

ВИЗУЕЛНИ ИЗРАЗ У АРХИТЕКТУРИ

Ђорђе Алфировић

рад примљен: децембар 2010, рад прихваћен: јануар 2011.

VISUAL EXPRESSION IN ARCHITECTURE

Апстракт

Ослањајући се на ставове познатог уметничког критичара Херберта Рида (*Herbert Read*), по коме реализам, идеализам и експресионизам нису посебни правци у уметности, већ представљају сталне основне чиниоце у свим уметностима, у овом раду се разматра могућност постојања елементарних стваралачких опредељења и у архитектури.

Полазећи од основних видова опажања и представљања света око нас, путем компаративне анализе и примера из других области, изложена је теза да би адекватан пандан Ридовим основним чиниоцима у уметности - *реализму*, *идеализму* и *експресионизму*, у архитектури били појмови *мимезиса* (*мимикрије*), *асоцијативности* и *експресије*. У зависности од друштвено-политичких, културно-историјских и других околности, неки од ових чинилаца с времена на време излазе на површину и заогрнути миљеом времена, јављају се у неком новом или старом облику, који можемо препознати као уметнички правац или стил.

Кључне речи: визуелни израз, мимезис, мимикрија, асоцијативност, експресија.

Abstract

Relaying on standpoints of the renowned art critic Herbert Read, according to which realism, idealism and expressionism are not separate art movements, but represent permanent basic factors in all arts, this paper considers the possibility of existence of elementary creative orientation in architecture as well.

Starting from basic aspects of perception and representation of the world around us, and through a comparative analysis and examples from other fields, a thesis is presented according to which notions of *mimesis* (*mimicry*), *associativity* and *expression* in architecture are adequate counterparts to Read's basic factors of art - *realism*, *idealism* and *expressionism*. Depending on socio-political, cultural and historical, as well as other circumstances, from time to time some of these factors come to the surface, wrapped up in time, and emerge in some new or old form which we can recognize as an art movement or style.

Key words: visual expression, mimesis, mimicry, associativity, expression.

Увод

Анализирајући токове идеја и стилских праваца у архитектури, можемо приметити да су се током историје многе појаве понављале, у више или мање измењеном облику. Повремено су на свет долазиле нове идеје, са различитим могућностима креације архитектонских облика и садржаја, али су се најчешће гасиле још на самом почетку, јер нису могле дуго да егзистирају у створеним условима, тј. нису биле примерене актуелном времену и простору (сл.1).

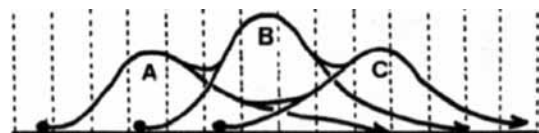
Дешавало се да неке од идеја буду прихваћене шире и да успеју да се развију у нови, чист и значајан архитектонски правац. Такви стваралачки токови, готово ниоткуда настају, брзо се развијају, доживљавају кратак врхунац постојања, а затим се дуго и постепено гасе (готово никад у потпуности). Њихов настанак и лагано гашење претапају се у

„сивило” паралелних токова. У већини случајева појава архитектонских токова везана је за преломне историјске моменте, у којима долази до корених друштвених, економских и других промена. Цикличност ових тенденција је давно примећена и сматра се да оне настају у одсутним и критичним тренуцима развоја архитектуре и уметности, када су сазрели услови да се дефинише ново осећање света и да се уобличи форма (*Трифунковић*, 1969).

Сл. 1.
Развој и преклапање стилова у архитектури

Fig. 1.
Evolution and overlaying of styles in architecture

Чанак, М. „Основне тенденције у историјској архитектури”. *ARD Review* (Београд) бр.30 (2004), стр.31.



Ако бисмо покушали да сведемо број архитектонских тенденција на неколико основних, могли бисмо да разликујемо три елементарне групе: а) инвентивну (креативистичку); б) прагматичну (рационалну); в) традиционалистичку (историцистичку) архитектуру (Џенкс, 1986).

Сређином 20. в., Херберт Рид, уметнички критичар, изнео је тезу да је уметност „израз осећања појединих стања интуиције, перцепције или емоције појединца“ (Рид, 1957). У даљем тексту, покушаћемо да успоставимо релацију између Ридових тврдњи о постојању елементарних стваралачких чинилаца у уметности - *реализма, идеализма и експресионизма*, и основних архитектонских тенденција, с циљем да укажемо на евентуално постојање елементарних стваралачких опредељења и у архитектури, које ћемо радно назвати: *мимезис, асоцијативност и експресија*.

МИМИКРИЈА - MIMESIS

Мимикрија (гр. *mimikos* - подражавање) представља сталну или привремену сличност по облику, боји и другим спољним особинама неких елемената са околином у којој се налазе, услед чега их је тешко разликовати, иако између себе немају никакве друге везе сем спољних сличности. Често је поистовећивање термина мимикрије и мимезиса, иако су они поред сличности у значењу суштински различити. Појам мимикрије је у употреби када се говори о подражавању у природи, тј. имитирању визуелних и других карактеристика живих бића међу собом, док је појам мимезиса више део уметничке терминологије и представља подражавање у ширем смислу.

Мимикрија у природи

Мимикрија није својствена само људима, већ се јавља и у биљном и животињском свету, као један од основних принципа заштите и самоодржања у природи. Опстанак сваке врсте зависи од степена прилагођености условима околине, било да је у питању заштита од грабљиваца, или подражавање с циљем долажења до лакшег плена. Подражавање је човеку урођено од детињства. На тај начин он стиче прва сазнања о околини којој се прилагођава. Појава прилагођавања околини јавља се и код људи и позната је у психологији као *интројекција* (уживљавање), што подразумева процес уношења објекта у субјективни круг интересовања (Јунг, 2003). О овом феномену писао је и наш познати географ Јован Цвијић, помињући *моралну мимикрију* и *рајинске особине*, које се јављају у случајевима када се народ који је поробљен, поистовећује са освајачем.

Мимезис у уметности

Више треба узимати оно што није могуће, али је вероватно, неголи оно што је могуће, али невероватно (Аристотел).

Мимезис је један од најстаријих античких принципа на ком почива однос уметника и његовог дела према стварности. Дело не представља копију неког модела, блед обрис идеје,

већ то што представља кад понавља или опонаша није објект, него артефакт или биће фикције (*Коклен, 2005*).

Полемика о томе да ли, или не, уметност треба ропски да подражава природу (Платон), и, ако већ подражава да ли треба да преобрази конкретан лик, стварајући идеализован тип или парадигму (Аристотел), која надилази стварност, провлачи се у истом или сличном облику све до времена модернизма, када бива одбачена са првим авангардним експериментима. Од самог почетка уметничког стваралаштва па до данас, постојао је низ уметничких праваца који су претпостављали мимезис као основни принцип стваралаштва: релизам, натурализам, импресионизам, хиперреализам и др.

Суштина сваког покрета који се базира на мимезису је у тежњи за достизањем стваралачког идеала, који постоји изражен у својој савршеној појавности једино још у природи. Зато велики мајстори мимезе попут Микеланђела (*Michelangelo*), Леонарда (*Leonardo da Vinci*) и Дирера (*Albrecht Dürer*), нису тежили копирању појавног, већ су успевали да удахну живот својим визијама, чиме је њихово стваралаштво успевало да досегне оквири савршенства. Ако посматрамо природу као отелотворени идеал, ипак постоји извесна доза релативитета у људском опажању која је различита код сваке индивидуе, те се поставља питање сврсисходности миметичког (реалистичног) израза.

Мимезис у архитектури

Права архитектура је увек рефлекс простора. Без обзира кад је настала, она је таква као да је тамо одувек (Алеш Водопивец).

С обзиром да архитектура, за разлику од осталих уметности, има много већи степен ограничења, условљена је месним и временским факторима, поставља се питање да ли је уопште могуће одвојити се од мимезиса, јер објекат мора да буде прилагођен потребама корисника да би се уопште могао назвати архитектуром. Стога можемо констатовати да је мимезис (најшире схваћено) у суштини сваког архитектонског дела, само је питање ширине његовог тумачења.

Оног тренутка када се зграда позиционира на одређено место, испоштују регулације и други локациони услови (мимезис у ширем смислу), отвара се могућност за примену мимезиса у ужем смислу, као и асоцијативности и експресије, који се огледају у архитектоничности основа и фасада („пластике“ и материјализације).

За разлику од опште уметности, појам мимезиса у архитектури се широко тумачи. Можемо издвојити три основне категорије миметичности:

1. **Мимикрија објекта** представља копирање елемената неког стила или комплетних архитектонских облика из непосредне или шире околине.
2. **Мимикрија околине** подразумева визуелно сједињење или „нестајање“ у природном или вештачком окружењу – принцип *дематеријализације* (Чаранић, 2008).

INTRODUCTION

Analyzing flaws in ideas and stylistic tendencies in architecture, it may be noticed that many phenomena have been repeated in the course of history in a more or less altered form. New ideas have occasionally emerged with different possibilities for creating architectural forms and contents, but they would very often vanish at the very beginning, because they could not exist long-term in given circumstances, i.e. they were not appropriate to that particular time and space (Fig. 1).

Certain ideas have been more widely accepted and have managed to develop into a new, pure and important architectural direction. Such creative tendencies usually emerge out of nowhere, develop quickly, experience their short culmination and then gradually fade away over a long period (but almost never completely). Their appearance and gradual extinction blend into a "grayness" of parallel tendencies. In most cases, the emergence of architectural tendencies is related to historical turning-points in which radical social, economic and other changes take place. The cyclic character of these tendencies has long been observed and considered to have emerged in crucial and critical moments of the development of architecture and art, when the conditions were ripe for defining a new perception of the world and for establishing new forms (Trifunović, 1969).

If one tried to reduce the number of architectural tendencies to only several basic ones, it would be possible to distinguish three different elementary groups: a) inventive (creative); b) pragmatic (rational); and c) traditionalistic (historical) architecture (Jencks, 1986).

In the mid-20th century, Herbert Read, an art critic, introduced the thesis that art "is an expression of feelings of the certain states of an individual's intuition, perception or emotion" (Read, 1957). In the following text, we will attempt to make a relationship between Read's assertions about the existence of elementary creative factors in art - *realism, idealism and expressionism* and the main architectural tendencies, with the aim of also indicating the possible existence of elementary creative orientations in architecture, which herein we will call: *mimesis, associativity and expression*.

MIMICRY - MIMESIS

Mimicry (Greek *mimikos* - mimicking) represents a permanent or temporary similarity of elements in shape, color or other external properties with their surrounding, making it difficult to distinguish between them, although there is no other connection, except for these external similarities. The terms *mimicry* and *mimesis* are often equated, although apart from their similarity in meaning they are essentially different. The term *mimicry* is used when talking about mimicking in nature, i.e. species that are mimicking visual or other characteristics of each other, while the term *mimesis* is related more to art terminology and represents mimicking in a wider sense.

Mimicry in nature

Mimicry is not characteristic of people only, but it is found in flora and fauna as one of the main principles of protection and self-preservation in nature. The survival of the species depends on the degree of their adaptation to the surroundings; whether they are protecting themselves against vultures, or using mimicry for capturing their food more easily. Mimicking is a natural trait of human beings from their childhood. In this way, they acquire their first knowledge about the surroundings to which they are trying to adapt. The phenomenon of people trying to adapt to their surroundings is known in psychology as *introjection*, meaning the process of drawing objects into our subjective circle of interest (Jung, 2003). Our famous geographer Jovan Cvijić also wrote about this phenomenon, mentioning *moral mimicry* and *subservient mentality* (*rajinski mentality*), which occur when enslaved people equate themselves with their conqueror.

Mimesis in art

Something that is impossible, but probable, is more desirable than something that is possible, but improbable (Aristotel).

Mimesis is one of the oldest antique principles, on which rests the relation of artists and their work towards reality. Artwork is not a copy of some model, a pale shadow of an idea, and what it represents when it repeats or mimics is not an object but an artifact or a fictional being (Cauquelin, 2005).



Сл.02.

Миметична кућа, Feevaghmore (Д. Стивенс)

Fig.02.

Mimetic house, Feevaghmore (D. Stevens)

<http://en.urbarama.com/project/mimetic-house>



Сл.03.

„Замагљена“ зграда, језеро Neuchatel (Дилер и Скофидио)

Fig.03.

Blur building, Lake Neuchatel (Diller & Scofidio)

<http://rebarcollective.wordpress.com/2009/10/>

3. Грађење у духу места је основни принцип контекстуализма, као највишег нивоа мимезе.

Примери копирања елемената неког стила или елемената из окружења чести су у пракси. Класичан пример мимезиса јавља се код грчких храмова код којих су облици првобитних храмова превођени из дрвета у камени материјал, уз подражавање стилских карактеристика. У данашње време заступање оваквог става све мање има оправдање, сем у случајевима када је неопходно да се ојача целовитост неке просторне или амбијенталне целине, и то ако има изузетну архитектонску, културну или неку другу вредност. Увођењем нових стилских карактеристика у већој мери у неки заштићени амбијент, умањује се значај и вредност оригинала.

Други вид миметичности јавља се код објеката који су визуелно камуфлирани и привидно нестају у окружењу (сл. 2). Примењује се у случајевима када се из одређеног разлога (капацитет, неодговарајући програмски садржаји и сл.), не може успоставити дијалог са окружењем. У том случају користи се „илузија“ дематеријализације, тј. визуелно неутралисање волумена.

Један од познатих примера дематеријализације је нови, реконструисани део Лувра са садржајима који су сакривени испод музејског платоа и са главним приступом кроз прозачну, стаклену пирамиду, која не омета визууре ка заштићеном окружењу. Код павиљона *Blur Building*, који је предвиђен за светску изложбу *Swiss Expo 2002*. и изведен на језеру у Швајцарској, форма привидно нестаје у облаку водене паре, која се вештачки формира око фасаде објекта (сл. 3).

Контекстуализам у архитектури је став код кога се у први план истиче толерантан однос према окружењу („духу места“), из кога се црпе мотиви и тражи инспирација за стваралачко деловање у простору. Овај приступ има најшире тумачење појма мимезис, чиме се у великој мери приближава појму асоцијативног.



Сл.04.

Кућа на водопаду, Mill Run (Ф. Л. Рајт)

Fig.04.

Fallingwater house, Mill Run (F. L. Wright)

http://aaschorsch.com/_ae/01_curriculum/06_3DDesign/3DDesign_Home.htm

Остварења архитектате Ф. Л. Рајта (*F. L. Wright*), познатог по истанчаном осећају за суштину непосредног и ширег окружења, представљају одличне примере оваквог креативног виђења. Попут дела великих мајстора мимезиса (Леонарда и Микеланђела), Рајтова кућа на водопаду (сл. 4) не подражава директно окружење око себе, већ кореспондира са духом природе. Форма објекта се каскадно провлачи кроз шуму, евоцирајући приказ окамењене воде која „тече“ низ стене.

Асоцијативност

Асоцијација (лат. - веза, удружење, братство)

Асоцијација мисли је изазивање мисли о једном предмету услед помињања или подсећања на други, који је са претходним био у некој вези, обично по сличности или различитости.

Асоцијативност у психологији

Асоцијације се, као специфичан вид естетског опажања и одлучивања, могу јавити на више квалитативно различитих начина. У зависности од дужине трајања доживљаја и дубине когнитивне анализе, постоје три модуса естетског опажања, тј. нивоа анализе визуелних, појмовних и др. информација, која имају учешћа у процесу асоцирања (*Огњеновић*, 1997).

Х ниво - подразумева процес појмовне и обликовне симплификације, инсистирање на доброј форми, наглашавању ритма, симетрији и златном пресеку. Основна идеја овог начина обраде јесте хармонија и склад (отуда и слово **Х**). Когнитивни процеси на којима се заснива овај ниво асоцијативности, у основи су једноставнији и бржи у односу на преостала два.

Р ниво - подразумева принцип кићења - редуванце, тј. поновљених информација, као и обогаћење детаљима и

The controversy over whether or not the art should mimic nature (Plato), and, if it does mimic it, whether it should transform a concrete figure, thus creating an idealized type or paradigm (Aristotle) which surpasses the reality, was waged in the same or similar form until Modernism, when it was rejected with the first avant-garde experiments. Since the very beginning of artistic creativity until today, there have been many art movements which have assumed the mimesis as a basic principle of creativity: realism, naturalism, impressionism, hyperrealism, etc.

The essence of any movement based on mimesis is in the aspiration to achieve a creative ideal which exists expressed in its perfect manifestation so far only in nature. That is why great masters of mimesis like Michelangelo, Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer did not aspire to copy the phenomenon, but managed to breathe life into their visions, whereby succeeding to reach perfection in their creativity. If nature is observed as an embodied ideal, there is still a dose of relativity in human perception that is different for every individual, thus raising the question of the expediency of mimetic (realistic) expression.

Mimesis in architecture

True architecture is always a reflection of space. Regardless of when it was created, it is as if it had always been there (Aleš Vodopivec).

Considering the fact that in architecture compared to other arts, the degree of limitation, which is conditioned by factors of time and place is greater, the question arises as to whether it is at all possible to depart from mimesis, because the structure must be adjusted to the needs of the beneficiaries in order to be called architecture in the first place. Therefore, it can be concluded that mimesis (understood in its widest sense) is in the essence of each architectural creation; it is only a question of how widely it is interpreted.

Only when a structure is positioned in a certain place, and when the regulations are met together with the other location conditions (mimesis in its wider sense), there is a possibility of applying mimesis in its narrower sense, as well as associativity and expression, which are reflected in the layout and elevation ("plastics" and materialization).

Compared to art in general, the notion of mimesis in architecture is widely interpreted. Three main categories of mimetism can be singled out as follows:

1. **Mimicry of structures** means copying elements of a certain style or complete architectural shapes from immediate surroundings or a wider surrounding area.
2. **Mimicry of surroundings** implies a visual unity with or the "disappearance" in the natural or artificial surroundings – principle of *dematerialization* (Čarapić, 2008).
3. **Development in the "spirit of the place"** (genius loci) is the main principle of contextualism, as the highest level of mimesis.

Examples of copying elements of a certain style or elements from the surroundings are often found in practice. A typical example of mimesis is found in Greek temples where original forms of temples have been translated from the wooden into stone materials by mimicking the stylistic features. Today, advocating such an attitude is less justified, except in cases when it is necessary to strengthen the wholeness of a spatial or ambience entity, and only if it has an exceptional architectural, cultural or some other value. By introducing new stylistic features to a greater extent in some protected ambience, the importance and value of the original is diminished.

Another form of mimetism occurs with objects that are visually camouflaged and seemingly blend into the surroundings (Fig.2). It is applied in cases when, out of certain reasons (capacity, inappropriate program contents, etc.) it may not be possible to establish a dialogue with the surroundings. In such a case, the "illusion" of dematerialization, i.e. visual neutralization of volume, is employed.

One of the well-known examples of dematerialization is the new, reconstructed part of the Louvre Museum with facilities hidden beneath the museum plateau and the main access through a transparent, glass pyramid which does not disturb the view of the protected surroundings. In the exhibition pavilion "Blur Building", which was built for the world exhibition *Swiss Expo 2002* on a lake in Switzerland, the form seemingly disappears in a cloud of steam artificially created around the building's facade (Fig.3).

Contextualism in architecture is a viewpoint where tolerant relationship to the surroundings ("spirit of place") is brought to the fore, from where the motives and inspiration are drawn and sought after for creative action in the space. This approach involves the widest interpretation of the notion of mimesis, thus getting close to the notion of the associative.

Achievements of architect F.L.Wright, known by his refined feeling for the essence of both the immediate surroundings and the wider surrounding area, provide an excellent example of such creative perception. Like the works of the great masters of mimesis (Leonardo da Vinci and Michelangelo) Wright's house on the waterfall (Fig.4) does not mimic its immediate surroundings, but corresponds with the spirit of nature. The form of the house cascades through the forest evoking an image of stoned water "running" down the rocks.

ASSOCIATIVITY

Association (in Latin – connection, association, brotherhood)

Association of thoughts means causing the occurrence of a thought about an object as a result of mentioning or recalling the other object, which has been in some connection with the previous one, usually by its similarity or difference.



Сл.05.

Национални центар „Немо“, Амстердам (Р. Пјано)

Фиг.05.

National center Nemo, Amsterdam (R. Piano)

[hmmn://www.zlowumazec.com/ceapch/Немо.htmл](http://www.zlowumazec.com/ceapch/Немо.htmл)

украcима. Сензибилитет за овакав начин опажања и одлучивања своди се на количину, број детаља у стимулацији, или на њихово истицање и улепшавање.

Д ниво - води ка мистериознијим тумачењима и одлукама, вероватно, на основу отварања новог (семантичког, естетског) простора за већ виђено, стога је за овакав начин опажања и одлучивања потребно највише времена. Осетљивост за овакав доживљај или естетски израз своди се на способност за вишеслојну и паралелну обраду информација приликом које се појмови који су претходно већ били сагледани, виде на други начин. Овакав начин асоцијативног виђења највише се приближава уметничком.

Асоцијативност у уметности

Уметност не понавља видљиво, она чини видљивим (Пол Кле).

Појам асоцијативности у уметности може бити вишезначан, у зависности од аспекта сагледавања проблема. С једне стране, посматрач доживљава (опажа) уметничко дело, тумачи га на основу „менталних слика“ које су ускладиштене у уму и апстраховане из претходног искуства. Оне ће директно утицати на начин обраде опажених информација, тј. на препознавање одређеног предмета или теме. С друге стране, уметник може да путем асоцијација пренесе посматрачу поруку, која врло често због специфичности уметничког виђења, може бити херметична (као код Д модуса).

За ову тему од важности је случај када се асоцијације уметника у мањој или већој мери поклапају са асоцијативним виђењем посматрача, што представља једно од основних питања односа *уметник - уметничко дело – прималац (перцепијент)*.

С обзиром да се асоцијативност налази у самој суштини уметничког начина стварања, веома је тешко поистоветити одређени уметнички правац са искључивим пољем деловања асоцијативног доживљаја. Такође, од три наведене асоцијативне категорије, дистантни модус (Д) највише се приближава уметничком виђењу, јер преостале две категорије представљају примаран начин опажања



Сл.06.

Аеродром, Лион (С. Калатрава)

Фиг.06.

Airport, Lyon (S. Calatrava)

<http://thedenverelement.com/tag/denver-international-airport/>

(директније асоцијације). Дистантни модус асоцијативности у највећој мери је изражен код уметничких ставова концептуализма и симболизма, путем апстраховања облика и појмова – идеализације.

Арнхајмово (*Rudolf Arnheim*) поређење Короове (*Camille Corot*) „Мајке са дететом“ и Мурове (*Henry Moore*) „Две форме“ то добро илуструје. Наиме, Арнхајм указује на истоветност тема ова два дела и различите видове асоцијативности којима су оне изражене. У оба приказа основна тема је саопштена структуралним скелетом композиције, повијеном фигуром (мајке) која се заштитнички надвија над мању форму (лик детета), која је статично постављена и благо тежи већој форми (*Арнхајм*, 1985).

Асоцијативност у архитектури

Примери који на адекватан начин презентују ово креативно опредељење у архитектури нису толико чести, јер су у већини случајева у питању објекти јавног карактера (музеји, културни центри и сл.), који чине мањи део светског архитектонског фонда. Уобичајени методи којима се архитекти користе приликом стварања неког архитектонског дела су појмовно и формално асоцирање - стилизација.

Стилизација подразумева поступак којим се путем апстраховања, тј. поједностављивања простора и облика до формалне суштине, без непотребних детаља, формира потпуно нова композициона целина, која је различита од првобитног узорка, али на који у већој или мањој мери подсећа (*Марућ*, 2006). Стилизација спада у групу формалних асоцијативних метода, код којих се стваралац бави интерпретацијом визуелних представа. Поступак појмовног асоцирања води ка дубљим сферама стваралачког деловања, приликом чега настају дела која у обликовном смислу могу бити у потпуности различита у односу на оригинал, али која имају дистантне, семантичке везе са узором.

Међу успешне примере асоцијативности могу се сврстати дела Р. Пјана (*Renzo Piano*) (сл. 5) и Калатраве (*Santiago Calatrava*) (сл. 6), који често у свом раду користе ово

Associativity in psychology

Associations, as a specific form of aesthetic observance or decision-making, may occur in several qualitatively different ways. Depending on the duration of emotional experience and depth of cognitive analysis, there are three types of aesthetic observance, i.e. levels of analysis of visual, phenomenal or other information, which are involved in the process of associating (Ognjenović, 1997).

H level – implies a process of phenomenon and shape simplification, insisting on a good form and emphasizing the rhythm, symmetry and golden section. The main idea of such a way of processing is harmony (therefrom the letter **H**). Cognitive processes on which this level of associativity is based are basically simpler and faster compared to the other two.

R level – implies a principle of decoration, redundancy, i.e., repeated information, as well as enrichment with details and ornaments. Sensibility for such a way of observing and decision-making is reduced to quantity, number of details in stimulation, or to their highlighting and beautifying.

D level – leads to mysterious interpretations and decisions, probably based on opening of new (semantic, aesthetic) space for “*déjà vu*”. Therefore, such a way of observing and decision-making is the most time-consuming. Sensibility for such an emotional experience or aesthetic expression is reduced to the ability of multi-layered and parallel information processing, whereby previously perceived phenomena are perceived in some other way. Such a way of associative perception is closest to the artistic perception.

Associativity in art

Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible (Paul Klee).

The notion of associativity in art may have a multiple meaning depending on the aspect from which the problem is perceived. On the one hand, the observer experiences (perceives) a work of art and interprets it based on “mental images” that are stored in his/her mind and abstracted from the previous experience. They will have a direct impact on the way of processing the observed information, i.e. on the recognition of a certain object or theme. On the other hand, an artist may convey a message to the observer through associations which often, due to specific artistic perception, may be hermetic (as with D mode).

The case when the artist’s associations coincide to a lesser or greater extent with the associative perception of the observer is of importance for this theme, and this is actually one of the basic issues of the relationship *artist – work of art – percipient*.

Considering that associativity is in the very essence of the artistic way of creation, it is very difficult to equate a certain art movement with the sole field of associative experience action. Furthermore, out of the three associative categories, the distant mode (D) is closest to artistic perception because the remaining two categories represent a primary way of perception (or more directly - association). The distant mode of associativity is to a

greatest extent expressed in artistic stands of conceptualism and symbolism through abstracting shapes and phenomena - idealization.

Rudolf Arnheim’s comparison of *Camille Corot’s “Mother and Child”* and *Henry Moore’s “Two Large Forms”* best illustrates this. Namely, Arnheim points out that the themes of these two works are identical. He also points out the different forms of associativity by which they are expressed. In both cases, the main theme is communicated through the structural skeleton of the composition, a reclining figure (mother) which in a protective manner is bending over the smaller figure (child), which is statically placed and slightly moved towards the bigger form (Arnheim, 1985).

Associativity in architecture

Examples that in an adequate way depict this creative orientation in architecture are not often found, because, in most cases, it is a question of public buildings (museums, cultural centers, etc.), which account for a smaller part of the world architecture stock. Usual methods employed by architects in creating an architectural work are phenomenon and form association - stylization.

Stylization implies a procedure by which a completely new wholeness of the composition, different from the original model but resembling it to a lesser or greater extent, is formed without unnecessary details through abstraction, i.e. simplification of the space and shape by reducing them to formal essence (Marić, 2006). Stylization belongs into the group of formal associative methods, whereby the creator deals with the interpretation of visual perception. The phenomenon association procedure leads to deeper spheres of creative action, during which works are created that may be completely different compared to the original in the sense of their shape, but which have distant, semantic ties with the model.

Among successful examples of associativity are the works of *Renzo Piano* (Fig. 5) and *Santiago Calatrava* (Fig. 6), who have often employed this orientation in their work. The following works may also be singled out: the *Daniel Libeskind’s Jewish Museum* in Berlin (Fig. 7), which may be considered as an expressive rather than associative work, because the associations it carries are distant by nature (abstract composition of the train), and the *Frank Gehry’s Guggenheim Museum* in Bilbao (reminiscence of ships and one of the ports from which the conquest of the New World has began), as well as interpretations of birds with airport buildings, etc.

In most cases, the form is abstracted to the level of main elements, lines or surfaces. In certain examples, and at first glance, it is more difficult to realize what is the association which the form carries, like in the example of the embassy of Nordic countries (Fig. 8) where the common head office has been represented by an embracing envelop and thus, unifying the dismembered elements.



Сл.07.

Јеврејски музеј, Берлин (Д.Либескинд)

Fig.07.

Jewish museum, Berlin (D.Libeskind)

<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>

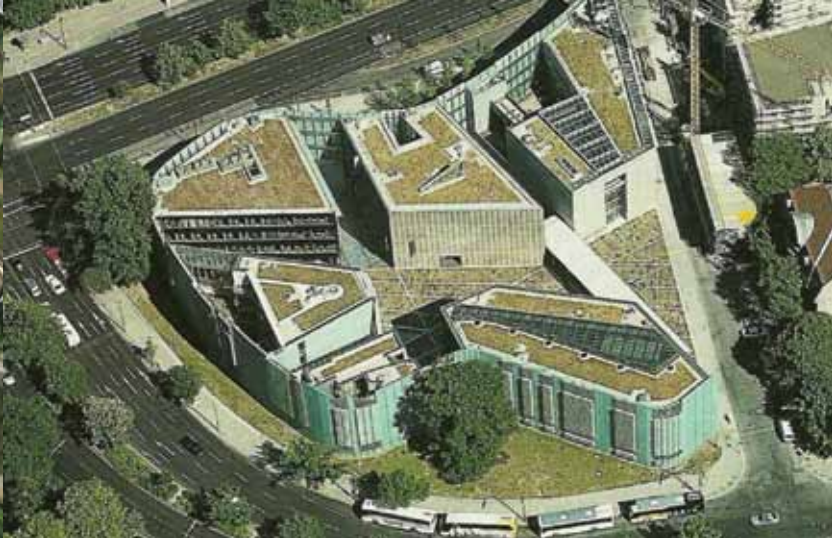
опредељење. Такође, издвајају се: Либескиндов (*Daniel Libeskind*) Јеврејски музеј у Берлину (сл. 7), за који би се пре могло рећи да је експресивно него асоцијативно дело, јер су асоцијације које носи са собом дистантне природе (апстрактна композиција воза) и Геријеви (*Frank Gehry*) Гугенхајмов музеј у Билбау (сећање на бродове и једну од лука из које су почела освајања „Новог света“) и интерпретације птица, када су аеродромске зграде у питању и др.

У већини случајева се форма апстрахује до нивоа основних елемената, линија или површина. У одређеним примерима је, на први поглед, теже докучити на шта је обликом асоцирано, као код амбасаде нордијских земаља (сл. 8), где је заједничко седиште представљено опном која обавија и уједињује рашчлањене елементе.

ЕКСПРЕСИЈА

Експресија или експресивност (лат. *expressio* - израз, изражавање) подразумева јасно и аутентично исказивање карактера и личности индивидуе. Често је поистовећивање експресије са правцем експресионизма, којем је главно исходиште и циљ приказивање и изражавање онога што је унутрашњошћу, срцем и душом, „виђено“ и доживљено, тј. са изражавањем субјективних расположења и осећања, без осврта на конвенционалне и „објективне“ вредности, судове и истине (*Вујаклија*, 1970).

Појам експресивности је у овом тексту посматран у ширем контексту, с намером да се обухвате и оне, на први поглед мање видљиве манифестације карактера личности, које су због своје интровертне природе ефемерне. Стога ће даље бити речи о екстровертној и интровертној експресивности, тј. о експресијама простора и облика, мисли и идеја.



Сл.08.

Комплекс нордијских амбасада, Берлин (Бергер+Паркинен)

Fig.08.

Nordic embassy complex, Berlin (Berger+Parkkinen)

http://www.arcspace.com/architects/bergerparkkinen/cbmp_index.html

Карактер и темперамент личности

Карактер јединке одређен је хармоничним односом психе и душе, тј. скупом свих функција које формирају један психолошки тип, као и његовом манифестацијом према објекту у околини, или самој јединки као објекту, у виду душевне изразне форме - темперамента (*Вујаклија*, 1970).

Психолошки тип, по Јунгу (*Carl Gustav Jung*), представља пример или образац, према коме се на карактеристичан начин, константно изражавају основне психолошке функције као што су: мишљење, осећање, осет (сензитивитет) и интуиција, чиме јединка добија одређено, специфично обележје. Типови који су засновани на овим психолошким функцијама, могу се назвати: мисаони, осећајни, опажајни (осетни) и интуитивни, и могу се поделити према квалитету на: рационалне (мисаони и осећајни) и ирационалне (осетни и интуитивни). Према кретању и усмерености психичке енергије (либида) могу се појавити као екстровертни или интровертни.

Темперамент представља скуп карактеристика једне личности, путем којих се манифестује однос њеног психолошког типа према објектима у спољашњости, као и према несвесном, тј. објекту у унутрашњости (*Јунг*, 2003). Најпознатија и најчешће коришћена типологија је Хипократова (*Hippocrates*), према којој се темпераменти могу поделити на: колеричан, сангвиничан, флегматичан и меланхоличан.

Видови експресивности

С обзиром да је у литератури веома мало писано о видовима изражавања, у даљој анализи ослонићемо се на Хипократове и Јунгове ставове о карактеру личности, јер су још увек актуелни и најподобнији за појашњење експресивних појава. Неопходно је разграничити, да ли се појам експресије односи на темперамент ствараоца или на карактер архитектонског дела. Питање повезаности ових појмова је изузетно комплексно и превазилази оквире овог рада, међутим, у тексту се првенствено мисли на карактерне особине дела које

EXPRESSION

Expression or expressiveness (Lat. *expressio* – expression) implies a clear and authentic displaying of the character or personality of an individual. The expression is often identified with the art movement of expressionism, whose main starting point and aim is to present and express what has been “seen” or experienced in the inner eye of the mind, heart and soul, i.e. to express the subjective moods and feelings without referring to conventional and “objective” values, judgments and truths (Vujaklija, 1970).

The notion of expressiveness is herein considered in a wider context with the aim to also comprise those, at first glance less visible, manifestations of a person’s character which are ephemeral due to their introvert nature. Therefore, we will discuss below the extrovert and introvert expressiveness, i.e. expressions of space and shapes, thoughts and ideas.

Person’s character and temperament

A person’s character is determined by a harmonious relationship between the psyche and the soul, i.e. a set of functions forming a psychological type, as well as its manifestation to the object in the surrounding, or to an individual as an object, in the form of spiritual expression - temperament (Vujaklija, 1970).

A psychological type, according to Carl Gustav Jung, represents an example or pattern based on which main psychological functions such as thinking, feeling, sensation and intuition are continuously expressed in a characteristic way, whereby an individual acquires certain specific characteristics. Types based on these psychological functions are: feeling, thinking, intuitive and sensing types, and may be classified according to the quality into: rational (thinking and feeling) types and irrational (sensing and intuitive) types. According to movement and orientation of psychic energy (libido), they may be extrovert or introvert types.

Temperament is a set of characteristics possessed by a person through which the relationship of his/her psychological type is manifested to outer objects, as well as to unconscious, i.e. inner objects (Jung, 2003). The best known and most often used typology is the Hippocrates’ typology according to which temperaments are classified into: *Sanguine*, *Choleric*, *Melancholic* and *Phlegmatic*.

Forms of expressiveness

Given that there is very little literature on the forms of expression, we will hereafter rely on the Hippocrates’ and Jung’s views of a person’s character because they are still valid and most suitable for explaining the expressive phenomena. It is necessary to clarify whether the notion of expression refers to the creator’s temperament or to the character of architectural work. The issue of how these phenomena are related is extremely complex and beyond the scope of this paper. However, herein, it is primarily the matter of “character traits” of the created work, i.e. how it is interpreted; which does not explicitly mean that the creator also has the same or similar character traits.

Therefore, we can recognize two main expressive personality types:

- a) **Extrovert** (choleric and sanguine types);
- b) **Introvert** (phlegmatic and melancholic types).

The notion of **choleric** could imply a fierce and energetic expression (Fig. 9), with a great dose of exaggeration and angry and aggressive release of energy, due to which the shape becomes crumpled, broken, split or cracked, whereby the edges and fractures are brought to the fore as a main composing motive (Palmier, 1995). Creation is spontaneous and accompanied with a large amount of coincidence, with very little or no meaning. An excessive extroversion is mostly initiated by a strong desire for putting one’s self forward in relation to the surrounding – principle of contrast. Rhythmicity, as any other repetition, almost does not exist as it disturbs the unique quality of visual expression. Dramatic and energetic quality is additionally intensified by the contrast of colors.

Sanguine expression is cheerful, moderate and optimistic (Fig. 10), where liveliness and delightfulness of shape and space are brought into the fore (Hrnjica, 1994). Expression of energy is controlled with occasional accentuation, which by its nature may be in the heat of the moment. Extroversion is a natural tendency by which an object opens itself towards its surrounding and engages in dialogue with it. Some of the main characteristics of this expression are expressions of naturalness and the spontaneous and arrhythmic composition which emphasizes a playful form. The use of colors and materials is also in accordance with the above stated.

It seems that the notion of **phlegmatic** is the farthest from expressiveness. However, if there is a notion of expression of thought, then anybody could be related to the phlegmatic expression which, by its nature and at first glance, seems expressionless (Fig. 11). It is characterized by a minimal and visually barely noticeable expression of energy, while a great and “unarticulated” power of thoughts and ideas, which is sometimes felt in the power of gesture, lies in its essence. Natural introversion leads to deliberation and accentuation of a concept and idea over objectivity (Jung, 2003). Abstraction, as well as the need for harmony and meaning, to a great extent contributes to mystification and thoughtfulness of statement. Colorism is reduced and most often based on symbols.

Melancholic type is the opposite of sanguine type and is characterized by deep and very strong feelings which are pessimistic by their nature. Emptiness and reduction to ultimate reality-limit (Fig. 12), as well as the need for introversion, are deeply rooted in this expression and represent a prime “moving force”, because the static quality and extra-temporal existence lie in the essence of this expression. The power of melancholy emotions is expressed in excessive abstraction and dematerialization, but not uncommonly, the monumental emotions also occur as a thoughtful and formative counterpart. The use of colorism almost does not exist, or occurs to a lesser extent, in the form of a cold color tone scale.



Сл. 9.
Стата центар, МИТ (Ф. Гери)
Fig. 9.
Stata center, MIT (F. Gehry)

<http://www.flickr.com/photos/atelier79033/2769238162/>

је створено, тј. како се оно тумачи, што не мора експлицитно да значи да стваралац такође нема исте или сличне карактерне особине.

Према томе, можемо препознати два основна типа експресивности:

- а) **екстрвертна** (колеришна и сангвинична);
- б) **интровертна** (флегматична и меланхолична).

Под појмом **колеришног** могао би се сматрати жесток и енергичан израз (сл. 9), са великом дозом претераности, бесним и агресивним пражњењем енергије, приликом чега се облик гужва, ломи, цепа или пуца, чиме се ивице и фрактура истичу у први план као основни мотиви компоновања (*Палмије*, 1995). Стварање је спонтано и праћено великом количином случајности, са веома мало или без значења. Прекомерна екстрверзија у углавном иницирана јаком жељом за истицањем у односу на околину – принцип контрастирања. Ритмичност, као и било какво понављање, готово да не постоје, јер нарушавају уникатност визуелног израза. Драматичност и енергичност додатно се појачавају контрастима боја.

Сангвиничан израз је весео, умерен и оптимистичан (сл. 10), у првом плану је живахност и разиграност облика и простора (*Хрњица*, 1994). Испољавање енергије је контролисано, са повременим акцентирањем које може бити афективне природе. Екстрвертност је природна тенденција којом се објекат отвара према околини и води дијалог са њом. Неке од главних одлика овог израза су исказивање



Сл. 10.
“Wozoco” апартмани, Амстердам (МВРДВ)
Fig. 10.
Wozoco apartments, Amsterdam (MVRDV)

<http://scophy.com/category/architecture-mondays/>

природности и спонтана и аритмична композиција којом се наглашава разиграност форме. Коришћење боја и материјала је, такође, у складу са претходно наведеним.

Чини се да је појам **флегматичног** најдаље од експресивности, међутим, ако постоји појам експресије мисли, онда би се свакако могао узети за флегматичан израз, који по својој природи, на први поглед, делује безизражајно (сл. 11). Одликује се минималним и визуелно једва приметним исказивањем енергије, док у његовој суштини лежи велика и „неисказана” снага мисли и идеја, која се понекад осећа у јачини потеза. Природна интроверзија води ка промишљености и истицању концепта и идеје изнад објективног (*Јунг*, 2003). Апстраховање, као и потреба за хармонијом, складом и значењем, у великој мери доприноси мистификацији и мисаоности исказа. Колористика је сведена и најчешће заснована на симболима.

Меланхолично је опозит сангвиничном и одликује се дубоким и веома јаким осећањима песимистичне природе. Празнина и сведеност до крајњих граница (сл. 12), као и потреба за интроверзијом у овом изразу су дубоко укорењени и представљају основне „покретаче”, јер је у суштини израза статичност и ванвременско постојање. Јачина сетних емоција исказује се прекомерним апстраховањем и дематеријализацијом, али се неретко јавља и монументалност као мисаони и обликовни пандан. Коришћење колорита готово да не постоји, или се јавља у мањој мери, у виду хладне скале тонова.



Сл.11.
Португалски павиљон, Лисабон
(А. Сиза)
 Fig.11.
Portugal pavilion, Lisbon (A. Siza)
<http://www.mimoo.eu/projects/Portugal/Lisbon/Pavilion%20of%20Portugal>



Сл.12.
Управна зграда Диор-а,
Токио (Сеџима &
Нишизава)
 Fig.12.
Dior building, Tokyo (Sejima
& Nishizawa)
<http://ookaboo.com/o/pictures/topic/20926123/SANAA>

Expression in art

Most of the authors dealing with art criticism equate the notion of expressiveness with the art movement of expressionism, which has not been only an art movement, but a vision of the world with hopes, dreams and hatred. It has actually been a special sensibility. In order to make a clear distinction between these two phenomena, it is necessary to explain the main characteristics of this art movement.

The very origin of the notion of expressionism is quite unclear. It emerged for the first time around 1850 (*Tait's Edinburgh Magazine*), describing expressionists as those "who wish to express a particular emotion" (*Palmier*, 1995). It has often been the case that works of artists such as Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Georges Braque and Pablo Picasso, having some features of expressionism, have been called expressionistic artworks, and this has led to confusion. In France, artists with expressive elements in their works have been called "cubist artists" or "fauvists", while in Germany they have been called the "expressionists", and in Italy the "futurist artists". Kandinsky, for example, makes a difference between his Expressionist period and Cubist period and the period of transition to abstract art, while the same phenomenon has also been observed with other artists – visual characteristics of their works have been changed (they belonged to some other art movement) but the kind of expression, i.e. expressive features, have not been changed.

It is definitely certain that the term "expressionism" primarily refers to works which have been considered to be reactionary in

the time when created and to works with rather clearly defined attitudes towards themes and techniques (fierceness of expression, denial of reality, abstraction, high intensity of colors and lighting, furrowing, breaking, tearing), while a work which is authentic and recognizable and which expresses the essence of an artist's personality and character may be called an expressive work in its more general meaning.

If we consider things in this way, we will notice that the phenomenon of expressiveness has existed in art since ancient times, having culminated in a unique art movement – expressionism in the beginning of 20th century.

In this context, we can say that certain works of Rembrandt, Caravaggio, Jusepe de Ribera, J. M. W. Turner, Caspar Friedrich David, or El Greco represent spiritual precursors to expressionism given that they possess a high level of expressiveness. We can also conclude that notions of expressionism and expressiveness also imply expression of thoughts and ideas, and not only expression of emotions.

g) Expression in architecture

Expressionism in architecture occurred somewhat later than in other arts (around 1913), although the idea of glass and steel architecture was promoted earlier (in the mid-19th century).

Evidently, there is a similarity between expressionism (*Glass Pavilion* designed by Bruno Taut and *Crystal Crown* designed by *Hans Poelzig*) and Gothic architecture which has emerged out of

Експресија у уметности

Већина аутора који се баве критиком уметности појам експресивности поистовећује са покретом експресионизма, који заправо и није био само уметнички покрет, него визија света са надама, сновима и мржњама, био је један посебан сензибилитет. Да би се направила јасна дистинкција између ова два појма неопходно је укратко објаснити основне карактеристике овог уметничког правца.

Само порекло појма „експресионизам” доста је нејасно. Први пут се јавља око 1850. године (*Tait's Edinburgh Magazine*), означавајући експресионисте као оне „који желе да изразе посебне емоције” (*Палмије*, 1995). Чест је био случај да су дела уметника као што су Матис (*Henri Matisse*), Кандински (*Василиј Кандинскиј*), Брак (*Georges Braque*) и Пикасо (*Pablo Picasso*), која су имала неке од одлика експресивности, називана експресионистичким, што је доводило до забуне. У Француској су уметници са елементима експресивности у свом изразу називани „кубистима” или „фовистима”, у Немачкој „експресионистима”, а у Италији „футуристима”. Кандински нпр. разликује свој експресионистички период од кубистичког и од преласка на апстрактну уметност, док се слична појава јавља и код других уметника – њихова дела мењају своје ликовне карактеристике (припадају другом правцу), а не мењају врсту израза, тј. изражајне карактеристике.

Сасвим је извесно да се термин експресионизам првенствено односи на дела која су сматрана реакционарним за период свог настанка и која су имала прилично јасно дефинисане ставове у погледу тема и техника (жестина израза, порицање реалности, апстракција, жестина боја и осветљења, брздање, ломљење, кидање), док се експресивним, у општијем значењу, може назвати дело које је аутентично, препознатљиво и изражава суштину личности и карактера уметника.

Уколико ствари поставимо на овакав начин, приметимо да феномен експресивности егзистира у уметности од давнина, да би почетком 20. века кулминирао у јединствен уметнички покрет – експресионизам.

У том контексту, можемо рећи да и одређена дела Рембранта (*Rembrandt*), Каравађа (*Caravaggio*), Де Рибере (*Jusepe de Ribera*), Тарнера (*J. M. W. Turner*), К. Ф. Давида (*Caspar Friedrich David*) или Ел Грека (*El Greco*), представљају духовне претече експресионизма, обзиром да поседују висок степен експресивности, а такође можемо закључити да појмови експресионизма и експресивности подразумевају и изражавање мисли и идеја, а не само изражавање емоција.

Експресија у архитектури

Експресионизам се у архитектури јавља нешто касније него у осталим уметностима (око 1913. год.), иако је идеја о архитектури челика и стакла промовисана знатно раније (средином 19.в.).

Евидентна је сличност експресионизма (*Стаклени павиљон* Б. Таута (*Bruno Taut*) и *Кристална круна* Х. Пелцига (*Hans*

Poelzig) и готичке архитектуре, која се јавила из дубоког поштовања према готичком дематеријализованом бићу и средњовековном грађевинарству, као изразу епохе задојене духом и метафизиком.

Изразите примере експресивности у архитектури представљају дела готике, барока, чешког кубизма, сецесије и експресионизма, па све до савремених примера *hi-tech*-а и деконструкције.

Међутим, поред наведених примера, постоји читаво област архитектонског стваралаштва, која у експресивном смислу није толико очигледна, јер је заснована на мисаоном и појмовном изражавању (*Василски*, 2008). Овакав вид изражавања поседује велику неисказану енергију која остаје спутана оковима материјалног. Примери оваквог стваралаштва могу се наћи у правцима концептуализма, симболизма и минимализма.

Закључак

Анализирајући основаност Ридових тврдњи о постојању основних стваралачких опредељења у уметности (реализма, идеализма и експресионизма), која су базирана на елементарним видовима опажања код човека (перцепцији, интуицији и емоцији), неоспорно се долази до закључка да постоји релација између ових опредељења и основних савремених архитектонских тенденција у свету, које је као тезу поставио Ч. Џенкс.

Компарација Ридових и Џенксових ставова доводи до следећих закључака:

1. Једно од основних стваралачких опредељења, које се јавља у уметности *реализма* (Рид), а присутно је и у *традиционалистичким* тендецијама у архитектури (Џенкс) јесте мимикричан израз или *мимезис*.
2. Идеализам у уметности (Рид) и рационалистичке тенденције у архитектури (Џенкс), засноване су на асоцијативности.
3. Експресионизам у уметности (Рид) и креативистичке тенденције у архитектури (Џенкс), засноване су на експресивности као стваралачком опредељењу.

deep respect to the Gothic dematerialized being and medieval architecture, as an expression of the epoch imbued with the spirit and metaphysics.

Prominent examples of expressiveness in architecture are works created during the Gothic and Baroque periods, periods of Czech Cubism, the Secession and Expressionism, up to the contemporary examples of *hi-tech* and deconstruction.

However, besides the listed examples, there is an entire field of architectural creativity which, in terms of expression, is not that much obvious because it is based on thoughtful and phenomenal expression (Vasilski, 2008). Such form of expression has a great unuttered power which remains hampered by the frameworks of the material. Examples of such creativity may be found in movements of conceptualism, symbolism and minimalism.

Conclusion

Analyzing the grounds of Read's assertions regarding the existence of creative orientations in art (realism, idealism and expressionism), which are based on the elementary forms of perception in humans (perception, intuition and emotion), we come to a direct conclusion that there is a relationship between these orientations and the main contemporary architectural tendencies in the world, which Charles Jencks set up as a thesis.

By comparing Read's and Jencks' views, the following conclusion may be drawn:

1. One of the main creative orientations occurring in the art of *Realism* (Read), also present in *traditionalistic* tendencies in architecture (Jencks) is a mimetic expression or *mimesis*.
2. Idealism in art (Read) and rationalistic tendencies in architecture (Jencks) are based on associativity.
3. Expressionism in art (Read) and creative tendencies in architecture (Jencks) are based on expressiveness as a creative orientation.

Literatura / Literature

Arnhajm, R. (1985): *Vizuelno mišljenje - jedinstvo slike i pojma*, Beograd, Univerzitet umetnosti. (nasl.orig. Arnheim, Rudolph. *Visual Thinking*.)

Vasilski, D. (2008): *Minimalizam kao civilizacijska paradigma na početku XXI veka, Arhitektura i urbanizam*, **br.22-23**.

Vujaklija, M. (1970): *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd, Prosveta.

Jung, K. G. (2003): *Psihološki tipovi*, Beograd, Dereta (nasl.orig. Jung, Carl Gustav. *Psychological Types*.)

Koklen, A. (2005): *Teorije umetnosti*, Banja Luka, Besjeda. (nasl.orig. Cauquelin, Anne. *Les théories de l'art*.)

Marić, I. (2006): *Tradicionalno graditeljstvo pomoravlja i savremena arhitektura*, Beograd, Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije.

Ognjenović P. (1997): *Psihološka teorija umetnosti*, Beograd, Institut za psihologiju.

Palmije, Ž. M. (1995): *Ekspressionizam kao pobuna*, Novi Sad, Matica srpska. (nasl.orig. Palmier, Jean-Michel. *L'expressionnisme comme revolte : contribution a l'etude de la vie artistique sous la Republique de Weimar*.)

Rid, H. (1957): *Umjetnost danas*, Zagreb, Mladost. (nasl.orig. Read, Herbert. *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*.)

Trifunović, L. (1969): *Stara i nova umetnost, Ideja prošlosti u modernoj umetnosti, Zograf*, **br.3**.

Hrnjica, S. (1994): *Opšta psihologija sa psihologijom ličnosti*, Beograd, Naučna knjiga

Čarapić, A. (2008): *Da li je materijalizacija arhitekture neophodno materijalna*, *Arhitektura i urbanizam*, **br.22-23**.

Dženks, Č. (1986): *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd, Građevinska knjiga. (nasl.orig. Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*.)