијама.

Верованье у концентрисану суштину архитектуре, која говори својим језиком тако да се јасно разликује од онога што није архитектура, лежи у основи рада Петера Цумтора (Peter Zumthor): „Ја верујем да архитектура данас треба да се рефлектује на одређеним пословима и могућностима који су искључиво и само њени. Архитектура није превозно средство или симбол за ствари које не припадају њеној суштини. У друштву које поздравља небитно, архитектура може да се одупире, спречавајући тако губитак форме и значења, кроз говор својим сопственим језиком“ (Zumthor, 1998:22).

## ЈЕЗИЧКА МАТЕРИЈА – АРХЕТИПСКИ ГРАЂЕВИНСКИ ЕЛЕМЕНТИ

„Ја не радим на архитектури. Радим на њој као да је језик, а мислим да морате имати граматику. Језик мора да буде жив, мора да се мења, а самим тим мења се и грамика. Када научите да се прилагођавате променама и граматици, онда је можете користити, знате за нормалан рад и говорите у прози. Ако сте добри у томе, ви дивно говорите прозу, а ако сте заиста добри онда можете бити песник. Али, то је исти језик, то је карактеристика. Песник не производи други језик за сваку песму. То није потребно, он користи исти језик, он се користи чак и истим речима. Мислим да је исто и у архитектури“ Давид Чиперфилд (Chipperfield, 2009).

Архитектонски језик, кроз израз, представља комуникацију суштинских особина, квалитета и значења. Функционалност, технички, естетски и визуелни идентитет архитектуре изражајношћу се трансформишу у архитектонско уметничко дело које има своју сврху и место у простору. Архитектонски елементи, делови и целине, развијају се у широким круговима релација, на темељу многих аспеката архитектуре. У доброј грађевини свака јединица, без обзира колико има квалитета, у ствари је само део целине и као таква мора увек бити вреднована. Речи Џада (Donald Judda) само нам потврђују да је целина то што производи израз: „Да, целина је оно што је битно. Одржати смисао за целину, то је велики проблем“.

Ако примарну геометрију прихватимо као основно средство израза у минимализму, онда се она исказује преко архетипских елемената: зида, прозора (врата) и степеница. Зид представља границу између унутра и споља, пробијање те границе се врши преко прозора (врата) и степеница, који отварају унутрашњост према спољашњем, успостављају њихову интеракцију и помирење и формирају волумен чији израз представља његов идентитет.

### ЗИД

У свету симбола, по предању, зид је „заштитни бедем који затвара неки свет и спречава да у њега продру штетни утицаји нижег порекла. Потешкоћа је у томе што подручје које затвара он и омеђује [...]“ (Гербран, Шевалије, 2009:093). Зидови су слике прапочетка цивилизације, оквири идеја и водиле просторних образаца, огледала развоја или пада комплетних идеологија. Од познатог Белог зида, који је раздвајао Горњи и Доњи Египат, преко Кинеског зида (Сл. 3) тешког, монументалног и заштитничког, или преко петоспратног зида Палате ветрова (Hawa Mahal, Jaipur, India, 1799. године) (Сл.4) чипкастог и транспарентног, до Берлинског зида ХХ века, зид је увек представљао одраз реалности стварног живота. „Историја архитектуре је историја зида, а историја зида је историја одрицања физичког смисла који зид има.“ (Бркић, 1992:18).

„Повратак зида у модерну архитектуру, виталност овог елемента, сталне трансформације које зид не само да трпи него и изазива, потврђују његове вредности, савршено независне од стилова, моде и личних укуса“ (Радовић, 1998: 376). Ова мисао се потврђује кроз бројне примере где је зид био, поред своје конструктивне функције, увек и носилац одређених идеја. Рационалисти XVIII века зид су користили као легитимно средство за формирање примарних геометријских тела. Буле и Леду су суверено владали зидовима. „[...] Буле, који је волео непрекинуте зидове, подозрево је гледао на оно што отвори могу лоше да учине спољашњој љусци зграда.“ (Архајм, 1990:197). Зид 19. века био је оптерећен декорацијом, да би откривање естетске вредности „чисте површине, чија је експресивна снага била изгубљена још од египатског времена“, у смислу концепције простора и времена, започели после 1920. године Десбург (Theo van Doesburg), Ритвелд (Gerrit Rietveld) и Мис (Гидион, 1968:31).

## WALL

In a world of symbols, according to tradition, the wall is "protective barrier that encloses a world and it prevents the damaging effects of penetrating the „low caste“ born influence. The problem is that the area enclosed is also bounded around ... " (Gerbran, Ševalije, 2009: 1093). The walls are pictures of very beginning of the civilization, ideas and frameworks guiding the spatial patterns, mirrors of development or fall of ideologies. From the famous White Wall, which separated the Upper and Lower Egypt, through the Great Wall of China (Fig. 3), monumental and protective, or through the wall of five stories Hawa Mahal (Jaipur, India, 1799) (Fig. 4), laced and transparent, the Berlin Wall in the twentieth century, the wall is always represented a reflection of the reality of real life. "The history of architecture is the history of the wall, a history of wall is the history of the meaning of physical sacrifice by a wall" (Brkić, 1992:18).

"The comeback of the wall in modern architecture, the vitality of this element, the constant transformation of the wall, not only what tolerate but also causes, confirm its value, perfectly independent of style, fashion and personal taste" (Radović, 1998: 376). This thought is confirmed by numerous examples, where the wall was in addition to their structural features, still the holder of certain ideas. Rationalists of the eighteenth century the wall used as a legitimate means for the formation of primary geometric bodies. Boullée and Ledu are the sovereign rulers of the walls. "... Boullée, which liked continuous walls, looked with askance at what can openings do bad to the outer shell of buildings" (Архажм, 1990:197). Wall of the 19th century has been burdened with ornaments, to discover the aesthetic values of "pure land, whose expressive power has been lost since Egyptian time" (Gidion, 1968:31) in terms of concepts of space and time, began after 1920 by Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld and Mies van der Rohe.

Frank Lloyd Wright emphasized the strength of the wall in one of his most famous works - Larkin building (Fig. 5), for which he said: "Almost all the technological innovations that are used today were proposed in 1904 at Larkin building." Amsterdam School in Oud based work on the wall, using bricks, and has made rich forms of modern morphology. Berlaages Stock Exchange in Amsterdam built in 1903 is one of the first buildings in Europe which had the facade of which is treated as a smooth wall surface. Adolf Loos manipulate with freedom with the masses of the wall, connecting true with aesthetic. Alvar Aalto has placed the wall in the center of the modern architecture. In his Finnish Pavilion (Fig. 6), shown at the world exhibition in New York in 1939, was "without doubt the most spirited architectural work" (Gidion, 1968:384) shown in this exhibition. "His curved walls surrounds in free space three-storey height building, not vertical but tilted forward in space." His House of Culture in Sturenkatu, Helsinki, Finland (Fig. 7) is a facility in which was developed the wedge-shaped brick for making wave formed outer wall.

"Graceful form of a brick wall represents Aldo's ambition to attain organic architecture rich in nuanced form" (Lahti, 2004:74). Le Corbusier set up a wall in the center of the story about architecture (his second point relates to the functional independence of the

skeleton and the wall). Louis Kahn has posted a new way to set the expressiveness of the wall, for example, walls in Ahmedabad (Institute of Public Administration, at Ahmedabad, India, 1963.) (Fig. 8), so it is quite understandable why the builders was amazed by Kahn's work. "Louis Kahn's laboratory in Philadelphia were the sensations of America building in 1960, which are, as we believe, very closely related Larkin Building" (Giedion, 1969: 271). Wall as a motive culminates with the third generation. In one text Charles Jencks believes that the third generation is fascinated by a wall, so he even the modern architectural movement call "wallism" (Sharp, 1978: 225). Daniel Libeskind develops the wall theme in architectural structures, initiated the idea of the wall, lifting it to a higher cognitive level (Fig. 9).

In minimalism, the wall is very differently used, its expression can be compared with „all said“, but always through the language of silence. If we remember Khan's question "What building wants to be?" we have to ask the question, "What wall wants to be?" If it is "... the something where the modernists were the best: abstract wall handling..." (Traktenberg, Hajman: 2006:507), the light motive in minimalism, in terms of searching for the essence, then the wall is the embodiment of authorial attitude. If the wall is understood as border between inside and outside, the author expresses his views on the borders, so the language represents authors identity. The wall becomes a rich visual experience expressed by the language of silence.

Tadao Ando, sets the wall pure and raw as the holder of the process and volume, and using it he express his strength and durability of its artistic expression in symbiosis, which leads to a different spirituality but always tied to tradition (Fig. 10). The wall sometimes express the authors rejection of alienated urban environment (Fig. 11). So Ando is using basic geometry as the primary aspect for expression and control, which becomes an expression of quiet serenity of the natural environment or the saturation of urban chaos. The wall has a certain rigidity, mass continuity, and those properties are transposed to the building itself, which defines the basic character of his expression. Claudio Silvestrin also sets clear wall, as an impressive, massive, tall (9 meters) and mortared wall of outside façade, interrupted with vertical gap which interrupts the border to give functionality for the door (Fig. 12).

Louis Barragan used a white wall in his house in Las Arboledas as a screen on which he can read the changes in light and a effect similar to shadow of fluttering branches (Fig. 13). In order to express the essence of the building, he is using two walls, high and lower one, and connects them with a big wooden door (Fig. 14). Silence, stillness, a sense that time stands still and provides spirituality to Barragan's work, as well as representing an outstanding example of form in architecture that is completely immune to other influences except those of personal and internal nature, undoubtedly contributed to the new generation of minimalist to orientate in their attempts to form their own expression. One of them is certainly Eduardo Souto de Moura (Fig. 15).

A somewhat different expression of the wall, growing out of copyright attitude towards the wall as a border, can be seen at two facilities in Munich. The first is Brandhorst Museum (Fig. 16), whose facade is a wall of abstract painting that hides what is



Сл. 3.  
**Велики зид, Пекинг, Кина, 1345.**

Fig. 3.  
**The Great Wall, Beijing, China, 1345.**

Рајт је потенцирао чврстоћу зида у једном од својих најпознатијих дела – објекту Ларкин (Сл. 5), за који је сам рекао: „Готово све технолошке иновације које се данас користе биле су предложене у објекту Ларкин 1904. године.” (Kaufmann, 1998:37–138). Амстердамска школа у Оуду је на темељу зида, уз употребу опеке, остварила богате облике модерне морфологије (Joedicke, 1961:170). Берлажеова Берза у Амстердаму из 1903. године је један од првих објеката у Европи који је имао фасаду чији се зид третирао као глатка површина (Гидион, 1968:212). Лос је слободно манипулисао масама зида, спајајући естетско са истинским. Алто (Alvar Aalto) је поставио зид у центар модерне архитектуре. У свом финском павилјону (Сл. 6), приказаном на светској изложби у Њујорку 1939. године, који је „без сумње најодважније архитектонско дело” приказано на овој изложби, Алто је веома слободно користио зид (Гидион, 1968:384). „Његов зид, извучен у слободним кривинама, опасује простор кроз три спратне висине, не вертикално већ је нагнут напред у простор”. Његов културни центар у Стуренкату (House of



Сл. 4.  
**Хава Махал или Палата ветрова, Џајпур, Индија, 1799.**

Fig. 4.  
**Hawa Mahal or “Palace of the Winds”, Jaipur, India, 1799.**

Culture), Хелсинки, Финска (Сл. 7), објекат је у коме је „развио клинасто обликовану опеку за заталасани спољни зид. Дражесна форма овог зида од опеке представља Алдову амбицију за достизањем органске архитектуре у нијансирано богатој форми” (Lahti, 2004:74). Корбизије је поставио зид у средиште приче о архитектури (његова друга тачка се односи на функционалну независност скелета и зида). Кан (Luis Kahn) је на нови начин поставио експресивност зида, на пример зидови у Ахмедабаду (Institute of Public Administration, Ahmedabad, India, 1963), (Сл. 8) па је сасвим разумљиво зашто су се Кану највише дивили градитељи. „Лабораторије Луис Кана у Филаделфији биле су грађевинска сензација Америке 1960, а оне су, као што верујемо, врло блиско сродне Ларкин билдингу” (Гидион, 1969:271).

Зид као мотив кулминира са трећом генерацијом. У једном свом тексту Џенкс сматра да је трећа генерација фасцинирана зидом, па због тога он чак тај покрет модерне архитектуре назива „зидизам” (wallsm) (Sharp, 1978:225). Либескинд (Daniel Libeskind) тему зида развија у архитектонски склоп



Сл. 7.  
**Алвар Алто: Културни центар у Стуренкату, Финска, 1958.**

Fig. 7.  
**Alvar Aalto: House of Culture, Sturenkatu, Helsinki, Finland, 1958.**



Сл. 5.  
**Френк Лојд Рајт:**  
**Административна**  
**зграда Ларкин,**  
**Буфало, 1906.**  
 Fig. 5.  
**Frank Lloyd Wright:**  
**Larkin**  
**Administration**  
**Building, 1906.**



Сл. 6.  
**Алвар Алто: Фински павиљон, Њујорк, 1939.**  
 Fig. 6.  
**Alvar Aalto: Finnish Pavilion, New York, 1939.**

going on inside. Another object of the Church of St.Heart (Fig. 17), two cubes in each other, full of light and life, with opaque glass facade enclosing the inner wall of a wooden shell. The front glass facade of the building is a large door that opens during special holidays.

Wall as a full dematerialization of space, as well as imagination, the abolition of border inside - outside, are using John Powson and Shigeru Ban, but in different ways.

Pouson building has some extended cold poetic aspiration (El Croquis, 2005), which is based on the sense of time passing, and which approaches the nature of the object. The holder of the aspirations of the massive wall, with its continuity, realizes the interaction between the exterior and interior. Potential border inside-outside is broken by the glass wall with its transparency and ease, but in quite another way: the boundary that is deleted, becomes a reference to the memory (Fig. 18).

Ban is treating the wall as skin, and that way he express his attitude about border (McQuaid, 2003).. Decisive characteristics of the skin, like a layer, is its ability to adapt. The same happens with the buildings, the walls of their facades adapt. When it is about the natural environment, Ban expressed his view with architecture of transparency: when the sliding glass door is collapsed, the wall disappears (Fig. 19), the architecture is surrounded by the natural environment. As for the urban environment, the elimination of the wall (façade) is an unusual move: double curtain can be closed completely and thus provides indoor climate and intimacy (Fig. 20).

## WINDOW

“Window is a place in wall where we can enter or leave, while the body does not move. The window symbolizes a connection with those outside, the unknown that is the subject of knowing. The change of the semantic field is static, we can get out through the window or go, while we go nowhere” (Gerbran, A.; Ševalije: 763). The windows of Renaissance palaces are compared with the eyes (Архажм, 1990: 198). “As an opening to air and light, the window symbolizes the ability to receive; if the window is circular, so is the reception, signifying the one who has the eye and mind; if it is square, it is a terrestrial reception in comparison to what comes from the skies” (Gerbran, Ševalije, 2010:750). A window as an element has always been the bearer of the idea of certain stylistic features : as an element of decoration (Fig. 21), as recognizable feature and always as the same facade identity (Fig.22), as a romantic vision (decorative lid only tells that there may exist a window ) (Fig.23) or as a segment of façade canvas with height of 15m (Fig. 24).

One of the crucial elements of composition in modern architecture, is a window. Broad, horizontal windows so. “Chicago windows”, the symbol of the Chicago school (in which is the first time since the 19th century overcame the separation of design from architecture) from the late nineteenth century, were moderate performance commercial buildings. “Initially, the window was a hole in the wall - relatively small area with simple contours in the “casement” of the large wall area ... there is something disturbing about the perceptual and modern windows, which are simply slots...” (Архажм, 1998:205). “One of the characteristics of modern architecture is a horizontal window” (Vasari, 1970: 20). “Horizontal window at Mies, 1922. (Joedicke, 1961: 122), seems to be the phase between the traditional windows (including the one that was mentioned by Cukarija in Rome around 1590 (Sanctories, Encyklopedie: 113), and curtain wall where the windows no longer open” (Radović, 1998:371). Le Corbusier is always turning to the windows as necessary motives of its architecture: from the Savoy Villa, where is used a joint type window as a high principle



Сл. 8.

**Луис Кан: Институт јавне администрације,  
Ахмедабад, Индија, 1963.**

Fig. 8.

**Luis Kahn: Institute of Public Administration,  
Ahmedabad, India, 1963.**

инициран идејом зида, подижући га на вишу спознајну раван (Сл. 9).

У минимализму, зид се веома различито користи, његов израз се може поредити са свим већ изнетим, али увек кроз језик тишине. Ако се сетимо Кановог питања: „Шта зграда жели да буде?“, можемо поставити питање „Шта зид жели да буде?“ Ако је „[...] оно у чему су модернисти били најбољи: апстрактно руковање зидовима [...]“, лајтмотив у минимализму у смислу трагања за суштином, онда је зид отелотворење ауторског става (Трактенберг, Хајман: 2006: 507). Ако зид схватимо као границу између унутра и споља, аутор изражава своје виђење те границе, па језик представља ауторски идентитет. Зид постаје богато визуелно искуство исказано језиком тишине.

Тадао Андо (Tadao Ando) чисто и сирово поставља зид као носиоца процеса и волумена, преко њега испољава снагу и постојаност свог ликовног израза у симбиози која води ка другачијој духовности али везаној увек за традицију (Сл. 10). Зид некада изражава ауторски став о неприхватању отуђене урбане околине (Сл. 11). Тако Андо користи примарну геометрију као основно средство израза и контроле која постаје израз тишине у мирноћи природног амбијента или у презасићености урбаног хаоса. Зид поседује одређену крутост, континуитет масе, и ту своју особину транспонује на сам објекат, чиме му дефинише основни карактер израза. И Силвестрин (Claudio Silvestrin) чисто поставља зид, као импресиван, масиван, висок (9 м) омалтерисани зид спољне фасаде, прекинут вертикалном празнином која прекида границу у функцији врата (Сл. 12).

Бараган (Louis Barragan) је употребио бели зид, у свом објекту у Лас Арболедасу, као екран на коме може да се чита промена светлости и оно што подсећа на сенку лепршавих грана (Сл. 13). Како би изразио суштину грађења, користи два зида, високи и нижи, и повезује их великим дрвеним вратима (Сл. 14). Тишина, мирноћа, осећај времена које још стоји и обезбеђује духовност, у Барагановим радовима, исто као што репрезентује изванредан пример форме у архитектури који је у потпуности имун на све друге утицаје сем оних личне и унутрашње природе, несумњиво су допринели новим генерацијама минималиста да се оријентишу у својим покушајима формирања сопственог израза. Један од њих је свакако и Сото де Мора (Eduardo Souto de Moura) (Сл. 15).

Нешто другачији израз зида, настао из ауторског става према зиду као граници, може се сагледати на два објекта у Минхену. Први је Брандхорст музеј (Сл. 16), чији зид фасаде представља апстрактну слику која скрива оно што се догађа унутра. Други објекат је Црква Св. Срца (Сл. 17), две коцке једна у другој, пуне светлости и живота, чији непрозирни стаклени фасадни зид обавија унутрашњу дрвену љуску. Предња стаклена фасада зграде представља велика врата, која се отворају за време посебних празника.

Зид као потпуну дематеријализацију простора, као имагинацију, укидање границе унутра – споља, користе Поусон (John Powson) и Бан (Shigeru Ban), али на различите начине.



Сл. 9.  
**Даниел Либескинд: Студио Веил, Сан Карлос, Мајорка, Шпанија, 2003.**  
Fig. 9.  
**Daniel Libeskind: Studio Weil, San Carlos, Mallorca, Spain, 2003.**



Сл. 10.  
**Тадао Андо: Сајамаике историјски музеј, Осака, Јапан, 2001.**  
Fig. 10.  
**Tadao Ando: Sayamaike Historical Museum, Osaka, Japan, 2001.**

Сл. 11.  
**Тадао Андо: Кућа Ацума, Осака, 1975.**  
Fig. 11.  
**Tadao Ando: Azuma House, Osaka, 1975.**



Сл. 12.  
**Клаудио Силвестрин: Кућа Нојендорф, Мајорка, 1989.**  
Fig. 12.  
**Claudio Silvestrin: Neuendorf House, Mallorca, 1989.**



Сл. 13.  
**Луис Бараган: Фонтана, Лас Арболедас, Мексико Сити, 1963.**  
Fig. 13.  
**Louis Barragan: Drinking Trough Fountain, Las Arboledas, Mexico City, 1963.**

Сл. 14.

**Луис Бараган: Мастер план за Лос Клубес,  
улаз за послугу, Мексико Сити, 1968.**

Fig. 14.

**Louis Barragan: Master plan for Los Clubes,  
Service entrance, Mexico City, 1968.**



Сл. 15.

**Едуардо Сото де Мора: Кућа Маја,  
Маја, 1993.**

Fig. 15.

**Eduardo Souto de Moura: Maja House,  
Maja, 1993.**



Сл. 16.

**Сауербруш Хутон: Музеј  
Брандхорст, Минхен, 2000.**

Fig. 16.

**Sauerbruch Hutton: Brandhorst  
Museum, Munchen, 2000.**



Сл. 17.

**Алман Сатлер Вапнер:  
Црква Св. Срца, предња  
и бочна фасада,  
Минхен, 2000.**

Fig. 17.

**Allmann Sattler  
Wappner: The Herz Jesu  
Kirche, (Church of the  
Sacred Heart), front and  
side facades, Munich,  
Germany, 2000.**

Поусонова зграда има извесну проширену хладну поетску тежњу, која је базирана на осећању пролазности времена, а која приближава објекат природи (El Croquis, 2005). Носилац те тежње је масиван зид који својим континуитетом остварује интеракцију између екстеријера и ентеријера. Потенцијалну границу унутра – споља укида и стаклени зид својом транспарентношћу и лакоћом, али сасвим на други начин: граница која се брише постаје наговештај сећања (Сл. 18).

Бан свој став о граници изражава третирајући зид као кожу (McQuaid, 2003). Опредељујућа карактеристика коже, као омотача, јесте њена способност да се адаптира. Исто се дешава и са објектима, зидови њихових фасада се адаптирају. Када се ради о природном окружењу, Бан свој став изражава архитектуром транспарентности: када су клизна стаклена врата скупљена, зида нема (Сл. 19), архитектура се утапа у природно окружење. Када се ради о урбаном окружењу, елиминација зида (фасаде) представља необичан потез: двострука завеса се може затворити потпуно како би се обезбедили унутрашња клима и интимност (Сл. 20).

Сл. 18.  
**Џон Поусон: Кућа Поусон,**  
**Лондон, 1999.**  
 Fig. 18.  
**John Powson: Powson House,**  
**London, 1999.**



Сл. 19.  
**Шигеру Бан: Кућа прозорска слика, Ицу,**  
**Шизуока, Јапан, 2002.**  
 Fig. 19.  
**Shigeru Ban: Picture Window House, Izu,**  
**Shizuoka, Japan, 2002.**



Сл. 20  
**Шигеру Бан: Кућа са зид завесом,**  
**Итабаши, Токио, 1995.**  
 Fig. 20.  
**Shigeru Ban: Curtain Wall House,**  
**Itabashi, Tokyo, 1995.**



Сл. 21.  
**Манастир Светог Ђеронима, Лисабон,**  
**Португалија (мануелински стил)**  
 Fig. 21.  
**St. Jeronimo Monastery, Lisbon, Portugal**  
**(Manueline style)**



Сл. 22.  
**Копенхаген: Нихавн, културно наслеђе и**  
**лука, XVII век**  
 Fig. 22.  
**Copenhagen: Nyhavn, heritage harbor,**  
**XVII century**



Сл. 23.  
**Башта Мажорел, Маракеш, Мароко**  
**(данас музеј, некада кућа Ив Сен**  
**Лорена)**  
 Fig. 23.  
**Jardin Majorelle, Marrakech,**  
**Morocco (museum today, ex Yves**  
**Saint Laurent' House)**



Сл. 24.  
**Снохета: Опера, Осло, поглед на**  
**прозор из ентеријера**  
 Fig. 24.  
**Snohetta: Opera, Oslo, window**  
**seen from interior**

of modernism, to Ronchan which uses a complex system of holes. In a long series of house projects (Fig. 25), is constantly present memory of the "mysterious holes," as described in a sketch parts of the villa of Hadrian at Tivoli (Jacobus, 1966:89).

"Openings on Wright's building, on the other hand, are not inconsistent with the surrounding area but its continuation. Wright said: "There is no meaning to talk about the doors and windows." His openings are as in the textile weaving: they are what is left between the forms" (Архажм, 1990:198). Wright Prairie house, may be viewed as a series of "protruding windows" that were thrown out parts of space which they belong.



## ПРОЗОР

„Прозор је место на зиду где можемо ући или изаћи, а да притом и не покренемо тело. Прозор симболише повезаност с оним изван, непознатим, које је предмет спознавања. Промена семантичког поља је статична, захваљујући прозору можемо изаћи или ући, а да притом нигде не одемо.“ (Гербран, Шевалије, 2009:763).

Прозор ренесансних палата су упоређивани са очима (Архајм, 1990:198). „Као отвор према ваздуху и светлости, прозор симболизује способност примања; ако је прозор округао, такав је и пријем, значи као онај који поседује око и свест; ако је четвртаст, ради се о земаљском пријему у односу на оно што долази са неба“ (Гербран, Шевалије, 2010: 750). Прозор као елемент увек је био носилац одређених идеја кроз стилске одлике: као елемент декорације (Сл. 21), као препознатљив и увек исти фасадни идентитет (Сл. 22), као романтична визија (декоративан капак само говори да би ту могао да постоји прозор) (Сл. 23) или сегмент фасадног платна висине 15 м (Сл. 24).

Један од одлучујућих елемената композиције у модерној архитектури јесте прозор. Широки, хоризонтални прозори, тзв. „чикашки прозори“ (Chicago windows), симбол чикашке

школе (у којој је први пут од 19. века надвладао одвајање конструкције од архитектуре) са краја XIX века, били су перформанса модерне пословне зграде. „Првобитно, прозор је рупа у зиду – сразмерно мала површина једноставне контуре у оквиру велике површине зида [...] има нечег опажајно узнемиравајућег у вези са модерним прозорима, који су просто прорези [...]“ (Архајм, 1998:205). „Једна од карактеристика модерне архитектуре је хоризонтални прозор“ (Vasari, 1970:20). „Хоризонталан прозор код Миса из 1922. године (Joedicke, 1961:122), као да је етапа између традиционалних прозора (међу којима је и онај Цукарија који говори у Риму из 1590. године (Santories, Encyklopedie : 113) и зида завесе на коме се прозори више и не отварају“ (Радовић, 1998:371). Корбизије се стално посвећује прозорима као битним мотивима своје архитектуре: од Виле Савоје, где користи удружни прозор–траку као високи принцип модернизма, до Роншана, где користи сложени систем отвора. У дугом низу пројеката кућа (Сл. 25), присутно је стално сећање на те „мистериозне отворе“, како је описао у једној скици делове Хадријанове виле у Тиволију (Jacobus, 1966:89).



Сл. 25.  
**Ле Корбизије: Насеље Вајсенхоф, Штутгарт, Немачка, 1927.**  
Fig. 25.  
**Le Corbusier: The resort Visenhof, Stuttgart, Germany, 1927.**



Сл. 26.  
**Скарпа: угаони прозор, Гипсотека Кановиана, Тревизо, 1957.**  
Fig. 26.  
**Scarpa: Corner window, Gipsoteca Canoviana, Treviso, 1957.**

The author who has built his compositional system in solving the windows and light, by being made usable two developmental characteristics of modern architecture, is Carlo Scarpa. The first made "arched window" of secession without the interference of classical knowledge, and the other is that he then became a corner window as can be found in Wright's and the De Stijl movement. Scarpa has translated the corner window of the new spatial concepts in the vocabulary of Venice: the light that creates a window in the corner becomes chromatic brilliance full transparency, typical of regional visual art through the ages (Fig. 26).

Bearing in mind that the light is the central theme of the identity of minimalism in architecture (Vasilski, 2010: 1-20), it can be concluded that the window remains her constant theme, whether it is reduced to a point, line, or the whole area, serving both functions and expressive tasks. The elements have so diverse positions and destinies, and the window between them, and all the openings, that to them may not be made definitive theoretical conclusions.

In many Barragan's works, modest facade has very strict finishing. In its simplicity the only decorations are convex windows and bars on them with frames that form a network. Some of its formal designs, including the frameless windows in his house, were the subject of detailed analysis of architects such as Tadao Ando, Alvaro Siza, Claudio Silvestrini, Eduardo Souto de Moura. Among the motives that form the language of minimalism, certainly one

that is best known as the taken motives from Barragan home (Fig. 27) - took by Tadao Ando to design his Church of light (Fig. 28) and Baes, who applied it in the Turegano building (Fig. 29). When Ando visited this house he admitted that the Barragans window was the inspiration for his project.

The composition of the window allows the interpretation of non-living forms. In contrast to the volume that can be formed unconsciously, positioning windows - holes are planned by the composition. SANAA in school object in Essen (Fig. 30) uses a different size windows in the exterior walls so that each job place receives the required amount of daylight and simultaneously achieves a visual connection with the environment. Chipperfield also act similarly in their residential building in Madrid (Fig. 31), each window on the facade has an unique position. Baeza in his bank office building (Fig. 32) in Granada, pulls windows inward, and thus on the south facade receives brsolcil, while on the northern side provides a homogeneous, continuous light specific to the northern side where the individual offices are located.

"Breaking the limit for moving from one semantic field to another is associated with the notion of opening. As for the imaginary hole is richer in meaning than mere gaps: full with all possibilities of what will be met or that which will pass through its opening, it was full of waiting, or the sudden presence of some knowledge" (Gerbran, A.; Ševalije: 571). Neutral and elegant windows all over the surface of the wall, give special effect in the interior, entering



Сл. 27.  
**Луис Бараган: Кућа Бараган, 1947.**  
Fig. 27.  
**Luis Barragan: Barragan House, 1947.**



Сл. 28.  
**Тадао Андо: Црква светлости, Ибараки, Осака, Јапан, 1988.**  
Fig. 28.  
**Tadao Ando: Chirch of Light, Ibaraki, Osaka, Japan, 1988.**



Сл. 29.  
**Алберто Кампо Баесе: Кућа Турегано, 1988.**  
Fig. 29.  
**Alberto Campo Baeza: Turegano House, 1988.**

„Отвори Рајтове зграде, с друге стране, не стоје у супротности са околним простором, него су његово продужење. Рајт је говорио: ‘Нема више никаквог смисла да се говори о вратима и прозорима’. Његови отвори су као у текстилном ткању: они су оно што преостаје између облика.” (Архајм, 1990 : 198). Рајтова Преријска кућа можда се може посматрати као серија „избочених прозора” којима су избачени делови простора који им припадају.

Аутор који је свој композициони систем изградио при решавању прозора и светлости, тиме што је учинио употребљивим две развојне карактеристике модерне архитектуре, јесте Скарпа (Carlo Scarpa). Прва је направила „избочен прозор” сецесије без уплитања класичног знања, а друга је та да је он онда постао угаони прозор као што се може наћи код Рајта или у Де Стијл покрету. Скарпа је превео угаони прозор новог просторног концепта у вокабулар Венеције: светлост која се ствара у овим угаоним прозорима постаје хроматски сјај пун транспарентности, типичан за регионалне визуелне уметности кроз векове (Сл. 26).

Када се има у виду да је светлост централна тема за идентитет минимализма у архитектури, може се закључити да прозор остаје њен стални мотив, без обзира да ли је сведен на тачку, линију или је цела површина, служећи истовремено и функцијама и изражајним задацима (Василски, 2010 : 1–20). Елементи имају тако разнолике позиције и судбине, па и прозор међу њима, као и сви отвори, да се на њима не смеју правити дефинитивни теоретски закључци.

На многим Барагановим делима, скромна фасада има веома строгу завршну обраду. У тој једноставности једини украс су избачени прозори и решетке са оквирима на њима који формирају мрежу. Неки од његових формалних решења, међу којима су и прозори без оквира на његовој кући, били су предмет детаљних анализа архитеката као што су Тадао Андо, Алваро Сиза, Клаудио Силвестрин, Едуардо Сото де Мора. Међу мотивима који формирају језик минимализма, свакако је најпознатији онај који су из Бараганове куће (Сл. 27) преузели Тадао Андо за свој пројекат Црква светлости (Сл. 28) као и Баесе, који га је применио у кући Турегано (Сл. 29). Приликом посете овој кући, Андо је признао да је Бараганов прозор био инспирација за његов пројекат.

Композиција прозора омогућава тумачење неживе форме. За разлику од волумена који може да буде несвесно формиран, позиционирање прозора – отвора – планира се према композицији. Сана (SANAA) у објекту школе у Есену (Сл. 30) користи различите димензије прозора у спољашњим зидовима, тако да свако радно место добија потребну количину дневне светлости и истовремено остварује визуелне везе са околином. И Чиперфилд поступа слично на свом стамбеном објекту у Мадриду (Сл. 31), јер сваки прозор на фасади јединствено поставља. Баесе, у својој пословној згради банке (Сл. 32) у Гранади, повлачи прозоре према унутра, па на тај начин на јужној фасади добија брисолеје, док на северној, на којој су смештене индивидуалне канцеларије, истим поступком обезбеђује хомогену, континуалну специфичну светлост.

Сл. 30.

**Сана: Цолверин школа, Есен, Немачка, 2002.**

Fig. 30.

**SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa): The Zollverein School, Essen, Germany, 2002.**



Сл. 31.

**Давид Чиперфилд: Вилаверде становање, Мадрид, Шпанија, 2005.**

Fig. 31.

**David Chipperfield: Housing Villaverde, Madrid, Spain, 2005.**

„Пробијање границе ради премештања из једнога семантичког поља у друго повезано је с појмом отвора. На плану имагинарнога рупа је богатија значењима од пуке празнине: бременита је свим могућностима онога што ће је испунити или онога што ће проћи кроз њезин отвор, она је пуна чекања или изненадне спознаје какве присутности” (Гербран, Шевалије, 2009:571). Неутрални и елегантни прозори целом површином зида уносе посебан ефекат у ентеријер, уносе димензију живе слике или филма. Овакав приступ је веома чест у мањим галеријама (Сл. 33) као и у индивидуалним стамбеним објектима (Сл. 34, 35). Пред оваквим призорима постављамо питање: Да ли је то стаклени зид или је то велики прозор? Да ли је одговор могућ и да ли је уопште битан? То је израз тишине у коме човек проналази себе, постаје свестан свог постојања овде и сада и вредности тренутка живота.

the dimension of live pictures or film. This approach is very common in smaller galleries (Fig. 33) as well as in individual houses (Fig. 34), (Fig. 35). Seeing such things there raise the question: Is it a glass wall or is it a window? Is it possible to answer and whether it is at all important? It is an expression of silence in which man finds himself, becomes aware of its existence here and now and the time value of life.

White geometric volume around the pool is the focus of the project, which develops outside into side walls (Fig. 36). The ambiguity of contours, caused by volume, creates a dynamic relationship between the inner and outer space. Openings in the peripheral wall are fragments of green environment, as well as windows, no windows or windows without glass (Schleifer, 2006:34).

## STAIRS

Stairs are the dynamic principle of mastery of different heights, they talk about the human need for ritual: to arrive, ascend, enters. The ladder is symbolic related to axis of the world, "those are the classic upward symbol, denotes not only cognitively, but climbing in elevation and integral rise of whole being. They also have a negative aspect: it is the descent, fall, return to the earth or the underworld. Steps, namely, connecting three cosmic world in them, not in the column, it adds all the drama of rectitude" (Gerbran, Ševalije, 2009:647).

"All rising to great place is by a winding stair." said Francis Bacon. Mastering the height at the entrance to the building or in its interior can be achieved by other means, but none is so filled with parades and a sense of drama. The ancient Greeks built their theaters, Epidaurus in the IV century BC was probably the best known example of how the steps are simple to use as a seat (not to mention the reason - knowledge of structures), a continuous source of inspiration even in the twentieth century, when he moved to work in Alvar Alto and Denys Lasdun (Powson, 1998: 94). Leisdan modelled the main auditorium in Royal National Theatre in London, on ancient Greek theater at Epidaurus.

Сл. 32.

**Алберто Кампо Баесе: Управна зграда Каја Генеал де Ахорос, Гранада, Шпанија, 2001.**

Fig. 32.

**Alberto Campo Baeza: Head Office of the Caja General de Ahorros, Granada, Spain, 2001.**



Сл. 33.

**Клаудио Силвестрин: Галерија Викторија Миро, Фиренца, Италија, 1990.**

Fig. 33.

**Claudio Silvestrin: Victoria Miro Gallery, Florence, 1990.**



Сл. 34.

**Давид Чиперфилд: Приватна кућа, Корубедо, Галиција, Шпанија, 2002.**

Fig. 34.

**David Chipperfield: Private House, Corrubedo, Galicia, Spain, 2002.**



Бели геометријски волумен око базена представља фокус пројекта који се споља развија у ободне зидове (Сл. 36). Двосмисленост контура, проузрокована волуменом, креира динамичан однос између унутрашњег и спољашњег простора. Отвори у ободном зиду представљају фрагменте окружења, као прозорски отвори, отвори без прозора или као прозор без стакла (Schleifer, 2006:34).



Fig. 35.  
**Alberto Campo Baeza:**  
**Turegano House, Madrid,**  
**Spain, 1988.**  
Сл. 35.  
**Алберто Кампо Баесе:**  
**Кућа Турегано, Мадрид,**  
**Шпанија, 1988.**



Сл. 36.  
**Мануел Аирес Матеус: Кућа**  
**у Аленкуеру, Португалија**  
Fig. 36.  
**Manuel Aires Mateus:**  
**Alenquer House, Portugal**

## СТЕПЕНИЦЕ

Степенице представљају динамично начело савладавања различитих висина, оне говоре о људској потреби за ритуалом: да се стигне, уздигне, узнесе. Степенице су симболично сродне оси света, „оне су класични узлазни симбол који не означава само успињање у спознајно него и интегрално уздизање целог бића. Оне имају и негативан аспект: то је силазак, пад, повратак на Земљу или у подземни свет. Степенице, наиме, повезује три космичка света, у њима, а не у стубу, сабира се сва драма усправности“ (Гербран, Шевалије, 2009:647).

Сл. 37.  
**Ханс ван дер Лан: Сент**  
**Бенедиктусберг опатија, Валс,**  
**1956-86.**  
Fig. 37.  
**Hans van der Laan: Saint**  
**Benedictusberg Abbey, Vaals,**  
**1956-86.**



Сл. 38.  
**Џон Поусон: Манастир Госпа,**  
**Нови Двур, Чешка, 2004.**  
Fig. 38.  
**John Powson: Monastery of Our**  
**Lady, Novy Dvur, Czech Republic,**  
**2004.**



Сл. 39.  
**Адалберто Либера: Кућа**  
**Малапарте, Пунта Масуло,**  
**острво Капри, Италија, 1937.**  
Fig. 39.  
**Adalberto Libera: Casa Malaparte,**  
**Punta Massullo, Island of Capri,**  
**Italy, 1937.**



The Romans used the stairs as the center of the ritual, as well Maya civilization. The Mayan culture of Uxmal, Yucatan, Mexico (Fig. 45) impacted Jørn Utzon: "The attitude of the third generation to the past always oscillated around the question: How is the human experience solved some problems in the other period and on other occasions? In the Mayan architecture, with its made from horizontal platforms at different levels, as well as their broad stairs, Utzon found elements he searched for "(Giedion, 1969: 409). The renaissance of the stairs were a metaphor for the heavenly aspirations. "Steps in Rome became the most beautiful pedestal for the construction of the church (S. Maria Maggiore) until they have grown almost to independent buildings that were taken in the most noble way of merging the various levels of space (Spanish steps, 1721-1725, which connects the Piazza Spagna to the Trinita S. dei Monti)" (Giedion, 1968:66).

Through time and space, the stairs are always represented a special message: used in the fine arts "Beaux-Arts - as well as elaborating the set design element", and the Bauhaus - "as an essential element of the building the appearance of which is perfectly suited to its task" (Ojeda, Pasnik: 2003:111).

Language of Silence, which is transferred from Cistercian monastery (Fig. 37) by Pouson to the Czech Republic (Fig. 38), takes the idea of using a clean flat surfaces, as a guide in the search for essence. Probably the best known are those stairs in the house Malaparte (Fig. 39), timeless and sublime in its beauty of simplicity. The point is seen and felt. The same expression worn stairs and Le Corbusier (Fig. 40) and Barragan (Fig. 41).

Stairs, as a symbol of overcoming height, very often without any kind of fence (Fig. 42), and if they have it, the fence is very reduced and almost dematerialized (Fig. 43). In the interior of public spaces, they are often over dimensioned in an attempt to point out the straight line (Fig. 44). And then, the thought take us again back to the Mayan civilisation (Fig.45).

Сл. 40.

**Корбизије: Стамбена зграда у Порт Молитору, Париз, Француска, 1934.**

Fig. 40.

**Le Corbusier: Residential building, Port de Molitor, Paris, France, 1934.**



Сл. 41.

**Луис Бараган: Кућа-канцеларија, Мексико Сити, 1947.**

Fig. 41.

**Luis Barragan: House Office, Mexico City, 1947.**



## Conclusion

In his lectures, Robert Wilson often recalls the lessons given by Sibyll Moholy-Nagy at the Pratt Institute in New York in the early Sixties: „We were shown slides during Sibyll Moholy-Nagy’s lectures on the history of architecture. They consisted of different forms of energy, ranging from a Byzantine mosaic to a prehistoric Sumerian vase and a 1922 telephone. We were bombarded by various kinds of visual information. It was different in the lessons based on verbal information. Therefore, what we felt was not what we saw. And we had to make free associations between what we saw and what we heard. Not necessarily like a collage, but as in a structure. And then there was an exam...and the students were confused and worried because they hadn’t been given the answers. The learning process was much longer than a semester, or five semesters or even a five-year course. It was a way of thinking, an experience of associations that spanned an entire lifetime” (F.Quadri, F.Bertoni, R.Stearns, 1997:232). Or, as Socrates taught: learning, like a life process associated with the acquisition of experience, with changing the character and image of the world, is possible only if there is awareness of ignorance.

Architecture should speak for itself, with its own language, there is no manifest. It is its own manifesto. Kandinsky even wrote in his 1911 essay "About the spiritual in art": "Every epoch has its own measure of artistic freedom, and hence the most creative genius can not exceed the limits of that freedom" (Jung, 1996:314). Minimalism is not the architecture that confront itself, deviant architecture or difference work: it is defined not by what is not there, but the true values that are present and their abundance in the application - experience that is spoken with its language. Talking about minimalism in architecture, appears again a guiding theory from Martin Heidegger, from the famous Heraclitus-seminar led in 1966 with E. Fink: "Every day we must invent new concepts" in pursuit of own vision of the world. For imago mundi, a microcosm who embodies the world of the individual, is certainly a step towards a more valuable life. "Nevertheless, one goes on working, telling stories, giving form to truth, hoping darkly, sometimes almost confidently, that truth and serene form will avail to set free the human spirit and prepare mankind for a better, lovelier, worthier life" (Mann, 1959:203).

Сл. 42.

**Мајкл Габелини: Стан, Њујорк, 1985.**

Fig. 42.

**Michael Gabellini: Dente residence, New York, 1985.**



„Све у успону до важног места је по кривудавим степеницама“, рекао је Френсис Бекон. Савладавање висине при улазу у објекат или у његовом унутрашњем простору може се постићи и другим средствима, али ниједно није тако испуњено осећајем поворке и драме. Стари Грци су подизали своја позоришта, Епидеурис из IV в. п. н. е. је вероватно најпознатији пример, тако што су једноставно користили степенице као седишта (да не помињемо разлог – познавање конструкција). Овај мотив био је непрекидни извор инспирације, чак и у XX веку када се преселио и у дело Алта (Alvar Alto) и Леисдана (Denys Lasdun) (Powson, 1998:94). Леисдан је главни аудиторијум у свом Краљевском националном позоришту у Лондону моделовао по узору на античко грчко позориште у Епидеурису. Римљани су користили степенице као центар ритуала, као и цивилизација Маја. Мајанска култура из Учмала на Јукатану у Мексику (Uxmal, Yucatan, Mexico) (Сл. 45) утицала је на Утзона (Jørn Utzon): „Став треће генерације према прошлости осцилира увек око питања: Како је људско искуство решавало одређене проблеме у другом времену и у другим приликама? У архитектури Маја, са њеним хоризонталним платформама на различитим нивоима, као и њиховим широким степеницама, нашао је Утзон елементе који су дуго у њему већ тињали“ (Гидион, 1969:409). У ренесанси, степенице су биле метафора за небеску тежњу.

„Степенице су у Риму постали најлепши постамент за грађење цркви (S. Maria Maggiore) док нису израсли готово у самосталне грађевине које су на најплеменитији начин преузеле стапање простора разних нивоа (Шпански степеник, 1721–1725, који спаја Piazza Spagna са S. Trinita dei Monti)“ (Гидион, 1968:66).

Кроз време и простор, степенице су увек представљале посебне поруке: коришћене су у Лепим уметностима „Beaux-Arts – као разрађујући елемент сценографије“, а у Баухаусу „као битан елемент зграде чији изглед савршено одговара његовом задатку“ (Оједа, Расник, 2003:111).

Језик тишине, који је из цистерцијанског манастира (Сл. 37) пренео Поусон у Чешку (Сл. 38), одржава идеју употребе чистих равних површина, као водилу у трагању за суштином. Вероватно најпознатије степенице су оне у Кући Малапарте (Сл. 39), ванвременске и узвишене у својој лепоти једноставности. Суштина се види и осећа. Исти израз носе и степенице Корбизијеа (Сл. 40) и Барагана (Сл. 41).

Степенице, као симбол савладавања висине, веома су често без било какве ограде (Сл. 42), а ако је и имају, она је веома сведена и готово дематеријализована (Сл. 43). У ентеријерима јавног простора, оне су често предимензионисане, у тежњи за истицањем праве линије (Сл. 44). И мисао нас поново враћа на цивилизацију Маја (Сл. 45).



Сл. 43.  
Л. Кин: **Бела кутија**, Токио, Јапан  
Fig. 43 .  
L. Kin: **The White box**, Tokyo, Japan



Сл. 44.  
Мајкл Габелини: **Шоуром Џил Сендера**, Њујорк  
Fig. 44 .  
Michael Gabellini: **Jil Sender Showroom**, New York



Сл. 45.  
Комплекс храмова у Учмалу на Јукатану у Мексику  
Fig. 45.  
The complex of temples in Uxmal, Yucatan, Mexico

### Закључак

У својим предавањима, Роберт Вилсон (Robert Wilson) често се позивао на предавања Сибил Мохоли Нађ (Sibyll Moholy-Nagy) на Прат институту у Њујорку (Pratt Institute, New York) раних шездесетих година прошлог века: „Били су нам показани слајдови за време предавања Сибил Мохоли Нађ из историје архитектуре. Она су се састојала из различитих форми енергије, рангирана од византијских мозаика и праисторијске сумерске вазе и телефона 1922. Били смо просто бомбардовани различитим врстама визуелних информација. Постојале су разлике у предавањима чија је основа била вербална информација. Због тога, оно што смо осећали није било оно што смо видели, и требало је да формирамо слободну асоцијацију између онога што видимо и онога што чујемо, не неопходно као колаж, већ у структури. И онда би долазио испит [...] И студенти су били у конфузији и забринуте јер нису били добили одговоре. Процес учења је био много дужи од семестра, или од пет семестара чак и од пет година. Био је то начин размишљања, искуство које се стиче читавог живота“ (F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, 1997:232). Или, како

је то Сократ учио: учење, као животни процес повезан са стицањем искуства, променом карактера и слике света, могуће је само ако постоји свест о незнању.

Архитектура мора да говори сама за себе, својим сопственим језиком, не постоји манифест. Она је сама свој манифест. А Кандински је још 1911. године написао у свом есеју *О духовном у уметности* да: „Свака епоха има властиту меру уметничке слободе, те стога ни најкреативнији геније не може прекорачити границе те слободе” (Јунг, 1996:314). Минимализам није архитектура која се самонегира, архитектура одступања или одсуства: она је дефинисана не тиме што није тамо, већ правим вредностима које су присутне и њиховим богатством у примени – искуству које саопштава својим језиком. И говорећи о минимализму у архитектури, поново се као водила јавља теза Мартина Хајдегера, из чувеног Хераклит-семинара који је водио 1966. са Е. Финком: „[...] ми сваког дана појмове морамо мислити изнова”, у трагању за својом сликом света. Јер, имамо мунди, микрокосмос који конкретизује индивидуалан свет појединца, свакако представља корак према вреднијем животу. „Без сумње, човек иде на посао, прича приче, даје форму истини, надајући се у тами понекад готово поуздано, да ће истина и ведрa форма помоћи да се постигне слобода људског духа и припреми човечанство за бољи, вољенији, вреднији живот.” (Mann, 1959:203).

## Literatura

- Arnhajm, R. (1990): *Dinamika arhitektonske forme*, Beograd, *Univerzitet umetnosti u Beogradu*
- Arhajm, R. (1998): *Umetnost i vizuelno opažanje*, Beograd, *Univerzitet umetnosti u Beogradu*
- Belcher, J. (1912): *Les principes de l'Architecture*, Paris, *Librairie Renouard, H. Laurens, Ed.*
- Bertoni, Franco (2002): *Minimalist Architecture*, Birkhauser, Basel. Boston, Berlin
- Bottero, J. (1967): *L'Architettura fra ideologia e specificita operativa, l'Arte Moderna*, Milano, *Fratelli Fabri*, vol. 42.
- Brkić, A. (1992): *Znakovi u kamenu, Savez arhitekata Srbije*
- Chipperfield, D. (2009): *Form Matters*, Cologne – Keln, *Verlag der Buchhandlung Walther Konig*
- Clarke, G., P. Crossley, (2000): *Architecture and Language – Constructing Identity in European Architecture c. 1000-1650*, Cambridge University Press
- De Fusco, R. S. (1973): *Storia e progetto dell'Architettura Laterza*, Bari
- Derida, Ž. (1989): *Glas i fenomen: Uvod u problem znaka u Husserlovoj fenomenologiji*, Beograd, *IIC SSO Srbije*
- eko, U. (1973): *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, *Nolit*
- El Croquis (2005): *John Powson - pause for Thought, 1995-2005*, Madrid, No. 127.
- Gerbran, A., Ž. Ševalije, (2009): *Rečnik simbola*, Beograd, *Stylos Art*
- Giedion, S. (1969): *Prostor, vreme, arhitektura*, Beograd, *Građevinska knjiga*
- Hajdeger, M. (1999): *Predavanja i rasprave*, Beograd, *Plato*
- Hertzberger, H. (1999): *Lessons for Students in Architecture*, No. 1 Rotterdam 1991, No. 2 Rotterdam
- Igo, Viktor (1985): *Bogorodična crkva u Parizu*, Rad, Beograd
- Jacobus, J. (1966): *Twentieth-century architecture: the middle years, 1940-65*, Praeger
- Jenchs, Ch. (1977): *The Language of post-modern Architecture*, London, Academy Editions / Carls Dž. (1985): *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd, *Vuk Karadžić*
- Joedicke, J. (1961): *History of Modern Architecture*, London, *The Architectural Press*
- Jung, K. (1996): *Čovek i njegovi simboli*, Beograd, *Narodna knjiga – Alfa*
- Kaufman, E. (1998): *An American Architecture: Frank Lloyd Wright*, Barnes Noble Books
- Koen, Ž. L. (2006): *Le Korbizije: 1887-1965: Lirika arhitekture u mašinskoj eri*, Beograd, *Taschen/IPS*
- Lahti, L. (2004): *Alvar Aalto*, Keln, *Taschen*
- Lefebvre, H. (1974): *The Production of Space*
- Le Korbizije (1977): *Ka pravoj arhitekturi*, Beograd, *Građevinska knjiga*
- Los, S. (2009): *Carlo Scarpa*, Keln, *Taschen*, Oxford, *Blackwell*
- Mann, T. (1959): *Last Essays*, Chekhov, London
- McQuaid, M. (2003): *Shigeru Ban*, Phaidon
- Meyers, V. (2006): *Designing with Light*, London, *Laurence King Publishing*
- Modernism: Designing a New World 1914-1939*, London, *V&A Corcoran*, 2006.
- Ojeda, O. R., M. Pasnik, (2003): *Elements/architecture in detail*, Massachusetts, *Rockport, Gloucester*
- Quadri, F., F. Bertoni, R. Stearns, (1997): *Robert Wilson*, Firenze, *Octavo*
- Radović, R. (1991): *Antologija kuća*, Beograd, *Građevinska knjiga*
- Radović, R. (1998): *Savremena arhitektura, između stalnosti i promena*, Novi Sad, *FTN i Stylos*
- Rowe, C./Koeter, F. (1978): *Collage City*
- Tafari, M., Dal Co (1977): *Architettura contemporanea*, Venezia, *Electra Editrice*
- Venturi, R. (2003): *Složenosti i kompleksnosti u arhitekturi*, Beograd, *Građevinska knjiga*
- Vujaklija, M. (1980): *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd, *Prosveta*
- Zevi, B. (1978): *The Modern Language of Architecture*, Seattle, *University of Washington Press*
- Zumthor, Peter (1998): *A Way of Looking at Things*, in: *Architecture and Urbanism*, February, 1998 extra edition, Japan Architect Co. Tokyo, Japan
- Cerami V. (1998): *Cera una volta il rumore del silenzio*, La Repubblica'del.
- Schleifer, S. (2006): *Minimalist Houses*, Keln, *Taschen*
- Sharp, D. (1978): *The Rationalists/Theory and Design in the Modern Movement*, London, *Architectural Press*
- The Phaidon Atlas of Contemporary Architecture*, London, *Phaidon*, 2004.
- Traktenberg, M., I. Hajman, (2006): *Arhitektura od praistorije do postmodernizma*, Beograd, *Građevinska knjiga*
- Vasari, G. (1970): *La Citta Ideale*, Virginia Stefanelli, Rome, *Officina Edizioni*
- Vasilski, D. (2010): *O svetlosti u arhitekturi minimalizma – Arhitektura bez svetlosti nije arhitektura (Alberto Kampo Baesa)*, *Arhitektura i urbanizam*, **28**
- Vasilski, D. (2011): *Japanska kultura kao paradigma u formiranju minimalizma u arhitekturi, Arhitektura i urbanizam*, **30**
- Venezia, F. (2001): *Casa Malaparte, Arquitectos de Cadiz* [spanish, italian]

## Извор фотографија:

- Сл. 1. Велике архитектуре свијета, Младост, Загреб, 1981: 181
- Сл. 2. Фотографија аутора, Сл. 6. Фотографија аутора
- Сл. 4. Фотографија аутора, Сл. 5. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/LarkinAdministrationBuilding1906.jpg>, Сл. 6. Lahti, 2004: 48, Сл. 7. Lahti, 2004: 74,
- Сл. 8. [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Institute\\_of\\_Public\\_Admin.html/cid\\_1858919.html](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Institute_of_Public_Admin.html/cid_1858919.html), Сл. 9. *The Phaidon Atlas*, 2004: 578,
- Сл. 10. *The Phaidon Atlas*, 2004: 207, Сл. 11. Bertoni, 2002: 97, Сл. 12. Bertoni, 2002: 114, Сл. 13. Bertoni, 2002: 70, Сл. 14. Bertoni, 2002: 74, Сл. 15. Bertoni, 2002:176, Сл. 16. Фотографија аутора, Сл. 17. Фотографија аутора, Сл. 18. El Croquis, 2005 :55, Сл. 19. McQuaid, 2003: 208, Сл. 20. McQuaid, 2003:195, Сл. 21. Фотографија аутора, Сл. 22. Фотографија аутора, Сл. 23. Фотографија аутора, Сл. 24. Фотографија аутора, Сл. 25. Koen, 2006: 67, Сл. 26. Los, 2009: 33, Сл. 27. Bertoni, 2002: 66, Сл. 28. Bertoni, 2002: 107, Сл. 29. Bertoni, 2002: 186, Сл. 30. [http://www.arcspace.com/architects/sejima\\_nishizawa/zollverein/zollverein.html](http://www.arcspace.com/architects/sejima_nishizawa/zollverein/zollverein.html), Сл. 31. Chipperfield, 2009: 110, Сл. 32. Bertoni, 2002: 198, Сл. 33. Bertoni, 2002: 113, Сл. 34. Chipperfield, 2009: 108, Сл. 35. Bertoni, 2002: 186, Сл. 36. Schleifer, 2006: 34, Сл. 37. Bertoni, 2002: 33, Сл. 38. El Croquis, 2005: 108, Сл. 39. Bertoni, 2002: 50, Сл. 40. Koen, 2006:52, Сл. 41. Bertoni, 2002: 64, Сл. 42. Bertoni, 2002: 201
- Сл. 43. Meyers, 2006: 88, Сл. 44. Meyers, 2006: 36, Сл. 45. Фотографија аутора