

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Interdisciplinarne studije

Teorija umetnosti i medija



Doktorska disertacija

CITIRANJE ARHITEKTURE JUGOSLOVENSKOG MODERNIZMA KAO STVARALAČKI
I INTERPRETATIVNI METOD U SAVREMENIM UMETNIČKIM PRAKSAMA

Autorka: Sonja Jankov, F 3/2018.

Mentorka: Milena Dragičević Šešić, profesorka emerita Univerziteta umetnosti u Beogradu

Komentor: Nikola Dedić, vanredni profesor Fakulteta muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Beograd, 2021.

Posvećeno svim pretkinjama

Zahvalnost: umetnicima na dijalozima o njihovim radovima, mentorima Mileni Dragičević Šešić i Nikoli Dediću, Jelici Jovanović, Diani Magdić, Mojci Smode Cvitanović, Vladimiru Kuliću, Zoranu Eriću, Andreju Dolinki, Maroju Mrduljašu, Federiku Sabatiniju, učesnicima i organizatorima VII internacionalnog foruma za doktorande istorije istočnoevropske umetnosti (International Forum for doctoral candidates in East European art history, Humboldt University, Berlin), Danici Jovović Prodanović i timu Beogradske internacionalne nedelje arhitekture, Dijani Metlić, Dijani Vučinić, Milošu Kosecu, Slavenu Tolju, Udruzi za suvremene umjetničke prakse Slobodne veze, Miroslavu Šiliću, Branislavu Nikoliću, Radoslavi, prijateljima, Sidniju i Dugi.

Sadržaj

Apstrakt i ključne reči	i
Abstract and key words	ii

UVOD

1.1. Uvodne napomene o temi	1
1.2. Sistem naučnih hipoteza i istraživačkih pitanja	3
1.3. Metode istraživanja	7

TEORIJSKI OKVIR

2. Određenje savremene umetnosti kao citatnog teksta	12
2.1. Teorije teksta, intertekstualnosti i citatnosti – primena na savremenu umetnost	12
2.2. Odlike diskursa/teksta savremene umetnosti	16
2.3. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost u umetnosti od 1990-ih	25
3. Određenje arhitekture kao citiranog teksta	35
3.1. Arhitektura kao jezik: od strukturalističkog ka poststrukturalističkom izučavanju	35
3.2. Semiologija arhitekture: <i>sem</i> i <i>semantički pomak</i> u arhitekturi	40
3.3. Tekst arhitekture i umetnički tekst u/o njemu	48

ISTORIJSKO ODREĐENJE ARHITEKTURE JUGOSLOVENSKOG MODERNIZMA

4.1. Društveno-ekonomski kontekst nastanka i razvoja	54
4.2. Socijalistički realizam kao tranzitni metod posleratne izgradnje	58
4.3. Autentični „jugoslovenski put“ i arhitektura	61
4.4. Arhitektura kao sredstvo međunarodne prezentacije Jugoslavije i kulturne diplomatije	65
4.4.1. Novi Beograd – od Sajma do izložbe stanogradnje najvišeg standarda	65
4.4.2. Izgradnja Jugoslavije izvan Jugoslavije – novija istraživanja	70
4.4.3. Sajmovi kao sredstva samo-stvaranja	76
4.4.4. Turistički kompleksi – od prava na odmor do sredstva internacionalne reprezentacije	80

4.4.5. Objekti kulture – od plastičkih formi do hibridnih kompleksa	84
4.4.6. Sportsko-poslovno-kulturni kompleksi	88
4.5. <i>Semantički pomak</i> arhitekture jugoslovenskog modernizma od 1990-ih	93

ANALIZA PRIMERA CITIRANJA I DISKUSIJA

5.0. Određenje savremenosti i postjugoslovenski kontekst	99
5.1. <i>Illuminativno</i> citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma	103
5.1.1. Arhitektura jugoslovenskog modernizma i <i>das Unheimliche</i>	106
5.1.2. <i>Illuminativno</i> citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma kao pročišćenje <i>objekta</i>	117
5.2. <i>Ilustrativno</i> citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma	126
5.2.1. Umetničke intervencije u/o arhitekturi jugoslovenskog modernizma	129
5.2.2. Savremene umetničke prakse i kulturno sećanje o jugoslovenskoj revoluciji	139
5.3. Arhitektura jugoslovenskog modernizma kao/i silepsa	149
5.3.1. <i>Komplementarni tip</i> intertekstualnosti i arhitektura jugoslovenskog modernizma	153
5.3.2. <i>Posredovani tip</i> intertekstualnosti i arhitektura jugoslovenskog modernizma	164
6. Zaključak	174
Prilozi	178
Literatura	181
Biografija	201

Apstrakt

Dosadašnja istraživanja su pokazala da citiranje može preći granice disciplina i umetničkih medija, rezultirajući *intermedijalnom citatnošću* i *intersemiotičkom citatnošću*. Međutim, nije urađeno mnogo studija koje se fokusiraju na intertekstualnost izvan umetnosti zasnovanih na tekstu niti na *citiranje kao stvaralački metod* u savremenim umetničkim praksama prve dve decenije XXI veka. Cilj ove disertacije je da utvrdi šta se dešava kada savremeni umetnici citiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma, izmeštajući taj kompleksni znak u diskurs savremene umetnosti. Iz tog razloga, disertacija je poststrukturalističko čitanje savremenih umetničkih praksi kao *tekstova* (semantičkih i sintaksičkih strukturnih celina) koji citiraju druge *tekstove*, konkretno arhitektonske objekte, komplekse i pojave nastale u određenom društveno-političkom periodu Federativne Narodne Republike Jugoslavije (1945–1963) i Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (1963–1991). Ova arhitektura je imala značajnu ulogu u predstavljanju, kako u zemlji, tako i u inostranstvu, nesvrstanog položaja Jugoslavije i njene mirovne opredeljenosti tokom Hladnog rata. Međutim, nakon raspada Jugoslavije, dobila je različita značenja kako su se menjale društveno-političke stvarnosti. Imajući u vidu šta je ova arhitektura nekada predstavljala i značaj koji ona ima za njene korisnike i istoriju moderne arhitekture, savremeni umetnici je citiraju, koristeći različite medije – instalaciju, plesni film, koncept, *site-specific* intervenciju, urbanu intervenciju, skulpturu, video, performans i umetnost sa zajednicama. Analiziranjem osamnaest primera, u disertaciji se pokazuje kako savremeni umetnici primenjuju *iluminativno citiranje*, *ilustrativno citiranje* ili *silepsu* koja rezultira komplementarnom ili posredovanom intertekstualnošću. U disertaciji se zaključuje kako citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma nadilazi kreativni metod u savremenoj umetnosti, prerastajući u interpretativnu strategiju koja reanimira ovu specifičnu arhitekturu u širem kulturnom kontekstu i ukazuje na njene latentne potencijale.

Ključne reči: savremena umetnost, savremene umetničke prakse, arhitektura jugoslovenskog modernizma, tekst, intermedijalno citiranje, intersemiotičko citiranje, intertekstualnost, semiotika arhitekture, poststrukturalizam

Quoting Architecture of Yugoslav Modernism as Creative and Interpretative Method in Contemporary Art Practices

abstract

Previous research has shown that *quoting* can cross boundaries of disciplines and artistic media, resulting in *intermedial quotation* and *intersemiotic quotation*. However, there haven't been many studies that focus on intertextuality beyond text-based arts nor on *quoting as creative method* in contemporary art practices of the first two decades of the XXI Century. This study aims to determine what happens when contemporary artists quote architecture of Yugoslav modernism, placing this complex sign into the discourse of contemporary art. For that reason, the study is poststructuralist reading of contemporary artistic practices as *texts* (semantic and syntactic structural units) that quote other *texts*, in particular, architectural objects, complexes and phenomena that were created in the specific socio-political period of the Federative People's Republic of Yugoslavia (1945–1963) and Socialist Federative Republic of Yugoslavia (1963–1991). This architecture had a major role in presenting, both domestically and abroad, the non-aligned position of Yugoslavia and its peace-oriented position during the Cold War. However, after the break of Yugoslavia, it gained different meanings as socio-political realities had changed. Having in mind what this architecture represented once, and the importance it has for its users and the history of modern architecture, contemporary artists *quote* it, using various media – installation, screendance, concept, *site-specific* intervention, urban intervention, sculpture, video, performance and art with communities. Depicting eighteen examples, the study shows how contemporary artists are applying *illuminative quotation*, *illustrative quotation* or *syllipsis*, which results in complementary or mediated intertextuality. The study concludes how quoting architecture of Yugoslav modernism goes beyond creative method in contemporary art, turning into interpretational strategy that reanimates this specific architecture in the wider cultural context and points out its latent potentials.

Key words: contemporary art, contemporary art practices, architecture of Yugoslav modernism, text, intermedial quotation, intersemiotic quotation, intertextuality, semiotics of architecture, poststructuralism

UVOD

1.1. Uvodne napomene o temi

Poststrukturalistička istraživanja su prepoznala citatnost kao jednu od glavnih karakteristika umetničkih dela. Uprkos tome, istraživanja intertekstualnosti se najčešće fokusiraju na tekstualne umetnosti, dok se semiološka istraživanja radije okreću raznim drugim sistemima znakova nego izučavanju umetničkog diskursa. U ovoj disertaciji se fokusiramo na citatnost savremenih umetničkih praksi, konkretno na umetnički postupak citiranja arhitekture jugoslovenskog modernizma koji primenjuju savremeni umetnici. Odabirom ove dve, po mnogo čemu različite, discipline i pojave u istoriji umetnosti, ukazujemo da *intersemiotička* i *intermedijalna* citatnost odlikuju savremenu umetnost, kao i da je citiranje jedan od metoda umetničkog istraživanja zasnovanog na praksi. Pored toga, ukazujemo na osnovne odlike arhitekture jugoslovenskog modernizma i savremenih umetničkih praksi u okviru kojih se ona citira, prateći njihov razvoj u specifičnim društveno-političkim kontekstima.

Arhitektura jugoslovenskog modernizma je bila građena u periodu privrednog procvata između nekoliko kriza – nakon krize koju je uzrokovao Drugi svetski rat i krize nastale isključivanjem Jugoslavije iz Informbiroa (Informacionog biroa komunističkih i radnih partija) 1948. godine, a pre dužničke krize, inflacije i ideološke krize koje su bile primetne već tokom 1980-ih. Najveći izazov sa kojim se ova arhitektura već decenijama suočava je pitanje mogućnosti njenog opstanka izvan društvenog i ekonomskog sistema koji ju je izgradio i održavao, a u vezi sa tim, i mogućnosti da se sagleda bez identifikovanja sa državom koja je propala, bivša, okončana u ratovima. Ova arhitektura je dug niz godina predmet propadanja u psiho-geografskom prostoru, meta „lovaca“ na gradsko zemljište na kojem se nalazi i na zelene površine kojima je okružena. Velik procenat objekata i kompleksa koji su bili u društvenom vlasništvu su predmet privatizacije ili pitanja sukcesije, a deo korpusa je demoliran tokom opšte devastacije celokupne jugoslovenske zaostavštine, u okviru procesa „potpunog brisanja bilo kakvog istorijskog sećanja ili kulturalnog kontinuiteta sa nekadašnjom državom i vrednostima na

kojima je počivala [...] u ime kako evropskih 'demokratskih' integracija, tako i u ime nacionalističkog revizionizma.“¹

Pored toga, arhitektura jugoslovenskog modernizma je u centru interesovanja rastućeg broja projekata u domenu umetnosti i kreativnih industrija koji joj prilaze kao „egzotičnom Drugom, pri čemu je drugost više ideološka nego kulturološka ili rasna“.² Istoričar arhitekture Vladimir Kulić ovaj trend definiše kao „novi Orijentalizam“.³ Bez poznavanja konteksta nastanka i razloga za sadašnje stanje u kojem se celokupno nasleđe jugoslovenskog modernizma nalazi, sve je veći broj umetničkih projekata koji komodifikuju njegove snažne forme i time ga „egzotišu kao nepoznato 'Drugo' u kojem se – time što više nije ideološki opasno – može uživati zbog njegovog vizuelnog efekta“.⁴ Ovaj trend egzotizacije ide do te mere da čak i spomenici – koje je Jugoslavija podigla na mestima gde su tokom Drugog svetskog rata bili koncentracioni logori i masovne grobnice – postaju 'vanzemaljske' ili biohazardne scenografije za filmove naučne fantastike, muzičke video spotove ili *parkur* prakse, te atletičari po njima skaču, penju se, trče. Štaviše, ovakvi projekti ne nailaze na kritiku i osudu jer je država koja je podigla te spomenkomplekse nestala, propala, bivša, te se direktno umanjuje i značenje svemu onome što je ona negovala, uključujući i kulturu sećanja na žrtve Holokausta.⁵ Ovakvi umetnički pristupi trivijalizuju i komodifikuju arhitektonsko nasleđe Jugoslavije, svodeći ga na objekte popularne kulture i potrošnje.

Međutim, postoji i druga struja umetničkih praksi koja arhitekturi jugoslovenskog modernizma pristupa iz drugačijeg ugla, svesna konteksta njenog nastanka i njenih vrednosti i potencijala. Ove umetničke prakse se realizuju istovremeno kada i naporu istoričara arhitekture, zaštitara i građanskih inicijativa da se ova arhitektura dokumentuje i sačuva kao specifična pojava u istoriji moderne arhitekture i sećanju gradova, kao i da se arhivira i istraži arhitektura koju je

¹ Nikola Dedić, „Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama“, *Sarajevske Sveske*, 51 (2017), <<http://sveske.ba/en/content/jugoslavija-u-post-jugoslovenskim-umetnickim-praksama>>, poslednji put pristupljeno 9. 5. 2021.

² Vladimir Kulić, „Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe,” *Architectural Histories*, 6/1 (2018), 7, <<https://journal.eahn.org/articles/10.5334/ah.273/>>, poslednji put pristupljeno 26. 12. 2020.

³ *Ibid.*

⁴ Maroje Mrduljaš, Vladimir Kulić and Jelica Jovanović, „Unfinished Modernisations: Reconstructing the Architectural History of Socialist Yugoslavia,” in: Henrieta Moravčíková (ed.), *Current Issues of Central and Eastern European Architectural Historiography – Proceedings from the Architectural Historians Colloquium*, FA STU Bratislava, 31. 1 – 1. 2. 2013, *Architektonické listy Fakulty architektúry STU / Architecture Papers of the Faculty of Architecture STU*, vol. 18, no. 2 (2013), 18.

⁵ Kulić, *op. cit.*

SFRJ gradila izvan svojih granica, kako u zemljama oba nekadašnja Bloka, tako i u zemljama Pokreta nesvrstanih. U ovoj disertaciji se pristupa upravo takvim savremenim umetničkim praksama koje su u aktivnom dijalogu sa arhitekturom jugoslovenskog modernizma, pri čemu se ona interpretira, revitalizuje i reanimira u širem kulturnom kontekstu.

1.2. Sistem naučnih hipoteza i istraživačkih pitanja

Arhitektura jugoslovenskog modernizma je imala značajnu ulogu u internacionalnoj prezentaciji države, u izgradnji „jugoslovenskog puta“, ali i u modernizaciji nesvrstanih zemalja sa kojima je Jugoslavija saradivala. Iz tog razloga, u disertaciji nastojimo da predstavimo sve kompleksnosti ove arhitekture kao *znaka*. Značenje ovog *znaka* se, međutim, vremenom menjalo usled niza ekonomskih, pravnih i socio-političkih promena koje su nastupile od vremena izgradnje ove arhitekture, te je ona u znatnoj meri izmenjena, oštećena i/ili neodržavana. Savremena umetnost se pojavljuje kao sredstvo koje može da problematizuje sadašnje stanje ove arhitekture, pa čak i da ga revitalizuje. Arhitektura jugoslovenskog modernizma se time pojavljuje kao citat, kao likovni i semantički element koji unosi nova značenja u *tekst* u okviru kojeg se pojavljuje, ali koji i sam biva promenjen u tom procesu. U disertaciji iz tog razloga ukazujemo da intermedijalno citiranje nije samo istraživački stvaralački metod (*practice based research*) u savremenim umetničkim praksama, nego i interpretativni, te da se putem savremene umetnosti stvaraju znanja i održavaju sećanja o arhitekturi jugoslovenskog modernizma.

Tokom istraživanja, težićemo tome da odgovorimo na pitanja kao što su:

- a) Koje su stvaralačke metode savremenih umetničkih praksi srodne citiranju?
- b) Kakav umetnički istraživački proces prethodi kreaciji koja uključuje citiranje?
- c) Šta je intermedijalno citiranje i na koji način citiranje može biti stvaralački metod savremenih umetničkih praksi?
- d) Koje su glavne odlike arhitekture jugoslovenskog modernizma koje je čine specifičnom pojavom u istoriji moderne arhitekture?

- e) Koji je odnos između arhitekture i semiologije i da li je moguće analitički pristupiti arhitekturi jugoslovenskog modernizma kao znaku/ označitelju/ jeziku/ *tekstu*?
- f) Kako se menjala paradigma u recepciji arhitekture jugoslovenskog modernizma od 1990-ih?
- g) Da li savremene umetničke prakse internacionalno prezentuju arhitekturu jugoslovenskog modernizma, a time i Jugoslaviju i njeno nasleđe?
- h) Do kakvih promena značenja dolazi kod citatnih dela (savremene umetnosti) i citiranih dela (arhitekture jugoslovenskog modernizma) prilikom primene intermedijalnog citiranja?
- i) Kako se mogu klasifikovati analizirane savremene umetničke prakse prema tipu citiranja koji primenjuju?
- j) Da li savremena umetnost stvara znanje o arhitekturi jugoslovenskog modernizma?

U istraživanju polazimo od nekoliko hipoteza koje preispitujemo primenom odabranih metodoloških pristupa:

1. Citiranje kao umetničko-istraživački metod savremenih umetničkih praksi koje koriste pretežno vizuelni jezik je specifično teorijsko i istraživačko polje u okviru kojeg umetnost nije definisana kao zatvoreno delo sa određenim estetsko-vrednosnim svojstvima, nego kao otvoreni *tekst* čija se značenja i čiji se odnosi prema drugim *tekstovima* konstituišu kroz akt *čitanja*, to jest gledanja, prisustvovanja, učestvovanja.
2. Arhitektura jugoslovenskog modernizma je specifična pojava u istoriji moderne arhitekture koja nije geografski određena samo na teritoriju nekadašnje SFRJ, nego je predstavljala jedno od sredstava ostvarivanja i internacionalne prezentacije jugoslovenske ideologije zasnovane na bratstvu i jedinstvu jugoslovenskih naroda u antifašističkoj borbi, modernizaciji, nesvrstanosti, srednjem putu, decentralizaciji i samoupravljanju. Vremenom, ona je počela da označava slom te ideologije i tranzicijska stanja zemalja u kojima je izgrađena. Iz tog razloga, arhitektura jugoslovenskog modernizma može biti predmet interdisciplinarnih istraživanja, primenom metoda iz semiologije i teorija teksta, kao i poststrukturalističkih analiza koje se fokusiraju na njena nekadašnja i sadašnja značenja.

3. Savremeni umetnici inkorporiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma u svoje radove putem arhitektonskih metoda prezentacije – maketa, crteža, simulacija, ili odabrane arhitektonske objekte i komplekse koriste kao mesto izvođenja svojih praksi. Oba pristupa mogu reanimirati zaboravljena značenja i/ili dodati nova značenja odabranim arhitektonskim objektima, a time i nasleđu arhitekture jugoslovenskog modernizma.
4. Citiranjem u okviru umetničkih praksi, arhitektura jugoslovenskog modernizma postaje vizuelni element i nosilac određenih značenja koja tim putem bivaju prezentovana, problematizovana i/ili izmenjena. Citiranje stoga nije samo stvaralački metod, nego i interpretativni metod, čime se savremena umetnost uspostavlja kao diskurs koji generiše znanja, mišljenja i tumačenja nasleđa arhitekture jugoslovenskog modernizma.
5. Svaka arhitektura ima brojne funkcije koje „postoje paralelno i istovremeno, nezavisno od naše svesti o njima ili našeg znanja da ih koristimo“, ⁶ funkcije kao što su estetička, komercijalna, konceptualna, kontekstualna, kulturna, dekorativna, obeležavajuća, dramaturška, edukativna, ekološka, ekonomska, etička, ideološka, medicinska, memorijalna, tržišna, morfološka, narativna, ontološka, poetička, politička, preventivna, progresivna, promotivna, zaštitna, psihološka, reprezentativna, scenska, semantička, simbolička, tekstualna, teološka, urbanistička, utilitarna.⁷ Arhitektura jugoslovenskog modernizma ima ove i još mnoge druge, potencijalne, latentne i nepredvidive funkcije, a neke od njih se otkrivaju/uspostavljaju upravo putem savremenih umetničkih praksi. Citiranjem, arhitektura dobija i funkciju likovnog elementa, citata, znaka u semiološkom lancu, koda u komunikaciji.

Disertacija je strukturirana u tri celine. U prvoj celini se teorijski razmatra i argumentuje sagledavanja savremenih umetničkih praksi kao znakovnog sistema koji može da citira arhitekturu, kao drugi sistem znakova. U tu svrhu se okreće teorijama *teksta*, intertekstualnosti, citatnosti, semantičkim i semiološkim istraživanjima, i dolazi se do zaključka da se arhitektura i

⁶ Radivoje Dinulović, “The Ideological Function of Architecture in the Society of Spectacle,” in: Vladimir Mako, Mirjana Roter Blagojević and Marta Vukotić Laazar (eds.), *Architecture and Ideology* – conference proceedings, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 46.

⁷ *Ibid.*

umetničke prakse mogu posmatrati kao *tekstovi* koji se međusobno prožimaju. Druga celina predstavlja istorijsko određenje arhitekture jugoslovenskog modernizma, sa fokusom na njenu reprezentacijsku ulogu i na njenu menjajuću simboliku tokom vremena. U ovom delu se ukazuje da arhitektura jugoslovenskog modernizma nije bila građena samo na teritoriji Jugoslavije, da objekti i kompleksi koji su internacionalno prezentovali „jugoslovenski put“ nisu bili građeni samo u inostranstvu, kao i da je ovo nasleđe bilo oštećeno ratnim razaranja ili zanemarivanjem i u drugim državama, a ne samo na prostoru bivše Jugoslavije.

Treća celina predstavlja poststrukturalističku analizu odabranih savremenih umetničkih radova, sa fokusom na značenja koje arhitektura jugoslovenskog modernizma dobija kada se citira u okviru njih. Kako se odabranim teorijskim pristupima ne stvara fiksno tumačenje tih umetničkih radova, moguće je prići im i iz drugačijih analitičkih uglova i ne stupiti u kontradikciju, zahvaljujući višeslojnosti i višeznačnosti kao nekim od glavnih karakteristika savremene umetnosti. Ovim analizama se ukazuje da savremeni umetnici primenjuju različite tipove citiranja i sa različitim ciljevima. Uprkos tome što neki od ovih umetničkih radova nemaju za primaran cilj da očuvaju sećanje na jugoslovenski modernizam niti da istaknu arhitektonske vrednosti objekata koje citiraju, oni neminovno doprinose njihovom očuvanju u širem kulturnom kontekstu i njihovom ustoličenju kao značajnih likovnih i semantičkih elemenata u artikulaciji umetničke ideje. Ovo specifično graditeljsko nasleđe time biva vraćeno u domen aktuelnog, komunikativnog, relevantnog, upravo putem savremenih umetničkih praksi.

Ovako postavljena teza nudi teorijski okvir za dalje analiziranje odnosa između višeznačnih i kompleksnih *tekstova* savremene umetnosti i arhitekture jugoslovenskog modernizma, ali i generalno između umetnosti i arhitekture.

1.3. Metode istraživanja

Kako se istraživanje fokusira na dve pojave u istoriji umetnosti koje su međusobno udaljene u proseku oko pedeset godina, neophodno je bilo primeniti metodu periodizacije i dijahronijski pristup koji uzima u obzir različite socio-političke kontekste njihove produkcije, to jest metodu istraživanja teksta u kontekstu. Pored toga, bilo je neophodno primeniti i interdisciplinarni pristup i uzeti u obzir istraživanja o intertekstualnosti, citatnosti, semiologiji arhitekture, savremenoj umetnosti, metodologiji izrade umetničkog istraživanja zasnovanog na praksi, istoriji i teoriji postjugoslovenske umetnosti, kulturi sećanja, politikama zaborava i abjektovanja, estetskom i psihološkom konceptu *das Unheimliche*.

Da bi se ispitalo intermedijalno citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma u savremenim umetničkim praksama postjugoslovenskih umetnika, kao osnovni istraživački uzorak su odabrani radovi nastali krajem prve i tokom druge decenije XXI veka. Ti radovi su izvedeni u mediju instalacije, plesnog filma, koncepta, *site-specific* intervencije, urbane intervencije, skulpture, video rada, performansa i umetnosti participacije koja se izvodi sa zajednicom, za zajednicu. Iako se recepcija arhitekture jugoslovenskog modernizma drastično menja 1992. godine, te je umetnici citiraju i tokom 1990-ih, za analizu smo odabrali prakse iz XXI veka iz razloga što smo ih posmatrali u vremenu njihovog nastanka i u širem društveno-političkom okruženju koje nam je neposredno poznato i koje zajednički delimo sa umetnicima. Za razliku od toga, o akcijama iz 1990-ih saznajemo posredno, putem dokumentacije i razgovora, te nam nedostaje njihovo direktno sagledavanje u vremenu u kojem se koncipiraju, izvode, izlažu. Iz tog razloga bi istraživanje citatnosti umetnosti 1990-ih zahtevalo, u našem slučaju, drugačiji metodološki pristup, kao i istraživanje da li je njihovo izvođenje/izlaganje relevantno samo za društveno-politički kontekst u kojem nastaju, i da bi se i koliko njihovo značenje ili forma izmenili ako bi se danas ponovili.

Zajednička karakteristika odabranih radova je da inkorporiraju formalne i značenjske aspekte nasleđa arhitekture jugoslovenskog modernizma. Iz tog razloga im se pristupa kao *tekstovima* (semantičkim i sintaksičkim strukturnim jedinicama) koji citiraju druge *tekstove*, to jest određene arhitektonske objekte, komplekse ili pojave nastale u specifičnom jugoslovenskom socio-političkom okruženju u periodu Federativne Narodne Republike Jugoslavije (1945–1963) i Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (1963–1991). U disertaciji se, stoga, ne

razmatraju umetničke prakse (ukoliko ih ima) koje se okreću arhitekturi Kraljevine Jugoslavije (1929–1941), Demokratske Federativne Jugoslavije (1945) i Savezne Republike Jugoslavije (1992–2003). Iako je moderne arhitekture u Jugoslaviji bilo i pre 1945, arhitekturu jugoslovenskog modernizma definišemo kao arhitekturu koja se razvijala zajedno sa jedinstvenim jugoslovenskim „srednjim putem“ koji je bio zasnovan na antifašističkoj borbi, politici nesvrstanosti, samoupravljanju i decentralizaciji.

Za istraživanje arhitekture jugoslovenskog modernizma, primenjen je kritičko-analitički metod pomoću kojeg je definisano pozicioniranje ovog pojma u diskursu istorije i istorije arhitekture. Od literature su korišćena novija istraživanja o arhitekturi FNRJ i SFRJ, s obzirom da se u njima sagledava značaj koji je ta arhitektura imala u vremenu kada je koncipirana, ali se ta ista arhitektura sagledava i sa istorijske distance, u XXI veku, u periodu kada nastaju i umetničke prakse koje su odabrane za analiziranje. U disertaciji je periodizacija ove arhitekture izvršena prema društveno-političko-ekonomskim sistemima u kojima je nastajala, te se posmatra postepeni prelaz iz estatičkog u samoupravni, a potom i u tržišni model socijalizma, kao i definisanje jedinstvenog „jugoslovenskog puta“ u tom procesu. Ovaj pristup je odabran jer se arhitektura jugoslovenskog modernizma dalje u disertaciji analizira kao *tekst*, kao citat u umetničkim praksama, te je bilo neophodno ukazati šta je ta arhitektura simbolizovala i u kojoj meri je ona bila aktivni agent modernizacije kako u Jugoslaviji, tako i u nesvrstanim zemljama u kojima je Jugoslavija gradila. Ovakvim pristupom, bilo je moguće klasifikovati šest modela internacionalne prezentacije države kroz arhitekturu, kako u zemljama sveta u kojima je gradila, tako i u okviru svojih granica.

Pored toga, za arhitekturu je primenjeno i empirijsko terensko istraživanje u vidu etnografske metode sistematskog posmatranja odabranih objekata i kompleksa koje savremeni umetnici citiraju.⁸ Tom prilikom, u obzir su uzeti sledeći parametri: (1) da li se objekat koristi; (2) ko raspolaže pravom korišćenja ili vlasništva; (3) u kakvom je stanju objekat – da li je održavan, da li je nadograđivan, da li je zarastao u zelenilo, da li je javno dostupan; (4) da li mu je promenjena funkcija od vremena izgradnje; (5) da li je objekat pretrpeo bilo kakve izmene od vremena kada ga je umetnik citirao u svom radu. Nalazi su potom komparativnom metodom postavljeni u odnos sa interpretacijama ovog pojma u umetničkim narativima koji su analizirani uz pomoć intervjua i korespodencija obavljenih sa njihovim autorima.

⁸ Videti dodatak na kraju disertacije.

Glavni deo disertacije predstavlja analiza i interpretacija, diskusija studija slučaja odabranih umetničkih praksi, koristeći kao glavni teorijski okvir teoriju citatnosti Dubravke Oraić Tolić i teoriju intertekstualnosti Mišela Riffatera (Michael Riffaterre). Odabranim umetničkim praksama i radovima nastalim u okviru njih se pristupilo primenom metode posmatranja, analize sadržaja i intertekstualne analize kojom se produbilo shvatanje savremenih umetničkih praksi kao *tekstova* koji su u aktivnom odnosu prema drugim *tekstovima*. Kako bi se ispitalo šta se dešava sa arhitekturom kada postane deo drugog diskursa – savremene umetnosti, primenjeni su poststrukturalistički teorijski pristup i semiološka analiza sa akcentom na ideološka, kulturološka i psihološka tumačenja arhitekture kao nosioca promenljivih značenja. Pri odabiru umetničkih praksi za analizu, težilo se medijskoj raznolikosti, kao i različitim objektima arhitekture jugoslovenskog modernizma koje one citiraju, ali je uzeto u obzir i više radova koji tematizuju isti arhitektonski objekat upravo da bi se prikazale razlike u primenjenim tipovima citiranja. Pored toga, težilo se uključivanju praksi koje se fokusiraju na neku od šest vidova internacionalne reprezentacije Jugoslavije putem arhitekture, koliko ih je definisano u ovoj disertaciji. U studijama slučaja, primenjena je i diskurzivna analiza jer se tokom istraživanja diskurs savremene umetnosti pokazao kao sredstvo analize, kritike i/ili prezentacije arhitektonskog nasleđa.

Istraživački uzorak, to jest studije slučaja odabrane za potrebe disertacije ne potiču iz već postojeće kolekcije/arhiva. One proizilaze iz dugogodišnjeg sistematskog posmatranja savremene umetnosti i šireg odnosa između umetničkih praksi i arhitekture. Ovaj proces se odvijao kroz (nezavisan) kustoski rad, ali i kroz saradnju sa časopisima, medijima, umetničkim udruženjima i institucijama kulture. Tokom istraživanja za potrebe disertacije je započeta specifična arhiva umetničkih i građanskih akcija u kojima se arhitektura jugoslovenskog modernizma pojavljuje kao tema ili topos. Štaviše, teorijska postavka ove disertacije, zasnovana na citatnosti, otvorila je put za formiranje te arhive i za izučavanje ove pojave u budućnosti. Ovakvih radova je, srećom, sve više, zahvaljujući inicijativama umetnika, zajednica korisnika, građanskih udruženja, istraživača, institucija, kao i njihovoj međusobnoj saradnji u naporima da se arhitektura jugoslovenskog modernizma dokumentuje, očuva i internacionalno prezentuje.

Literatura koja je korišćena za istraživanje tokom izrade disertacije se može podeliti u deset celina:

1. opšta literatura o intertekstualnosti i citatnosti: Dubravka Oraić Tolić, Michael Riffaterre, Julia Kristeva, Roland Barthes, Graham Allen, Ante Peterlić, Zoran Konstantinović;

2. literatura o intertekstualnosti i citatnosti specifično u vizuelnim umetnostima: Ješa Denegri, Irina Subotić, Miško Šuvaković, Dijana Metlić, Mieke Bal, Nina Heydemann, Elisabeth-Christine Gamer;
3. literatura o umetničkom istraživanju zasnovanom na praksi: Mika Hannula, Lyle Skains, Linda Candy i Ernest Edmonds, Graeme Sullivan, Juha Suoranta i Tere Vadén;
4. literatura o savremenoj umetnosti i teoriji umetnosti: Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Peter Osborne, Aldo Milohnić, Nikola Dedić, Terry Smith, Miško Šuvaković, Tanya Augsburg, Danielle Boutet; te o aproprijaciji u umetnosti: Marcel Duchamp, Andy Warhol, Richard Prince, Cordula Grewe, Sherrie Levine, Sherri Irvin, Magdalena Zieba, Rachel Isabelle Butt;
5. literatura o lingvistici i semiotici: Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Charles Sanders Peirce;
6. literatura o semiologiji arhitekture: Umberto Eco, Charles Jencks, Andrija Mutnjaković, Anna Gawlikowska, Anthony Vidler, Donald Preziosi, Darryl Hattenhauer, Radivoje Dinulović, Višnja Žugić, Slađana Milićević, Miljana Zeković, Jane Rendell;
7. literatura o društveno-ekonomskim reformama FNRJ i SFRJ: Darko Suvin, Catherine Samary, Włodzimierz Brus, Dušan Bilandžić;
8. literatura u kojoj se arhitekturi jugoslovenskog modernizma pristupa sa istorijske distance: Vladimir Kulić, Aleksandar Ignjatović, Jelica Jovanović, Ljiljana Blagojević, Maroje Mrduljaš, Dubravka Sekulić, Dafne Berc, Tatjana Karabegović, Danica Stojiljković, Jelena Živančević, Mihailo Lujak, Dragana Konstantinović, Marija Milinković, Zrinka Paladino, Milan Popadić, Melita Čavlović, Lidija Butković Mićin, Lara Slivnik, Idis Turato;
9. literatura o kulturama sećanja i politikama zaborava: Jan Assmann, Jay Winter, Joyce Robbins i Jeffrey Olick, Barbara Misztal, Tony Judt, Milena Dragičević Šešić;
10. građa o stvaralačkim praksama odabranih umetnika (katalozi, intervjui, digitalni izvori).

Ovako koncipirana i organizovana, disertacija može pružiti informacije zainteresovanim istraživačima u domenu savremene umetnosti, arhitekture jugoslovenskog modernizma, intermedijalne citatnosti, metodologije izrade umetničkog rada, semiologije arhitekture, poststrukturalističkog izučavanja umetnosti kao *teksta*, kulture sećanja i politike zaborava.

TEORIJSKI OKVIR

2.0. ODREĐENJE SAVREMENE UMETNOSTI KAO CITATNOG TEKSTA

2.1. Teorije teksta, intertekstualnosti i citatnosti – primena na savremenu umetnost

Sagledavanje savremenih umetničkih praksi kao *tekstova* oslanja se na istraživanja Julije Kristeve (Julia Kristeva) i Rolana Barta (Roland Barthes) koji pojmom *tekst* ne opisuju tekst u užem smislu, nego konceptualni okvir koji obuhvata bilo koji sistem označavanja. Prema Juliji Kristevoj, *tekst* je „transjezički aparat koji redistribuirao poredak jezika“,⁹ shvaćen u najširem smislu, kao bilo koji sistem znakova. *Tekst* stoga ima redistributivan (destruktivno-konstruktivan) odnos prema jeziku u kojem se nalazi, te predstavlja beskrajn proces i *produktivnost*. Kristeva ovakvo shvatanje jezika preuzima od Mihaila Bahtina, to jest njegovih izučavanja jezika i romana kao dijaloških i polifonijskih formi i procesa.¹⁰ Prema Bahtinu, reč ne postoji samostalno, nego je neodvojiva od sociološkog konteksta iz kojeg potiče, te kada je upotrebljena u književnom delu, ona nužno sa sobom povlači i deo svog originalnog diskursa. *Tekst* je stoga dijaloškog karaktera i predstavlja višeglasnu igru različitih glasova ili diskursa, pri čemu nema dominantne, monolitne i autorske pozicije ili glasa u mreži odnosa. Književna/tekstuelna struktura „nije nešto što jednostavno postoji, nego je generisano u odnosu prema drugoj strukturi“,¹¹ „bilo koji tekst je napravljen kao mozaik citata; bilo koji tekst je apsorpcija i transformacija drugog“,¹² te svaki tekst karakteriše *heteroglosija*. Bahtin takođe ukazuje da je za razumevanje *heteroglosije* nužno osnovati jednu *translingvističku* nauku, zasnovanu na dijalogizmu,¹³ na čijem tragu Kristeva koncipira intertekstualnost u okviru koje definiše tekst kao transjezički aparat.

Na transjezičku i transtekstualnu osobinu *teksta* ukazuje i Rolan Bart. U eseju „Od dela ka tekstu“ on definiše osnovne odlike *teksta*, binarno ih postavljajući prema *delu*, koje se sažeto mogu ovako sumirati:

⁹ Julia Kristeva, “The Bounded Text” (1966–67), in: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980, 36.

¹⁰ Videti: Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981.

¹¹ Julia Kristeva, “Word, Dialogue, and Novel” (1966), in: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, 64–65.

¹² *Ibid.*, 66.

¹³ *Ibid.*, 69.

delo	tekst
drži se u rukama, na polici	sadržan u jeziku
predmet potrošnje	doživljava se samo u delatnosti proizvodnje značenja
označeno	znak, radikalno simboličan
zatvoreno	beskrajna igra značenja, otvorena mreža koja se širi
singularno	pluralan
jedno značenje	postiže samo mnoštvo značenja
	može proći kroz jedno ili više dela

Bartova sintagma *od dela ka tekstu* ukazuje na promenu analitičke paradigme u izučavanju književnosti i umetnosti – umesto pozitivističkog fiksiranja značenja umetničkog dela prema istorijskom momentu u kojem je nastalo i prema njegovom autoru, delo postaje *tekst* koji se konstituiše kroz akt čitanja/ gledanja/ slušanja i koji je „vezan za uživanje (*jouissance*), tj. uz zadovoljstvo bez odvajanja (ja – od proizvodnje)“.¹⁴ Ovakvo viđenje *teksta* se nastavlja na Bartov raniji esej „Smrt autora“ iz 1967. godine u kojem on iznosi tezu da kroz književnost govori jezik, a ne autor, te da se tekstom „izvodi“ jezik, a ne subjektivna personalnost autora.¹⁵ Ovde Bart takođe iznosi i svoje osnovne teze o intertekstualnosti: „[t]ekst je tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture“¹⁶ i „jedinstvo teksta ne leži u njegovom poreklu nego u njegovom odredištu (čitaocu)“.¹⁷

Time što *tekst* posmatra kao tkivo citata iz različitih središta kulture, Bart otvara mogućnost da se vizuelna umetnost shvati kao *tekst* i da se izučavaju njene intertekstualne veze, bilo prema umetnosti, bilo prema drugim oblicima kulture. Na tragu njegovih izučavanja nastaju noviji termini (pre svega u nemačkoj teoriji) kao što su „intertekstualnost umetničkih dela“ (Intertextualität von Kunstwerken), „interpiktorijalnost“/ „interpiktoralnost“ (Interpiktorialität/ Interpikturalität), „interikoničnost“ (Interikonizität), „intervizualnost“ (Intervisualität) i „interslikovnost“ (Interbildlichkeit). Međutim, i pored toga što je opisivanje uticaja ranijih umetnika na novije često bilo metod umetničko-istorijske analize, i pored toga što su ovi termini zastupljeni u leksikonima, oni „nisu nikako utvrđeni u umetničko-istorijskom metodnom

¹⁴ Rolan Bart, „Od djela ka tekstu“ (1971), u: Miroslav Beker (priređivač), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999, 207.

¹⁵ Rolan Bart, „Smrt autora“ (1967), u: Miroslav Beker (priređivač), *op. cit.*, 177.

¹⁶ *Ibid.*, 178.

¹⁷ *Ibid.*, 179.

kanonu“.¹⁸ Intertekstualnost umetničkih dela je još uvek nedovoljno razvijena u odnosu na izučavanje intertekstualnosti u književnosti i „nije osmišljena koncepcija koja bi fenomenu dala status kakav zaslužuje“.¹⁹

Na tragu tih saznanja, u ovoj disertaciji pristupamo savremenim umetničkim praksama XXI veka kao *tekstovima* koje odlikuju intertekstualne veze sa drugim *tekstovima*. Iz tog razloga se oslanjamo na izučavanja Dubravke Oraić Tolić koja izdvaja četiri osnovna tipa intertekstualnih relacija: (1) isključivanje ili intertekstualnu ekskluziju (npr. aluzija), (2) uključivanje ili intertekstualnu inkluziju (stilizacija, parodija, travestija, pastiš i sl.), (3) presek ili intertekstualnu intersekciju (reminiscencije, topoi, odjeci i sl.) i (4) podudaranje ili intertekstualnu ekvivalenciju (citat i citatnost, prevod).²⁰ Kada je u pitanju odnos savremenih umetničkih praksi i arhitekture jugoslovenskog modernizma, fokusiramo se samo na citiranje i citatnost, to jest na eksplicitnu intertekstualnost. U tu svrhu, od Oraić Tolić preuzimamo glavne terminološke odrednice:

1. *citatni tekst* – noviji tekst – u našem slučaju savremene umetničke prakse i/ili radovi nastali u okviru njih. Srodni termini (prema Oraić Tolić): „fenotekst“ i „tekst konsekvent“
2. *citirani tekst* – stariji tekst koji se citira u okviru citatnog teksta – u našem slučaju arhitektura jugoslovenskog modernizma. Srodni termini (prema Oraić Tolić): „podtekst“, „predtekst“, „genotekst“, „tekst antecedent“ ili „prototekst“
3. *citat* – eksplicitni intertekst, fragment citiranog teksta koji je preuzet i uključen u citatni tekst koji postaje njegov nov kontekst. Oraić Tolić ukazuje da na značenje citata uvek utiče i njegov pređašnji kontekst – preostali deo citiranog teksta koji nije preuzet, ali koji se podrazumeva. U radovima koje smo odabrali za analiziranje u okviru ove disertacije, umetnici su u najvećem broju slučajeva citirali oblik (formu) arhitektonskih objekata, ili su svoje radove/prakse prilagođavali prostornim odlikama arhitektonskih objekata, u oba slučaja imajući u vidu njihove funkcije, sadržaj i širi

¹⁸ Elisabeth-Christine Gamer, „Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion,” in Elisabeth-Christine Gamer (ed.), *Interpiktorialität – der Dialog der Bilder*, Conference Proceedings of: Interpiktorialität – der Dialog der Bilder, Ruhr-Universität Bochum, 4 – 5. 11. 2011, 1.

¹⁹ Valeska von Rosen, „Interpikturalität,” in: Ulrich Pfisterer (ed.), *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Springer, 2011, 208.

²⁰ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990, 13.

kontekst. U vizuelnim umetnostima, citat može biti i ceo citirani tekst, a ne samo njegov fragment, i u tom slučaju je reč o aproprijaciji

4. *citatna relacija* – intertekstualna veza između citata i novog konteksta (citatnog teksta) u okviru kojeg se pojavljuje
5. *citiranje* – citatni intertekstualni proces, stvaralački proces. Razlikujemo ga od *hibridnosti* gde razlika između ukrštenih struktura nije nužno vidljiva, kao i u hortikulturi gde se hibridizacija smatra unapređenjem korisnih biljaka, te limun shvatamo kao samostalnu vrstu, a ne kao hibrid gorke pomorandže i arhaičnog citrusa
6. *citatnost* – svojstvo umetničke strukture građene citiranjem (u našem slučaju odabranih savremenih umetničkih radova), u nekim slučajevima i umetnikovog ideolekta.²¹

Kada je upitanju *citatna relacija*, Oraić Tolić izdvaja tri vrste, u zavisnosti od toga kojoj umetnosti pripadaju tekstovi koji su u intertekstualnom odnosu: (1) *intrasemiotička* (citatni i citirani tekst pripadaju istoj vrsti umetnosti, tako da se citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost – književnost, slikarstvo – slikarstvo itd.), (2) *intersemiotička* (citatni i citirani tekst pripadaju drugim vrstama umetnosti, tako da se citatna relacija uspostavlja između muzike i vajarstva ili, kao u našem slučaju, između umetnosti i arhitekture itd.), (3) *transsemiotička* (citirani tekst uopšte ne pripada umetnosti, te se citatni odnos uspostavlja između umetnosti i ne-umetnosti u najširem smislu, kao što je na primer upotreba *ready-made-a*).²² Sličnu podelu nalazimo i kod Ante Peterlića koji koristi termin *alocitatnost* za citiranje iste vrste umetnosti, kada se citiranje vrši „na doslovan način (naprimjer, kopiranjem) ili perifrastičan, tj. nedoslovan način (imitiranjem dijelova)“,²³ i *inocitatnost* za citiranje druge vrste umetnosti, kada delo praktikuje intermedijalno citiranje, to jest „ponavlja’ dijelove iz drugog umjetničkog medija, koji su u osnovi uvijek perifrastični jer je apsolutna ’transplantacija’ praktički nemoguća“. ²⁴ Za obe vrste citatnosti, Peterlić navodi da mogu biti naznačene izričito (direktnim upućivanjem na citirano delo) ili neizričito. Kada su u pitanju *intersemiotička* i *transsemiotička citatna relacija*,

²¹ *Ibid.*, 5.

²² *Ibid.*, 21.

²³ Ante Peterlić, „Prilog proučavanju filmskog citata“, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač (ur.), Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988, 198.

²⁴ Ante Peterlić (ur.), *Filmska enciklopedija. Deo I, A–K*, odrednica: „Citat, filmski“, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1986, 210.

Zoran Konstantinović ukazuje na „termin *récit*, kao čovekovo pripovedanje i drugim sredstvima a ne samo jezikom, kao manifestovanje života uopšte“.²⁵

Oraić Tolić takođe uvodi i klasifikaciju *citata* prema njihovom poreklu na: (1) interliterarne (citirani tekst je isti medij) [možda bi bio primereniji termin 'intramedijalni citati', da se ne bi ograničilo njegovo sagledavanje samo na književnost], (2) autocitate (tekst citira samog sebe), (3) metacitate (interpretativni tekstovi o tekstu), (4) intermedijalne (citirani tekst je drugi medij) i (5) izvanestetske citate (citirani tekst je neki neumetnički tekst – red vožnje, jelovnik itd.).²⁶ Savremene umetničke prakse koje citiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma odlikuje, prema tome, intersemiotička citatna relacija i upotreba intermedijalnih citata, dok višemedijske umetničke prakse takođe mogu da uključe i metacitate i izvanestetske citate. Najveću poddelu citatnosti Oraić Tolić pravi prema odnosu koji citatni tekst ima prema citiranom – na *iluminativnu* i *ilustrativnu* citatnost – i ovu poddelu ćemo primeniti na analizirane studije slučaja u petom poglavlju ove disertacije. Pre toga, ukazaćemo na glavne odlike savremenih umetničkih praksi i arhitekture jugoslovenskog modernizma – to jest na one odlike koje im omogućavaju da budu citatni i citirani tekstovi.

2.2. Odlike diskursa/teksta savremene umetnosti

Prema Teriju Smitu (Terry Smith), savremena umetnost je ona umetnost koja postavlja pitanje „Šta znači živeti u stanju savremenosti?“, koja pokazuje kako postojimo u savremenoj situaciji, ili kako bismo mogli da živimo.²⁷ Iz tog razloga, smatra Smit, većina umetnosti koja se stvara danas nije savremena. Savremena umetnost je ona koja nastaje kao odgovor na dominantne odlike savremenosti kao što su: (1) globalističko hegemonizovanje sve veće kulturne diferencijalnosti koja se oslobađa dekolonijalizacijom, (2) kontrolisanje vremena, (3) eksploatiranje resursa za koje se zna da se ne mogu obnoviti, (4) ubrzavanje nejednakosti između naroda, klasa i pojedinaca koja pretili, (5) želje za dominacijom kojima se zanose države, ideologija i religije, (6) ekonomija spektakla i režim reprezentacije koji onemogućavaju

²⁵ Zoran Konstantinović, „Intertekst i alteritet: o savremenoj paradigmi u uporednoj književnosti“ (1989), u: *Polazišta: izbor iz radova Zorana Konstantinovića*, priredili: Zoran Žiletić, Slobodan Grubačić, Srđan Bogosavljević, Novi Sad: Prometej, 2000, 179.

²⁶ Oraić Tolić, 22.

²⁷ Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost: zbirka eseja*, Beograd: Orion art, 2014, 16.

neposrednu dostupnost informacija.²⁸ Savremena umetnost je, dakle, strategijski govor o onome što je prisutno kao objekt, situacija ili događaj u svetu, ili taktika izvođenja, apropijacije ili intervencije u svetu i stvarnim oblicima života.²⁹

Smit uočava da savremena umetnost potiče iz metropola Evrope i SAD-a (takozvani Zapad), iz postkolonijalnih država i sa margina Evrope (takođe i iz „četrvog sveta“ – od ljudi koji su emigrirali iz trećeg sveta i stvorili kulturološki specifične dijaspore i specifičnu umetnost), i od umetnika svetskih izložbi koje su najčešće bijenalnog i trijenalnog tipa. Kako su osnovne odlike savremene umetnosti (kao i savremenosti) globalizacija i transnacionalnost, Smit smatra da je savremena umetnost „možda prvi put u istoriji – zaista umetnost sveta [...] ona potiče iz celog sveta i pokušava da zamisli svet kao *jedinstvo*“.³⁰

U tekstu „Savremena umetnost današnjeg sveta: obrasci u tranziciji“, Smit daje pregled osam ključnih momenata koji su relevantni za sagledavanje savremene umetnosti u istoriji umetnosti: (1–2) istorijska transformacija moderne u savremenu umetnost postala je neporiciva tokom 1990-ih, a bila je najavljena još u avangardnim inicijativama iz 1950-ih i 1960-ih, kao što su situacionizam, neodada, *pop-art*, hepeninzi, ambijentalna umetnost, neokonkretizam, performans, minimalna, konceptualna, feministička umetnosti itd., (3–5) savremenu umetnost odlikuju specifičnost, povezanost lokalnosti (razvija se u svakom centru) i povezanost regionalnosti (posledica dekolonijalizacije), zbog čega se promena iz moderne u savremenu umetnost ne odigrava svugde u isto vreme, istom brzinom, na isti način, (6) savremenost se ne može opisati terminima *pluralizam* i *relativizam*, te je potrebno oblikovati *implicitni relativizam* po kojem bi se izgradile etičke pozicije unutar umetnosti i društvenih svetova u kojima se prebiva, (7) savremenu umetnost odlikuju tri obrasca razvoja: institucionalizovana savremena umetnost (npr. Demijen Hirst [Damien Hirst], Džef Kuns [Jeff Koons]), transnacionalne tranzicije (npr. Vilijam Kentridž [William Kentridge], Mladen Stilinović, IRWIN i NSK) i preispitivanje uslova savremenosti, (8) savremenu umetnost odlikuje nestabilno sapostojanje struja.³¹

Kada je u pitanju istorijska transformacija moderne umetnosti u savremenu, Nikola Dedić ukazuje na ključni zaokret koji se desio 1960-ih kada fokus više nije bio na delu kao takvom,

²⁸ *Ibid.*, 34.

²⁹ Miško Šuvaković, „*Strateške i taktičke tranzicije*“, u: Jovan Čekić i Miško Šuvaković (ed.), *Nova povezivanja: od scene do mreže*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017, 36.

³⁰ Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents*, New Jersey: Pearson Education, Inc., 2011, 13.

³¹ Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost: zbirka eseja*, Beograd: Orion art, 2014, 69–81.

nego na kontekstu proizvodnje tog dela: „reč je o načelu proglašavanja, a ne stvaranja koje upućuje na konceptualne, institucionalne, političke, identitetske, ekonomske, itd. determinante umetnosti kao kulturalne prakse“.³² Transformacija se potom odvijala u vidu postminimalnih praksi kasnih 1970-ih i 1980-ih (dematerijalizacija umetničkog objekta, *earth works*, *body art*, konceptualna umetnost), kao i postmoderne umetnosti i kulture na prelazu iz 1970-ih u 1980-te. Miško Šuvaković ukazuje da se odnos između moderne i postmoderne umetnosti i kulture često označava kroz mnogobrojne i često suprotstavljene pozicije: modernizam i postmodernizam se vide kao dve različite i razdvojene megakulture XX veka, ili kao dijalektički par suprotnosti, zatim se postmodernizam vidi kao reakcija na modernizam, ili se modernizam definiše kao megakultura, a postmodernizam kao drugi, manje zastupljeni modusi modernizma (hiper-modernizam, korigovani modernizam, egzotični modernizam).³³

Savremena umetnost se razvijala iz/nakon modernizama, postmodernizma, relacije estetike i remiksa.³⁴ Na jugoslovenskom prostoru, ona se razvijala putem *druge linije* – umetnosti koja je svesno odstupala od glavnih tokova modernizma.³⁵ Tokom 1990-ih, ona se delimično preklapala sa kasnom postavangardom, shvaćenom kao kompleksom pojava „koji preispituje, prikazuje, razara, dekonstruira i time stvara arheologiju modernizma, avangardi i neoavangardi.“³⁶ Ono što je karakteristično za savremenu umetnost je, dakle, kritičko prikazivanje i dekonstruisanje *tekstova* umetnosti XX veka. Pored toga, za nju je karakteristično i ukrštanje sa *tekstovima* kulture i života, te Šuvaković zapaža da se na umetničkoj sceni u Srbiji na prelazu iz XX u XXI vek uspostavlja višemedijska praksa u okviru koje se stvaraju umetnička dela koja su mimezisi, dokumenti ili simulakrumi artefakata kulture.³⁷

Imajući sve ovo u vidu, termin *savremena umetnost* „zamenjuje modernizam i postmodernizam kao generalnu kategoriju umetnosti sadašnjice i recentnog perioda“, te pokriva niz termina kao što su „umetnost sadašnjice“, „umetnost aktuelnih umetnika“, „umetnost

³² Nikola Dedić, *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017, 90.

³³ Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd: Narodna knjiga, 1995, 82.

³⁴ Teri Smit, 70.

³⁵ *Druga linija* je teza Jerka Ješe Denegrija. Videti njegove publikacije: „Druga linija – posleratne godine“ (1983), „Teze za drugu liniju“ (1991), *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja* (2003), *Prilozi za drugu liniju 2, EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona: dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja* (2005), *Razlozi za drugu liniju. Za novu umjetnost sedamdesetih* (2007), *Prilozi za drugu liniju 3* (2015).

³⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky i Ghent: Vlees & Benton, 2005, 468.

³⁷ *Ibid.*, 471. Kao primere ovakvih praksi, Šuvaković navodi produkcije Živka Grozdanića, grupe *Apsolutno*, Marije Vaude, Nikole Pilipovića, Zorana Naskovskog, Dejana Anđelkovića, Jelice Radovanović, Mirjane Đorđević, Uroša Đurića, Žolta Kovača, Vladimira Nikolića, Vesne Pavlović, Zorana Todorovića, Siniše Ilića i Bojana Đorđeva.

umetnika u usponu“, „nova umetnost“, „novi talas“ itd.³⁸ Termin *savremena umetnost* se, stoga, koristi da se zajednički označe „i eksperimentalne, transdisciplinarne prakse neoavangarde, i povratak štafelajnoj slici postmodernizma, i nepregledni zbir umetničkih pojava koje se danas mogu videti unutar globalne mreže bijenala, muzeja savremene umetnosti i umetničkih sajмова“. ³⁹ Savremena umetnost se, stoga, „nalazi svuda, ali to ne znači da generiše univerzalni sadržaj i poruku“. ⁴⁰ Ona „počiva na inkluziji lokalnih (etnografskih ili identitetskih) mikronarativa“. ⁴¹

Savremena umetnost koja citira autorsku arhitekturu (intertekstualnost) i forme društvenosti koje ta arhitektura omogućava (transtekstualnost) ima određene odlike koje se mogu definisati kao: (1) orijentisanost na praksu, (2) dijaloški karakter, (3) okretanje ka društvenoj realnosti (interdiskurzivnost), (4) tendencija ka interdisciplinarnosti i transdisciplinarnosti, (5) kritičko-edukativni (emancipatorski) kapacitet. Na osnovu ovih odlika, savremena umetnost se konstituiše kao proces, kao *tekst*, otvorena igra značenja koja se formira u susretu sa publikom/učesnicima i u preseku sa drugim *tekstovima*. Ukoliko takva praksa rezultira materijalnim umetničkim objektom, on nije finalni produkt koji ima estetsku i tržišnu vrednost nego je kritički objekat, ambijent u kojem nastaje nova društvenost, to jest metodološko sredstvo kojim umetnik uključuje publiku/učesnike u dijalog o širim društvenim pitanjima.

Kada je u pitanju orijentisanost savremene umetnosti na praksu, u novijim istraživanjima se stavlja fokus na umetnička istraživanja vođena praksom (*practice-led research*) i umetnička istraživanja zasnovana na praksi (*practice-based research*). U prvom slučaju, umetničko istraživanje ne zahteva stvaranje artefakta i ne zavisi od njega, nego se „fokusira na prirodu kreativne prakse, što dovodi do novih znanja od operativnog značaja za tu praksu, kako bi se unapredilo znanje o njoj ili unutar nje“. ⁴² Tako za Milorada Mladenovića, realizacija umetničkog dela nema veći autoritet i vrednost od konceptualnog projekta. Oba imaju „jednak značaj u

³⁸ Terry Smith, “What is Contemporary Art? Contemporaneity and Art to Come,” *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 71 (1–2, 2002), 6.

³⁹ Nikola Dedić, „Doba savremene umetnosti“, u: Jovan Čekić i Miško Šuvaković (ed.), *Nova povezivanja: od scene do mreže*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017, 42.

⁴⁰ Nikola Dedić, „Kako je rođena savremena umetnost? (umetnost, finansijalizacija i kapitalističke krize)“, u: Sorel, Sanjin (ur.), *Konceptualizam: kontekst*, Zagreb: Meandar media, 2021, 128.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Lyle Skains, “Creative Practice as Research: Discourse on Methodology,” *Media Practice and Education*, vol. 19, no. 1 (2018), 85.

sagledavanju i interpretaciji ukupne poetike“,⁴³ i koncepti i idejni projekti imaju ravnopravnu ulogu sa realizovanim objektima/projektima.

Za razliku od toga, za umetničko istraživanje zasnovano na praksi kreativni artefakt je osnova doprinosa znanju, jer se *praksa* shvata kao upotreba i primena metoda i ideja, kao i traženje novih metoda i tehnika za realizaciju ideja.⁴⁴ Praksa time nije samo ugrađena u proces istraživanja već i istraživačka pitanja proizilaze iz procesa prakse. Prema Patrisu Pavisu (Patrice Pavis), ideju umetničkog istraživanja zasnovanog na praksi, to jest *prakse kao istraživanja*, treba preuzeti „da bi se ponudile i ispitale eksperimentalne prakse koje stvaraju nove teorije i obrnuto“. ⁴⁵ On predlaže pet metodoloških postupaka koji mogu unaprediti *praksu kao istraživanje*, posmatrajući je pri tome kao nastavni i praktični program visokoškolskog obrazovanja: (1) seminar-radionica, (2) rad na tekstu, (3) otelovljeno iskustvo, konceptualizacija, istorizacija, (4) proces i proizvod, (5) drugačiji način proučavanja stvaralaštva.⁴⁶

Umetničko istraživanje i njegova metodologija, stoga, nisu isto što i umetnost ili produkcija umetničkog dela.⁴⁷ Umetničko istraživanje je *auto-refleksivno, refleksivno, dijaloško i ispitivačko* i može biti empirijsko (konceptualno, refleksivno, utemeljeno na disciplini), interpretativno (dijalektičko, konstruktivističko, interdisciplinarno) i/ili kritičko (kolaborativno – izrađeno u saradnji sa drugim umetnicima, participativno – izrađeno sa lokalnom zajednicom, transdisciplinarno), čime dobija posrednički i akcioni karakter.⁴⁸ U najkraćim tezama, umetničko istraživanje je:

- kontekstualna, istorijski ograničena i otvorena praksa, srodna humanističkim i društvenim naukama;⁴⁹
- praksa koja se dešava na mestu i u situaciji za koju je uvek potrebno da se artikuliše, formira, raspravlja, održava i obnavlja;⁵⁰

⁴³ Milorad Mladenović, *Neposredni konteksti – umetnički radovi i projekti 1994 – 2017*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2018, 43.

⁴⁴ Linda Candy and Ernest Edmonds, “Practice-Based Research in the Creative Arts – Foundations and Futures from the Front Line,” *Leonardo*, vol. 51, no. 1 (2018), 64.

⁴⁵ Patrice Pavis, *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*, odrednica: Praksa kao istraživanje, Beograd: Clio, 2021, 266.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Mika Hannula, Juha Suoranta and Tere Vadén, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, Peter Lang A&G International Academic Publishers, 2014, xi.

⁴⁸ Graeme Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, Sage Publications, 2010, 102, videti figuru 4.1.

⁴⁹ *Ibid.*, xii.

- praksa u kojoj je stvaranje dela samo jedan deo istraživanja;⁵¹
- proces čiji se javni delovi (umetnička dela, tekstovi, performansi, predavanja itd.) vraćaju u njega samog, održavaju ga i neguju, preispituju, pa čak ga moguće i ugrožavaju;⁵²
- praksa koja može da uradi stvari koje druge vrste istraživanja i umetnost ne mogu da urade;⁵³
- praksa koja se realizuje u raznim društvenim, socijalnim i kulturnim kontekstima sa različitim publikom.⁵⁴

Prema Nikoli Buriou (Nicolas Bourriaud), 'proizvod' umetničkih praksi od 1990-ih nije više materijalni artefakt nego relacija između ljudi i sveta, te je „aura savremene umetnosti slobodno povezivanje“.⁵⁵ U knjizi *Relaciona estetika*, objavljenoj 1998,⁵⁶ Burio ukazuje da se umetničko delo u savremenoj umetnosti doživljava „kao *trajanje* koje treba osetiti, kao uvod u beskonačnu raspravu“,⁵⁷ kao dijalog koji je umetnik započeo sa publikom upravo preko umetničkog dela. Iz tog razloga umetnost 1990-ih odlikuju susretanja – sastanci, skupovi, proslave, druženja, sklapanje zajednica, posete, a svi oni predstavljaju materijal, „*estetski predmet* koji se, kao takav, može proučavati“.⁵⁸ *Susret koji traje* za Burioa postaje *forma* i pri tome se poziva na sociologa Emila Dirckema (Durkheim) koji je smatrao da se društvene činjenice moraju posmatrati kao *stvari*. Posebni vidovi društvenosti koje proizvodi umetnost se time posmatraju kao materijalne stvari, te se „relaciona estetika zasniva na onome što je Altiser opisao kao 'materijalizam slučajnog susreta'“.⁵⁹ Iz tog razloga Burio relaciju estetiku naziva teorijom forme, a ne teorijom umetnosti,⁶⁰ posmatrajući forme (vidove društvenosti koje proizvodi umetnost) kao sredstva emancipacije. Prema Buriou, kulturni program savremene umetničke prakse je da „oblikuje raspoložive svetove“, da pomogne da „naučimo kako da bolje živimo u

⁵⁰ *Ibid.*, 6.

⁵¹ *Ibid.*, 23.

⁵² *Ibid.*, 19.

⁵³ *Ibid.*, 52.

⁵⁴ *Ibid.*, 69.

⁵⁵ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du reel, 2002, 61.

⁵⁶ Iako je teoriju relacione estetike Burio razvio na osnovu umetnosti 1990-ih, ona je relevantna i za novije umetničke prakse.

⁵⁷ *Ibid.*, 15.

⁵⁸ *Ibid.*, 28.

⁵⁹ *Ibid.*, 18.

⁶⁰ *Ibid.*, 19.

postojećem svetu (...) da ustanovljava vidove postojanja i modele delovanja u okviru već postojeće realnosti“.⁶¹

Ovim se ukazuje na tendencije umetničkih praksi da deluju unutar društvene realnosti, što datira mnogo ranije od 1990-ih, ali ostaje jedno od dominantnih obeležja savremenih umetničkih praksi. Umetnost može da postane „političko sredstvo borbe – reaguje na društvene nepravde, bori se za dostojanstvo čoveka, naroda, protiv socijalne eksploatacije, nacionalističkih zloupotreba, totalitarizma i autoritarizma, politike zaborava ili nametnutog sećanja“.⁶² U preseku sa socijalnim radom, nastaje niz relacionih praksi koje se okvirno svrstavaju pod neki od pojmova kao što su društveno-angažovana umetnost, umetnost u zajednici, eksperimentalne zajednice, dijaloška umetnost, participativna, intervenciona, kolaborativna umetnost. Aldo Milohnić ih posmatra kao autonomne pokrete koji su „hotimice ili nehotice koristili neke metode iz umjetničke prakse“,⁶³ a definiše ih kao umetničke jer su „njihovi autori umjetnici ili su te događaje sami autori deklarirali kao umjetničke“.⁶⁴

Kler Bišop (Claire Bishop) kao primere ovakvih praksi navodi akcije u kojima su umetnici obučavali stanare određenih naselja da naprave radio emisiju, konstruisali ploveću kliniku za abortus, pretvarali napuštene robne kuće u kulturne centre, kao i svaki rad koji umetnici sprovode zajedno sa manjinskim grupama kao što su migranti, zatvorenici, žrtve nasilja, etničke manjine itd.⁶⁵ Za Bišop, ovakve prakse svedoče o *društvenom okretu* (*social turn*) jer ma koliko nam se činile neprijatne, eksploatišuće ili zbunjujuće, one ukazuju na to da je svrha umetnosti da nas suoči sa mračnim i bolno složenim aspektima našeg društva i načinima da se oni reše. Cilj ovih praksi „nije dobronamerno moralisanje i njihova vrednost nije u tome što nas edukuju i ukazuju na istinu o društvenom stanju, već što započinju njegovo rešenje“.⁶⁶

Ovakve prakse se mogu opisati i terminom *artvizam* koji se odnosi na umetnost koja postoji „od stvarnih kretanja ili flukseva biopolitike društva i biomoći vlasti“.⁶⁷ One su

⁶¹ *Ibid.*, 13.

⁶² Milena Dragičević Šešić, *Umetnost i kultura otpora*, Beograd: Clio i Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2018, 98.

⁶³ Aldo Milohnić, „Artvizam“, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 47/48 (2011), 24.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,“ *Artforum*, February 2006, <<https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>>, poslednji put pristupljeno 17. 3. 2021.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti*, Beograd: Službeni glasnik, 2012, 439.

zasnovane na angažovanoj praksi umetnika koja „podrazumeva bitnu odluku umetnika da namerno uzme umetničkim delom ili svojom egzistencijom neizvesnu i kritičku ulogu u društvenim kontradikcijama, konfliktima i suočenjima sa represivnom moći, tj. izvedbenim i simboličkim poljem političkog“.⁶⁸ Kako intervencijom u domenu kulturnog i društvenog, angažovani umetnik ostavlja posledice i u domenu političkog, Aldo Milohnić smatra da je umetnost samo sporedni učinak političnosti aktiviste, te nje ima samo koliko je potrebno za ostvarenje željenog efekta.⁶⁹ Iz tog razloga ukazuje na rastuću mogućnost da vlasti zabrane *artivističke* prakse kao „zloupotrebu“ umetnosti za političko delovanje, ali ovakvom zabranom bi se narušilo ustavno pravo slobode izražavanja i delovanja.⁷⁰

Jedan primer takve prakse je rad Marjetice Potrč, arhitektice i umetnice, koja dug niz godina radi u neformalnim naseljima zajednica širom sveta, u situacijama kada se građani bore protiv privatizacije vode ili žive u sukobljenim zajednicama ili samostalno grade iz nekog drugog razloga. Kao specifični artefakti koji proizilaze iz njenih istraživanja zasnovanih na praksi su *arhitektonske studije slučaja* – kuće konstruisane u galerijskom prostoru prema stvarnim životnim situacijama sa kojima se susrela radeći na terenu, ili kao studije rešenja koje je stvorila sa zajednicama. Ove studije u galerijskom prostoru su uvek praćene informacijama o izvoru, to jest o kući u realnosti, njenoj lokaciji, kontekstu u kojem je nastala, kao i njenom crno-belom fotografskom dokumentacijom, ukazujući „na uslove (ekološke, ekonomske, političke, itd.) koji su oblikovali postojanje [ovih kuća]“.⁷¹

Iz navedenog primera se vidi da se umetnička praksa ne ukršta samo sa društvenom realnošću nego i sa drugim disciplinama, to jest njihovim metodama, zbog čega se može govoriti i o interdisciplinarnim tendencijama umetničkih praksi. Tanja Osberg (Tanya Augsburg) ukazuje da je umetnost postala karakteristična po svojim *inter-* relacijama sa akademskim disciplinama, kao i drugim poljima i diskursima izvan područja umetnosti, ali i po samo-refleksivnosti o tome. Osberg klasifikuje pet integrativnih aspekata u interdisciplinarnoj umetnosti: (1) *Gesamtkunstwerk*, (2) jukstapozicija kao nasleđe istorijske avangarde, (3) umetničko istraživanje u više medija, to jest intermedijalne i multimedijalne umetnosti, (4) saradnja između umetnosti,

⁶⁸ *Ibid*, 440.

⁶⁹ Milohnić, 29.

⁷⁰ *Ibid.*, 34.

⁷¹ Marjetica Potrč, “Architectural case studies,” <<https://www.potrc.org/project1.htm>>, poslednji put pristupljeno 12. 3. 2021.

nauke, tehnike (npr. *bio-art*, *net-art*) i (5) hibridizacija, metodološki koncept pozajmljen iz biologije i hortikulture.⁷²

Interdisciplinarnost umetničkog istraživanja proizilazi iz njegovog kapaciteta da spoji najmanje dve različite vrste proizvodnje znanja, ili dva dela, u jedan neprekidan proces koji je „nešto što mora da izazove trenje, mora biti zahtevan izazov, a po svom karakteru je nešto o čemu se neprestano pregovara i čime se neprestano upravlja“.⁷³ Praksom koja primenjuje različite metodologije i artefaktom koji nastaje iz njih, generišu se nova znanja koja se mogu deliti i proučavati, a iskustvo do kojeg pojedinačan umetnik dolazi biva „eksplicitno postavljeno u kontekst naučnog polja“.⁷⁴ Prema Grejumu Salivanu (Graeme Sullivan), svako istraživanje, pa time i umetničko, ima teorijske, formalne, interpretativne i kritičke aspekte, a „umetnička praksa je, u svom najelementarnijem obliku, obrazovni čin jer joj je namera da pokrene dijalog i inicira promenu“.⁷⁵ Umetničko istraživanje je edukativno jer opisuje i tumači pojave kroz „viđenje“ i „osećanje“ upotrebom kvalitativnih metoda koje podstiču refleksije i reaktivnost. Kao takvo, ono stvara novo znanje, ali i pomaže da „u potpunosti razumemo na način koji nam pomaže da delujemo na osnovu tog znanja“.⁷⁶ Ono omogućava da se poznato sagleda iz drugih perspektiva i stvara forme „iz kojih će se kritičke opcije moći jasnije proceniti i adresirati“.⁷⁷

Slično smatra i Danijel Bute (Danielle Boutet) koja umetnost posmatra kao *način proizvodnje znanja* i dodaje je metodama istraživanja, među kojima su naučni modeli, hermeneutički, spekulativni, kao i kvantitativne i kvalitativne metode. Umetnost je prema njoj *kreativni način saznavanja* jer „ne interpretira niti analizira lična iskustva ili ideju, nego stvara set uslova u kojima ideja može da se pojavi iz iskustva“,⁷⁸ te je najznačajnije pitanje šta se može saznati kroz umetnost.⁷⁹ Kada je u pitanju arhitektura jugoslovenskog modernizma, to saznavanje se proteže od značaja te arhitekture za zajednice za koje je građena, kao i za istoriju arhitekture,

⁷² Tanya Augsborg, “Interdisciplinary Arts,” in: Robert Frodeman (ed.), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Oxford University Press, 2017 (2nd edition), 10.

⁷³ Mika Hannula, “Bring It On – Absurdity, Quest for Certainty, and Practice-Based Research,” in: José Quaresma, Alys Longley and Fernando Rosa Dias (eds), *Research in the Arts and Absurdity. Informal Methods and Institutionalization of the Conflict*, Lisboa: University of Aukland / ESTC, 2016, 84.

⁷⁴ Skains, 86.

⁷⁵ Graeme Sullivan, “Research Acts in Art Practice,” *Studies in Art Education – A Journal of Issues and Research*, no. 48, vol. 1 (fall 2006), 33.

⁷⁶ *Ibid.*, 22.

⁷⁷ *Ibid.*, 32.

⁷⁸ Danielle Boutet, “Vision and Experience: The Contribution of Art to Transdisciplinary Knowledge,” *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, 4 (2013), 112.

⁷⁹ *Ibid.*, 113.

do saznavanja kako pristupiti tom nasleđu iz sadašnje perspektive. Štaviše, prakse koje se fokusiraju na njegovu revitalizaciju i očuvanje, često rezultiraju i stvaranjem ili jačanjem zajednica koje u budućnosti mogu realizovati stvari koje prevazilaze tematski okvir arhitekture.

2.3. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost u umetnosti od 1990-ih

Tokom prve polovine 1990-ih, postjugoslovenska teorijska i kritička misao ukazuje da *citati* u likovnoj i višemedijskoj umetnosti nije samo *likovni element*, što je bio u eklektičkoj postmodernističkoj umetnosti, nego je citiranje *semantički* i *interpretativni* postupak kojim se nešto novo govori o starijem *tekstu* koji se citira. U ovoj promeni paradigme sa citiranja formalnog/likovnog na citiranje i interpretiranje značenja, može se očitati jedna od glavnih razlika između umetnosti postmodernizma i umetničkih praksi od 1990. Godine 1992, povodom 120-godišnjice rođenja Pieta Mondriana, umetnici Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski i Nikola Pilipović su realizovali izložbu svojih radova koji se direktno nadovezuju na Mondrianove slike. Jerko Ješa Denegri ovaj postupak opisuje kao „dijalog sa Mondrianom“,⁸⁰ postavljajući pitanje zašto se umetnici koji stvaraju nakon postmodernizma vraćaju modernizmu. Denegri zapaža da Mondrianov opus za ove umetnike „nije bio samo pretekst na kome oni ispisuju neki drugi tekst u duhu karakterističnih postmodernih operacija“.⁸¹ Citiranje Mondriana kod ovih umetnika je najmanje likovni, formalni čin. Citiranje otvara pitanja plastične ontologije slike i prostornog slikanog polja, postajući time analitički postupak, ukazivanje na „sublimno, spiritualno, u krajnjoj konsekvenciji na utopijsko, našto upućuje pozivanje pre na duhovni nego na formalni uzor Mondriana“.⁸²

Nekoliko godina kasnije, u periodu od avgusta 1994. do jula 1995, u Narodnom muzeju je održan niz izložbi u okviru projekta *Na iskustvima memorije* koji su inicirale kustoskinje Irina

⁸⁰ Ješa Denegri, „Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović – Piet Mondrian (1872–1992)“ – tekst za katalog izložbe u Savremenoj galeriji Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo, april–maj 1992, u: *Projeka(r)t: časopis za vizuelne umetnosti*, 11–15 (mart 2001), temat: „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza“, 174.

⁸¹ Ješa Denegri, „Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović – Piet Mondrian (1872–1992)“ – tekst za katalog izložbe u Galeriji SKC, Beograd, novembar–decembar 1992, u: *Projeka(r)t*, 11–15 (mart 2001), 176.

⁸² *Ibid.*, 177.

Subotić i Gordana Stanišić-Ristović. U projektu je učestvovalo ukupno šesnaest umetnika⁸³ koji su bili pozvani da stvore rad u dijalogu sa njima bliskim eksponatima iz muzejske zbirke strane umetnosti. Ovaj projekat je imao za cilj da u dijahronom viđenju odrazi situaciju u savremenoj umetnosti,⁸⁴ i bude „aktivni dijaloški i dijahronijski trenutak nove muzeološke prakse“.⁸⁵ Irina Subotić ovaj projekat opisuje upravo kroz terminologiju citatnosti – radove iz kolekcije opisuje kao „činjenice, baze, stimulanse ili citate iz kojih će se roditi prerađeni vizuelni sadržaji različitih ishodišta“,⁸⁶ a njihovo citiranje u savremenim umetničkim praksama kao specifično interpretiranje, „aktuelno, slobodno tumačenje, izvan uobičajenih okvira istorije umetnosti“.⁸⁷

Miško Šuvaković se okreće ovom projektu pri fokusiranju na autore koji su odabrali upravo radove Mondriana iz kolekcije Muzeja kao polazište za svoje radove. On ukazuje da čitati ove radove kao citatno-montažne i simulacijske prakse postmodernizma predstavlja samo jedno od mogućih čitanja.⁸⁸ Oni su, radije, „produkovanje interpretacije slikarstva (koncepta, prirode i efekta slike i njenog optičko-konceptualnog okružja) sredstvima formalne slikarske analize“.⁸⁹ *Citiranje*, dakle, postaje specifična analiza i interpretativni metod kojim se saznaje o slikarstvu, Mondrianu, ontologiji slike. U ovom tekstu, Šuvaković takođe koristi i termin *interslikovnost* kao pikturalni, kompozicioni i predmetno-prostorni odnos između izloženih radova iz muzejske kolekcije i radova koji su nastali u dijalogu sa njima.⁹⁰ Na osnovu razlike između *formalnog* i *značenjskog* citiranja, Šuvaković pravi razliku između *interpikturalnosti* i *intertekstualnosti*. U prvom slučaju, reč je o postupku doslovnog (kolaž, montaža) ili nedoslovnog (simulacija, transfiguracija, *mimezis mimezisa*) prikazivanja jednog slikarskog dela ili njegovog fragmenta ili kompozicijskog principa ili gestualnog postupka u drugom slikarskom delu.⁹¹ Reč je o citiranju

⁸³ Dejan Anđelković, Mrđan Bajić, Aleksandar Dimitrijević, Zdravko Joksimović, Dobrivoj Bata Krgović, Dragoslav Krnajska, Zoran Naskovski, Dušan Otašević, Branko Pavić, Nikola Pilipović, Mileta Prodanović, Jelica Radovanović, Veso Sovilj, Igor Stepančić, Vera Stevanović i Čedomir Vasić.

⁸⁴ Irina Subotić “Contemporary Art in Traditional Museum Installations: Curator as Art Critic. Example of the Exhibition *Experiences from Memory*. National Museum, Belgrade 1994/1995,” *Crossroads in Central Europe. Ideas, Themes, Methods and Problems of Contemporary Art and Art Criticism*, Budapest: Association of Hungarian Creative Artists, 1996, 97.

⁸⁵ *Ibid.*, 101.

⁸⁶ *Ibid.*, 98.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Miško Šuvaković, „Ka tvrdom modernizmu: Projekt Mondrian – Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski“, u: *Projeka(r)t: časopis za vizuelne umetnosti*, 11–15 (mart 2001), temat: „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza“, 182. Takođe objavljeno i u: Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi: eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad: Prometej, 1996.

⁸⁹ *Ibid.*, 183.

⁹⁰ *Ibid.*, 198.

⁹¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, odrednica: Interpikturalno, 282.

forme ili procesa umetničkog dela. Međutim, kada je u pitanju citiranje smisla, teme, sadržaja dela, *interpikturalno* se, prema Šuvakoviću, približava *intertekstualnom*.⁹²

Intertekstualne veze u vizuelnoj umetnosti Šuvaković analizira i u okviru istraživanja odnosa umetnosti prema politici, kada posmatra kako savremeni slovenački umetnici ponavljaju performans „Triglav“ grupe OHO (Dejvid Nez, Milenko Matanović, Drago Delabernardina), izveden 1969. u parku Zvezda u Ljubljani. Grupa Irvin (Andrej Savski, Borut Vogeltnik, Roman Urenjak) 2004. godine izvodi „Svoj svome / Planina Triglav“, a Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša (Emil Hrvatini, David Grasi i Žiga Kariž) 2007. izvode akciju „Triglav“, a potom i „Zlatni Triglav“ 2008. godine. Iako savremeni umetnici direktno *citiraju* akciju grupe OHO, preuzimajući njene formalne karakteristike i semantičku igru sa nacionalnim simbolom Slovenije, Šuvaković ovaj postupak ne karakteriše kao *citiranje*, nego kao „obnavljanje (ponavljanje, recikliranje) dela OHO-a“.⁹³ Pri tome detaljno analizira šta se dešava na nivou značenja kada se ova akcija ponovi u novom i drugačijem društveno-političko-ekonomskom kontekstu od onoga u kojem je stvarala grupa OHO, čime u stvari ukazuje šta se dešava sa starijim *tekstom* kada se pojavi kao *citata* u okviru novijeg *teksta*, iako ne koristi terminologiju iz studija citatnosti. Citiranje akcije grupe OHO, kao i druge vidove intertekstualnog odnosa prema njoj, podstakli su i kustosi Moderne galerije i Muzeja savremene umetnosti Metelkova (MG+MSUM) u Ljubljani na 50-godišnjicu izvođenja ove akcije, uputivši otvoreni poziv za učestvovanje na interaktivnom projektu „Triglav po Triglavu“, to jest poziv za stvaranje „svoje verzije Triglava“.⁹⁴

Slična zapažanja o citiranju u vizuelnim umetnostima nalazimo i kod autora koji se fokusiraju na širu umetničku scenu. Mike Bal (Mieke Bal) u knjizi *Citiranje Karavađa: savremena umetnost, apsurdna istorija* (1999) ukazuje da su savremena umetnička dela koja citiraju starija dela ili stilove specifični *teorijski objekti* koji „teoretišu“ kulturnu istoriju.⁹⁵ Ona to čine postavljanjem pitanja o citiranoj epohi umetnosti (ne samo o citiranom delu) i ističu gde se prošlost i sadašnjost preklapaju. Iz tog razloga predstavljaju specifičnu vizuelnu tekstualnost i podložna su intertekstualnoj analizi koja otkriva šta umetnik radi sa značenjem koje dolazi sa citiranim znakom – da li ga preokreće, ironizuje ili doslovno ubacuje u svoj novi tekst. Ta

⁹² *Ibid.*

⁹³ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti*, Beograd: Službeni glasnik, 2012, 438.

⁹⁴ Pristigli radovi se mogu videti ovde: <<http://www.mg-lj.si/si/obisk/2353/triglav-po-triglavu/>>.

⁹⁵ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, 5.

intertekstualna analiza je u stvari ikonografsko ispitivanje ponovne upotrebe ranijih oblika, obrazaca i figura. Oslanjajući se na Bahtinovu teoriju *dijalogizma* po kojoj citiranje izgovora, koji je nužno društveno utemeljen, postaje pozajmljivanje diskurzivnih navika, Bal ukazuje da je intertekstualnost zapravo interdiskurzivnost, te da citirani stil nije estetski pojam, nego da se odnosi na „kulturne stavove i stanja svesti koja obuhvataju intelektualne i estetske, političke i naučne, pretpostavke i misli“.⁹⁶ Citat se u tom kontekstu pojavljuje kao transistorijski fenomen kojim se istorija i istorijska umetnost revitalizuju, umesto da su izolovane u dalekoj prošlosti.

Na slično ukazuje i Dijana Metlič kada istražuje na koje načine Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick) citira slikarstvo XVIII veka, „kako bi stvorio jukstapoziciju između civilizacijskog i varvarskog, prijatnog i brutalnog, racionalnog i nagonskog u svojim filmovima“, te se uz pomoć barokne epohe rekonstruišu brojna značenja u njegovim filmovima.⁹⁷ Metlič takođe ukazuje i na intertekstualne veze između Kjubrikovog filma *Širom zatvorenih očiju* (1999) i triptiha *Vrt zemaljskih uživanja* (1490–1510) Hijeronimusa Boša (Hieronymus Bosch),⁹⁸ kao i na to da se savremeni umetnici vraćaju Kjubriku i citiraju scene, objekte, koncepte i upečatljive kadrove iz njegovih filmova, inkorporirajući ih u najrazličitije medije svojih praksi. Jedan pregled umetničkih radova koji citiraju Kjubrika, predstavljala je izložba *Sanjarenje sa Stenlijem Kjubrikom* (*Daydreaming with Stanley Kubrick*, 6. 6 – 24. 8. 2016, Somerset House, London) koja je okupila preko šezdeset umetnika i muzičara koje su kustosi Džejms Lavel i Džejms Patnam (James Lavelle, James Putnam) pozvali da pruže „odgovor“ na arhiv Stenlija Kjubrika, kako bi se otvorile nove perspektive sagledavanja Kjubrikovog stvaralaštva i istraživačkog procesa.⁹⁹

Kada govorimo o primeni citiranja u savremenim umetničkim praksama, Nina Hajdeman (Heydemann) smatra da „umetnički citat komentariše citirano umetničko delo i uspostavlja distanciran pogled na njega. Utoliko, umetnički citat ne samo da ponavlja teme dela, već na ovaj ili onaj način daje 'odgovore' na njih“.¹⁰⁰ Za potrebe svoje doktorske disertacije „Umetnost

⁹⁶ *Ibid.* 16.

⁹⁷ Dijana Metlič, „Stenli Kjubrik i istorija umetnosti“ – predavanje, 5. 5. 2021, Centar za američke studije, Filozofski fakultet u Beogradu.

⁹⁸ Videti: Dijana Metlič, „Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: In *The Garden of Earthly Delights*,“ *Essais*, Hors-série, 4 (2018), 105–123. DOI: <https://doi.org/10.4000/essais.633>

⁹⁹ Metlič, „Stenli Kjubrik i istorija umetnosti“ – predavanje.

¹⁰⁰ Nina Heydemann, „The Art of Quotation. Forms and Themes of the Art Quote, 1990–2010. An Essay,“ *Visual Past: A Journal for the Study of Past Visual Cultures*, 2 / 1 (2015), izvod iz doktorske disertacije „The Art of Quotation. Forms and Themes of the Art Quote, 1990–2010,“ Institut für Kunstgeschichte, Leipzig University, 2014, 12.

citiranja. Forme i teme umetničkog citiranja, 1990 – 2010“, Hajdeman je analizirala 354 umetnička dela 250 savremenih umetnika (265 pojedinačnih dela i 89 serija) u kojima se primenjuje vizuelno citiranje.¹⁰¹ Istraživanjem je došla do sledećih zaključaka:

- najzastupljeniji aspekti koji su se citirali su estetske odlike (64%), društvene teme (9%), pitanja identiteta (8%), pitanja roda (6%), političke teme (5%);
- najčešće su citirana dela avangardne umetnosti (18%), potom renesanse (15%), *pop-art-a* i savremene umetnosti (14%), baroka i rokoka (12%), perioda od neoklasicizma do romantizma (8%), perioda od realizma do post-impresionizma (8%), dela iz antike i srednjeg veka (5%);
- od umetnika čija su dela citirana se izdvajaju Leonardo (10%), Maljevič (6%), Goja, Pikaso, Mondrian, Kuns, Vorhol, Vermer (po 4%), Direr (3%);
- citiraju su češće pojedinačna dela (80%) nego serije (20%);
- tokom 2000-ih je citiranje gotovo duplo više primenjivano (64%) nego tokom 1990-ih (36%), što se može objasniti lakšom dostupnošću digitalnih reprodukcija;
- citiranje više primenjuju muškarci (72%), od žena (24%) i umetničkih grupa (4%);
- citiranje najviše primenjuju umetnici starosti 30–40 godina (37%), potom starosti 20–30 godina (26%), 40–50 godina (20%), 50–60 godina (9%), 60–70 godina (5%), 70–80 godina (3%);¹⁰²
- u poređenju sa preostalim delima umetnika iz baze podataka, pozivanje na starija umetnička dela nije kontinuirano; u većini slučajeva ovaj angažman traje samo nekoliko radova. Stoga umetnički citati često stoje u opsegu produkcije mladih umetnika i nisu odlika njihovog kasnijeg, celokupnog stvaralaštva.¹⁰³

Hajdeman takođe pravi i klasifikaciju strategija citiranja: strategija zamene (zastupljena u 64% analiziranih dela), potom dodavanja (18%), oduzimanja (8%), kombinovanja (5%), deljenja (3%) i umnožavanja (2%). Pri zameni se figura, žanr, materijalnost, stil ili neki drugi aspekt rada iz prošlosti zamenjuju nečim novim, čime se uzrokuju mnoge promene, te se samo promenom

¹⁰¹ Hajdeman je načinila odabir dela za analiziranje prema bazi koju je stvarala godinama radeći kao kustos savremene umetnosti na internacionalnoj sceni.

¹⁰² *Ibid.*, 56–60.

¹⁰³ *Ibid.*, 17.

citirane figure menjaju identitet, a potencijalno i rod, nacionalnost i bilo koje druge odlike. Radovi u kojima je primenjeno citiranje postupkom zamene „imaju tendenciju da se bave različitim tematskim pitanjima“. ¹⁰⁴ Dodavanjem se na delo iz istorije dodaje nov element čime se „odstupa od upotrebe citata *unutar* slike i fokusira se na *citiranje* o slici“. ¹⁰⁵ Oduzimanjem se nikada ne teži potpunom brisanju citiranog dela, nego memoriji, sećanju i pamćenju na nešto što je ranije bilo. ¹⁰⁶ Strategijom kombinovanja se citira nekoliko umetničkih dela iz različitih epoha i konteksta u jednom novom entitetu, pri čemu umetnik deluje kao specifičan kustos koji pokreće pitanja o istoriji umetnosti, bavljenju kulturnim nasleđem, muzejima, kritički perispitujući umetnički kanon. ¹⁰⁷ Strategijom deljenja, delo iz prošlosti se dezintegriše na sastavne celine i sklapa na nov način, dok se strategijom umnožavanja jedan isti motiv iz istorije umetnosti višestruko multiplicira.

Kao najpotpuniji citat u vizuelnoj umetnosti, pojavljuje se apropijacija, to jest preuzimanje ili kopiranje celog starijeg *teksta* kao svog ili u okviru svog. Approprijacija se može odnositi kako na preuzimanje/kopiranje tuđih radova, tako i na izlaganje predmeta ne-umetničkog porekla kao umetničkih, to jest na upotrebu *ready-made-a*, koju je, nakon dugogodišnje praktične upotrebe, 1961. teorijski problematizovao Marsel Dišan (Marcel Duchamp). Primenu *ready-made-a* nalazimo i kod umetnika *pop-art-a* koji su, po uzoru na ideološke mehanizme marketinga, odabirali šta je to što publika treba da gleda. Reprodukovanjem određenih ambalaža produkata svojom praksom, Endi Vorhol (Andy Warhol) bi „preporučio“ te odeđene proizvode, navodeći gledaoce na taj način da osveste u kojoj meri kupuju nešto što je neko već dizajnirao, konzumirao i isprobao za njih. Approprijacijom se „kritički ukazuje na načine na koje je subjektivnost konstruisana, konzumirana i kontrolisana“. ¹⁰⁸ Prema Nikoli Dediću, princip selekcije, a ne stvaranja, koji počiva na praksama *ready made-a*, čini jednu od osnovnih odlika savremene umetnosti – „savremeni umetnik nije onaj koji stvara umetnička dela već onaj koji selektuje, *autorizuje* predmete“. ¹⁰⁹

Umetnost apropijacije stavlja u prvi plan reproducibilnost koja postaje i sredstvo i krajnji produkt. Isticanjem reproducibilnosti, umetnost apropijacije ispituje referentnost i

¹⁰⁴ *Ibid.*, 18.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 28.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 34.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 47.

¹⁰⁸ Johanna Burton, „Subject to Revision,” *October*, vol. 43, no. 2 (2004), 261.

¹⁰⁹ Dedić, *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti*, 91.

dokumentarnost novonastalog rada/objekta, ali i onog kojeg „kopira“, postajući time „kritika kategorijā umetnosti i dokumentarnih žanrova, medijskih mitova i seksualnih stereotipa“. ¹¹⁰ Za umetnika Ričarda Prinsa (Richard Prince), koji je poznat po kreiranju fotografija istovetnih onim na reklamama cigareta Malboro ali bez logotipa marke, re-fotografija nije nikada stvaranje kopije, nego je reč o „tehnicu stvaranja slike nanovo i nanovo pri čemu ona svaki put izgleda prirodno kao i prvi put kada je načinjena.“ ¹¹¹ On skreće pažnju i na temin *virtuoso real* kojim označava fotografiju kao „nešto što se može poverovati. Nije bitno da li je istina. Bitno je samo da je njegova istina moguća. To je virtuoso real. Mogućnost“. ¹¹²

Fokusirajući se na kulturnu apropijaciju, Džejms Jang (James Young) pravi distinkciju između *neinovativne* i *inovativne* apropijacije sadržaja. Pri inovativnom postupku, „umetnik stil ili motiv koji preuzima iz druge kulture koristi na način na koji se ne bi koristili u kulturi iz koje potiču“, ¹¹³ kao što je na primer Pikaso (Pablo Picasso) motive sa afričkih obrednih maski inkorporirao u *Gospođice iz Avinjona*. Inovativan pristup apropijacije podržava i Aron Šuman (Aaron Schuman) kada su u pitanju savremene umetničke prakse koje uključuju fotografiju. Po Šumanu, „approprijacija nije samo preuzimanje slike iz jednog konteksta i postavljanje u drugi, nego preuzimanje i pažljivo ispitivanje, inkorporiranje i transformisanje tih slika na efekatan, angažujući i originalan način“. ¹¹⁴

Prema istoričarki umetnosti Korduli Gru (Cordula Grewe), umetnici koji koriste apropijaciju iskazuju da je danas „nemoguće realizovati svoje sopstvo izvan citata“. ¹¹⁵ Kopiranje „postaje beg od tog gorućeg osećaja zakasnelosti, ali prigrļjavanjem upravo te zakasnelosti se otvara jedan neočekivan slobodan prostor u kojem autentičnost izranja iz svesnog prigrļjavanja njenog izostanka“. ¹¹⁶ Razliku između umetnika koji rade *ex nihilo* i onih koji primenjuju apropijaciju radova drugih umetnika ili *ready-made*, Nikola Burio vidi u „izjednačavanju

¹¹⁰ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of Technology (MIT), 1996, 145.

¹¹¹ ‘Richard Prince interviewed by Peter Halley’, *ZC*, 10 (Spring 1984), 5.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ James O. Young, “Art, authenticity and appropriation,” *Frontiers of Philosophy in China*, 3 (January 2006), 459.

¹¹⁴ Aaron Schuman, *In Appropriation*, tekst za istoimenu izložbu, Houston Center for Photography, 7. 9 – 28. 10. 2012, <<https://www.aaronschuman.com/inappropriationpages/inappropriationintro.html>>, poslednji put pristupljeno 19. 5. 2021.

¹¹⁵ Cordula Grewe, segment editorijala “Notes From the Field – Appropriation: Back Then, In Between, and Today,” *The Art Bulletin*, vol. 94, no. 2 (June 2012), 175.

¹¹⁶ *Ibid.*

potrošnje i produkcije“,¹¹⁷ to jest u stapanju ove dve aktivnosti, što je vrlo slično Bartovom poimanju *teksta* kao nečega što se realizuje aktivnošću publike, a ne aktivnošću autora. Ovakvo shvatanje aproprijacije ima i jedna od pionirki umetnosti potpune aproprijacije, Šeri Levin (Sherrie Levine) koja je istakla da je kopiranje tuđih radova jedini način da ih u potpunosti doživi i iskusi.¹¹⁸

Pored toga, Burio uvodi i pojam *operativnog realizma* kojim opisuje delovanje umetnika u okvirima stvarne proizvodnje robe i usluga. Burio ovakav postupak dovodi u vezu sa osvajanjem galerije privremenim menjanjem njene funkcije u ne-umetničku (pretvaranje u supermarket, salu za fitnes, diskoteku i dr.) ili uvođenjem ne-umetničkih diskursa i sadržaja u galeriju. Time što umetnik primenjuje postupke iz drugih disciplina, razlika između utilitarnih i umetničkih predmeta se gubi, a posetilac se nalazi u transdisciplinarnom i multi-diskurzivnom ambijentu. Taj ambijent omogućava novu formu društvenosti koja je „jedna složena forma u kojoj se spajaju formalna struktura, predmeti stavljeni na raspolaganje posetiocu i trenutna slika nastala iz kolektivnog ponašanja“.¹¹⁹ Tako umetnici koji koriste metodu *operativnog realizma* kopiraju realnost, dupliraju je kroz mimikriju, ali i stvaraju mogućnost njenog korišćenja, pri čemu upravo društvena praksa postaje *ready-made*. Na taj način dela koja koriste *operativni realizam* ogoljavaju mehanizme funkcionisanja realnosti, osvešćuju realnost u kojoj živimo i stvaraju jedan nov „*društveni međuprostor* u kojem su nove životne mogućnosti ostvarive“.¹²⁰

Kada je u pitanju potpuna, kompletna kopija nečijeg rada, Šeri Irvin (Sherri Irvin) ovaj metod posmatra u odnosu na falsifikovanje. Ona ističe da nijedno od dela koje primenjuje dupliranje nije imalo za cilj da obmane, u svim slučajevima su autori primarnih dela navedeni i priznati. Za razliku od njih, falsifikovana dela imaju upravo za cilj da obmanu i stoga nisu podložna interpretaciji.¹²¹ Irvin u ovome vidi osnovnu razliku između kopiranog dela u procesu aproprijacije i falsifikata, jer su „kopije“ koje stvara umetnik podložne interpretaciji, dok falsifikati dela nisu. Prema njoj, ono što čini umetničko delo umetničkim delom nije umetnički karakter kao takav, nego ono što je specifični umetnik nameravao kada ga je proizvodio. Iz tog

¹¹⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002 (2nd edition), 22.

¹¹⁸ Sherrie Levine, intervju vodila Noemi Smolik, „Meine Absicht ist es nicht, ein Kunstwerk zu kopieren, sondern es zu erfahren,“ *Kunstforum*, 125 (1994), 288.

¹¹⁹ Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 83.

¹²⁰ *Ibid.*, 45.

¹²¹ Sherri Irvin, „Appropriation and Authorship in Contemporary Art,“ *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, no. 2 (April 2005), 125.

razloga, „pri interpretaciji i aproprijaciji dela i svakog njegovog aspekta moramo imati na umu referisanje na svrhe koje mu je umetnik dao, a ne samo na generalnu svrhu umetnosti“.¹²²

Upravo razliku u značenju ističe i Magdalena Zieba koja uvodi termin *reciklirana autentičnost* za „dela koja su stvorena kao pastiš originalnih slika, ali sa intencijom da se generišu nova, distinktivna značnja“.¹²³ Referišući na tezu Mičela¹²⁴ da slike imaju život nezavisan od ljudi, te sopstvene želje koje ih postavljaju u poziciju neobičnih privlačioca (*strange attractors*) ili odbojno familijarnih objekata (*das Unheimliche*) čak i nakon što su uništene, Zieba ukazuje da umetnici iskorišćavaju tu poziciju slika koje postaju svojevrсни idoli. Prema njoj, „umetnici koji primenjuju aproprijaciju iskorišćavaju shvatanje reprezentacije kao konceptualne/mentalne slike koja stoga ne može biti posedovana ni od koga“.¹²⁵ Ovo shvatanje se nastavlja na Bahitnovo i Bartovo ukazivanje da govornik/autor nije taj koji poseduje ili aktualizuje jezik, nego da jezik prethodi autoru i jezik je u stvari taj koji govori.

Aproprijacija je stoga (inter)diskurzivna praksa koja „ne predstavlja nikakav specifičan stilsko-jezički model strogo definisanih morfoloških i sintaksičkih pravila, ona je kategorija čiji je semantički opseg vrlo elastičan i koji može da obuhvati potpuno različite formalne i operativne modele“.¹²⁶ Umetnici tako mogu da prisvoje procese izrade umetničkog rada, forme delovanja u umetničkom ili društvenom polju, samo umetničko delo nekog drugog ili njegove elemente, ali u svim ovim slučajevima, stvara se nova zajednica, u novom kontekstu koji je drugačiji od onog iz kojeg preuzeto potiče. Kao simptom „kulture konstantne aktivnosti znaka koja je zasnovana na kolektivnom idealu: razmeni“,¹²⁷ umetnička aproprijacija „sadrži kritičke komentare o društvu i stoga je manje 'krađa', a više 'politički govor“.¹²⁸

Umetnici koji primenjuju aproprijaciju ili kopiranje postojećih radova proširuju dijalog o umetnosti, o poziciji umetnika u savremenom društvu, o proizvodnji umetnosti, o konceptu

¹²² *Ibid.*, 136.

¹²³ Magdalena Zieba, „Authenticity (*aura*) recycled. Erasing originality in appropriation art,” in: Anna Markowska (ed.) *Politics of Erasure from "Damnatio Memoriae" to Alluring Void*, Warsaw: Polish Institute of World Art Studies & Torun: Tako Publishing House, 2014, 253.

¹²⁴ Misli se na knjigu W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

¹²⁵ Zieba, 254.

¹²⁶ Slobodan Mijušković, „Discourse in the Indefinite Person,” Belgrade: The Salon of the Museum of Contemporary Art, 1987, catalogue for the exhibition ‘International Exhibition of Modern Art,’ reprinted in: David Evans, (ed.) *Appropriation*, London: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009, 143.

¹²⁷ Bourriaud, *Postproduction*, 9.

¹²⁸ Rachel Isabelle Butt, „Appropriation Art and Fair Use,” *Ohio State Journal on Dispute Resolution*, vol. 25, no. 4 (2010), 1063.

originalnosti. Ovakvi radovi pomeraju fokus sa dela i njegovog jedinstvenog mesta u istoriji umetnosti ili na tržištu, na iskustvo tog dela – iskustvo umentika koji ga je pravio i iskustvo publike koja ga doživljava u drugačijem društvenom, prostornom i vremenskom kontekstu. Aproprijacijom, delo i *ready-made* objekti postaju *tekstovi*, te savremeni umetnici koji primenjuju aproprijaciju ukazuju da nijedno delo ne može imati samo jedno fiksno značenje koje mu je prvobitni autor dodelio ili koje mu je istorijski kontekst dodelio. Oni ističu svojim radovima da su svaki znak i *tekst* (umetnički rad u širem smislu) nosioci polivalentnih značenja koja se menjaju u zavisnosti od vremenskog, prostornog, političkog, društvenog i kulturnog konteksta. Ta značenja se menjaju i kada njihov kontekst postane drugi *tekst*, to jest kada postanu citati u okviru novog *teksta*. Da bi se arhitektura prepoznala kao *tekst* koji može da se prožima sa drugim sistemima označavanja i umetničkim medijima, te postane citat u okviru drugih *tekstova*, potrebno je sagledati je kao *jezik* kojem se može pričati semiološki i koji se može izučavati na sinhronijskom i dijahronijskom nivou.

3.0. ODREĐENJE ARHITEKTURE KAO CITIRANOG TEKSTA

3.1. **Arhitektura kao jezik: od strukturalističkog ka poststrukturalističkom izučavanju**

U kojoj je meri arhitektura slična jeziku, to jest i sama jezik, *tekst*, možda se najbolje sagledava kada joj se pristupi kao sintagmatskom nizu na koji se može primeniti lingvistička analiza. U tu svrhu, okrećemo se izučavanjima Ferdinanda de Sosira (de Saussure) i Luisa Hjelmsleva (Louis Hjelmslev), a potom i izučavanjima Donalda Preciosija (Donald Preziosi) koji stvara direktnu analogiju između arhitekture i govornog čina.

Od lingvističkih istraživanja Ferdinanda de Sosira početkom XX veka, jeziku se pristupalo kao sistemu i zatvorenoj strukturi u kojoj je odnos između pojedinačnih elemenata važniji i stalniji nego oni sami. Iz tog razloga, strukturalistički pristup je bio fokusiran na poziciju i distribuciju elemenata u diskurzivnom lancu (sintagmatska osa), analizirajući koje sve vrste elemenata (paradigmatska osa) mogu da stoje na toj jednoj poziciji, kao i šta može da im prethodi i šta da im sledi. Tako se došlo do zaključka da mesto koje jedan element može da ima nije promenljivo koliko on sam, jer umesto njega na tom istom mestu može da bude čitav niz elemenata istog ili srodnog tipa. To se, recimo, vidi na primeru rečenice u kojoj su subjekti vlastite imenice:

Pera, Miša i Đoka idu ulicom.

Kako su imenice i pridevi srodni po paradigmatškoj osi, ova rečenica gramatički sasvim pravilno zvuči i ako se umesto vlastitih imenica stave pridevi:

Debeli, ćoravi i grbavi idu ulicom.

Za strukturalističku analizu, od značaja je samo koje sve vrste reči mogu da stoje umesto imenica u ovoj rečenici i kojim redom reči mogu da budu poređane, a da rečenica ima smisla. Postrukturalistička istraživanja su, međutim, počela da se interesuju i za promenu značenja koja nastaju sa svakom promenom elemenata, te na koji način konkretni navedeni pridevi

predstavljaju stigmatizaciju, tipizaciju, omalovažavanje, generalizaciju, diskriminaciju. Začetke izučavanja značenja imamo i kod de Sosira koji je, isticanjem da određene vrste reči mogu imati samo određene pozicije u rečenici, ukazao da znak sam po sebi ne može imati značenje, nego se značenje formira tek u njegovoj korelaciji sa ostalim znacima. Strukturalistička analiza je usled toga brzo počela da se primenjuje i pri izučavanju značenja, te se u tom obliku može primeniti i na izučavanje arhitekture.

Najznačajnija primena strukturalističke analize na arhitekturu se može očitati u praćenju promena urbanih struktura, kako bi se ukazalo na neodgovarajuće postavljanje elemenata na mesto na kojem ne mogu stajati. Tako naredne dve rečenice sa gramatičkog aspekta izgledaju u potpunosti pravilno:

Blok sadrži stambene objekte, objekat mesne zajednice, parking i zelenu površinu.

Blok sadrži stambene objekte, kladionicu, parking 1 i parking 2.

Međutim, ako se uzme u obzir da je privatno lice, bez saglasnosti većine članova mesne zajednice, prenamenilo zajednički prostor u kladionicu (koja nije najneophodnija zajednici), kao i da već postoji parking, te da zelena površina nije morala i nije smela biti prenamenjena i uništena zarad drugog parkinga, ta rečenica, sa strukturalističke strane gledišta, počinje da izgleda ovako:

Blok sadrži stambene objekte, kišovito, parking i pevajući.

Na jezičkom nivou, odmah je jasno da su dva elementa postavljena u sintagmatskom nizu na mesta na kojima ne mogu da stoje. U arhitektonskom nizu, to nije nužno odmah vidljivo, pogotovo kada nema promena u morfologiji, nego samo u upotrebi postojećih elemenata.

Od značaja za razvoj strukturalističkih izučavanja jezika bile su teze Luisa Hjelmsleva iz 1943. godine koji je ukazao da se svaki znak uspostavlja na dve ravni – ravni izraza i ravni sadržaja, te da svaki izraz ima svoju formu i supstancu, kao što i svaki sadržaj (misao) ima svoju formu i supstancu, čineći ukupno četiri nivoa od kojih zavisi razumevanje smisla i sporazumevanje.¹²⁹ Hjelmslev takođe ukazuje da istu formu mogu da imaju dva vrlo različita

¹²⁹ Tako, smisao reči „krava“ je isti bez obzira kako ta reč zvuči/izgleda u bilo kojem jeziku (osim ljudima kojima nije poznato da krava postoji), dok ista reč ima različite zvučne varijante u zavisnosti od toga da li je izgovara neko ko nema glasovnu fonemu *r* u svom jeziku ili konsonantski skup *kr* (reč *krava* zvuči drugačije kada je izgovara

sadržaja, tako reč „sud“ može označavati *posudu* ili *instituciju pravosuđa*. Ako ovo zapažanje primenimo na arhitekturu, uviđa se da jedna zgrada može imati različite funkcije, što se često dešavalo tokom istorije. Tako je zgrada Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije (CK KPJ) na Novom Beogradu decentralizacijom postala zgrada državnih organizacija, a od 2000-ih je deo tržnog centra „Ušće“ (videti poglavlje 5.3.1. ove disertacije). Ove promene su u jeziku analogne homonimiji i polisemiji čijim je izučavanjem Hjelmslev došao do zaključka da „svako znakovno značenje nastaje u kontekstu, kontekstu stvarnom ili eksplicitnom“.¹³⁰

Strukturalistička analiza je takođe zahvalna i za dokumentovanje promena kroz koje arhitektura prolazi vremenom, to jest za dijahronijski pristup koji De Sosir nije praktikovao pri izučavanju jezika, dok Hjelmslev jeste. Ovim načinom se može doći do sledećeg nalaza:

Godine 1974, zgrada je imala sledeće karakteristike: tip P+4, ravan krov, čista fasada, bez terasa.

Godine 2007, zgrada je imala sledeće karakteristike: tip P+4+2, nadograđena „pečurka“, fasada sa klima-uređajima, sa kasnije legalizovanim terasama različitog tipa u prizemlju koje se sa dvorišne strane produžavaju na nivo prvog i drugog sprata i imaju venecijanere.

Dodavanjem elemenata tokom godina, zgrada počinje da se širi i dobija obilje atributa i prideva, na isti način na koji to može da dobije i rečenica. Svaki od ovih elemenata je nosilac značenja, koji ne mora nužno da ima značenje po sebi – kao što fonema *r* nema značenje po sebi, ali je presudna za razliku između reči *karmin* i *kamin*, tako i venecijaner nema svrhu sam po sebi nego tek kada je pravilno prikačen na strukturu zgrade, ukoliko je to dozvoljeno. Na tragu strukturalističkih istraživanja De Sosira i Hjelmsleva, došlo se do zaključka da u svakom sistemu komunikacije postoje najmanje jedinice na osnovu kojih se konstituišu razlike u značenjima. Te najmanje jedinice su *semi*, dok je dominantni *sem* koji opisuje ono što je najvažnije za razumevanje poruke *klasem* – „klasemi zatim obrazuju homogene ravni u tekstu, izotopije, unutar

neko iz nativnog anglofonog govornog područja). Kako se jezik kroz upotrebu menja, u dijalektičkom odnosu između jezika kao sistema i govornog jezika, Hjelmslev uvodi ravan *norme* koja konstituiše dalju upotrebu jezika.

Ova ravan *norme* se može odnositi na bilo koji način proizvodnje.

¹³⁰ Louis Hjelmslev, *Prolegomena teoriji jezika*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1980, 48.

kojih im se priključuju svi ostali semovi¹³¹. U govornom jeziku, *sem* je akcenat na osnovu kojeg se razlikuje *grad* kao urbana struktura, mesto, od *grada* kao elementarne pojave kada pljušti led. U pisanom jeziku, *sem* je razlika između malih i kapitalnih slova na osnovu kojih znamo da su *dunja*, *višnja* i *jagoda* vrste voća, a *Dunja*, *Višnja* i *Jagoda* ženska imena i konkretne osobe.

Polazeći od toga da su arhitektura i jezik „pan-ljudski znakovni sistemi sa delimično preklapajućim i međusobno implikativnim funkcijama“,¹³² Donald Preziosi stvara analogiju između *semova* u arhitekturi i u govornom jeziku, razvrstavajući ih od najmanjih ka najvećim: (1) forme – foneme, (2) masa/prostor – konsonanti/vokali, (3) šabloni – slogovi, (4) figure – morfeme, (5) sobe – reči, (6) matrice – fraze, (7) kvartovi, strukture, naselja, itd. – rečenice, tekstovi, diskursi, itd.¹³³ Prema njemu, „arhitektonski objekti se sastoje od šablonizovanih, trodimenzionalno sintagmatskih nizova artikulisanih pomoću kodnih specifičnosti i pravila kojima se uređuju kontrasti i suprotnosti između masa, prostora, materijala, boja, tekstura i relativnih veličina“. ¹³⁴ Na osnovu tih kontrasta i suprotnosti se stvaraju razlike u značenjima od kojih zavise i funkcije koje arhitektura može da ima.

Oslanjajući se na zapažanja o funkcijama arhitekture češkog strukturaliste Jana Mukařovskog (Mukařovský) iz 1937. godine,¹³⁵ Preziosi dolazi do zaključka da svaka arhitektonska „funkcija nužno koegzistira sa drugima, u različitom stepenu dominacije. Nijedan arhitektonski objekat nije 'čisto' jedan ili drugi“. ¹³⁶ Da bi to dokazao, Preziosi stvara analogiju između arhitekture i govornog čina koji se, prema Romanu Jakobsonu sastoji od šest sastavnih elemenata: pošiljalac → kontekst / poruka / kontakt / kod → primalac.¹³⁷ U zavisnosti od toga na koji od šest elemenata govornog čina je stavljen akcenat, Jakobson je klasifikovao šest odgovarajućih funkcija govornog čina: *emotivnu/ekspresivnu* (kada je akcenat na pošiljaocu), *referencijalnu* (akcenat poruke na predmet), *fatičku* (akcenat na kontaktu ili kanalu poruke),

¹³¹ Zoran Konstantinović, „Mehanizmi književne komunikacije: semiotika – teorija informacija – retorika“, u: *Polazišta: izbor iz radova Zorana Konstantinovića*, 160.

¹³² Donald Preziosi, *Architecture, Language, and Meaning: The Origins of the Built World and its Semiotic Organization*, The Hague: Mouton Publishers, 1979, 9.

¹³³ Preziosi, figura 4, str. 64.

¹³⁴ Preziosi, 58.

¹³⁵ Misli se na tekst: Jan Mukařovský, “On the problem of functions in architecture” (1937), in: *Structure, Sign and Function: Selected Writings of Jan Mukařovský*, edited by John Burbank and Peter Steiner, New Haven: Yale University Press, 1978, 236–250.

¹³⁶ Preziosi, 55. Do istog zaključka dolazi i Radivoje Dinulović. Videti uvodno poglavlje ove disertacije.

¹³⁷ Prema: Roman Jakobson, “Language and Poetics,” in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York and London: Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, Inc., 1960, 350–377. Dostupno u prevodu Ranka Bugarskog kao „Lingvistika i poetika“.

metajeziku (akcent na kodu), *konativnu* (akcent na primaocu) i *poetsku* (akcent na poruci) koja nije načelno orijentacija poruke na sebe samu, „nije nužno otklon od prirodnojezičkoga i praktičnokomunikacijskoga kanona, nego – stvaranje novoga alternativnog jezičkog svijeta“. ¹³⁸ Analogno funkcijama govornog čina, Preziosi uvodi arhitektonsku semiozu. ¹³⁹

arhitektonska semioza (Donald Preziosi)		lingvistička semioza (Roman Jakobson)	
<i>akcent</i>	<i>funkcija</i>	<i>akcent</i>	<i>funkcija</i>
kontekst	referencijalna	kontekst	referencijalna
formacija	estetička	poruka	poetska
kod	aluzorna	kod	metajezička
kontakt	teritorijalna	kontakt	fatička
pošiljalac	ekspresivna	pošiljalac	emotivna
primalac	direktivna	primalac	konativna

Najveća razlika između arhitekture i govornog čina je u tome što jednom formirana arhitektonska formacija nastavlja da emituje dugo i široko što za Preziosija predstavlja osnovnu karakteristiku arhitekture – „naselja su projektovana tako da se prostorno tumače kroz vreme“, a ne „da se čitaju ili koriste kao pasivni scenski sklopovi ili dvodimenzionalne scenografije“. ¹⁴⁰ Međutim, društveno-ideološki kontekst u kojem je arhitektura građena se vremenom menja, kao što je to bio slučaj sa arhitekturom jugoslovenskog modernizma koja se sada nalazi u posve novoj društvenoj realnosti. Usled te promene, dolazi i do promene značenja koje arhitektura nosi, zbog čega je neophodno okrenuti se izučavanju arhitekture iz perspektive semiologije i teorija komunikacija.

¹³⁸ Oraić Tolić, 37.

¹³⁹ Preziosi, 56.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 16–17.

3.2. Semiologija arhitekture: *sem* i *semantički pomak* u arhitekturi

Prema Čarlsu Sandersu Persu (Charles Sanders Peirce), semioza je trijadni odnos između (1) *predmeta* na koji znak upućuje, (2) *reprezentamenta*, to jest materijalnih odlika znaka i (3) *interpretanta*, to jest značenjskih odlika znaka. Kako se Pers najvećim delom fokusirao na veštačke jezike – matematiku i logiku – predmet iz njegove trijade nije nužno realan objekat. U slučaju Jugoslavije, *predmet* može biti revolucija, nesvrstanost, nadnacionalni identitet – apstraktni, ideološki pojmovi koji ne predstavljaju konkretne materijalne predmete u realnosti. Osvrćući se na Persa, Umberto Eko (Eco) ukazuje da se znak ne mora karakterisati „na osnovu bilo ponašanja koje stimuliše ili stvarnih predmeta koji bi verifikovali njegovo značenje: karakteriše se samo na osnovu kodifikovanog značenja koje se u datom kulturnom kontekstu pripisuje znaku“¹⁴¹ čak i kada on nije u upotrebi. Poput Hjelmsleva, Eko time ukazuje da semiotika znakova nije moguća bez semiotike diskursa.

Za razliku od *predmeta*, *reprezentament* kod Persa ima realnu pojavnost, te se njegova forma ili oblik ispoljavaju kao *kvaliznak* (materijalni kvalitet znaka), *sinznak* (singularna pojavnost znaka) i kao *legiznak* (konvencionalnost i zakonitost znaka). U slučaju arhitekture, to bi bile kvalitativne odlike arhitektonskog objekta, kvantitativne odlike (da li je objekat jedinstven ili je izgrađen na više mesta) i strukturalne odlike objekta. Pored toga, Pers izdvaja tri koda na osnovu odnosa koje znak ima prema predmetu: (1) *ikonički* kodovi – *reprezentament* liči na *predmet* koji predstavlja (npr. maketa, portret), (2) *indeksični* kodovi – *reprezentament* je fizički uzrokovan *predmetom* (dim – varta, kucanje – posetilac) i (3) *simbolički* kodovi – odnos između znaka i predmeta je potpuno arbitraran i stvar je konvencije (reč „vatra“ nema nikakve veze sa realnom vatrom, ni po sličnosti ni posledično).¹⁴² Ako arhitekturi pristupimo kao znaku, to jest kao *reprezentamentu*, uviđa se da nju u najvećem broju slučajeva karakterišu *simbolički* kodovi, ali se mogu naći i primeri *ikoničkih* kodova.

¹⁴¹ Umberto Eco, “Function and sign: the semiotics of architecture,” in: Leach, Neil, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London, New York: Routledge, 1997, 175.

¹⁴² Videti: Albert Atkin, “Peirce’s Theory of Signs,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>>, poslednji put pristupljeno 12. 1. 2021. Sosir je početkom XX veka uveo podelu između *znaka* i *simbola* na osnovu toga da li je veza između *označitelja* i *označenog* nemotivisana ili je motivisana. Kada je veza u potpunosti arbitrarna, to jest *nemotivisana* (reč „vatra“ nema nikakve veze sa vatrom) reč je o *znaku*, a u slučaju da je veza *motivisana*, to jest da između *označitelja* i *označenog* ima povezanosti, reč je o *simbolu* (čaja Higeje sa zmijom kao internacionalni simbol za apoteku ima veze sa otkrićem lekovitih svojstava zmijskog otrova). Videti: Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (1916), trans. Wade Baskin, New York: The Philosophical Library, 1959, 69.

Imajući na umu da odnos između *reprezentamenta (označitelja)* i značenja u arhitekturi nije toliko konvencionalan kao u jeziku, različita istraživanja semiologije arhitekture se razilaze po pitanju *semova*, to jest najmanjih jedinica koje mogu da prenesu značenje. Polazeći od toga da svaka arhitektura ima formu, funkciju i tehničke karakteristike, Čarls Dženks (Charles Jencks) je krajem 1960-ih smatrao da je potrebno definisati fundamentalne jedinice značenja u arhitekturi – *formeme, funkcame, tehname*, kao što u lingvistici imamo *foneme, morfeme i lekseme* kao jedinice koje prenose značenje. Nauka koja bi proučavala značenje arhitekture, bila bi *arhitektonistika* i u opseg njenog delovanja bi spadalo i izučavanje kako opažamo arhitekturu, s obzirom da „sve percipiramo prema već stvorenim očekivanjima, na osnovu šema (schemata) od kojih su neke urođene, ali ih je većina stečena“,¹⁴³ na šta je ukazivao i Hjelmlev. Prema Dženksu, dakle, značenje u arhitekturi mogu da prenesu i formalne odlike arhitekture i njene funkcije (trenutne, nekadašnje, latentne) i tehnički aspekti (odabir materijala, odabir konstruktivnog sistema, itd.).

Konstituisanju semiologije arhitekture su doprineli i jugoslovenski arhitekti, posebno Andrija Mutnjaković koji se semiologijom arhitekture bavio uz arhitektonsku praksu. Za projektno rešenje za dečji i omladinski kamp Borozija u blizini Savudrije u Istri, napisao je tekst „Jezik i arhitektura“ koji je prvo predstavio na Kolokviju o slobodnom vremenu mladih 1981. u Dubrovniku, a potom objavio u okviru knjige *Biourbanizam* (1982). U tom tekstu, Mutnjaković arhitekturu posmatra kao komunikaciju i semiološki čin kojim se u materiju unosi funkcija. Ukazuje da se arhitekturom ostvaruje temporalna komunikacija, putem morfološke i tehnološke informacije kojima se istorijsko prenosi u budućnost, te stručna komunikacija kojom se spoznaja arhitekta proširuje u javnost i kojom se, putem socioloških informacija, ostvaruje društveni sistem.¹⁴⁴ Prema Mutnjakoviću, arhitektura nije samo graditeljski poduhvat, nego materijalizovani znak svetonazora određene civilizacije, znak kulturnog identiteta, znak nacionalne i državne samosvojnosti.

Arhitektura može da komunicira stoga što ima svoju sintagmu, jezik, koji se, prema Mutnjakoviću, sastoji od

¹⁴³ Charles Jencks, “Semiology and Architecture,” in Charles Jencks and George Baird (eds.), *Meaning in Architecture*, London UK: Barrie & Jenkins, 1969, <<https://www.atlasofplaces.com/essays/meaning-in-architecture/>>, poslednji put pristupljeno 11. 1. 2021.

¹⁴⁴ Andrija Mutnjaković, *Biourbanizam*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1982, 36.

(1) *elemenata* (kao materijalnosti analize): kamen, beton, staklo; od (2) *znakova* (kao primata komunikacije): dorski stup, barokni profil, moderni raster; od (3) *razina* (kao skupa znakova): klasični hram, gotska katedrala, suvremeni neboder; od (4) *struktura* (kao cjelina razina): antikna karopola, renesansni grad, današnji megapolis; te od (5) *sistema* (kao sustava struktura): regionalna arhitektura, stil pojedine civilizacije, planetarni izraz.¹⁴⁵

U nastavku teksta, Mutnjaković daje semiološku analizu svog konkursnog rešenja za dečji i omladinski kamp zaključujući da na nivou *elemenata*, ta arhitektura ima armirano-betonsku konstrukciju proračunatu i izgrađenu najsavremenijim tehnologijama, te prenosi tehnološku informaciju. Na nivou *znaka*, ta arhitektura sadrži seriju kvadrova čime podseća na dečje kocke za slaganje, ali se i poistovećuje sa jednostavnim volumenima istarsko-primorske arhitekture kao karakterističnim endemskim oblikom. *Razina* i *struktura* te arhitekture je postignuta dodavanjem jedinica, čime se opet stvara referenca na dečje igranje, ali i na istarske zadružne formacije u kojima se zgrade spontano, organski dograđuju, dok je *sistem* te arhitekture *igra* koja opet nosi referencu na omladinu i regionalnu, endemsku arhitekturu.¹⁴⁶ Demonstrirajući ovakvu svojevrsnu teorijsku 'odbranu' svog rešenja, Mutnjaković ujedno i definiše osnovna načela semiologije arhitekture jugoslovenskog modernizma, ističući da za svaku građevinu ili skup građevina treba izvršiti semiološku analizu kako bi se utvrdio komunikativni kvalitet arhitekture. Ukoliko građevina nema arhitektonsku sintagmu, „ona pripada entropijskoj degradaciji: ona je prijeteća opasnost čovječanstvu“.¹⁴⁷

U tekstu „Funkcija i znak: semiotika arhitekture“ (1986), Umberto Eco predlaže okvirnu podelu arhitektonskih kodova na (1) tehničke kodove, (2) sintaksičke kodove i (3) semantičke kodove.¹⁴⁸ U tehničke kodove ubraja podne sisteme, stubove, ploče, armirano-betonske elemente, izolaciju, elektro-mrežu itd., i smatra da na ovom nivou kodifikacije ne postoji komunikativni sadržaj.¹⁴⁹ Sa ovim stanovištem Eka se ne bismo u potpunosti složili jer je upravo modernizam „ogolio“ konstruktivne elemente arhitekture poput stubova i horizontalnih betonskih ploča, učinivši ih estetskim i komunikativnim elementima arhitekture, koji, po Mutnjakoviću, prenose

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Videti Mutnjaković, 44–45.

¹⁴⁷ Mutnjaković, 49.

¹⁴⁸ Eco, 184.

¹⁴⁹ *Ibid.*

tehnološku informaciju. Sintaksički kodovi se po Eku odnose na artikulaciju prostornih tipova (kružni plan, plan grčkog krsta, 'otvoreni' plan, lavirint, soliter, itd.), u šta spadaju i druge sintaksičke konvencije (stepenište po pravilu ne prolazi kroz prozor, spavaća soba je uglavnom u blizinu kupatila, itd.)¹⁵⁰. Ovo stanovište je blisko Bartovom, po kome je sintagma arhitekture redosled elemenata na nivou cele zgrade, dok je sistem (paradigmatska osa) skup stilskih i tipskih varijanti pojedinog elementa u zgradi (vrste balkona, oblici prozora itd.).¹⁵⁰

Semantičke kodove Eko deli u četiri pod-grupe u odnosu na to da li (a) denotiraju primarne funkcije (krov, stepenište, prozor), (b) konotiraju sekundarne funkcije (trijumfalni luk, neo-gotski luk), (c) konotiraju ideologije naseljavanja (dnevna soba, trpezarija) ili (d) imaju tipološko značenje prema funkcionalnim i sociološkim tipovima (bolnica, železnička stanica, škola, vila).¹⁵¹ Eko ukazuje da „sistem arhitektonskih formi određuje funkcije koje potom omogućavaju stvaranje društvenih i antropoloških vrednosti.“¹⁵² Kao što četvorougao st određuje na kojoj se udaljenosti sedi, a time i formalan odnos koji se ima, broj soba i njihove veličine u stanu određuju stepen privatnosti koji svaki od članova porodice ima, te spavaće sobe određuju drugačiju vrstu ponašanja nego soba za dnevni boravak.

U istom tekstu Eko arhitekturu posmatra kao formu masovne komunikacije i ukazuje da je njena sekundarna funkcija da egzistira kao simbolički objekat. Prema njemu, arhitektonski diskurs generalno (1) ima za cilj da privuče mase, (2) psihološki je ubedljiv, (3) doživljava se bez mnogo uložene pažnje, (4) arhitektonske poruke se nikada ne mogu tumačiti sa odstupanjem a da adresat nije svestan da ih time izopačuje, (5) arhitektura je stoga u isto vreme i vrlo prisilna (podrazumevajući da ćete živeti na takav i takav način) i vrlo ravnodušna (dozvoljavajući vam da je koristite kako vam odgovara),¹⁵³ (6) arhitektura pripada domenu svakodnevnog života (kako zabavna muzika ili garderoba) umesto da bude izdvojena (kao 'ozbiljna' muzika i visoka moda), (7) arhitektura je biznis.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Roland Barthes, *Elements of Semiology* (1964), New York: Hill and Wang, 1986, 63.

¹⁵¹ Eco, 184–185.

¹⁵² *Ibid.*, 189.

¹⁵³ Od jugoslovenskih arhitekata, Andrija Mutnjaković se višestruko zalagao za arhitekturu koja bi se prilagođavala potrebama korisnika i takav koncept arhitekture je demonstrirao kroz konkursna rešenja i njihovu teorijsku „odbranu“, kao i kroz realizovane objekte. Videti: Стојиљковић, Даница, „Структурализам у архитектури Југославије у периоду од 1954. до 1980. године“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2017, 293–319.

¹⁵⁴ Eco, 187.

U tekstu „Kritika slike“ (1982), Umberto Eko se fokusira na ikoničke znake, smatrajući da oni ne moraju nužno da poseduju svojstva predmeta koji predstavljaju,¹⁵⁵ ali da „reprodukuju neke uslove opažanja koji su u korelaciji sa normalnim opažajnim kodovima“.¹⁵⁶ Tom prilikom, Eko razvrstava deset vrsta kodova, od kojih su sledeći od značaja i za percepiranje i razumevanje arhitekture:

- (1) *opažajni kodovi* – predstavljaju uslove za uspešnu percepciju. U slučaju arhitekture, to bi bila vidljivost zgrade sa svih strana, vidljivost zgrade iz daljine, upotreba linija koje navode pogled kao kompozicionih elemenata, likovno uređenje fasade koje zgradu čini užom i višom,¹⁵⁷ itd. Prema Dženksu, oni bi bili jedan od predmeta izučavanja *arhitektonistike*
- (2) *kodovi prepoznavanja* – pretvaraju blokove elemenata u *semove* po kojima prepoznamo ili dozivamo u sećanje opažene predmete. Deluju po principu ekonomičnosti, nabrajajući neke osobine predmeta koje su najsmislenije za svrhe prisećanja ili buduće komunikacije. Tako zgrada nekadašnjeg Muzeja radničkog pokreta i narodne revolucije Vojvodine u Novom Sadu (arh. Ivan Vitić, 1959/1972) postaje „kockasti muzej“, „muzej sa vitražom“ ili „muzej sa rupama“ (jer ispred ima skulpturu sa rupama od topovske đuladi)
- (3) *tonalni kodovi* – dodaju se sistemima već konvencionalizovanih opcionih varijanti i istinskim sistemima već stilizovanih konotacija (na primer, „snažno“, „graciozno“, „ekspresionistički“)
- (4) *ikonografski kodovi* – oni „označeno“ kodova uzdižu u „označitelj“, to jest daju specifičnu i simboličku vrednost znaku – ne „konj“ nego „Bukefal“, ne „zgrada“, nego „zgrada Pošte“

¹⁵⁵ Eko ukazuje da se čitanje ikoničkih znakova isto uči, kao što se uči šta koja reč znači – krug sa crticama oko nije svima prepoznatljiv kao sunce, nego samo onima koji znaju da ga tako tumače. Iz tog razloga, Eko smatra da su i ikonički kodovi donekle stvar konvencije, kao što je to slučaj sa simboličkim kodovima.

¹⁵⁶ Umberto Eko, „Kritika slike“, u: Viktor Bergin (ur.), *Promišljanje fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2016, 37.

¹⁵⁷ O ovim aspektima arhitekture videti: Ann P. Gawlikowska, “From Semantics to Semiotics. Communication of Architecture,” *Architecturae et Artibus*, 1 (2013), 53.

- (5) *kodovi ukusa i senzibilitnosti* – utvrđuju konotacije izazvane prethodnim *semima*. Na osnovu njih se zapaža *semantički pomak* – zgrade jugoslovenskog modernizma koje su simbolizovale prosperitet i modernizaciju, od 1990-ih podsećaju na propalu ideologiju, građanski rat, inflaciju, zaduženje, a njihove snažne i masivne forme izgledaju „isuviše socijalistički“
- (6) *retorički kodovi* – nastaju iz konvencionalizacije još neizrečenih rešenja koje zatim društvo asimiluje i pretvara u modele ili norme komunikacije. Tako se jugoslovenski modernistički izraz arhitekture kristalisao kroz konkursne predloge mnogih arhitekata i potom zaživeo kao integracija modernističke čistoće i skulpturalnih formi (videti četvrto poglavlje ove disertacije)
- (7) *stilski kodovi* – određena originalna rešenja. Recimo kod arhitekta Aleksandra Stjepanovića je primetna mešavina betona, metala i drveta u eksterijeru i enterijeru kako na objektima obrazovnih institucija (Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, Filozofski fakultet u Novom Sadu), tako i na objektima stanogradnje, dok je stil Ivana Vitića prepoznatljiv po upotrebi brisoleja, pročišćenih geometrijskih formi, razuđenih kompozicija i integraciji kamena kao lokalnog prirodnog materijala
- (8) *kodovi nesvesnog* – smatra se da mogu da izazovu identifikacije, projekcije, podstaknu reakcije ili psihološka stanja.¹⁵⁸

Upravo na kodove nesvesnog, to jest na moć arhitekture da komunicira sa masama, fokusira se i Ana Gavlikovska (Anna Gawlikowska). Prema njoj, arhitektura pomaže u konstruisanju društvene realnosti tako što selektivno reprodukuje značenja, te ima interpretativan

¹⁵⁸ Eko, 41–44. Za analizu ikoničkih znakova, Eko dodaje i (9) *kodove transmisije* i (10) *slikovne kodove*, ali njihovu analogiju nismo mogli da nađemo u arhitekturi, te ostaju dominantno u domenu slike. *Kodovi transmisije* kod Eka predstavljaju tehničke odlike medija koje utiču na kvalitet i doživljaj slike – tako tačkasti print novinske fotografije ili linijska transmisija slike na ekranu utiču na čulno opažanje slike. Ovo bi se eventualno moglo uporediti sa odnosom između makete kao sredstva prezentacije objekta koji nije nikad izgrađen i izgrađenog objekta. Međutim, u tom slučaju govorimo o prenošenju ideje arhitekta kroz dva različita medija – makete i zgrade, dok Eko *kodove transmisije* definiše kao „način prenošenja čulnog utiska, a ne prefabrikovane percepcije“ (str. 41). Iz tog razloga odnos na relaciji maketa – zgrada ne bi bio odgovarajuć odnosu između slike u novinama i iste te slike na ekranu, to jest transmisija idejnog nije isto što i transmisija slikovnog. *Slikovni kodovi* su u direktnoj vezi sa *kodovima transmisije* i odnose se na opazive elemente slike.

karakter. Kako bi komunicirala sa velikom publikom, arhitektura koristi „neformalne i ne-diskurzivne komunikacijske alate, kao što su atmosfera ili forme koje izazivaju osećanja“,¹⁵⁹ i neverbalne znake koji su vrlo značajni u komuniciranju osećanja i stavova. Prema Gavlikovskoj, pravila neverbalne i prostorne komunikacije se preklapaju, štaviše, način na koji arhitektura komunicira može biti vrlo sličan ljudskoj neverbalnoj komunikaciji:

Položaj tela kojim se zauzima prostor (npr. rašireni udovi, uspravljena glava i leđa, velika lična distanca) sopštava dominaciju i kontrolu. Slično tome, arhitektonske strukture koje karakterišu velika udaljenost i raširena konstrukcija, kao i vertikalna kompozicija, stvaraju automatsku asocijaciju kontrole i dominacije nad prostorom.¹⁶⁰

Ovo je posebno vidljivo na zgradama vlade, poput zgrade Saveznog izvršnog veća i već pomenute zgrade CK KPJ/društvenih organizacija. Još 1929. godine, Žorž Bataj (Georges Bataille) je tvrdio da „se samo idealno biće društva, ono koje autoritetom naređuje i zabranjuje, izražava u onom što su arhitektonske kompozicije u strogom smislu tog izraza“.¹⁶¹ Međutim, sa promenama ideološkog, političkog, društvenog, kulturološkog konteksta, arhitektura počinje da izražava različita „bića društva“, a na planu njenog značenja dolazi do *semantičkog pomaka*. Na slično ukazuje i Entoni Vidler (Anthony Vidler) – time što je jezik arhitekture apstraktan, generalizovan i nejasan, u poređenju sa rečima ili vizuelnim znakovima, arhitektura je „od samog početka vezana za sudbinu koja joj uskraćuje mogućnost izražavanja bilo koje, osim najopštijih ideja kulture, i to na fundamentalno nefleksibilan i često dvosmislen način“.¹⁶² Prema Gavlikovskoj, arhitektura nema mogućnost da u potpunosti izbriše sva prethodna značenja, te ona „ostaje svedok čitave svoje istorije i sakuplja simbolično značenje iz događaja sa kojima je bila suočena“.¹⁶³ Na *semantički pomak* ukazuje i Dženks, pripisujući ga onome što Eko kasnije definiše kao *kodove ukusa i senzibilnosti*, a koji utiču na to da nešto, što se smatralo uzvišenim u vremenu nastanka, naredna epoha tumači kao ružno, loše, iracionalno.¹⁶⁴ Upravo se to desilo i sa

¹⁵⁹ Gawlikowska, 59.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 52.

¹⁶¹ Georges Bataille, „Architecture,” in: Leach, Neil, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London, New York: Routledge, 1997, 20.

¹⁶² Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 1992, 124.

¹⁶³ Gawlikowska, 59.

¹⁶⁴ Jenks, *op. cit.*

arhitekturom izgrađenom ne samo u Jugoslaviji, nego i za vreme svih komunističkih i socijalističkih režima.

O *semantičkom pomaku* govori i Daril Hattenhauer (Darryl Hattenhauer), prema kom, da bi se potpuno rekonstruisalo šta je arhitektura prvobitno značila, „potrebno je rekonstruisati veći deo etosa i pogleda na svet“ njenih graditelja,¹⁶⁵ što je u slučaju arhitekture jugoslovenskog modernizma učinjeno u četvrtom poglavlju ove disertacije. Hattenhauer ukazuje da do *semantičkog pomaka* ne dolazi samo pri nepoznavanju originalnog značenja arhitekture iz prošlosti, već to može biti slučaj i sa novom arhitekturom i sa arhitekturom iz drugačijeg kulturološkom podneblja. Shvatajući arhitekturu kao poruku (označeno) za čije je dešifrovanje potreban kod, Hattenhauer ukazuje da se nerazumevanje moderne arhitekture dešava upravo zato što široka javnost nema kod za njeno čitanje pa je povezuje sa strukturama koje su poznate od ranije, te joj „moderna arhitektura izgleda kao toalet, ili klinika, ili prodavnica karoserije i blatobrana, ili fabrika, ili svemirski brod“.¹⁶⁶ Kada je nasleđe jugoslovenskog modernizma u pitanju, isti nedostatak koda za čitanje njegovih snažnih formi rezultira time da spomenici stradlima u borbi protiv fašizma postanu scenografija za filmove i serije naučne fantastike ili kriminalističko-akcionog žanra.

Do *semantičkog pomaka* dolazi jer grupe pojedinaca ili sami pojedinci intersubjektivno prisvajaju ili odbacuju arhitektonske formacije, te se asocijacije koje te formacije bude vremenom menjaju, bez obzira na to da li je konstrukt materijalno izmenjen ili ne. Ti pojedinci mogu biti i umetnici koji svesno nastoje da zapuštenim ili ugroženim arhitektonskim objektima dodaju nove vrednosti i značenja kako bi se time reanimirala njihova vrednost u kolektivnom sećanju stanovnika. Arhitektura i umetničke prakse se susreću, presecaju, preklapaju i nadopunjuju na mnogo načina, od kojih je *citiranje* samo jedan metod kojem su prethodili, i uz koji paralelno egzistiraju, mnogi umetnički postupci u/o arhitekturi.

¹⁶⁵ Darryl Hattenhauer, “The Rhetoric of Architecture: A Semiotic Approach,” *Communication Quarterly*, 32 / 1 (1984), 73.

¹⁶⁶ Hattenhauer, 72.

3.3. Tekst arhitekture i umetničke prakse u/o njemu

Kako smo videli, Umberto Eko je ukazao da sistem arhitektonskih formi svojim funkcijama određuje forme društvenosti i postaje njihov znak. Tako, operaciona sala u bolnici ima primarnu funkciju da bude operaciona sala i njen prostor nije adekvatan da se u njemu, recimo, organizuje svadba. Međutim, zastarevanjem zgrada ili promenom njihovih primarnih funkcija, menjaju se i forme društvenosti koje te zgrade omogućavaju. Tako je zgrada Jevrejskog ženskog društva u Beogradu 1941. bila prenamenjena u Jevrejsku bolnicu, a sada je u njoj smešten Fakultet za specijalnu edukaciju i rehabilitaciju. Tekstualnost te zgrade time ne čine samo njene formalne arhitektonske odlike (oblik, rešenje fasade, distribucija prostora, položaj glavnog ulaza i sl.) nego i sve funkcije koje je imala i koje ima. Na tekstualnost arhitekture time utiču mnogi spoljni faktori, zbog čega, prema Žale Erzen (Jale Erzen), grad i arhitekturu ne treba posmatrati kao statične objekte, nego kao dinamična polja jer je „grad svojom strukturom i dinamikom potpuno političko polje. To je zato što je svaka vrsta urbanog prostora polje borbe između vlasništva, učešća, ekonomskih odnosa i odnosa moći“.¹⁶⁷

Arhitektonski *tekst* nije dinamičan samo zbog nekadašnjih i sadašnjih funkcija arhitekture koje se menjaju pod uticajem različitih faktora, nego i zbog toga što svaki entitet sadrži ono što Miljana Zeković definiše kao *granični prostor*, koji je karakterističan kako za umetničke instalacije, tako i za arhitekturu. Ovaj sveprožimajući fenomen prostora postaje primetan tek putem umetničkog događaja – „granični prostor je preduslov za odvijanje umetničkog događaja, ali je i umetnički događaj uslov za njegovo postojanje“.¹⁶⁸ On je stoga polje potencijalnosti, polje koje ne razgraničava nego predstavlja aktivan, dinamičan, promenljiv prostor „*koji nastaje u sinergiji konkretnog realnog prostornog okvira, konkretnog umetničkog događaja koji se u njemu odvija i sposobnosti posmatrača da oseti, prepozna i iskoristi sve relacije koje nastaju u datom prostorno – vremenskom okviru, zarad doživljaja umetničke vizije*“ [italik u originalu].¹⁶⁹ Na dinamičan karakter *teksta* arhitekture ukazuje i Višnja Žugić koja ističe da

¹⁶⁷ Jale Erzen, “The city as social sculpture – complexity and involvement in contemporary aesthetics,” *Serbian Architectural Journal*, vol. 6, no. 1 (2014), guest editor: Miško Šuvaković, special issue: 2nd Virtual conference of the Society for Aesthetics of Architecture and Visual Arts of Serbia, 9.

¹⁶⁸ Miljana Zeković, „Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora umetnosti“ – doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2015, 38.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 37.

tekstualnost arhitekture ne podrazumeva postojanje arhitektonskog teksta isključivo kao jezika, znaka i simbola, drugim rečima pasivnog, statičnog i prethodno definisanog sistema prenošenja značenja prvenstveno putem vizuelnog, već je izvesno i njegovo uspostavljanje kao dinamičnog, produktivnog teksta, za koji se vezuju haptična iskustva prostora, u kojima se „prostor, materija i vreme“ spajaju u fuziji, u „jednu jedinstvenu dimenziju“.¹⁷⁰

Za Žugić, arhitektura je aktivan, dejstven i učinkovit subjekt koji ne samo da prezentuje značenja, nego ih i proizvodi. Arhitektonski prostor ima sposobnost „da se transformiše u odnosu na sopstvenu projektovanu stvarnost, i da se uspostavi kao intervencija u širem društvenom kontekstu“.¹⁷¹ Ovu sposobnost prostora da proizvodi značenja, Žugić definiše kao njegovu *performativnost* koja generiše nove funkcije arhitekture, privremene ili trajnije. U tu svrhu kategorizuje tri vrste intertekstualnosti: (1) mehanizam *suočavanja* kojim tekstualnost arhitektonske forme dobija funkciju performativa kroz koncept frontalnosti kojim se akcent stavlja na odnos između prostora i korisnika, (2) mehanizam *korelacije* kojim prostor postaje jedan od aktera u kontekstima scenskih izvođenja, ističući odnos između prostora i elemenata događaja i (3) mehanizam *kadriranja* kojim se performativnost prostora posreduje uz pomoć interpretativnog ključa, ističući odnos između prostora i spoljašnjih činilaca koji uslovljavaju njegovo čitanje.

Mehanizam *suočavanja* otkriva značenjski aspekt arhitektonskog dela koji je realizovan njegovom materijalizacijom, te je cilj ovakvog pristupa specifična upotreba prostora, definisana iz perspektive arhitekta. Mehanizmom *korelacije*, arhitektura postaje integralni deo samog izvođenja, te „arhitektonski prostor ne postaje samo 'kontejner', okvir ili fizički omotač *u* koji se smešta izvođenje, već se ono konstituiše *sa* prostorom, zahvaljujući njemu i pod njegovim uticajem“ [italik u originalu].¹⁷² U isto vreme, dolazi do kvalitativnih promena funkcija datog prostora. Mehanizmom *kadriranja* se stvara set „određenih spoljašnjih faktora, uslovljenosti i kontekstualnih odrednica, koje u ograničenom vremenskom intervalu diktiraju načine na koje

¹⁷⁰ Višnja Žugić, „Performativnost arhitektonskog prostora: arhitektonski subjekat u funkciji proizvodnje značenja“ – doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2017, 192.

¹⁷¹ *Ibid.*, 9.

¹⁷² *Ibid.*, 133.

arhitektonski prostor može da bude percipiran¹⁷³ i najčešće se primenjuje na zapuštene prostore čija je vrednost zanemarena i koji su u procesu ružiranja. Na ovom mehanizmu su zasnovane *site specific* prakse koje su određene „*morfologijom/ambijentom* prostora, njegovom *temom/narativom* i '*prostornim dokazima*' odnosno konkretnim materijalnim i fizičkim artefaktima koji se vezuju za prostor“ [italik u originalu].¹⁷⁴ Cilj ovakvog pristupa je da stvori efekat kod publike, da promeni način na koji se sagledavaju arhitektonski objekat na koji se primenjuje. Žugić zaključuje da „arhitektonski prostor u kontekstima scenskih izvođenja uvek ostvaruje koperformativnu funkciju, kao specifičan model performativnosti arhitekture koji se vezuje isključivo za navedeni kontekst“.¹⁷⁵ Arhitektonski prostor se pojavljuje kao aktivni *tekst* koji je u ravnopravnom dijalogu sa događajem, a iz tog dijaloga „proizilazi nova vrednost koja ne pripada niti jednoj komponenti, već celini izvođenja kao takvog“.¹⁷⁶

Kada su u pitanju umetničke intervencije u prostoru, to jest ono što se najčešće definiše kao kontekstualna umetnost, *site-specific* umetnost ili urbana intervencija, Džejn Rendel (Jane Rendell) se zalaže za destabilizovanje ustaljene binarne opozicije između umetnosti i arhitekture, privatnog i javnog, teorije i prakse, smatrajući da nijedan od termina u paru nije dominantan. Iz tog razloga uvodi novi termin – *kritička prostorna praksa* – koji „istovremeno deluje kao oba, a nijedan od binarnih pojmova, uključujući ih, a ipak prevazilazeći njihov opseg“.¹⁷⁷ Pozicionirana između teorije i prakse, *kritička prostorna praksa* se odnosi na „rad koji prelazi granice umetnosti i arhitekture i koji se bavi i društvenim i estetskim, javnim i privatnim“.¹⁷⁸ Poput kritičke teorije, ona teži tome da transformiše, prosvetli ili emancipuje svoje čitaoce da kritički razmišljaju o pojavama u društvu, umesto da ponudi konkretna rešenja za njih. Pored toga, ona dovodi u pitanje i postupke pojedinačnih disciplina jer umetnici koji je primenjuju deluju unutar, na ivici, između i preko različitih disciplinskih teritorija, istovremeno skrećući pažnju na šire društvene i političke probleme.

Na kritički aspekt prostornih umetničkih praksi ukazuje i Piter Ozborn (Peter Osborne). Prema njemu, „tvrditi da je nešto savremeno je tvrditi njegov značaj u stvaranju sadašnjosti“,¹⁷⁹ a ono što čini umetnost savremenom je to što ima sposobnost da artikuliše, promišlja i preobražava

¹⁷³ *Ibid.*, 71.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 152.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 194.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, London: IB Tauris, 2006, 25.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 20.

¹⁷⁹ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013, 7.

nove forme društvenog iskustva. Ovakvu ulogu joj omogućava upravo arhitektura/prostornost koja je „primarni nosilac konceptualnosti savremene umetnosti“.¹⁸⁰ Ozborn daje prikaz promena koje su od 1960-ih umetnosti dale konceptualan, a potom i post-konceptualan karakter: *tekstualizacija, arhitekturizacija, post-arhitektonski urbanizam i transnacionalizacija*. Ove promene su se odvajale u četiri faze: (1) ambijentalizacija slike i skulpture u javnom prostoru, od muralizacije do minimalističkog ulaganja negativnog prostora, (2) proširenje značaja arhitekture kao stvaralačkog koncepta umetnosti kroz konstitutivnu dvosmislenost odnosa konceptualizacija/materijalizacija, (3) najrazličitiji projekti redefinisavanja prostora i nemesta, koje Ozborn smatra post-arhitektonskim urbanizmom, (4) produkcija umetnosti u transnacionalnom umetničkom prostoru kojeg karakteriše dijalektika mesta, nemesta i tokova (velike izložbe poput bijenala, trijenala, ali i migracija umetnika).¹⁸¹

Prema Ozbornu, arhitektura predstavlja društveno prisustvo umetnosti, njenu težnju da izvrši promene, daje joj kritički aspekt i socioprostornu *efektivnost*. Ona doprinosi kriticizmu savremene umetnosti tako što se u *urbanom* nalaze novi materijali i novi oblici konstrukcije „sposobni da autonomno izraze najnovije oblike društvene (ne)racionalnosti, ali na način koji je istovremeno kritičan prema društvenim ograničenjima koja nameće trenutna institucionalizacija same autonomije“.¹⁸² Osim toga, arhitektura problematizuje odnos konceptualnosti savremene umetnosti ne samo prema sopstvenoj estetskoj dimenziji već i prema drugim društvenim praksama.¹⁸³ Na slično ukazuje i Entoni Vidler, prema kom skulptura „uzima teorijske prakse arhitekture kako bi transformisala svoje polje“.¹⁸⁴

Arhitekturi jugoslovenskog modernizma prvo pristupaju upravo konceptualni umetnici tokom 1970-ih – Verbumprogram (Ratomir Kulić i Vladimir Mattioni) 4. 11. 1974. na Trg republike u Ljubljani lepe traku od 66m i dokumentuju ceo proces, Grupa šestorice autora (Mladen Stilinović, Vladimir Martek, Boris Demur, Željko Jerman, Sven Stilinović i Fedomir Vučemilović) realizuju „izložbe akcije“ u različitim javnim prostorima, uključujući i novoizgrađene stambene blokove u Zagrebu u kojima nema kulturnih sadržaja. Unoseći svoje akcije i intervencije u arhitektonske *tekstove*, konceptualni umetnici su davali arhitekturi nove

¹⁸⁰ *Ibid.*, 124.

¹⁸¹ Videti: Osborne, 132.

¹⁸² *Ibid.*, 138.

¹⁸³ *Ibid.*, 130.

¹⁸⁴ Anthony Vidler, *Warped Space – Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2000, 11.

funkcije, unosili diverziju u „zvanične“ metanarative javnog prostora i stvarali nove forme društvenosti sa njegovim korisnicima. Ova praksa se nastavila i tokom 1990-ih, te grupa „Magnet“ 10. 6. 1996. izvodi akciju *Isterivanje đavola* (izvođači: Ivan Pravdić, Jelena Marjanov, Nune Popović) – bičevanje Narodne biblioteke Srbije (arh. Ivo Kurtović, 1966–1973), kao vid refleksije na društveno-politički kontekst prve polovine 1990-ih i iskorišćavanje velikana književnosti za pokriće ratne politike.

Umetnici koji citiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma u XXI veku takođe stvaraju „na terenu“, ali, kako ćemo videti, njihove akcije nisu nužno diverzija, nego mogu biti i usmerene ka tome da istaknu potencijale odabranog arhitektonskog *teksta*. Pored toga, savremeni umetnici primenjuju i strategije kopiranja arhitekture kroz forme modela kako bi je citirali u okviru svojih *tekstova*. I u jednom i u drugom slučaju, umetnici ne citiraju samo formalne karakteristike arhitektonskih objekata, nego i kulturne, političke, tehničke i druge odlike društva koje je te objekte izgradilo. Arhitektura jugoslovenskog modernizma u njihovim radovima postaje transistorijski, interdiskurzivni fenomen kojim se citira i široki društveno-politički kontekst nastanka te arhitekture.

ISTORIJSKO ODREĐENJE
ARHITEKTURE JUGOSLOVENSKOG MODERNIZMA

4.1. Društveno-ekonomski kontekst nastanka i razvoja

Od velikog značaja za razumevanje arhitekture je ekonomsko-društveni kontekst u kojem je nastajala, a u slučaju FNRJ i SFRJ to su u vrlo kratkom roku bila tri tipa socijalizma, to jest tri ekonomsko-privredna modela, koja su Jugoslaviju učinila vrlo drugačijom od drugih socijalističkih zemalja.

Najraniji period posleratne obnove (1945–1950) obeležio je preuzeti sovjetski *etatistički model* socijalizma kog odlikuje centralizovano, birokratsko planiranje. Država je time bila direktni vlasnik sredstava za proizvodnju i raspolagala je ogromnom količinom proizvedenih roba i usluga kojima je određivala cenu, kontrolišući tako njihovu stvarnu vrednost, kao i nivo nominalnih prihoda čime je ostvarivala dobit kroz razliku između cena i troškova.¹⁸⁵ Država je raspolagala viškom rada i to je u SSSR-u rezultiralo time da je država i prisvajala višak rada, tako da je, od reforme Staljina, životni standard najnižeg funkcionera Komunističke partije SSSR-a bio osam puta veći od proseka.¹⁸⁶ Iz tog razloga je Edvard Kardelj, jugoslovenski ekonomista i političar, osuđivao birokratizam, kao i Boris Kidrič koji je ukazivao da je birokratizam sovjetskog modela usavršio monopolizam koji potiče iz kapitalizma, te je predstavljao najveću političku opasnost socijalizmu, ali i štetio kvalitetu, asortimanu i razvoju proizvodnje.¹⁸⁷ „Birokratski socijalizam“ je u tom smislu oksimoron jer po etatističkom modelu socijalizma sredstava za proizvodnju nisu društvena, te ne pripadaju radnicima, kao što nisu pripadala ni za vreme feudalizma ili kapitalizma. Ovaj model socijalizma je nosio rizik da „država može direktno povezati ekonomsku prisilu sa političkom, naročito u totalitarnom sistemu koji zapravo likvidira politička prava, pravo okupljanja i slobode govora“.¹⁸⁸

Socijalizaciju sredstava za proizvodnju omogućava *samoupravni* model socijalizma koji se zasniva na „davanju [radniku] ključne uloge – ekonomski, društveno i politički“.¹⁸⁹ Po ovom modelu, cene, kamatne stope, plate radnika, visina doprinosa, itd. postaju rezultat tržišne konkurencije između preduzeća, a ne odluka vlasti. Kapital time postaje „način proizvodjenja

¹⁸⁵ Włodzimierz Brus, *Socialist Ownership and Political Systems*, London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975, 41.

¹⁸⁶ Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije 1945. –72., uz hipoteze o početku, kraju i suštini*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung – Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu, 2014, 49.

¹⁸⁷ Suvin, 62.

¹⁸⁸ Brus, 18.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 68.

ljudske zajednice“,¹⁹⁰ a pravo vlasništva postaje pitanje odnosa između ljudi, a ne između ljudi i stvari.¹⁹¹ Ovakav model, Jugoslavija formira kao autentični način daljeg izgrađivanja svoje socijalističke revolucije, te započinje višegodišnji proces decentralizacije i de-administracije, uspostavljajući na taj način demokratiju kao jednu od svojih temeljnih vrednosti.

Samoupravljanje je bilo sprovedeno kroz tri akta ustavnog tipa – Ustavni zakon iz 1953. godine, Ustav iz 1963. i Ustav iz 1974. godine, kao i niz zakona koji su ih sledili. Ustavni zakon iz 1953. je proklamovao samoupravljanje vidom „socijalističke demokratije“, u kontekstu čega su brojne državne i političke organizacije promenile ime i stepen nadležnosti – Komunistička partija Jugoslavije (KPJ) je postala Savez komunista Jugoslavije (SKJ), Vlada FNRJ je postala Savezno izvršno veće (SIV), Narodni front je postao Socijalistički savez radnog naroda Jugoslavije čime je dobio funkciju parlamenta, a uvedena je i funkcija predsednika republike i SIV-a za koju je imenovan Josip Broz Tito. Samoupravljanje je podrazumevalo da su „radnici postavljeni u takve produkcione odnose da svoj dohodak kojim osiguravaju osobnu i zajedničku potrošnju, tj. kojim zadovoljavaju svoje potrebe, ostvaruju u okviru dohotka koji ostvaruje radna organizacija kojom oni upravljaju“.¹⁹² Na nivou preduzeća, kolektiv je imao isključiva upravna prava, kao i moć odlučivanja da li će ostvareni prihod biti direktno podeljen između članova ili u vidu zajedničkih usluga, ili će se uložiti u širenje delatnosti i rezerve. Kolektiv jedino nije imao pravo vlasništva i otuđivanja imovine. Distribucija prihoda se time vršila „ne prema uloženom radu svakog pojedinca, nego po uspehu na tržištu“.¹⁹³ Ovakav ekonomski model je rezultirao time da je do sredine 1960-ih Jugoslavija bila među prvim zemljama u svetu po privrednom rastu.

Ustavom iz 1963. godine promenilo se ime države – iz Federativne Narodne u Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju – kako bi se ukazalo da je „socijalizam na prvom, a vrsta državne organizacije (federalizam) na drugom mestu“.¹⁹⁴ Samoupravljanje je tada definisano kao udruživanje radnika u organizacije udruženog rada, samoupravne interesne zajednice i mesne zajednice. Veće i dugotrajnije posledice je, međutim, imalo okretanje

¹⁹⁰ Suvin, 217.

¹⁹¹ Catherine Samary, *Plan, Market and Democracy. The Experience of the So-Called Socialist Countries – four lectures presented at the International Institute for Research and Education in 1987, Notebooks for Study and Research*, number 7/8, 1988, 15.

¹⁹² Dušan Bilandžić, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918–1985*, Zagreb: Školska knjiga, 1985, 259.

¹⁹³ Samary, 27.

¹⁹⁴ Dejan Jović, “Yugoslavia as Project and Experiment,” in: Maroje Mrduljaš and Vladimir Kulić (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects’ Association, 2012, 18.

ekonomije ka tržišnom modelu, što je rezultiralo *tržišnim socijalizmom*, modelom koji Katrin Samari (Catherine Samary) zapaža samo u Jugoslaviji, od svih socijalističkih zemalja.

Prema modelu *tržišnog socijalizma*, cene nisu više kreirane na osnovu kompeticije preduzeća, nego prema svetskom tržištu, tako da su u Jugoslaviji 1964. godine, „realne cene porasle za oko 15% u rudnicima i prerađivačkoj industriji, dok su u sirovinama porasle oko 24%, u poljoprivredi 43%, u građevinarstvu i stanovanju oko 21% i u uslugama oko 30%“. ¹⁹⁵ Centralni investicioni fond je bio ukinut, oko 480 komunalnih banaka koje su dobro radile je ukinuto u korist manjeg broja investicionih i komercijalnih banaka u koje su prebačena sredstva fonda. Ove banke su mogle osnivati grupe sastavljene od 25 preduzeća i/ili političkih jedinica, a Zakonom o bankarstvu i kreditiranju koji je donesen 1965. godine, omogućeno je da jedno preduzeće, ko-osnivač banke, podigne sredstva koje je uložilo drugo preduzeće, ko-osnivač, to jest da preuzme prihod nastao tuđim radom. ¹⁹⁶ Došlo je porasta gubitaka, udvostručavanja napora i viška proizvodnih kapaciteta za šta nije postojao regulatorni mehanizam.

Nakon 1965. godine, „državna zahvaćanja viška iz proizvodnje nisu vraćena udruženjima samoupravljača nego su se ‘prelila’ u banke, osiguravajuće zavode, veletrgovinske i vanjskotrgovinske organizacije, kao novi vidovi otuđivanja viška rada od radnih ljudi i samoupravnih radnih organizacija“. ¹⁹⁷ Time je udeo banaka kao izvora fiksnog kapitala preduzeća tokom 1960-ih sa 1% skočio na približno 50%, a udeo teritorijalne vlasti je opao sa 61,6% na 19,8%, dok je udeo samih preduzeća ostao približno isti tokom cele decenije. ¹⁹⁸ Kada je stanogradnja u pitanju, već „1970. sredstva banaka činila su 51% svih investicija u proizvodnju i gradnju stanova, dok je udio ‘organizacija udruženog rada’ pao na 27%“. ¹⁹⁹ Već tada se uviđa da akumulacija odlazi na otplaćivanje kredita, čime oni dobijaju izrazito kapitalistički karakter, a da banke imaju sve veću moć nad zaduženim preduzećima. Od 1967. godine, postaju legalne inostrane investicije, pod uslovom da Jugoslavija učestvuje sa najmanje 51% fonda, ²⁰⁰ čime radne organizacije dobijaju mogućnost podizanja inostranih kredita.

Ove promene, kao i povećavajuća cena uvoza i izvoza, rezultirale su time da se tokom druge polovine 1960-ih jugoslovenski spoljni dug učetvorostužio. Početkom 1970-ih se pojavila

¹⁹⁵ Samary, 29.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 29.

¹⁹⁷ Suvin, 70.

¹⁹⁸ Videti Suvin, 289.

¹⁹⁹ Suvin, 194.

²⁰⁰ Samary, 30.

i kriza u ideologiji zbog čega su „bratstvo i jedinstvo“ izašli iz prvog plana. Uvidelo se da Jugoslavija nije etnički projekat niti da jugoslovenski nadnacionalizam može da se stavi iznad posebnih nacionalnih kultura, te se na popisu stanovništva nije moglo opredeliti za jugoslovenstvo kao vid pripadnosti ili etniciteta, nego samo za jugoslovenstvo kao vid neopredeljenosti.²⁰¹

Ustavom iz 1974. godine uvedene su radikalnije promene ka socijalističkoj samoupravnoj demokratiji čime je Jugoslavija bila gotovo transformisana u „konfederaciju osam partijskih država“.²⁰² Ovo je rezultiralo time da je do 1986. godine „oko 600.000 ljudi bilo uključeno u proces donošenja odluka [...] što je uticalo na nacionalnu politiku, kao i na način sprovođenja industrijskih odnosa, ekonomske i socijalne politike“.²⁰³ Prema Darku Suvinu, decentralizacijom nije uopšte smanjen niti oslabljen etatistički monopol nad raspolaganjem viškom rada, nego je samo podeljeno „na sedam ili osam poludržavnih aparata lokalnih republika sa sve snažnijim vlastitim finansijskim sistemom (bankarstvo, osiguranje, vanjska trgovina)“.²⁰⁴ Partikulacijom tržišta je stvoreno previše premalih, raznovrsnih i ne-ekonomičnih preduzeća koja su, uz povećanje razlike između cena uvoza i izvoza, uticala na stvaranje kumulativne zaduženosti i inflacije koje su obeležile period nakon 1980. godine.

Iz svega priloženog, uviđa se da je Jugoslavija prošla kroz tri ekonomsko-društvena modela socijalizma koja nisu bila oštro razgraničena, nego su se u više tranzitivnih perioda preklapala, čime je Jugoslavija bila jedinstveni „*hibridni sustav*, kombinacija elemenata etatizma u politici i ideologiji, elemenata kapitalizma u robnoj i tržišnoj ekonomiji kao i u masovnoj kulturi, i elemenata samoupravljanja“.²⁰⁵ Na etničkom i kulturološkom nivou, Jugoslavija je takođe predstavljala hibridnu tvorevinu. Svi ovi ideološki, ekonomski, socio-politički i kulturološki elementi su značajno uticali na arhitekturu Jugoslavije koja je imala specifičan evolutivni tok od socijalističkog realizma do autentičnog arhitektonskog izraza koji je imao značajnu ulogu u internacionalnom pozicioniranju Jugoslavije. U nastavku poglavlja, daje se prikaz razvojnog puta arhitekture i njene uloge tokom državne tranzicije iz estatičkog, u samoupravni, u tržišni model socijalizma.

²⁰¹ Jović, 20.

²⁰² Aleksandar Ignjatović, „Tranzicije i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980“, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 2, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2012, 691.

²⁰³ Jović, 19.

²⁰⁴ Suvin, 193.

²⁰⁵ *Ibid.*, 329. Jugoslaviju kao hibridni sistem karakteriše i Katrin Samari, 6.

4.2. Socijalistički realizam kao tranzitni metod posleratne izgradnje

Period posleratne obnove predstavljao je drugu fazu revolucije, nakon prve faze koju je činila narodnooslobodilačka borba tokom rata. Taj period Blaž Križnik naziva *herojskom modernizacijom*,²⁰⁶ a u arhitekturi je bio obeležen siromaštvom od ratnog razaranja i rušenjem objekata koji su izgubili funkciju ili korisnike kako bi se reciklirao materijal. Upravo ovo je bio kontekst prvog posleratnog pravca jugoslovenske arhitekture koji je peuzeo modele socijalističkog realizma. Planovi su se krojili i menjali na gradilištima u zavisnosti od dostupnog materijala kako bi se obezbedilo stanovanje, primarna društvena potreba. Neposredno nakon rata, od novembra 1944. do maja 1945, delovao je Jedinostveni jugoslovenski narodnooslobodilački front inžinjera, arhitekata i tehničara „sa osnovnim zadacima da se sve tehničke snage, radi daljeg vođenja rata, stave na raspolaganje NO vojsci i da se iste snage, radi izgradnje i podizanja razrušene zemlje i pomoći inžinjerima i tehničarima u njihovoj stručnoj izgradnji, stave na raspolaganje NO frontu“.²⁰⁷ Izgradnja je time dovedena u neraskidivu vezu sa revolucijom, a već 1945. je započeta obnova spaljenih gradova i sela, među kojima su Gradac i Bilice u Dalmaciji bili „prvi primeri planiranja novih naselja i izrade tipskih projekata po sovjetskom modelu“.²⁰⁸

U većim naseljima su masovno podizane „paviljonske stambene grupacije i zatvoreni stambeni blokovi uprošćene prostorne organizacije“,²⁰⁹ građeni po šematizovanom normativu, ograničeni veličinom prostora i nedostatkom materijala i najčešće bez stručnih urbanista. U ovom periodu opada minimalna kvadratura stambene površine po stanovniku na 9,8m², sa predratnih 13,9m², i ovaj trend opadanja se nastavlja do 1958. godine kada je površina po stanovniku iznosila samo 6,5m².²¹⁰ U kojoj su meri stambeni prostori bili nužni, najbolje oslikava konkurs iz

²⁰⁶ Blaž Križnik, „Legitimizing the Architecture of Edvard Ravnikar and Kim Swoo Geun. Between Regionalism and National Narratives,” in: Stephanie Herold and Biljana Stefanovska (eds.), *45+ Post-War Modern Architecture in Europe*, Berlin: Technische Universität, Graue Reihe des Instituts für Stadt und Regionalplanung, 2012, 15.

²⁰⁷ Tatjana Karabegović, „Репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2017, 123.

²⁰⁸ Јелена Живанчевић, „Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2012, 67.

²⁰⁹ Александар Кадијевић, „О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима“, *Наслеђе*, 9 (2008), 81.

²¹⁰ Даница Стојиљковић, „Структурализам у архитектури Југославије у периоду од 1954. до 1980. године“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2017, 78.

1947. godine za najracionalniji dizajn stana, to jest za najjeftiniji, najstandardizovaniji, najkvalitetniji stan koji je i najlakši za izgradnju. Projekti koji su stigli na konkurs su predlagali kolektivne stanove koje bi koristilo više porodica, kolektivna kupatila, zajednička stepeništa za nekoliko stanova, spajanje kuhinje i dnevnog boravka u jednu prostoriju.²¹¹ Arhitekturu zgrada za kolektivno stanovanje koja se razvila iz ovog konkursa i generalno neposredno nakon rata, Aleksandar Kadijević deli na *umereni* i *ekstremni* socijalistički realizam, u zavisnosti od toga da li je dozvoljavao određeni stepen kreativnosti ili ne,²¹² dok Mihailo Lujak ukazuje da je već početkom 1947. godine primetno „izvesno, ne ideološko, već samo stručno nezadovoljstvo arhitekturom socijalističkog realizma sovjetskog modela“.²¹³

Iste 1947. godine su bili raspisani i konkursi za prve objekte na Novom Beogradu, koji je bio zamišljen kao budući glavni grad Jugoslavije – Dom Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije (CK KPJ) i zgradu Predsedništva vlade FNRJ. Po uzoru na monumentalnu propagandističku arhitekturu socijalističkih zemalja, konkurs za Dom CK KPJ je propisivao karakteristike koje su tipične za moskovsko građenje – „apsolutno dominiranje visinom, centralni položaj u gradu, geografski istaknuta pozicija na obali reke i na osi širokog ceremonijalnog bulevara, izražena monumentalnost, vidljivost od 360 stepeni, odnos prema istorijskom gradu, pretpostavljena skulpturalna dekorativnost“.²¹⁴ Pored toga, konkursi za obe zgrade su ukazivali na potrebu za arhitektonskim izrazom koji govori o borbi jugoslovenskih naroda. Niko, međutim, nije imao predstavu kako taj arhitektonski izraz treba da izgleda, te ni sami konkursi to nisu precizirali. Znalo se da nije dolazilo u obzir da se nova Jugoslavija predstavlja arhitekturom kojom je jugoslovenstvo predstavljano pre rata²¹⁵ – eklektičkom mešavinom stilova.²¹⁶

²¹¹ Brigitte le Normand, *Designing Tito's Capital: Urban Planning, Modernism, and Socialism*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2014, 77.

²¹² Kadijević, 83.

²¹³ Михаило Лујак, „Промена парадигме архитектонско-урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конституисања југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2012, 22.

²¹⁴ Vladimir Kulić, “Land of the In-Between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945–65” – PhD dissertation, Austin: University of Texas, 2009, 148.

²¹⁵ Za arhitekturu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, te Kraljevine Jugoslavije, kao i za prezentaciju jugoslovenstva u arhitekturi izgrađenoj pre Drugog svetskog rata, pogledati: Aleksandar Ignjatović: *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941* (Beograd: Građevinska knjiga, 2007), “Architecture, urban development, and the Yugoslavization of Belgrade, 1850–1941” (*Centropa*, vol. 9, no. 2/2009, 110–126), “National Unity through Regional Diversity: Architecture as Political Reform in Yugoslavia, 1929–1941” (in: Hilde Heynen and Janina Gosseye, eds., *European Architectural History Network*, Brussels: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten & Contactforum, 2012, 320–325); Liljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture, 1919–1941* (Cambridge Mass.: MIT Press, 2003), „Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor“ (u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, tom 2.*

Stoga su konkursi za Dom CK KPJ i Predsedništvo vlade FNRJ predstavljali „istorijsku 'nulu' u arhitekturi Jugoslavije“,²¹⁷ „svojevrsnu anketu čiji je cilj bio, pored dobijanja idejnih projekata za nove objekte, konačno definisanje arhitektonskog izraza novog jugoslovenskog socijalističkog društvenog sistema“. ²¹⁸ Predloženi projekti koji su stigli na konkurs su pokazali „sve dileme i nestabilnost arhitektonskog diskursa iz ovog perioda“. ²¹⁹ Umesto da daju odgovor na pitanje kako treba da izgleda arhitektonski jezik koji predstavlja jugoslovenski socijalizam, ovi konkursi su bili „prvi u nizu arhitektonskih diskusija koje su postavljale osnov prakse u narednom periodu“, ²²⁰ predstavljajući time tek „početak višegodišnjeg procesa“. ²²¹ Kako je odlukom SSSR-a Jugoslavija 28. juna 1948. isključena iz Informbiroa, jedinstveni arhitektonski izraz jugoslovenske arhitekture se definisao narednih godina zajedno sa Jugoslavijom i autentičnim jugoslovenskim socijalizmom.

Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Miško Šuvaković, ur., Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2012, 113–128); Владана Путник, „Архитектура соколских домова у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца и Краљевини Југославији“ – докторска дисертација (Београд: Филозофски факултет, 2015); Александра Стаменковић, „Архитектура националних павиљона Србије и Југославије на међународним изложбама 1900–1941. године“ – докторска дисертација (Београд: Филозофски факултет, 2017); Тадија Стефановић, „Токови у српској архитектури: 1935–1941“ – докторска дисертација (Београд: Филозофски факултет, 2014); Снежана Тошева, „Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије и његов утицај на развој градитељства у Србији између два светска рата“ – докторска дисертација (Београд: Архитектонски факултет, 2012); Гордана Митровић, „Градитељство бања Србије – 19. и прва половина 20. века“ – докторска дисертација (Београд: Архитектонски факултет, 2015); Слађана Жуњић, „Архитектура у Црној Гори 1918–1941. године“ – докторска дисертација (Београд: Филозофски факултет, 2019); Синиша Видаковић, *Архитектура државних јавних објеката у Босни и Херцеговини 1878–1992. године* (Београд: Архитектонски факултет, 2011).

²¹⁶ Међуратну архитектуру јавних грађевина је карактерисала стилска шароликост и „krut akademski historicizam i monumentalizovane varijante različitih neo-stilova ‘ogoljenog klasicizma’ monumentalizovanog modernizma“ који се описује и као „imperijalni klasicizam“ или „klasicizam modernog stila“ (Aleksandar Ignjatović, „Sanjana prošlost, zamišljena budućnost: arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918–1941“, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, tom 3, Moderna i modernizmi: 1878–1941*, Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2014, 145, 148). Архитектура бановинских палата била је обликована „u duhu romantičarskog regionalizma, umerenog ekspresionizma ili modernizovanog akademskog monumentalizma“, архитектуру јавних установа попут школа, соколских домова и домова културе одликовале су реминисценције на народну и фолклорну архитектуру, „dok je gotovo čitav stambeni, privatni poslovni i industrijski fond oblikovan nezavisno od ideoloških prioriteta vladajućih krugova“ (Aleksandar Kadijević, „Jugoslovenstvo u arhitekturi kao istorijsko i naučno pitanje“, predavanje na Departmanu za istoriju umetnosti, kurs: Srpska arhitektura od kraja XVII do početka XXI veka, <<http://moodle4.f.bg.ac.rs/mod/resource/view.php?id=27342>>, poslednji put pristupljeno: 26. 11. 2020).

²¹⁷ Живанчевић, 122.

²¹⁸ Лујак, 27.

²¹⁹ Љиљана Благојевић, *Нови Београд: оспорени модернизам*, Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет, Завод за заштиту споменика Града Београда, 2007, 91.

²²⁰ Живанчевић, 108.

²²¹ Лујак, 27.

4.3. Autentični „jugoslovenski put“ i arhitektura

Antifašistička narodnooslobodilačka borba koja ujedinjuje bratske južnoslovenske narode bila je utemeljenje na kojem se gradila nova socijalistička Jugoslavija. Autentični „jugoslovenski put“ se dalje gradio uvođenjem i sprovođenjem samoupravljanja, čime je socijalizam u Jugoslaviji postao trajna reforma, revolucija koja teče. On stoga nije imao za cilj da održi društvo takvim kakvo jeste, nego da ga usavrši, menjajući ga u progresivnije, modernije i naprednije društvo kako u domenu politike, tako i u domenu tehnike. Pored toga, „jugoslovenski put“ se gradio i politikom nesvrstanosti, kao platformom „za ujedinjavanje snaga mira i društvenog progresa“, kao aktivnom miroljubivom koegzistencijom koja je kadra da spreči treći svetski rat.²²² Od velikog značaja za razumevanje Jugoslavije je da je njen uticaj „na razvoj odnosa prema svjetskoj zajednici naroda daleko nadmašivao njezinu veličinu, ekonomsku i vojnu moć i da se stalno zasnivao na njezinoj izuzetnoj angažiranosti u borbi za nove odnose među narodima i državama svijeta“.²²³ Kao rezultat toga, „sredinom sedamdesetih godina nije bilo nijedne zemlje u svijetu, osim izrazito reakcionarnih, na primjer Chile i Izrael“²²⁴ sa kojima Jugoslavija nije imala dobru saradnju, te je imala izuzetno povoljan međunarodni položaj. Kakvu je ulogu u izgradnji „jugoslovenskog puta“ imala arhitektura?

Prema Mišku Šuvakoviću, arhitektura je praksa u kojoj se „društveno i ljudsko proizvode u borbi za strukturiranje vidljivog, to jest, prikazivog poretka moći, vladavine, upravljanja i postojanja na određenom mestu u određenom vremenu“.²²⁵ Nekoliko istraživača ističe da je arhitektura bila značajno sredstvo kojim je Jugoslavija sprovodila i prezentovala svoj jedinstveni put između Istoka i Zapada. Prema Vladimiru Kuliću, „arhitektura i umetnost su bile značajni alati konstrukcije različitosti Jugoslavije u odnosu na druge komunističke zemlje“, pogotovo u odnosu na SSSR, u periodu kada je „takva različitost bila presudna za goli opstanak“.²²⁶ Na isto ukazuje i Tatjana Karabegović, ističući da je arhitektura nastala u periodu od 1945. do 1968. godine

²²² Bilandžić, 270.

²²³ *Ibid.*, 269.

²²⁴ *Ibid.*, 280.

²²⁵ Miško Šuvaković, „General Theory of Ideology and Architecture,” in: Vladimir Mako, Mirjana Roter Blagojević and Marta Vukotić Laazar (eds.), *Architecture and Ideology – conference proceedings*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 12.

²²⁶ Vladimir Kulić, „East? West? Or Both? Foreign perceptions of architecture in Socialist Yugoslavia,” *The Journal of Architecture*, 14/1 (2009), 129.

sredstvo za konstrukciju razlika od drugih/drugog identiteta, čime se potvrđivalo postojanje samoupravno socijalističkog identiteta kao autentičnog i važnije, legitimisala se i sama ispravnost 'jugoslovenskog puta', upravo proklamovana na antinomijama jugoslovenski put/Istok i jugoslovenski put/Zapad.²²⁷

Aleksandar Ignjatović ukazuje da je arhitektura zadobila važnu ulogu u oblikovanju složene ideologije tranzicijskog stanja Jugoslavije i monumentalizacije njenih vrednosti – oslobođenja, progresa, autentičnosti, društvene avangarde i političkog liderstva, decentralizacije, pluralizama i pluralnosti, otvorenosti i demokratičnosti.²²⁸ Kao arhitektonske objekte koji najpotpunije prezentuju ideju da društvo treba stalno da se izgrađuje i usavršava, Ignjatović ističe zgradu Muzeja savremene umetnosti Beograda (arh. Ivan Antić i Ivanka Raspopović, 1959/1965) i zgradu Državnog Sekretarijata za narodnu odbranu (arh. Nikola Dobrović, 1956/1963) koje su strukturalno koncipirane tako da su im imanentni pokret i mogućnost rasta.²²⁹ Kako je Muzej savremene umetnosti bio izgrađen pored objekata političkih centara nove države – zgrade SIV-a i zgrade državnih organizacija (Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije) – on je činio nezaobilaznu tačku u internacionalnim političkim protokolima i više mu se posvećujemo u poglavlju 5.1.1. ove disertacije.

Da bi arhitektura u Jugoslaviji mogla da postane „agent socijalističke teologije“,²³⁰ bilo je potrebno da se desi niz arhitektonskih konkursa i niz događaja kojim je modernizam postao prihvatljiv arhitektonski izraz i zvanično sredstvo državne prezentacije: Prvo savetovanje arhitekata i urbanista Jugoslavije (Dubrovnik, 20 – 25. 11. 1950), primanje Jugoslavije u Međunarodno udruženje arhitekata (Union internationale des architectes, 1951) na čijoj se izložbi u Rabatu „Jugoslavija predstavlja kao zemlja koja uspješno savladava izazov poslijeratne obnove, razvija snažnu građevnu industriju i prihvaća arhitekturu koju ni po čemu nije moguće vezati uz socrealizam Istočnoga bloka, razvijajući snažnu modernu tradiciju međuratnih temelja“,²³¹ te ugošćavanje Desetog Internacionalnog kongresa moderne arhitekture (Congres internationaux

²²⁷ Карабеговић, 53.

²²⁸ Ignjatović, „Tranzicije i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980“, 692.

²²⁹ *Ibid.*, 703.

²³⁰ Aleksandar Ignjatović and Danica Stojiljković, “Towards an Authentic Path: Structuralism and Architecture in Socialist Yugoslavia,” *The Journal of Architecture*, vol. 24, no. 6 (2019), 855.

²³¹ Mojca Smode Cvitanović, korespodencija, 7. 4. 2021.

d'architecture modern – CIAM) u Dubrovniku (1956). Pored toga, arhitekti iz Jugoslavije su se susretali sa aktuelnim svetskim trendovima u arhitekturi putem studijskih putovanja u inostranstvo, izložbi inostranih arhitekata u Jugoslaviji, a vremenom su i arhitektonski fakulteti ostvarili vezu sa fakultetima u inostranstvu (Ljubljana – Skandinavija, Zagreb – Holandija, Skoplje – SAD).²³² Kako su arhitektae modernizma i komunističko rukovodstvo delili isto stanovište da prostorno planiranje treba da bude korišćeno za suzbijanje društvene nejednakosti, modernizam je postao prihvaćen kao zvanični stil državne prezentacije. Jugoslavija se time pridružila novim i postkolonijalnim državama koje su modernizam koristile kao sredstvo potvrđivanja legitimnosti sopstvenim građanima i svetu.²³³

Arhitektura je takođe bila i značajno sredstvo prikazivanja jugoslovenstva, ali ne kao monolitnog i unificiranog identiteta, nego kao jedinstva pluralnih kultura i tradicija. Prema Bogdanu Bogdanoviću, jugoslovenstvo je „shvatanje ovog prostora kao polikulturalnog prostora slobodnog intelektualnog protoka ideja, znanja i stvaralaštva“,²³⁴ nešto u čijem je duhu naprednost višestrukih tradicija,²³⁵ nešto što mora da se uči u školama kroz razne kulture, što ne podnosi tvrdoću, „ne podnosi dogme, ni socijalne, ni nacionalne, ni verske“ nego mora da prihvati polimorfiju.²³⁶ Arhitektura jugoslovenskog modernizma stoga nije bila čisti visoki modernizam, nego modernizam raznolikosti koje su bile rezultat kulturnog nasleđa, prilagođavanja mediteranskim, planinskim i ravničarskim klimatskim uslovima, kao i implementacije vernakularne arhitekture „sa ciljem davanja univerzalne važnosti lokalnim kulturnim pojavama i povezivanjem istih sa ostatkom sveta“.²³⁷

Ova dijalektika između nadnacionalnog/jugoslovenskog i pojedinačnih/tradicionalnih identiteta u arhitekturi bila je moguća upravo zahvaljujući samoupravljanju i decentralizaciji, to jest tome što su glavni investitori bili gradovi, opštine, samoupravne interesne zajednice stanovanja, stambene zadruge,²³⁸ JNA,²³⁹ a ne jedan naručilac radova u vidu centralizovane

²³² Mrduljaš, Kulić and Jovanović, 22.

²³³ Le Normand, 11.

²³⁴ Bogdan Bogdanović, „Hrabrost je da se krikne – NE“ – intervju: Mirko Dekić (*Borba*, Beograd, 12. oktobar 1991), u: Latinka Perović (priredivač), *Bogdan Bogdanović: glib i krv*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2001, 165.

²³⁵ Bogdan Bogdanović, „Između srbijanstva i kosmpolizma“ – intervju: Stevan Stanić, (*NIN*, Beograd, 27. mart 1983), u: Perović, *op. cit.*, 18.

²³⁶ Bogdan Bogdanović, „Dnevni i noćni čovjek“ – intervju: Milan Rakovac (*Nedjelja*, Sarajevo, 29. april 1990), u: Perović, *op. cit.*, 127.

²³⁷ Ignjatović i Stojiljković, 868.

²³⁸ Do 1963. traje zlatno doba stambenog zadrugarstva, te je krajem tog perioda bilo 1400 stambenih zadruga u Jugoslaviji. Međutim, njihov broj „počinje naglo opadati 1965. godine uvođenjem privredne reforme i time

vlasti. Ovo se najbolje vidi na primeru stanogradnje koja je bila jedan od imperativa dug niz godina, ali koja je vrlo drugačija od grada do grada. Kako ističu Mrduljaš, Kulić i Jovanović:

Arhitektura u Jugoslaviji ni na koji način nije bila monolitna kulturna formacija; bila je u velikoj meri podeljena na nacionalne škole i scene prema saveznom uređenju države. Međutim, ono što je ove odvojene scene spojilo bio je zajednički društveno-politički kontekst, koji je omogućio kulturnu autonomiju arhitekture i pružio opšti okvir modernizacije svojim zajedničkim programima, standardima i resursima.²⁴⁰

Osim što je bila sredstvo prezentacije i monumentalizacije vrednosti jugoslovenskog socijalizma i identiteta, arhitektura je bila i sredstvo njihove izgradnje, sredstvo koje omogućava nove aktivnosti, nove forme društvenosti, nove radnje koje će izgraditi bolje i modernije društvo. Postojali su dosledni napori da se progresivne vrednosti – socijalna pravda, javno vlasništvo, kulturni napredak, socijalna solidarnost i širenje i razmena znanja – „primene u praksi uz puno učešće arhitekture i urbanizma“,²⁴¹ mada one nikada nisu bile u potpunosti ostvarene. Upravo ovim nastojanjima, Jugoslavija se izgrađivala putem arhitekture koja je postala i moćno sredstvo kojim se Jugoslavija pozicionirala na mapi sveta.

U nastavku poglavlja dajemo prikaz šest pravaca upotrebe arhitekture za internacionalno pozicioniranje i prezentaciju Jugoslavije, to jest šest pravaca izgradnje koji su, pored primarne funkcije, imali i značajnu simboličku i kulturološku ulogu. Osim izgradnje u inostranstvu i učešća na svetskim izložbama, u arhitekturu koja je igrala značajnu ulogu i internacionalnoj prezentaciji Jugoslavije ubrajamo i arhitekturu izgrađenu unutar granica države – administrativno-političko-ideološki projekat Novog Beograda, komplekse sajmova, objekte i komplekse kulture, turističke

proizvodnje stanova za tržište. Tako sredinom sedamdesetih godina, kad se počinju uvoditi samoupravni odnosi u tu oblast, u Jugoslaviji postoje 52 stambene zadruge“ (Gojko Bežovan, „Zadružna stambena gradnja“, u: Gojko Bežovan i Momo Kuzmanović (ur.), *Stambena politika i stambene potrebe*, Zagreb: Radničke novine, 1987, 100).²³⁹ Već 1955. godine, JNA je objavila *Uputstvo za izgradnju stambenih zgrada za potrebe JNA*, koje je bilo revidirano 1964.

²⁴⁰ Mrduljaš, Kulić, Jovanović, 22.

²⁴¹ Maroje Mrduljaš and Vladimir Kulić (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, introduction, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 13. Osim što je stvorila specifičan modernizam, Jugoslavija je, prema Kuliću, bila i jedna od zemalja „Drugog sveta“ koja je bila generator postmodernizma, u specifičnim uslovima u kojima je, pod okriljem socijalizma, postmodernistička arhitektura bila finansirana iz državnih sredstava, što nije bio slučaj na Zapadu. Iz tog razloga, kada je arhitektura u pitanju, Kulić postmodernizam naziva „logikom kasnog socijalizma“. Videti: Vladimir Kulić (ed.), *Second World Postmodernisms: Architecture and Society under Late Socialism*, London: Bloomsbury, 2019, *Introduction*.

objekte na jadranskoj obali, kao i sportsko-poslovno-kulturne centre koji su izgrađeni za potrebe većih internacionalnih sportskih manifestacija. Ovim postupkom se ukazuje da *arhitektura jugoslovenskog modernizma* nije bila geografsko određenje, niti pasivni produkt, nego aktivni agent modernizacije, deo ideologije zasnovane na srednjem putu, to jest na politici uključivanja i spajanja sveta podeljenog na Istočni i Zapadni blok.

4.4. Arhitektura kao sredstvo međunarodne prezentacije Jugoslavije i kulturne diplomatije

4.4.1. Novi Beograd – od Sajma do izložbe stanogradnje najvišeg standarda

Močvarno područje na levoj obali Save je bilo privlačno još od 1920-ih i prelazak na drugu obalu reke je bio prepoznat kao nužnost za ekonomski razvoj prestonice, a time i cele države. Međutim, do izbivanja Drugog svetskog rata, jedino je kompleks Beogradskog sajma na njemu bio izgrađen. Kako je tokom rata ovaj kompleks bio adaptiran u logor, Ljiljana Blagojević ukazuje da je logor bio jedini organizovani model života na celom tom području, te je odabiranje ove lokacije za novu prestonicu novog jugoslovenstva podrazumevao ne samo „intervenciju na prostoru koji je *tabula rasa*, već i intervenciju u istorijskom vremenu, kojom se traumatična istorija ovog prostora nanovo uspostavlja kao *tabula rasa*“.²⁴²

Plan je bio da radna snaga od preko 1.440 omladinaca lopatama, pijucima ili ašovima sruši Staro sajmište kao simbol izvršenog zločina, ali akcija nije realizovana iz prostog razloga što bi radove trebalo početi novembra 1944, to jest u zimskom periodu.²⁴³ Na terenu Starog sajmišta nisu realizovani ni Moderna galerija (1948), ni Vojni muzej (1949) – projekti koji su bili predviđeni za tu lokaciju, tako da su prvi novi „stanovnici“ sajmišta, a i generalno područja koje će postati Novi Beograd, bili omladinci koji su volontirali u radnim brigadama i koji su od avgusta 1949. godine bili smešteni u paviljonima.²⁴⁴ Prema Aleksandru Ignjatoviću „ova

²⁴² Blagojević, 262.

²⁴³ Живанчевић, 215.

²⁴⁴ Nedugo potom, 1952. su paviljoni nekadašnjeg Sajma bili ustupljeni Udruženju likovnih umetnika Srbije, tako da je tokom 1950-ih ovaj kompleks bio sedište progresivnih slikara, pisaca i pozorišnih umetnika. U nekadašnjem italijanskom paviljonu je 1954. održano prvo izvođenje predstave *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa (Samuel Beckett) u Jugoslaviji, nakon što su premijera i predstava skinute sa repertoara Beogradskog dramskog pozorišta.

simptomatična strategija preoznačavanja istorijske traume i selektivnog, ali posve instrumentalnog uklanjanja tragova neželjene prošlosti i njena supstitucija projekcijom budućnosti bila [je] u isti mah i jezgro i klica razdora ideologije socijalističkog patriotizma“.²⁴⁵

Kako bi se močvarno tlo leve obale Save pripremilo za izgradnju prvih objekata novog grada, bilo je potrebno naneti skoro 90 miliona kubnih metara peska i šljunka u periodu kada je mehanizacija bila retkost, te se skoro ceo posao obavio ručno, u procesu u kojem je učestvovalo na desetine hiljada muškaraca i žena iz cele Jugoslavije. Rad ove masovne, neplaćene, radne snage, brzo je bio zabeležen dokumentarnim i ideološkim slikama koje prikazuju izgradnju novog društva. Močvarno tlo je postalo ničija zemlja koja se osvajala fizičkim radom, a ne modernističkom mehanizacijom Zapada, tlo u koje su se, kao u osvojenu teritoriju, zabijale zastave novog društva.

Radovi pripremanja zemljišta su bili sprovedeni u okviru definisanja simbolike Novog Beograda koja se posle rata razvijala u dva pravca, u zavisnosti od političke orijentacije Jugoslavije. Oba pravca su, kako će se videti, igrala značajnu ulogu u internacionalnoj prezentaciji zemlje. Do sredine 1948. godine, to jest do Rezolucije kojom je Jugoslavija isključena iz Informbiroa, budući Novi Beograd je bio viđen kao (1) centar „bratstva i jedinstva“, (2) centar koji pripada svim Jugoslovenima, (3) model nove Jugoslavije, (4) prestonica Balkanske federacije, (5) prvi socijalistički grad koji je kontrapunkt starom Beogradu koji je prepun nedostataka i klasne nejednakosti koju su prouzrokovali kapitalizam i monarhija.²⁴⁶ U tom kontekstu je 1946. godine Nikola Dobrović izradio „Skicu regulacije Beograda na levoj obali Save“, polazeći od toga da će „novi savremeni grad biti glavno sedište Federacije, njen upravljački centar“.²⁴⁷ Iako se prilikom projektovanja Dobrović pozivao na načelo *savremene*

Videti: Branislav Jakovljević, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, University of Michigan Press, 2016, 90, 98–107.

²⁴⁵ Ignjatović, „Tranzicije i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980“, 695. Ovakvih primera preoznačavanja bilo je i u drugim republikama Jugoslavije. Tako je, na primer, u Sloveniji industrijsko naselje Kridičevo izraslo na mestu gde je bio zatvor za ratne zarobljenike i nemački radni logor koji je Odeljenje za zaštitu naroda (OZNA) kasnije preimenovalo u „Strnišče – Hitlerjev reich lager“ („Strnišče – Hitlerov rajski logor“) i koristilo ga za ratne zarobljenike. Logor, koji je bio dizajniran da primi 2.000 ljudi, imao i do 12.000 zarobljenika, najvećim delom stanovništva koje je postalo ratnim zarobljenicima zbog etničke pripadnosti, a njihove masovne grobnice su slučajno otkrivane tokom izgradnji novih fabrika godinama kasnije, tokom 1980-ih. Videti: Matevž Čelik and Alenka Di Battista, “New Cities in Slovenia (1945–1960),” in: Maroje Mrduljaš and Vladimir Kulić (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects’ Association, 2012, 249.

²⁴⁶ Videti: Vladimir Kulić, “National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital,” *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 41/1 (2013), 39.

²⁴⁷ Благојевић, 56.

demokratske urbanistike koja sadrži ideju o naselju unutar javnog zelenog pojasa, njegova Skica, prema Ljiljani Blagojević, „uopšte ne razmatra osnovna pitanja novog grada, njegovog stanovništva, stambenih zona i javnog gradskog prostora. Ona nudi tek jedan idealni nacrt upravljačkog grada, koji je, u suštini, sasvim zatvoren za građanstvo“.²⁴⁸

Urbanisti koji su od 1948. godine nastavili da izrađuju plan Novog Beograda umesto Dobrovića, nastavili su da rade prema već određenim pozicijama za Dom CK KPJ i zgradu Predsedništva vlade FNRJ za koje je konkurs bio raspisan 1947. godine. Poput Dobrovića, oni su isto kompletnu morfološku strukturu grada podredili zgradi Predsedništva vlade FNRJ, nastvljavajući time spektakularizaciju jednog objekta. Prema Blagojević, okretanje ka „konceptu upravljačkog grada u kojem su pitanja komunalnog života bila sasvim marginalizovana“ sasvim se oglušilo o „CIAM-ov koncept nove monumentalnosti, koja podrazumeva stvaranje novog i kvalitetnijeg komunalnog života i formiranje novih gradskih centara“,²⁴⁹ u čemu se očitava osnovno odstupanje od modernizma. Kako je dva i po meseca nakon početka radova na Novom Beogradu donesena Rezolucija o isključivanju Jugoslavije iz Informbiroa, usledila je ekonomska i ideološka kriza, što je rezultovalo time da do „sredine 1950-ih Novi Beograd bude blatnjavo i sporadično izgrađeno područje, sramna parodija vrhunskog grada kakvog su ga planeri nekad zamišljali“.²⁵⁰

Udaljavanjem od sovjetskog modela socijalizma i prelaskom na samoupravljanje i decentralizaciju, grad koji je trebalo da se izgradi kao simbol i sredstvo centralističkog upravljanja državom, našao se u poziciji da mora da pronade novu simboliku i funkciju. Rešenje se ponudilo samo od sebe, izazvano problemom nedostatka stambenog prostora i prepoznavanjem da je osnovna funkcija arhitekture – omogućavanje ljudskog života i ispunjavanje ljudskih potreba – u biti ideološko pitanje. Osnovna funkcija novog socijalističkog grada Novog Beograda je tako postala masovna stambena izgradnja, kao rešenje za stambenu krizu koja je bila aktuelna.

Tokom 1950-ih, Jugoslavija je bila među poslednjim zemljama u Evropi kada je stanogradnja u pitanju, zajedno sa Rumunijom, Istočnom Nemačkom i Čehoslovačkom, u kojima „se gradilo 2–2,3 stana na 1000 stanovnika, dok se u Norveškoj i Zapadnoj Nemačkoj gradilo

²⁴⁸ *Ibid.*, 70.

²⁴⁹ *Ibid.*, 83.

²⁵⁰ Le Normand, 105.

10,5 i 10,2“.²⁵¹ U periodu od 1956. do 1959. se uvode doprinosi za stambenu gradnju (4%) i osnivaju se društveni fondovi za kreditiranje stambene gradnje.²⁵² Veliku promenu donosi IMS prefabrikovani skeletni sistem gotovih stubova i ploča iz 1957. godine (inž. Branko Žeželj) koji omogućava brzu i kvalitetnu masovnu gradnju.²⁵³ Novi Beograd tako postaje najveće gradilište, uz to i gradilište najvišeg standarda, svojevrsna laboratorija u kojoj su se gradili prototipi u razmeri 1:1 korišćenjem polu-prefabrikovanih i prefabrikovanih sistema.²⁵⁴ Upravo ovakvo gradilište, koje je bilo pravi pokazatelj modernizacije koju Jugoslavija sprovodi, videli su svi inostrani gosti koji su dolazili u novu prestonicu nove zemlje, uključujući i zvaničnike 25 zemalja učesnica i 3 zemlje-posmatrača na Prvoj konferenciji Pokreta nesvrstanih (1 – 6. 9. 1961), održanoj u Beogradu.²⁵⁵

Odluku da se Konferencija održi delimično na Novom Beogradu, na najvećem gradilištu u zemlji, Dubravka Sekulić vidi kao najbolji način „da se pred liderima PN-a promovišu jugoslovenske građevinske kompanije. Novoizgrađeni grad i netom dovršena zgrada Skupštine predstavljali su oličenje svega ka čemu su težile druge zemlje – modernizacije i novog identiteta“.²⁵⁶ Saradnja sa nesvrstanim zemljama je ubrzo počela da se ostvaruje i već 1964. godine, razmena sa njima je činila između 17% i 18% jugoslovenske međunarodne trgovinske

²⁵¹ Стојиљковић, 78.

²⁵² Gojko Bežovan, „Stambena politika u poslijeratnom razvoju“, u: Gojko Bežovan i Momo Kuzmanović (ur.), *Stambena politika i stambene potrebe*, Zagreb: Radničke novine, 1987, 82.

²⁵³ IMS sistem je skeletni sistem zgrade u čijoj su osnovi stubovi od 5,6m i 8,4m, to jest od dva i tri sprata, kao i kvadratne ploče. Svi elementi su prenapregnuti horizontalno i vertikalno, tako da se mogu slagati u visinu od 26 spratova, a horizontalno se teorijski mogu slagati u beskonačnost. Pored toga, ovaj sistem gradnje je smanjio težinu zgrade za 30%.

²⁵⁴ Na ovo ukazuje nekoliko istraživača: Le Normand, 11; Kulić, “National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital,” 108; Tanja Damjanović Conley and Jelica Jovanović, “Housing Architecture in Belgrade (1950–1980) and Its Expansion to the Left Bank of the River Sava,” in: Maroje Mrduljaš and Vladimir Kulić (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects’ Association, 2012, 295. Centralna zona Novog Beograda je januara 2021. dobila status kulturnog dobra kao prostorna kulturno-istorijska celina.

²⁵⁵ Jugoslavija je prvi politički kontakt sa zemljama koje su ostvarile nezavisnost uspostavila dobijanjem mesta u Savetu bezbednosti Ujedinjenih nacija (1950–1951), a ambasadu u Nju Delhiju i konzulat u Bombaju je otvorila već 1950. godine. Na Afričko-azijskoj konferenciji u Bandungu u Indoneziji (18 – 24. 4. 1955), na kojoj je učestvovalo 29 zemalja, rodila se ideja o osnivanju Pokreta nesvrstanih kao organizovanog vida delovanja i formulisanja politike nesvrstanosti, čemu je sledio Brionski sastanak (18 – 19. 7. 1956) kojem su prisustvovali Josip Broz Tito, Premijer Indije Džavharlal Nehru (Jawaharlal Nehru) i predsednik Egipta Gamal Abdel Naser (Nasser). Osim Prve konferencije, u Beogradu je održana i Deveta konferencija (4 – 7. 9. 1989), a Jugoslavija je 1992. suspendovana iz Pokreta na ministarskom sastanku nesvrstanih zemalja koji je održan u okviru 47. Generalne skupštine Ujedinjenih nacija u Njujorku.

²⁵⁶ Dubravka Sekulić, „Izgradnja nesvrstane modernosti“, u: Dubravka Sekulić, Katarina Krstić i Andrej Dolinka (ur.), *Zoran Bojović: tri tačke oslonca / Zoran Bojović: Three Points of Support*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013, 44.

razmene. Prvom konferencijom Pokreta nesvrstanih spojila su se dva pravca simbolike Novog Beograda – kao administrativnog centra nove države i kao centra modernističke gradnje – i to upravo tokom međunarodne prezentacije države.

Godine 1964, poboljšanje života radničke klase postaje prvi i osnovni prioritet. U to vreme, samo u Beogradu je 167.000 porodica živelo u prostorima koji nisu ispunjavali standarde da budu klasifikovani kao stanovi, 50.000 domaćinstava je delilo stanove sa drugom porodicom, a od razvedenih se zahtevalo da žive u istom stanu i godinama nakon razvoda.²⁵⁷ Građevinske firme su tokom izgradnje menjale odobrene projekte, izgrađujući preko potrebne stambene jedinice umesto planiranih zajedničkih prostorija, poput podruma i garaža, „bez travnjaka, trotoara, prodavnica, jaslica, vrtića, škola, čije je finansiranje bilo manje jasno definisana obaveza“.²⁵⁸ Iz tog razloga se 1964. donosi odluka da se prioritet daje izgradnji stanova treće kategorije,²⁵⁹ ali se iste godine, koja je bila i godina najveće izgradnje u Jugoslaviji, donosi i odluka da će Novi Beograd biti izuzetak, te da se na njemu neće graditi stanovi nižeg kvaliteta nego samo veći stanovi.²⁶⁰

Tokom narednih godina, mnoge od zgrada i blokova na Novom Beogradu su građeni kao „nulta serija“ ili „eksperimentalne zgrade“ koje se nisu dalje serijski proizvodile iz prostog razloga što je svaka bila građena principom „otvorenog“ sistema, u kojem se u velikim serijama prefabrikuju konstruktivni elementi (stubovi, tavanice, noseći zidovi i sl.) dok su fasade često rađene u *custom made* maniru ili zanatskim tehnikama. Zato se broj prefabrikovanih elemenata povećavao, ali i mogućnosti njihove kombinacije, te nije bilo velikog repliciranja elemenata dizajna. Iz tog razloga je „jugoslovenska stambena arhitektura bila manje uniformisana i raznolikija, kao i specifična u pogledu arhitekture i dizajna, u poređenju sa većinom drugih zemalja“.²⁶¹ Jugoslovenski i drugi socijalistički gradovi su, kako ističe Iskra Krstić „bili mesta

²⁵⁷ Le Normand, 151–152.

²⁵⁸ Videti Iskra Krstić, „Stambene politike u Jugoslaviji“, u: Vida Knežević i Marko Miletić, *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, Beograd: Centar CZKD – Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018, 134.

²⁵⁹ Stanovi treće kategorije su imali sve što i stanovi u prvoj i drugoj kategoriji, ali je oprema stana bila slabija: teraco umesto pločica, nema ugradnih ormara, obično nisu povezani na toplane (mada se daljinsko grejanje uvodi tek kasnije) itd. (Janković, korespondencija 1. 5. 2021).

²⁶⁰ Damjanović Conley and Jovanović, 295.

²⁶¹ Jelica Jovanović, Jelena Grbić and Dragana Petrović, “Prefabricated Construction in Socialist Yugoslavia: From ‘System’ to ‘Technology’,” in: Maroje Mrduljaš, Vladimir Kulić (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects’ Association, 2012, 408.

znatno homogenije društveno-prostorne strukture od bilo kojih 'kapitalističkih' u istom periodu – a uz to i zeleniji, kompaktniji, opskrbljeni kvalitetnijim javnim prevozom, i znatno bezbedniji“.²⁶²

Prelaskom na tržišnu stambenu gradnju od 1966, građevinskim firmama je data dozvola da odrede cene stanovima koje su gradile, čime se stvorila kompeticija na tržištu, a time i veća ponuda. Prema Dušici Seferagić, na cenu stana je uticala *upotrebna vrednost stambene sredine*. Nju su određivali kvalitet samog stana (veličina, raspored, opremljenost...) i kvalitet bliže i dalje okoline (ekološka, estetska, funkcionalna, saobraćajna, centralna itd.), ali i osobine korisnika, a ne samo proizvoda.²⁶³ Tako je jedan isti stan mogao odgovarati tradicionalnoj, a biti loš za modernu porodicu. Na *upotrebnu vrednost stambene sredine* utiče niz drugih socijalnih osobina, kao što su klasa, sloj, dohotak, obrazovanje, socijalno i prostorno poreklo itd.²⁶⁴ Novi Beograd je tako dobio novu funkciju – da bude „izložba dobrog života“,²⁶⁵ a Jugoslavija je postala jedina evropska zemlja koja je uspela da izgradi dominantno stambeni distrikt u srcu svoje prestonice.²⁶⁶

Zajedno sa izgradnjom stambenih blokova, na Novom Beogradu su izgrađeni i objekti javnih funkcija koji su od značaja za internacionalnu prezentaciju Jugoslavije, kao što su Sava centar, Muzej savremene umetnosti, zgrada državnih organizacija, a to bi svakako bio i planirani Muzej revolucije jugoslovenskih naroda i narodnosti da je realizovan. O ovim objektima i projektima detaljnije govorimo u petom poglavlju disertacije.

4.4.2. Izgradnja Jugoslavije izvan Jugoslavije – novija istraživanja

Rad jugoslovenskih društvenih građevinskih preduzeća i arhitekata u inostranstvu se može pročitati kao diplomatsko-privredna saradnja sa zemljama oba Bloka i sa zemljama Pokreta nesvrstanih u kojima je Jugoslavija dosta toga izgradila kao 'poklon', kao posledica zasićenja tržišta u zemlji, kao posledica postepenog prelaska na tržišni model socijalizma, kao nužnost koju je porast nezaposlenosti uzrokovao tokom 1960-ih godina. Prvi stručnjaci za tehničku pomoć su

²⁶² Krstić, 130.

²⁶³ Dušica Seferagić, „Standard stanovanja i kvaliteta života“, u: Gojko Bežovan i Momo Kuzmanović (ur.), *Stambena politika i stambene potrebe*, Zagreb: Radničke novine, 1987, 42.

²⁶⁴ *Ibid.*, 43.

²⁶⁵ Le Normand, 102.

²⁶⁶ *Ibid.*, 145.

bili poslani već 1954. godine, u Etiopiju,²⁶⁷ ali je ovakav tip angažovanja stručnjaka iz Jugoslavije u zemljama u razvoju sistematski organizovan tek godinama kasnije. Vremenom su se radnici slali i u druge zemlje, tako da je već 1971. godine bilo 775.000 radnika poslatih na rad u inostranstvo.²⁶⁸ U nesvrstanim zemljama Afrike i Bliskog Istoka, privremeni posao su uglavnom nalazili visoko obrazovani inženjeri i stručnjaci „najviše u institucijama vlade, kroz mrežu tehničke pomoći Ujedinjenih nacija, dok su fizički radnici, fabrički radnici i negovatelji nalazili poslove u zemljama Zapadne Evrope, obično u Nemačkoj, Austriji i Švajcarskoj“.²⁶⁹

Međunarodna saradnja se najviše i zasnivala na tome da se programsko-prostorni modeli, koji su bili ispitani i funkcionalni u Jugoslaviji, primene, to jest izvezu u druge zemlje, čime se stvarala slika o sebi. Međutim, kada su u pitanju zemlje Afrike i Bliskog Istoka, tom novom društvenom kontekstu u koji su uvoženi modeli iz Jugoslavije, često je „nedostajala je ekonomska osnova, stambena politika i mnogo toga u pozadini što je u konačnici odredilo činjenicu vrlo malog broja realizacija u odnosu na projekte“.²⁷⁰ Kako ukazuje Jelica Jovanović, prvi veliki projekat jugoslovenskih građevinskih preduzeća u inostranstvu je bila luka Latakia u Siriji (Lattakia, 1952) koju je gradilo Pomorsko građevinsko preduzeće iz Splita, a do 1954. godine su sledili projekti na drugim lokacijama u Siriji, Turskoj, Egiptu, Indiji, Libanu, Pakistanu, Paragvaju, Kambodži, da bi do 1969. jugoslovenska građevinska preduzeća radila u 40 zemalja širom sveta, od čega je 45,8% bilo u Evropi (28,1% Zapadnoj i 17,7% Istočnoj), 16% u Aziji i 38,2% u Africi.²⁷¹ U inostranstvu su radili Energoprojekt, Rad, Tehnika, Mostogradnja, Komgrap, Rade Končar, Energoinvest, Lovćeninžinjeri, Hidrogradnja, Smelt i druga preduzeća, dok je jugoslovenski IMS prefabrikovani skeletni sistem bio „apliciran u više od

²⁶⁷ Mojca Smode Cvitanović, “Tracing the Non-Aligned Architecture: Environments of Technical Cooperation and the Work of Croatian Architects in Kumasi, Ghana (1961–1970),” *Histories of Postwar Architecture*, vol. 6, no. 3 (2020), 38.

²⁶⁸ Bojan Mitrović, “Yugoslavia between socialism and consumerism,” in: Ana Peraica (ed.), *Smuggling Anthologies Reader*, Rijeka: Museum of Modern and Contemporary Art, 2015, 155.

²⁶⁹ Dubravka Sekulić, “The ambiguities of informality: The extra-legal production of space in Belgrade during socialism and after,” *dérive – Verein für Stadtforschung* 71 (April–June 2018), special issue, Christoph Laimer (ed.), *Bidonvilles & Bretteldörfer Ein Jahrhundert informeller Stadtentwicklung in Europa*, 40.

²⁷⁰ Mojca Smode Cvitanović, korespodencija, 7. 4. 2021.

²⁷¹ Jelica Jovanović, “Reversing the Exchange: Yugoslav Architectural Exports to Czechoslovakia,” *Histories of Postwar Architecture*, vol. 6, no. 3 (2020), 15.

150.000 stambenih jedinica u Italiji, Mađarskoj, Kubi, Angoli, na Filipinima, ističući izuzetno prisustvo jugoslovenskih arhitektonskih inovacija i proizvodnje na svetskoj sceni²⁷².

Nasleđe arhitekture jugoslovenskog modernizma u inostranstvu se još istražuje jer su, inače nepotpune, arhive o angažmanu građevinskih preduzeća vremenom postale i oštećene, kako u Arhivu Jugoslavije, tako i u zemljama Pokreta nesvrstanih, ali i u zemljama bivših socijalističkih blokova, kao što je to bila Čehoslovačka pa i sam SSSR. Finansijska sredstva za takve projekte nisu poticala samo iz Jugoslavije i nesvrstanih zemalja, nego i od kredita iz Zapadne Nemačke, Velike Britanije, Italije, Francuske, ali i iz Saveta za uzajamnu ekonomsku pomoć (Совет Экономической Взаимопомощи – СЭВ / Comecon), kojim je predsedavao SSSR. Jugoslovenska preduzeća su bila aktivna i na tržištu Organizacije zemalja izvoznica nafte (OPEC) – Irak, Kuvajt, Iran, Libija, Nigerija – tržištu za kojim je postojala velika potražnja, te i kompeticija sa firmama iz drugih zemalja.

Iz tog razloga, jugoslovenska preduzeća su morala konstantno da se takmiče za svoju poziciju na inostranom tržištu. U slučaju da su ona izradila projekat, morala su da se nametnu i kao najkompetentniji izvođači radova, to jest realizatori projekta. U nekim zemljama su, međutim, „lokalni zakoni zabranjivali da ista kompanija projektuje i gradi²⁷³. Kao rešenje ovog problema, jugoslovenska preduzeća su u tim zemljama otvarala preduzeća mešovitog tipa. Osim što im je ova strategija omogućavala da budu i projektanti i izvođači, ona im je omogućavala i da budu više puta angažovani u istoj zemlji. Tako je, na primer, Energoprojekt početkom 1970-ih imao 35 mešovitih preduzeća i predstavništva u svetu, uključujući i ona u Njujorku, Londonu i Frankfurtu, da bi 1985. godine 80% svojih projekata izvodio u inostranstvu. Energoprojekt je poslovao kao sistem putem mreže zavisnih društava i kompanija, predstavništva i filijala u više od 20 zemalja u svetu, a kao najvažnija tržišta, osim domaćeg,²⁷⁴ izdvaja Ugandu, Alžir, Ganu, Zambiju, Kazahstan, Rusiju, Katar, Ujedinjene Arapske Emirate (UAE), Oman, Jordan i Peru.²⁷⁵

²⁷² Martino Stierli, “Networks and Crossroads: The Architecture of Socialist Yugoslavia as a Laboratory of Globalization in the Cold War,” in: Martino Stierli and Vladimir Kulić (eds.), *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980*, New York: The Museum of Modern Art, 2018, 24.

²⁷³ Sekulić, „Izgradnja nesvrstane modernosti“, 47.

²⁷⁴ U Beogradu je Energoprojekt realizovao sportsku halu i ledenu dvoranu „Pionir“ (1973), Beogradsku arenu (2004), podzemnu železničku stanicu Vukov spomenik (1989–1995), benzinsku pumpu „Dejtonku“, stambeno-poslovne komplekse blok 12, blok 15, blok 29, kao i jedan od prvih poslovno-stambenih objekata izgrađenih u okviru „Beograda na vodi“. Energoprojekt je izgradio i brojne stambene i poslovne jedinice na prostoru nekadašnje Jugoslavije, dok se kao njegov najznačajni projekat u domenu energetike izdvaja izgradnja brane Đerdap I.

²⁷⁵ Prvi internacionalni projekti Energoprojekta su bili hidrotehnički objekti i melioracioni sistemi u Argentini (1952), Burmi (1956, 1957, 1959), Turskoj (1953), Grčkoj (1955), Libanu (1957, 1959), Siriji (1954, 1957, 1960), Pakistanu (1958, 1959, 1959, 1960). Početkom 1970-ih, preduzeće je proširilo poslovanje na Ugandu, Peru,

Pokazujući se kao jedno od najuspešnijih jugoslovenskih preduzeća, Energoprojekt je prve inostrane arhitektonske projekte imao u Gvineji, Nigeriji i Kuvajtu. U inostranstvu je izgradio niz objekata i kompleksa različitih funkcija: komplekse ministarstava (Nigerija i Kuvajt), zgradu partije (Zimbabve), predsedničke rezidencije, zgrade senata i parlamenta, palatu guvernera, ambasadu Jugoslavije u Zambiji, upravne zgrade banaka, međunarodni sajam, međunarodni centar finansijskih usluga, najvišu zgradu u Zambiji u 1976. godini (FINDECO u Lusaki, arh. Dušan Milenković i Branimir Ganović), vojnu bolnicu, očnu kliniku, stadion, sportski centar, kompleks pomorske akademije, hotele, vile, prototip modularno-montažnih stambenih zgrada, zgradu telekomunikacija, istraživački centar naftne industrije, a od 2000-ih i tržne centre i toranj visine 840m u Bahreinu koji funkcioniše kao multinamenski toranj.

Pored toga, Energoprojekt je izgradio niz konferencijskih centara u kojima se ogleda povezanost jugoslovenske arhitekture sa izgradnjom ideje nesvrstanosti. Za potrebe Treće konferencije Pokreta nesvrstanih (8 – 10. 9. 1970), Energoprojekt je izgradio dvoranu „Mulunguši“ u Lusaki, Zambija, dok je za potrebe Osme konferencije (1 – 6. 9. 1986) izgradio hotel Šeraton, sa konferencijskom dvoranom, u Harareu, Zimbabve. Kako je Uganda bila zemlja-organizator sastanaka Organizacije afričkih država, Energoprojekt je za potrebe tog događaja izgradio konferencijski centar u Kampali (1972). Pored ovih, gradio je konferencijske centre i u Libervilu (Gabon, 1976, srušen 2014) i Akri (Gana, 1991).²⁷⁶

Mnoge od ovih zemalja su se za nezavisnost izborile ratom koji ih je ostavio u bedi, bez bolnica, škola, kuća. Postavljajući pitanje da li su im konferencijski centri zaista bili najneophodniji u tom momentu, Dubravka Sekulić zaključuje da je nesvrstanim zemljama bilo vrlo važno da Vašingtonu i Moskvi pošalju sliku kako 62 predstavnika zemalja sede jednaki jedni

Keniju, Island, Centralnoafričku republiku, Zair, Gabon, Panamu, Libiju. Pored energetskih projekata i projekata za snabdevanje, prečišćavanje i odvod vode, Energoprojekt je izgradio i niz objekata za različite tipove industrije, saobraćajne infrastrukturne radove (autoputeve, piste, metro stanice, tunele) u Ugandi, Peruu, Kazahstanu, urbanističke projekte u Egiptu, Jordanu, Peruu i državi Kano, sistem dalekovoda i razvodnih postrojenja u Šri Lanki, dok se kao najveći projekat izdvaja Čira Pjura, sistem brana u Peruu, čija je izgradnja i nadogradnja trajala 37 godina i završena je 2009. Pored toga, početkom 1980-ih, kada je počela automatizacija i prelazak na elektronsko poslovanje u bankama, poštama i drugim velikim sistemima, Energoprojekt je bio distributer hardvera i softvera na jugoslovenskom tržištu, uvodeći velike računarske mreže. Iz svega priloženog stiče se jasna slika da je Energoprojekt uvodio modernizaciju, kako u Jugoslaviji, tako i u zemljama u razvoju širom sveta. Za više podataka o istoriji Energoprojekta pogledati: *Monografija povodom 60 godina osnivanja kompanije*, Beograd: Energoprojekt Holding a.d., 2011; *Energoprojekt: ulog za narednih 65 godina uspeha*, monografija povodom 65 godina Energoprojekta, Beograd: Energoprojekt Energodata, 2016; Sekulić, Krstić i Dolinka, *op. cit.*

²⁷⁶ Čak i nakon 1992. godine, Energoprojekt nastavlja da gradi konferencijske komplekse, kao što su rezidencijalno-konferencijski kompleks – Spomen žrtvama sa ostrva Fao u delti Šat-El-Araba, na granici Iraka i Kuvajta, potom konferencijska dvorana u Bagdadu (Irak, 1992) i objekat za Samit Evrope u Sizranju (Rusija, 2007).

drugima za kružnim konferencijskim stolom u dvorani „Mulunguši“ i kako je nesvrstanost jednakost.²⁷⁷ Arhitektura je, stoga, u konstrukciji te slike igrala vrlo važnu ulogu. Pored toga, konferencijski centri su bili sredstvo da se te nove zemlje izgrade, kao što je u Jugoslaviji administrativno-politički centar Novog Beograda izgrađen kao preduslov i jedini način da se izgradi novo društvo i nova zemlja na mestu razaranja koje je rat ostavio.

Uprkos izgradnji objekata koji su omogućavali izgradnju nesvrstanosti, arhitektura ne samo da nije uspela da donese socijalizam nesvrstanim zemljama, nego je Energoprojekt „uspeo da uradi nešto suprotno: da donese kapitalizam u Jugoslaviju.“²⁷⁸ Da bi opstao na tržištu, Energoprojekt se profilisao kao korporacija koja radi celokupan projekat i logistiku, te u rekordno kratkim rokovima realizuje projekte. Radio je sve segmente projekta, od obilaska terena kako bi se utvrdilo u kojem pravcu bi se kretao projekat, do „davanja ključa u ruke“, angažujući pri tome inostrane pojedince i firme koji su im se pokazali kao najadekvatniji u datom trenutku. Tako Zoran Bojović objašnjava logistiku iza jednog od najvećih arhitektonskih projekata Energoprojekta u Africi, ali i jednog od najvećih projekata jugoslovenskog modernizma – Međunarodnog sajma u Lagosu, Nigerija (1974–1977).

Zasnovan na sedam prefabrikovanih elemenata, ceo nigerijski Međunarodni sajam je bio poput malog grada koji je, pored paviljona i izložbenih prostora na otvorenom, sadržao i hotel, motel, konferencijsku salu, obdanište, poštu, banku, vodotoranj, čak i veštačko jezero. Da bi sve ovo realizovao u zadatom roku, Energoprojekt je, kao i na svojim drugim projektima, angažovao *quantity surveyor*-a, koji bi na osnovu svih propisa i ugovora napravio najisplativiju finansijsku konstrukciju. Tako je odlučeno da će saobraćajni prilaz, fundiranje i nasipanje močvare da odrade holandske firme koje su već radile u Nigeriji i u obližnjim zemljama i imale svu mehanizaciju, jer bi donošenje mehanizacije i ljudi iz Jugoslavije za te potrebe bilo neisplativo. Iz Jugoslavije su, međutim, doveženi kalupi po kojima se lio beton na trakama za prefabrikaciju na gradilištu, cement iz Dalmacije, čelična konstrukcija koja je bila izrađena za tu potrebu, kao i deo elektro-

²⁷⁷ Dubravka Sekulić, “Constructing Non-Alignment,” Theory Lectures Series, Graz: Institut für Zeitgenössische Kunst, 17. 9. 2020; Dubravka Sekulić, “Constructing Non-Alignment: the case of Construction Enterprise Energoprojekt 1961–1989, architecture, construction and Yugoslavia in the world” – doctoral thesis, Zurich: Eidgenössische Technische Hochschule, 2020

²⁷⁸ Sekulić, „Izgradnja nesvrstane modernosti“, 67–68.

operme, iz Torpeda iz Rijeke i Rade Končara. Sajam je tako na gradilištu praktično bio samo složen od različitih elemenata.²⁷⁹

Upravo je dostupnost različitim materijalima činila jugoslovenska preduzeća vrlo efikasnim, a time i aktivnim i u zemljama Istočnog bloka. Jelica Jovanović mapira pedeset projekata u nekadašnjoj Čehoslovačkoj, izvedenih od strane preduzeća iz Srbije, Hrvatske i Makedonije. Ona su počela tamo da rade od 1965. godine, pod zajedničkom zastavom udruženja Unioninžinering koji je JNA osnovala upravo da bi izvršavalo projekte u inostranstvu.²⁸⁰ Kako je u Čehoslovačkoj naglo bila porasla potražnja za izgradnjom koja je prerasla kapacitet države da ga ispuni, jugoslovenske firme su bile angažovane da, u najvećem broju slučajeva, „obezbede razradu dizajna, tehnološku stručnost, građevinske usluge i materijal“.²⁸¹ Rad jugoslovenskih građevinskih preduzeća je bio promovisan i u SSSR-u putem izložbi, ali je primenom IMS sistema izgrađena samo jedna zgrada od 16 spratova u Tbilisiju, u Sovjetskoj Republici Gruziji, (1978–1981).²⁸² Uprkos proračunatoj uštedi na materijalu i radnoj snazi, nema detaljnijih podataka o implementaciji ovog patenta u SSSR-u, što ukazuje da je verovatno „samo izvožen kao produkt, ali bez značajnog uticaja na jugoslovenske građevinske operacije na sovjetskom tržištu“.²⁸³

Energoprojekt i Unioninžinering su primeri dva različita tipa angažovanja jugoslovenskih građevinskih preduzeća u inostranstvu. Dok je u prvom slučaju u pitanju izrada celog projekta i realizacija, u drugom slučaju se saradnja uglavnom zasnivala na izgradnji po projektima koje su izradili arhitekti u zemljama izvođenja radova. Postojao je i treći pristup u vidu zajedničke izrade projekta, saradnjom lokalnih arhitekata i jugoslovenskih preduzeća. Tako su za potrebe kampusa Univerziteta nauke i tehnologije „Kwame Nkrumah“ (KNUST) u Kumasiju, Gana (1968) saradivali John Owusu Addo i jugoslovenski arhitekti Miro Marasović, Nikša Ciko, Berislav Kalogjera i Nebojša Weiner.²⁸⁴

Rad jugoslovenskih preduzeća u inostranstvu rezultirao je nekim inovativnim rešenjima i evolucijom prefabrikovanih konstrukcionih patenata. Tim koji je 1980-ih radio na projektu

²⁷⁹ Zoran Bojović, „Sve je arhitektura“, razgovor vodili Dubravka Sekulić, Katarina Krstić i Andrej Dolinka, u: Dubravka Sekulić, Katarina Krstić i Andrej Dolinka (ur.), *Zoran Bojović: tri tačke oslonca / Zoran Bojović: Three Points of Support*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013, 99.

²⁸⁰ Jovanović, „Reversing the Exchange: Yugoslav Architectural Exports to Czechoslovakia,” 19.

²⁸¹ *Ibid.*, 11

²⁸² Jovanović, Grbić and Petrović, 416.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Videti: Mojca Smode Cvitanović, *op. cit.*

naselja Lišeira (Lixeira) za 25.000 stanara u Luandi, Angola, predvođen arhitektom Ivanom Petrovićem, unapredio je IMS sistem tako da može da se koristi u izgradnji jednorodinih kuća, što nije bila njegova primarna funkcija.²⁸⁵ Tokom rada na projektu za stambeno-administrativni kompleks Al Kalufa, Irak (1980–1984) Energoprojektov tim predvođen Zoranom Bojovićem je unapredio švajcarski konstruktivni sistem koji je omogućavao da se izgradi maksimum 4 sprata, kako bi izgradili objekat od 12 spratova. Na ovom projektu su takođe došli do rešenja kako da, uz pomoć aditiva i ovlaživanja sunđerima, liju beton na temperaturama na kojima se on zagreva i do 140 stepeni, a da se ne isuši prebrzo i da održi karakteristike koje treba da održi.²⁸⁶ Inovativnost se ogleda i na nivou logistike. Za razliku od Afrike, gde je lokalno stanovništvo obučavano za rad na gradilištima jugoslovenskih preduzeća, u zemlje Bliskog Istoka su radnici za gradilišta uvoženi iz Pakistana. Ta praksa je 1979. „predstavljala novinu, da bi kasnije postala široko raširena, pogotovo na gradilištima u Dubaiju i Abu Dabiju.“²⁸⁷

Međunarodni sajam u Lagosu i KNUST u Kumasiju ukazuju na široko kulturološko polje u kojima je jugoslovenski modernizam građen i čije je elemente inkorporirao u sebe. Uprkos tome što je rad jugoslovenskih građevinskih preduzeća u inostranstvu bio znatno uslovljen kompeticijom na tržištu, kratkim rokovima, raspoloživim materijalima i mogućnošću adaptiranja klimatskim uslovima, rezultirao je brojnim objektima koji se ubrajaju u najviša ostvarenja jugoslovenskog modernizma. Izgrađujući njih, Jugoslavija je omogućavala zemljama u kojima ih je gradila da ostvare svoje ciljeve, ali je takođe izgrađivala i svoju poziciju u svetu, a time i samu sebe.

4.4.3. Sajmovi kao sredstva samo-stvaranja

Pre izgradnje sajma u Lagosu, Jugoslavija je sredinom 1950-ih osnovala sajmove u svim svojim većim gradovima, a u tom periodu su završeni i sajmovi u Beogradu i Zagrebu, čije osnivanje seže pre rata. Osim što su imali ekonomsku funkciju, sajmovi su imali i dvojaku ideološku svrhu – prezentovali su jugoslovenski socijalizam inostranim izlagačima i posetiocima, i promovisali su ideju modernog života velikom broju lokalnih stanovnika.

²⁸⁵ Jovanović, Grbić, Petrović, 417.

²⁸⁶ Bojović, 99.

²⁸⁷ Sekulić, „Izgradnja nesvrstane modernosti“, 64.

Novi sajam u Beogradu (arh. Milorad Pantović), građen između 1954. i 1957, prema Aleksandru Ignjatoviću „igra važnu ulogu u drami jugoslovenskog samo-stvaranja“,²⁸⁸ te je od početka radova njegova izgradnja bila snažno obojena ideološkim učitavanjem značenja. Tako je i sama priprema tla, u čemu su učestvovalе volonterske brigade, opisivana kao „otelovljenje marksističke ideje transformacije prirode kao preduslova za društvenu transformaciju“.²⁸⁹ Na isti način su promovisane i ostale veze između Sajma i prirode – njegova lokacija uz reku, prilagođavanje obliku reke, kao i sama inovativna forma glavne hale izvedena posebno konstruisanim građevinskim patentom kako bi podsećala na strukture iz prirode. Ideologija je obojila ne samo izgradnju i arhitekturu Sajma, nego i njegovu svrhu, te je ocenjen kao „potvrda da Jugoslavija, čim joj se ukaže prilika, koristi svoje 'prirodne' moći da zaceli 'neprirodnu' podelu u svetu“.²⁹⁰

Izgradnja novog Beogradskog sajma predstavljala je i udaljavanje od postojećeg sajamskog kompleksa na drugoj obali reke Save koji je bio izgrađen za potrebe Prvog međunarodnog prolećnog beogradskog sajma 1938. godine,²⁹¹ ali je decembra 1941. bio adaptiran u „Jevrejski logor Zemun“ pod upravom Gestapoa.²⁹² Sajam je pre rata imao tri vrlo posećene međunarodne izložbe na kojima je prikazan niz proizvoda i atrakcija – od prvog televizijskog emitovanja na Balkanu u okviru paviljona firme Philips, preko čeličnog tornja firme Škoda na kojem je vežbala prva jugoslovenska padobranka Katarina Matanović, do ratne opreme u paviljonu Italije. Uprkos tome, nova država nije htela posle rata da koristi ovo mesto za svoju internacionalnu prezentaciju, te je za novi sajam odabrana nova lokacija uz reku.

Da je za Beogradski sajam odabrana stara lokacija, on bi izgradnjom (ili nadogradnjom) uveo velik deo infrastrukture koja bi kasnije služila Novom Beogradu, te ostaje otvoreno pitanje da li bi se to realizovalo ranije nego što je učinjeno, koncipiranjem Novog Beograda prvo kao administrativnog grada, a potom menjanjem njegove namene u pretežno stambeni distrikt. Ono

²⁸⁸ Aleksandar Ignjatović, „Out of the Sand, to Span the Future: The Architectural Image of Yugoslav Socialism in Belgrade,” *Centropa*, vol. 1, no. 13 (January 2013), 50.

²⁸⁹ *Ibid.*, 54.

²⁹⁰ *Ibid.*, 53.

²⁹¹ Stari sajam su projektovali arhitekti Tehničke direkcije Opštine Bograd, Milivoj Tričković, Đorđe Lukić i Rajko Tatić i sadržao je pet paviljona za prezentaciju Jugoslavije, zatim paviljon Zadužbine Nikole Spasića, paviljone Italije, Mađarske, Rumunije i Čehoslovačke, centralni paviljon – kulu, restoran, zgradu za upravu sajma, pomoćne objekte, a 1938. je izgrađen paviljon Turske i 1939. paviljon Nemačke. Za više informacija videti: Љиљана Благојевић, *Нови Београд: оспорени модернизам*, поглавље „Град колектива који сања и 'коначно решење““, 253–266.

²⁹² Videti: Jovan Byford, „Jevrejski logor na Beogradskom sajmištu – istorija i sećanja“, <<http://www.open.ac.uk/socialsciences/semlin/sr/sajmiste-logor.php>>, poslednji put pristupljeno 12. 12. 2020.

što se nije desilo u Beogradu, međutim, desilo se u Zagrebu. Za Zagrebački Velesajam je odabrana nerazvijena, južna, obala Save, te je njegova izgradnja „ubrzala izgradnju „celokupne infrastrukture – od struje, vodovoda i kanalizacije do prometnica“²⁹³ u celom području na kojem se ubrzo potom razvio Novi Zagreb. Od početka, Velesajam je imao svoju pumpu i sistem za prečišćavanje vode koji bi po potrebi mogao da obezbedi vodu i za druge delove Zagreba.

Zagrebački Velesajam je bio otvoren 1956. godine i njegova struktura je bila znatno drugačija od novog Beogradskog sajma. Sadržao je paviljone drugih država koje su finansirale njihovu izgradnju po projektima inostranih ili jugoslovenskih arhitekata – SSSR, Čehoslovačka, Italija, Mađarska, Kina, Istočna Nemačka, Zapadna Nemačka, SAD, Rumunija, Grčka, Poljska, Austrija. Potom, sadržao je paviljone jugoslovenskih firmi koje su takođe finansirale njihovu izgradnju – Mašinogradnja, Iskra, Slovenijales, Lesnina, Energoinvest, Rade Končar, Đuro Đaković i dr., a pored njih i objekte opšte namene – kongresnu dvoranu, upravni centar, carinsko skladište i radionice. Tako koncipiran i realizovan, Zagrebački Velesajam je bio „mesto gde su Istočni i Zapadni blok trgovali međusobno, ali se i takmičili u domenu prezentacije i izlaganja“.²⁹⁴

Najveći broj paviljona je bio izgrađen pre otvaranja ili početkom 1960-ih, ali Velesajam u suštini nikada nije bio završen. Paviljon nacija nije bio realizovan, kao ni drugi paviljon SAD-a koji je bio planiran za 1965. godinu (arh. Ivan Vitić), dok je „poslednja velika arhitektonska investicija bila nova južna ulazna kapija, izgrađena za potrebe Letnjih studentskih igara 1987“.²⁹⁵ Vremenom su bili dograđivani novi sadržaji i paviljoni jer je nedostajalo mesta i javila se potreba za atraktivnijim i profitabilnijim uslugama. Prva veća izmena je izvršena 1979. godine kada je za potrebe Evropskog prvenstva u umetničkom klizanju u okviru paviljona Zapadne Nemačke izgrađena pomoćna dvorana za klizanje koja je i danas u upotrebi. Osim toga, paviljon turizma, izgrađen 1959. godine, u međuvremenu je demoliran, dok je paviljon o porodici i domaćinstvu bio rasklopljen i nanovo izgrađen u centru grada, ali je kasnije izgoreo. Tokom 1991. godine bio je raspisan konkurs za izgradnju World Trade centra sa hotelom u okviru sajamskog kompleksa, ali projekat nije realizovan. Danas se sedam paviljona nalazi pod zaštitom kao građevni fond

²⁹³ Borka Bobovec, Ivan Mlinar, Domagoj Sentić, „Zagrebački velesajam kao poticaj razvoju novozagrebačkog centra“, *Prostor*, vol. 20, br. 43 (2012), 188.

²⁹⁴ Lana Lovrenčić, „The Zagreb Fair,” in: Maroje Mrduljaš and Vladimir Kulić (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 135.

²⁹⁵ Lovrenčić, 142.

spomeničke vrednosti, a još pet pavijona je na listi građevnog fonda ambijentalne vrednosti Republike Hrvatske.

Iako nekoliko paviljona u okviru Zagrebačkog Velesajma predstavlja remek-dela jugoslovenske arhitekture, posebno se izdvaja modernistički paviljon Mašinogradnje, sa staklenim fasadama, izgrađen 1957. godine po projektu Božidara Rašice, člana grupe EXAT 51.²⁹⁶ Oslanjajući se na osnovno nastojanje grupe da u arhitekturu i umetnost Jugoslavije uvede moderan dizajn i apstraktne forme, Rašica paviljon dizajnira kao jednostavnu geometrijsku formu, primenjujući najnovije materijale i dajući mu staklenu, potpuno transparentnu fasadu. Ovaj paviljon je privukao pažnju i Orsona Velsa (Orson Welles) koji u njemu snima nekoliko scena za film *Proces (The Trial)*, 1962), a svojevrsnu analogiju u inostranstvu je dobio u paviljonu Jugoslavije za Svetsku izložbu u Briselu 1958. godine, koji je dizajnirao Vjenceslav Rihter, takođe član grupe EXAT 51.

Vladimir Kulić ističe da su staklene fasade paviljona Jugoslavije na Svetskoj izložbi 1958. godine tumačene, od strane inostranih novinara i kritičara, kao ogledalo jugoslovenske politike i da je ceo dizajn paviljona interpretiran striktno politički. Njegova modernistička konstrukcija se tumačila kao „simptom izlaska države iz sovjetske orbite“, njegova „providnost, otvorenost prizemnog nivoa, odsustvo bilo kakvih vrata, tumačeni su kao otvorenost Jugoslavije prema strancima, u kontrastu sa zemaljama iza Gvozdene zavese“, njegova skromna veličina, koja je odudarala od megalomanskih paviljona zemalja velikih sila, tumačila se kao okretanje ljudskim vrednostima. Pozitivna recepcija paviljona je sama po sebi bila „politička poruka i značajan izvor spoljne legitimizacije jugoslovenskog specijalističkog projekta“.²⁹⁷ Po završetku Svetske izložbe, paviljon je prodat Belgiji, rasklopljen, izmešten i prenamenjen u srednju školu, te još uvek sačuvan. Do danas je sačuvan i jugoslovenski paviljon za EXPO 1967. u Montrealu (arh.

²⁹⁶ Grupu EXAT 51 (skraćeno od Eksperimentalni atelje) činili su arhitekta i vajar Vjenceslav Rihter, arhitekta i dizajner Bernardo Bernardi, slikar i vajar Aleksandar Srnec, arhitekti Zdravko Bregovac, Zvonimir Rajić i Vladimir Zarahović, slikar, grafički dizajner i umetnik Ivan Picelj, arhitekta, scenski dizajner i slikar Božidar Rašica, kao i animator, režiser i slikar Vladimir Kristl. Grupa je bila osnovana 1951. godine u Zagrebu i bila je aktivna do 1956. godine. Najviše se zalagala za apstraktnu umetnost i sintezu arhitekture, lepih i primenjenih umetnosti. Shvatanja članova i njihovo stvaralaštvo zasnovano na principima za koje su se zalagali, snažno su uticali na formiranje jugoslovenskog modernizma kao stila, to jest na odbacivanje socijalističkog realizma i okretanje ka apstraktnim formama u umetnosti i arhitekturi. Pored stvaralaštva Božidara Rašice, od velikog značaja za arhitekturu jugoslovenskog modernizma je bio rad Vjenceslava Rihtera o kojem će više biti reči u poglavljima 5.2.2. i 5.3.1. ove disertacije.

²⁹⁷ Vladimir Kulić, “The Scope of Socialist Modernism: Architecture and State Representation in Postwar Yugoslavia,” in: Vladimir Kulić, Timothy Parker and Monica Penick (eds.), *Sanctioning Modernism: Architecture and the Making of Postwar Identities*, Austin: University of Texas Press, 2014, 48–49.

Miroslav Pešić) koji je ponovo montiran 1971. kao Pokrajinski muzej pomorstva (Provincial Seamen's Museum) u gradu Grand Bank u Kanadi. O ovom paviljonu više govorimo u poglavlju 5.1.1. ove disertacije.

Kako na tlu Jugoslavije, tako i na svetskim izložbama koje su organizovale druge zemlje, paviljonski objekti i sajamski kompleksi su za Jugoslaviju predstavljali sredstvo prezentacije ideologije koja je bila utemeljena na „srednjem putu“ i na posredničkom položaju Jugoslavije između podeljenog i nesvrstanog sveta. Sajam u Beogradu je od odabira lokacije i pripreme zemljišta bio promovisan kao otelovljenje posredničke ideologije, dok je Zagrebački Velesajam bio svojevrsno sredstvo kojim je Jugoslavija moderirala saradnju između Istočnog bloka, Zapadnog bloka i Pokreta nesvrstanih, ali svakako i promovisala robu i usluge svojih firmi na sva tri područja. Jugoslovenski sajmovi su bili jedini koji su „u doba zahlađenja odnosa između kapitalističkih i socijalističkih zemalja, podjednako posjećivali izlagači iz svih zemalja, s posebnim naglaskom na nesvrstane zemlje koje tada postaju značajno tržište“.²⁹⁸ Sličnu posredničku ulogu u zemlji je imao i turizam.

4.4.4. Turistički kompleksi – od prava na odmor do sredstva internacionalne reprezentacije

U međuratnom periodu, koncept odmarališta se razvijao paralelno u različitim evropskim zemljama. Dekretom Sovjeta je 1921. godine rešeno da će letnjikovci, koje su nekada samo aristokratija i plemstvo mogli da koriste, omogućiti odmor i razonodu milionima radnih ljudi.²⁹⁹ Godine 1936, Međunarodna organizacija rada je donela Konvenciju o plaćenom godišnjem odmoru koji bi trebalo da traje najmanje šest dana, što je prva vlada levičarskog Narodnog fronta u Francuskoj produžila na petnaest dana.³⁰⁰ Kao posledica toga, u različitim zemljama su se razvijali programi koji su institucionalizovali odmor – „Dopolavoro“ (‘Nakon posla’) u Fašističkoj Italiji, ‘Kraft durch Freude’ (‘Snaga kroz radost’) u nacional-socijalističkoj Nemačkoj, ‘Billy Butlin’s Holiday Camps’ (‘Bili Batlin odmarališta’) u Velikoj Britaniji,

²⁹⁸ Bobovec, Mlinar, Sentić, 189.

²⁹⁹ Живанчевић, 176.

³⁰⁰ Ines Tanović i Boriša Mraović, „Kontradikcije raspada. Radni narod, organizirani odmor i nedjeljivi ostaci“, u: Vida Knežević i Marko Miletić, *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, Beograd: Centar CZKD – Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018, 203.

odmarališni kampovi radničke unije u socijal-demokratskoj Švedskoj³⁰¹. Većina odmarališta je bila individualnog tipa, za radnike, dok je koncept porodičnog odmora razvijen tek kasnije. U ovom periodu se takođe rađa i koncept dečijih odmarališta, koji masovno zaživljava tek posle rata.

U Jugoslaviji je Uredba o plaćenom godišnjem odmoru doneta 1946. godine, a osnivanjem Fonda radničkih odmarališta, svakom radniku se odbijalo 0,3% od plate u ove svrhe. Međutim, oko 30 objekata koji su u naredne dve godine izgrađeni sredstvima iz Fonda, mogli su da koriste samo članovi Sindikata, kao najzaslužniji radnici,³⁰² dok su objekti lošijeg kvaliteta i odmarališni kampovi bili dostupni drugim radnicima. Ipak, tokom 1948, kada je Jugoslavija još ispaštala zbog gladi, izolacije i posledica rata, „nov režim uspeo je da organizuje odmor za 1,5 miliona Jugoslovena na primorju“.³⁰³ Minimalan broj dana za odmor na godišnjem nivou je 1958. bio povećan na 12 dana, godine 1965. je povećan na 14 dana, dok je 1973. odlučeno da odmor ne sme biti kraći od 18 dana. Godišnji odmor je time bio potpuno institucionalizovan – nije se „ostavljao izbor ni radništvu ni preduzećima – na odmor se moralo ići“.³⁰⁴ Deo te institucionalizacije je predstavljala i rapidna izgradnja kompleksa odmarališta, a ubrzo i uviđanje da se osim radnih i vojnih odmarališta mogu graditi i komercijalni turistički objekti.

Turizam, međutim, nije odmah postao isplativa grana jugoslovenske privrede. Godine 1958, turizam je donosio „samo sedam miliona dolara godišnje, dok je pomoć koju su emigranti slali svojim porodicama u zemlji iznosila impresivnih šesnaest miliona. Tek 1962. su prihodi od turizma dostigli prihode od ispomoći“.³⁰⁵ Upravo 1960-ih, a u mnogo većoj meri 1970-ih počinje modernizacija jugoslovenske jadranske obale kroz turizam, i to ne samo izgradnjom smeštajnih objekata, nego i niza kolektivnih i javnih usluga, „poput komercijalno-uslužnih centara, sportskih objekata, kongresnih dvorana, parkirališta, gastro-centara, punktova za iznajmljivanje opreme za plažu, noćnih klubova, barova, javnog prijevoza, parkova ili uređenih površina i proširenja mreže šetališta uz morsku obalu“.³⁰⁶ Sve ove usluge su nastojanje Jugoslavije da se ponudi kao

³⁰¹ Michael Zinganel and Elke Beyer, “‘Beside the seaside...’ Architectures of a modern global longing,” in: Elke Beyer, Anke Hagemann and Michael Zinganel (eds.), *Holidays after the Fall: Seaside Architecture and Urbanism in Bulgaria and Croatia*, Berlin: Jovis, 2013, 38.

³⁰² Живанчевић, 176–177.

³⁰³ Mitrović, 154.

³⁰⁴ Tanović i Mraović, 204.

³⁰⁵ Mitrović, 151.

³⁰⁶ Dafne Berc, „Suštinske osobine naslijeđa jugoslavenskog turizma: međuodnos arhitekture i prostornog planiranja / The Intrinsic Qualities of Yugoslav Tourism Heritage: Interrelation of Architecture and Planning“, u: Nataša Bodrožić i Saša Šimpraga (ur.), *Motel Trogir: nije uvijek budućnost ono što dolazi / Motel Trogir: It is not Future*

atraktivna destinacija za odmor, ali i pokazatelj da turisti nisu pasivni konzumenti, nego učestvuju u stvaranju specifičnog društvenog prostora svog odmarališta time što „stvaraju potražnju za određenim uslugama i učestvuju u određenim pravilima ili ih podstiču“.³⁰⁷ Kao rezultat toga, na jugoslovenskoj jadranskoj obali „[n]ema gotovo nijednog hotela, kampa, uređene plaže ili primjera turističke infrastrukture čija programska ponuda i morfologija nisu bile modificirane i/ili povećane unutar prvih dvadeset godina od završetka izgradnje“.³⁰⁸ Tako je turistička grana jugoslovenske privrede, koja je na svom začetku 1949. godine imala svega nekoliko hiljada ležajeva, 1987. godine raspolagala sa preko 1,3 miliona ležajeva u različitim smeštajnim kapacitetima,³⁰⁹ od čega je gotovo sve bilo izgrađeno do 1975. godine. Kao rezultat toga, broj noćenja inostranih gostiju se sa 2 miliona u 1957. povećao na 26 miliona u 1974. godini.³¹⁰

Turistički kompleksi koji su se gradili na jugoslovenskoj obali Jadrana bili su utemeljeni na zajedničkom interesu i na uklapanju sa izgrađenim nasleđem i sa prirodnim okruženjem.³¹¹ Maroje Mrduljaš ih klasifikuje u devet tipova: (1) kula/vertikalni blok, (2) uzdignuti horizontalni blok, (3) skulpturalno oblikovani horizontalni blok, (4) atrium, (5) kompleks u obliku slova „Y“ ili duplog „Y“, (6) paviljoni, tačkasto raspoređeni po terenu, (7) kompleks u obliku trake koja prati konfiguraciju tla, (8) terasaste strukture i (9) kompozicije po uzoru na mediteranski stil zbijenih sela. Kao primer turističkog kompleksa u kojem je kolažirano više ovih tipova, Mrduljaš izdvaja Haludovo na Krku (arh. Boris Magaš, 1971/72).³¹² Dok su prva četiri tipa bila najviše zastupljena tokom 1960-ih godina, ostali tipovi se razvijaju tokom 1970-ih i predstavljaju promišljeno inkorporiranje arhitekture u prirodno okruženje, čime dolazi do izražaja jedna od glavnih odlika jugoslovenskih turističkih projekata – strukturalno inkorporiranje „gradacije između javnih, preko polu-javnih do privatnih i intimnih prostora“,³¹³ čime oni ostaju javno vidljivi, delom i javno dostupni, a time i deo kolektivnog sećanja.

that Always Comes After, Zagreb: Udruga za suvremene umjetničke prakse Slobodne veze / Eindhoven: Onomatopee, 2016, 46.

³⁰⁷ Zinganel and Beyer, 36.

³⁰⁸ Berc, 54.

³⁰⁹ Tanović i Mraović, 204–205.

³¹⁰ Bilandžić, 386.

³¹¹ Razlog za ovo može se videti u činjenici da je Ustav SFRJ iz 1974. prvi ustav koji je bio u skladu sa Deklaracijom Ujedinjenih nacija o čovekovoј sredini iz iste godine, po kojoj je pravo čoveka na zdravu životnu sredinu ustavno pravo. Videti: Стојиљковић, 336.

³¹² Maroje Mrduljaš, “Building the Affordable Arcadia. Tourism development on the Croatian Adriatic coast under state socialism,” 177.

³¹³ Berc, 48.

Neki od ovih tipova objekata, kao na primer „velike zgrade na ivici da postanu mega-strukture, varijacije u artikulaciji zapremine, rasporeda javnih i privatnih prostora – prvi put su istraživani u (ili paralelno sa) arhitekturom turizma [...] da bi kasnije bili ponovo primenjeni u masovnoj stanogradnji“.³¹⁴ Arhitektura jugoslovenskog turizma je time bila svojevrsni poligon za eksperimentisanje različitih struktura ili tipologija objekata, kao i njihovog odnosa prema prirodnom okruženju. Sa druge strane, neki primeri iz stanogradnje, poput terasastog sistema stanovanja, usled velikih troškova izgradnje su se u jugoslovenskom društvu primenjivali „najviše u izgradnji ekskluzivnih hotelskih kapaciteta“.³¹⁵ Strukture turističkih kompleksa koje su se nastavljale na lokalnu topografiju stvarale su „svoje specifično društveno okruženje – specifični jugo-mediteranski pejzaž dokolice za internacionalnu radničku klasu“.³¹⁶

Kako su na jugoslovenskom primorju boravili i državnici zemalja sa kojima je Jugoslavija bila u dobrim odnosima, kao i filmske ličnosti poput Orsona Velsa, veći turistički kompleksi su služili i kao „prezentacija ekonomskih i društvenih dostignuća zemlje“.³¹⁷ Enterijeri hotela su tako postali

sredstva arhitektonske reprezentacije i izložbe jugoslovenske 'socijalističke' kulture širokoj 'publici', svojevrsni muzeji moderne umetnosti koji su sadržali različite umetničke žanrove i medije – slike, murale, tepiserije, reljefe, mozaike, namenski dizajniran nameštaj, koji su modernu kulturu promovisali takođe i domaćoj populaciji.³¹⁸

Sinteza visokog modernizma, lepih i primenjenih umetnosti koju su zagovarali članovi grupe EXAT 51, najveću je vidljivost dobila upravo kroz arhitekturu turizma. Pri uređivanju enterijera ovakvim pristupom, velika pažnja je posvećivana zajedničkim prostorima, dok su same sobe bile generalno jednostavno uređene, u čemu se ogledao ideološki stav da je „'kolektivno' prioritet nad 'individualnim'“.³¹⁹ Turizam je, svojom ekonomijom i marketinškom snagom, „igrao značajnu ulogu u društvenoj transformaciji“,³²⁰ bio je „igralište na kojem su usvojeni i 'dobri' i 'loši' aspekti

³¹⁴ Mrduljaš, 191.

³¹⁵ Стојиљковић, 329.

³¹⁶ Berg, 55.

³¹⁷ Zinganel and Beyer, 42–43.

³¹⁸ Mrduljaš, 198/201.

³¹⁹ Mrduljaš, 201.

³²⁰ Karin Taylor i Hannes Grandits, „Turizam i stvaranje socijalističke Jugoslavije – uvod“, u: Karin Taylor i Hannes Grandits (ur.), *Sunčana strana Jugoslavije: povijest turizma u socijalizmu*, Zagreb: Srednja Europa, 2013, 29.

suvremene potrošačke kulture“³²¹ i vremenom je postao „sredstvo državne legitimizacije i jugoslavenski zaštitni znak“³²².

Jugoslovenski turistički resori na jadranskoj obali privlačili su goste iz Istočnog bloka, iz Zapadnog, kao i iz nesvrstanih zemalja. Kako su u najluksuznija odmarališta dolazili zvaničnici suprotstavljenih zemalja, ostaje otvoreno pitanje da li je jugoslovenski turizam doprineo razumevanju nacija i okončavanju Hladnog rata, ali ono što jeste postigao je omogućavanje „neuobičajenih političkih sučeljavanja, na primer, dozvoljavajući bogatim Amerikancima da se klade u društvu sa ličnostima kao što je jedan od lidera nesvrstanosti Muamer El Gadafi“³²³. Ovakvi susreti, osim što su doprineli stvaranju slike o Jugoslaviji kao o atraktivnoj destinaciji, postali su nerazdvojivi deo sinteze arhitekture, lepih umetnosti, dizajna, primenjenih umetnosti i svega onoga što je činilo te hotele tim što su bili. Imajući na umu devastirano stanje u kojem se mnogi od njih sada nalaze, postavlja se pitanje da li hoteli poput Haludova na Krku mogu da budu deo neke druge slike i imaju neku drugu budućnost. Ovo se pitanje odnosi na znatan fond nasleđa arhitekture jugoslovenskog modernizma.

4.4.5. Objekti kulture – od plastičkih formi do hibridnih kompleksa

Prema Dragani Konstantinović, objekti kulture predstavljaju paradigmatički isečak društvene stvarnosti jer prikazuju da se kulturna mreža konceptualizovala tako da je prevazilazila prosvetiteljske funkcije i dobijala širu društvenu funkciju.³²⁴ Pored toga, izgradnja specijalizovanih tipova predstavljala je „svesni oblik kulturne reprezentacije, a pre svega displej kulturne liberalizacije, čime su postepeno hibridizovana programska načela aktuelnog društvenog sistema i kulturno-tehnoloških stremljenja izvan njegovih granica“³²⁵.

Kako smo pokazali u poglavlju 4.2, prve posleratne godine je obeležilo uspostavljanje institucija državne i administrativne uprave i rešavanje problema stanovanja, ali, kako zapaža Mihailo Lujak, i raspisivanje konkursa za nadnacionalne (jugoslovenske) institucije kulture, kao

³²¹ *Ibid.*, 34.

³²² *Ibid.*, 42.

³²³ Vladimir Kulić, *Kako se gradio Vavilon / Building Babylon*, edicija *Nesvrstani modernizmi / Non-Aligned Modernisms*, Zoran Erić (ur.) Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2015, 19.

³²⁴ Dragana Konstantinović, „Programske osnove jugoslovenske arhitekture: 1945–1980“ – doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet političkih nauka, 2013, 131.

³²⁵ *Ibid.*

što su Moderna galerija (1948), Velika jugoslovenska opera (1948) i Vojni muzej (1949).³²⁶ Nijedan od ovih projekata tada nije bio realizovan usled velike ekonomske krize, ali oni svedoče o značaju koji su reprezentativni objekti kulture imali za identitet nove države i za formiranje jedinstvenog jugoslovenskog arhitektonskog izraza. Od značaja za dalji razvoj objekata kulture je bilo uvođenje radničkog samoupravljanja, čime se „samoupravni model prenosio i na polje kulture i politiku kulture“,³²⁷ i sprovođenje decentralizacije, u okviru čega je „uspostavljena baza distribucije objekata kulture i utvrđena su polja njihovog delovanja: od onih u centrima svakodnevnih potreba ljudi, kakve se mesne zajednice, lokalni domovi kulture, preko onih u gradskim centrima društvenog života šire zajednice – grada ili naselja, do onih najreprezentativnijih, specijalizovanih po svojim funkcijama“.³²⁸ Način na koji su ove promene uticale na razvijanje jugoslovenskog arhitektonskog izraza kroz objekte kulture, Lujak analizira kroz dva perioda – od 1957. do 1965, a potom od 1965. do 1974.

Tokom prvog perioda, gradile su se pretežno dve grupe objekata – muzeji revolucije i Domovi Jugoslovenske narodne armije, „objekti koji su imali nadnacionalni karakter sa istaknutom ulogom reprezentacije samostalnih postignuća jugoslovenskog socijalističkog društva“.³²⁹ Kao najznačajnije objekte ove grupe Lujak navodi Muzej narodne revolucije Bosne i Hercegovine u Sarajevu (arh. Edo Šmidihen, Boris Magaš, Radovan Horvat, 1958–1963), nerealizovani Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije u Beogradu (arh. Vjenceslav Rihter, 1961), Muzej revolucije u Rijeci (arh. Neven Šegvić, 1972–1976), i objekte koje je projektovao Ivan Vitić: Muzej radničkog pokreta i narodne revolucije Vojvodine u Novom Sadu (1959–1966), Dom JNA u Šibeniku (1960–1961) i Dom JNA u Komiži na Visu (1961–1967).

Pored ovih objekata, u tom periodu su građeni i objekti internacionalnog i nadnacionalnog karaktera, to jest, muzeji i memorijalni kompleksi koji su pored muzeološke uloge, „imali značajnu društveno reprezentativnu ulogu“.³³⁰ Kao najznačajnije objekte tog tipa, Lujak navodi Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Muzej „25. maj“ u Beogradu (arh. Mihailo Janković, 1962) i Spomen muzej „21. oktobar“ sa memorijalnim parkom u Kragujevcu (arh. Ivan Antić i Ivanka Raspopović, 1965–1976). Zapažamo da je karakteristično za sve ove muzeje da imaju u svojim arhivama i hemerotekama fotografije koje svedoče o brojnim posetama inostranih

³²⁶ Лужак, 3.

³²⁷ Dragana Konstantinović, 171.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Лужак, 4.

³³⁰ *Ibid.*

zvaničnika kojima se Jugoslavija predstavljala kroz otvorenost prema svetskoj modernoj umetnosti i kroz antifašističku borbu i memorijalizaciju žrtava nacističkog režima. Za njih, kao i druge objekte kulture građene do 1965, Lujak navodi da ih karakteriše korišćenje arhitektonskog objekta kao izražajnog plastičnog tela.³³¹ Od 1965. do 1974, dolazi do promene u koncepciji objekta kulture, te je on

formiran kao heterogen skup različitih i individualnih prostornih celina i programskih sadržaja koji formiraju kompleksnu jedinstvenu prostornu celinu, odnosno kompoziciju objekta. Objekat kulture prestaje da bude posledica realizacije određenih izražajnih oblika, postavši prostorna akcija nastala kao rezultat integracije prostora objekta i njegovog sadržaja ili događaja kojima je namenjen.³³²

Kao najreprezentativnije objekte ovog perioda, Lujak navodi Narodnu biblioteku Srbije (arh. Ivo Kurtović, 1966–1973), Makedonsku Akademiju nauka i umetnosti (arh. Boris Čipan, 1969–1976), Spomen kuću Bitke na Sutjesci na Tjentištu (arh. Ranko Radović, 1966–1971), Spomen dom u Kolašinu (arh. Marko Mušič, 1970–1975), Spomen dom boraca NOR-a i omladine Jugoslavije u Kumrovcu (arh. Ivan Filipčić i Berislav Šerbetić, 1972–1974), Spomen dom „Mitar Trifunović Učo“ u Bosanskom Šamcu (arh. Marko Mušič, 1974–1976) i Dom revolucije u Nikšiću koji nije do kraja realizovan (arh. Marko Mušič, 1976).

Kada je u pitanju razlika između objekata iz 1960-ih i kasnijih, do sličnog zaključka dolaze i Mila Đurđev i Maja Momirov koje su 2014. godine analizirale prostorne i morfološke karakteristike objekata domova kulture i kulturnih centara u Republici Srbiji u odnosu na njihove programe. Među objektima koje su analizirale su i oni koji su bili namenski izgrađeni u periodu SFRJ: kompleks zgrada Dečjeg kulturnog centra sa Malim pozorištem „Duško Radović“ i zgradom Radio-televizije Beograd (arh. Ivan Antić, 1963–1967), Dom omladine Beograda (arh. Dragoljub Filipović, Momčilo Belobrk i Zoran Tasić, 1961–1964), Dom kulture u Čačku (arh. Luj Švever, 1970), Dom kulture „Oslobođenje“ u Novom Pazaru (arh. Toma Milanović, 1973), Dom kulture Studentski grad u Beogradu (arh. Milan Mitrović, 1974), Kulturni centar u Zrenjaninu (arh. Svetislav Ličina, 1978), Centar za kulturu u Požarevcu (arh. Miloš Bojović, 1982) i Centar za kulturu u Smederevu (arh. Mira Šterić, 1982). Autorke dolaze do zaključka da

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, 5.

postoji primetna razlika arhitektonskog izraza objekata građenih tokom 1960-ih i onih građenih kasnije. Prvi arhitektonski izraz je „pod snažnim uticajem moderne, veoma svedenih linija, pravilne geometrije, ravnih krovova, sa izraženim horizontalama i prostranim staklenim površinama. Složenost funkcije ne može se lako razaznati na uniformnoj fasadi.“³³³ Za razliku od toga, kompleksnost funkcije objekata građenih tokom 1970-ih i 1980-ih se refletovala i na prostornu kompoziciju, te je primetna diferencijacija celina, dinamika volumena različitih oblika, razmera i visina.³³⁴

Ovu promenu takođe zapažamo i na objektima visokoškolskih institucija, čak u širem vremenskom periodu. Tako je, na primer, zgrada Poljoprivrednog fakulteta u Novom Sadu (arh. Milena Đorđević i Sibin Đorđević, projekat 1954, izgradnja 1956–1966) karakteristična po čistim formama četiri bloka koji su raspoređeni po pravougaonoj osnovi, a svi oni se sastaju u centralnoj auli kružne osnove iz koje se ulazi u svaki blok. Na kasnije izgrađenim objektima je jasno vidljiv prelaz ka diferencijaciji celina i dinamici volumena. Tako zgradu Filozofskog fakulteta (arh. Aleksandar Stjepanović, Ljiljana Jovanović-Andelković i Božidar Janković, 1973–80) karakteriše ekspresivna i dinamična brutalistička forma koja u prostor oko sebe „zalazi“ volumenima svojih učionica, amfiteatra, biblioteke, a u svoje središte uvodi zajednički otvoreni prostor u vidu višetažnog atrijuma i betonskog mobilijara koje su arhitekti u ranijim projektima primenjivali u eksterijeru. Najava ovakve forme je zgrada Fakulteta dramskih umetnosti (arh. Aleksandar Stjepanović, Božidar Janković, Mihailo Naslas, 1964/1975, 1980), zamišljena kao deo Univerziteta umetnosti koji nije nikada realizovan. Nju karakteriše izdužen, strukturalan oblik koji prati različite sadržaje u zgradi (sale, učionice, studije itd.) i koji je trebalo da bude povezan sa ostalim akademijama projektovanog kampusa Univerziteta umetnosti.

Uslozljavanje strukture objekata kulture prema njihovoj funkciji, vremenom je počelo da vodi hibridnim kompleksima. Spomenici žrtvama fašizma i narodnooslobodilačkoj borbi su u nekim slučajevima počeli da se grade kao kompleksi koji sadrže muzeje, parkove, punktove za provođenje slobodnog vremena (restorane, motele), te su bili 'učionice' na otvorenom, „hibridni kompleksi koji su spajali slobodno vreme sa obrazovanjem, arhitekturu sa skulpturom, objekat sa

³³³ Mila Đurđev i Maja Momirov „Programsko prostorne i morfološke karakteristike objekata domova kulture i kulturnih centara u Republici Srbiji“, u: Radivoje Dinulović, Dragana Konstantinović, Miljana Zeković (ur.), *Arhitektura objekata domova kulture u Republici Srbiji*, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2014, 156.

³³⁴ *Ibid.*

pejzažem“.³³⁵ Ovakav pristup je bio čak i neophodan jer su memorijalni kompleksi građeni na mestima masovnih stradanja koja su bila udaljena od gradova. U urbanim strukturama, kulturni objekti su prerastali u hibridne kongresno-kulturno-poslovno-hotelske komplekse poput Sava centra na Novom Beogradu (arh. Stojan Maksimović, 1976–1981), ili u hibridne megastrukture koje su objedinjavale sportske, trgovinske i kulturne sadržaje.

4.4.6. Sportsko-poslovno-kulturni kompleksi

Hibridne megastrukture koje su objedinjavale sportske, trgovinske i kulturne sadržaje, gradile su se najčešće povodom većih međunarodnih sportskih manifestacija i imale su značajnu ulogu kako u simboličkom predstavljanju Jugoslavije, tako i u urbanističkom i društvenom razvoju gradova u kojima su građene. One su možda najreprezentativnija zaostavština jugoslovenskog socijalizma, u pravom smislu hibridi kulturnog, društvenog i simboličkog nasleđa. Dok je modernizam generalno nastojao da razdvoji funkcije, ovakvi kompleksi su težili da ih ujedine, a u Jugoslaviji su bili „utelovljenje tadašnjeg poimanja društvene solidarnosti, prosperiteta i javnog dobra te su uspjeli internalizirati i pomiriti vrijednosti samoupravnog socijalizma i rastućeg konzumerizma“.³³⁶

Ekonomski model zasnovan na samoupravljanju je rezultirao većom proizvodnjom i razvojem privrede, te je, kako Bilandžić uočava, za samo 15 godina, od 1956. do 1972, životni standard narastao za tri i po puta.³³⁷ Ovo je neraskidivo uticalo na razvoj potrošačke kulture, to jest zadovoljstva u biranju proizvoda i potrošnji koja nije bila neophodna zarad preživljavanja. Struktura potrošnje se u Jugoslaviji sve više približavala tipu potrošnje industrijskog društva: od 1952. do 1973, broj automobila po stanovniku se povećao 136 puta više, potrošnja na namještaj i opremu za domaćinstvo povećala se sa 4,8 na 10,2%, broj električnih šporeta povećao se sa 1,0 na 194,6 na 1.000 stanovnika, potrošnja električne energije povećala se za više od 21 put. Ovo je

³³⁵ Robert Burghardt and Gal Kirn, “Yugoslavian Partisan Memorials: Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics,” in: Valerie Smith (ed.), *Between Walls and Windows: Architecture and Ideology*, Berlin: NODE, 84.

³³⁶ Lidija Butković Mićin, „Živorad Janković: arhitektonski nomadizam unutar jugoslavenskog kulturnog prostora / Živorad Janković: Architectural Nomadism in the Yugoslav Cultural Space“, u: Nataša Bodrožić; Lidija Butković Mićin i Saša Šimpraga (ur.), *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji / Consumer Culture Landscapes in Socialist Yugoslavia*, Zagreb: Slobodne veze – Udruga za suvremene umjetničke prakse i Eindhoven: Onomatopoe 152, 2018, 372.

³³⁷ Bilandžić, 387.

rezultiralo time da je kupovna moć Jugoslovena krajem 1970-ih bila na vrhuncu, a Jugoslavija se već svrstala među zemlje potrošačkog društva.³³⁸ Uporedo sa ovim, razvijala se tipologija robnih kuća tako da su i one predstavljale objekte koji teže umetničkoj izražajnosti, a ne samo funkcionalnosti. U Beogradu je među najvećim robnim kućama bila Beograđanka u okviru Palate Beograd (arh. Branko Pešić, 1969–1974), u Novom Sadu su to Stoteks (arh. Milan Mihelič, 1968–1972) i Nork (arh. Milan Matović, 1982), u Rijeci robna kuća Ri (arh. Ninoslav Kučan, 1970–74), u Splitu su Prima (arh. Antun Šatara, 1961–1964) i Dalma (arh. Vuko Bombardelli, 1967–1973), u Baru robna kuća Izbor (arh. Batrić Mijović, 1980–1984), u Skoplju Gradska robna kuća (arh. Živko Popovski, 1969–1973), u Sarajevu Unima (arh. Vladimir Zaharović, 1975), u Banja Luci robna kuća Boska (arh. Velimir Neidhardt, 1973–1978). U okviru većih blokovskih naselja su se od 1960-ih razvijali uslužno-trgovinski centri koji su sadržali samoposluge, restoran, poslastičarnicu, apoteku, frizerski salon, prodavnicu tekstila, krojačku radnju i druge sadržaje. Vremenom, oni su izrasli u hibridne sportsko-poslovno-kulturne komplekse.

Ovakavi kompleksi, koji su uglavnom zauzimali površinu jednog stambenog naselja po CIAM-ovoj urbanističkoj shemi, te su bili mikrourbanistički projekti, nisu se nikada gradili na periferiji gradova jer je trebalo da budu pristupačni svim građanima. Usled toga, oni su menjali centralitet gradova i postajali novi moderni centri koji su uticali na dalji razvoj urbaniteta i društvenih navika u njemu. U nastavku poglavlja, fokusiramo se na četiri takva kompleksa koji su izgrađeni po projektu arhitekta Živorada Jankovića i njegovih saradnika u Sarajevu, Splitu, Prištini i Novom Sadu, kako bi se sagledao razvoj tipologije ovih kompleksa i značaj koji imaju za gradove.

Sarajevsku Skenderiju je Janković projektovao sa arhitektom Halidom Muhasilovićem, dok je konstruktor bio Ognjeslav Malkin. Kompleks objedinjuje sportske, kulturne, trgovačke, ugostiteljske i zabavne sadržaje i izgrađen je kao odgovor na potrebe stanara novoizgrađenih naselja masovnog stanovanja. Ove različite funkcije su raspoređene u zasebnim objektima, a od celog kompleksa su završene samo dve faze izgradnje do 1969. godine, dok se od treće faze odustalo. Naizgled potpuno samostalni objekti kompleksa su ambijentalno povezani trgovom i pešačkim zonama koje povezuju različite sadržaje, čime su funkcionalne karakteristike urbanističkog organizma Baščaršije ugrađene u koncept Skenderije.³³⁹ Pešačkim zonama je

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*, 364.

takođe omogućena vitalna komunikacija sa posmatračem, u čemu se ogleda „nov arhitektonski rječnik koji je tada stvaran“.³⁴⁰ Objekti su povezani i prepoznatljivim stilom izgradnje korišćenjem golog betona, što od Skenderije čini „rijedak fenomen gradnje u golom betonu“ u Sarajevu.³⁴¹

Ova razdvojenost objekata i njihovo povezivanje pešačkim zonama karakteristična je i za kompleks sportske dvorane Gripe sa poslovnim centrom Koteks u Splitu koji je Janković realizovao sa arhitektom Slavenom Rožićem u okviru priprema za 8. Mediteranske igre 1979. godine. Ovaj kompleks karakteriše velik procenat otvorenog „praznog“ javnog prostora, kao što su kaskadni trgovi, amfiteatralna stepeništa, terase, zatim „elementi mediteranskog urbanog inventara (*pasarele*, zasjenjene terase, pergole, trgovi, skalinade) preuzeti u hipertrofiranom mjerilu i predstavljaju u pravom smislu otvoreni javni gradski prostor“.³⁴² Kompleks, pored sportskih, kancelarijskih i prodajnih prostora, sadrži prostranu podzemnu garažu sa mogućnošću proširenja, banku, poslastičarnicu, luksuzni restoran i diskoteku. Poslovni centar Koteks, iako deo iste celine, izgrađen je nakon Igara, 1981. godine i predstavlja do tada najkompleksniji primer arhitektonske tipologije robnih kuća u Jugoslaviji. On je „donio promenu u načinu trgovine utoliko što je njegov prodajni prostor dijelilo mnogo različitih poduzeća zakupaca“,³⁴³ a opet je bio suprotnost zatvorenim trgovačkim centrima na periferiji jer su ga izlozi okrenuli otvorenom javnom prostoru i ova „prilagođenost Mediteranu učinila ga je trajnim krajolikom dokolice“.³⁴⁴

Ovaj sportsko-trgovački kompleks „rijedak je splitski primjer ambicioznog prostornog zahvata koji je u cjelini realiziran kako je izvorno zamišljen“.³⁴⁵ On je bio izgrađen u okviru opsežnih priprema za Mediteranske igre koje su uključile investiranje u komunalnu, saobraćajnu, tehnološku i kulturnu infrastrukturu Splita. Tokom tog procesa, uklopljena je železnička pruga predgrađe-grad, izgrađen je tunel „Marjan“, u gradskoj luci je stari carinski magacin pretvoren u moderno zdanje pomorsko-putničkog terminala za domaći i međunarodni saobraćaj, kompletiran je aerodrom, segmentu Jadranske magistrale od aerodroma do grada je prvi put obnovljen gornji

³⁴⁰ Mirza Mehaković, „Naslijeđe zrele moderne u Sarajevu“, *Tristotrojka – studentski časopis – arhitektura, dizajn i umjetnost*, vol. 3, br. 5 (februar 2016), 6.

³⁴¹ *Ibid.*, 6.

³⁴² Sanja Matijević Barčot, „Svi putevi vode u Koteks / All Roads Lead to Koteks“, u: Bodrožić, Butković Mićin i Šimpraga (ur.), *op. cit.*, 204.

³⁴³ *Ibid.*, 188.

³⁴⁴ Diana Magdić, „Koteks – najbolje od Splita osamdesetih“, *Pogledaj.to*, 24. 2. 2015, <<http://pogledaj.to/arhitektura/koteks-najbolje-od-splita-osamdesetih>>, poslednji put pristupljeno: 9. 4. 2021.

³⁴⁵ Darovan Tušek, „Amblemi modernog Splita / Emblems of Modern Split“, u: Bodrožić, Butković Mićin i Šimpraga (ur.), *op. cit.*, 218.

sloj od izgradnje 1965. godine, izgrađen je moderan natkriven stadion za 40.000 gledalaca, kao i bazeni za plivanje, vaterpolo i skokove u vodu, centar za streljačke sportove u Stobreču, potpuno nova zgrada Hrvatskog narodnog kazališta, moderno opremljeni radio-televizijski centar.³⁴⁶

Dok su ove infrastrukturne pripreme, prema društvenom dogovoru iz 1976, ravnopravno sufinansirali Grad Split, SR Hrvatska i federacija sa ostalim republikama i pokrajinama,³⁴⁷ već 1980, godinu dana nakon završetka Mediteranskih igara se menja shvatanje takvih događaja kao zajedničkog poduhvata.³⁴⁸ Te godine počinju pripreme za 14. Zimske olimpijske igre čiji je domaćin bilo Sarajevo, povodom čega se povela debata o finansiranju ovakvih događaja, to jest izvora ulaganja u infrastrukture gradova-domaćina. Kao rezultat te debate, preostala dva sportsko-poslovno-kulturna kompleksa Živorada Jankovića u Prištini i Novom Sadu, bili su izgrađeni najvećim delom samodoprinosom građana. U Prištini su građani odvajali 2% od svoje plate za tu namenu, dok su samodoprinosi Novosađana finansirali čak 70% izgradnje Gradskog sportskog centra Vojvodina (SPENS), a druga po ulaganju je bila Lutrija Vojvodine sa 18%.

Prvi otvoreni jugoslovenski arhitektonski konkurs za društveno-sportski centar u Prištini bio je raspisan 1970. godine i prva nagrada je dodeljena za projekat Ljerke Lulić, Jasne Nosso i Dinka Zlatarića. Ovaj projekat, međutim nije nikada bio ni započet, tako da je na drugom konkursu 1974. za drugu lokaciju odabrano rešenje Živorada Jankovića, Halida Muhasilovića, Sretka Ešpeka, i inženjera Meha Karalića, koje je delimično završeno 1982. godine. Kompleks je nazvan prema herojima Drugog svetskog rata, Bori Vukmiroviću (Srbinu) i Ramizu Sadikuu (Albancu), koji su zajedno poginuli u otporu fašističkoj okupaciji, te je kompleks, osim što je bio odgovor na potrebe rastuće populacije omladine, bio i glavni simbol bratstva i jedinstva u pokrajini Kosovo. Kompleks obuhvata omladinski dom, trgovinski centar i sportske sadržaje, dok „zatvoreni bazen i platforme za pozicioniranje hotela sa sportskim centrom i železničkom stanicom nikada nisu realizovani što je dosta umanjilo kvalitet celokupnog projekta“.³⁴⁹ Prostorna

³⁴⁶ Videti: Dragan Markovina, „Mediteranske igre 1979: ključni korak modernizacije Splita / The 1979 Mediterranean Games: A Crucial Step in the Modernization of Split“, u: Nataša Bodrožić; Lidija Butković Mićin i Saša Šimpraga (ur.), *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji / Consumer Culture Landscapes in Socialist Yugoslavia*, Zagreb: Slobodne veze – Udruga za suvremene umjetničke prakse i Eindhoven: Onomatopée 152, 2018, 162–183.

³⁴⁷ Markovina, 164.

³⁴⁸ Kate Meehan Pedrotty, „Jugoslavensko jedinstvo i olimpijska ideologija na Zimskim olimpijskim igrama u Sarajevu 1984. godine“, u: Karin Taylor i Hannes Grandits (ur.), *Sunčana strana Jugoslavije: povijest turizma u socijalizmu*, Zagreb: Srednja Europa, 2013, 360.

³⁴⁹ Arber I. Sadiki, „Arhitektura javnih objekata Prištine u razdoblju od 1945. do 1990. godine: društveni i oblikovni faktori“ – doktorska disertacija, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2019, 66.

organizacija kompleksa je bila slična onom u Skenderiji – „ponovljena je okupljajuća uloga trga kao fokusa okolnih funkcionalnih jedinica (univerzalna i sportska dvorana, omaladinski dom), dok je trgovačka dionica postavljena neposredno uz novu pješačku zonu i važne urbane repere“³⁵⁰ čime je ceo kompleks bio organski povezan sa izgrađenom okolinom. Prema Andriji Mutnjakoviću, za ono vreme, to je bio „vrlo dobar i atraktivan projekt“.³⁵¹

Gradski sportski centar Vojvodina (SPENS), od 1983. Sportsko-poslovni centar Vojvodina, bio je prvobitno planiran za 37. Svetsko prvenstvo u stonotenisu 1983, ali je odustajanjem Kine od organizacije, Novi Sad ugostio prethodno, 36. prvenstvo, 1981. godine. Najveći deo kompleksa je bio realizovan do tada po projektu Jankovića, Duška Bogunovića i Branka Bulića iz 1979, dok je ostatak projektovanih delova dodavan do 1990, što je modularna struktura kompleksa omogućavala. Za 1981. godinu je bila završena i zgrada Srpskog narodnog pozorišta (arh. Wiktor Jackiewicz), kao i Most slobode. Za razliku od kompleksa u Sarajevu, Splitu i Prištini, SPENS predstavlja iskorak u oblikovanju tipologije u tome što su svi elementi kompleksa (osim stadiona) natkriveni. Amfiteatarska stepeništa koja su u Splitu bila napolju, ovde se prožimaju i unutra, kao i pešačke zone, dok su multifunkcionalni prostori najvećim delom razdvojeni od njih samo staklom, tako da se stvara efekat promenade i ostvaruje direktna povezanost između pojedinca i različitih događaja i aktivnosti.

SPENS je „jedan od kapitalnih objekata i značajan doprinos generalnom jugoslovenskom planu“,³⁵² koji različite urbane sadržaje – sport, kulturu, kongresni centar, zabavne, ugostiteljske i trgovinske sadržaje – ujedinjuje pod jedinstvenim krovom. Time što je načinjen od makrolona i metalne konstrukcije, ovaj jedinstveni krov kompleksa omogućava prirodno osvetljenje za četiri interne pešačke ulice koje natkriva. Prema arhitekti Mihajlu Mitroviću, SPENS je zasnovan na makrourbanističkom monolitu u koji je kondenzovan veoma složen i obilan program oko srži osnovne namene – brojnih sportskih sala, dvorana, bazena, te koncepcijom, vrhunskom tehnikom i izuzetno visokim likovnim dometima SPENS ne zaostaje za svetskim dostignućima arhitekture sportskih objekata.³⁵³

³⁵⁰ Butković Mićin, 368.

³⁵¹ Andrija Mutnjaković, „Kuća koja nema ideju nije kuća“, intervju vodio Saša Šimpraga, 22. 5. 2014, <<http://pogledaj.to/arhitektura/kuca-koja-nema-ideju-nije-kuca/>>, poslednji put pristupljeno 10. 4. 2021.

³⁵² Vladimir Mattioni, *Bespoke*, Zagreb: UPI–2M plus, 2012, 305.

³⁵³ Михајло Митровић, *Архитектура у свету и код нас. 52 године колумне у „Политици“*, Београд: ДРС, 2014, 68.

Svi ovi kompleksi su uneli velike promene u društvenom životu Sarajeva, Splita, Prištine i Novog Sada i dalje predstavljaju realizacije visokog potencijala i mogućnosti. Oni „govore u prilog tezi o (barem) djelomičnom materijaliziranju ideje *jugoslavenskog kulturnog prostora*, jedne zajedničke 'valne frekvencije' na kojoj su komunikaciju mogle uspostaviti po fomaciji i tradiciji različite arhitektonske (i umjetničke) škole pojedinačnih republika“.³⁵⁴ Uprkos tome, svaki kompleks je od 1990-ih pretrpeo značajne promene u vidu povećanja komercijalizacije prostora, zapuštanja pešačkih zona, neodržavanja infrastrukture i smanjenja sadržaja, zbog čega je počeo da dominira narativ o njihovoj neisplativosti, a s vremena na vreme se ponavlja i narativ o njihovom rušenju.

Skenderija fizički i sadržajno kontinuirano propada što je „ironično, najmanje uzrokovano razarajućim ratnim dejstvima“,³⁵⁵ Koteks je devastiran i otvorene javne zone su ugrožene pojedinačnim željama za izgradnju novih sadržaja. Društveno-sportski centar Boro i Ramiz, danas kompleks Jashari, nekada u društvenom vlasništvu, od 2006. je pod upravom Kosovske agencije za privatizaciju. Od požara u podrumu 2000. godine, veći deo kompleksa je ostao nefunkcionalan, i uprkos tome što je EU napravila temeljan plan obnove 2010. godine, Opština nije bila zainteresovana za saradnju.³⁵⁶ Ipak, kompleks je pod zaštitom kao kulturno dobro od 2017. godine. SPENS naizgled nije pretrpeo mnogo promena u strukturi i sadržaju, ali je izgradnjom Merkatora i Promenade, dva velika tržna centra u njegovoj najposrednijoj blizini, on postao manje atraktivan. Kao rešenje problema u kojem se ovi kompleksi nalaze, nameće se uvođenje novih funkcija, jer su oni svakako i bili planirani da budu hibridni i multifunkcionalni. Međutim, njihova budućnost ostaje neizvesna i od rušenja ih najviše štite građani koji su svesni da su oni bili izgrađeni od samodoprinosu.

4.5. Semantički pomak arhitekture jugoslovenskog modernizma od 1990-ih

Promena u recepciji arhitekture koju je izgradila Jugoslavija, uslovljena je promenama lokalnog društveno-političkog konteksta, ali i globalnog odnosa prema socijalizmu koji je od

³⁵⁴ Butković Mićin, 356.

³⁵⁵ Mehaković, 9.

³⁵⁶ Eliza Hoxha, „Preobrazba moderniteta – Omladinski i sportski centar u Prištini / Transforming Modernity – Prishtina's Youth and Sports Center“, u: Bodrožić, Butković Mićin i Šimpraga (ur.), *op. cit.*, 470.

1989. počeo da se prikazuje kao „inferiorno *drugo*“.³⁵⁷ Izbijanjem rata i hiperinflacije u Jugoslaviji, mnogi projekti ostaju nedovršeni, dok je mnoge izgrađene objekte/komplekse godinama kasnije teško koristiti za međunarodne događaje, a time i adekvatno održavati. Izbijanjem rata, Jugoslavija opet počinje da se vidi kao deo Balkana, koji je često imao pežorativne konotacije,³⁵⁸ dok je decenijama pre toga, Jugoslavija smatrana „dunavskom ili jadranskom regijom, ili još bolje, negeografski rečeno, elitom nesvrstanog sveta“.³⁵⁹ U ovom promenjenom kontekstu, „modernistička arhitektura kojom smo se toliko ponosili u Jugoslaviji sada je napuštena i prepuštena propadanju – doslovno“.³⁶⁰

Do koje mere se arhitektura jugoslovenskog modernizma menjala nakon raspada Jugoslavije, možda najsazetije opisuju kustosi paviljona Crne Gore na 14. Međunarodnoj izložbi arhitekture – Bijenale u Veneciji: kada su izgrađene, zgrade jugoslovenskog modernizma su „zračile entuzijazamom svojih graditelja i poverenjem u novo društvo koje su gradili. Danas, samo nekoliko decenija kasnije, ove građevine otelovljuju potpunu suprotnost: slabo korištene (ako uopšte) i održavane (ako su ikada završene), one su dokaz neuspeha modernizma i raspada Jugoslavije“.³⁶¹ Iako se crnogorski paviljon fokusirao samo na odabrane memorijalne, turističke i sportske komplekse, ovo zapažanje seže mnogo šire i proteže se na mnoge druge objekte iste ili drugačije tipologije. Pionirski gradovi, industrijska baština, administrativne zgrade nekada društvenih preduzeća koja su otišla u stečaj, kompleksi hibridne namene, robne kuće, objekti mesne zajednice – pretrpeli su oštećenja usled nekorisćenja i neodržavanja. Takođe, mnogo je primera koji su modifikovani neadekvatnim nadogradnjama, pregrađivanjima i promenama na fasadi, mada svakako ima i objekata koji su još u dobrom stanju i/ili obnovljeni.

Drastična promena zadesila je i Novi Beograd, čije je simboličko značenje bilo potpuno poricano tokom 1990-ih.³⁶² Zgrada Saveznog izvršnog veća je izgubila svoj simbolički sadržaj,

³⁵⁷ Aleksandar Ignjatović and Olga Manojlović Pintar, “Catalysts of Intricate Identities: Three Belgrade Museums in Socialist Yugoslavia,” *Токону уктурује*, 2 (2013), 262.

³⁵⁸ Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek (2. izdanje), 2006, 271.

³⁵⁹ *Ibid.*, 130.

³⁶⁰ Andres Lepik and Marjetica Potrč, “Cities in Transition” – conversation, in: Gabriele Knapstein and Matilda Felix (eds.), *Architektonika*, Berlin: Verlag für Moderne Kunst, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2012, 160.

³⁶¹ Boštjan Vuga, et. all, “Treasures in Disguise,” 14th International Architecture Exhibition – Bijenale u Veneciji, Pavillion of Montenegro, 7. 6 – 31. 10. 2014, <<http://treasures-in-disguise.net/>>, poslednji put pristupljeno 19. 4. 2021.

³⁶² Kulić, “National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital,” 57.

grad racionalnog socijalističkog planiranja postao je grad male sive ekonomije. Umesto da strani uglednici sade drveće, nacionalistički skupovi progutali su ušće Dunava u Savu. Umesto kola sa Titom i njegovim nesvrstanim gostima, mase su pozdravile tenkove i oklopna vozila koja su puzala autoputem bratstva i jedinstva do ocepljene Hrvatske. Amerikanci su „Tomahavcima“ bombardovali kulu Centralnog komiteta, srušivši njenu „američku fasadu“ pod nadzorom čitavog sveta.³⁶³

U okviru intenzivne inostrane gradnje tokom 2000-ih, kula CK je „rekonstruisana kao vrhunski poslovni prostor za iznajmljivanje, a na vrhu je bio ogroman oglas za austrijsku banku“.³⁶⁴ Na jednoj od lokacija koja je bila razmatrana kao potencijalna lokacija za Muzej revolucije jugoslovenskih naroda i narodnosti, izgrađena je pravoslavna crkva.³⁶⁵ Sve ove promene svedoče o promeni društvenih vrednosti i simbola od značaja za kolektivni identitet.

Ruiniranje, oštećenja i *semantički pomak* nisu tipični samo za arhitekturu koju je Jugoslavija izgradila unutar svojih granica, nego se ona dešavaju, usled raznih okolnosti, i nasleđu koje su jugoslovenski arhitekti i preduzeća izgradili u zemljama sa kojima je Jugoslavija saradivala. Tako Zoran Bojović, vodeći arhitekta izgradnje Međunarodnog sajma u Lagosu, na osnovu istraživanja Rema Kolhasa (Koolhaas) početkom 2000-ih saznaje da je u narednim dogradnjama poštovana ideja funkcionalne zone i da paviljoni nisu pregrađivani, ali i da njihova konstrukcija nije održavana. Naime, beton je trebalo svakih deset godina da bude očišćen i premazan zaštitom od algi koje se u toj specifičnoj klimi razvijaju i hrane cementom, ali to nije urađeno od izgradnje kompleksa.³⁶⁶ Arhitektura koju je Jugoslavija gradila u inostranstvu takođe može da bude ugrožena ratnim sukobima, kao što je to bio slučaj sa Nacionalnim muzejem u Alepu (arh. Zdravko Bregovac i Vjenceslav Rihter, 1975), ali koji je obnovljen 2019. godine.³⁶⁷

Kada je u pitanju *preoznačavanje* jugoslovenskog modernizma izvan granica nekadašnje SFRJ, pokazuje se da se to dešavalo i pre 1990-ih, usled kulturne asimilacije. Jedan takav primer je Vavilon (Babylon) hotel u Bagdadu (arh. Edvard Ravnikar, Majda Kregar, Edo Ravnikar i

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Videti 14–14: *100 Works and Museum of the Revolution*, katalog predstavljanja Srbije na 14. Međunarodnoj izložbi arhitekture – Bijenale u Veneciji, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2014.

³⁶⁶ Bojović, 95.

³⁶⁷ Videti trejler filma *Muzej* (2020, režija Olivier Bourgeois): <<https://youtu.be/wTYd2RJyH7c>>, i Saša Šimpraga, „Neizvjesna sudbina Bregovčevog i Richterovog muzeja u Siriji“, 24. 9. 2015, *Pogledaj.to*, <<http://pogledaj.to/arhitektura/neizvjesna-sudbina-bregovcevog-i-richterovog-muzeja-u-siriji/>>, poslednji put pristupljeno 9. 4. 2021.

Miha Kerin), izgrađen 1982. kao lokacija za Sedmu konferenciju Pokreta nesvrstanih koja je trebalo da se održi juna te godine u Bagdadu. Izbijanjem rata u Iraku, Konferencija je odložena i održana sledeće godine u Nju Delhiju u Indiji, a hotel je ostao da bi vremenom „postao meta mesopotamianizma – pokreta koji je imao za cilj da konstruiše moderni identitet Iraka pozivanjem na drevno sumersko, asirsko, akadsko i vavilonsko nasleđe nacije“.³⁶⁸

Kako navodi Kulić, projekat za Vavilon hotel je praktično bio izvezen nerealizovani Ravnikarov projekat za hotel „De Luxe“ u Budvi (1969–1972), uz doradu kako bi se bolje uklopio u novo okruženje. Njegova kaskadna forma, prvobitno koncipirana za jadransku obalu, imala je za cilj da se nadovezuje na crnogorske planinske uspone i vence koji se dižu iznad obale, ali je u Bagdadu protumačena kao referenca na drevne zigurate. Isto se desilo i sa fasadnom opekom koja „nije ukazivala na tradicionalni materijal Mesopotamije, već je bila rezultat tradicije srednjoevropske tektonske kulture koja seže unazad do nemačkog arhitekta i teoretičara Gotfrida Zempera (Gottfried Semper)“.³⁶⁹ Jedini element koji se jeste pozivao na mesopotamianizam, jeste stilizovana kopija Kapije boginje Ištar, „detalj diznifikacije koji nije poticao iz iračkog kulturnog konteksta, nego iz adaptacije jadranskog projekta u Bagdad, putem Pokreta nesvrstanih“.³⁷⁰

Promene na semantičkom, ali i fizičkom planu arhitekture jugoslovenskog modernizma, kao i njeni potencijali, sve su češća tema naučnih i arhitektonskih istraživanja, ali svakako i umetničkih istraživanja. Umetnici pristupaju ovom specifičnom nasleđu kao pokazatelju promena društvenog i političkog konteksta, kao nečemu kvalitetnom što se više ne gradi, kao nečemu što je imalo svoje neuspele strane, kao nečemu što treba da se zaštiti i/ili kao nečemu čije nestajanje treba, u najmanju ruku, dokumentovati i problematizovati. Svaki direktni umetnički pristup arhitekturi jugoslovenskog modernizma koji uzima u obzir njena značenja, funkcije, potencijale i sve ono što previlazi njene oblikovne/likovne karakteristike, u ovoj disertaciji definišemo kao *citiranje*. Kako će se pokazati, umetnici na različite načine *citiraju tekstove* arhitektonskih objekata/kompleksa, nekada koristeći samo promene u njihovoj simbolici kako bi se stvorila nova značenja, nekada potpuno podređujući svoje radove arhitekturi i njenim korisnicima, nekada sa ciljem da istaknu koliko je arhitektura zapravo ranjiva, fluidna i prilagodljiva. Bez obzira na

³⁶⁸ Vladimir Kulić, “Building the Non-Aligned Babel: Babylon Hotel in Baghdad and Mobile Design in the Global Cold War,” in Stanek, Łukasz (ed.), “Social Networks” – special issue, *ABE Journal: Architecture Beyond Europe*, no. 6 (December 30, 2014), <<http://journals.openedition.org/abe/924>>, poslednji put pristupljeno 16. 12. 2020.

³⁶⁹ *Ibid.* Pod tektonskom kulturom se misli na građenje i postupak odabira materijala kojim se ne uzima u obzir samo funkcionalnost građevine nego i njen umetnički dojam. Konstrukcija time ne odgovara samo potrebama, nego postaje i oblik umetnosti.

³⁷⁰ *Ibid.*

pristup i odabir stvaralačkih metoda i medija, umetničke prakse koje *citiraju* arhitekturu jugoslovenskog modernizma neminovno postaju i njene specifične interpretacije koje mogu pomoći da ona bude sačuvana.

ANALIZA PRIMERA CITIRANJA I DISKUSIJA

5.0. Određenje savremenosti i postjugoslovenski kontekst

Društveni kontekst u kojem savremeni umetnici citiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma, može se odrediti terminom *postsocijalizam*, kao sinonimom za *postkomunizam*, koji se „sve više razume kao globalno stanje koje definiše našu post-hladnoratovsku sadašnjost zasnovanu na asimetričnoj raspodeli moći, a ne kao interni proces koji pogađa samo nekadašnje zemlje Istočnog bloka“.³⁷¹ Ovaj period je karakterističan po paradoksalnom spoju različitih društvenih sistema i oblika proizvodnje i potrošnje kulture,³⁷² a jedna od umetničkih intervencija koja je simbolički prikazala njegov početak je 'pakovanje' berlinskog Rajhstaga koje su 1995. izveli Kristo i Žan-Klod (Christo, Jeanne-Claude).³⁷³ Ova intervencija, prema Mileni Dragičević Šešić, ukazuje da stari simboli odlaze u istoriju, te da nema više podele na Blokove.³⁷⁴

Sadašnji društveni kontekst se takođe može odrediti i kao post-9/11, to jest globalno stanje koje nastaje posle 11. 9. 2001, kada je izvršen napad na Svetski trgovinski centar (World Trade Center) u Njujorku. Prema Teriju Smitu, ovaj događaj se i dalje koristi kao opravdanje za vlasti širom sveta za proglašavanje vanrednih stanja i nametanje represivnih režima u mnogim državama, ne samo u SAD, a kao posledica toga, normalnost su postali neprestani sukobi na Bliskom Istoku, Srednjoj Evropi, Africi i Pacifiku.³⁷⁵ Normalnost savremenosti, prema Smitu, karakterišu i pitanja evropske unutrašnje i spoljašnje politike, kriza velikih institucija međunarodnog političkog i ekonomskog posredovanja (UN, MMF, Svetska banka), koncentracija bogatstva u rukama nekolicine ljudi, ekološke bombe, ograničavanje medija i širenje interneta, sa-postojanje višestrukih ekonomija i kultura unutar jedne državne formacije, proliferacija protestnih pokreta i alternativnih mreža.³⁷⁶ Normalnost sadašnjosti su, dakle, vanredna stanja, nejednakosti, proliferacija sukoba, neizvesna budućnost međunarodne ekonomije i politike, ali i stvaranje sve više alternativnih mreža kako bi se zajedno pripadalo savremenosti čije se odlike permanentno menjaju.

³⁷¹ Beáta Hock, "Introduction – Globalizing East European Art Histories: The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference," in: Beáta Hock and Anu Allas (eds.), *Globalizing East European Art Histories – Past and Present*, New York and London: Routledge – Taylor and Francis Group, 2018, 10.

³⁷² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 494.

³⁷³ Ideja za ovu intervenciju potiče još iz 1971. Videti: <<https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>>.

³⁷⁴ Dragičević Šešić, *Umetnost i kultura otpora*, 321.

³⁷⁵ Teri Smit, 20.

³⁷⁶ *Ibid.*

Kada je u pitanju nekadašnji jugoslovenski prostor, dominantni proces savremenosti je i brisanje antifašističke prošlosti i pozitivnih sećanja na 'bratstvo i jedinstvo', koji se poklapaju „sa novim politikama nacionalnih država, stvarajući nove identitete i nova sećanja, često u sukobu sa ljudskim pravima (šovinistički narativi), ali i sa istorijskim činjenicama“.³⁷⁷ Tako je sećanje na antifašističku borbu, koja je ujedinila jugoslovenske narode, predmet brisanja do te mere da je danas upitno na koji način republike bivše Jugoslavije definišu svoj sadašnji stav o antifašizmu. Na Generalnoj skupštini Ujedinjenih nacija, održanoj 16. decembra 2020, usvojena je rezolucija o „Suzbijanju glorifikacije nacizma, neo-nacizma i drugih praksi koje podstiču savremene forme rasizma, rasne diskriminacije, ksenofobije i srodne netolerancije“ (Combating glorification of Nazism, neo-Nazism and other practices that contribute to fuelling contemporary forms of racism, racial discrimination, xenophobia and related intolerance). Za suzbijanje je bilo 130 pozitivnih glasova, dva negativna glasa (SAD i Ukrajina) i 51 suzdržan glas. Među suzdržanima su bile Slovenija, Severna Makedonija, Crna Gora i Hrvatska, to jest dve trećine nekadašnjih jugoslovenskih republika.³⁷⁸

Poricanje antifašističke borbe kao nečega što je bilo relevantno samo za socijalističku Jugoslaviju, te nije od značaja za savremeni kontekst, odvija se u okviru ideološkog negiranja Jugoslavije. Tanja Petrović izdvaja tri modela ovog negiranja: (1) istorizacija – čime se Jugoslaviji i sećanju na Jugoslaviju oduzima svaka mogućnost za nastavljanjem u sadašnjosti, dok se paralelno sa ovim procesom odvija i proces nacionalističke revizije, (2) trivijalizacija, ritualizacija i komodifikacija – čime se depolitizuje sećanje i ono se svodi na privatno, lično i sentimentalno iskustvo, ili na objekte masovne popularne kulture i potrošnje, (3) „diskvalifikovanje“ Jugoslavije kao utopije, istorije koja se nije nikada ostvarila – čime se ignoriše iskustvo Jugoslavije njenih živih stanovnika.³⁷⁹ Na isto ukazuje i Milena Dragičević Šešić kada razmatra strategije kojima nacionalne politike menjaju kolektivno sećanje zarad preoblikovanja kolektivnog identiteta: najzastupljeniji je model *anti-kulture* koji je „težio da

³⁷⁷ Dragičević Šešić, *Umetnost i kultura otpora*, 68.

³⁷⁸ Izveštaj o rezoluciji “Combating glorification of Nazism, neo-Nazism and other practices that contribute to fuelling contemporary forms of racism, racial discrimination, xenophobia and related intolerance,” <<https://digitallibrary.un.org/record/3894841?ln=en>>, poslednji put pristupljeno 29. 12. 2020.

³⁷⁹ Videti: Tanja Petrović, *Yuropa. Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*, Beograd: Fabrika knjiga, 2012.

uništi sve tragove zajedničke socijalističke, antifašističke i komunističke prošlosti“,³⁸⁰ dok je manje zastupljen model „kulturalizacije“ koji je u stvari „predstavljao dekontekstualizaciju kroz univerzalizaciju ili muzealizaciju“. ³⁸¹

U ovakvom kontekstu, pojavljuje se struja umetnika koji bi se mogli nazvati postjugoslovenskim, ne samo zato što dele slično kulturno nasleđe, nego zato što im je zajedničko da ne poriču postojanje Jugoslavije i njenog višestrukog nasleđa. Iako se umetnici čiji se odabrani radovi analiziraju u ovoj disertaciji ne mogu svesti samo pod odrednicu „postjugoslovenski“, ova odrednica se u datom kontekstu koristi u skladu sa tim kako je definiše Nikola Dedić – kao ideja kritičkog uspostavljanja kontinuiteta i nadovezivanja na emancipatorske tekovine i kosmopolitske vrednosti jugoslovenskog projekta, kao suprotnost neoliberalnog ili nacionalističkog negiranja Jugoslavije.³⁸² Postjugoslovensku umetnost, stoga, ne karakteriše nostalgija, već pre kritički i dekonstruktivan pogled na uzroke raspada jugoslovenskog projekta, ali i na društvene realnosti koje su ga zamenile.³⁸³

Citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma se, stoga, može videti kao konstruisanje specifične mreže odnosa između savremenih umetnika, istraživača, arhitekata, zajednica stanara i drugih (ne)formalnih udruženja građana, institucija, zaštitara, aktivista i drugih radnika u kulturi – kako onih koji potiču iz nekadašnje Jugoslavije, tako i inostranih. Time se uspostavlja jedan prostor diskusije u kojem se govori o likovnim, reprezentacijskim, ideološkim, društvenim i drugim vrednostima/funkcijama jugoslovenske arhitekture, a putem nje i o nesvrstanoj Jugoslaviji i njenom nasleđu. Svojevremeno, Ješa Denegri je ukazao na postojanje *jugoslovenskog umetničkog prostora* koji podrazumeva da se u svim „konstitutivnim republičkim političkim, društvenim i kulturnim sredinama [Jugoslavije] odvijao vrlo intenzivan decentralizovani umetnički život“. ³⁸⁴ Denegri takođe smatra da je *jugoslovenski kulturni prostor* održiva paradigma koja se može „obnoviti u plodonosnim saradnjama umetničkih krugova

³⁸⁰ Milena Dragičević Šešić, „Politike sećanja i izgradnja spomenika u Jugoistočnoj Evropi / Memory Policies and Monument Building in Southeastern Europe“, u: Dušica Dražić, Slavica Radišić i Marijana Simu (ur), *Sećanje grada / Memory of the City*, Beograd: Kulturklammer – centar za kulturne interakcije, 2012, 76.

³⁸¹ *Ibid.*, 79.

³⁸² Nikola Dedić, „Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama“.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Ješa Denegri, „Jedan primer: Kolekcija Marinka Sudca i odnos prema nasleđu jugoslovenskog umetničkog prostora“, u: Jovan Čekić i Miško Šuvaković (ed.), *Nova povezivanja: od scene do mreže*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017, 112.

nadolazećih generacija u svakoj od danas postojećih zemalja“.³⁸⁵ Arhitektura jugoslovenskog modernizma je upravo jedan od povoda za takve saradnje.

U nastavku poglavlja, analiziramo odabrane savremene umetničke prakse i radove koji citiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma, organizovane prema tipu citiranja koje su umetnici primenili. Važno je napomenuti da ovi radovi nastaju u produkciji institucija za savremenu umetnost – kako u republikama na prostoru nekadašnje Jugoslavije, tako i u Kanadi, Belgiji i na Kubi – zatim u produkciji građanskih udruženja, u okviru predstavljanja Srbije na Bijenalu arhitekture u Veneciji, u okviru projekta Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture, kao i u samo-produkciji umetnika. Pored toga, značajno je da je većina njih prikazana inostrano, čime je omogućeno da arhitektura jugoslovenskog modernizma bude prezentovana inostrano u XXI veku i kroz umetnost,³⁸⁶ kao i da ona postane aktivni agent u realizaciji savremenih umetničkih praksi i njihovoj inostranoj prezentaciji.

Kako se u disertaciji nije težilo prikazu citiranja arhitekture jugoslovenskog modernizma kroz hronološki i istorijsko-umetnički pristup, nisu analizirani svi radovi na koje smo naišli tokom istraživanja, ali neke od njih ipak želimo da istaknemo ovom prilikom: rad *Praznina* (2020) Bojana Fajfrića, u kojem se citira zgrada Državnog Sekretarijata za narodnu odbranu (arh. Nikola Dobrović, 1963) i tematizuje odnos Dobrovića prema Bergsonovom konceptu „dinamičkih shema“, kao i odnos koji je prema praznini imao holandski umetnik Theo van Dušberh (Theo van Doesburg). Zatim, tu je višekanalna instalacija *SubDocumentary* (2011) Adele Jušić i Lane Čmajčanin koje su 2011. intervjuisale korisnike prostora u Skenderiji (arh. Živorad Janković, Halid Muhasilović, 1969), te svojom praksom stvorile specifični *metacitat* koji govori o savremenoj recepciji ovog reprezentativnog modernističkog kompleksa u Sarajevu. Katerina Duda se u akciji i video instalaciji *Korak za Koteks* (2017) okreće kompleksu sportske dvorane Gripe sa poslovnim centrom Koteks u Splitu (arh. Živorad Janković i Slaven Rožić, 1979). Arhitektonskom nasleđu jugoslovenskog modernizma se okreću i Rena Rädle i Vladan Jeremić koji 2010. godine pokreću projekat *Svetsko komunalno nasleđe* kako bi afirmisali

³⁸⁵ *Ibid.*, 115.

³⁸⁶ Treba napomenuti da se Crna Gora i ove godine na Bijenalu arhitekture u Veneciji predstavlja izložbom o arhitekturi jugoslovenskog modernizma i to fokusiranjem na rad i stvaralaštvo arhitektice Svetlane Kane Radević (kustoskinje Dijana Vučinić i Anna Kats). Neki dokumenti, prepiske, crteži i fotografije iz arhive arhitektice su sada prvi put prikazani javno, i to upravo na jednoj od najvećih svetskih manifestacija o arhitekturi.

„otvorene prostore modernističkog urbanizma kao nesvojinsko komunalno nasleđe“,³⁸⁷ a ovu titulu dodeljuju i blokovima 61–62 na Novom Beogradu (arh. Darko Marušić, Milenija Marušić i Milan Miodragović, 1971–1973). Ove blokove su tematizovali i kroz *Seriju spomenika – nezaboravni trenuci u životu novobeogradskih radnika i radnica* (2009), u okviru koje se okreću i bloku 23 (arh. Aleksandar Stjepanović, Božidar Janković i Branislav Kadaržić, 1969–1976). Arhitektura se pojavljuje i u višegodišnjem projektu *Jugomuzej* (završen 2003) Mrđana Bajića, kao citat koji je u su-odnosu sa brojnim drugim citatima iz najrazličitijih diskursa Jugoslavije, dok Gaja Mežnarić Osole i Nuša Jelenec 2015. stvaraju 3D razglednice u obliku paviljona motela „Sljeme“ u Trogiru (arh. Ivan Vitić, 1965). Ivan Šuković u instalaciji *On the Spot* (2018) citira hotel Fjord u Kotoru (arh. Zlatko Ugljen, 1984–1986) korišćenjem porodičnih fotografija na kojima se vidi kako je hotel izgledao dok je bio u funkciji. David Maljković u seriji akcija, video instalacija i kolaža *Scena za novo nasljeđe* (2002–2006) citira spomenički kompleks posvećen ustanku naroda Banije i Korduna na Petrovoj gori (Vojin Bakić, 1982) tematizujući njegovu relevantnost za buduće generacije i njegovu (ne)moć da oblikuje i promeni društvo. U seriji *Budućnost* (2008–2012), Bojan Mrđenović fotografiše ruinirane i napuštene objekte u kojima je bila robna kuća Budućnost, osnovana 1954, povezujući kulturu potrošnje i progressa sa potonjim raspadom države, dok Bojan Fajfrić u okviru projekta *5. decembar 1978* (2007–2008) stvara arhivu o robnoj kući Boska u Banjoj Luci (arh. Velimir Neidhardt, 1973–1978) koja je bila otvorena tog dana, nastojeći da prikaže zajednicu radnika.

Svi ovi radovi, uz radove koji se analiziraju u nastavku poglavlja, svedoče o raznovrsnosti umetničkih praksi i raznovrsnosti tipologija i funkcija arhitektonskih objekata/kompleksa koje citiraju.

5.1. Iluminativno citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma

Prema Dubravki Oraić Tolić, „citatnost je eksplicitno pamćenje kulture“.³⁸⁸ Citatnost čuva kulturu od zaborava i samouništenja, na šta ukazuje i Grejam Alen (Graham Allen) kada ističe da intertekstualnost jeste i ostaće presudni element u pokušaju razumevanja kulture

³⁸⁷ Rena Rädle i Vladan Jeremić, *World Communal Heritage*, 2010, <<https://communalheritage.wordpress.com/about/>>, poslednji put pristupljeno 9. 5. 2021.

³⁸⁸ Oraić Tolić, 207.

uopšte.³⁸⁹ Fokusirajući se na načine na koje citatnost čuva kulturu, Oraić Tolić definiše dva osnovna tipa citiranja u odnosu na to kako se citatni tekst odnosi prema citiranom: dok u *iluminativnom* tipu novi tekst citira stariji tekst kako bi stvorio potpuno nove forme i značenja, u *ilustrativnom* tipu je citatni tekst podređen citiranom. Oslanjajući se na teorijski okvir Oraić Tolić, u ovom poglavlju se fokusiramo na prvi tip citiranja, to jest na umetničke prakse koje primenjuju *iluminativno* citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma, dok se u narednom poglavlju okrećemo onima koje primenjuju *ilustrativno* citiranje.

Pri *iluminativnom* citiranju, smisao novog, citatnog teksta „nastaje na načelima očuđenja poznatih kulturnih smislova, kontrasta ili homologije, kreacije i metonimičnosti u Jakobsonovu smislu riječi“³⁹⁰ (dijagram 01). Citatni tekst sa starijim, citiranim tekstom, može da vodi ravnopravan intertekstualni dijalog ili da ga koristi da „kreira nov i neočekivan smisao, uzimajući tuđi tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja“.³⁹¹ U prvom slučaju, reč je o *citatnom dijalogu*, gde noviji tekst shvata preuzete citate kao neutralnu zonu u kojoj se može voditi slobodni međukulturni dijalog između citiranog i svog teksta, dok je u drugom slučaju reč o *citatnoj polemici* kada novi tekst „preko leđa“ citata potpuno negira i ruši smisao citiranog teksta.³⁹² Kako će se videti, kada je u pitanju citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma u savremenim umetničkim praksama, među analiziranim radovima je zastupljeniji *citatni dijalog* nego *citatna polemika* koja se javlja samo u slučaju rušenja određene recepcije modernističke arhitekture, a ne svih njenih značenja.

Polazeći od kategorijalnog semiotičkog trougla Čarlsa Morisa (Charles Morris),³⁹³ kojem dodaje četvrtu tačku – kulturnu funkciju – Oraić Tolić definiše šta se pri *iluminativnom* citiranju dešava na nivou semantike (relacija između označitelja i označenoga, znaka i referenta, teksta i predmeta), sintakse (relacija između elemenata unutar sistema), pragmatike (relacija između znaka i korisnika, teksta i publike) i globalne kulturne funkcije koju tekst, sa svim svojim relacijama obavlja u kulturnom sistemu kojem pripada:

na planu semantike [ostvaruje] načelo očuđenja, kontrasta ili homologije, metonimičnosti i kreacije novih smislova na podlozi starih (citatna polemika i

³⁸⁹ Graham Allen, *Intertextuality*, London: Routledge, 2006, 7.

³⁹⁰ Oraić Tolić, 40.

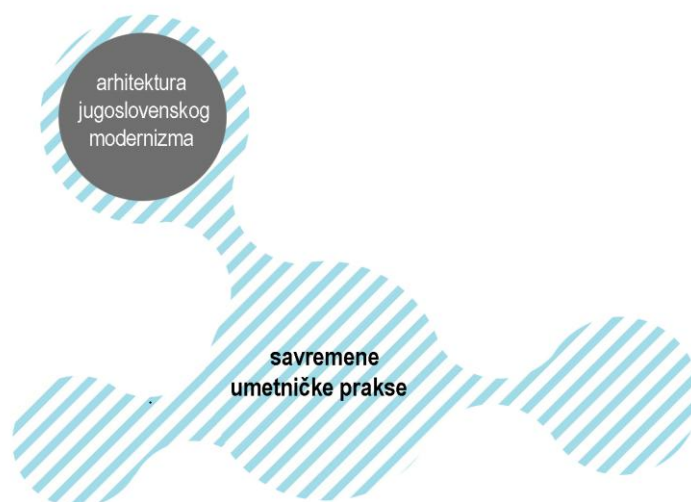
³⁹¹ *Ibid.*, 45.

³⁹² *Ibid.*, 40.

³⁹³ Prema Čarlsu Morisu, semiotika obuhvata tri oblasti: semantiku, sintaktiku i pragmatiku, to jest odnos između znaka i pojmova, odnos između znakova u jednom komunikativnom sistemu i šta se dešava sa čovekom kada primi poruku. Videti: Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: University of Chicago Press, 1938

citatni dijalog), na planu sintaktike načelo koordinacije među ravnopravnim partnerima, na pragmatičkom planu dinamičnu orijentaciju na autorovo nepoznato viđenje kulturne tradicije koje razbija uhodane receptivne navike, a na planu kulturne funkcije načelo prezentacije vlastitoga teksta i vlastite kulture bez obzira i često usuprot tuđim tekstovima i tuđoj kulturi.³⁹⁴

Po ovom modelu, u nastavku poglavlja ćemo analizirati odabrane radove Jasmine Čibic, Radoša Antonijevića, Dušice Dražić i Milorada Mladenovića koji citiraju arhitektonske objekte primarno paviljonske, muzejske, stambene i hibridne namene. U okviru njihovih umetničkih praksi, arhitektura jugoslovenskog modernizma prerasta u „riznicu vrednota što ih u citatnim procesima treba ponovno začudno vidjeti, preocijeniti i tako na novoj razini sačuvati“.³⁹⁵ Citiranjem, ona postaje metafora o nasilnom kraju države, o tranzicijama i transformacijama države u pluralno *drugo*, o kulturnim, stambenim i urbanističkim politikama u najširem smislu. Arhitektura jugoslovenskog modernizma kod ovih autora time prevazilazi granice i podele između jugoslovenskog i postjugoslovenskog, postajući deo narativa o bilo kojoj arhitekturi, o bilo kojoj zajednici, o bilo kojem društvu i državi.



Dijagram 01: *iluminativan tip* citiranja prikazan na primeru odnosa između savremenih umetničkih praksi i arhitekture jugoslovenskog modernizma

³⁹⁴ Oraić Tolić, 44.

³⁹⁵ *Ibid.* 208.

5.1.1. Arhitektura jugoslovenskog modernizma i *das Unheimliche*

U eseju „Zur Psychologie des Unheimlichen“ (1906), Ernst Jenč (Ernst Jentsch) opisuje *das Unheimliche*³⁹⁶ kao užasnutost usled saznavanja da je nešto što smo smatrali bliskim, u suštini nešto nama potpuno nepoznato, kao, na primer, da je osoba u koju smo zaljubljeni u stvari nešto neživo, lutka-automaton. Na tragu Jenčovih istraživanja, *Das Unheimliche* se pripisuje osećaju koji nastaje u susretu sa neživim stvarima koje imaju preveliku sličnost sa ljudima (lutke u realnoj veličini odojčadi ili odraslih ljudi), zatim sa dvojnicima (doppelgänger), klonovima, svim što predstavlja dupliran, zaseban entitet koji je vrlo sličan nama, ali ima sopstvenu egzistenciju, te je nepredvidiv, nepoznat, izaziva jezu kada se pomisli za šta bi mogao da se koristi ili na koji način da nas „zameni“. *Das Unheimliche* osećaj izaziva upravo kombinacija zaprepaščenosti što postoji neko isti kao mi i strah od onoga što je izvan našeg znanja – kako će naš klon ili dvojnjak drugačije reagovati od nas, da li će učiniti nešto loše što se može pripisati nama, da li će preuzeti nešto što pripada nama (naš identitet, porodicu, posao), itd.

Sigmund Frojd (Freud) u tekstu „Das Unheimliche“ (1919) proširuje ovo shvatanje, uviđajući da *Unheimlich* ima blago različita značenja u nemačkom, latinskom, grčkom, engleskom, francuskom, španskom, italijanskom, portugalskom, arapskom i herbejskom jeziku. U nemačkom, *Heimlich* označava domaće, poznato, intimno, porodično, a time i bezbedno.³⁹⁷ Međutim, *Heimlich* takođe znači i skriveno od pogleda drugih, kao na primer tajna veza, preljuba, greh, činjenje nečega iza nečijih leđa. *Heimlich* time počinje da dobija odlike nečega što izaziva bojazan i njegovo značenje „se kreće u pravcu ambivalencije, dok se ne poklopi sa svojom suprotnošću, *Unheimlich*“.³⁹⁸ Frojd upravo na tome zasniva svoje tumačenje *das Unheimliche* osećaja, ukazujući da nešto što je dugo poznato i uliva poverenje, u jednom momentu može da postane nešto potpuno nepoznato što izaziva jezu i strah. Prema njemu, najjezivije i najstrašnije je upravo ono što je nekada bilo blisko i poznato, ili neko ko je bio blizak i poznat.

³⁹⁶ Na nemogućnost egzaktnog prevoda termina na srpski ukazuje Mariela Cvetić, te i ovde zadržavam izvorni, nemački termin radije nego da opisno prevodimo. Videti: Мариела Цветић, „Учинци субверзија уметничких пракси у просторима: *Das Unheimliche* фокус“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 144 (2014), 247–258; *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion art, Arhitektonski fakultet, 2011.

³⁹⁷ Sigmund Freud, „The Uncanny,“ (1919), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVII – An Infantile Neurosis and Other Works (1917–1919), London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1999, 222.

³⁹⁸ *Ibid.*, 226.

Das Unheimliche se, prema Frojdu, dešava „kada ožive potisnuti dečji kompleksi ili primitivna verovanja“.³⁹⁹ Dakle, reč je o nečemu „što je poznato i odavno ustoličeno u svesti, a što je represijom odstranjeno“,⁴⁰⁰ kao što su traume, strah od nesvesnog incesta, strah od gubitka vida, osećaj nemoći kao u stanju sna, sujeverje, strah od urokljivosti i zavisti drugih, strah od tajne namere da se počini zlo, strah od nerazumljivih bolesti čiji se uzrok pripisuje demonima, strah da se bude živ zakopan. Ovi podsvesni strahovi mogu biti probuđeni nekim sasvim običnim predmetom koji nas okružuje – tako duborez u formi krokodila na drvenom stolu može uticati da imamo *das Unheimliche* osećaj da iz mračnog ćoška sobe mogu da izađu krokodili. *Das Unheimliche* je stoga „pripitomljena verzija apsolutnog terora koja se doživljava u komforu svog doma“,⁴⁰¹ uznemiravajuća, čudna bliskost „između poznatog i nepoznatog – kad se poznato promalja ispod nepoznatog oblika/pojave ili kad se to nepoznato otkriva kao blisko, poznato“.⁴⁰²

I Jenč i Frojd svoje razmatranje *das Unheimliche* osećaja započinju kroz analizu fikcije, konkretno Hofmanovih priča (Ernst Hoffmann), te Frojd nastavlja da razmatra *das Unheimliche* kao estetsku kategoriju. Pri tome zapaža paradoks: ono što bismo u realnom životu doživeli kao *das Unheimliche*, u fikciji ne doživljavamo tako jer fikciju shvatamo kao područje nerelanog, „iako je mnogo više načina da se stvori *das Unheimliche* efekat u fikciji nego što ih je u realnom životu“.⁴⁰³ Frojd time otvara temu o umetničkim postupcima kojima se stvara *das Unheimliche* efekat, temu koja nije zatvorena jer je sve više umetničkih postupaka i time mogućnosti da se taj efekat proizvede. Prema Marieli Cvetić, „*Das Unheimliche* u prostoru definisan umetničkim radom nastaje kada se subjekt identifikuje s nekim drugim, ‘živim’ ili ‘neživim’ u tom prostoru, pa je u dilemi o vlasništvu prostora, ili, kada nepoznati prostor prepoznaje kao poznat i vice versa“.⁴⁰⁴ Na ovoj binarnoj opoziciji poznatog prostora koji postaje nepoznat, Entoni Vidler definiše *das Unheimliche* kao „društveno i individualno otuđenje, izgnanstvo i beskućništvo“,⁴⁰⁵ kao „stilsku figuru 'izgubljenog' rodnog mesta“.⁴⁰⁶ Prema Vidleru, *das Unheimliche* je i vraćanje istorije u neočekivanim i neželjenim momentima, koje potvrđuje da je nemoguće udobno živeti u

³⁹⁹ *Ibid.*, 249.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 241.

⁴⁰¹ Vidler, *The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, 3.

⁴⁰² Mariela Cvetić, „*Das Unheimliche* manevar udvojanja prostora: format prati (podeljeni) subjekt“, *Art + Media – časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies*, 2 (2012), 92.

⁴⁰³ Freud, 249.

⁴⁰⁴ Mariela Cvetić, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion art, Arhitektonski fakultet, 2011, 97.

⁴⁰⁵ Vidler, ix.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, xi.

svetu.⁴⁰⁷ Otuđenost i beskućništvo, „generisani ponekad ratom, ponekad nejednakom raspodelom bogatstva“,⁴⁰⁸ postali su parole našeg veka.

Vidler podvlači da je *das Unheimliche* estetska dimenzija, mentalna projekcija, a ne osobenost prostora – „ne postoji *das Unheimliche* arhitektura, već jednostavno arhitektura koja s vremena na vreme i u različite svrhe ima *das Unheimliche* osobine“.⁴⁰⁹ Ovo se posebno može odnositi na nasleđe jugoslovenskog modernizma, ne samo arhitektonsko, već sve forme društvenosti, ekonomiju, privredu, zdravstvo, energetiku, čistoću, koji se ostavljaju da ruiniraju dok ne počnu da izazivaju *das Unheimliche* efekat usled čega ih je onda opravdano ukloniti iz javnog/društvenog domena. Na arhitekturi je to, pak, najvidljivije – što duže građevina ostaje neiskorištena, neodržavana, što više postaje teret, a u drastičnim slučajevima i ruina, ona sve više izaziva *das Unheimliche* osećaj, to jest jezu i nelagodu, te ju je lakše porušiti i na njenom mestu izgraditi nešto novo.

Iako u istoriji arhitekture jugoslovenskog modernizma ima dosta takvih objekata koji su sticajem okolnosti postali izvor *das Unheimliche* efekta,⁴¹⁰ u nastavku poglavlja ćemo se fokusirati na radove Jasmine Cibic i Radoša Antonijevića koji citiraju građevine koje su svojim oblikom simbolički predstavljale SFRJ. Kako ćem videti, oba umetnika ovim postupkom govore o temama koje prevazilaze SFRJ i *das Unheimliche* efekat koji nastaje u vezi sa njihovim radovima potiče od *iluminativnog* citiranja odabranih arhitektonskih objekata, to jest od odnosa između tih citata i ostalog što čini tekstove u kojima se nalaze.

Jasmina Cibic citira arhitekturu jugoslovenskog modernizma u nekoliko svojih radova. Maketa zgrade Narodne skupštine u Ljubljani (arh. Vinko Glanc [Glanz], 1954–1959) se pojavljuje u njenom video radu *Plodovi naše zemlje* (2012), koji je bio deo instalacije *Za našu ekonomiju i kulturu* koja je predstavljala Sloveniju na 55. Međunarodnoj izložbi umetnosti – Bijenale u Veneciji. Zatim, idejno rešenje Vjenceslava Rihtera za paviljon Jugoslavije za EXPO koji je 1958. održan u Briselu Cibic citira u radu *Nada, čin I* (2016), a Muzej 25. maja u Beogradu (arh. Mihailo Janković, 1962), u video radu *Poklon* (2019). Zgrada Predsedništva vlade FNRJ, kasnije Saveznog izvršnog veća (arh. Vladimir Potočnjak, Zlatko Nojman [Neumann],

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 5.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 9.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, 11.

⁴¹⁰ Ovo svakako nije odlika samo arhitekture jugoslovenskog modernizma, već generalno modernosti, što Vidler ukazuje u svojoj studiji. Kao tipičan primer arhitekture koja izaziva *das Unheimliche* osećaj, Vidler navodi napuštene šoping molove (str. 3).

Anton Urlih [Urlich], Dragica Perak, 1947 / Mihailo Janković, 1961) jedan je od ključnih elemenata u filmu *Srušiti i ponovo izgraditi* (2015).

Pored toga, Cibic citira i elemente enterijera iz istog perioda – dekorativno svetlo iznad stepeništa u zgradi SIV-a rekreira i uključuje u instalaciju *Spielraum – dajte izraza zajedničkoj želji* (2015), a viseći luster koji je bio ugrađen tokom jedne od brojnih renoviranja Titove rezidencije na Bledu, kopira i pretvara u deo instalacije *Situacija Anophthalmus Hitleri* (2012). Cibic takođe citira i arhitekturu ranijeg perioda – paviljon Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca za EXPO u Barseloni 1929 (arh. Dragiša Brašovan) u plesnom filmu *Paviljon* (2015), a nikad izgrađene hale koje su bile planirane za ljubljanski sajam 1941. u pomenutoj instalaciji *Situacija Anophthalmus Hitleri*.

Citiranu arhitekturu Cibic postavlja u umetničke *tekstove*, rezultat procesa koji kombinuje filmske i pozorišne metode, istraživački rad u arhivima i muzejima, dizajn enterijera i tekstila, kao i saradnju sa stručnjacima iz raznih disciplina (koreografima, livačima stakla, ilustratorima u biologiji, itd.). Kroz sve njene pomenute radove se provlači ideja da su arhitektura i film sredstva za širenje ideologije, ali se takođe mogu upotrebiti i kao sredstva njene dekonstrukcije. Arhitektura time, kao i svaki dizajn, predstavlja vezu „između političkih, ekonomskih i kulturnih činilaca, koji se preko njega presecaju, artikulišu, upravljaju i kontrolišu socijalne odnose i ljudsko ponašanje“.⁴¹¹ Dizajn je, stoga, „dispozitiv, biopolitički mehanizam vladanja u urbanom prostoru i nad telima koja taj prostor okupiraju“,⁴¹² on „uređuje odnose preko kojih se uspostavljaju i dele značenja, vrednosti, načini života i statusi“,⁴¹³ kao što je ukazao Eko u vezi sa semiotikom arhitekture. Dizajn povezuje zakone, mere, sile, diskurse, oblikujući svakodnevni život ljudi i društvo u celini, ali može biti i „osnovna tačka otpora biopolitičkom sistemu“.⁴¹⁴ Upravo se na ovo drugo viđenje dizajna, a time i arhitekture, fokusira Cibic za koju objekti, koji su 'izlagali' ideologiju koja je nestala, postaju sredstva za sagledavanje vladajućih narativa i drastičnih promena u bilo kojem društvu.

U tom svetlu prilazi i paviljonu Jugoslavije za EXPO 1967. u Montrealu, kojeg citira u plesnom filmu *State of Illusion*, čiji se naslov može prevesti kao *Država iluzije* ili kao *Stanje iluzije* (2018, slika 01). Jugoslavija je EXPO u Montrealu bila prepoznata kao mesto gde može da

⁴¹¹ Predrag Maksić, „Savremene politike vizuelnog oblikovanja: oslobađanje dispozitiva moći“ – doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet umetnosti, 2016, 93.

⁴¹² *Ibid.*, 6.

⁴¹³ *Ibid.*, 93.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 174.

promoviše svoju socijalističku i ekonomsku reformu, utemeljenu na samoupravljanju i društvenoj svojini i sprovedenu Ustavom iz 1963. godine. Paviljon je time trebalo da prikaže humanistički karakter „jugoslovenske socijalističke demokratije u kojoj se usklađuju interesi čoveka kao proizvođača i građanina i opštedruštveni interesi“,⁴¹⁵ kao i da prikaže „dostignuća kako savremene proizvodnje, tako i ekonomska, društvena i kulturna dostignuća nove države“.⁴¹⁶ Ova slika nije bila namenjena samo državama sa kojima je Jugoslavija želela da ostvari saradnju i potencijalnim turistima iz Kanade, nego i Jugoslovenima koji su imigrirali u Kanadu. Osim što bi ova slika bila prikazana izložebnim i propratnim sadržajima paviljona, trebalo je da bude simbolizovana i arhitekturom paviljona.

Od 59 konkursnih radova za paviljon, izabrano je bilo rešenje arhitekta Miroslava Pešića koji je komponovao paviljon tako što je „sedam trouglastih prizmi bilo složeno jedna pored druge u pravoj liniji, dok su četvrta, šesta i sedma prizma bile postavljene u drugom smeru. [...] Bile su duge trideset metara i visoke šesnaest metara, dok se centralna prizma – četvrta, koja je takođe bila obrnuta – isticala dužinom koja je za devet metara bila veća nego kod ostalih prizmi“.⁴¹⁷ Osim toga što se ovim rešenjem postigla dinamika strukture, postigla se i značajna simbolika jer je šest prizmi predstavljalo republike Jugoslavije, dok je sedma, najveća, predstavljala Kanadu, kao zemlju domaćina. Njihov međusoban odnos harmonije i prožimanja trebalo je da oslika željenu saradnju između dve zemlje.⁴¹⁸

Ovom paviljonu, koji je služio da prikaže autentični jugoslovenski put i prosperitet nove socijalističke države koja obezbeđuje vidljivost sebi u svetu, Cibic prilazi sa istorijske distance, znajući da je ta država dezintegrisana u ratnom sukobu. Prizmasti elementi paviljona koji su prezentovali ujedinjenih šest republika i njihovu željenu saradnju sa Kanadom, u plesnom filmu *State of Illusion* postaju mobilni, rastavljeni elementi i iluzionistička naprava u kojoj personifikovana figura države, u ulozi iluzionistkinje/mađioničarke, nestaje šest puta. Paviljon je

⁴¹⁵ Mladen G. Pešić, „Izložbene prakse arhitekture u Jugoslaviji i jugoslovenski kulturni prostor od 1945. do 1991“ – doktorska disertacija, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2018, 114.

⁴¹⁶ *Ibid.*, 9.

⁴¹⁷ Lara Slivnik, „Jugoslovenski paviljoni na svetovnih razstavah / Yugoslav Pavilions at World Exhibitions,“ *Arhitektura, raziskave*, Ljubljana: Arhitektonski fakultet, 2 (2014), 37. Na projektu, prefabrikovane čelične strukture paviljona je izradio arhitekta Oskar Hrabovski, dok je enterijer paviljona dizajnirao Vjenceslav Rihter koji je takođe uradio konkursno rešenje za paviljon, ali ono nije bilo odabrano za realizaciju.

⁴¹⁸ Kako je nakon EXPO-a paviljon montiran 1971. kao Pokrajinski muzej pomorstva (Provincial Seamen's Museum) u gradu Grand Bank, njegove bele prizme, umesto da predstavljaju jugoslovenske republike, počele su da predstavljaju jedra ribarskih brodova.

time *iluminativno* citiran, očuđenjem njegove semantike, dinamičnim i novim viđenjem nasleđene arhitektonske kulture i njenim uvođenjem u novi umetnički *tekst*.

Maketa paviljona je dovoljno velika da u svaku prizmu može da stane protagonistkinja, i ona tokom filma nestaje iznova u svakoj prizmi, uz pomoć svojih pomoćnika. Upravo tokom ovog procesa dolazi do *das Unheimliche* efekta jer pomoćnici postaju sve grublji i nasiljniji prema iluzionistkinji do momenta da se gubi utisak i iluzija da je sve to deo predstave. *Das Unheimliche* osećaj nastaje na dinamičnoj relaciji između prizmatične kutije – makete paviljona, iluzionistkinje i nasilnih pomoćnika. Kutija, kao specifična tajna soba, od nečega što je iluzionistkinji poznato, intimno, bezbedno (*Heimlich*), postaje svoja sušta suprotnost – mrtvački sanduk u kojem je ona živa zarobljena. Nepoznato, zastrašujuće i užasno se time uspostavlja na mestu onoga što iluzionistkinja poznaje do njegovih najmanjih detalja. Cibic ovo predstavlja kao neuspelu iluziju da se stvori atmosfera u kojoj se propast nacionalne države čini verovatnom.⁴¹⁹ Dok je građenje države umetnost građenja iluzija, u dezintegraciji ovaj iluzorni efekat nestaje.

Ukazivanjem da je proces stvaranja države nešto opšte, što prevazilazi jednu državu, Cibic pomera fokus sa Jugoslavije i njen rad time počinje da se odnosi na svaku državu i na svaki nacionalni identitet, ukazujući da su oni konstrukti koji nestaju, često nasilnim putem. Ovo je posebno istaknuto evociranjem Rusoovog (Jean-Jacques Rousseau) *Društvenog ugovora* (1762) u kojem se pojavljuje zakonodavac, kao „imaginarno, savršeno biće čija je uloga da pomogne pojedincima da evoluiraju iz stanja prirode i sklope društveni ugovor između građana i države“.⁴²⁰ Iluzionistkinja, osim što personifikuje državu, predstavlja i to biće. Njen nestanak time znači i nestanak posrednika između građana i države, bilo koje, svake države, a to nestajanje je postigunto upravo citiranjem paviljona i njegovom preimenom u iluzionističku napravu.

Za razliku od paviljona čija je svrha bila prezentacija SFRJ u drugoj državi, zgrada i institucija Muzeja savremene umetnosti su bile sredstvo internacionalne prezentacije unutar države, na Novom Beogradu. U neposrednoj blizini prvih objekata državnog vrha – Saveznog izvršnog veća i Centralnog komiteta, zgrada Muzeja je građena početkom 1960-ih, kako bi bio otvoren na dvadesetpetogodišnjicu oslobođenja Beograda, 20. oktobra 1965. Time je Muzeju i umetnosti dat simbolički značaj za jugoslovenski identitet. Izgrađena po projektu arhitekata Ivana Antića i Ivanke Raspopović, zgrada je „otelotvorila ključne modernističke ideje o prostoru, formi

⁴¹⁹ Jasmina Cibic, *State of Illusion*, 2018.

⁴²⁰ *Ibid.*

i tektonici“⁴²¹ i postala „verovatno najznačajniji primer arhitektonsko-skulptorske poetike u arhitekturi ovog perioda“⁴²².

Osim što su zgradu Muzeja zasnovali na principima moderne arhitekture kao što su slobodan prostorni plan i tok, Antić i Raspopović su projektom uveli modularnost, strukturalistički princip i grupnu formu nasuprot monumentalnom zdanju koje se praktikovalo za muzejske zgrade u to vreme. Time su pokrenuli „glavne teme arhitektonskog diskursa perioda 1960-ih“⁴²³ i učinili zgradu Muzeja savremenom. Formu zgrade Muzeja čini šest kubastih formi koje su na spratovima zarotirane za 45 stepeni u odnosu na osnovni raster stubova, čime je proizveden „originalan likovni i prostorni motiv“.⁴²⁴ Mihailo Lujak ovih šest kubusa vidi kao unesen „ideološki sloj u oblikovanje objekta, označavajući, u tom periodu, na uobičajen način šest republika članica SFRJ“.⁴²⁵

Ovakva geometrizovana kristalasta forma zgrade omogućava proširenje Muzeja ukoliko zatreba, jer se njeni elementi „u odgovarajućoj proporciji mogu umnožavati a da to ne naruši koncept i ideju“⁴²⁶ kao ni okruženje. Kombinacijom transparentne, staklene fasade na nižim etažama i mermerne obloge iznad na kubusima, postigao se „utisak dematerijalizacije prizemne etaže i konsekvantni efekat lebdenja teške mase spratova iznad baze objekta“.⁴²⁷ Takođe se postigla i sličnost sa susednim zgradama SIV-a i CK čije su fasade upravo u mermeru i staklu. Kako je originalno rešenje Antića i Raspopović predlagalo oblogu u opeci i betonu, ova izmena fasade izmešta zgradu iz diskursa neo-brutalizma u centar državnog i diplomatskog protokola, što je Muzej svakako bio narednih decenija.

Muzej savremene umetnosti je imao značajnu ulogu u predstavljanju jugoslovenskog, „srednjeg“ puta. Organizovao je česta predstavljanja jugoslovenske umetnosti u inostranstvu i ugostio je preko sto izložbi iz Velike Britanije, SAD-a, Francuske, Italije, Indije, Mađarske, Čehoslovačke, prkoseći time granicama Hladnog rata.⁴²⁸ Ove izložbe su videli i strani zvaničnici

⁴²¹ Kulić, „Land of the In-Between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945–65,” 229.

⁴²² Ignjatović, „Tranzicije i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980“, 702.

⁴²³ Ljiljana Blagojević, „Kultura savremenosti i Muzej savremene umetnosti u Beogradu“, u: Dejan Sretenović (ur.), *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016, 121.

⁴²⁴ Milan Popadić, „Arhitektura Muzeja savremene umetnosti u Beogradu“, *Nasleđe*, 10 (2009), 165.

⁴²⁵ Lujak, 140.

⁴²⁶ Dijana Milašinović Marić i Igor Marić, „Ivan Antić – arhitektonično“, u: Jelena Ivanović Vojvodić *et al* (ur.), *Od Communis do Komunikacija*, Beograd: Beogradska internacionalna nedelja arhitekture, 2018, 40.

⁴²⁷ Blagojević, 118.

⁴²⁸ Vladimir Kulić, „New Belgrade and Socialist Yugoslavia’s Three Globalisations,” *International Journal for History, Culture and Modernity*, 2 (2014), 140.

kada su dolazili na razgovore u Novi Beograd, to jest videli su otvorenost Jugoslavije ka zemljama oba Bloka i zemaljama Pokreta nesvrstanih. Prema Aleksandru Ignjatoviću i Olgi Manojlović Pintar,

Ideološka agenda muzeja bila je jasna: umetnost je predstavljala kohezivnu silu prilično složene socijalne i etničke strukture zemlje, a sam muzej je ojačao posrednički identitet Jugoslavije – kako iznutra, u pogledu njene kulturne i nacionalne složenosti, tako i spolja, u vezi sa statusom zemlje u svetu Hladnog rata.⁴²⁹

Muzej je tako, sa svojom zgradom, postao „simbol distinktivnog, a u isto vreme, emancipovanog jugoslovenskog identiteta koji se istovremeno shvatao kao srpski, jugoslovenski i univerzalni, medijalizujući internacionalno prepoznatljive vrednosti i ideje“.⁴³⁰

Međutim, upravo je zgrada ovog Muzeja 2012. godine bila punih pet godina devastirana i zatvorena za javnost usled pretrpljenih oštećenja. Kao odgovor na tu situaciju, kustosi Muzeja su organizovali grupnu izložbu *Šta se desilo sa Muzejom savremene umetnosti* (23. 6 – 30. 9. 2012) koja se održala upravo u oštećenoj zgradi. Tom prilikom, prvi put je izložen rad *Šator Muzej savremene umetnosti* Radoša Antonijevića (2012, slika 02) – šator maslinastozelene boje u obliku zgrade Muzeja. Uz rad je bio izložen i tekst u formi prodajnog oglasa koji ovaj „proizvod“ za dve osobe nudi svima koji se osećaju bez doma. Kombinacijom specifične forme, funkcije, materijala i boje, *Šator Muzej savremene umetnosti* deluje kroz sukob i sintezu objekata iz različitih dikursa: (1) arhitektonske makete Muzeja (nečeg stalnog, trajnog, monumentalnog), (2) funkcije šatora (nečeg prenosivog, najosnovnijeg skloništa, trošnog) i (3) maslinastozelene boje (simbol militantnog, osvajanja i odbrane u najširem smislu, permanentnost ratova na Balkanu, život u opasnosti i destrukciji). Tenzijom između ovih ravnopravnih elemenata, nastaje narativ o promeni vrednosti od javne svojine (muzej) – u privatnu (šator), od dugoročnih planiranja i proizvodnje – u privremeno rešenje, od emancipovanog jugoslovenskog identiteta koji se istovremeno shvatao kao etnički, nadsocijalni i univerzalni – u nacionalni, balkanski, postmoderni identitet.

Važno je napomenuti da je *Šator Muzej savremene umetnosti* jedan u nizu skulptura-šatora koje je Antonijević oblikovao prema manastiru Dečani, Aji Sofiji, staroj rumunskoj Denšus crkvi, neizgrađenom Vidovdanskom hramu Ivana Meštrovića i vrhovima planina Lovćen,

⁴²⁹ Ignjatović and Manojlović Pintar, 258.

⁴³⁰ *Ibid.*, 257.

Olimp, Ararat i Sinajska gora. Sve ove topose odlikuju „ikoničnost (identitet, istorijski značaj, emotivni odnos prema temi), jasan karakter oblika i njegova sagledivost, kao i monumetalna samodovoljnost“.⁴³¹ Oni takođe predstavljaju mitska mesta od značaja za civilizaciju i kolektivni identitet, ali oblikovani kao šatori, oni bivaju postavljeni u kontekst beskućništva i golog preživljavanja. To je, recimo, najuočljivije u instalaciji *Na svome mestu stajati* koja uključuje šatore u obliku vrhova planina Olimp, Ararat i Sinajske gore. Svaka od ovih planina je milenijumima čvrsto utemeljena u mit spasa od varvarstva, bezakonja, bezbožja i božje kazne – Olimp je centar grčkog panteona i kolevka kulture iz koje je potekla evropska civilizacija, Sinajska gora je mesto na kojem se Bog ukazao Mojsiju i dao mu tablice zakona, dok je na Araratu čovečanstvo našlo spas posle velikog Potopa. Međutim, iste te planine su geografsko područje sa kojeg stotine hiljada izbeglica u XXI veku kreće ka Evropi zbog ratnih sukoba u svojim zemljama. Šator se u tom kontekstu pojavljuje kao potrebniji za preživljavanje nego što je to mit.

Kako su šatori prazni, Antonijević izlaže i prazninu koja ga je uvek fascinirala u bronzanim skulpturama. Prema Slađani Milićević, iskustvo praznine je traumatično iskustvo jer je u modernosti „ukinuta svaka mogućnost da se zaista boravi/stanjuje na nekom mestu, da se uspostavi obavezujući odnos između subjekta i sveta“.⁴³² Kako je spoljašnji svet postao odbojan i zazoran, subjekt ostaje u egzilu, u *disocijativnom prostoru* koji je „izraz iščašenosti i odvojenosti modernog subjekta u odnosu na moderni svet“.⁴³³ U slučaju *Šatora Muzeja savremene umetnosti*, taj moderni svet je izgradnja druge kule šoping mola „Ušće“ i izgradnja Beorgada na vodi – kontekst u kojem se „Muzej savremene umetnosti nekako smanjio. Zapravo sve jasnije se vidi njegova neadekvatnost aktuelnom trenutku“.⁴³⁴ *Šator Muzej savremene umetnosti* time postaje uobličena praznina *disocijativnog prostora* koji nije prostor smirenja, utočišta, samoostvarenja, nego je „sasvim suprotno, prostor trajno nesvršenog stanja, trajne neizvesnosti i iščekivanja“.⁴³⁵

⁴³¹ Radoš Antonijević, korespodencija, 6. 2. 2021.

⁴³² Slađana Milićević, „Disocijativni prostor modernosti: diskurs praznine u arhitekturi i vizuelnim umetnostima XX i početka XXI veka“ – doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, 2017, 90.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ Antonijević, korespodencija.

⁴³⁵ Milićević, 88.

To je prostor u kojem može da se ostvari individualna sloboda, ali i ostane zarobljen,⁴³⁶ te iskustvo njega esencijalno izražava Frojdiv koncept *das Unheimliche*.⁴³⁷

U susretu sa *Šatorom Muzeja savremene umetnosti*, *das Unheimliche* osećaj nastaje iz još nekoliko razloga. Taj objekat je produkt institucionalno i identitetski dekonstruisanog društva, te ukazuje na nestalnost zgrada, institucija, država, svega onoga što bi pojedincu trebalo da pruži osećaj udobnosti doma. Njegova maslinastozelena boja asocira na vraćanje istorije u neželjenim momentima, na otuđenost i beskućništvo koji su generisani ratom ili nejednakom raspodelom bogatstva. U tom kontekstu, šator se pojavljuje kao nešto što je dobro imati pri ruci jer se nikada ne zna kada će ponovo izbiti neki rat ili se izgubiti kuća iz nekog drugog razloga. Nikada se ne zna kada će ovo što nam je poznato i blisko postati izvor jeze i užasa. U *Unheimlich* karakteru savremenosti, šator se pojavljuje kao sopstveni, prenosivi paket *Heimlich* osećaja koji možemo poneti bilo kuda, a on će „sa sobom uvek nositi priču o MSUB, o modernizmu u Jugoslaviji, o savremenoj umetnosti u Srbiji, i o nama uopšte“.⁴³⁸ Sagledan u kontekstu aktuelne migrantske krize na koju referišu druge Antonijevićeve skulpture-šatori, ovaj rad ukazuje da *das Unheimliche* osećaj prevazilazi raspad SFRJ i da je gubitak doma, rodnog mesta, stabilnosti, sve češća karakteristika savremenosti.

Kada *Šator Muzej savremene umetnosti* sagledamo u *kategorijalnom citatnom četvorouglu* koji uvodi Oraić Tolić, u tom radu

na planu semantike dominira načelo mimeze kulturnih značenja koje je Muzej dobio u recentnoj istoriji. Na planu sintaktike dominira načelo ravnopravnog intercitatnog dijaloga u kojem su različiti citirani diskursi (militarni, arhitektonski, muzeološki, kulturni) u ravnopravnom odnosu među sobom i sa citatnim delom. Na nivou pragmatike, delo je orijentisano na poznato iskustvo prosečnog adresata, a na planu kulturne funkcije delo poštuje načelo prezentacije starijeg, citiranog dela i postojeći obrt u sistemu kulturnih vrednosti koji je nastao zatvaranjem Muzeja savremene umetnosti i drastičnom privatizacijom i komercijalizacijom njegovog najbližeg okruženja.⁴³⁹

⁴³⁶ *Ibid.*, 81.

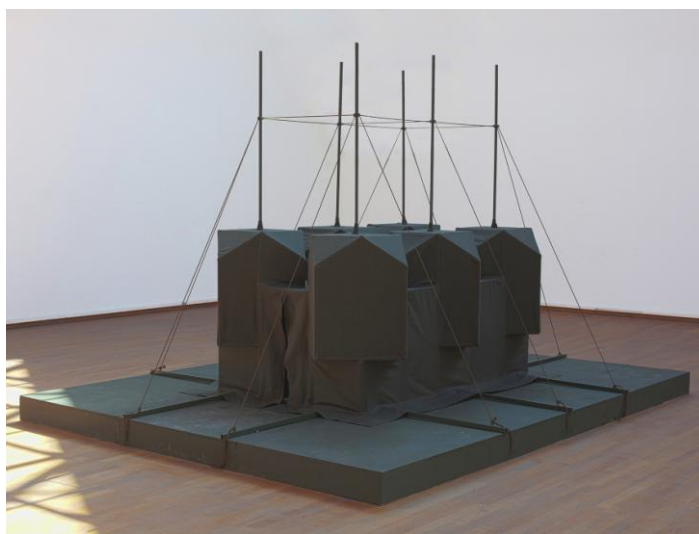
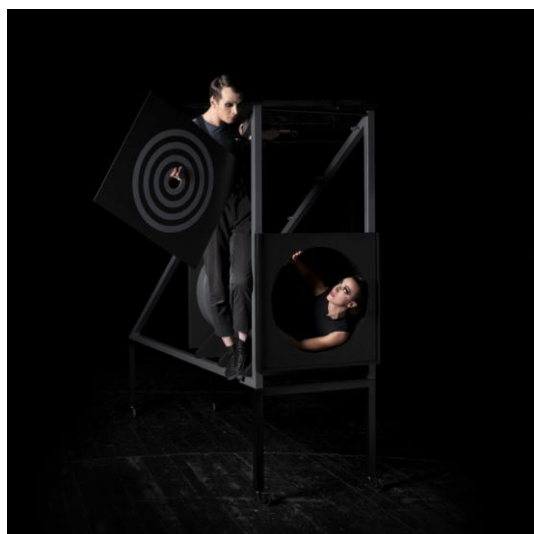
⁴³⁷ *Ibid.*, 16.

⁴³⁸ Antonijević, korespodencija.

⁴³⁹ Соња Јанков, „Цитирање архитектуре као уметничка и интерпретативна стратегија у савременој скулптури: пример Радоша Антонијевића“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 48 (2020), 312.

Antonijević, stoga, u ovom radu primenjuje *iluminativno* citiranje arhitektonskog objekta koji je izgrađen za Muzej savremene umetnosti. Iako je u međuvremenu zgrada renovirana i Muzej je ponovo otvoren u njoj, „stvarni kontekst se nije promenio. Štaviše, okolnosti su sve gore“.⁴⁴⁰ Iz tog razloga, Antonijevićev rad i dalje proizvodi isti efekat.

Jasmina Cibic i Radoš Antonijević primenjuju *iluminativno* citiranje dva arhitektonska objekta koja su volumenima svoje forme predstavljali republike SFRJ i koji su bili vrlo značajni za internacionalnu prezentaciju zemlje – paviljon Jugoslavije na EXPO-u 1967. u Montrealu i MSUB na Novom Beogradu. Oba autora ove simbolički značajne građevine koriste kao citate da bi stvorili nove narative o fragilnosti države i o promenama koje su sledile godinama nako što su te građevine bile koncipirane. Oba umetnička *teksta* u kojima se ti objekti citiraju izazivaju *das Unheimliche* efekat, kako ga je od Frojdovog estetskog koncepta Vidler primenio na prostor i arhitekturu, tako što nešto poznato u njima postaje nešto užasavajuće, evociranjem ratnog nasilja i borbe za goli opstanak. Arhitektura jugoslovenskog modernizma tako postaje deo narativa o opštem otuđenju i beskućništvu savremenosti.



Slika 01 (levo): Jasmina Cibic, *State of Illusion*, jednokanalni HD video, stereo zvuk, 16:9, trajanje: 19 minuta, 2018. Rad je naručen od strane DHC/ART Fondation pour l'art contemporain Montreal; uz podršku Graham Foundation for Advanced Studios in the Fine Arts, Kunstmuseum Ahlen, Northern Film School at Leeds Beckett University. Citirani tekst: paviljon SFRJ za EXPO 1967, Montreal / Grand Bank, arh. Miroslav Pešić, 1967.

Slika 02 (desno): Radoš Antonijević, *Šator Muzej savremene umetnosti*, 2012. Fotografija: autor. Rad je u kolekciji Muzeja savremene umetnosti Beograd. Citirani tekst: Moderna galerija / Muzej savremene umetnosti, Novi Beograd, arh. Ivan Antić i Ivanka Raspopović, projekat: 1959, završetak izgradnje: 1965.

⁴⁴⁰ Antonijević, korespodencija.

5.1.2. *Iluminativno citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma kao pročišćenje objekta*

U knjizi *Moći užasa: ogled o zazornosti (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection)*⁴⁴¹ Julija Kristeva teži tome da definiše *objekt* (zazorno), imajući u vidu da pojam, to jest ono što on označava, izmiče označavanju i definiciji. *Objekt*, ono što izaziva zazor, nije ni subjekt ni objekt, nego egzistira u graničnom području. Ono pripada subjektu ili bilo kojoj drugoj celini (društvu, kolektivnom identitetu, itd.), ali se mora odbaciti jer predstavlja opasnost. Kao krajnji primer *objekta*, Kristeva navodi telo pokojnika – neko ko je bio član zajednice je odjednom postao leš koji se mora ukloniti da ne bi bio poguban za zdravlje i život zajednice, dok je brzina kojom se neko preoznačava u izvor zaraze takođe zazorna sama po sebi. Dok u slučaju tela pokojnika za to preoznačavanje postoji racionalno objašnjenje i realan razlog, Kristeva zapaža da *objekt* može biti konstruisan, te je za nju jedno od najznačajnijih pitanja kako dolazi do toga da se pripadnici društva proglase objektivnim, i da se kod drugih pripadnika istog društva stvori takva averzija prema njima da počnu i telesno da reaguju, gadeći se, kao u slučaju antisemitizma i homofobije.

Objekt je dakle nešto izbačeno, radikalno isključeno. On narušava identitet (društva, pojedinca), sistem, uređenje, ne poštuje granice, mesta, pravila, predstavlja međuprostor, dvosmislenost, složenost,⁴⁴² „nešto“ nečisto, neprimereno, što izaziva užas, zgražavanje i zazor, ali i *das Unheimliche* osećaj kada prepoznamo da ima sličnosti sa nama. Kristeva ukazuje da *objekt* može biti fizički, psihološki i/ili moralni, ali takođe i da se reaguje na njega fizički, psihološki i/ili moralno. Kao najtipičniji primer fizičkog *objekta*, Kristeva navodi sve telesne izlučevine koje ruše granicu tela – fekalije, znoj, šljajm, menstrualnu krv – ali takođe i obamro festus i pokvarenu hranu, to jest sve ono što se mora izbaciti iz organizma da mu ne bi naštetilo i da bi on mogao normalno da funkcioniše. Na iste takve objektivne pojave mi možemo fizički da reagujemo, tako da jak neprijatan miris fekalija može da nam pobudi nagon za povraćanje, kao i psihološki – da instinktivno zaziremo od fekalija i zaobilazimo ih umesto da ih dodirujemo, ali možemo i moralno da reagujemo tako što na primer osuđujemo vršenje nužde bilo gde, umesto na mestima koja su namenjena za to.

⁴⁴¹ Originalno izdanje je iz 1980, a prevod na srpsko-hrvatski je 1989. objavilo preduzeće Naprijed u Zagrebu. Iako umesto termina „zazorno“, kako je u prevodu, koristimo „objekt“, paginacija citata će biti data prema prevodu.

⁴⁴² Julia Kristeva, *Moći užasa: ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed, 1989, 10.

Kristeva ukazuje da je *abjekt* ono čime se najviše bave moral i savest, to jest moralne norme kao regulatori ponašanja – „svakom egu njegov objekt, svakom super-egu njegov objekt“.⁴⁴³ Kako se super-ego razvija pod uticajem življenja u određenoj sredini, različite zajednice imaju različite pristupe *abjektu* i različite mehanizme njegovog odbacivanja, tako, na primer, postoje i postojali su različiti pogrebni običaji kojima se telo preminulog dostojanstveno uklanja iz zajednice. Iz tog razloga Kristeva dosta pažnje posvećuje religiji, ukazujući da različiti načini *pročišćenja objekta* – različite katarze – čine istoriju religija i završavaju se *par excellence* katarzom – umetnošću.⁴⁴⁴ Umetnost je ta koja tematizuje inceste, fobije, tabue, grehove, ali i izopštenike iz društva i marginalizovane, *abjektovane*, grupe kao što su osuđenici, neudate majke, pojedinci sa smetnjama u razvoju, homoseksualci, transrodne osobe, seksualni radnici i drugi.

Abjekt je dakle nešto što jeste deo celine (društvene, telesne ili bilo koje druge), ali se odbacuje jer predstavlja realnu ili konstruisanu opasnost ako bi ostalo. U slučaju arhitekture, relanu opasnost predstavljaju zgrade koje se moraju ukloniti jer su pretrpele oštećenja (od zemljotresa, rata), koje su napravljene na klizištu, ili su građene od štetnih materijala, ili nestručno građene pa im je statika loše proračunata. Ali u urbanizmu takođe ima i onih pojava koje nisu nužno opasne, koliko se smatraju neadekvatnim i neprimerenim, poput bespravne gradnje koja jeste deo gradova, ali nije deo urbanog planiranja. Procenjuje se da čak „98 posto arhitekture u svetu zapravo nisu izgradili arhitekti“,⁴⁴⁵ ali je ovakav tip arhitekture i dalje najvećim delom izvan interesovanja istoričara arhitekture, urbanista i gradskih institucija, te se njima najviše bave umetnici. Neformala naselja od kartona, lima i stolarije, bez priključka na infrastrukturu su najdrastičniji primer neformalnog urbanizma koji se najčešće potpuno, fizički uklanja. Blaži primeri, poput straćara i poluzavršenih samoizgrađenih kuća koje, takođe predstavljaju nešto integralno, ali *drugo* planiranom urbanizmu, unutar iste celine.⁴⁴⁶ Otklon (od

⁴⁴³ *Ibid.*, 6.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 23.

⁴⁴⁵ Marjetica Potrč, “Space and Architecture in the Artistic Process” – panel discussion, moderated by Lukas Feireiss, aus: Hauser, Susanne und Weber, Julia (Hg.), *Architektur in transdisziplinärer Perspektive – Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, 385.

⁴⁴⁶ Saša Tatić se u svojoj umetničkoj praksi često fokusira upravo na samoizgrađivanje kuće, želeći da istakne pozitivne aspekte ovih funkcionalnih, nezavršenih stambenih objekata koji su od 1970-ih dominantna graditeljska praksa na Balkanu kada su jednoporične kuće u pitanju. Tako je 16. 5. 2016. poslala zahtev Komisiji za zaštitu spomenika da se nezavršena kuća njenih roditelja stavi pod zaštitu kao spomenik kulture. Naredne godine je sa prijateljima napravila iskop za svoju kuću, ali je projekat na tome stao jer nije mogao dalje da se finansira, kako bi ukazala u kojoj meri je teško doći do sopstvenog stambenog prostora i osamostaliti se. Godine 2018, crvenu opeku – ono što bespravnu gradnju ključno razlikuje od planirane gradnje koju karakteriše prefabrikovani beton – čekićem je ručno usitnjavala dok nije dobila pigment „Balkanska kuća“, referišući direktno na Internacionalnu

njih najčešće nije toliko fizički koliko se oni zanemaruju i ostavljaju da kao *objekt* egzistiraju u međuprostoru, na granici značenja, bez priznavanja da postoje kao objekti i bez bavljenja subjektima kojima su to jedini priuštivi domovi. Kao takvi, oni postaju tema umetnosti. U nastavku poglavlja se fokusiramo na odabrane radove Dušice Dražić i Milorada Mladenovića koji tematizuju te druge strane modernističke arhitekture i urbanizma, to jest njihove propratne (nus)pojave koje se izopštavaju iz istorije i realnosti arhitekture.

Dušica Dražić se u svojoj umetničkoj praksi često okreće arhitekturi, primenjujući metode intervencije, izmeštanja ili reprodukcije, imajući u vidu nemogućnost kopiranja arhitekture sa svim njenim funkcijama i bez promene značenja. Arhitektura je za Dražić usko povezana sa vremenom, te je trag nečega što je nestalo ili početak nečega što se tek može ostvariti, svedočanstvo o zajednicama koje su arhitekturu koristile i koje, uz pomoć arhitekture, mogu da kreiraju nove forme društvenosti. Arhitektura se stoga u njenim radovima pojavljuje kao nešto što je puno potencijala i što predstavlja kreativni alat za izgradnju društvenih aktivnosti,⁴⁴⁷ ali takođe i nešto što je trag istorije, kolektivne, lične, sačuvane ili potpuno izbrisane, što postoji između realnosti i zaborava, često na granici ruiniranosti i rušenja.⁴⁴⁸

Za radove Dražić koji uključuju arhitekturu kao sintaksički i semantički element, možemo reći da je citatnost njihova dominantna odlika. To je slučaj i sa instalacijom *Novi grad* (2013, slika 03) koja preuzima ime od futurističkog koncepta *Città nuova* koji je arhitekta Antonio Sant Elija (Sant'Elia) razvijao u periodu od 1912. do 1914, načinivši stotine crteža. Iako nikad razrađen kao projekat za izvođenje, koncept *Città nuova* je imao značajan uticaj na razvoj urbanizma i arhitekture internacionalnog stila. Sant Elijev utopijski grad je sadržao monumentalne solitere kaskadnog tipa koji su međusobno bili povezani brojnim saobraćajnim vezama, čineći zajedno jednu organsku strukturu, jednu samo-održivu mašinu za stanovanje. Ovako koncipiran, *Città nuova* je „igrao ključnu ulogu u zamišljanju metropole, gde su od

Klajn plavu boju. Videti više u: Sonja Jankov, „Arhitektura u diskursu savremene umetnosti“, u: *Izgraditi ponovo – umetnici o arhitekturi*, publikacija objavljena povodom istoimene izložbe, Galerija savremene umetnosti Pančevo, 21. 11 – 6. 12. 2019, Pančevo: Galerija savremene umetnosti, 2019, 4–11.

⁴⁴⁷ To su radovi *Spomenik budućnosti* (2011) i *Modulus* (2015).

⁴⁴⁸ To su radovi *Vienna, Neumayergasse 19, prvi sprat, stan br. 4* (2013), *Zimska bašta* (2010, 51. Oktobarski salon), *Prelom – breach, break, breakage, failure, fraction, fracture, infraction, rupture, split, layout* (2008) i „*Promenade architecturale*“ – *imaginarni prostor za umetnost* (2012) kojim re-scenira položaj posetilaca na prvoj izložbi otvorenoj u MSUB prema fotografiji Branibora Debeljkovića iz 1965, ali u ovom slučaju u praznoj zgradi, bez umetničkih dela, u periodu kada je zgrada bila zatvorena i bez svoje funkcije zbog odložene rekonstrukcije.

fundamentalne važnosti infrastruktura i veze između različitih delova grada“.⁴⁴⁹ Ti soliteri su bili „od betona, stakla, gvožđa, bez ornamenata, ukrašeni samo lepotom svoje linije“,⁴⁵⁰ a stanovi u njima su bili dobro osvetljeni i sa dobrom ventilacijom. Upravo ove koncepte preuzima internacionalni stil modernizma, ali i sam koncept novog grada.

Tokom modernizma, u vrlo kratkom roku su bili građeni čitavi gradovi poput Brazilije, Novog Beograda ili industrijskih gradova. Za neke od novih gradova, poput Brazilije, kroz nekoliko decenija se pokazalo da su neuspeli projekti jer su im strukture bile prebrzo zatvorene, funkcije previše singularne, pa nisu mogli više da se menjaju, razvijaju i unapređuju.⁴⁵¹ Nasuprot tome, otvorena struktura novih gradova je mogla predstavljati nedovršeni grad koji nije mogao da pruži stanovnicima dovoljan okvir za kvalitetan društveni život, te bi i u tom slučaju bio proglašen neuspehim projektom. Upravo takvom konceptu novih gradova koji je bio odbačen, okreće se Dušica Dražić i stvara instalaciju *Novi grad*. Kao izražajno sredstvo koristi maketu, koja je omiljeno sredstvo prezentacije megastrukturnih projekata jer je lako čitljiva širokoj publici, te prikazuje moć državne politike da realizuje ovako velike projekte.⁴⁵²

Novi grad Dušice Dražić čini 46 zgrada/kompleksa među kojima je osam stambenih blokova, osam poslovnih zgrada (u kojima su locirane i neke institucije kulture), železnička stanica, autobuska stanica, tri škole, više-etažna garaža, zgrada opšteg suda, bolnica, bioskop, kulturne ustanove, dva bazena, stadion, aerodrom, fabrika, zatvor, pet hotela, pet multifunkcionalnih zgrada, tri privatne kuće i tri šoping centra. Ovako koncipiran, *Novi grad* kao projekat sadrži sve što treba da sadrži jedan grad da bi dobro funkcionisao. Iako je modernistički koncept novog grada u većini slučajeva proglašen neuspehim konceptom, te nešto što treba odbaciti, *abjektovati*, kada je urbano planiranje u pitanju, *Novi grad* Dušice Dražić unosi tom konceptu živost i održivost, obezbeđujući dobru saobraćajnu povezanost (aerodrom, železnička i autobuska stanica), dovoljno stambenog prostora, adekvatan ratio zdravstvenog i obrazovnog sektora na broj stanovnika, kao i obilje kulturnog, zabavnog i sportskog sadržaja. Njen *Novi grad* nije primarno administrativan ili industrijski kao što su bili neuspeli novi gradovi u istoriji, u

⁴⁴⁹ Nicola Barbugian, “Collective imagination of Antonio Sant’Elia’s *Città Nuova*” – izlaganje na konferenciji Giornata di studio Bernardo Secchi – first edition: Utopia and the Project for the City and Territory, 18. 11. 2016, Università IUAV di Venezia, Doctoral programme in architecture, city and design, track: urbanism.

⁴⁵⁰ Claudia Lamberti, “La città futurista nei disegni di Antonio Sant’Elia Pubblicato,” *Art e Dossier*, 175 (febbraio 2002), 46.

⁴⁵¹ Rudi Supek, *Grad po mjeri čovjeka*, Zagreb: Naprijed, 1987, 117.

⁴⁵² Dejan Mitov, “The use of Architectural Scale Models in Populist Representation of Megastructural Projects,” in: Dragičević Šešić, Milena and Nikolić, Mirjana (eds.), *Situating Populist Politics: Arts & Media Nexus*, Belgrade: Clio and Faculty of Dramatic Arts – Institute for Theatre, Film, Radio and Television, 2019, 218.

kojima su druge funkcije i društveni sadržaji bili zapostavljeni. Ona time *iluminativno* citira koncept novog grada, odbacujući njegov status „neuspelog projekta“ i stvara koncept jednog posve funkcionalnog grada.

Osim što svojom instalacijom 'pročišćava' abjektovani modernistički koncept novog grada, Dražić ide i korak dalje. Naime, svaka od 46 zgrada/kompleksa koji čine *Novi grad* je maketa nekada postojećeg arhitektonskog objekta koji je odlukom gradskih vlasti bio proglašen neuspelim projektom i demoliran. *Novi grad* tako sadrži abjektovane objekte iz 30 gradova u 12 država. Među njima su i objekti koje su izgradili najeminentniji arhitekti modernizma, brutalizma i metabolizma, kao što su tri objekta Frenka Lojda Rajta (Frank Lloyd Wright), hoteli koje su projektovale metabolisti Kenzo Tange i Kijonori Kikutake (Kiyonori Kikutake) i mnoge zgrade koje su bile zaštićene ili u procesu stavljanja pod zaštitu, jer su u vremenu izgradnje predstavljale najviše domete arhitekture.⁴⁵³ Uprkos tome, ove zgrade su vremenom postale neprofitabilne i neodržive, zbog čega su gradske vlasti odlučile da ih sruše. U publikaciji koja prati instalaciju, Dražić daje podatke o svakoj zgradi/kompleksu čija je maketa uključena u instalaciju, poput tehničkih crteža, imena arhitekata, lokacije, funkcije, godine nastanka i godine demoliranja, fotografija. Time što ih vraća u istoriju arhitekture iako su bile abjektovane, to jest vraća ih u simbolički poredak, Dražić ih *iluminativno* citira.

Novi grad takođe sadrži i takozvano Azbestno naselje, deo naselja Bele vode u Beogradu. Završeno 1966, eksperimentalno naselje je činilo 28 zgrada koje je trebalo da budu privremeni smeštaj, ali stanari nisu imali gde da se odele decenijama kasnije. Sredinom 1990-ih je otkriveno da zgrade sadrže azbest, materijal koji se koristi za izradu izolacija i betona, a koji se trošenjem pretvara u prašinu koja izaziva kancerogene anomalije i druge bolesti u organizmu.⁴⁵⁴ Stanari su ubrzo pokrenuli inicijativu za rušenje zgrada i proteste koji su trajali deset godina, nakon čega je započeto njihovo uklanjanje 2006. godine. Primenom posebne tehnike za ručno rasklapanje zgrada, bez upotrebe mašinerije koja bi ostavila veliku koncentraciju kancerogene azbestne prašine u vazduhu, sve zgrade su uklonjene završno sa 2011. godinom, a materijal je prosleđen u Nemačku na recikliranje. Na njihovom mestu su izgrađene nove zgrade. Azbestno naselje time

⁴⁵³ Više o arhitektonskim objektima/kompleksima uključenim u instalaciju videti u Sonja Jankov, "Re-Thinking Architectural Modernism in Contemporary Art: Jasmina Cibic, Dušica Dražić and Katarina Burin," *AM Journal of Art and Media Studies*, 16 (2018), 85–98.

⁴⁵⁴ Primena azbesta u građevinarstvu je bila obustavljena u Jugoslaviji krajem 1970-ih.

predstavlja *abjekt* u pravom smislu reči kako ga je definisala Kristeva – kao nešto što se mora odbaciti da bi se preživelo, za razliku od drugih objekata koji su demolirani jer su neisplativi.

Kako su nove gradove u XX veku gradili ljudi koji su i sami bili izgrađivani i emancipovani tim procesom – iz stanovnika ruralne sredine u graditelje modernog društva, postavlja se pitanje na koji način se stanovnici XXI veka emancipuju ako pristupe „otpacima“ arhitekture kao konstruktivnim elementima. Ukazivanjem na značaj i istorijsku vrednost objekata koji više ne postoje u realnom prostoru, *Novi grad* zaustavlja da se promisli o svim drugim vrednostima arhitekture i svim njenim potencijalnim funkcijama, pre nego što se proglašim projektom koji treba demolirati. Većina objekata uključenih u *Novi grad* je bila javnog, socijalnog i inkluzivnog tipa, dok su zgrade koje su nastale na njihovom mestu uglavnom korporacijske, privatne i većini nepriuštive/nepristupačne. Iz tog razloga su demolirani objekti mogli imati neku novu i drugačiju funkciju koja bi bila od koristi zajednici.

Novi grad Dušice Dražić, predstavlja specifično revalorizovanje modernističkog koncepta novih gradova primenom *iluminativnog* citiranja, ali i svojevrsnu studiju o poziciji abjektovanja i proglašenja nečega kao *abjekta* u istoriji arhitekture. Instalacija indirektno daje prikaz na koji je način abjektovanje uticalo na planiranje gradova i u kojoj meri je ogledalo promene tržišne vrednosti građevinskih parcela zbog čega su brojni značajni objekti, neki čak i zaštićeni kao kulturna dobra, preko noći proglašeni neodrživim i demolirani. Štaviše, iz *Novog grada* shvatamo da je abjektovanje značajan alat planiranja i menjanja gradova, možda čak i moćniji od zaštite i/ili prenamene jer, kako su primeri iz različitih delova sveta pokazali, neke zgrade su bile demolirane uprkos zaštiti, protivljenju struke i građana. Pored toga, *Novi grad* nam takođe pokazuje da *abjekt* biva sublimiran putem umetnosti koja doprinosi tome da sve ono što je u međuvremenu bilo abjektovano dobije svoje zasluženno mesto u istoriji arhitekture. Umetnošću biva sublimirano čak i ono što je zaista moralo biti abjektovano da bi se sačuvalo zdravlje ljudi, kao Azbestno naselje u Beogradu, koje je sticajem okolnosti decenijama bilo jedini dom brojnim porodicama.

Još jedan vid urbanističkog i arhitektonskog *abjekta* koji se sublimira u savremenoj umetnosti su kartonska naselja. Osim što nisu priključena na vodovodnu i kanalizacionu infrastrukturu, ovakva naselja ne pružaju ni adekvatno sklonište jer su kuće u njima najčeće pravljenje recikliranjem odbačenog kartona, najlona, parčadi limova, stolarije i drugih materijala, nedovoljno čvrste strukture koja se brzo raspadne pod uticajem atmosferskih pojava. Upravo

njihovom abjektom i nerešivom statusu se okreće Milorad Mladenović, umetnik i arhitekta koji stvara *site-sensitive* intervencije i instalacije kao specifične *mašine za gledanje* prostornog konteksta u kojem se nalaze.⁴⁵⁵ Prema Mladenoviću, umetnički objekat nije moguće percipirati van konteksta u kojem se nalazi, a da bi se to ostvarilo, „kontekst je morao da bude transformisan u objekat percepcije kojim se ostvaruje iskustvo prisustva“.⁴⁵⁶ Iz tog razloga, Mladenović se prilagođava prostoru, opsežno ga analizirajući i u zavisnosti od samog prostora odabirajući materijale i medije za realizaciju ideje. Teži da svojom kontekstualnom umetničkom praksom otkrije kvalitete prostora i da ih afirmiše, ili da izdejstvuje moguće korekcije zadanog prostora.⁴⁵⁷ Iz tog razloga, materijali kojima izvodi radove su vrlo raznovrsni, obuhvatajući ploče spušenog plafona sa lokacije izvođenja rada, građevinske metre i libele, crteže i makete koji su „suplementarni prostornoj strukturi (mestu intervencije)“⁴⁵⁸ i drugo. Umetnost Mladenovića je time u isto vreme u prostorima i o prostorima. Arhitekturu jugoslovenskog modernizma direktno citira u staklenoj instalaciji *Zgrada nekadašnjeg CK KPJ na Ušću se reflektuje na strukturalnoj fasadi zgrade Evropskog parlamenta u Briselu* (2006) koja je prvi put bila izložena na 10. Međunarodnoj izložbi arhitekture – Bijenale u Veneciji, a zatim u projektu *Plan za Park ušće, operu, ekstenziju MSUB i Muzej Novog Beograda sa betonskom maketom devet blokova na temeljima Muzeja revolucije* (2008, sa Lukom Mladenovićem).

U okviru projekta *Beograd: nemesta: umetnost u javnom prostoru* koji su 2009. godine pokrenule Dušica Dražić i Una Popović, kustos u Muzeju savremene umetnosti Beograda, Mladenović je realizovao instalaciju *Cartoncity (spomenici nestabilnosti)* (slika 04) koju čine tri specifična objekta-makete napravljene od parčadi kartona. Instalacija je bila postavljena tako da se njenim sagledavanjem sagledavao i Sava centar iza nje, „najveći i najreprezentativniji objekat hibridne kongresno-kulturno-poslovno-hotelske tipologije u Beogradu i Srbiji“.⁴⁵⁹ Izgradnja Sava centra je bila započeta 1976. godine po projektu arhitekta Stojana Maksimovića, a prva faza je

⁴⁵⁵ Pored intervencija u arhitektonskom prostoru, Mladenović stvara i u sajber prostoru društvene mreže Fejsbuk, zatim specifične knjige-objekte od tekstuelnih intervencija na fotografijama, kao i serije u kojima dokumentuje i arhivira predmete iz svakodnevnog života. Mladenović takođe stvara i u domenu koncepta-projekta i jedan takav rad je *Projekat oblaganja škole Bauhaus školskim tablama* (2014) kojim spaja objekat iz svog neposrednog radnog okruženja – školsku tablu – sa zgradom jedne od najznačajnijih obrazovnih institucija za istoriju moderne umetnosti i dizajna.

⁴⁵⁶ Milorad Mladenović, *Neposredni konteksti – umetnički radovi i projekti 1994 – 2017*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2018, 38.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 42.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 76.

⁴⁵⁹ Jelica Jovanović, u: Katarina Stevanović, „Prodat Sava centar: Zašto je važno sačuvati 'staklenu palatu na obali Save““, 9. 11. 2020, < <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-53696054>>, poslednji put pristupljeno 12. 3. 2021.

bila završena za potrebe druge Konferencije o evropskoj bezbednosti i saradnji 1977–78, čije je održavanje u Beogradu bilo „jedan od simboličkih vrhunaca Titove politike mirnog suživota“.⁴⁶⁰ Objektu su narednih godina dodati objekat B i hotel „Interkontinental“, a potpuno tehničko opremanje najsavremenijom tehnologijom je završeno 1981. godine. Sava centar danas raspolaže sa 15 konferencijskih sala kapaciteta 20 – 4.000 mesta, i s obzirom na veličinu poduhvata, brzinu izgradnje i integraciju kompletnog procesa, „predstavlja jedinstven poduhvat, koji na ovim prostorima do sada, nažalost, nije ponovljen“.⁴⁶¹

Sava centar je karakterističan po kombinaciji armirano-betonske konstrukcije, čeličnih ramova i fasadnih tamno tirkiznih stakala, kao i po svom organskom obliku i prostornoj organizaciji objekata koji ga čine. Tehnološki i estetski, bio je u liniji sa tada najsavremenijim arhitektonskim dostignućima u svetu. Time je „prezentovao celoj Evropi naglašenu izjavu o uspehu Jugoslavije u modernizaciji“,⁴⁶² ali i svetu, kako su se u njemu održali godišnji sastanci Svetske banke, Međunarodnog monetarnog fonda, UNESCO-a, Interpola, FOREX-a, potom 6. Konferencija Ujedinjenih nacija o trgovini i razvoju, kao i Deveta konferencija nesvrstanih zemalja 1989. godine. Godinama nakon Mladenovićeve instalacije, kompleks je krajem 2020. prodat kompaniji Delta Holding, a za 2021. su najavljeni radovi na konstrukciji, počevši od promene fasade. Status kulturnog dobra je stekao 2017. godine, a aprila 2021. mu je zaštita produžena, odlukom Vlade RS i na predlog Zavoda za zaštitu spomenika kulture Beograda.

Za razliku od Sava centra koji predstavlja izuzetan značaj za istoriju arhitekture Srbije i predstavljao je značajan „alat“ međunarodnog pozicioniranja Jugoslavije, *Cartoncity* je njegoova sušta suprotnost. Recikliran od kartona, u konstantnom procesu propadanja, *Cartoncity* je prostor totalne nestabilnosti [...] prostor naseljavanja i raseljavanja, izbeglica, došljaka, onih koji se skrivaju kao kriminalci i onih koji prostor zauzimaju jer drugi nemaju, mesto potpunog odsustva bilo kakve određenosti kompatibilne društvenim planovima i političkim ambicijama.⁴⁶³

Time što je lišen ideologije, nacije, arhitekture i podložan rasipanju i fragmentaciji, uništenju i prenameni, *Cartoncity* je za Mladenovića *nemesto*. On je takođe i *abjekt*, jer nije ni na jednoj

⁴⁶⁰ Kulić, „National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital,” 53.

⁴⁶¹ Jovanović, 9. 11. 2020.

⁴⁶² Kulić, 53.

⁴⁶³ Milorad Mladenović, „Cartoncity“, u: Una Popović, Dušica Dražić (ur.), *Beograd: nemesta: umetnost u javnom prostoru / Belgrade: Nonplaces: art in public space*, publikacija objavljena povodom istoimene izložbe, 31. 7 – 6. 9. 2009, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2009, 15.

mapi grada, ni u jednom urbanističkom planu, iako ga ima u mnogim gradovima koji pokušavaju da ga ukinu ili sakriju. Time što ga Mladenović predstavlja formom maketa, ono ulazi u arhitektonski diskurs, da bi ponovo iz njega nestao sa kišom. Njegovim privremenim postavljanjem u blizini Sava centra i mosta Gazela, *Cartoncity* postaje mesto transcendencije, „imputacija spomenika nestabilnosti u mesto uređenog društveno prihvatljivog prostora“.⁴⁶⁴ On takođe postaje i doprinos tadašnjoj debati oko uklanjanja romskog kartonskog naselja i izbegličkog kampa zbog rekonstrukcije mosta Gazela, ali najviše zbog toga što su shvatana kao mesta nehigijene i ruženja grada, vidljiva sa jednog od važnijih evropskih saobraćajnih tokova.⁴⁶⁵

Novi grad i *Cartoncity* su primeri *iluminativnog* citiranja arhitekture modernizma. Dražić stvara kontrastnu sliku 46 zgrada/kompleksa – demolirane, abjektovane arhitektonske objekte, ona pretvara u projekat za budućnost, u maketu funkcionalnog novog grada. Na planu sintakse, svi elementi su u ravnopravnom odnosu i značenje se stvara kroz dijalog između vrednosti koje su zgrade imale, njihovog demoliranja i reanimirane namene koju im Dražić daje. Na pragmatičkom planu, Dražić daje nepoznato viđenje istorije arhitekture i ukazuje u kojoj meri je abjektovanje sastavan deo urbanog planiranja i razvoja. Na planu kulturne funkcije, ona postavlja jedan nov model preispitivanja šta zaista mora biti abjektovano (zgrade od azbesta), a šta nikako nije smelo biti (zaštićena kulturna dobra). Pored toga, ona svim objektima vraća njihovo zasluženno mesto u istoriji arhitekture, što se odnosi i na stambene objekte od azbesta širom sveta koje istorija zanemaruje da su ikada postojali i da se neki još uvek koriste. Nasuprot kulturi profita koja uništava sve što nije isplativo ili zauzima atraktivne pozicije u metropolama, kultura koju Dražić zastupa oslanja se na dokumentaciju, očuvanje zaštićenog, očuvanje branjenog i istorijski vrednog.

Za razliku od Dražić koja stvara makete modernističkih objekata, kao i urbanističkog koncepta novog grada, Mladenović modernistički arhitektonski objekat citira kontekstualnim postavljanjem instalacije. Na podlozi značaja i oblikovnih karakteristika Sava centra, on kreira novi smisao svog *teksta*, u kojem su makete koje čine *Cartoncity* u polemičkom odnosu sa Sava centrom, te značenje nastaje u sudaru njihovih suprotnosti. Na pragmatičkom planu, Mladenović razbija uhodane receptivne navike koje se tiču modernizma, ukazujući da je paralelno sa njim

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Umetnik kao publika: Milorad Mladenović*, urednik: Boba Mirjana Stojadinović, 24. 11. 2010, Kulturni centar REX, <https://razgovori.files.wordpress.com/2010/07/umetnik-kao-publika_misam.pdf>, poslednji put pristupljeno 12. 5. 2021.

postojala i još uvek postoji njegova sušta suprotnost. Dok je Sava centar jedno od najvećih dostignuća modernističke arhitekture u nekadašnjoj Jugoslaviji, *Cartoncity* je simbol neplaniranog *nemesta*, neodrživog skloništa koje je *abjekt*, koje se skriva i uklanja, zajedno sa njegovim korisnicima, ali koje se i dalje koristi. U oba ova rada Dušice Dražić i Milorada Mladenovića, *iluminativnim* citiranjem arhitekture jugoslovenskog modernizma, abjektovano biva vraćeno u domen vidljivog, postajući tema za razgovor.



Slika 03 (levo): Dušica Dražić, *Novi grad*, 2013. Fotografija: Wim Janssen. Saradnik na izradi maketa i tehničkih crteža: Goran Petrović. Produkcija: STUK arts centre, Leuven, Belgija. Citirani tekstovi: koncept novih gradova, 46 demiliranih objekata/kompleksa, uključujući Azbestno naselje, Beograd, izgrađeno: 1966, demolirano: 2006–2011.

Slika 04 (desno): Milorad Mladenović, *Cartoncity (spomenici nestabilnosti)*, 2009, realizovano sa Lukom Mladenovićem. Fotografija: Milorad Mladenović. Citirani tekst: Sava centar, Novi Beograd, arh. Stojan Maksimović, izgradnja: 1976–1981.

5.2. *Ilustrativno citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma*

Za razliku od prethodnog tipa citiranja, gde su savremene umetničke prakse citirale arhitekturu jugoslovenskog modernizma kako bi se stvorile drugačije forme i značenja, te koristile odabrane arhitektonske *tekstove* kao metafore širih tema, citiranje može biti i takvo da je novi tekst podređen citiranom tekstu i da postoji da bi ga istakao, objasnio, približio. Oraić Tolić ovakvo citiranje definiše kao *ilustrativno*. Oslanjajući se ponovo na kategorijalni semantički trougao Čarlsa Morisa nadograđen u četvorougao, ona ukazuje šta se pri ovom citiranju dešava na nivou semantike, sintakse, pragmatike i globalne kulturne funkcije koju tekst obavlja u kulturnom sistemu kojem pripada:

na planu semantike dominira načelo mimeze, analogije, metaforičnosti i adekvacije (citatna imitacija), na planu sintaktike načelo subordinacije vlastitoga pod tuđe, na planu pragmatike statična orijentacija na poznato čitateljevo iskustvo, a na planu kulturne funkcije načelo reprezentacije tuđega teksta i tuđe kulture.⁴⁶⁶

Pri *ilustrativnom* citiranju arhitekture jugoslovenskog modernizma, umetničke prakse su na neki način subordinirane *tekstu* arhitekture, to jest prilagođavaju se njemu (dijagram 02). Oraić Tolić ističe da su pri *ilustrativnom* citiranju citati u novom tekstu važniji od novih delova jer se kulturna tradicija i tuđi tekstovi shvataju kao *riznica*, te novi tekst u celini svih svojih relacija obavlja funkciju reprezentacije tuđeg teksta i tuđe kulture.⁴⁶⁷ Iz tog razloga, u prakse koje primenjuju *ilustrativno* citiranje ubrajamo intervencije koje se odvijaju u/na arhitektonskim objektima, a koje imaju za cilj da ukažu na njihovu vrednost, istoriju ili značaj koji je čitateljima poznat ili koji je u iskustvu čitatelja možda ostao nevidljiv usled vremenske distance, prenamene, ružniranja ili nekih drugih faktora koji mogu da utiču na valorizaciju arhitekture. Ovakve umetničke prakse su, dakle, podređene konkretnim objektima arhitekture i u zavisnosti od njihovih karakteristika dobijaju formu, te imaju najčešće *in situ* i/ili *site specific* karakter. Za ovaj tip citiranja, vrlo su važne sadašnje i nekadašnje funkcije odabranog arhitektonskog objekta (ukoliko su se menjale), a često i njegovo sagledavanje u kontekstu celokupnog opusa arhitekta, istorije arhitekture ili grada u kojem se nalazi.

Ilustrativno citiranje arhitekture je time srodno onome što je Višnja Žugić definisala kao „mehanizam *kadriranja*“. Umetničke prakse se u tom kontekstu pojavljuju kao set uslova koji omogućava da se arhitektura sagleda kako bi se uvideo njen značaj ili neki njeni manje vidljivi aspekti. Kako su različiti objekti arhitekture jugoslovenskog modernizma u različitim stanjima, *site specific* prakse u/o njima mogu imati različite efekte kod publike. Oraić Tolić ukazuje da se pri *ilustrativnom* citiranju novi tekst orijentiše na čitateljevo poznato iskustvo. Kada je arhitektura jugoslovenskog modernizma u pitanju, to je, kako ćemo videti uglavnom slučaj, ali ne uvek. Računanje na poznato čitateljevo iskustvo imamo kod intervencija na zgradama koje nisu menjale svoju funkciju, zatim na zgradama institucija kulture u čijem je programu i savremena

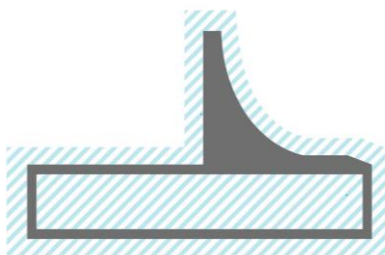
⁴⁶⁶ Oraić Tolić, 43–44.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 45.

umetnost te je umetnička intervencija na njima nešto očekivano,⁴⁶⁸ kao i kod intervencija koje, uslovno rečeno, objašnjavaju stanje u kojem se zgrada nalazi, ali ne unose u nju privremenu novu funkciju. U nastavku poglavlja ćemo analizirati po primer svake od ovakvih praksi.

Na planu pragmatike, to jest na planu odnosa teksta i publike, *ilustrativno* citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma može takođe da stvori i efekte koje kod publike stvara *iluminativno* citiranje arhitekture, a koje, kako smo videli u prethodnom poglavlju, karakteriše dinamična orijentacija na autorovo nepoznato viđenje kulturne tradicije koje razbija uhodane receptivne navike.⁴⁶⁹ Ovo je slučaj sa citiranjem ruiniranih, decenijama napuštenih i devastiranih objekata koji su od značaja za istoriju arhitekture i koji mogu imati značaja za lokalnu zajednicu, ali je neophodno ukazati na to da ti objekti nisu samo nehigijenske ruine, rugla grada i/ili opasna mesta. Umetnici se takvim objektima okreću upravo da bi bili drugačije percepirani, uvodeći očuđenje i kontrast, ali ne u same arhitektonske objekte, nego u njihova sadašnja stanja koje nisu bila uvek takva i koja ne treba u budućnosti da budu takva. Time što su na planu sintakse i kulturne funkcije ovakve prakse u potpunosti podređene citiranom tekstu, to jest odabranim arhitektonskim objektima, svrstavamo ih u prakse koje koriste *ilustrativno* citiranje.

U nastavku poglavlja, analiziramo nekoliko primera *ilustrativnog* citiranja arhitekture jugoslovenskog modernizma, odabirajući različite tipologije koje se citiraju – poslovne, turističke, stambene i muzejske objekte. Za neke tipologije su odabrana po dva arhitektonska objekta/kompleksa, ali u različitim stanjima, tako da im umetničke prakse drugačije pristupaju.



Dijagram 02: *ilustrativan tip* citiranja prikazan na primeru odnosa između savremenih umetničkih praksi i arhitekture jugoslovenskog modernizma

⁴⁶⁸ Intervencije u/na objektima kulturnih institucija nisu uvek nužno i citiranje tih arhitektonskih objekata, to jest njihovo značenje ne zavisi potpuno od njih, te se mogu primeniti i na neke druge objekte. U ovu grupu bismo ubrojali instalaciju *Perači prozora* Nine Ivanović iz 2019. na zgradi čiji manji deo zauzima Kulturni centar Beograda (Dom štampe, arh. Ratimir Bogojević, 1957–1960, zaštićeno kulturno dobro od 2019), kao i instalaciju *ništa spec* Nadežde Kirčanski iz 2018. u Domu omladine Beograda (arh. Dragoljub Filipović, Momčilo Belobrk i Zoran Tasić, 1961–1964) koja može funkcionisati u zgradi bilo koje namene, osim u bolnici jer se zasniva na simulaciji bolničke čekaonice u ne-bolničkom okruženju.

⁴⁶⁹ Oraić Tolić, 44.

5.2.1. Umetničke intervencije u/o arhitekturi jugoslovenskog modernizma

U jeku privatizacije riječkog brodogradilišta 2013. godine, na fasadi Erste banke, to jest nekadašnje Riječke banke, projektovana je *site-specific* video-instalacija *BROD=GRAD* Rafaele Dražić i kustoskog kolektiva [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture (slika 05).⁴⁷⁰ Instalacija je projektovana 3. maja, na dan oslobođenja Rijeke od okupacije u Drugom svetskom ratu, po kojem i brodogradilište nosi naziv „3. maj“. Instalacija predstavlja skup odabranih iskaza radnika, umetnika, aktivista i novinara koji upućuju na važnost brodogradilišne industrije za razvoj i održivost grada, ali i društva u celini. Banka je prepoznata kao „znak za niz mehanizama kojima se grad na manje ili više vidljiv način razgrađuje“.⁴⁷¹ Privatizacijom, Riječka banka je izgubila svoju važnost za grad i društvo jer je „u socijalizmu podržavala uspješnu riječku industriju i višak vrijednosti vraćala u javne fondove“.⁴⁷² Bez te podrške, najveći industrijski pogoni poput „3. maja“ osuđeni su na privatizaciju, otpuštanje zaposlenih, strukturnu promenu i generalno neizvesnu budućnost.

Prepoznavanjem nekadašnje Riječke banke kao znaka za društveni i ekonomski razvoj tokom socijalizma, zgrada koja je projektovana za nju postaje nosilac tih nekadašnjih značenja i ukazuje na kontrast između poslovanja društvene banke i banke koja u današnjem globalnom ekonomskom sistemu posluje veoma drugačije od nje. Projektovana od strane arhitekta Kazimira Ostrogovića i izgrađena 1965. godine na praznini koju je bombardovanje stvorilo u tkivu grada, zgrada Riječke banke je od svoje koncepcije bila višestruko povezana sa Narodnim trgom (danas Jadranskim trgom). Prva povezanost je ostvarena uvlačenjem prizemlja zgrade u odnosu na liniju fasade, tako da trg simbolično ulazi u banku i stvara se prolaz ka okolnim ulicama. Druga povezanost je putem staklene fasade pročelja – iznad uvučenog prizemlja, na prvom spratu se nalazi dvoetažna dvorana sa šalterima i čekaonicom koja ima pogled na trg tako da se stvara iluzija o neprekidnosti između spoljnog i unutrašnjeg javnog prostora. Treća povezanost koju zgrada ostvaruje sa javnim prostorom trga je njen oblik koji je komponovan iz tri volumena – pomenutog dela sa staklenom fasadom koji se vidi sa trga, iza kojeg je niži blok sa kancelarijama,

⁴⁷⁰ Rad je produciran od strane Muzeja moderne i suvremene umjetnosti Rijeka, u okviru dugogodišnjeg programa *Spajalica* kojim je Muzej organizovao niz umetničkih akcija u javnom prostoru u svojoj blizini kako bi svoj program približio potencijalnoj novoj publici. [BLOK] je osnovan 2001. godine, sa sedištem u Zagrebu i deluje interdisciplinarno u domenu umetnosti, urbanih istraživanja i aktivizma.

⁴⁷¹ [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture i Rafaela Dražić, *BROD=GRAD* – koncept rada, 3. 5. 2013, <<http://www.blok.hr/hr/projekti/brod-grad>>, poslednji put pristupljeno 12. 4. 2021.

⁴⁷² *Ibid.*

a tek dalje iza njega je blok od osam spratova koji je u liniji sa višespratnicom iza. Zgrada se time kaskadno uzdiže i uklapa u okolni javni prostor, što je čini vrlo različitom od ekonomskih centara moći koji su uglavnom u kulama koje se nameću visinom i dominiraju u gradovima u kojima se nalaze. Ovakav arhitektonski odnos sa javnim prostorom oslikava ulogu Riječke banke u vraćanju viška vrednosti u javne fondove, što predstavlja potpun zaokret „u načinu gledanja i shvaćanja sustava financijskih institucija i arhitektonskih tipologija koje se pritom transformiraju, ali snažno razvijaju nove društvene navike i pravila ophođenja“.⁴⁷³

Upravo na ovu nekadašnju povezanost banke sa javnim prostorom i javnim fondovima ukazuju Dražić i [BLOK], projektujući instalaciju na staklenoj fasadi, to jest na granici između javnog i privatizovanog, tako da se projekcija sagledava sa trga. Kao dodatni znakovni „ključ“ koji omogućava dublju vezu između nekadašnje i sadašnje uloge banke, pojavljuje se logo Riječke banke u obliku ključa, koji još stoji na fasadi zgrade, ali koji i autorke citiraju u svojoj instalaciji. *BROD=GRAD* se time direktno povezuje sa *tekstom* zgrade društvene banke koju je Kazimir Ostrogović projektovao. Na planu semantike ove instalacije dominira načelo adekvacije značaju koji je banka imala i koji sada ima, te bi instalacija izgubila na značenju kada bi se neizmenjena projektovala na neku drugu zgradu ili u galerijskim uslovima. Na planu sintakse dominira subordinacija vlastitoga pod tuđe, odabirom forme koja se kao fasada zgrade sagledava iz javnog prostora, sa trga. Na planu pragmatike dominira orijentacija na poznato čitateljevo iskustvo o tome da je u toj zgradi sada druga banka i da je u toku privatizacija najvećeg preduzeća u gradu u kojem je zaposleno 30.000 radnika. Na planu kulturne funkcije dominira načelo reprezentacije tuđeg teksta (Ostrogovićevog arhitektonskog dizajna) i otuđene kulture i društvene svojine socijalizma.

Tranzicija je imala poguban efekat na brojna društvena preduzeća i njihovu nepokretnu imovinu, tako da su brojni arhitektonski objekti građeni za potrebe tih preduzeća vremenom izgubili svoju funkciju. Jedan od takvih objekata je poslovna zgrada Vinalka/Dalmacijavina sa vinskim podrumima u gradskoj luci u Splitu (arh. Stanko Fabris, 1958–1959) koja je već niz godina napuštena i ruinirana. Godine 2012, u njoj je održana tribina „Mreža solidarnosti“ koju su organizovali Ante Jelenić i umetnička udruga Adria Art Annale (AAA), Nina Jurić iz Neafirmirane umjetničke scene (NUS), Mreža anarhosindikalista (MASA), studenti Filozofskog

⁴⁷³ Idis Turato, „Riječka banka: Kazimir Ostrogović“, 2. 10. 2011, <<https://www.idisturato.com/blog/2011/10/02/rijecka-banka/>>, poslednji put pristupljeno 12. 4. 2021.

fakulteta Sveučilišta u Splitu i radnici. Tribina je održana kao znak solidarnosti sa radnicima Dalmacijavina, Jadrankamena, Adriachema, Brodosplita, Uzora i drugih preduzeća koja su tranzicijom drastično oštećena, ali se još uvek bore za proizvodnju, zadržavanje radnika i opstanak. U okviru tribine je organizovana i izložba (30. 3 – 7. 4. 2012) na koju se odazvao velik broj umetnika⁴⁷⁴ i ceo projekat je privremeno revitalizovao zgradu u dao joj novu funkciju.

Među radovima na izložbi je bio i performans *Otpor/vrlina kapitalizma* Gilda Bavčevića čiju je dokumentaciju autor posle editovao u video rad. Performans se sastoji u tome što Bavčević u zgradi pravi molotovljeve koktele u flašicama soka Pipi koji je bio najpopularniji produkt Dalmacijavina, dok u pozadini Lana Helena Hulenčić čita tekst o nastanku brenda Pipi i značaju koji je imao u popularizaciji stila života. Na momente, snimci zgrade sa uništenim izolacijama, bez prozora i sa ostacima ambalaže i opreme razbacane po podu u kojem su rupe, dele ekran sa reklamama iz „zlatnog doba“ poslovanja Dalmacijavina kada je brend Pipi imao značajnu ulogu u promociji turizma i letovanja na jadranskoj obali. Izvedeći performans u zgradi Dalmacijavina i kolažirajući ga sa arhivskim snimcima reklama i istorijom brenda Pipi, Bavčević svoj *tekst* podređuje tekstu arhitekture, stvarajući pri tome prikaz promene koja je nastala sa ratnim okončanjem države. Drastičnom tenzijom između nekadašnje simbolike flašica Pipi soka i njihove prenamene u sredstvo destrukcije, Bavčević ukazuje da je uništenje društvenih preduzeća, te devastacija njihove nepokretne imovine, isto sredstvo uništenja društva i da mu treba pružiti otpor. Zgrada je 2017. godine zaštićena kao kulturno dobro (br. Z-7005), a kao mogućnost njene revitalizacije umetnica Duška Boban iz inicijative Za Marjan vidi u njenoj prenameni u Muzej mora.⁴⁷⁵

Upadljiv kontrast vidljiv je i između nekadašnjeg i sadašnjeg stanja u kojem se nalaze moteli koji su 1965. godine otvoreni po projektu arhitekta Ivana Vitića. Godina 1965. bila je prekretnica za razvoj primorskog turizma u Jugoslaviji jer je te godine otvorena Jadranska magistrala i u Skupštini su bili prihvaćeni Osnovni zakon o radnim odnosima i Osnovni zakon o uvođenju 42-satne radne sedmice, što Igor Duda obeležava kao rođenje koncepta vikenda u

⁴⁷⁴ Božidar Jelenić, Vanja Pagar, Ivan Listeš, Marija Dujmović Kondres, Josip Pino Ivančić, Marko Marković, Marko Borota, Ana Bošković Freund, Damir Čargonja Čarli, Ana Zubak, Petar Đakulović, Igor Zovko, Gildo Bavčević, Petar Grimani, Franko Bušić, Milan Brkić, Rino Efendić, Lana Cavar, Goran Zubak, Predrag Golub, Branimir Lazanja, Igor Grubić, Nikša Čvorović, Jelena Sokić, Nina Jurić, Hrvoje Zuanić, Marija Barkidija, Davor Stipan, DADAnti, Bruna Tomšić, Maria Marta Radman, KVART, Refik Fiko Saliji, Jakša Matošić

⁴⁷⁵ Duška Boban, intervju vodio Saša Šimpraga, „Fabrisovo Dalmacijavino – novi, suvremeni i živi Muzej mora“, 24. 4. 2015, <<http://pogledaj.to/arhitektura/fabrisovo-dalmacijavino-novi-suvremeni-i-zivi-muzej-mora/>>, poslednji put pristupljeno 24. 4. 2021.

socijalističkoj Jugoslaviji.⁴⁷⁶ Otvaranje magistrale i omogućavanje više slobodnog vremena rezultirali su povećanjem smeštajnih kapaciteta odmarališta koja su bila u vlasništvu „administracije jugoslovenskih republika, lokalnih i republičkih organizacija Komunističke partije, Jugoslovenske narodne armije, federalne i republičke policije, trgovinskih udruženja, organizacija za decu i mlade, Crvenog krsta i različitih fabrika i preduzeća“.⁴⁷⁷ Jedno od takvih preduzeća je bio poljoprivredni industrijski kombinat „Sljeme“⁴⁷⁸ koji je otvorio niz motela, a tri od tih motela je dizajnirao arhitekta Ivan Vitić.

Vitić je za „Sljeme“ projektovao ukupno pet motela uz Jadransku magistralu, kod Rijeke, Biograda na Moru, Trogira, Umaga i Primoštena, ali poslednja dva nisu bila izvedena jer je ponestalo sredstava. Svi moteli su bili istog tipa, a predložak za arhitektonski sklop, Vitić je dizajnirao 1962. godine za investitora u Trstu, ali taj projekat nije nikada bio realizovan.⁴⁷⁹ Nešto jednostavnijeg sklopa nego planirani motel u Trstu, moteli za „Sljeme“ su bili istog tipa i sadržali su glavnu zgradu koja je sa dva bloka bila povezana u „II“ oblik, kao i zasebne jednoporođične paviljone.⁴⁸⁰ Ovu tipologiju je Vitić primenio ponovo 1966. na motel „Košuta“ kod Kragujevca koji ima deset paviljona, dok moteli kod Trogira i Biševa imaju po šest. Glavne zgrade motela su sadržale recepciju, restoran i sobe na spratu do kojih se penjalo spoljašnjim stepeništem, a trebalo je i da budu opremljene grejanjem kako bi moteli, ograničenog kapaciteta, radili cele godine.

Kako je Vitić imao posebno razvijen senzibilitet za topografske karakteristike terena, „tri motela – riječki, trogirski i biogradski, premda dijele zajedničke elemente, po slobodnoj kombinatorici tipiziranih jedinica i dodatnim prilagodabama programa lokalnim uvjetima zapravo su dosta individualna ostvarenja“.⁴⁸¹ Oni se razlikuju i po spoljnoj obradi zidova – „u Rijeci je to kameni zid od pločasto lomljenog kamena s prekinutom horizontalnom reškom, Biograd ima zid

⁴⁷⁶ Igor Duda, „Kamo na vikend? Slobodno vrijeme sretnih potrošača, odmornih radnika i dobrih građana“, u: Taylor, Karin i Grandits, Hannes (ur.), *Sunčana strana Jugoslavije: povijest turizma u socijalizmu*, Zagreb: Srednja Europa, 2013, 321.

⁴⁷⁷ Igor Duda, „Escaping the City: Leisure Travel in Croatia in the 1950s and 1960s“, *Ethnologia Balkanica*, 9 (2005), 299.

⁴⁷⁸ Tokom 1946–1992. radna organizacija, do 2006. deoničko društvo.

⁴⁷⁹ Melita Čavlović, „Motel i magistrala / The Motel and the Adriatic Highway“, u: Bodrožić i Šimpraga (ur.), *op. cit.*, 73.

⁴⁸⁰ Sa izuzetkom riječkog motela za koji su paviljoni isto bili planirani, ali nisu bili izvedeni.

⁴⁸¹ Lidija Butković Mićin, „Između ceste i mora / Between the Road and the Sea“, u: Bodrožić i Šimpraga (ur.), *op. cit.*, 94.

od grubog lomljenog kamena, a Trogir poseduje 'kiklopsko' zide od lomljenog kamena⁴⁸². Razlog za korišćenje kamena se delimično može videti u tome što je na nivou republike bilo odlučeno da se za izgradnju motela mogu koristiti samo građevinski materijali lokalnih proizvođača.⁴⁸³ Veći razlog je u tome što se Vitić za ovaj materijal odlučio kako bi motele što bolje povezao sa prirodnim okruženjem, što je nastojao i putem prostorne kompozicije.

Inovativnim prostornim rešenjem, Vitićevi moteli su se značajno razlikovali od motelskih objekata koji su se gradili u Jugoslaviji u to vreme. U njima su se ogledale osnovne karakteristike Vitićevog kasnog opusa – „lebdeće mase“ to jest upotreba praznina, stakala i stubova za centralne zgrade kompleksa, insistiranje na „apstraktnoj čistoći stereometrijskih formi, baratanja vokabularom primorskog idioma (dalmatinske bunje, posmične drvene žaluzine) ili fino odgojenoj intuiciji za ravnotežu i ritam oblikovanih površina“.⁴⁸⁴ Njihova vrednost se ogleda i u „organizaciji parcele, specifičnostima arhitektonskih volumena, potencijalnom krajobraznom bogatstvu i identitetskom obilježju kamenih zidova“.⁴⁸⁵ Uprkos tome, motel kod Trogira je već 1970-ih bio ugrožen najavom izgradnje obližnjeg hotela „Medena“ desetostruko većeg kapaciteta od motela, te se Vitićeva tipologija pokazala kao neisplativa. Njegova parcela, „iako u vrijeme izgrađenosti izvan obuhvata grada, širenjem gradskog teritorija dobivala je sve više na vrijednosti“,⁴⁸⁶ što je za motel postalo konstantna pretnja.

Sa ciljem očuvanja Vitićevog motela u Trogiru i afirmacije modernističke arhitekture, Slobodne veze – udruga za suvremene umjetničke prakse⁴⁸⁷ i saradnici Lidija Butković Mićin, Saša Šimpraga i Diana Magdić, pokrenuli su 2013. godine projekat „Motel Trogir“. Kroz seriju radionica, organizovanih šetnji, umetničkih intervencija, prezentacija, izložbi i istraživanja o arhitekturi modernizma, projekat je istakao vrednost Vitićevog motela, te je on 2013. registrovan kao nepokretno kulturno dobro (br. Z-6169), dok je motel u Rijeci pod zaštitom od 2015. godine (br. Z-6506), čime je postao prva građevina jugoslovenskog modernizma na širem području Rijeke koja je dobila zaštitu.

⁴⁸² Čavlović, 81. Za tlocrte, fasadna uređenja i organizaciju prostora pet Vitićevih motela (Trst, Rijeka, Biograd, Trogir, Kragujevac), videti Melita Čavlović, „Constructing a Travel Landscape: A Case Study of the Sljeme Motels along the Adriatic Highway,” *Architectural Histories*, 6 / 1 (2018), 1–14.

⁴⁸³ Čavlović, „Constructing a Travel Landscape: A Case Study of the Sljeme Motels along the Adriatic Highway,” 6.

⁴⁸⁴ Butković Mićin, 100.

⁴⁸⁵ Čavlović, „Motel i magistrala / The Motel and the Adriatic Highway“, 82.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Udruženje građana koje okuplja kustose, umetnike i radnike u kulturi, osnovano 2009. od strane Ivane Meštrov, Tonke Maleković i Nataše Bodrožić, sa sedištem u Zagrebu.

Jedna od umetničkih intervencija u Vitićevom trogirskom motelu bila je intervencija Neli Ružić 9. decembra 2014. godine (slika 06). U devastirani motel bez struje i vode, zarastao u zelenilo i zaglavljjen već dug niz godina u sudskom sporu između nekoliko vlasnika, Ružić uvodi svetlosnu instalaciju tako što svaki od šest paviljona osvetljava iznutra drugačijom bojom. Aktivirajući svetla u suton, ona počinju da se preklapaju sa ambijentalnim svetlom dana koji nestaje, te nastaje prelaz od sirove dnevne slike devastiranih paviljona u kontrastnu noćnu sliku koja kombinuje elemente svečanosti i propadanja.⁴⁸⁸ Ovaj prelaz je posebno vidljiv u video radu *Stolen Future (Ukradena budućnost)* koji je nastao iz dokumentacije svetlosne intervencije. Unošenjem svetla u paviljone motela, Ružić ga ponovo čini vidljivim noću sa magistrale, kakav nije bio decenijama, reanimirajući ga na vrlo kratko. Njena intervencija je time potpuno podređena Vitićevom *tekstu* koji sada ima preko pedeset godina i čiju neizvesnu budućnost odlaže sudski spor. Vitićev motel je iz društvenog vlasništva i vrednosti postao ruina, te kulturno dobro, a intervencijom Neli Ružić je prešao iz „zaraslog mesta nevidljivog novim generacijama u sublimirani arhitektonski kadar koji beleži protok vremena i poziva nas na planiranje za budućnost koja nam je oduzeta“.⁴⁸⁹

Savremene umetničke prakse ne primenjuju *ilustrativno* citiranje arhitekture samo kada je arhitektonski objekat ruiniran ili kada mu je simbolika značajno promenjena, nego i kada umetnost pomaže jačanje zajednice i održavanje pozitivnih aspekata arhitekture. Takav primer nalazimo u delovanju Udruge za suvremenu umjetnost KVART u okviru Splita 3, to jest Gradskog kotara Trstenik. Split 3 je specifičan urbanističko-arhitektonski kompleks za 40.000 stanovnika koji se zasniva na pešačkim ulicama i stambenim mega-blokovima oko njih, dok se u Ulici Ruđera Boškovića, koja je glavna pešačka zona, nalaze objekti javne namene. Urbanistički plan Splita 3 su 1969. izradili Vladimir Braco Mušić, Marjan Bežan i Nives Starc, a stambene ulice koje ga čine su projektovale arhitekti Ivo Radić, Frano Gotovac, Dinko Kovačić, Mihajlo Zorić, Danko Lendić, Ante Svarčić, Marjan Cerar i Tonko Mladina. Gradio se do 1977. godine, primenom prefabrikovanih sistema IMS Žeželj i YU-61, a koordinator celog projekta je bio arhitekta Josip Vojnović. Prema Andriji Mutnjakoviću, Split 3 je pozitivan primer humanizacije

⁴⁸⁸ Neli Ružić, korespodencija, 2. 10. 2020.

⁴⁸⁹ Sonja Jankov, „Implicitne (ne)moći arhitekture“, *Transformacije: savremena umetnost u/o arhitekturi* – katalog izložbe (3 – 18. 12. 2020), Pančevo: Galerija savremene umetnosti, 2020, 6.

ambijenta karakterističan po tome što slobodni prostor oko zgrade shvata kao prostor okupljanja, a ne samo kao prolaz.⁴⁹⁰

Recentno istraživanje o kvalitetu ovakvog uređenja prostora realizovala je Diana Magdić, urbana sociološkinja. Godine 2013, ona je izvršila ispitivanje i analizu o tome koliko su kvalitetom stanovanja zadovoljni stanovnici Papandopulove ulice u Splitu 3, čije je stambene blokove 1972. projektovao arhitekta Ivo Radić. Istraživanje je pokazalo da se 90% ispitanika nikada ne bi selilo iz ulice. Stanari su najzadovoljniji dostupnošću usluga (banka, pošta, prodavnice), saobraćajnom povezanošću, odnosima sa susedima, samim stanovima, kvalitetom zgrade, dok su najniže ocenjeni sportska (1,62 na skali 1–5) i dečja (2,08) igrališta. Gotovo svi ispitanici „su upozorili i na probleme sa parkiranjem i probleme blokiranja pristupa interventnim vozilima, što je izravna posljedica interpoliranja na površinu predviđenu za sportsko-rekreacijske sadržaje.“⁴⁹¹

Kao specifičan vid borbe za očuvanje kvaliteta stanovanja u Splitu 3, možemo sagledati praksu Udruge za suvremenu umjetnost KVART koja u njemu deluje od 2006, a članovi su joj upravo nekadašnji ili sadašnji stanovnici Splita 3 i područja u kojem se nalazi – Gradskog kotara Trstenik. Već od svoje druge godišnje izložbe *Trstenik otvoreno*, KVART deluje pretežno u otvorenom javnom prostoru, pozivajući stanare na otvoren razgovor o aktuelnim problemima četvrti, te delujući „kao *angažirani susjed* koji osvještava društvenu zbilju i mobilizira zajednicu na djelovanje“.⁴⁹² Osim što delovanjem u javnom prostoru animiraju podzemne garaže, ulice, fasade, parking mesta, plaže, igrališta, bilborde pored ceste, oni rade i na ojačavanju zajednice projektima kao što je *Svjetska izložba krokodila* iz 2012. kada su pozvali stanovnike Trstenika da nacrtaju krokodila.

Pored toga, KVART je sa komšijama realizovao brojne akcije očuvanja ili unapređenja javnog prostora – sađenje drveća kako zemljište ne bi bilo betonirano i prenamenjeno u parking, protest protiv izmene Generalnog urbanističkog plana kojim se sportska dvorana zamenjuje jeftinijim otvorenim igralištem sa ukopanim garažama, performans-akcija istraživanja o zagađenosti potoka (*Istraga*, 2009), intervencija protiv otuđenja besplatnih parkirališnih mesta, protest i akcija *Pravo na pogled* protiv izgradnje nove zgrade u Papandopulovoj ulici (2011),

⁴⁹⁰ Mutnjaković, *Endemska arhitektura*, 1987, citirano u Стојиљковић, 296.

⁴⁹¹ Diana Magdić, „Mjesto, vrijeme“, u: Diana Magdić (ur.), *Međuprostori*, Split: Udruga Teserakt za interdisciplinarna istraživanja, 2014, 30.

⁴⁹² Ana Čukušić, „Udruga za suvremenu umjetnost KVART: političnost umjetnosti“ – diplomski rad, Split: Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, 2019, 17.

instalacija *Smisao* (2011, slika 07) koja ukazuje na nužnost povezanosti pešačke zone sa plažom i revolt protiv izgradnje privatnog objekta koji bi to onemogućio. KVART deluje kroz praksu, kontekstualno, dijaloški, kolektivno, u domenu *društvenog okreta* (Bišop), *relacione estetike* (Burio) i *konektivne estetike*,⁴⁹³ dok se njihova praksa takođe može opisati kao *kritička prostorna praksa* (Rendel).⁴⁹⁴ Oni koriste umetnost da bi aktivirali društveni prostor koji arhitektura Splita 3 omogućava. Prema Ani Čukušić, KVART „donosi promjenu po pitanju aktivizma i spremnosti na sudjelovanje u javnim akcijama ili prosvjedima, odnosno razbija strah od posljedica javnog izražavanja neslaganja“,⁴⁹⁵ te je njihov najveći uspeh „to da su podigli svijest zajednice o pravu na prostor“.⁴⁹⁶

Umetničko/participativne akcije KVART-a su tako *podređene* tekstu Splita 3, njegovim urbanističkim i arhitektonskim karakteristikama. One reanimiraju pozitivne aspekte javnog prostora, aktivirajući ga kao mesta za sastajanje i komunikaciju, ali i ukazuju kada je on ugrožen. One takođe ističu neke njegove skrivene potencijale, kao što je to učinjeno akcijama sadnje krompira i kupusa u žardinjere ispred blokova u Papandopulovoj ulici (od 2019, slika 08) koje su angažovale širu zajednicu, uključujući i decu. Iako je KVART započeo ovaj projekat, stanari su ga samoinicijativno nastavili i održavali, redovno zalivajući i brinući o biljkama, čime je ova praksa postala samoodrživa. Prema Ani Čukušić, ovo je prvi projekat zajednice, koji se održava bez nužnog daljeg učešća Udruge, dok je do tada bila uočljiva delimična pasivnost zajednice koja „proizlazi iz iščekivanja angažmana i rješenja koje nudi Udruga“.⁴⁹⁷ Projekat uzgoja povrća u žardinjerama pokazatelj je da je KVART delovanjem od preko deset godina uspeo da stvori mikro-zajednicu koja aktivno koristi, održava i unapređuje javni prostor. Ovo neminovno ima uticaj na očuvanje urbanističko-arhitektonskog kompleksa Split 3, kao značajnog jugoslovenskog graditeljskog nasleđa.

Ako se vratimo na semantički četvorougao *ilustrativnog* citiranja, akcije KVART-a ispunjavaju sve četiri relacije ovog tipa citiranja. Semantička adekvacija i sintaksička subordinacija primetne su u svim akcijama jer su one povezane sa tim konkretnim stambenim

⁴⁹³ Videti: Suzi Gablik, „Connective Aesthetics: Art after Individualism,” in: Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Washington: Bay Press, 1995, 74–87.

⁴⁹⁴ Umetnici iz KVART-a su takođe izašli na izbore za predsednika Gradskog kotara Trstenik 2014. godine i dobili ih svojim specifičnim pristupom kampanji, a „[z]a vrijeme njihova mandata najviše je novca i pažnje posvećeno komunalnom sektoru i popravcima infrastrukture: postavljanju ograde za pse, popravljanju stubišta u Ulici Dinka Šimunovića i popunjavanju rupa u asfaltu“ (Čukušić, *op. cit.*, 11).

⁴⁹⁵ Čukušić, 81.

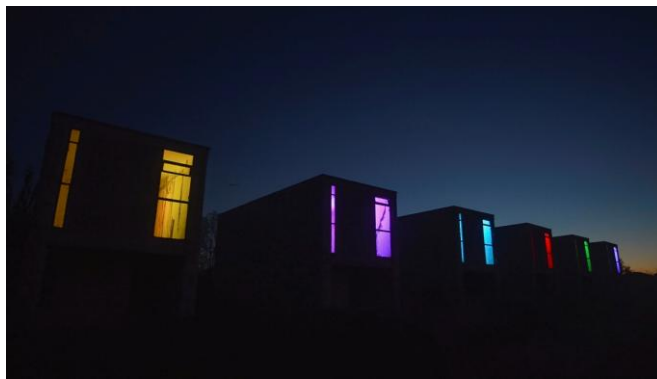
⁴⁹⁶ *Ibid.*, 108.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 81.

područjem i tiču se praktičnih problema u njemu. Iz istog razloga se i ravnaju prema poznatom iskustvu korisnika i čak se velikim delom i zasnivaju na njemu, kroz participativne modele kojima se zajedno bore za zajednički cilj. Na planu kulturne funkcije, akcije KVART-a se potpuno posvećuju reprezentaciji i očuvanju tuđeg teksta (projektovanog javnog prostora i arhitekture) i zajedničke kulture koju umetnici dele sa svojim komšijama, ostalim stanarima.

Za sva četiri navedena primera – instalaciju na fasadi nekadašnje Riječke banke, performans i video u/o zgradi Dalmacijavina sa flašicama soka Pipi, intervenciju u paviljonima motela „Sljeme“ i akcije u Splitu 3 – karakteristično je da su uslovljene i omogućene arhitektonskim i urbanističkim karakteristikama i situacijama u kojima se realizuju. Nijedan slučaj ne bi mogao bez izmene da se primeni na drugi neki objekat – video-instalacija *BROD=GRAD* gubi značajan deo ako nije projektovana baš na zgradu banke na koju referiše, prenamenjene falšice soka Pipi su neodvojive od propasti društvenih preduzeća i arhitekture građene za njih, svetlosna intervencija *Stolen Future* nije čak ni primenjiva na neki drugi objekat osim za paviljone Vitićevog motela. Umetničke akcije realizovane sa zajednicom stanara Splita 3 naizgled se čine primenjivim na bilo koju drugu zajednicu sličnog stambenog kompleksa, ali imajući u vidu da predstavljaju *društvenu* koliko i umetničku praksu, svaka promena zajednice u kojoj se realizuju znači i promenu procesa rada, uticaj mnogo različitih faktora, a time i drugačiji konačni ishod. *Ilustrativno* citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma je time slično onome što Višnja Žugić definiše kao mehanizam *kadriranja*, ali i onome što definiše kao mehanizam *korelacije* koji nastaje između umetničkih praksi i prostora, pri čemu prostor „poseduje sposobnost da se odvoji od pasivne uloge omotača ili ovojnice koja obavija radnju, i postane njen neraskidivi deo i činilac“. ⁴⁹⁸ U takvom međusobno uslovljenom odnosu, prostor utiče na oblikovanje umetničkih praksi u njemu u istoj meri u kojoj one utiču na njegovu percepciju.

⁴⁹⁸ Žugić, 193.



Slika 05 (levo): [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture i Rafaela Dražić, *BROD=GRAD*, 2013. Fotografija: iz arhive projekta *Spajalica* Muzeja moderne i suvremene umjetnosti Rijeka u okviru kojeg je rad produciran. Citirani tekst: Riječka banka, Rijeka, arh. Kazimir Ostrogović, 1965.

Slika 06 (desno): Neli Ružić, *Stolen Future*, video HD 1080p, stereo zvuk, trajanje: 5'23", BD, 2014/2015. Režija i montaža: Neli Ružić, originalna zvučna kompozicija: Rikardo Kortez, kamera: Ida Skoko i Darko Škrobonja, osvetljenje: MediaRent Split. Citirani tekst: Motel „Sljeme“, Trogir, arh. Ivan Vitić, 1965.



Slika 07 (levo): Udruga za suvremenu umjetnost KVART, *Smisao*, 2011. Fotografija: iz arhive KVART-a. Citirani tekst: Split 3, urbanističko rešenje: Vladimir Braco Mušić, Marjan Bežan i Nives Starc. 1969–1977.

Slika 08 (desno): Udruga za suvremenu umjetnost KVART i stanari, *Krumpiri sa Trstenika*, 2019, u pozadini: skulptura *Moj komad neba* Borisa Šituma (KVART), 2003. Fotografija: iz arhive KVART-a. Citirani tekst: Papandopulova ulica, Split 3, arh. Ivo Radić, 1972.

5.2.2. Savremene umetničke prakse i kulturno sećanje o jugoslovenskoj revoluciji

Za svaki istorijski traumatičan ili radikalno događaj postoje primarni svedoci koji su ga preživeli i postoje drugi ljudi i nove generacije kojima se sećanje na te događaje prenosi. To se uglavnom postiže upotrebom materijalnih predmeta i narativa koji, strukturirani oko tih predmeta, govore o specifičnom događaju. Ti predmeti mogu varirati od fotografija do spomenika, ali po sebi nemaju značenje za ljude koji ne znaju događaj na koji se odnose. Iz tog razloga postoji potreba za narativom, koji ponavljanjem biva institucionalizovan. Ova dva oblika odnosa prema prošlosti – kulturne formacije (akumulirani predmeti) i institucionalizovana komunikacija (ponavljajuće priče) koje aktualizuju te formacije – Jan Assmann (Jan Assmann) i Džon Čaplicka (John Czaplicka) naziva „figurama sećanja“.⁴⁹⁹ One rekonstruišu prošlost jer „nijedno sećanje ne može da je sačuva“.⁵⁰⁰

Jedna bez druge, međutim, kulturne formacije i institucionalizovana komunikacija o njima nemaju značenja. Iz tog razloga Džej Vinter (Jay Winter) ističe da su mesta sećanja nevidljiva dok neko ne ukaže na njih ili dok se ne „organizuju činovi sećanja oko njih. Bez takvog napora, mesta sećanja nestaju“.⁵⁰¹ Sa druge strane, kulturne prakse koje aktualizuju prošle događaje u velikoj meri utiču na našu sadašnjost. Za Džoj Robins (Joyce Robbins) i Džefrija Oliku (Jeffrey Olick), društvena sećanja su „različite forme kroz koje smo oblikovani prošlošću, svesno i nesvesno, javno i privatno, materijalno i komunikativno, pokorno i uz osporavanje. To su specifične grupe mnemotičkih praksi na različitim društvenim mestima, radije nego kolektivno sećanje kao takvo“.⁵⁰² Kulturno sećanje se tako odnosi na sve ono što se konstruiše kroz kulturne forme – sećanja, odnos prema prošlosti i identitet društva.⁵⁰³ Svaka godišnjica, komemoracija ili muzej predstavljaju forme kroz koje se formira naš odnos prema prošlosti, a time i naš odnos prema sadašnjosti i sebi, jer su „kolektivni identiteti, bilo etnički, nacionalni ili kontinentalni,

⁴⁹⁹ Jan Assmann and John Czaplicka, “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, 65 (spring – summer 1995), 129.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 130.

⁵⁰¹ Jay Winter, “Sites of Memory and the Shadow of War,” in: Erll, Astrid and Nünning, Ansgar (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin and New York: de Gruyter, 2008, 73.

⁵⁰² Joyce Robbins and Jeffrey Olick, “Social Memory Studies: From ‘Collective Memory’ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices,” *Annual Review of Sociology*, vol. 24 (1998), 112.

⁵⁰³ Barbara Misztal, *Theories of Social Remembering*, Maidenhead and Philadelphia: Open University Press, 2003, 25.

uvek kompleksne kompozicije mitova, sećanja i političke pogodnosti⁵⁰⁴. Kao rezultat toga, kulturna sećanja određuju koji će istorijski događaji biti relevantni za pripadnike istog društva.

Svako društvo, da bi održalo svoj kolektivni identitet, ponavlja brojne kolektivne događaje od značaja za taj identitet, kao što su, na primer, verski običaji i državni praznici. Kada je Jugoslavija u pitanju, kolektivni identitet se zasnivao na „srednjem putu“ između Istoka i Zapada, na ideji bratstva i jedinstva južnoslovenskih naroda u antifašističkoj borbi i u radu kroz samoupravni ekonomski sistem kojim je stvorena društvena svojina. Sa zamiranjem ideje o zajedničkom identitetu, ili zarad njenog zamiranja, nestali su i narativi i činovi sećanja koji su taj identitet održavali. Tako su spomenici antifašističkoj borbi sistematski zanemarivani i/ili uništavani upravo zbog toga što više nije bilo potrebe za tim zajedničkim identitetom. Iz istog razloga Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije (MRNNJ) nije nikada realizovan jer revolucija više nije bila od značaja za kolektivni identitet.

Godine 1959, kada je MRNNJ osnovan, u Jugoslaviji je bilo registrovano 311 memorijalnih institucija o NOB-u (muzeja, zbirki, spomen-domova, arhiva, biblioteka i galerija).⁵⁰⁵ Kako se svaka od njih fokusirala na narodnooslobodilačku borbu na malom lokalnom nivou, MRNNJ je bio zamišljen kao muzej koji će dati celovit i potpun uvid u narodnu revoluciju i ujedinjenu borbu radnog naroda Jugoslavije za napredak. Štaviše, Muzej je trebalo da bude svojevrsna edukativna institucija koja će mlađe naraštaje inspirisati i učiti kako da postanu deo jugoslovenskog socijalizma. Kao i Novi Beograd, on bi pripadao svim Jugoslovenima i novim generacijama. Sa tom idejom, 1961. je raspisan konkurs za zgradu Muzeja sa planom da se on otvori 1966. godine. Lokacija Muzeja je bila već određena regulacionim planom iz 1960, u sazvežđu koje bi činili zgrada Centralnog komiteta, Moderna galerija (danas Muzej savremene umetnosti, izgrađen 1965), Etnografski muzej, Prirodnjački muzej, Partijska škola i tri objekta koji su bili označeni kao rezervati.⁵⁰⁶ Iako ni za jedan od 29 prispelih radova nije bila dodeljena prva nagrada, za izvođenje je odabran projekat Vjenceslava Rihtera.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Tony Judt, "The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe," *Daedalus* (fall 1992), 112.

⁵⁰⁵ Videti: Ivan Kovačević, „Muzej revolucije naroda Jugoslavije“, *Jugoslovenski istorijski časopis*, 1 (1962), 127–130.

⁵⁰⁶ Марија Милинковић, „Архитектонска критичка пракса: теоријски модели“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2012, 148.

⁵⁰⁷ Saradnik u konkursnoj fazi je bio Božo Antunović. Osim MRNNJ na Novom Beogradu, Rihter je projektovao i nacрте za Muzej Grada Beograda (sa Zdravkom Bregovcem, 1954), pomenuti Arheološki muzej u Alepu (sa Bregovcem, 1956), Muzej prostornih eksponata (1963) i Muzej evolucije u Krapini (1966).

Rihterov dizajn predstavlja specifičnu kritiku ustaljene kubaste tipologije muzejskih zgrada koja je tada bila preuzeta iz internacionalnog modernizma. Sintezom plastičnih i primenjenih umetnosti, to jest skulpture i arhitekture, Rihter zgradu koncipira tako što modernističkoj kubastoj masi dodaje izvitopereni krov koji se iz dva temena izdužuje ka centru u visinu, dostižući 46m visine od tla. Ta izvitoperena, dinamična forma je u svojim vertikalama od stakla, tako da unutrašnjost izložbenog prostora dobija obilje difuznog svetla. Ovakvim krovnim rešenjem, Rihter ne samo da omogućava prirodno osvetljenje, nego i stvara apstraktnu ideološku formu koja simbolizuje stremljenje ka budućnosti, ka napretku, stvarajući „arhitektonski oblik nade u postizanje pravednijeg društva“.⁵⁰⁸ Ovako simbolički koncipirana, zgrada MRNNJ postaje objekat koji proizvodi znanje, „uprostorena ideologija socijalističkog samoupravnog društva“, primer kako je arhitektura „sastavni deo procesa uprostoravanja dominantnih ideoloških premisa socijalističkog samoupravljanja: slobodnog društva, pluralnosti mišljenja i delovanja i insistiranja na kulturnoj raznolikosti“.⁵⁰⁹

Međutim, već 1964. godine je započet proces relociranja Muzeja, to jest, kako će se pokazati, proces odlaganja njegove izgradnje. Do 1977, valorizovano je devet lokacija na Novom Beogradu koje su se pokazale neodgovarajućim.⁵¹⁰ Tokom tog vremena, donesen je Savezni zakon o muzejima revolucije i donesene su izmene i dopune propisa o tehnologiji izvođenja arhitektonskih objekata, tako da je Rihterov projekat morao da bude usaglašen sa njima.⁵¹¹ Kao konačna, deseta valorizovana lokacija, odabrana je pozicija između dve najvažnije jugoslovenske upravne i političke institucije – Saveznog izvršnog veća i zgrade Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije, to jest, Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije. Muzeju je time „oduzeta uloga u politici kulture, a data isključivo ideološka uloga, investirana u politiku moći“, čime je „izgubio upravo svoje osnovne atribute savremenosti – atemporalnosti i akontekstualnosti“.⁵¹² Na toj lokaciji su 1978. započeli prvi građevinski radovi na izgradnji Muzeja, sedamnaest godina nakon raspisa konkursa. Do 1981, kada je planirano da Muzej bude

⁵⁰⁸ Kulić, “The Scope of Socialist Modernism: Architecture and State Representation in Postwar Yugoslavia,” 61.

⁵⁰⁹ Ignjatović, „Tranzicije i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980“, 701.

⁵¹⁰ Za arhitektonsku studiju svih predloženih lokacija i fotografije Andree Palašti koje prikazuju kako su te lokacije izgledale 2014, videti *14–14: 100 Works and Museum of the Revolution*, katalog predstavljanja Srbije na 14. Međunarodnoj izložbi arhitekture – Bijenale u Veneciji, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2014.

⁵¹¹ Videti: Милинковић, 152.

⁵¹² Благојевић, 228–229.

otvoren, delimično je izrađen samo podzemni nivo iz kojeg se i danas uzdiže gola armatura stubova, a projekat je u potpunosti ugašen 1982. kada je obustavljeno njegovo finansiranje.⁵¹³

Čitav ovaj proces od raspisa konkursa, preko promene lokacije i potrage za novom, do početka i potpunog prekidanja realizacije izgradnje Muzeja, „istorijski se podudara sa procesom društvenog preispitivanja i postepenog odustajanja od političkog i idejnog sadržaja koji je njime označen i prostorno uobličen“.⁵¹⁴ Kako je Muzej bio „proizvod epohe u kojoj je nastao, reprezent njenih ideala i društvenih vrednosti“,⁵¹⁵ odustajanje od njegove izgradnje takođe predstavlja odraz društvenih vrednosti, to jest nestajanje ideala ujedinjenih radnih naroda Jugoslavije u borbi za svestrani napredak. Osmišljen kao reprezent revolucionarnog nastanka i socijalističkog razvoja zajednice, Muzej „je nerealizacijom postao, kao što bi postao i realizacijom na novoj lokaciji, reprezent nejedinstva zajednice u nestanku“.⁵¹⁶ Armatura koja se još uvek uzdiže iz podzemnog dela „ostaje kao neobično odgovarajuć simbol neuspelog projekta socijalističke Jugoslavije“,⁵¹⁷ kao pokazatelj „opadajućeg statusa federacije koja više od dvadeset godina nije mogla da završi projekat od tako simboličnog značaja za svoj vlastiti ideološki sistem“.⁵¹⁸

Praznine i novi objekti podignuti na lokacijama koje su bile razmatrane za Muzej, svedočanstvo su „novog feudalizma, istorijskog revizionizma i nove pozicije crkve u društvu“.⁵¹⁹ Izgrađena crkva, tržni centar, kao i nezavršena konstrukcija Muzeja, svedočanstvo su o strateškom zaboravu na antifašističku borbu kao negiranju nekadašnjeg zajedničkog identiteta. Kada je u pitanju strateško zaboravljanje, Pol Konerton (Paul Connerton) definiše sedam tipova zaborava, za koje Milena Dragičević Šešić i Milena Stefanović smatraju da su *politike zaborava*: represivno brisanje, propisani zaborav, zaborav kao potreba za novim identitetom, strukturna amnezija, zaborav kao poništenje, zaborav kao planirana zastarelost i zaborav kao ponižena tišina.⁵²⁰ Dragičević Šešić i Stefanović ovima dodaju još dve politike zaborava: zaborav kao sramotnu tišinu, kategoriju koja objašnjava da su određene traume poslate u zaborav zbog osećaja krivice i srama, kao i zaborav kao zunjenu tišinu, kada se ne zna kako treba reagovati na

⁵¹³ Artefakti koji bi sačinjavali zbirku MRNNJ pripojeni su memorijalnom centru „Josip Broz Tito“ 1996. godine, čime je nastao Muzej istorije Jugoslavije koji je 2018. godine preimenovan u Muzej Jugoslavije.

⁵¹⁴ Милинковић, 146.

⁵¹⁵ *Ibid.*, 156.

⁵¹⁶ Лујак, 105.

⁵¹⁷ Kulić, “The Scope of Socialist Modernism: Architecture and State Representation in Postwar Yugoslavia,” 52.

⁵¹⁸ Kulić, “National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital,” 50.

⁵¹⁹ Salapura, konverzacija, 11. 2. 2021.

⁵²⁰ Videti: Paul Connerton, “Seven types of forgetting,” *Memory Studies*, vol. 1 no. 1 (2008), 59–71.

kontroverzni događaj, pa se on šalje u zaborav.⁵²¹ Upravo na ovih devet strategija brisanja prošlosti i zajedničkog identiteta kroz politike zaborava reaguju savremeni umetnici svojim praksama.

Smatrajući da je promena lokacije Muzeja značila i kraj njegovog projekta, Marko Salapura i Igor Sladoljev stvaraju specifičnu (re)konstrukciju Rihterovog Muzeja na lokaciji za koju je bio projektovan, u okviru projekta „14–14“ kojim se Srbija predstavila na 14. Međunarodnoj izložbi arhitekture – Bijenale u Veneciji, 2014. godine. Njihova instalacija *1:1* (slika 09), predstavlja simulaciju zgrade Muzeja, izrađenu od užadi – materijala koji je vrlo drugačiji od monumentalnog betona – ali koja uprkos tome deli dosta sličnosti sa Rihterovim konceptom za MRNNJ. Kako je Rihter „konkurisao sa zgradom koja je bila više forum i učionica nego izložbeni prostor za artefakte revolucije“,⁵²² nju su karakterisali promenljivost i prilagodljivost koja nije toliko vidljiva u maketi i nacrtima, ali koju instalacija *1:1* upravo čini vidljivom.

Ako sagledamo instalaciju *1:1* prema semantičkom četvorouglu *ilustrativnog* citiranja Dubravke Oraić Tolić, uviđamo da je instalacija na planu semantike i sintakse podređena Rihterovom *tekstu*. Na planu pragmatike, ona je orijentisana na činjenicu da Muzej nije nikada bio realizovan, te predstavlja prvu realizaciju/simulaciju zgrade Muzeja u koju se može zapravo ući. Na planu kulturne funkcije, instalacija *1:1* ukazuje da su zgrade jugoslovenskog modernizma ne samo lepe, „već su artefakti koji dokazuju da je drugačije društvo moguće“.⁵²³ Ona ukazuje „da je uslov za nastanak arhitekture jugoslovenskog modernizma društvo koje ne počiva na identitetskim politikama i tržišnom upravljanju prostorom“.⁵²⁴ Time fokusiranje na neizgrađeni Muzej više nije tematizovanje razloga za neuspeh njegove realizacije ili preispitivanje kulturnog sećanja o revoluciji iz perspektive XXI veka, nego ukazivanje da društvena realnost u kojoj živimo nije jedini od mogućih svetova.

Kada je u pitanju citiranje realizovanih zgrada muzeja revolucije, svi oni su većinom početkom 1990-ih promenili naziv i fokus istraživanja, tako da je, okretanjem njima, neminovno i bavljenje pitanjem kulturnog sećanja. To je, recimo, slučaj kada je u pitanju zgrada Muzeja radničkog pokreta i narodne revolucije Vojvodine u kojoj je danas smešten Muzej savremene

⁵²¹ Milena Dragičević Šešić i Milena Stefanović, “Organizational trauma – Types of organizational forgetting in the case of Belgrade theaters,” *Етноантрополошки проблеми*, год. 12, св. 2 (2017), 628.

⁵²² Marko Salapura, korespondencija 11. 2. 2021.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

umetnosti Vojvodine. Muzej radničkog pokreta i narodne revolucije Vojvodine osnovan je 1956. godine, odlukom Narodne skupštine Autonomne pokrajine Vojvodine. Prostori koji su mu bili dodeljeni na Petrovaradinskoj tvrđavi su se ubrzo pokazali nedovoljnim, tako da je 1958. odlučeno da se za Muzej izgradi nova zgrada, bliža centralnoj zoni grada. Konkurs, koji je bio sproveden naredne godine, zahtevao je monumentalne karakteristike objekta jer je Muzej trebalo da predstavlja spomenik oslobodilačkom ratu naroda. Od 38 pristiglih idejnih rešenja, nijedno nije bilo odabrano za prvu nagradu jer, prema žiriju, „nijedan priloženi projekat nije ostvario potreban nivo ukupnog kvaliteta, kako u pogledu funkcionalne organizacije tako ni u formalnoj reprezentaciji ideje revolucije“.⁵²⁵ Prema Mihailu Lujaku, svi konkursni radovi, pa tako i odabrani projekat Ivana Vitića, predstavljaju već poznate tipove muzejskih prostora, a odudara samo teško izvodivo rešenje Grozdana Kneževića i Želimira Žagara koji predlažu formu spirale, po ugledu na Gugenhajm muzej Frenka Lojda Rajta iz iste godine.⁵²⁶

Odabrano Vitićevo rešenje ne predstavlja novinu u muzejskoj tipologiji i ima sličnosti sa Le Korbizjeovim muzejima u Čandigaru (1952), Ahmedabadu (1953–1957) i Tokiju (1957–1959), to jest sa modelom „muzeja neograničenog rasta“ internacionalnog modernizma.⁵²⁷ Zgrada je stoga monolitna, kohezivna betonska kocka kojoj se prilazi sa velikog platoa. Za razliku od Le Korbizjeovih rešenja, Vitić od te kocke stvara lebdeću, prozračnu strukturu upotrebom delimično staklenih fasada – metod koji je primenio u brojnim građevinama, pa i u pomenutim motelima na Jadranskoj magistrali. Ovo postaje posebno vidljivo noću ako je Muzej osvetljen iznutra – cela prva etaža postaje prozirna, dok je iznad betonska masa izložbenih prostora iz koje se izdvaja iznutra osvetljen vitraž Zorana Pavlovića.

Prostorna organizacija ove muzejske zgrade je rešena tako da se u suterenskom delu nalaze depoi, konzervatorski atelje, radionice, tehničke prostorije, fototeka, i za ovaj deo je obezbeđen zaseban ekonomski ulaz. Na prvoj, „staklenoj“, etaži su kancelarije i sala za sastanke zaposlenih, koja je vremenom prenamenjena u bioskopsku salu. Sve kancelarije su postavljene na spoljnim ivicama kvadratne osnove, formirajući kružni plan oko jezgra zgrade koje je prazno, u obliku otvorenog atrijuma i unutrašnjeg vrta. Zahvaljujući ovom atrijumu koji je zastakljen sa tri strane, izložbeni prostor na drugoj etaži ima prirodno osvetljenje, što nije vidljivo kada se prilazi zgradi jer je izložbeni prostor upravo u betonskom delu „kocke“. Kako je zgrada bila koncipirana

⁵²⁵ Лужак, 76.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*, 80.

za stalnu postavku, nije bio predviđen lift niti neki drugi mehanizam koji bi olakšao nošenje eksponata na sprat, a veličina eksponata koji mogu da se unesu je ograničena veličinom ulaznih otvora, hodnika i stepeništa.

Završena 1966. godine, zgrada Muzeja radničkog pokreta i narodne revolucije Vojvodine predstavlja jednu od retkih koje su namenski izgrađene baš za potrebe muzeja revolucije⁵²⁸ jer su odeljenja o NOB-u uglavnom bila pripajana već postojećim muzejima ili su im bile dodeljivane postojeće građevine. Sa otvaranjem stalne postavke 1972. godine, Muzej je promenio ime u Muzej socijalističke revolucije Vojvodine, a zatim je 1990. godine promenio fokus i ime u Istorijski muzej Vojvodine. Njegovim pripajanjem Vojvođanskom muzeju 1992, formirana je nova institucija – Muzej Vojvodine, u okviru kojeg je postao Odeljenje novije istorije. Muzejska građa o revoluciji se i dalje nalazi najvećim delom u istoj zgradi koju od 2000. godine deli sa Muzejem savremene umetnosti Vojvodine (MSUV), mada je u stalnu postavku uključeno vrlo malo materijala o radničkom pokretu i revoluciji, kao i generalno o istoriji Vojvodine posle 1945. godine. Promene u strukturi institucije su ostavile traga i na arhitekturu zgrade, tako da u izložbenim prostorima više gotovo uopšte nema prirodnog osvetljenja jer su stakla prema atrijumu zaklonjena kako bi se dobilo što više izložbenih površina, a iz istog razloga je zazidan i Pavlovićev vitraž u svečanoj sali. Zgradu su, pored Muzeja Vojvodine i Muzeja savremene umetnosti Vojvodine koristili i arhiv Radio-televizije Vojvodine, Vojvođanska akademija nauka i umetnosti i manje firme.

Upravo ovo preplitanje istorija i muzejsko-arhivskih diskursa tematizuje Slobodan Stošić u *site specific* intervenciji *Korisnost* (2013, slika 10).⁵²⁹ Njegova intervencija se sastoji u tome što je kancelariju zaposlenog u tehničkoj službi MSUV, to jest sve stvari iz nje, preselio iz suterenskog dela zgrade u izložbeni prostor, u istom rasporedu u kojem su bile. Ovim postupkom, Stošić je primenio *operativni realizam* kojim Burio opisuje umetničke prakse osvajanja galerije privremenim menjanjem njene funkcije u ne-umetničku ili uvođenjem ne-umetničkih sadržaja u galeriju. Kako je u to vreme postojao konflikt oko raspodele prostora između institucija koje su koristile zgradu (MSUV, Muzej Vojvodine i arhiv RTV-a)⁵³⁰ i glasina da će MSUV biti izmešten u drugi prostor, Stošić deluje u samom *tekstu* zgrade, izmeštajući jedan njegov deo unutar

⁵²⁸ U Srbiji su to zgrade za Muzej narodne oslobodilačke borbe u Arandelovcu, Muzej radničkog pokreta i revolucije u Vranju, Muzej 25. maja u Beogradu, kao i Muzej 21. oktobar sa memorijalnim parkom u Kragujevcu.

⁵²⁹ Intervencija je bila izvedena u okviru izložbe *Situacije. Instalacije u Vojvodini*, MSUV, kustos: Sanja Kojić Mladenov, 5 – 31. 5. 2013.

⁵³⁰ U međuvremenu je arhiv RTV-a izmešten.

sintaksičke strukture, to jest prostora, zgrade. U isto vreme, u novinama daje oglas da se zgrada iznajmljuje, navodeći samo adresu, bez preciziranja koja je to zgrada. Kako kancelarija sadrži razne objekte iz različitih perioda zgrade, Stošićeva intervencija ističe različite slojeve značenja specifičnog prostora koji je namenski bio izgrađen za Muzej revolucije, a u međuvremenu dat na korišćenje pomenutim institucijama od strane vlasnika, pokrovitelja AP Vojvodine.

Intervencijom *Korisnost*, Stošić realizuje *détournement*⁵³¹ na nekoliko nivoa. Izmeštanjem prostora koji nije vidljiv javnosti u izložbeni prostor, on postavlja pitanje unutrašnjih mehanizama koji pokreću rad jednog muzeja i koliko je uloga nekoga poput tehničara nužna, a nevidljiva. Izlaganjem jedne društvene aktivnosti, on je u isto vreme i onemogućava jer zaposleni nije bio u mogućnosti da adekvatno koristi kancelariju dok su sve stvari iz nje bile izložene. Aproprijacija, koju Stošić često koristi kao umetnički metod,⁵³² takođe predstavlja bojkot, štrajk, odbijanje da se stvori novo umetničko delo, a time i stav o položaju umetnika u savremenom društvu. Aproprijacija po Buriou spada u prakse i procese koji nam „omogućavaju da pređemo iz kulture konzumerizma u kulturu aktivnosti, iz pasivnosti prema postojećim znacima u prakse odgovornosti“,⁵³³ doprinoseći time stvaranju kulture aktivnosti. Naizgled pasivnim aktom odbijanja da izradi originalno novo delo, Stošić preuzima aktivnu i time angažovanu ulogu, preispitujući svoju poziciju kao proizvođača umetnosti i kritički redefinišući koncepte proizvodnje, originalnosti i recepcije kulture, a time i kulturnog sećanja koje je stalno u procesu tranzicije kao „zbir tragova, prekida i trenutaka suspenzije“.⁵³⁴

⁵³¹ *Détournement* (fr. izmeštanje, iskrivljenje, skretanje, subverzija) su primenjivali Situacionisti kao metod kojim su postojeće stvari (slike, vesti, floskule, umetnička dela) bile postavljene u novo okruženje sa ciljem razbijanja značenja i uvođenja subverzije i kritike društvene realnosti. Situacionisti su uveli podelu na *minorne* i *obmanjive diverzije* uz pomoć kojih navode javnost da osvesti mehanizme delovanja ideologije. U prvom slučaju, reč je o „elementu koji nema značaj po sebi, te svo značenje povlači iz novog konteksta u koji je smešten“, dok je u drugom slučaju reč o „značajnom elementu koji se postavljanjem u drugačiji kontekst drugačije sagledava“ (Guy Debord and Gil Wolman, “Directions for the Use of Détournement,” excerpt [1956], in: David Evans, [ed.] *Appropriation*, London: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009, 35).

⁵³² Stošić takođe primenjuje kopiranje kao umetničku praksu. Instalacija *Dead Letters* (*Mrtva slova*, 2017), predstavlja rukom prepisanu novelu Hermana Melvila (Herman Melville) “Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street”, priču o prepisivaču koji odbija da prepisuje dokumente, to jest da radi svoj posao. Prepisujući englesko izdanje, Stošić intenzivira aspekt originalnosti teksta koji kopira. Godine 2020, Stošić stvara manuelnu kopiju loše kopije prve stranice eseja „Šta je autor?“ Mišela Fukoa (Michel Foucault). Koristeći tehniku crteža na papiru umesto mehaničke reprodukcije odabranih tekstova, Stošić stvara originalne crteže koji tematizuju izostanak originalnosti i poziciju umetnika kao proizvođača inovativne robe koju tržište zahteva, na šta ukazuje i Fuko, objektiviranjem autora u neživu stvar (šta).

⁵³³ Bourriaud, *Postproduction*, 92.

⁵³⁴ Slobodan Stošić, *Usefulness – koncept rada*, 2013, <<https://slobodanstosic.tumblr.com/post/45786791353>>, poslednji put pristupljeno 17. 4. 2021.

Praksa Stošića primer je težnje savremene umetnosti da podstakne „da se iskoriste svi kulturni kodovi, sve forme svakodnevice, dela globalne baštine i da se učine funkcionalnim“.⁵³⁵ Prema Buriou, ovo je osnovna funkcija savremene umetnosti. Brisanjem razlike između umetničkog i ne-umetničkog prostora, između javnog domena i onoga što je u službi javnog, posetilac se nalazi u multi-diskurzivnom ambijentu u kojem se spajaju izloženi predmeti iz različitih konteksta, kulturno sećanje, norme ponašanja u muzejima ili nečijoj kancelariji, kao i u susretu sa ostalim korisnicima ova dva tipa prostora. Podređujući svoj rad *tekstu* zgrade, Stošić čini vidljivim jedan deo zgrade koji publici inače nije nikada vidljiv, podstičući na razmišljanje šta sve čini jedan muzej i njegovo funkcionisanje, šta utiče na njegov funkcionalan rad i koliko je izmeštanje bilo kojeg dela u suštini sabotaža.

Analizirane umetničke intervencije citiraju zgrade nekadašnjih muzeja revolucije primenom *ilustrativnog* tipa citiranja. Instalacija *1:1* predstavlja stilizovanu realizaciju zgrade koja nije nikada izgrađena, ali i više od toga, ona sledi ideju da Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije treba da bude mesto edukacije. Instalacija tako postaje mesto edukacije o Rihterovom stvaralaštvu, o istoriji arhitekture, o istoriji i zamiranju ideje revolucije i njenog značaja za jugoslovenski kolektivni identitet, o tome da je efemerna, končana, krhka instalacija trajnija forma od nikad izgrađenog arhitektonskog objekta od prenapregnutog betona. Slobodan Stošić takođe realizuje instalaciju koja je podređena *tekstu* arhitekture, to jest zgradi Muzeja radničkog pokreta i narodne revolucije Vojvodine. Stošićeva instalacija je takođe prilagođena semantičkom planu zgrade, to jest tragovima različitih slojeva njene istorije i onoga što se u njoj baštinilo. Kako je jedan od tih slojeva kulturno sećanje o narodnooslobodilačkoj revoluciji koje je zamrlo usled različitih okolnosti, instalacija nas neminovno upozorava da sve funkcije i sadržaji zgrade mogu zamreti i da je pravo pitanje koliko se aktivno ili pasivno odnosimo prema tome.

Ove dve intervencije stoga možemo posmatrati i kao vid *kontra-spomenika*, gde se spomenik shvata kao mesto sećanja u najširem smislu. Prema Mileni Dragičević Šešić, *kontra-spomenik* generiše narativ *odozdo*, predstavljajući time vid otpora zvaničnim politikama sećanja i zaborava – on je „specifičan umetnički medij, često stvoren učešćem, ali još više u krucijalnim društvenim raspravama, odgovarajući kako na službene politike sećanja tako i na politike zaborava“.⁵³⁶ *Kontra-spomenik* „može izvući i prilagoditi (zaboravljene) tragove prošlosti i

⁵³⁵ Bourriaud, 18.

⁵³⁶ Milena Dragičević Šešić, “Mediating the Past: Monument Policies & Practices of Dissent,” in: Nevena Daković, Mirjana Nikolić, Ljiljana Rogač Mijatović (eds.), *Media Archaeology: Memory, Media and Culture in the Digital*

ponuditi ih za zajedničko stvaranje novih narativa ili interpretacija, pojedincima, zajednicama ili novim kolektivima“.⁵³⁷ Upravo ova dva procesa odlikuju analizirane intervencije Salapure, Sladoljeva i Stošića. I *I:1* i *Korisnost* izvlače zaboravljene tragove prošlosti i prilagođavaju ih novom kontekstu kako bi bili na raspolaganju pojedincima, zajednicama ili novim kolektivima.

Mapirajući umetničke prakse otpora na Balkanu tokom 1990-ih, Dragičević Šešić razvija tipologiju *kontra-spomenika*: (1) performansi i intervencije na/o postojećim ili zaboravljenim spomenicima, (2) rekonstrukcije i intervencije uništenih spomenika, (3) akcije i intervencije protiv novih spomenika ili politika sećanja, (4) virtualni spomenici, muzeji i prostori sećanja, (5) interaktivni spomenici i radionice, (6) performansi *kao* spomenici, (7) ironični i crnohumorni spomenici.⁵³⁸ Intervencija Salapure i Sladoljeva preklapa se sa nekoliko ovih kategorija, imajući odlike simbolične rekonstrukcije i interaktivne radionice. Instalacija Stošića, iako na prvi pogled može biti okarakterisana kao ironični ili crnohumorni spomenik, predstavlja i intervenciju na postojećem mestu sećanja, to jest eksponiranje jednog specifičnog mesta i načina sećanja.



Slika 09 (levo): Marko Salapura i Igor Sladoljev, *I:1*, 2014. Fotografija: stil iz trokanalne video instalacije *Muzej revolucije*, režiser Srđan Keča, u okviru izložbe „14–14“, paviljon Srbije na 14. Međunarodnoj izložbi arhitekture – Bijenale u Veneciji, 5. 6 – 23. 11. 2014. Citirani tekst: Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, Novi Beograd, arh. Vjenceslav Rihter, projekat iz 1961, deo radova izveden 1979–1980, nerealizovan.

Slika 10 (desno): Slobodan Stošić, *Korisnost*, *site-specific* instalacija u okviru izložbe „Situacije. Instalacije u Vojvodini“, MSUV, kustos: Sanja Kojić Mladenov, 5 – 31. 5. 2013. Fotografija: Slobodan Stošić. Citirani tekst: Muzej radničkog pokreta i narodne revolucije Vojvodine / Muzej socijalističke revolucije Vojvodine / Istorijski muzej Vojvodine / Muzej Vojvodine i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, arh. Ivan Vitić, projekat: 1959, završetak radova: 1966.

Age / Medijska arheologija: sećanje, mediji i kultura u digitalnom dobu, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2016, 207.

⁵³⁷ Milena Dragičević Šešić, “Dissonant Memories and Subversive Memorialization Practices,” in: Jonathan P. Vickery and Mechtilde Manus (eds.), *The Art of the Multitude. Jochen Gerz – Participation and the European Experience*, Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2016, 127.

⁵³⁸ *Ibid.*, 126.

5.3. Arhitektura jugoslovenskog modernizma kao/i silepsa

U tekstu „Silepsa“, Mišel Rifater polazi od Deridinog (Jacques Derrida) tumačenja uloge silepse u poeziji Malarnea⁵³⁹ i izvodi tri vrste intertekstualnosti koje proizilaze od tri funkcije koje silepsa može da ima u tekstu. Silepsa se najčešće sreće kao stilska figura u poeziji, ali u suštini predstavlja svaki znak koji nosi oprečna značenja (ili kojem su dodeljena oprečna značenja), s tim što su oba ta značenja aktivna odjednom i tako utiču na razumevanje celog *teksta* u okviru kojeg se pojavljuju. Oprečno značenje silepse „nije samo različito i nespojivo s prvim: vezano je za prvo kao njegova polarna suprotnost ili način na koji je naličje novčića vezano za njegovu drugu stranu“.⁵⁴⁰ Iz tog razloga, silepsom nastaje „dvosmislenost ili vrsta nejasnoće koja sprečava čitaoca da sasvim razazna koje je od dva odgovarajuća, podjednako prihvatljiva značenja reči relevantno za kontekst“,⁵⁴¹ to jest za ostatak teksta.

Dva oprečna značenja teksta koja nastaju zbog dvostrukog značenja silepse, Rifater posmatra kao tekst i njegov intertekst. Dakle, nije nužna spoljašnja intertekstualna veza prema drugom tekstu, nego je u pitanju dvostruko oprečno značenje koje tekst ima sam po sebi zbog jednog znaka – silepse. Štaviše, Rifater ističe da je tekst koji sadrži silepsu uvek dvostruko kodiran, njegova „dvosmislenost nije polisemija koju većina reči prikazuje kao reči u rečniku, već je rezultat kontekstualnog blokiranja izbora čitaoca među konkurentskim značenjima“.⁵⁴² Tekst koji sadrži silepsu, dakle, ima nužno dva značenja i nije moguće odabrati samo jedno. Na osnovu tri različite uloge koje silepsa igra u okviru teksta, Rifater razaznaje tri tipa intertekstualnosti:

1. *Komplementarni tip* intertekstualnosti – sama silepsa je dovoljna da pretpostavlja intertekst i sama po sebi prenosi značaj, „svaki znak ima lice i naličje; čitalac je prisiljen da tekst tumači kao negativ, u fotografskom smislu, njegovog interteksta“.⁵⁴³ U komplementarnom tipu intertekstualnosti, tekst nosi dva različita značenja, od kojih je drugo direktna opozicija prvom, a ne neko proizvoljno drugačije značenje. Ako uzmemo

⁵³⁹ Za Deridino tumačenje Malarnea i silepse videti: Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris: Editions du Seuil, 1972.

⁵⁴⁰ Michael Riffaterre, „Syllepsis,” *Critical Inquiry*, 6 (1980), 629.

⁵⁴¹ *Ibid.*, 628.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.*, 627.

u obzir arhitekturu jugoslovenskog modernizma, naići ćemo na brojne građevine i komplekse koji imaju oprečna značenja – recimo, nemoguće je sagledati hotelski kompleks Haludovo u ruiniranom stanju u kojem se danas nalazi, a ne setiti se glamura, luksuza i elegancije koji su ga odlikovali u najboljim godinama dok je radio.⁵⁴⁴ Rifater ipak ukazuje da nema mnogo reči koje same po sebi imaju dva oprečna značenja koja se istovremeno aktiviraju, ali reč može imati samo jedno značenje, a opet biti pretvorena u silepsu. Kako smo videli u poglavlju 5.1.1., reč *Heimlich* označava i svoju suprotnost – *Unheimlich*,⁵⁴⁵ tako da je ona silepsa.

2. *Posredovani tip* intertekstualnosti – podrazumeva postojanje medijalizujućeg *interpretanta* koji ukazuje na oprečno značenje silepse, a time i na postojanje interteksta koji je oprečno kodiranje samog teksta. Imajući u vidu da arhitektura tokom godina može promeniti funkcije ili se vremenom mogu otkriti neke njene skrivene vrednosti, u oprečno kodiranje se mogu ubrojati i različite funkcije arhitekture koje postoje na sinhronijskoj ili dijahronijskoj ravni. Tako, jedna zgrada može biti primarno izgrađena kao kasarna, a vremenom postati društveni centar, ili biti projektovana za više funkcija, od kojih se neke vremenom gube. *Interpretant* ovih različitih funkcija arhitekture bi bio novi *tekst* (tekst u užem ili širem smislu – performans, film, fotografija i sl.) koji današnjem gledaocu ukazuje da je zgrada bila nešto drugo u istoriji ili da može postati nešto drugo. *Posredovni tip* je time sličan *ilustrativnom tipu* citatnosti kako ga je definisala Dubravka Oraić Tolić, u smislu da je *interpretant* podređen starijem tekstu na koji referiše.
3. *Intratekstualni tip* intertekstualnosti – silepsa simbolizuje kompatibilnost, na nivou značenja, između teksta i interteksta koji su nespojivi na nivou smisla. Ako se vratimo na primer Haludova, iako su njegov nekadašnji i sadašnji izgled oprečni međusobno, oba su simboli Jugoslavije, onoga što je bila i onoga što joj se desilo, čime se ispostavlja da je i Jugoslavija – kao pojam koji se sagledava iz današnje perspektive – silepsa. U *intratekstualnom tipu*, „čitalac čita oba teksta zajedno i interpretira ih kao varijante jedne

⁵⁴⁴ Ovo odlično prikazuje projekat *Haluddism* (2018) Damira Fabijanića koji postavlja, jednu uz drugu, fotografije Haludova kako je izgledao u svojim najreprezentativnijim godinama i kako je izgledao 2018, potpuno ruiniran.

⁵⁴⁵ Freud, *op. cit.*, 226.

invarijante⁵⁴⁶. Haludovo je i ono što je bilo tokom SFR Jugoslavije i ovo što je sada; Jugoslavija je i ono što je bila dok je postojala i ono kako je sagledavana tokom rata. Rifaterovo shvatanje *intratekstualnosti* se donekle razlikuje od onog koje zastupa Daniel Čendler (Daniel Chandler) prema kom se *intratekstualnost* odnosi na međusobne odnose unutar *teksta*.⁵⁴⁷ Recimo, kako smo videli u poglavlju 5.1.1., u radu *State of Illusion* Jasmine Cibic pored citata paviljona Jugoslavije sa EXPO-a u Montrealu, korišćeni su i koreografija, naracija, režija, muzika, rekviziti, dizajn svetla, muške i ženska figura, a odnosi između ovih elemenata sintakse umetničkog teksta se uspostavljaju kroz intratekstualnu analizu.

Za sva tri tipa intertekstualnosti koje Rifater navodi, citat, kao eksplicitno prisustvo drugog teksta, nije potreban, jer je ambivalentnost teksta po sebi dovoljna da mu sopstveno oprečno značenje bude intertekst. Tekst tada počinje da izgleda kao slika izrađena lentikularnom štampom, tako da se vide dve različite slike u okviru jedne. Ipak, Rifaterovo sagledavanje intertekstualnosti ne isključuje upotrebu citata – on nije neophodan, ali svojim prisustvom ne umanjuje efekat silepse. Štaviše, kako se objekti arhitekture jugoslovenskog modernizma često mogu opisati kao silepse usled oprečnih značenja koja im se pripisuju u različitim periodima istorije, njihovom aproprijacijom i umetnički tekst dobija odlike silepse. Tako kada Saša Tkačenko stvara 1:1 repliku jedinog nadzemnog objekta nikad izgrađenog Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije na Novom Beogradu (*Paviljon*, 2015) – malog pomoćnog objekta koji oblikom i dimenzijama podseća na kiosk – ta replika počinje da predstavlja „istoriju i sudbinu Muzeja, dok u isto vreme nema mogućnost da prezentuje sve ono što je Muzej trebalo da predstavlja. Zajedno sa temeljima, on je *prazno mesto* za Muzej revolucije“.⁵⁴⁸ Aproprijacijom ovog objekta u umetnički tekst i izmeštanjem/dupliranjem u kontekstu umetničke galerije, uviđa se da je on silepsa, to jest oličenje oprečnosti između Rihterovog projekta za veliku ideju Muzeja revolucije i onoga što je realizovano od te ideje. Rifaterovo definisanje intertekstualnosti tako može da se preklopi sa *iluminativnim* ili *ilustrativnim* tipom citiranja koje problematizuje

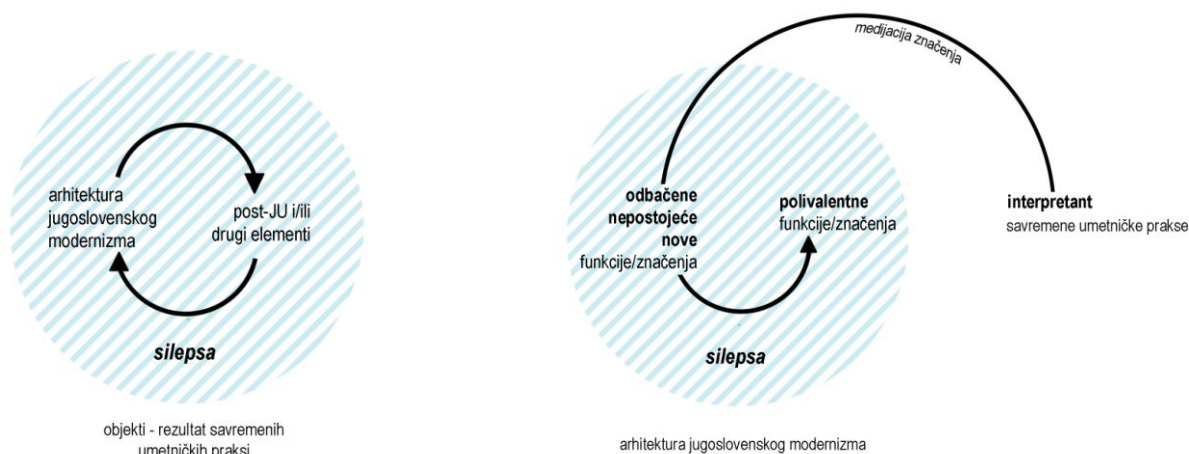
⁵⁴⁶ *Ibid.*, 636.

⁵⁴⁷ Daniel Chandler, “Intertextuality,” *Semiotics for Beginners*, <<http://www.visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem09.html>>, poslednji put pristupljeno 17. 3. 2021.

⁵⁴⁸ Sonja Jankov, “Full-Scale Architectural Models in Post-Yugoslav Art Practices,” *Interkulturalnost* (18, 2018), 62.

Dubravka Oraić Tolić, iako u suštini prevazilazi ovu podelu i obuhvata mnogo šire polje intertekstualnosti od same citatnosti.

U nastavku poglavlja, analiziraćemo savremene umetničke radove koji direktno citiraju izgrađenu arhitekturu jugoslovenskog modernizma i koji funkcionišu kao silepsa jer ukazuju na oprečna značenja koja je arhitektura imala tokom istorije. Silepsa omogućava da se putem jednog znaka (objekta) prikažu promene koje se inače mogu sagledati samo dijahronijskim posmatranjem istorije. Takve objekte nalazimo kod Milete Prodanovića, Lane Stojićević i Saše Tkačenka čije odabrane radove koji citiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma karakteriše *komplementarni tip* intertekstualnosti (dijagram 03). Kako će se videti, nijedan od autora nema za cilj da prikaže konkretne formalne promene na odabranim objektima, nego likovnim sredstvima, simbolički prikazuje društveno-istorijske promene u celini, koje su zadesile ceo društveni prostor nekadašnje Jugoslavije, a ne samo arhitekturu. Nakon toga, okrećemo se radovima u kojima zapažamo *posredovani tip* intertekstualnosti (dijagram 04), to jest dugogodišnjim interdisciplinarnim projektima *Inkluzivna galerija* i *Čovjek je prostor: Vitić pleše* koji su uključili stručnjake iz različitih disciplina, potom intervenciji *Neboder za ptice* Vladimira Perića i video radu *Presente y Futuro* Vesne Pavlović. U oba tipa intertekstualnosti, kao citat se u analiziranim radovima pojavljuju objekti primarno administrativne, turističke, muzeološke, hibridne (sportsko-poslovno-kulturne) i stambene namene.



Dijagram 03 (levo): *komplementarni tip* intertekstualnosti sa citatom arhitekture jugoslovenskog modernizma

Dijagram 04 (desno): *posredovani tip* intertekstualnosti sa citatom arhitekture jugoslovenskog modernizma

5.3.1. *Komplementarni tip intertekstualnosti i arhitektura jugoslovenskog modernizma*

Mileta Prodanović u radu *Skica za spomenik srpskoj tranziciji* (2013, slika 11) kao osnovu koristi zgradu društveno-političkih organizacija izgrađenu 1964. godine, to jest zgradu koja je bila planirana za potrebe Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije (CK KPJ), 1952. preimenovanog u Centralni komitet Saveza komunista Jugoslavije. Prvi konkurs za zgradu je bio raspisan 1947, čime je ona, sa zgradom Predsedništva vlade FNRJ, trebalo da bude prva izgrađena na tlu novog grada novog društva, simbolišući početak jugoslovenskog socijalizma i njegove razvojne ciljeve. Štaviše, trebalo je da bude glavni arhitektonski objekat Novog Beograda, kojem bi zgrade ministarstava stvorile arhitektonski okvir, te se zahtevalo da ima monumentalnu i dominirajuću pojavnost. Usled značaja zadatka i ideološke simbolike koju je trebalo da otelotvori, na idejnim rešenjima zgrade je radila čak osmina tada aktivnih arhitekata u Jugoslaviji (111 od 889),⁵⁴⁹ a kako je konkurs bio otvoren za sve građane Jugoslavije, u izradi idejnih rešenja je učestvovalo i 36 nestručnjaka.

Prvobitna lokacija koja je bila namenjena za zgradu je bila obala samog ušća Save u Dunav, ali se vremenom od ove lokacije odustalo te joj je dodeljeno udarno mesto čim se pređe most. Konkurs je ponovljen 1959, ali kako nije bila dodeljena prva nagrada, 1961. godine je kao konačno rešenje odabran projekat arhitekata Mihaila Jankovića, Dušana Milenkovića, Mirjane Marijanović, i projektanta konstrukcije Milana Krstića. Njihov projekat je predlagao kulu od 23 sprata sa konzolnom nadstrešnicom na 24. spratu i aneks kružne osnove, u kojem bi bila smeštena plenarna sala sa 600 mesta i dodatnim mestima za publiku, novinare i svečane goste. Kula je izgrađena u periodu od 1963. do 1964. godine, postavši najviša zgrada koja svojom visinom „proklamuje dolazak socijalizma“.⁵⁵⁰ Sve do 1980-ih, zgrada CK je bila najviša na Novom Beogradu, a, osim visinom, nametala se i svojom pozicijom koja joj je omogućavala veliku vidljivost. Bila je „svevideća – videla se iz skoro svake tačke u gradu istovremeno, iz nje se

⁵⁴⁹ Kulić, “Land of the In-Between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945–65,” 150.

⁵⁵⁰ Vladimir Kulić, “National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital,” 41.

mogao videti, tačnije *nadzirati* gotovo ceo grad“.⁵⁵¹ Kružni aneks sa plenarnom salom, međutim, nije nikada bio izgrađen.

Zgrada je specifična po tome što su joj stubovi betonske konstrukcije spratova, obloženi aluminijumom, postavljeni u ravni fasade, to jest odmah iza stakla, na rastojanju od jednog prozorskog otvora. Ovaj postupak je stvorio vizuelnu iluziju zida-zavesa od aluminijuma i stakla, koji se upravo 1960-ih koristio u gradnji poslovnih centara u zemljama Zapada, što istoričari arhitekture sagledavaju na različite načine. Prema Vladimiru Kuliću, reč je o maskiranju u građevinu Zapada, to je „pokušaj da se dokaže da je Jugoslavija 'sopstvenim snagama', samoupravno i sledeći sopstveni, srednji put, 'uhvatila korak' sa razvijenim svetom“.⁵⁵² Prema Ljiljani Blagojević, kulu je primerenije porediti sa zgradama Alison i Pitera Smitsona (Alison Smithson, Peter Smithson) nego sa američkim neboderima čelične konstrukcije i fasadnom zid-zavesom, što zbog jezgra u središtu, što zbog oblaganja stubova aluminijumom u ravni fasade.⁵⁵³ Oblaganje, stoga, treba posmatrati pre kao postupak efikasne izolacije, umesto kao maskiranje – „s obzirom na to da su u objektu primenjeni tada najsavremeniji mehanički uređaji klimatizacije, fasada je detaljisana sa velikom pažnjom i preciznošću u postizanju pogodne termičke izolacije“.⁵⁵⁴ U svakom slučaju, reč je o objektu koji je, prema Blagojević, ispunio ideološku postavku prvog konkursa i postao najjači znamen jugoslovenske socijalističke epohe.⁵⁵⁵

Sa raspadom Jugoslavije, zgrada je postala „Poslovni centar Ušće“, čime dolazi do značajne promene prava raspolaganja onim što je bila društvena imovina. Prodanović ovo naziva prvom tranzicijom zgrade.⁵⁵⁶ Krajem aprila 1999, zgrada je bila pogođena sa 12 raketa od strane NATO-a, što joj je nanelo značajna oštećenja, mada skeletni sistem od armiranog betona nije bio oštećen. Ovo je omogućilo njenu jeftinu prodaju, a potom i rekonstrukciju od strane *European Construction* tima 2005. godine koju Miško Šuvaković vidi kao „simboličan prikaz kako je kapitalizam tokom tranzicionog perioda 'apsorbovao' i transformisao arhitektonske simbole

⁵⁵¹ Mileta Prodanović, „Skica za spomenik srpskoj tranziciji / Sketch for a Monument to Serbian Transition“ (2007), u: Svetlana Mladenov, *Skulptura u urbanom prostoru: objekti, instalacije, ambijenti, intervencije / Sculpture in Urban Space: Objects, Installations, Ambiances, Interventions*, Novi Sad: Visart i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008, 113.

⁵⁵² Vladimir Kulić, „Izgradnja Beograda u periodu socijalizma (1945–2000)“, u: Anamarija Kovenc Vujić (ur.), *50 beogradskih arhitekata (rođenih posle 1954)*, Beograd: Akademska misao, 2002, 15–27, citirano u Blagojević, *op. cit.*, 170.

⁵⁵³ Blagojević, 170.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, 171.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 167.

⁵⁵⁶ Prodanović, 113.

socijalističkog realizma i samoupravnog socijalizma“.⁵⁵⁷ Uz rekonstrukciju, zgradi su dodata i dva nova sprata tako da to više nije bio „onaj mračni centar za namršteno promatranje građana, sada je to *belavista*, mesto gde se odvijaju nezaboravne žurke“,⁵⁵⁸ pozorišne predstave poput „Društvene igre“ Egona Savina, te dodela priznanja Ministarstva kulture i informisanja za najboljeg sponzora i saradnju privrede i kulture. Prodanović ovo vidi kao drugu tranziciju zgrade koja se nastavlja tako što joj je 2009. kao aneks dodat veliki trgovinski centar.

Prema Prodanoviću, kula „Poslovnog centra Ušće“ „mogla bi da funkcioniše kao reprezentativni spomenik srpskoj tranziciji“⁵⁵⁹ bez ikakve intervencije. To svakako potvrđuju i promene koje su nastale nakon što je zgrada bila u fokusu Prodanovića. Naime, u periodu od 2018. do 2020, odmah pored je izgrađena još jedna kula od 22 sprata – „Poslovni centar Ušće 2“, čime se u potpunosti menjaju prostorne karakteristike koje je zgrada imala od 1964 – nestaje singularna dominantnost zgrade, njena vidljivost sa svih strana, a nova kula blizankinja u potpunosti preuzima znakovne karakteristike koje su zgradu CK tokom više od pola veka zacrtale u kolektivnoj memoriji. Dodavanjem tržnog centra i još jedne kule, te promenom vlasništva, funkcije i društvene uloge, zgrada CK postaje sušta suprotnost onoga što je bila, intertekst u ranijem tekstu, to jest – silepsa.

Upravo zbog snažne simbolike koju je zgrada imala, te tranzicija kroz koje je prošla i kroz koje prolazi, Prodanović joj se okreće u radu *Skica za spomenik srpskoj tranziciji*. Prodanovićev koncept se sastoji u tome što kao intervenciju na krov zgrade dodaje dve dekorativne figure lava, visoke 12,5m, od poliestera ili od ekspanirajuće plastike (forma koja se naduvava). Monumentalnost zgrade time postaje postament karakterističnom znaku srpske tranzicije.⁵⁶⁰ Prodanović izlivenne figure lava vidi kao obeležja duha današnjeg vremena i okreće im se u knjizi *Tranziciona galanterija* gde ukazuje da je lav simbol moći i bogatstva, te se u njegovu sliku ili skulpturu „projektuju verovanja, strahovi, željena moć“.⁵⁶¹ Prema Prodanoviću, „onaj ko na kuću stavalja lavove, lavove svedene na znak, ne pokazuje nužno da je bogat [...] već da je moćan ili da želi da bude moćan.“⁵⁶²

⁵⁵⁷ Miško Šuvaković, *Neo-Aesthetic Theory. Complexity and Complicity Must Be Defended*, Vienna: Hollitzer Verlag, 2017, 170.

⁵⁵⁸ Prodanović, 114.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*, 115.

⁵⁶¹ Mileta Prodanović, „Betonski safari“, u: *Tranziciona galanterija*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2011, 7.

⁵⁶² *Ibid.*, 23.

Prodanović stvara i tipologiju kalupa za izlivanje dekorativnih lavova:

- a) „Veliki“ lav, figura u prirodnoj veličini, sedeći, obično postavljen parterno (kako zbog težine, tako i zbog veličine/visine). Čest je u ugostiteljskim objektima, ali se pojavljuje kao „upareni čuvar naročito pretencioznih privatnih zdanja“
- b) Lav u poluležećem stavu, srednje veličine, sa ispruženim prednjim šapama – jedini primerak u ovom stavu
- c) Mali frontalni lav sa naglašenim grudima, isturenim zatvorenim čeljustima, kovrdžavom grivom, lučnom grbom leđa i repom podvijenim oko zadnjih nogu. Daleko najrasprostranjeniji na širokom geografskom prostoru. Stepenom stilizacije, ovaj kalup može asociirati na „kineskog“ lava
- d) Mali lav sa glavom malo pognutom u stranu i razjapljenim čeljustima. Manje brojan od prethodnog tipa, ali ipak zastupljen u širokom arealu (Srbija, Bosna, Crna Gora)
- e) Mali lav sitnije glave i razbarušene („baroknije“) grive, sa više detalja na licu, sa ispravljenim prednjim nogama i šupljinom ispod tela
- f) Mali lav kompaktnijeg gabarita, sličan prethodnom tipu, ali mnogo neveštije i rudimentarnije izveden
- g) „Mediterranski“ tip – lav koji ispruženom prednjom šapom pridržava štit, sa ili (češće) bez heraldičkog sadržaja. On se, uz uobičajene tipove, može naći u Dalmaciji i Boki Kotorskoj, kao i u Grčkoj, a vrlo retko u unutrašnjosti Balkana. Budući da je to tip koji je najrasprostranjeniji u svim delovima Italije, može se pretpostaviti da su prvi primerci napravljeni na drugoj strani Jadranskog mora.⁵⁶³

Lavovi na vrhu zgrade CK, to jest dve figure izliveno po istom kalupu, uprkos monumentalnosti koje im njihova veličina daje, pripadaju klasi malih lavova kompaktnog gabarita, ali neveštije i rudimentarnije izvedenih. Oni, kao i sve figure lavova, stoje kao simbol moći, obeležje privatne teritorije, ali i obeležje duha vremena, zbog čega Prodanović zaključuje: „to što je materijalna dimenzija današnjeg znaka svedena na loše izliven beton u često pohabanim

⁵⁶³ *Ibid.*, 18–19.

kalupima – takođe rečito govori o našem današnjem društvu.⁵⁶⁴ Dekorativni lavovi tako postaju sušta suprotnost zgradi CK koja je izgrađena na tlu isušenom volonterskim akcijama stotina hiljada ljudi, koja je bila u društvenom vlasništvu, koja je bila jedan od centara državnog vrha, koja je prezentovala novo društvo u uzletu, koja je izdržala bombardovanje i koja je i dalje toliko snažan simbol, da je predmet višedecenijske, trajuce presimbolicizacije.

Uprkos tome što su tranzicije od zgrade učinile silepsu – znak koji ima oprečna značenja i koji se sagledava i kao ono što je bio i kao ovo što je sada – ona se na vizuelnom novou nije značajno promenila, ako se zanemare objekti koji su dodati pored nje. Uvođenjem figura lavova, Prodanović od nje stvara i vizuelnu silepsu, te *spomenik srpskoj tranziciji* funkcioniše kao znak koji je oprečno kodiran na nivou simbolike, stila i materijala, i koji citira objekat jugoslovenskog modernizma. Činjenica da je *Skica za spomenik srpskoj tranziciji* samo konceptualni rad, ne i realizovana intervencija na samoj zgradi, ne umanjuje njegov značaj za sagledavanje zgrade CK. On se nalazi u kontekstu nerealizovanih objekata u neposrednoj blizini – aneksa sa plenarnom salom iz originalnog projekta Jankovića, Milenkovića i Marijanović, te Muzeja revolucije koji je trebalo da bude deo istog sazvežđa simbolički i operativno najznačajnijih objekata na Novom Beogradu. Prodanovićev rad se takođe nalazi i u kontekstu realizovanih intervencija – nadogradnje najluksuznije uređenih spratova tokom rekonstrukcije, dodavanja tržnog centra, dodavanja nove kule. Iz tog razloga, Prodanovićeva silepsa deluje kao ništa manje ili više realan tekst/intertekst zgrade CK od svih realizovanih i nerealizovanih tekstova kojih je bila deo. Zgrada i u njoj ostaje snažan simbol, ali ovog puta je to simbol srpske tranzicije. Citiranje ovog arhitektonskog objekta jugoslovenskog modernizma time dobija svrhu da prezentuje širu društvenu sliku i ilustruje promene koje se dešavaju poslednjih pedeset godina.

Dekorativni lavovi na arhitekturi jugoslovenskog modernizma pojavljuju se kao motiv i u umetničkoj praksi Lane Stojićević i to upravo da bi se likovnim jezikom prikazala tenzija između privatnog i javnog/društvenog interesa. Stojićević često u svojim radovima koristi arhitekturu kao semiološki i likovni element jer se „arhitekturom u suvremenoj umjetnosti može komunicirati puno širi društveni kontekst“.⁵⁶⁵ Društvo se sagledava kroz arhitekturu koja danas nastaje, arhitekturu koja danas propada, kroz prostorne politike zasnovane na *otimačini* za prostorne resurse, kroz brojne privatne interese koji danas dominiraju u prostoru.⁵⁶⁶ Preko građevina

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 23.

⁵⁶⁵ Lana Stojićević, korespodencija, 2021.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

očitali kako se savremeno društvo odnosi prema njima, ali i više od toga – kako se odnosi prema istorijskim periodima u kojima su nastale. Iz tog razloga se Stojićević u svojim umetničkim istraživanjima često fokusira na prostorne slojevitosti na određenoj lokaciji, koristeći makete kao izražajno sredstvo.⁵⁶⁷ Kada je u pitanju pozicija makete u savremenim umetničkim praksama, ističe:

Preferiram način na koji trodimenzionalna maketa komunicira određenu ideju – maketa u arhitektonskoj struci (utilitirano gledano) već predstavlja ideju građevine koja bi trebala (ili mogla) biti izgrađena, dok maketa u suvremenoj umjetnosti može ići u više smjerova – može imaginirati potencijalne stvarnosti određene postojeće građevine (npr. nadogradnje u doslovnom i/ili simboličkom smislu) ili imaginirati utopijsku ili neizvedivu arhitekturu i time komunicirati određene društvene fenomene (svakako drugačije nego npr. dvodimenzionalni prikaz).⁵⁶⁸

Jedna od takvih maketa/objekata je rad *Studija slučaja: Motel Sljeme u Biogradu* (2017, slika 12). Maketa predstavlja jedan od paviljona već spomenutog lanca motela „Sljeme“ koji su 1965. godine izgrađeni po projektu arhitekta Ivana Vitića u blizini Trogira, Rijeke i Biograda na Moru. Kao i motel u Trogiru iz istog lanca, motel kod Biograda na Moru je istog tipa, on je, štaviše, slika u ogledalu trogirskog motela – u potpunosti isti, ali zarotiran kako bi se prilagodio konfiguraciji tla i pristupu sa magistrale. Komponovan je stoga od dvoetažnih paviljona i centralne zgrade koja je u vremenu kada je Stojićević realizovala svoju instalaciju bila nadograđena i prerađena do neprepoznatljivosti.⁵⁶⁹ Paviljoni, koji su se koristili za smeštaj sezonskih radnika nisu bili značajno menjani, ali maketi motelskog paviljona koju stvara, Stojićević dodaje još jedan sprat, kao nadogradnju koja je potpuno drugačija od Vitićevog dizajna. Dok je originalni paviljon čiste modernističke forme, sa spoljnim zidovima od

⁵⁶⁷ Stojićević, osim maketa, kao likovne medije koristi/dizajnira kostime (*Crno brdo*, 2015; *Sunny Side*, 2018; *Fasada*, 2019; *Betonicus*, 2020), logotipe, fotografije, objekte, skulpture, te performans i dramsko pisanje.

⁵⁶⁸ Stojićević, korespondencija, 2021.

⁵⁶⁹ Vitićevi moteli kod Rijeke i Trogira nisu nadograđivani, što se može videti kao odraz toga što dugo nisu u funkciji, te su ruinirani. Za razliku od njih, centralna zgrada Vitićevog motela „Košuta“ kod Kragujevca u Srbiji je takođe nadograđivana i značajno promenjena. Ovaj motel je iste tipologije, izgrađen 1966, ali ne po narudžbini poljoprivrednog industrijskog kombinata „Sljeme“. Donald Niebyl, autor projekta *Spomenik Database*, fotografisao je marta 2020. godine tadašnji izgled motela „Košuta“. Videti: <<https://www.spomenikdatabase.org/post/motel-ko%C5%A1uta-the-lost-forgotten-work-of-architect-ivan-viti%C4%87>>, poslednji put pristupljeno 7. 4. 2021.

dalmatinskog kamena i metalnom stolarijom, te ravnim krovom, nadogradnja je sušta suprotnost – neomalterisanog zida od giter blokova boje terakote, sa pvc stolarijom, dvovodnog krova, a sprat uz to ima i isturenu terasu sa dekorativnom ogradom na kojoj su i dve figure lava. Stojićević time ne stvara maketu prema postojećoj nadogradnji centralne zgrade, koja je prevelika da bi bila porodična kuća, nego stvara simboličku nadogradnju gde nje u realnosti nema.

Ovim postupkom, nadogradnja postaje slika šire društvene realnosti, kao što je to bio slučaj i kod Prodanovića, a ne samo simbolički prikaz prelaska društvene imovine u privatno vlasništvo. Maketa-silepsa Stojićević time nije realna slika tog paviljona, ali jeste realistična u smislu da predstavlja „uobičajenu sudbinu modernističkog nasljeđa: personalizirane, često neprofesionalno izvedene i nedovršene nadogradnje, osobito na zgradama ravnog krova“,⁵⁷⁰ kojima ljudi pribegavaju usled nedostatka stambenog prostora ili kako bi sticali profit iznajmljivanjem nekretnina. Maketa, kao pseudo-dokumentarni medij, time prikazuje jednu širu društvenu sliku koja je puna kontradiktornosti između nasleđenog i savremenog, koja je, kao silepsa, oprečno kodirana. Treba napomenuti da je dve godine kasnije, jula 2019, motel srušen sa zemljom iako je bio jedini od Vitićevih motela koji se još koristio u turističke svrhe. Kako je ključna urbanistička odrednica svakog Vitićevog motela „izuzetno mala izgrađenost u odnosu na veličinu parcele, mišljene kao parkovno dovršene cjeline“,⁵⁷¹ tipologija njegovih motela se pokazala kao neprofitabilna, te su svi preostali moteli isto u opasnosti od uništenja zarad korišćenja parcele za izgradnju profitabilnijeg sadržaja.

Za potrebe rada *Sunny Side (Sunčana strana)*, 2018, slika 13), Stojićević ponovo stvara maketu-silepsu i ovog puta citira hotel „Zora“ (arh. Lovro Perković) u Primoštenu u Dalmaciji (1966–1969) koji je od izgradnje kompletno renoviran. Maketa je delimično doslovna mala replika inovativnog hotelskog bazena koji ima providnu kupolu od pleksiglasa. Ova kupola ima mogućnost otvaranja i zatvaranja, u zavisnosti od vremenskih uslova, tako da bazen predstavlja kontrolisanu mikro klimu. Iz tog razloga Stojićević maketu bazena nadograđuje u svemirsku letelicu koju boji u crvenu boju, to jest intenzivira ružičastu boju koju je, inače beo, hotel dobio tokom rekonstrukcije. Stojićević maketu postavlja u širu instalaciju koja uključuje fotografije, dizajn kostima, akciju *in situ*, arhivski materijal o letovanju Orsona Velsa u ovom hotelu i istraživanje koje potvrđuje da je Vels razmatrao korišćenje kupole bazena kao svemirskog broda

⁵⁷⁰ Sonja Jankov, „Arhitektonske makete u suvremenim umjetničkim praksama postsocijalističke Europe“, *Život umjetnosti*, 102 (jul 2018), 34–35.

⁵⁷¹ Melita Čavlović, „Motel i magistrala / The Motel and the Adriatic Highway“, 73.

za nedovršeni film *Don Kihot*. Instalacija *Sunny Side* time postaje fiktivni narativ o snimanju filma o svemirskoj misiji, u kojem se citiraju arhivski materijali i kvazi-dokumentarni medij poput makete. Adaptacijom arhitektonskog objekta u svemirsku letelicu, Stojićević pravi referencu na pozicioniranost Jugoslavije izvan podele na Istok i Zapad i turistički kompleks pretvara u turistu koji putuje na druge planete. Poput makete u *Studiji slučaja: Motel Sljeme u Biogradu*, maketa u instalaciji *Sunny Side* postaje silepsa, oprečno kodirani znak:

bazen/leteći tanjir postaje metafora kontradiktornosti perioda koji sa jedne strane karakterišu vera u utpijsku budućnost, dokolica, glamur i potrošačka kultura (što arhitektura turizma uspeva da označi i omogući), a sa druge strane strah od uništenja planete, atomska skloništa, nadmetanje u svemirskom programu (što umetnica uvodi direktnim aluzijama na svemirski program).⁵⁷²

Silepsa je takođe i objekat *Večni plamen* Saše Tkačenka (2018, slika 14). Taj objekat se sastoji od betonske kopije makete već pomenutog Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije (arh. Vjenceslav Rihter), koju Tkačenko povezuje sa plinskom bocom tako da kroz vrh njenog krova, u centru, isijava plamen. Rihter je zgradu Muzeja zamislio kao sintezu lepих umetnosti i primenjenih umetnosti, u čemu bi se ogledala jugoslovenska sinteza različitosti. Iako je Muzej trebalo da predstavlja najznačajniji objekat za prezentaciju revolucije jugoslovenskih naroda, zgrada nije nikada bila izgrađena i jedini konkretan oblik koji je dobila je u formi Rihterove makete. Citirajući ovaj nikada izgrađeni Muzej, Tkačenko to radi

imajući u vidu istoriju njegovog (ne)postojanja u fizičkom prostoru i kolektivnom sećanju, njegov simbolizam, autoritativan i ujedinjujući položaj u odnosu na sve jugoslovenske muzeje revolucije, njegovu umetničku vrednost, ideju društvenog i političkog napretka koji je trebalo da predstavlja i promenu društveno-političkog konteksta u kojem se nalazi.⁵⁷³

Već sama maketa je silepsa, objekat oprečnih značenja. Sa jedne strane, ona svedoči o značaju koji je Muzej trebalo da ima i značaju Rihterovog dizajna koji je dobio svoje mesto u

⁵⁷² Соња Јанков, „Пројекат за еколошку/економску будућност“, у: *Лана Стојићевих: Sunny Side* – каталог за истоимену изложбу (6 – 27. 6. 2019), Београд: Културни центар Београда, 2019, [непагирано].

⁵⁷³ Sonja Jankov, “Museum of Revolution and Synthesis in Saša Tkačenko's *Eternal Flame*,” *Synaxa: Matica srpska International Journal for Social Sciences, Arts and Culture*, 4–5 (2019), 82.

istoriji arhitekture jugoslovenskog modernizma. Sa druge strane, ona ukazuje da se od jedinstvenog narativa o revoluciji odustalo i da zgrada Muzeja nije nikada izgrađena iako je trebalo da, uz zgradu SIV-a i zgradu CK, bude deo sazvežđa simbolički najznačajnijih objekata za reprezentaciju novog društva. Plamen koji joj Tkačenko dodaje može se videti kao simbol ideja u koje verujemo i koje su večne samo onoliko koliko smo zainteresovani da ih održavamo. Međutim, Tkačenko ne dodaje samo plamen, nego plinsku bocu ostavlja otvoreno vidljivom, čime ona postaje ravnopravan element sa maketom Muzeja. Povezujući maketu sa bocom plina, Tkačenko je sintetiše sa upotrebnim predmetom i stvara objekat koji ima još više oprečnosti nego sama maketa. Taj novi objekat naizgled takođe ima upotrebnu funkciju.

Prema Oraić Tolić, kada se umetnost citira u svakodnevnoj materijalnoj kulturi, to jest na upotrebnim predmetima, to je najčešće znak o njenom vrhunskom položaju.⁵⁷⁴ Stihovi odštampani na šoljama i reprodukcije Klimtovih slika na kišobranima, svedoče o determinacijskoj moći umetnosti u području svakodnevne kulture. Na sličnu pojavu je sredinom XX veka ukazao i Marsel Dišan kada je uveo pojam *recipročni ready-made*, koristeći sliku Rembranta kao dasku za peglanje.⁵⁷⁵ Pretvaranjem umetničkog dela u utilitarni predmet, Dišan ukazuje na to da je proces izmeštanja predmeta i/ili radnje iz jednog diskursa u drugi – čin koji je u istoj meri umetnički kao i do tada prihvaćena poetička sredstva, s obzirom na to da je i *recipročni ready-made* rezultat umetničke prakse koja omogućava utilitarnu aktivnost, u ovom slučaju peglanje po Rembrantovoj slici.

Međutim, treba uvideti razliku između *recipročnog ready-made-a* i objekta Saše Tkačenka. Njegova plinska boca nije plinska boca sa Rihterovom „reprodukcijom“, nego je maketa upravo ta koja omogućava upotrebu plinske boce, to jest koja u sebi sadrži ventil i koja omogućava da plamen gori. Da je izložena samo boca, plamena ne bi bilo. Sa jedne strane, ovim postupkom se ukazuje da ideje žive samo ako postoje društvene forme kroz koje mogu da deluju i da mesta sećanja nestaju bez komemorativnih aktova koji se ponavljaju. Sa druge strane, upotreba plinske boce ukazuje da se velika jugoslovenska ideja više ne može sagledati bez onoga što joj je sledilo, a što su u Srbiji bile sankcije (1991–1995) koje se, između ostalog, pamte po drastičnim restrikcijama električne energije i po korišćenju plina za kuvanje. Tkačenko tako svojim objektom sintetiše različite diskurse i sećanja na različite društveno-političke periode

⁵⁷⁴ Oraić Tolić, 31.

⁵⁷⁵ Marcel Duchamp, “Apropos of ‘Readymades’,” excerpt (1961), in: David Evans, (ed.) *Appropriation*, London: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009, 40.

istorije, te njegov objekat, kao silepsa, deluje kroz binarne opozicije simbolično – upotrebno, unikatno – masovno proizvedeno, metanarativ ideje revolucije – kuhinjski predmet, društveno – privatno, večno – potrošno, nerealizovano – konkretno, razvijena država – rat, hiperinflacija, embargo, restrikcije.

Svaki od objekata/koncepta Prodanovića, Stojićević i Tkačenka je u suštini jedan vizuelni znak i upravo zahvaljujući toj singularnosti on može da postane silepsa – znak sa dva oprečna značenja koja se istovremeno sagledavaju. Svaki od analiziranih radova direktno citira neki jugoslovenski arhitektonski objekat, od kojih su svi imali raznoliku istoriju – zgrada CK je imala snažnu propagandističko-ideološku ulogu i, iako renovirana, sada je potpuno prenamenjena, Vitićev motel u Biogradu je u međuvremenu demoliran u čemu se ogleda stav ne samo prema neprofitabilnim građevinama, nego i prema autentičnom stvaralaštvu Ivana Vitića i prema nasleđu Jugoslavije, hotel Lovra Prekovića je renoviran bez promene namene i forme, a od projekta Muzeja revolucije se odustalo još tokom Jugoslavije. Tako gledano, jedino Perkovićev hotel nije tokom istorije postao znak koji je oprečno kodiran sam po sebi, ali Velsovom idejom da hotelski bazen koristi kao scenografiju i intervencijom Stojićević, ovaj objekat dobija simboličku funkciju koja usložnjava njegova čitanja. U njegovom slučaju, oprečnost znaka nastaje preklapanjem istorijskog i fiktivnog narativa o zgradi, dok u ostalim slučajevima, oprečnost nastaje dijahronijskim smenjivanjem različitih istorijskih narativa koje savremena umetnost prikazuje na sinhronijskoj ravni upotrebom vizuelnih i simboličkih sredstava. Kapacitet arhitekture da bude pokazatelj promena na širem društvenom planu omogućava joj da bude silepsa, što ona dalje omogućava i formama koje je citiraju. Ukratko, objekti arhitekture jugoslovenskog modernizma su upravo ti koji omogućavaju artefaktima, nastalim u savremenim umetničkim istraživanjima, da budu silepsa.



Slika 11 (levo): Mileta Prodanović, *Skica za spomenik srpskoj tranziciji*, 2013. Citirani tekst: zgrada Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije, tj. zgrada društveno-političkih organizacija, Novi Beograd, arh. Mihailo Janković, Dušan Milenković, Mirjana Marijanović, projektant konstrukcije Milan Krstić, delimično izveden projekat, izgrađena 1964, renovirana 2005.

Slika 12 (desno): Lana Stojićević, *Studija slučaja: Motel Sljeme u Biogradu*, 2017. Fotografija: Lana Stojićević. Citirani tekst: Motel „Sljeme“, Biograd na Moru, arh. Ivan Vitić, izgrađen: 1965, porušen: 2019.



Slika 13 (levo): Lana Stojićević, *Sunny Side* (detalj), 2018. Fotografija: Lana Stojićević. Citirani tekst: hotel „Zora“, Primošten, arh. Lovro Perković, izgrađen 1969, renoviran 2006.

Slika 14 (desno): Saša Tkačenko, *Večni plamen*, 2018, u okviru izložbe *Ruins of Future Utopia*, 22. 2 – 3. 4. 2018, Eugster || Belgrade. Fotografija: Ivan Zupanc. Citirani tekst: Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, Novi Beograd, arh. Vjenceslav Rihter, projekat iz 1961, manji deo radova izveden 1979–80, nerealizovan.

5.3.2. *Posredovani tip* intertekstualnosti i arhitektura jugoslovenskog modernizma

Po Mišelu Rifateru, *posredovani tip* intertekstualnosti se razlikuje od *komplementarnog tipa* po prisustvu medijalizujućeg *interpretanta* koji ukazuje na oprečno kodirani znak. Silepsa se time ne primećuje iz konteksta, nego tek onda kada novi znak – *interpretant* – uputi na nju. Taj novi znak je u našem slučaju savremena umetnička praksa, a dvostruko kodirani tekst sa svojim intertekstom je arhitektura jugoslovenskog modernizma. Dvostruka kodiranost se može očitavati u tome što bi određeni objekat trebalo da ima neku funkciju i karakteristiku, ali je nema. Sa druge strane, dvostruka kodiranost može biti i predmet dvojake percepcije, kada se neki objekat shvata i kao potencijal i kao ruina, kao vrhunsko arhitektonsko rešenje i kao izvor opasnosti usled ruiniranja, kao vredno nasleđe i kao neodrživ balast prošlosti. U ovakvim slučajevima, savremene umetničke prakse se pojavljuju da istaknu pozitivne strane arhitekture, to jest one manje vidljive, zanemarene, teže dostižne karakteristike ili funkcije arhitektonskih objekata.

Jedan primer oprečno kodiranog objekta je sportsko-poslovno-kulturni objekat SPENS u Novom Sadu (arh. Živorad Janković, Duško Bogunović i Branko Bulić, 1981). Oprečnost koju ovaj objekat sadrži nije u njegovoj višestrukoj nameni, nego u tome što bi određene funkcije i sadržaje trebalo da sadrži, ali su one vrlo slabo zastupljene iz različitih razloga. Tako, iako objekat sadrži bioskopsku salu koja je mnogo bolja od nekih u centru grada, ona se jedva koristi, i potpuno je zaboravljena od kako je odmah pored SPENS-a nedavno otvoren tržni centar „Promenada“ sa bioskopskom salom. Vizuelna i savremena umetnost su generalno nezastupljene, što nije uvek bio slučaj jer je od 1984. do 1999. godine na SPENS-u bila Galerija savremene likovne umetnosti Vojvodine koja je 1996. postala Muzej savremene umetnosti Vojvodine, a aktivno je radila i galerija „Macut“.

Koliko je savremena umetnost nezastupljena, a potrebna na SPENS-u, postaje vidljivo tek putem *interpretanta* koji je u ovom slučaju mobilna demontažna galerija koja je privremeno bila postavljena u njemu decembra 2018. godine kao deo projekta *Inkluzivna galerija* (slika 15). Nosilac trajućeg projekta *Inkluzivna galerija* je Škola za osnovno i srednje obrazovanje „Milan Petrović“ sa domom učenika, koja obrazuje i vaspitava decu i odrasle sa svim vrstama smetnji u razvoju. Škola je i pre ovog projekta imala dobro ostvarenu saradnju sa umetničkim kolektivima, pojedincima i institucijama, tako da projekat *Inkluzivna galerija* predstavlja jedan logičan nastavak profesionalnog angažovanja savremene umetnosti u cilju ostvarivanja društvene

jednakosti i interakcije. Pokrenut 2018. godine, projekat ima za cilj da umetnost učini pristupačnu svima, bez obzira na pol, rasu, invaliditet, socijalni status, godine, poreklo i pri tome stremi da ukloni predrasude o invaliditetu koje su ukorenjene u društvu. Program projekta se odvija kroz otvorene, žirirane pozive za produkciju inkluzivnih dela savremene umetnosti, kao i kroz izlaganje produciranih radova simultano u nekoliko manjih galerijskih prostora u gradu i u pomenutoj mobilnoj, demontažnoj galeriji.

Mobilna galerija je u stvari nasleđena od Šok zadruge, koja je izrasla iz nekadašnjeg Multimedijalnog centra Led art (1993–2013). Kao deo Art klinike (2002–2013), svoje poslednje programske linije, MC Led art je u svom nekadašnjem prostoru imao Šok galeriju – najmanju galeriju na Balkanu koja je bila napravljena po ugledu na šok sobe u kliničkim centrima i bila je namenjena svima onima kojima je potrebna izolacija i intenzivna terapija umetnošću. Sa površinom od svega 2,5m², Šok galerija je zahtevala da se izložbe u njoj koncipiraju drugačije nego što je to slučaj u većim izložbenim prostorima, što je rezultiralo mnogim originalnim konceptima i instalacijama. Galerija je takođe omogućavala specifičan odnos između posetioca i umetnosti jer je mogla da primi samo po jednog posetioca.

Od gašenja MC Led art-a i Art klinike, to jest od „samo-eutanazije“ kako je njeni članovi nazivaju, Šok zadruga je 2013. pokrenula sličan dugogodišnji projekat Šok galerije, ali sa ciljem da umetnost uvede u periferne delove grada. Sa tom namerom, osnovala je tri šok galerije u postojećim objektima različite namene i dve mobilne šok galerije. Tako je u Petrovaradinu, u Društvu Sport za sve „Partizan“ jedna svlačionica pretvorena u galeriju Šok Partizan u kojoj je prvo bila postavljena izložba nađenih artefakata koja predstavlja istoriju ovog sportskog doma, a kasnije su se u njoj održavale pretežno izložbe mladih umetnika koji su još uvek studenti. Od špajza u zgradi kulturno-umetničkog društva „Petöfi Sándor“ je napravljena Šok Petefi, dok je Šok ŠOSO bila otvorena u okviru Doma učenika za pomenutu ŠOSO „Milan Petrović“. Mobilne galerije su PSU (Punkt savremene umetnosti) koja je prvi put bila postavljena 2015. u Vranju, a uređivala ju je nezavisna kustoskinja Jelena Veljković, dok je druga pokretna galerija ostala u Novom Sadu i postala deo projekta *Inkluzivna galerija*.

Mobilnu šok/inkluzivnu galeriju dizajnirao je Dejan Jankov i čini je osam elemenata koji formiraju kockastu galeriju čija je unutrašnjost cilindričnog oblika, opremljena dovodom električne energije, te rasvetom i tehnikom za audio-vizuelne sadržaje. Kada je napravljena, njena spoljašnja strana je sadržala veliki crveni krst kao poveznicu sa nekadašnjom Art klinikom, te je

bila konceptualni nastavak prvobitne Šok galerije u smislu da je svojom mobilnošću omogućavala prvu pomoć u onim delovima grada u kojima nedostaje savremene umetnosti i generalno umetničkog sadržaja. Ona je takođe vrlo malih dimenzija, tako da omogućava izložbe koje se samostalno sagledavaju, što je posebno pogodno za inkluzivnu umetnost i ističe da „prepreke u inkluziji nisu samo arhitektonske, već i senzorne, intelektualne, emocionalne, socijalno-kulturne prirode“.⁵⁷⁶ Kao najmanja galerija u gradu, a uz to mobilna i inkluzivna, ona privremenim smeštanjem u SPENS, najveći objekat u gradu, postaje *interpretant* koji ističe njegov potencijal za savremene umetničke sadržaje koji su namenjeni svima.

Još jedan objekat koji je sticajem okolnosti postao oprečno kodiran je Vitićev stambeni sklop izgrađen u periodu od 1957. do 1962. godine za Narodnu banku FNRJ, u Ulici Matka Laginje br. 7–9, u Zagrebu. Sklop sadrži blokove od 3 i 4 sprata koji se nastavljaju na spratnost zgrada pored njih, kao i blok od 10 spratova sa kojim čine mali park kao dodatnu prostornu vrednost, tako da čini „suvremeno graditeljsko i arhitektonsko-oblikovno rješenje, koje nije priznavalo zatečene urbanističke okvire kao isključive parametre, već ih je svjesno osuvremenjvalo“.⁵⁷⁷ U blokovima se nalaze ukupno 72 stambena prostora koja su u vremenu gradnje bila znatno iznad tadašnjeg standarda. Ceo sklop je, međutim, imao značajne nedostatke nastale nepoštovanjem Vitićevog projekta.

Jedan od tih nedostataka je ono što sklop čini stilski prepoznatljivim i autentičnim – brisoleji. Iako je Vitić predlagao da budu od aluminijuma, oni su bili izvedeni od drveta koje je bilo daleko jeftiniji materijal. Svaki brisolej je time težio mnogo više, preko 100kg, i bio postavljen na neadekvatan klizeći sistem zbog čega je već građevinska inspekcija 1962. ukazala da može doći do ispadanja.⁵⁷⁸ Brisoleji su težinom ubrzo iskrivili klizeće profile, tako da su počeli da predstavljaju konstantnu opasnost za svakog ko prolazi ispod i na koga bi mogli da ispadnu. Pored toga, većina ih je ostala zaglavljena u jednom položaju 30–40 godina, tako da su stvarali konstantan mrak u unutrašnjosti stana i gubili svoju funkciju.⁵⁷⁹ Nefunkcionalni brisoleji su time od Vitićevog sklopa načinili *silepsu* – umesto da budu dinamično rešenje koje pruža stanarima kvalitetno osvetljenje ili hlad, oni su mnogim stanovima uskraćivali svetlo i zaštitu od

⁵⁷⁶ Inkluzivna galerija, <<https://www.inkluzivnagalerija.rs/>>, poslednji put pristupljeno 7. 4. 2021.

⁵⁷⁷ Zrinka Paladino, „Mogućnosti obnove arhitekture Ivana Vitića u Laginjinoj ulici u Zagrebu / Possibilities of Renovating the Architecture of Ivan Vitić in Laginjina Street in Zagreb“, u: Bodrožić i Šimpraga (ur.), *op. cit.*, 151.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 153.

⁵⁷⁹ Barbara Matejčić, „Vitićev neboder nikada nije dobio uporabnu dozvolu“, *Pogledaj.to*, 28. 2. 2014, <<http://pogledaj.to/arhitektura/viticev-neboder-nikada-nije-dobio-uporabnu-dozvolu/>>, poslednji put pristupljeno 14. 4. 2021.

direktnog sunca i od hladnoće. Od arhitektonskog sklopa koji je trebalo da bude dinamičan i oličenje visokog životnog standarda, neadekvatni brisoleji su stvorili njegovu suprotnost.

Prepoznajući važnost ovog arhitektonskog sklopa za istoriju moderne arhitekture, za nasleđe Ivana Vitića, te za celi grad, udruženje Bacači sjenki⁵⁸⁰ je, odmah po useljenju svojih kancelarija 2003. godine u jedan od stanova, započelo rad na osposobljavanju, a kasnije i obnovi, zajedničkih prostora. Tako je 2004. započet dugogodišnji interdisciplinarni projekat *Čovjek je prostor: Vitić pleše* koji je za cilj imao obnovu sklopa i omogućavanje Vitićeve zamisli da njegov sklop „pleše“ tako što bi se brisoleji pomerali u zavisnosti od svakodnevnih navika njegovih stanara. Prepoznajući da je od ključne važnosti za uspeh ovog projekta učešće stanara/suvlasnika⁵⁸¹ koji nisu bili povezani u zajednicu, tim Bacača sjenki na čelu sa Borisom Bakalom je započeo niz akcija kojima se stvarala zajednica stanara: prošireni skupovi stanara sa pozvanim arhitektima, umetnicima ili piscima, stvaranje istorije zgrade zajedno sa stanarima, stvaranje humano-urbane mreže (Bacači sjenki, stanari, širi komšiluk, gradske i republičke institucije, profesionalna udruženja itd.), stvaranje arhive sećanja zgrade i bliže okoline, osnivanje rezidencije za arhitekte u jednom od stanova, predavanja, radionice, koncerti, performansi, itd.

U projekat su time bili uključeni umetnici i stručnjaci iz različitih disciplina, kao i stanari i šira zajednica. Njihovo zajedničko delovanje se baziralo na stvaranju zajedničke istorije i stvaranju arhiva sećanja zgrade putem kojeg se uvidelo da zajednička istorija seže mnogo dalje nego što se mislilo i da je zgrada značajna za brojne ljude. Prema Nikoli Dediću, savremene umetničke prakse koje stvaraju arhive, „odbacuju romantičarski i nostalgični povratak u 'stara dobra vremena' i umesto toga insistiraju na tvrdoj politizaciji kako umetnosti, tako i svih segmenata depolitizovanog svakodnevnog života“.⁵⁸² Zamenjujući nostalgiju arhivom, savremene umetničke prakse vrše intervenciju u polju aktuelnog, artikulišući prostor otpora propadanju i ruiniranju, a time i direktno menjajući svakodnevicu. Ovo je posebno tačno za sve zajedničke akcije umetnika i stanara Vitićevog sklopa jer su one rezultirale time da se putem zajedničkih aktivnosti i stvaranja arhiva stvori zajednica, što je direktno uticalo na to da sklop dobije zaštitu

⁵⁸⁰ Umetnička i produkciona platforma za interdisciplinarnu saradnju, stvaralaštvo i promišljanje intermedijalnih umetnosti, osnovana 2001. godine sa sedištem u Zagrebu.

⁵⁸¹ Tokom 1990-ih stanari zgrade su postali vlasnici stanova. Videti: Sandra Uskoković, “Choreographing architecture. Man is Space, Vitić dances,” *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, vol. 21, no. 6 (2017), 852.

⁵⁸² Nikola Dedić, „Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama“.

kao kulturno dobro 2005. godine (br. Z-2146), te da se liftovi zamene 2007. godine, a polako i svi zajednički prostori celog sklopa od tri bloka.

Nakon dve godine radova, Vitićev sklop je potpuno obnovljen 2018. godine, sredstvima iz Fonda spomeničke rente Grada Zagreba, Evropskog fonda za održivi razvoj i od doprinosa stanara za održavanje zgrade. Brisoleji su zamenjeni novim od aluminijuma i prebojeni, klizni sistem je promenjen tako da je nosivost prebačena na gornji profil dok donji služi samo u funkciji pridržavanja, zamenjena je izolacija blokova, kao i krovovi.⁵⁸³ Vitićev sklop u Laginjinoj time predstavlja prvi poduhvat energetske obnove nasleđa modernističke arhitekture u Hrvatskoj koja je ostvarena primenom umetničkih praksi u učvršćivanju zajednice stanara i njihovoj povezanosti sa udruženjima i institucijama. Bacači sjenki su projekat široko internacionalno prezentovali kao model obnove koji je primenjiv na slične građevine koje su u sličnom stanju. Taj model se zasniva na balansu između materijalnog nasleđa (modernističke arhitekture) i nematerijalnog (zajednice) koji zajedno stvaraju resurs održive obnove i korišćenja. Oba ova nasleđa postaju značajni akteri u redefinisavanju post-socijalističkog pejzaža,⁵⁸⁴ a umetnik se u ovom modelu obnove pojavljuje kao posrednik između materijalnog i nematerijalnog.

Projektom *Čovjek je prostor: Vitić pleše*, Vitićev stambeni sklop u Laginjinoj je nakon više od pedeset godina realizovan po Vitićevoj zamisli, ugradnjom adekvatnih brisoleja na adekvatne nosače. On je time iz svoje suprotnosti (opasno mesto nefunkcionalne zaštite od sunca i hladnoće) prešao u svoju projektovanu pojavnost (kvalitetna stanogradnja koja „pleše“). Udeo umetnika je u ovom procesu bio neophodan da bi se uvidela oprečnost između ova dva stanja i da bi se započeo proces ostvarivanja originalne Vitićeve zamisli, a time i punog kapaciteta ovog primera arhitekture jugoslovenskog modernizma.

Još jedan specifičan *interpretant* stambene arhitekture izgrađene u Jugoslaviji je urbana intervencija *Neboder za ptice* Vladimira Perića (slika 16).⁵⁸⁵ Stvaralaštvo Perića odlikuje „hibridizacija značenja i smisla ili, upravo obrnuto, dovođenje u pitanje osnovnog značenja određenog predmeta, upitanost nad odnosima u svakodnevicu i upitanost nad širim političkim i

⁵⁸³ O detaljima videti Paladino, *op. cit.* Obnova je povećala tržišnu vrednost stanova, tako da je 20% suvlasnika prodalo svoje stanove (Uskoković, *op. cit.*, 858).

⁵⁸⁴ Uskoković, 859.

⁵⁸⁵ Rad je produciran u okviru projekta „Izvrnuti džep – Umjetničke intervencije u javnom prostoru“ Muzeja moderne i suvremene umjetnosti Rijeka, u sklopu projekta Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture. Perić je ovaj koncept prvi put realizovao 2003. godine u okviru međunarodne umetničke rezidencije koju je u Austriji organizovala Griffnerhaus – fabrika za proizvodnju luksuznih kuća od drveta, na čijem je zemljištu postavljen prvi *Neboder* u kojem i danas stanuju ptice.

društvenim procesima“, čime njegova praksa predstavlja „zapis suprotstavljen ključnim tendencijama vladajućih društvenih i umetničkih paradigmi“. ⁵⁸⁶ U tom svetlu možemo posmatrati i *Neboder za ptice*. Iako umetnička instalacija, *Neboder za ptice* funkcioniše kao stalni urbani mobilijar od drveta i metala, visok 11m, koji sadrži 160 kućica za male gradske ptice (vrapce, senice, crvenrepke), koje su poređane u 20 spratova, tako da na svakom spratu ima po 8 kućica. U okviru projekta Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture, 29. februara 2020. *Neboder za ptice* je postavljen na Pećinama, istočnom priobalskom delu Rijeke. Kako je Rijeka bila razvijen industrijski grad koji je zapošljavao stotine hiljada radnika, u njoj se od 1960-ih pojavila drastična potreba za stambenim prostorom. Zbog topografskih karakteristika, rešenje tog problema su bili neboderi, koji su kosini terena više odgovarali nego stambeni blokovi koji su se uglavnom gradili na ravnijim terenima. *Neboder za ptice* je time blizu mora, okružen je zelenilom, ali i okolnim neboderima koji nadvisuju inače niske objekte na Pećinama.

Jedan od tih nebodera je onaj koji je za radnike fabrike za livenje i obradu metala „Vulkan“ 1972. projektovao arhitekta Ninoslav Kučan. Ovaj objekat je specifičan po orijentisanosti prema moru, visokom kvalitetu stanova i po krovnim terasama na različitim nivoima. ⁵⁸⁷ On oblikuje istočni ulaz u grad, a „svojom visinom i položajem, ali svakako i svojim oblikovnim izričajem, čini prepoznatljivi 'znak mjesta', simbol lokacije (landmark)“. ⁵⁸⁸ Nešto dalje od „Vulkanovog“ nebodera, vidi se njegova sušta suprotnost – poslovna kula tržnog Tower Centra Rijeka, izgrađenog 2006. Prema Periću, *Neboder za ptice*, osim što koristi pticama, na ironičan način preispituje promene u urbanom pejzažu i načinu stanovanja, kao i humanost struktura koje čovek stvara u različitim socio-kulturnim kontekstima, a koje su rukovođene stalno menjajućim pozicijama moći i interesa. ⁵⁸⁹ Dok je „Vulkanov“ neboder bio građen za radnike, priuštiv, deo samoupravnog sistema koji je bio zasnovan na društvenoj svojini i koji je višak

⁵⁸⁶ Dragičević Šešić, *Umetnost i kultura otpora*, 225.

⁵⁸⁷ Krovne terase su na neboderima češće u jednom nivou, ali su i takve neiskorišćene. Gorana Stipeč Brlić je 2017. sprovedla anketno istraživanje u riječkim neboderima različitih arhitekata koje je pokazalo da 73% ispitanika misli da zajednički prostori, uključujući i krovne terase, nisu dovoljno iskorišćeni, njih 73% nije nikada bilo na krovu zgrade, dok bi 93% želelo da mu ima pristup. Istraživanje je davalo i predloge moguće nove namene koja bi poboljšala kvalitet života i 86% ispitanika je poželelo urbani vrt na krovu, 66% je izrazilo potrebu za prostorom za druženje, a 46% bi volelo da na krovu imaju ležaljke (Gorana Stipeč Brlić, „Neboderi – grad među oblacima“, *Zbornik radova Građevinskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci*, vol. XX, no. 1 / 2017, 207–226).

⁵⁸⁸ Đuro Mirković, „Stambena arhitektura u opusu arhitekta Ninosalava Kučana“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, vol. 4, no. 1/11 (1996), 114.

⁵⁸⁹ Vladimir Perić, u: Romina Peritz, „Moj neboder sa 160 stanova i 20 katova čeka useljenje prvih stanara – vrabaca i sjenica“, *Jutarnji list*, 16. 3. 2020, <<https://www.jutarnji.hr/kultura/art/beogradski-umjetnik-u-rijeci-podignuonoebicno-zdanje-moj-neboder-sa-160-stanova-i-20-katova-ceka-useljenje-prvih-stanara-vrabaca-i-sjenica-10095784>>, poslednji put pristupljeno 15. 4. 2021.

vrednosti vraćao u javne fondove, Tower Centar je tipični savremeni tržišni centar, utemeljen na kapitalističkom ekonomskom sistemu, novogradnja vođena profitom. Ova dva nebodera se razlikuju i po odnosu prema okolini – dok Kučanov karakterišu krovne terase na različitim nivoima, kao i terase za svaku stambenu jedinicu, Tower Centar je zastakljeni kvadar, sa sopstvenim klimatskim sistemom, neautentičan, lišen identiteta, bez istorije i odnosa sa okolinom u kojoj se nalazi.

Perićev *Neboder za ptice* u tom prostornom kontekstu služi kao prostorni kritički objekat koji ukazuje da je u Jugoslaviji postojala integralna teorija prostora koja je bila „zasnovana na široko raspravljanim idejama o čovekovom okruženju shvaćenom kao složena međuovisnost različitih prirodnih i društvenih funkcija, koje su sve pripadale integralnoj, organskoj celini“.⁵⁹⁰ Različite funkcije, kao što su rad i stanovanje, nisu samo koegzistirale u arhitektonskom i urbanom prostoru, već su bile u sinergiji koja je omogućavala urbani razvoj. *Neboder za ptice* ukazuje da te sinergije više nema, te uvodi sinergiju između prirode i urbanog okruženja, podstičući povratak malih divljih urbanih ptica koje se na Pećinama nisu naseljavale dok je fabrika „Vulkan“ radila punim kapacitetom. On je takođe paralela sa ekološki senzibilnim objektima arhitekture jugoslovenskog modernizma, kao što su to, na primer, neboderi i blokovi arhitekta Dinka Kovačića na Splitu 3, na kojima su ostavljeni otvori za naseljavanje ptica.

Arhitektura može biti *tekst* i *intertekst* u isto vreme kada je reprezent dve kulture odjednom. Jedan takav primer je kubanska apropijacija prefabrikovanih sistema gradnje iz Jugoslavije i SSSR-a, na šta se fokusira video rad *Presente y Futuro (Sadašnjost i budućnost)* Vesne Pavlović (slika 17, 2019). U videu se prepliću arhivski snimci Instituta za materijale IMS u Beogradu i autorski snimci zgrada kako izgledaju 2019, a koje su građene primenom modifikovane tehnologije jugoslovenskog IMS sistema ili sovjetske tehnologije gradnje panelnim sistemom. Oba sistema potiču iz druge polovine 1950-ih, a pored primene u zemljama porekla, počeli su da se izvoze kao tehnologija gradnje jer su elementi mogli da se proizvode ručno na licu mesta ili u fabrikama, u visoko industrijalizovanom i kontrolisanom okruženju.

IMS Institut je prvi put realizovao stručno istraživanje i posetu građevinskoj industriji Kube 1966. godine, demonstrirajući odlike IMS sistema kroz eksperimentalna gradilišta i nastojeći da se on implementira u lokalnom kubanskom kontekstu. Kao rezultat toga, 1968. je, pod supervizijom jugoslovenskih eksperata, „izgrađena prva zgrada na Kubi korišćenjem IMS

⁵⁹⁰ Ignjatović i Stojiljković, 863.

sistema. Ima 48 stanova i bila je izgrađena kao deo eksperimentalnog naselja koje je bilo poligon za ispitivanje brojnih prefabrikovanih sistema⁵⁹¹. Kuba je „1971. ocenila IMS sistem kao najadekvatniji osnovni industrijski sistem gradnje⁵⁹² i nastavila je sa stručnjacima sa IMS Instituta da ga prilagođava svojim klimatskim uslovima. Kroz nekoliko godina, „Kuba je uvezla tri fabrike iz Jugoslavije, kapaciteta od 1500 stanova godišnje, koje su uključivale opremu, dokumentaciju i sporadičnu saradnju eksperata obe zemlje⁵⁹³. Sa njima, Kuba je imala ukupno osam fabrika prefabrikovanih sistema, s tim što su svi modeli bili modifikovani tako da odgovaraju lokalnim klimatskim uslovima i raspoloživim mogućnostima. Zanimljivo je da su Kubanci svoje fabrike IMS sistema distribuirali dalje, tako da su jugoslovenski eksperti, kada su otišli u Luandu (Angola) da organizuju ministarstva i osnuju angolsko-jugoslovenske kompanije, uvideli da je prefabrikovana IMS tehnologija tamo već u proizvodnji i upotrebi, a stigla je upravo iz Kube.⁵⁹⁴

Vesna Pavlović koristi isečak arhivskog dokumentarno-promotivnog filma u produkciji IMS Instituta iz kojeg se vidi da su se u Kubi usvojili sistemi građenja koji odgovaraju uslovima podneblja, klime i načina života karipskog područja. Iz videa Vesne Pavlović se takođe vidi kako su se vremenom te zgrade asimilovale u kubansku kulturu, što Pavlović prikazuje korišćenjem muzike, to jest angažovanjem lokalnog rezidenta da svira na trubi. Asimilacija je vidljiva i iz upotrebe različitih boja, koje su sve vrlo žive i specifično primenjene na po jednu terasu, u zavisnosti od toga da li stanari više vole ljubičastu, zelenu, žutu ili crvenu boju. Iz kadrova je uočljivo da nisu sve terase obojene, te su neke u originalnoj nijansi betona, a one koje jesu, bojene su upravo samostalnim angažovanjem stanara, ručno i ne uvek sa istim stepenom veštine. Na tim zgradama se tako susreću program za kolektivno stanovanje i individualne preferencije, jugoslovenska i kubanska građevinska industrija, a Pavlović im putem zvuka dodaje i nematerijalnu kulturu u vidu muzike.

Video *Presente y Futuro* nastaje u kontekstu šireg interesovanja Vesne Pavlović za nasleđe Jugoslavije i njegovo prezentovanje u međunarodnom kontekstu. Fotografskom serijom

⁵⁹¹ Jovanović, Grbić i Petrović, 416.

⁵⁹² *Ibid.*, 417.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ Jelica Jovanović, “From Yugoslavia to Angola: Housing as Postcolonial Technical Assistance City Building through IMS Žeželj Housing Technology / Z juhoslavie do angoly: byvanie ako postkolonialna technicka pomoc budovanie mesta prostrednictvom prefabrikovanych bytovych systemov IMS Žeželj,” *A&U Arhitektúra & Urbanizmus – časopis pre teóriu architektúry a urbanizmu / Journal of Architectural and Town-planning Theory*, vol. 53, no. 3–4 (2009), 175.

Hoteli (2000–2002) prikazala je enterijere nekih dvadesetak hotela koji su bili izgrađeni u Srbiji tokom 1960-ih i 1970-ih. Serijom *Collection/Kolekcija* (2003–2005) prikazala je umetničke kolekcije u zgradi SIV-a na Novom Beogradu i The Chase Manhattan Art Collection u Njujorku, u njihovim originalnim enterijerima. Obe ove kolekcije su od velikog značaja za istoriju umetnosti i dizajna posleratnog modernizma i Pavlović tako aranžira fotografije obe kolekcije da na momente nije jasno koji enterijer i koja umetnička dela pripadaju kojoj zgradi, to jest kojem geografskom i društveno-političkom području. U serijama *Lost Art* (2017) i *Fabrics of Socialism* (2013) Pavlović istorijske fotografije Titovih putovanja postavlja u nove instalacije, igrajući se dvojakim značenjem reči *fabrics* kao fabrike i kao tkanine, te istorijske fotografije projektuje na sive zavese, kao simbol „gvozdene zavese“ nekadašnje podeljenosti na Blokove, dodajući instalaciji zavesu SFRJ iskrojenu u slovo „Y“. U ovim serijama sagledavanje nasleđa Jugoslavije u savremenom kontekstu inicira i omogućava umetnica, dok u video radu *Presente y Futuro*, tu ulogu imaju korisnici arhitekture, a umetnica se pojavljuje više u ulozi dokumentariste, naratora, kustosa, koji kombinacijom arhivskog, snimljenog i režiranog materijala oblikuje narativ o kubanskoj aproprijaciji prefabrikovanih sistema gradnje.

U svim navedenim arhitektonskim primerima – SPENS u Novom Sadu, Vitićev sklop od tri bloka u Zagrebu, Kučanov neboder za radnike fabrike „Vulkan“ u Rijeci i jugoslovenski sistem gradnje prilagođen kubanskoj klimi – primetna je višestruka, ambivalentna kodiranost. Ona obuhvata ili je obuhvatala odnose na relaciji moguće – nezastupljeno, projektovano – neostvareno, kvalitetno – zanemareno, tehnički asimilovano – kulturološki asimilovano. U odnosu na sve ove arhitektonske primere, umetničke prakse se pojavljuju kao *interpretanti* koji ukazuju na dvojako značenje i u nekim slučajevima ga unapređuju u ono koje je blagotvornije. Tako, *Inkluzivna galerija* dodaje specifičan savremeni umetnički program SPENS-u koji svakako ima puno kapaciteta za savremenu umetnost, a projekat *Čovjek je prostor: Vitić pleše* stambenom sklopu vraća ono što mu je bilo namenjeno, ali još tokom izgradnje uskraćeno – kvalitet stanovanja omogućen pokretnim brisolejima. *Neboder za ptice* Vladimira Perića ukazuje na to da se nekada promišljalo o kvalitetu života pri građenju, što sada nije slučaj, te on nudi jedan drugi vid kvaliteta života u kojem su ptice i ljudi stanari istih urbanih struktura i tipologija. Video *Presente y Futuro* Vesne Pavlović ukazuje da nasleđe arhitekture jugoslovenskog modernizma nije nešto što samo ruinira, nego se asimiluje u druge kulture i društva koja se vremenom menjaju.



Slika 15 (levo): mobilna, demontažna galerija koja se koristi u okviru projekta *Inkluzivna galerija*, napravljena 2013, postavljena kratkotrajno u SPENS-u decembra 2018. Fotografija: iz arhive projekta *Inkluzivna galerija*. Citirani tekst: SPENS, Novi Sad, arh. Živorad Janković, Duško Bogunović i Branko Bulić, 1981.

Slika 16 (desno): Vladimir Perić, *Neboder za ptice*, 2020, produciran u okviru projekta „Izvrnuti džep – Umjetničke intervencije u javnom prostoru“ Muzeja moderne i suvremene umjetnosti Rijeka, u sklopu projekta Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture. Fotografija: Tanja Kanazir. Citirani tekst: „Vulkanov“ neboder, Rijeka, arh. Ninoslav Kučan, 1972.



Slika 17: Vesna Pavlović, *Presente y Futuro*, video HD 1080p, stereo zvuk, trajanje 9'44'', 2019. Produkcija: 13. Havana Biennial „Isprekidane reke“, Matanzas, 16. 4 – 16. 5. 2019. Montaža: Vladan Obradović, dizajn zvuka: Nikola Mladenović. Citirani tekst: IMS sistem, inž. Branko Žeželj (1957).

Zaključak

Na osnovu osamnaest odabranih primera za analiziranje, možemo zaključiti da su objekti i kompleksi arhitekture jugoslovenskog modernizma *tekstovi* autora kao što su Ivan Antić i Ivanka Raspopović, Ivan Vitić, Vjenceslav Rihter, Ivo Radić, Stojan Maksimović, Mihailo Janković, Živorad Janković, Kazimir Ostrogović i druge arhitekta čije je stvaralaštvo obeležilo istoriju jugoslovenske moderne arhitekture. Pored toga, ti *tekstovi* su nosioci određenih funkcija, označitelji specifičnog društveno-političkog konteksta u kojem su nastali i sredstvo internacionalne reprezentacije države koja ih je izgradila, ali i koja se gradila putem njih. Sva ova značenja postaju relevantna kada se ovi *tekstovi* pojave kao citati u okviru savremene umetnosti. Kako se ta značenja prezentuju, problematizuju i/ili menjaju, citiranje se uspostavlja i kao interpretativni metod, a ne samo stvaralački, čime se stvaraju nova znanja o ovoj arhitekturi.

Ako se vratimo na istraživačka pitanja sa početka istraživanja, možemo doći do sledećih zaključaka:

- a) Stvaralačka metoda savremenih umetničkih praksi koja je srodna citiranju je apropijacija (kopiranje, *ready-made*). Međutim, ako govorimo o citiranju arhitektonskog prostora, ono se realizuje i kroz niz drugih pristupa koji se mogu opisati terminima kao što su kontekstualnost, interdiskurzivnost (društveni okret, artvizizam, umetnost zajednice) to jest kretanje kroz različite discipline, istraživanje zasnovano na praksi, *site* senzitivnost, *operativni realizam*, (re)konstrukcija, performativnost. Metodološki pristup umetnika zavisi od toga da li odabrano arhitektonsko delo prikazuje metodama arhitektonske prezentacije (maketa, crtež, simulacija) koje realizuje umetničkim medijima (skulptura, instalacija, objekat) ili dolazi u neposredni dodir sa arhitektonskim objektom i svoju praksu oblikuje prema njemu.
- b) Kreaciji koja uključuje citiranje prethodi umetnički istraživački proces kojim se (1) saznaje što više o odabranom arhitektonskom objektu (istorija, stanje, simbolički značaj, budući planovi za njega, korisnici), (2) planira način izrade/realizacije zamišljenog rada. Oba ova procesa su međusobno povezana i najčešće se simultano odvijaju. Tako, ako se antropološkom metodom sistematskog posmatranja objekta ispostavi da je nemoguće prići

mu iz nekog razloga, onda je nemoguće citirati ga kroz *site specific* instalaciju. Ili, ako se, kao u slučaju Vitićevog motela u Trogiru, ispostavi da objekat nema struje koja je potrebna za zamišljenu instalaciju, potrebno je obezbediti uslove za njenu realizaciju. Umetničko istraživanje koje prethodi citiranju i kroz koje se realizuje citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma može obuhvatati niz procesa kao što su: istraživanje u arhivima, stvaranje arhiva, saradnja sa stručnjacima iz drugih disciplina, istraživanje lokacije, istraživanje materijala, organizacija i logistika, rad sa zajednicom.

- c) Intermedijalno citiranje je citiranje *teksta* izvedenog drugom vrstom medija, što je u našem slučaju, citiranje arhitekture u umetničkim praksama. Ovakva vrsta citiranja može biti umetnički metod tako što se citiraju formalne i semantičke odlike drugog *teksta*, to jest forme koje su dizajnirane od strane arhitekata, funkcije i simbolike koje su objekti imali ili ih imaju. Primenom citiranja arhitekture jugoslovenskog modernizma, umetnik stvara svoj *tekst* u dijalogu sa ovim aspektima arhitekture.
- d) Glavne odlike arhitekture jugoslovenskog modernizma su: masovna i unikatna proizvodnja, prefabrikacija i varijabilnost koja omogućava slobodan izraz, prilagođavanje klimatskim uslovima (u zemlji i inostranstvu), modernizacija i tehnološko usavršavanje zasnovano na kvalitetu i ekonomskoj efikasnosti, sinteza lokalnih kulturnih karakteristika i korbizijanskog modernizma, apstrakcija i strukturalizam, sinteza arhitekture sa umetnostima i dizajnom, skulpturalnost arhitektonskog dela (javni objekti i stanogradnja), prilagođavanje forme funkcijama i sadržajima objekta (od 1970-ih), hibridizacija višenamenskih objekata u monolitne komplekse, široka internacionalna zastupljenost u brojnim zemljama sa kojima je Jugoslavija saradivala, kapacitet da omogući nove forme društvenosti, kapacitet da internacionalno prezentuje Jugoslaviju, kapacitet da 'živi' i dobije nove funkcije i posle raspada Jugoslavije.
- e) Arhitektura jugoslovenskog modernizma se može posmatrati kao znak/ označitelj/ jezik/ *tekst* i to upravo otkrivaju umetničke prakse u kojima se ona citira. Arhitektura je nosilac značenja svojom formom, pozicioniranošću na lokaciji, vidljivošću, elementima,

materijalima, sintaksom, funkcijom, 'programom' (da obezbedi priuštivo stanovanje radnicima, da omogući luksuzno letovanje, da integriše obrazovanje i muzeologiju, itd.).

- f) Od 1990-ih se menja recepcija arhitekture jugoslovenskog modernizma, te se ona poistovećuje sa propalim socijalizmom (afirmativno sa nostalgijom, ili pežorativno), državom okončanom u ratovima, orijentalizuje se, komodifikuje se kroz kreativne industrije, zanemaruje kao nešto neisplativo i neodrživo u današnjem kontekstu, privatizuje, abjektuje, ruši zarad upotrebe zemljišta za izgradnju profitabilnijih objekata. Pored toga, ona se dokumentuje, reanimira, stavlja pod zaštitu kao kulturno nasleđe i internacionalno prezentuje zalaganjima građanskih institucija, udruženja, zajednica korisnika, kao i umetnika.
- g) Savremene umetničke prakse internacionalno prezentuju arhitekturu jugoslovenskog modernizma time što ih umetnici izlažu inostrano, time što su producirani izvan republika nekadašnje Jugoslavije, time što su producirani u okviru nacionalnog predstavljanja na Bijenalu arhitekture u Veneciji, ili u okviru projekta koje podržava Evropska komisija.
- h) Prilikom citiranja arhitekture jugoslovenskog modernizma, dolazi do promene njenog viđenja, značenja, pa čak i funkcije, makar efemerno. Citiranjem, neki objekti se postavljaju u javni domen, kao što je to slučaj sa Muzejem revolucije jugoslovenskih naroda i narodnosti i Vitićevim motelom u Biogradu, koji je u međuvremenu demoliran. Umetničkim praksama se ovo graditeljsko nasleđe približava njegovim korisnicima i postavlja se u domen aktuelnog, komunikativnog i relevantnog.
- i) Savremene umetničke prakse koje citiraju arhitekturu jugoslovenskog modernizma se mogu klasifikovati u dve grupe u zavisnosti od toga kako se odnose prema *tekstovima* koje citiraju: na one koje primenjuju *iluminativno citiranje* i one koje primenjuju *ilustrativno citiranje*. U prvom slučaju, citat se koristi da bi se stvorila nova značenja, dok je u drugom slučaju reč o svojevrsnom podređivanju svog *teksta* arhitekturi, to jest citatu. Pored toga, savremene umetničke prakse se mogu klasifikovati i prema tome da li koriste silepsu tako da stvaraju komplementarnu ili medijalizovanu intertekstualnost. Ova druga klasifikacija ne isključuje prvu, te umetnički rad, za koji je identifikovano da sadrži silepsu, može imati odlike

iluminativne ili *ilustrativne* citatnosti. Kako su savremena umetnost i arhitektura različite discipline i različiti *tekstovi* koji su nosioci različitih značenja, prisutno je takođe *intermedijalno* i *intersemiotičko* citiranje.

- j) Savremena umetnost stvara znanja o arhitekturi jugoslovenskog modernizma u smislu da ukazuje da arhitektura može imati različite funkcije, sinhrono ili dijahrono, koje nama nisu uvek vidljive ili poznate. Ona takođe prenosi znanja o ovoj specifičnoj arhitekturi, kontekstu u kojem je nastala, ideologiji koju je prezentovala, kao i ljudima koji su je koristili ili je još uvek koriste.

Primenom citiranja arhitekture jugoslovenskog modernizma kao stvaralačkog umetničkog metoda, citiraju se različite tipologije objekata, kao što su muzeji, izložbeni paviljoni, memorijalni kompleksi, stambeni blokovi, hoteli, banke, zgrade političkog vrha, hibridni objekti, kongresne dvorane, robne kuće itd. Tom prilikom se citiraju i istorijski, estetski, etički, društveno-ekonomski, ideološki i politički aspekti te arhitekture, kao i promene kojima je svedočila. Iz tog razloga, radovi koji primenjuju ovaj metod zahtevaju da se analiziraju primenom različitih disciplina, kao što su teorija teksta, istorija arhitekture, semiologija arhitekture, teorija umetnosti, istorija SFRJ, istorija političke ekonomije, teorije savremenosti, studija kulture sećanja i zaborava, a u zavisnosti od pojedinačnih umetničkih radova i primenom drugih poststrukturalističkih teorija.

Citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma, koje je u postjugoslovenskoj umetnosti prisutno još od 1990-ih, postaje intenzivnije u drugoj deceniji XXI veka, dobijajući veću internacionalnu vidljivost i postajući privlačan metod i umetnicima iz inostranstva. Kako je arhitektura jugoslovenskog modernizma izgrađena izvan granica Jugoslavije tek u procesu istraživanja, velika je verovatnoća da će i ona postati privlačna umetnicima iz različitih delova sveta, čime će ova arhitektura nastaviti da bude poveznica između različitih kultura, bez obzira na menjanje društveno-političkih konteksta u okviru kojih se te veze ostvaruju.

Prilozi

Dodatak metodološkoj eksplikaciji

Zgrade koje funkcionišu kao institucije kulture su upoznate prilikom saradnje ili posete; lokacija nezavršenog Muzeja revolucije jugoslovenskih naroda i narodnosti posećena je jula 2019. godine tokom saradnje sa Viktoriom Beličakovom; motel arhitekta Ivana Vitića u Trogiru je posećen juna 2015. u okviru radionice za 17. Bijenale mladih umetnika Evrope i Mediterana (BJCEM) u organizaciji udruge Slobodne veze; Split 3 u okviru vođenja Diane Magdić juna 2015. godine; sportska dvorana Gripe u Splitu je posećena nekoliko puta od 2014. tokom rekreacije u disciplini vazdušne puške; različiti stambeni blokovi su posećeni tokom šetnji u organizaciji Beogradske internacionalne nedelje arhitekture (BINA); nekadašnja Riječka banka i „Vulkanov“ neboder su posećeni 2015. tokom boravka na rezidenciji Kamov u Rijeci u organizaciji Muzeja za modernu i suvremenu umjetnost; SPENS je posećen iz ugla korisnika i u okviru umetničko-istraživačkog projekta *Studija slučaja: SPENS*; Sava centar je posećen iz ugla korisnika različitih događaja i tokom nekih testiranja u kojima je učestvovao velik broj ljudi (IELTS, RTS).

Spisak analiziranih ili spomenutih radova u kojima je citirana arhitektura jugoslovenskog modernizma (abecedno)

1. Radoš Antonijević, *Šator Muzej savremene umetnosti*, skulptura, 2012.
2. Bacači sjenki, *Čovjek je prostor: Vitić pleše*, interdisciplinarni projekat, 2004–2018.
3. Mrđan Bajić, *Jugomuzej*, višegodišnji umetnički projekat, završen 2003.
4. Gildo Bavčević, *Otpor/vrlina kapitalizma*, *site-specific* performans i video, 2012.
5. [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture i Rafaela Dražić, *BROD=GRAD*, *site-specific* instalacija, 2013.
6. Jasmina Cibic, *Plodovi naše zemlje*, jednokanalni HD film, 2012.
7. Jasmina Cibic, *Srušiti i ponovo izgraditi*, jednokanalni HD video, stereo zvuk, 15' 28", 2015.
8. Jasmina Cibic, *Nada, čin I*, jednokanalni HD video, stereo zvuk, 10' 9", 2016.
9. Jasmina Cibic, *State of Illusion*, jednokanalni HD video, stereo zvuk, 16:9, 19', 2018.

10. Jasmina Cibic, *Poklon*, trokanalni HD film, 10', 2019.
11. Dušica Dražić, „*Promenade architecturale*“ – imaginarni prostor za umetnost, performans/akcija, 2012.
12. Dušica Dražić, *Novi grad*, instalacija, 2013.
13. Katerina Duda, *Korak za Koteks*, akcija i dvokanalna video instalacija, 2011.
14. Damir Fabijanić, *Haluddism*, foto instalacija, 2018.
15. Bojan Fajfrić, *5. decembar 1978*, multimedijalni projekat sa zajednicom, 2007–2008.
16. Bojan Fajfrić, *Praznina*, instalacija, 2020.
17. *Inkluzivna galerija*, interdisciplinarni projekat, od 2013.
18. Adela Jušić i Lana Čmajčanin, *SubDocumentary*, višekanalna instalacija, 2011.
19. KVART, *Smisao*, urbana intervencija, 2011.
20. KVART i stanari Splita 3, *Krumpiri sa Trstenika*, akcija, 2019.
21. David Maljković, *Scena za novo nasljeđe*, serija akcija i video radova, 2002–2006.
22. Gaja Mežnarić Osole i Nuša Jelenec, *#mobilemoteltrogir*, sklopive 3D razglednice, 2015.
23. Milorad Mladenović, *Zgrada nekadašnjeg CK KPJ na Ušću se reflektuje na strukturalnoj fasadi zgrade Evropskog parlamenta u Briselu*, staklena instalacija, 2006.
24. Milorad Mladenović i Luka Mladenović, *Plan za Park ušće, operu, ekstenziju MSUB i Muzej Novog Beograda sa betonskom maketom devet blokova na temeljima Muzeja revolucije*, koncept, 2008.
25. Milorad Mladenović, *Cartoncity (spomenici nestabilnosti)*, urbana intervencija, 2009.
26. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, serija fotografija, 2008–2012.
27. Vesna Pavlović, *Hoteli*, serija fotografija, 2000–2002.
28. Vesna Pavlović, *Kolekcija/Collection*, serija fotografija, 2003–2005.
29. Vesna Pavlović, *Presente y Futuro*, video HD 1080p, stereo zvuk, 9' 44", 2019.
30. Vladimir Perić, *Neboder za ptice*, urbana intervencija, 2020.
31. Mileta Prodanović, *Skica za spomenik srpskoj tranziciji*, koncept, foto-montaža, 2013.
32. Rena Rädle i Vladan Jeremić, *Seriya spomenika – nezaboravni trenuci u životu novobeogradskih radnika i radnica*, multimedijalni projekat, 2009.
33. Rena Rädle i Vladan Jeremić, *Svetsko komunalno nasleđe*, od 2010.
34. Neli Ružić, *Stolen Future, site-specific instalacija i video HD 1080p, stereo zvuk, 5'23"*, 2014/2015.

35. Marko Salapura i Igor Sladoljev, *1:1*, urbana intervencija, 2014.
36. Lana Stojićević, *Studija slučaja: Motel Sljeme u Biogradu*, objekat, 2017.
37. Lana Stojićević, *Sunny Side*, višemedijska instalacija, 2018.
38. Slobodan Stošić, *Korisnost, site-specific* instalacija, 2013.
39. Ivan Šuković, *On the Spot*, instalacija, 2018.
40. Saša Tkačenko, *Paviljon*, objekat, 2015.
41. Saša Tkačenko, *Večni plamen*, instalacija, 2018.

Korespondencije i intervjui (abecedno)

Radoš Antonijević,	6. 2. 2021.
[BLOK],	14. 4. 2021.
Jasmina Cibic,	14. 10. 2019.
Jelica Jovanović,	21. 11. 2020, 29. 12. 2020, 5. 2. 2021, 1. 5. 2021.
Danica Jovović Prodanović,	22. 12. 2020.
Srđan Keča,	5. 2. 2021.
Vladimir Kulić,	29. 11. 2020.
KVART,	19. 4. 2021.
Diana Magdić,	19. 11. 2020, 13. 2. 2021.
Vojislav Martinov,	4. 12. 2020.
Milorad Mladenović,	14. 5. 2021.
Maroje Mrduljaš,	20. 11. 2020.
Vesna Pavlović,	4. 2. 2021.
Neli Ružić,	2. 10. 2020.
Marko Salapura,	11. 2. 2021.
Dubravka Sekulić,	27. 11. 2020.
Mojca Smode Cvitanović,	7. 4. 2021.
Lana Stojićević,	1. 3. 2021, 7. 5. 2021.
Slobodan Stošić,	14. 12. 2020.
Saša Tkačenko,	26. 12. 2018, 9. 5. 2021.

Literatura

- Allen, Graham, *Intertextuality*, London: Routledge, 2006
- Assmann, Jan and Czaplicka, John, "Collective Memory and Cultural Identity," *New German Critique*, 65 (spring – summer 1995), 125–133
- Augsburg, Tanya, "Interdisciplinary Arts," in: Frodeman, Robert (ed.), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Oxford University Press, 2017 (2nd edition), 131–143
- Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press, 1999
- Barbugian, Nicola, "Collective imagination of Antonio Sant'Elia's *Città Nuova*" – izlaganje na konferenciji *Giornata di studio Bernardo Secchi – first edition: Utopia and the Project for the City and Territory*, 18. 11. 2016, Università IUAV di Venezia, Doctoral programme in architecture, city and design, track: urbanism
- Bart, Rolan „Od djela ka tekstu“ (1971), u: Beker, Miroslav (priređivač), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999, 202–207.
- , „Smrt autora“, u: Beker, Miroslav (priređivač), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999, 176–180.
- Barthes, Roland, *Elements of Semiology* (1964), New York: Hill and Wang, 1986
- Bataille, Georges, "Architecture," in: Leach, Neil, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London, New York: Routledge, 1997, 19–21.
- Berc, Dafne, „Suštinske osobine naslijeđa jugoslavenskog turizma: međuodnos arhitekture i prostornog planiranja / The Intrinsic Qualities of Yugoslav Tourism Heritage: Interrelation of Architecture and Planning“, u: Bodrožić, Nataša i Šimpraga, Saša (ur.), *Motel Trogir: nije uvijek budućnost ono što dolazi / Motel Trogir: It is not Future that Always Comes After*, Zagreb: Udruga za suvremene umjetničke prakse Slobodne veze / Eindhoven: Onomatopoe, 2016, 44–65.
- Bežovan, Gojko, „Zadružna stambena gradnja“, u: Bežovan, Gojko i Kuzmanović, Momo (ur.), *Stambena politika i stambene potrebe*, Zagreb: Radničke novine, 1987, 99–106.
- , „Stambena politika u poslijeratnom razvoju“, u: Bežovan, Gojko i Kuzmanović, Momo (ur.), *Stambena politika i stambene potrebe*, Zagreb: Radničke novine, 1987, 81–89.

- Bilandžić, Dušan, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918–1985*, Zagreb: Školska kniga, 1985.
- Благојевић, Љиљана, *Нови Београд: оспорени модернизам*, Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет, Завод за заштиту споменика Града Београда, 2007.
- Blagojević, Ljiljana, „Kultura savremenosti i Muzej savremene umetnosti u Beogradu“, u: Dejan Sretenović (ur.), *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016, 113–135.
- Bobovec, Borka; Mlinar, Ivan i Sentić, Domagoj, „Zagrebački velesajam kao poticaj razvoju novozagrebačkog centra“, *Prostor*, vol. 20, br. 43 (2012), 186–197.
- Bogdanović, Bogdan, „Između srbijanstva i kosmpolitizma“ – intervju: Stevan Stanić, (*NIN*, Beograd, 27. mart 1983), u: Perović, Latinka (priređivač), *Bogdan Bogdanović: glib i krv*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2001, 15–22.
- , „Dnevni i noćni čovjek“ – intervju: Milan Rakovac (*Nedjelja*, Sarajevo, 29. april 1990), u: Perović, Latinka (priređivač), *Bogdan Bogdanović: glib i krv*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2001, 121–129.
- , „Hrabrost je da se krikne – NE“ – intervju: Mirko Dekić (*Borba*, Beograd, 12. oktobar 1991), u: Perović, Latinka (priređivač), *Bogdan Bogdanović: glib i krv*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2001, 163–170.
- Bojović, Zoran, „Sve je arhitektura“, intervju, razgovor vodili Dubravka Sekulić, Katarina Krstić i Andrej Dolinka, u: Sekulić, Dubravka; Krstić, Katarina i Dolinka, Andrej (ur.), *Zoran Bojović: tri tačke oslonca / Zoran Bojović: Three Points of Support*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013, 74–100.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002 (2nd edition)
- , *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du reel, 2002
- Boutet, Danielle, “Vision and Experience: The Contribution of Art to Transdisciplinary Knowledge,” *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, 4 (2913), 105–115. DOI: 10.22545/2013/00038
- Brus, Włodzimierz, *Socialist Ownership and Political Systems*, London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975

- Burghardt, Robert and Kirn, Gal “Yugoslavian Partisan Memorials: Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics,” in: Smith, Valerie (ed.), *Between Walls and Windows: Architecture and Ideology*, Berlin: NODE, 2012, 84–91
- Burton, Johanna, “Subject to Revision,” *October*, vol. 43, no. 2 (2004), 259–305.
- Butković Mićin, Lidija, „Između ceste i mora / Between the Road and the Sea“, u: Bodrožić, Nataša i Šimpraga, Saša (ur.), *Motel Trogir: nije uvijek budućnost ono što dolazi / Motel Trogir: It is not Future that Always Comes After*, Zagreb: Udruga za suvremene umjetničke prakse Slobodne veze / Eindhoven: Onomatopee, 2016, 86–107.
- , „Živorad Janković: arhitektonski nomadizam unutar jugoslavenskog kulturnog prostora / Živorad Janković: Architectural Nomadism in the Yugoslav Cultural Space“, u: Bodrožić, Nataša; Butković Mićin, Lidija i Šimpraga, Saša (ur.), *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji / Consumer Culture Landscapes in Socialist Yugoslavia*, Zagreb: Slobodne veze – Udruga za suvremene umjetničke prakse i Eindhoven: Onomatopee 152, 2018, 352–377.
- Butt, Rachel Isabelle, “Appropriation Art and Fair Use,” *Ohio State Journal on Dispute Resolution*, vol. 25, no. 4 (2010), 1055–1093
- Candy, Linda and Edmonds, Ernest, “Practice-Based Research in the Creative Arts – Foundations and Futures from the Front Line,” *Leonardo*, vol. 51, no. 1 (2018), 63–69
- Cvetić, Mariela, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion art, Arhitektonski fakultet, 2011.
- , „Das Unheimliche manevar udvojanja prostora: format prati (podjeljeni) subjekt“, *Art + Media – časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies*, 2 (2012), 90–98.
- Čavlović, Melita, „Motel i magistrala / The Motel and the Adriatic Highway“, u: Bodrožić, Nataša i Šimpraga, Saša (ur.), *Motel Trogir: nije uvijek budućnost ono što dolazi / Motel Trogir: It is not Future that Always Comes After*, Zagreb: Udruga za suvremene umjetničke prakse Slobodne veze / Eindhoven: Onomatopee, 2016, 68–83.
- , “Constructing a Travel Landscape: A Case Study of the Sljeme Motels along the Adriatic Highway,” *Architectural Histories*, 6 / 1 (2018), 1–14, DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.187>
- Čelik, Matevž and Di Battistta, Alenka, “New Cities in Slovenia (1945–1960),” in: Mrduljaš, Maroje and Kulić, Vladimir (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and*

Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 246–259

Čukušić, Ana, „Udruga za suvremenu umjetnost KVART: političnost umjetnosti“ – diplomski rad, Split: Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, 2019.

Damjanović Conley, Tanja and Jovanović, Jelica, “Housing Architecture in Belgrade (1950–1980) and Its Expansion to the Left Bank of the River Sava,” in: Mrduljaš, Maroje and Kulić, Vladimir (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 294–311

de Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics* (1916), New York: The Philosophical Library, 1959

Debord, Guy and Wolman, Gil, “Directions for the Use of Détournement,” excerpt (1956), in: David Evans, (ed.) *Appropriation*, London: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009, 35–40

Dedić, Nikola, „Doba savremene umetnosti“, u: Čekić, Jovan i Šuvaković, Miško, *Nova povezivanja: od scene do mreže*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017, 41–52.
--, *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017.

--, „Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama“, *Sarajevske Sveske*, 51 (2017), <<http://sveske.ba/en/content/jugoslavija-u-post-jugoslovenskim-umetnickim-praksama>>, poslednji put pristupljeno 9. 5. 2021.

--, „Kako je rođena savremena umetnost? (umetnost, finansijalizacija i kapitalističke krize)“, u: Sorel, Sanjin (ur.), *Konceptualizam: kontekst*, Zagreb: Meandar media, 2021, 127–163.

Denegri, Ješa, „Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović – Piet Mondrian (1872–1992)“ – tekst za katalog izložbe u Savremenoj galeriji Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo, april–maj 1992, u: *Projeka(r)t: časopis za vizuelne umetnosti*, 11–15 (mart 2001), temat: „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza“, 174–175.

--, „Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović – Piet Mondrian (1872–1992)“ – tekst za katalog izložbe u Galeriji SKC, Beograd, novembar–decembar 1992, u: *Projeka(r)t*:

časopis za vizuelne umetnosti, 11–15 (mart 2001), temat: „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza“, 176–177.

--, „Jedan primer: Kolekcija Marinka Sudca i odnos prema nasleđu jugoslovenskog umetničkog prostora“, u: Čekić, Jovan i Šuvaković, Miško, *Nova povezivanja: od scene do mreže*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017, 111–116.

Dinulović, Radivoje, “The Ideological Function of Architecture in the Society of Spectacle,” in: Mako, Vladimir; Roter Blagojević, Mirjana and Vukotić Laazar, Marta (eds.), *Architecture and Ideology – conference proceedings*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 42–49.

Dragičević Šešić, Milena, „Politike sećanja i izgradnja spomenika u Jugoistočnoj Evropi / Memory Policies and Monument Building in Southeastern Europe“, u: Dražić, Dušica; Radišić, Slavica i Simu, Marijana (ur.), *Sećanje grada / Memory of the City*, Beograd: Kulturklammer – centar za kulturne interakcije, 2012, 70–94.

--, “Mediating the Past: Monument Policies & Practices of Dissent,” in: Daković, Nevena; Nikolić, Mirjana, Rogač Mijatović, Ljiljana (eds.), *Media Archaeology: Memory, Media and Culture in the Digital Age / Medijska arheologija: sećanje, mediji i kultura u digitalnom dobu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2016, 207–220.

--, “Dissonant Memories and Subversive Memorialization Practices,” in: Vickery, Jonathan P. and Manus, Mechtild (eds.), *The Art of the Multitude. Jochen Gerz – Participation and the European Experience*, Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2016, 117–134

--, *Umetnost i kultura otpora*, Beograd: Clio i Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2018.

Dragičević Šešić, Milena i Stefanović, Milena, “Organizational trauma – Types of organizational forgetting in the case of Belgrade theaters,” *Етноантрополошки проблеми*, год. 12, св. 2 (2017), 621–640. DOI: 10.21301/EAP.V12I2.13

Duchamp, Marcel, “Apropos of ‘Readymades’,” excerpt (1961), in: David Evans, (ed.) *Appropriation*, London: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009, 40

Duda, Igor, “Escaping the City: Leisure Travel in Croatia in the 1950s and 1960s,” *Ethnologia Balkanica*, 9 (2005), 285–303

- , „Kamo na vikend? Slobodno vrijeme sretnih potrošača, odmornih radnika i dobrih građana“, u: Taylor, Karin i Grandits, Hannes (ur.), *Sunčana strana Jugoslavije: povijest turizma u socijalizmu*, Zagreb: Srednja Europa, 2013, 313–342.
- Đurđev, Mila i Momirov, Maja, „Programsko prostorne i morfološke karakteristike objekata domova kulture i kulturnih centara u Republici Srbiji“, u: Dinulović, Radivoje; Konstantinović, Dragana i Zeković, Miljana (ur.), *Arhitektura objekata domova kulture u Republici Srbiji*, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2014, 125–160.
- Eco, Umberto, “Function and sign: the semiotics of architecture,” in: Leach, Neil, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London, New York: Routledge, 1997, 173–193
- Eko, Umberto, „Kritika slike“, u: Bergin, Viktor (ur.), *Promišljanje fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2016, 37–44.
- Energoprojekt: ulog za narednih 65 godina uspeha*, monografija povodom 65 godina Energoprojekta, Beograd: Energoprojekt Energodata, 2016.
- Erzen, Jale, “The city as social sculpture – complexity and involvement in contemporary aesthetics,” *Serbian Architectural Journal*, vol. 6, no. 1 (2014), guest editor: Miško Šuvaković, special issue: 2nd Virtual conference of the Society for Aesthetics of Architecture and Visual Arts of Serbia, 3–16
- Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of Technology (MIT), 1996
- Freud, Sigmund, “The Uncanny,” (1919), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVII – An Infantile Neurosis and Other Works (1917–1919), London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1999, 218–253
- Gamer, Elisabeth-Christine, “Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion,” in Gamer, Elisabeth-Christine (ed.), *Interpiktorialität – der Dialog der Bilder – Conference Proceedings of: Interpiktorialität – der Dialog der Bilder*, Ruhr-Universität Bochum, 4 – 5. 11. 2011, 1–8.
- Gawlikowska, Ann P., “From Semantics to Semiotics. Communication of Architecture,” *Architecturae et Artibus*, 1 (2013), 50–61
- Grewe, Cordula, contribution to the segment “Notes From the Field – Appropriation: Back Then, In Between, and Today,” *The Art Bulletin*, vol. 94, no. 2 (June 2012), 175–178

- Hannula, Mika, "Bring It On – Absurdity, Quest for Certainty, and Practice-Based Research," in: Quaresma, José; Longley, Alys and Dias, Fernando Rosa (eds), *Research in the Arts and Absurdity. Informal Methods and Institutionalization of the Conflict*, Lisboa: University of Aukland / ESTC, 2016, 76–87
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha and Vadén, Tere, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, Peter Lang A&G International Academic Publishers, 2014
- Hattenhauer, Darryl "The Rhetoric of Architecture: A Semiotic Approach," *Communication Quarterly*, 32 / 1 (1984), 71–77. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/01463378409369534>
- Heydemann, Nina, "The Art of Quotation. Forms and Themes of the Art Quote, 1990–2010. An Essay," *Visual Past: A Journal for the Study of Past Visual Cultures*, 2 / 1 (2015), 11–64 (excerpt from "The Art of Quotation. Forms and Themes of the Art Quote, 1990–2010" – PhD dissertation, Institut für Kunstgeschichte, Leipzig University, 2014)
- Hjelmslev, Louis, *Prolegomena teoriji jezika*, preveo Ante Stamać, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1980.
- Hock, Beáta, "Introduction – Globalizing East European Art Histories: The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference," in: Hock, Beáta and Allas, Anu (eds.), *Globalizing East European Art Histories – Past and Present*, New York and London: Routledge – Taylor and Francis Group, 2018, 1–22.
- Hoxha, Eliza, „Preobraza moderniteta – Omladinski i sportski centar u Prištini / Transforming Modernity – Prishtina's Youth and Sports Center“, u: Bodrožić, Nataša; Butković Mićin, Lidija i Šimpraga, Saša (ur.), *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji / Consumer Culture Landscapes in Socialist Yugoslavia*, Zagreb: Slobodne veze – Udruga za suvremene umjetničke prakse i Eindhoven: Onomatopee 152, 2018, 446–477.
- Ignjatović, Aleksandar, „Tranzicije i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980“, u: Šuvaković, Miško (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 2, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2012, 689–710.
- , "Out of the Sand, to Span the Future: The Architectural Image of Yugoslav Socialism in Belgrade," *Centropa*, vol. 1, no. 13 (January 2013), 49–64
- , „Sanjana prošlost, zamišljena budućnost: arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918–1941“, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, tom 3, Moderna i*

modernizmi: 1878–1941, Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2014, 143–156.

Ignjatović, Aleksandar i Manojlović Pintar, Olga, “Catalysts of Intricate Identities: Three Belgrade Museums in Socialist Yugoslavia,” *Токону истопује*, 2 (2013), 247–264.

Ignjatović, Aleksandar i Stojiljković, Danica, “Towards an Authentic Path: Structuralism and Architecture in Socialist Yugoslavia,” *The Journal of Architecture*, vol. 24, no. 6 (2019), 853–876, DOI: <https://doi.org/10.1080/13602365.2019.1684973>

Irvin, Sherri, “Appropriation and Authorship in Contemporary Art,” *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, no. 2 (April 2005), 123–137. DOI: 10.1093/aesthj/ayi015

Jakovljević, Branislav, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, University of Michigan Press, 2016

Jankov, Sonja, „Arhitektonske makete u suvremenim umjetničkim praksama postsocijalističke Europe“, *Život umjetnosti*, 102 (jul 2018), 22–41.

--, “Full-Scale Architectural Models in Post-Yugoslav Art Practices,” *Interkulturalnost* (18, 2018), 57–66

--, „Пројекат за еколошку/економску будућност“, у: *Лана Стојићевућ: Sunny Side* – каталог за истоимену изложбу (6 – 27. 6. 2019), Београд: Културни центар Београда, 2019, [непагирано].

--, “Museum of Revolution and Synthesis in Saša Tkačenko's *Eternal Flame*,” *Synaxa: Matica srpska International Journal for Social Sciences, Arts and Culture*, 4–5 (2019), 77–87

--, „Implicitne (ne)moći arhitekture“, *Transformacije: savremena umetnost u/o arhitekturi* – katalog izložbe (3 – 18. 12. 2020), Pančevo: Galerija savremene umetnosti, 2020, 6–9.

--, „Цитирање архитектуре као уметничка и интерпретативна стратегија у савременој скулптури: пример Радоша Антонијевића“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 48 (2020), 303–314.

Jovanović, Jelica, “From Yugoslavia to Angola: Housing as Postcolonial Technical Assistance City Building through IMS Žeželj Housing Technology / Z juhoslavie do angoly: byvanie ako postkolonialna technicka pomoc budovanie mesta prostrednictvom prefabrikovanych bytovych systemov IMS Žeželj,” *A&U Architektúra & Urbanizmus – časopis pre teóriu architektúry a urbanizmu / Journal of Architectural and Town-planning Theory*, vol. 53, no. 3–4 (2009), 170–181

- , "Mass Heritage of New Belgrade: Housing Laboratory and So Much More," *Periodica Polytechnica Architecture*, vol. 48, no. 2 (2017), 106–112, DOI: <https://doi.org/10.3311/PPar.11621>
- , "Reversing the Exchange: Yugoslav Architectural Exports to Czechoslovakia," in: Kulić, Vladimir and Videkanić, Bojana (ed.), *Thick Descriptions: Socialist Yugoslavia in Construction*, special issue of *Histories of Postwar Architecture*, vol. 6, no. 3 (2020), 8–33. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/10416>
- Jovanović, Jelica; Grbić, Jelena i Petrović, Dragana, "Prefabricated Construction in Socialist Yugoslavia: From 'System' to 'Technology'," in: Mrduljaš, Maroje and Kulić, Vladimir (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 404–419
- Jović, Dejan, "Yugoslavia as Project and Experiment," in: Mrduljaš, Maroje and Kulić, Vladimir (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 14–21
- Judt, Tony, "The Past Is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe," *Daedalus* (fall 1992), 83–118
- Кадиевић, Александар, „О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима“, *Наслеђе*, 9 (2008), 75–88.
- Карабеговић, Татјана, „Репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2017.
- Konstantinović, Dragana, „Programske osnove jugoslovenske arhitekture: 1945–1980“ – doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2013.
- Konstantinović, Zoran, „Intertekst i alteritet: o savremenoj paradigmi u uporednoj književnosti“ (1989), u: *Polazišta: izbor iz radova Zorana Konstantinovića*, priredili: Zoran Žiletić, Slobodan Grubačić, Srdan Bogosavljević, Novi Sad: Prometej, 2000, 174–184.
- , „Mehanizmi književne komunikacije: semiotika – teorija informacija – retorika“, u: *Polazišta: izbor iz radova Zorana Konstantinovića*, priredili: Zoran Žiletić, Slobodan Grubačić, Srdan Bogosavljević, Novi Sad: Prometej, 2000, 156–173.

- Kristeva, Julia, "Word, Dialogue, and Novel" (1966), in: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980, 64–91
- , "The Bounded Text" (1966–67), in: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980, 36–63
- , *Moći užasa: ogleđ o zazornosti*, Zagreb: Naprijed, 1989.
- Križnik, Blaž, "Legitimizing the Architecture of Edvard Ravnikar and Kim Swoo Geun. Between Regionalism and National Narratives," in: Herold, Stephanie and Stefanovska, Biljana (eds.), *45+ Post-War Modern Architecture in Europe*, Berlin: Technische Universität, Graue Reihe des Instituts für Stadt und Regionalplanung, 2012, 13–24
- Krstić, Iskra, „Stambene politike u Jugoslaviji“, u: Knežević, Vida i Miletić, Marko, *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, Beograd: Centar CZKD – Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018, 127–142.
- Kulić, Vladimir, "Land of the In-Between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945–65" – PhD dissertation, Austin: University of Texas, 2009
- , "East? West? Or Both? Foreign perceptions of architecture in Socialist Yugoslavia," *The Journal of Architecture*, 14/1 (2009), 129–147, DOI: 10.1080/13602360802705106
- , "National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital," *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 41/1 (2013), 35–63, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00905992.2012.749224>
- , "The Scope of Socialist Modernism: Architecture and State Representation in Postwar Yugoslavia," in: Kulić, Vladimir; Parker, Timothy and Penick, Monica (eds.), *Sanctioning Modernism: Architecture and the Making of Postwar Identities*, Austin: University of Texas Press, 2014, 37–65
- , "New Belgrade and Socialist Yugoslavia's Three Globalisations," *International Journal for History, Culture and Modernity*, 2 (2014), 125–153. DOI: 10.5117/HCM2014.2.KULI
- , "Building the Non-Aligned Babel: Babylon Hotel in Baghdad and Mobile Design in the Global Cold War," in Stanek, Łukasz (ed.), "Social Networks" – special issue, *ABE Journal: Architecture Beyond Europe*, no. 6 (December 30, 2014), <<http://journals.openedition.org/abe/924>>, last accessed 16. 12. 2020, DOI: <https://doi.org/10.4000/abe.924>

- *Kako se gradio Vavilon / Building Babylon*, edicija *Nesvrstani modernizmi / Non-Aligned Modernisms*, Zoran Erić (ur.) Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2015.
- , "Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe," *Architectural Histories*, 6/1 (2018). DOI: <http://doi.org/10.5334/ah.273>.
- Kulić, Vladimir (ed.), *Second World Postmodernisms: Architecture and Society under Late Socialism*, London: Bloomsbury, 2019, *Introduction*, 1–13
- Kulić, Vladimir; Mrduljaš, Maroje and Thaler, Wolfgang, *Modernism In-between: The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia*, Berlin: jovis Verlag GmbH, 2012
- Lamberti, Claudia, "La città futurista nei disegni di Antonio Sant'Elia Pubblicato," *Art e Dossier*, 175 (febbraio 2002), 44–49.
- le Normand, Brigitte, *Designing Tito's Capital: Urban Planning, Modernism, and Socialism*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2014
- Lepik, Andres and Potrč, Marjetica, "Cities in Transition" – conversation, in: Knapstein, Gabriele and Felix, Matilda (eds.), *Architektonika*, Berlin: Verlag für Moderne Kunst, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2012, 155–163
- Levine, Sherrie, intervju vodila Noemi Smolik, "Meine Absicht ist es nicht, ein Kunstwerk zu kopieren, sondern es zu erfahren," *Kunstforum*, 125 (1994), 287–91
- Lovrenčić, Lana, "The Zagreb Fair," in: Mrduljaš, Maroje and Kulić, Vladimir (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 134–153
- Лујак, Михаило, „Промена парадигме архитектонско-урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конституисања југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2012.
- Magdić, Diana, „Mjesto, vrijeme“, u: Magdić, Diana (ur.), *Međuprostori*, Split: Udruga Teserakt za interdisciplinarna istraživanja, 2014, 29–35.
- Maksić, Predrag, „Savremene politike vizuelnog oblikovanja: oslobađanje dispozitiva moći“ – doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet umetnosti, 2016.
- Markovina, Dragan, „Mediterranske igre 1979: ključni korak modernizacije Splita / The 1979 Mediterranean Games: A Crucial Step in the Modernization of Split“, u: Bodrožić, Nataša;

- Butković Mićin, Lidija i Šimpraga, Saša (ur.), *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji / Consumer Culture Landscapes in Socialist Yugoslavia*, Zagreb: Slobodne veze – Udruga za suvremene umjetničke prakse i Eindhoven: Onomatopée 152, 2018, 162–183.
- Matijević Barčot, Sanja, „Svi putevi vode u Koteks / All Roads Lead to Koteks“, u: Bodrožić, Nataša; Butković Mićin, Lidija i Šimpraga, Saša (ur.), *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji / Consumer Culture Landscapes in Socialist Yugoslavia*, Zagreb: Slobodne veze – Udruga za suvremene umjetničke prakse i Eindhoven: Onomatopée 152, 2018, 186–211.
- Mattioni, Vladimir, *Bespoke*, Zagreb: UPI–2M plus, 2012.
- Meehan Pedrotty, Kate, „Jugoslavensko jedinstvo i olimpijska ideologija na Zimskim olimpijskim igrama u Sarajevu 1984. godine“, u: Taylor, Karin i Grandits, Hannes (ur.), *Sunčana strana Jugoslavije: povijest turizma u socijalizmu*, Zagreb: Srednja Europa, 2013, 343–372.
- Mehaković, Mirza, „Naslijeđe zrele moderne u Sarajevu“, *Tristotrojka – studentski časopis – arhitektura, dizajn i umjetnost*, vol. 3, br. 5 (februar 2016), 5–9.
- Metlić, Dijana, „Stenli Kjubrik i istorija umetnosti“ – predavanje, 5. 5. 2021, Centar za američke studije, Filozofski fakultet u Beogradu
- Mijušković, Slobodan, “Discourse in the Indefinite Person,” Belgrade: The Salon of the Museum of Contemporary Art, 1987, catalogue for the exhibition ‘International Exhibition of Modern Art,’ reprinted in: Evans, David (ed.) *Appropriation*, London: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009, 142–148
- Milašinović Marić, Dijana i Marić, Igor, „Ivan Antić – arhitektonično“, u: Ivanović Vojvodić, Jelena; Jovović Prodanović, Danica i Sarić, Ružica (ur.), *Od Communis do Komunikacija – publikacija štampana povodom manifestacije „13. BINA“ (10 – 31. 5. 2018)*, Beograd: Beogradska internacionalna nedelja arhitekture, 2018, 21–68.
- Милинковић, Марија, „Архитектонска критичка пракса: теоријски модели“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2012.
- Milohnić, Aldo, „Artivizam“, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 47/48 (2011), 24–37.
- Mirković, Đuro, „Stambena arhitektura u opusu arhitekta Ninosalava Kučana“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, vol. 4, no. 1/11 (1996), 109–118.

- Mitov, Dejan, "The use of Architectural Scale Models in Populist Representation of Megastructural Projects," in: Dragičević Šešić, Milena and Nikolić, Mirjana (eds.), *Situating Populist Politics: Arts & Media Nexus*, Belgrade: Clio and Faculty of Dramatic Arts – Institute for Theatre, Film, Radio and Television, 2019, 213–228
- Mitrović, Bojan, "Yugoslavia between socialism and consumerism," in: Peraica, Ana (ed.), *Smuggling Anthologies Reader*, Rijeka: Museum of Modern and Contemporary Art, 2015, 149–157
- Митровић, Михајло, *Архитектура у свету и код нас. 52 године колумне у „Политици“*, Београд: DPC, 2014.
- Mladenović, Milorad, *Neposredni konteksti – umetnički radovi i projekti 1994 – 2017*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2018.
- Monografija povodom 60 godina od osnivanja kompanije*, Beograd: Energoprojekt Holding a.d., 2011.
- Mrduljaš, Maroje, "Building the Affordable Arcadia. Tourism development on the Croatian Adriatic coast under state socialism," in: Beyer, Elke; Hagemann, Anke and Zinganel, Michael (eds.), *Holidays after the Fall: Seaside Architecture and Urbanism in Bulgaria and Croatia*, Berlin: Jovis, 2013, 171–207
- Mrduljaš, Maroje and Kulić, Vladimir, "Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States," in: Mrduljaš, Maroje and Kulić, Vladimir (eds.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism: Architecture and Urban Planning in the Former Yugoslavia and the Successor States*, Zagreb: Croatian Architects' Association, 2012, 6–13
- Mrduljaš, Maroje; Kulić, Vladimir and Jovanović, Jelica, "Unfinished Modernisations: Reconstructing the Architectural History of Socialist Yugoslavia," in: Moravčíková, Henrieta (ed.), *Current Issues of Central and Eastern European Architectural Historiography – Proceedings from the Architectural Historians Colloquium, FA STU Bratislava, 31. 1 – 1. 2. 2013*, *Architektonické listy Fakulty architektúry STU / Architecture Papers of the Faculty of Architecture STU*, vol. 18, no. 2 (2013), 16–23
- Mutnjaković, Andrija, *Biourbanizam*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1982.

- Olick, Jeffrey and Robbins, Joyce, "Social Memory Studies: From 'Collective Memory' to the Historical Sociology of Mnemonic Practices," *Annual Review of Sociology*, 24 (1998), 105–140
- Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013
- Paladino, Zrinka, „Mogućnosti obnove arhitekture Ivana Vitića u Laginjinoj ulici u Zagrebu / Possibilities of Renovating the Architecture of Ivan Vitić in Laginjina Street in Zagreb“, u: Bodrožić, Nataša i Šimpraga, Saša (ur.), *Motel Trogir: nije uvijek budućnost ono što dolazi / Motel Trogir: It is not Future that Always Comes After*, Zagreb: Udruga za suvremene umjetničke prakse Slobodne veze / Eindhoven: Onomatopee, 2016, 148–165.
- Pavis, Patris, *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*, Beograd: Clio, 2021.
- Pešić, Mladen G., „Izložbene prakse arhitekture u Jugoslaviji i jugoslovenski kulturni prostor od 1945. do 1991“ – doktorska disertacija, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2018.
- Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija. Deo 1, A–K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1986.
- , „Prilog proučavanju filmskog citata“, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač (ur.), Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988, 197–207.
- Попадић, Милан, „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду“, *Наслеђе*, 10 (2009), 159–177.
- Popović, Una i Dražić, Dušica (ur.), *Beograd: nemesta: umetnost u javnom prostoru / Belgrade: Nonplaces: art in public space*, publikacija objavljena povodom istoimene izložbe, 31. 07 – 06. 09. 2009, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2009.
- Potrč, Marjetica; Bauer, Ute Meta and Waltz, Sasha, "Space and Architecture in the Artistic Process" – panel discussion, moderated by Lukas Feireiss, aus: Hauser, Susanne und Weber, Julia (Hg.), *Architektur in transdisziplinärer Perspektive – Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, 381–397
- Preziosi, Donald, *Architecture, Language, and Meaning: The Origins of the Built World and its Semiotic Organization*, The Hague: Mouton Publishers, 1979
- Prince, Richard, 'Richard Prince interviewed by Peter Halley', *ZC*, 10 (Spring 1984), 5–6.

- Prodanović, Mileta, „Betonski safari“, u: *Tranziciona galanterija*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2011, 7–23.
- , „Skica za spomenik srpskoj tranziciji / Sketch for a Monument to Serbian Transition“, u: Mladenov, Svetlana (ur.), *Skulptura u urbanom prostoru: objekti, instalacije, ambijenti, intervencije / Sculpture in Urban Space: Objects, Installations, Ambiances, Interventions*, Novi Sad: Visart i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008, 113–117.
- Rendell, Jane, *Art and Architecture: A Place Between*, London: IB Tauris, 2006
- Riffaterre, Michael, „Syllepsis,“ *Critical Inquiry*, 6 (1980), 625–638
- Sadiki, Arber I., „Arhitektura javnih objekata Prištine u razdoblju od 1945. do 1990. godine: društveni i oblikovni faktori“ – doktorska disertacija, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2019.
- Samary, Catherine, *Plan, Market and Democracy. The Experience of the So-Called Socialist Countries* – four lectures presented at the International Institute for Research and Education in 1987, *Notebooks for Study and Research*, number 7/8, 1988
- Seferagić, Dušica, „Standard stanovanja i kvaliteta života“, u: Bežovan, Gojko i Kuzmanović, Momo (ur.), *Stambena politika i stambene potrebe*, Zagreb: Radničke novine, 1987, 41–61.
- Sekulić, Dubravka, „Izgradnja nesvrstane modernosti“, u: Sekulić, Dubravka; Krstić, Katarina i Dolinka, Andrej (ur.), *Zoran Bojović: tri tačke oslonca / Zoran Bojović: Three Points of Support*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013, 36–72.
- , “The ambiguities of informality: The extra-legal production of space in Belgrade during socialism and after,” *dérive – Verein für Stadtforschung* 71 (April – June 2018), special issue, Laimer, Christoph (ed.), *Bidonvilles & Bretteldörfer Ein Jahrhundert informeller Stadtentwicklung in Europa*, 37–42
- , “Constructing Non-Alignment: the case of Construction Enterprise Energoprojekt 1961–1989, architecture, construction and Yugoslavia in the world” – doctoral thesis, Zurich: Eidgenössische Technische Hochschule, 2020
- , “Constructing Non-Alignment,” Theory Lectures Series, Graz: Institut für Zeitgenössische Kunst, 17. 9. 2020
- Skains, Lyle, “Creative Practice as Research: Discourse on Methodology,” *Media Practice and Education*, vol. 19, no. 1 (2018), 82–97. DOI: 10.1080/14682753.2017.1362175
- Slivnik, Lara, “Jugoslavanski paviljoni na svetovnih razstavah / Yugoslav Pavilions at World Exhibitions,” *Arhitektura, raziskave*, 2 (2014), 37–48.

- Smit, Teri, *Savremena umetnost i savremenost: zbirka eseja*, Beograd: Orion art, 2014.
- Smith, Terry, "What is Contemporary Art? Contemporaneity and Art to Come," *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 71 (1–2, 2002), 3–15, DOI: 10.1080/002336002320273313
- , *Contemporary Art: World Currents*, New Jersey: Pearson Education, Inc., 2011
- Smode Cvitanović, Mojca, "Tracing the Non-Aligned Architecture: Environments of Technical Cooperation and the Work of Croatian Architects in Kumasi, Ghana (1961–1970)," in: Kulić, Vladimir and Videkanić, Bojana (eds.), *Thick Descriptions: Socialist Yugoslavia in Construction*, special issue of *Histories of Postwar Architecture*, vol. 6, no. 3 (2020), 34–67, DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/10450>
- Stierli, Martino, "Networks and Crossroads: The Architecture of Socialist Yugoslavia as a Laboratory of Globalization in the Cold War," in: Stierli, Martino and Kulić, Vladimir (eds.), *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980*, New York: The Museum of Modern Art, 2018, 11–25
- Stipeč Brlić, Gordana, „Neboderi – grad među oblacima“, *Zbornik radova Građevinskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci*, vol. XX, no. 1 (2017), 207–226.
- Стојиљковић, Даница, „Структурализам у архитектури Југославије у периоду од 1954. до 1980. године“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2017.
- Subotić, Irina, "Contemporary Art in Traditional Museum Installations: Curator as Art Critic. Example of the Exhibition *Experiences from Memory*. National Museum, Belgrade 1994/1995," *Crossroads in Central Europe. Ideas, Themes, Methods and Problems of Contemporary Art and Art Criticism*, Budapest: Association of Hungarian Creative Artists, 1996, 97–102
- Sullivan, Graeme, "Research Acts in Art Practice," *Studies in Art Education – A Journal of Issues and Research*, no. 48, vol. 1 (fall 2006), 19–35
- , *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, Sage Publications, 2010
- Suvin, Darko, *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije 1945.–72., uz hipoteze o početku, kraju i suštini*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung – Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu, 2014.
- Šuvaković, Miško, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd: Narodna knjiga, 1995.

- , „Ka tvrdom modernizmu: Projekt Mondrian – Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski“, u: *Projekta(r)t: časopis za vizuelne umetnosti*, 11–15 (mart 2001), temat: „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza“, 181–189.
- , *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky i Ghent: Vlees & Benton, 2005.
- , *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti*, Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- , “General Theory of Ideology and Architecture,” in: Mako, Vladimir; Roter Blagojević, Mirjana and Vukotić Laazar, Marta (eds.), *Architecture and Ideology – conference proceedings*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 2–12
- , *Neo-Aesthetic Theory. Complexity and Complicity Must be Defended*, Vienna: Hollitzer Verlag, 2017
- , „Strateške i taktičke tranzicije“, u: Čekić, Jovan i Šuvaković, Miško (ur.), *Nova povezivanja: od scene do mreže*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017, 23–39.
- Tanović, Ines i Mraović, Boriša, „Kontradikcije raspada. Radni narod, organizirani odmor i nedjeljivi ostaci“, u: Knežević, Vida i Miletić, Marko, *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, Beograd: Centar CZKD – Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2018, 203–216.
- Taylor, Karin i Grandits, Hannes, „Turizam i stvaranje socijalističke Jugoslavije – uvod“, u: Taylor, Karin i Grandits, Hannes (ur.), *Sunčana strana Jugoslavije: povijest turizma u socijalizmu*, Zagreb: Srednja Europa, 2013, 23–51.
- Todorova, Marija, *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek (2. izdanje), 2006.
- Tušek, Darovan, „Amblemi modernog Splita / Emblems of Modern Split“, u: Bodrožić, Nataša; Butković Mićin, Lidija i Šimpraga, Saša (ur.), *Pejzaži potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji / Consumer Culture Landscapes in Socialist Yugoslavia*, Zagreb: Slobodne veze – Udruga za suvremene umjetničke prakse i Eindhoven: Onomatopee 152, 2018, 214–227.
- Uskoković, Sandra, “Choreographing architecture. Man is Space, Vitić dances,” *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, vol. 21, no. 6 (2017), 849–859, DOI: 10.1080/13604813.2017.1412645
- Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1992

- , *Warped Space – Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2000
- von Rosen, Valeska, “Interpikturalität,” in: Pfisterer, Ulrich (ed.), *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Springer, 2011, 208–211, DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-00331-7_84
- Winter, Jay, “Sites of Memory and the Shadow of War,” in: Erll, Astrid and Nünning, Ansgar (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin and New York: de Gruyter, 2008, 61–76
- Young, James O., “Art, authenticity and appropriation,” *Frontiers of Philosophy in China*, 3 (January 2006), 455–476. DOI 10.1007/s11466-006-0019-2
- Zeković, Miljana, „Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora umetnosti“ – doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2015.
- Zięba, Magdalena, “Authenticity (*aura*) recycled. Erasing originality in appropriation art,” in: Markowska, Anna (ed.) *Politics of Erasure from “Damnatio Memoriae” to Alluring Void*, Warsaw: Polish Institute of World Art Studies & Torun: Tako Publishing House, 2014, 253–263
- Zinganel, Michael and Beyer, Elke, “‘Beside the seaside...’ Architectures of a modern global longing,” in: Beyer, Elke; Hagemann, Anke and Zinganel, Michael (eds.), *Holidays after the Fall: Seaside Architecture and Urbanism in Bulgaria and Croatia*, Berlin: Jovis, 2013, 35–53
- Живанчевић, Јелена, „Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије“ – докторска дисертација, Београд: Архитектонски факултет, 2012.
- Žugić, Višnja, „Performativnost arhitektonskog prostora: arhitektonski subjekat u funkciji proizvodnje značenja“ – doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2017.

Elektronski izvori

- Atkin, Albert, “Peirce's Theory of Signs,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
 <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>>, poslednji put pristupljeno 12. 1. 2021.

- Bishop, Claire, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents," *Artforum*, February 2006, <<https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>>, poslednji put pristupljeno 17. 3. 2021.
- [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture i Rafaela Dražić, *BROD=GRAD*, 3. 5. 2013, <<http://www.blok.hr/hr/projekti/brod-grad>>, poslednji put pristupljeno 12. 4. 2021.
- Boban, Duška intervju vodio Saša Šimpraga, „Fabrisovo Dalmacijavino – novi, suvremeni i živi Muzej mora“, 24. 4. 2015, <<http://pogledaj.to/arhitektura/fabrisovo-dalmacijavino-novi-suvremeni-i-zivi-muzej-mora/>>, poslednji put pristupljeno 24. 4. 2021.
- Chandler, Daniel, "Intertextuality," *Semiotics for Beginners*, <<http://www.visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem09.html>>, poslednji put pristupljeno 17. 3. 2021.
- Inkluzivna galerija, <<https://www.inkluzivnagalerija.rs/>>, poslednji put pristupljeno 7. 4. 2021.
- Jencks, Charles, "Semiology and Architecture," in Jencks, Charles and Baird, George (eds.), *Meaning in Architecture*, London UK: Barrie & Jenkins, 1969, <<https://www.atlasofplaces.com/essays/meaning-in-architecture/>>, poslednji put pristupljeno 11. 1. 2021.
- Kadijević, Aleksandar, „Jugoslovenstvo u arhitekturi kao istorijsko i naučno pitanje“, predavanje na departmanu za istoriju umetnosti, kurs: Srpska arhitektura od kraja XVII do početka XXI veka, <<http://moodle4.f.bg.ac.rs/mod/resource/view.php?id=27342>>, poslednji put pristupljeno 26. 11. 2020.
- Magdić, Diana, „Koteks – najbolje od Splita osamdesetih“, *Pogledaj.to*, 24. 2. 2015, <<http://pogledaj.to/arhitektura/koteks-najbolje-od-splita-osamdesetih>>, poslednji put pristupljeno 9. 4. 2021.
- Matejčić, Barbara, „Vitićev neboder nikada nije dobio uporabnu dozvolu“, *Pogledaj.to*, 28. 2. 2014, <<http://pogledaj.to/arhitektura/viticev-neboder-nikada-nije-dobio-uporabnu-dozvolu/>>, poslednji put pristupljeno 14. 4. 2021.
- MG+MSUM, „Prispeli projekti: Triglav po Triglavu“, 2018, <<http://www.mg-lj.si/si/obisk/2353/triglav-po-triglavu/>>, poslednji put pristupljeno 21. 5. 2021.
- Mutnjaković, Andrija, „Kuća koja nema ideju nije kuća“, intervju vodio Saša Šimpraga, 22. 5. 2014, <<http://pogledaj.to/arhitektura/kuca-koja-nema-ideju-nije-kuca/>>, poslednji put pristupljeno 10. 4. 2021.

Peritz, Romina, „Moj neboder sa 160 stanova i 20 katova čeka useljenje prvih stanara – vrabaca i sjenica“, *Jutarnji list*, 16. 3. 2020, <<https://www.jutarnji.hr/kultura/art/beogradski-umjetnik-urijeci-podignuo-neobicno-zdanje-moj-neboder-sa-160-stanova-i-20-katova-ceka-useljenje-prvih-stanara-vrabaca-i-sjenica-10095784>>, poslednji put pristupljeno 15. 4. 2021.

Potrč, Marjetica, “Architectural case studies,” <<https://www.potrc.org/project1.htm>>, poslednji put pristupljeno 12. 3. 2021.

Rädle, Rena i Jeremić, Vladan, *World Communal Heritage*, 2010, <<https://communalheritage.wordpress.com/about/>>, poslednji put pristupljeno 9. 5. 2021.

Schuman, Aaron, *In Appropriation*, tekst za istoimenu izložbu, Houston Center for Photography, 7. 9 – 28. 10. 2012, <<https://www.aaronschuman.com/inappropriationpages/inappropriationintro.html>>, poslednji put pristupljeno 19. 5. 2021.

Stevanović, Katarina „Prodat Sava centar: Zašto je važno sačuvati 'staklenu palatu na obali Save““, 9. 11. 2020, <<https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-53696054>>, poslednji put pristupljeno 12. 3. 2021.

Stošić, Slobodan, *Usefulness – koncept rada*, 2013, <<https://slobodanstosic.tumblr.com/post/45786791353>>, poslednji put pristupljeno 17. 4. 2021.

Šimpraga, Saša, „Neizvjesna sudbina Bregovčevog i Richterovog muzeja u Siriji“, 24. 9. 2015, *Pogledaj.to*, <<http://pogledaj.to/arhitektura/neizvjesna-sudbina-bregovcevog-i-richterovog-muzeja-u-siriji/>>, poslednji put pristupljeno 9. 4. 2021.

Turato, Idis, „Riječka banka: Kazimir Ostrogović“, 2. 10. 2011, <<https://www.idisturato.com/blog/2011/10/02/rijecka-banka/>>, poslednji put pristupljeno 12. 4. 2021.

Umetnik kao publika: Milorad Mladenović, urednik: Boba Mirjana Stojadinović, 24. 11. 2010, Kulturni centar REX, <https://razgovori.files.wordpress.com/2010/07/umetnik-kao-publika_misam.pdf>, poslednji put pristupljeno 12. 5. 2021.

Vuga, Boštjan; Vučinić, Dijana; Hartmann, Simon; Ruby, Ilka; Ruby, Andreas and Adžić, Nebojša, “Treasures in Disguise,” 14th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, Pavillion of Montenegro, 7. 6 – 31. 10. 2014, <<http://treasures-in-disguise.net/>>, poslednji put pristupljeno 19. 4. 2021.

Biografija

PUBLIKACIJE:

Radovi objavljeni u naučnim časopisima

- “Choreographic and Spatial Layers in Jasmina Cibic's Screendance *The Pavilion*,” *Život umjetnosti*, 106 (2020), 36–51. DOI: <https://doi.org/10.31664/zu.2020.106.03>
- „Citiranje arhitekture kao umetnička i interpretativna strategija u savremenoj skulpturi: primer Radoša Antonijevića“, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, 48 (2020), 303–314.
- „*Die Untermenschen* i fantastično kao metod društvene kritike u filmu *Jojo Rabbit*“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 63 (2020), 153–166.
- „Savremene umetničke prakse kao vid interkulturalne komunikacije sa izbeglicama sa drugih kontinenata“, *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 18 (2019), 22–33.
- “Museum of Revolution and Synthesis in Saša Tkačenko's *Eternal Flame*,” *Synaxa: Matica srpska International Journal for Social Sciences, Arts and Culture*, 4/5 (2019), 77–87
- „Savremena likovna kritika u Srbiji – stanje i potencijali“, *Sveske Matice srpske: građa i prilozi za kulturnu i društvenu istoriju*, 60 (2019), serija: Umetnosti (17), 55–68.
- “Full-Scale Architectural Models in Post-Yugoslav Art Practices,” *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 18 (2018), 57–66.
- “Re-Thinking Architectural Modernism in Contemporary Art: Jasmina Cibic, Dušica Dražić and Katarina Burin,” *AM Journal of Art and Media Studies*, 16 (2018), 85–98. DOI: <http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i16.256>
- “Architectural Scale Models within Contemporary art Practices in Post-Socialist Europe,” *Život umjetnosti*, 102 (jul 2018), 22–41. DOI: 10.31664/zu.2018.102.01
- “Animated GIF as a Method for Documenting Architecture,” *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 12 (2016), 71–79.
- „Pionirski gradovi u post-jugoslovenskom kontekstu“, *Arhitektura i urbanizam*, 44 (2017), 47–53. DOI: 10.5937/a-u0-11945
- “Traumatic Sublime: Genealogy of the Term and Relation to Contemporary Art and Media,” *AM Journal of Art and Media Studies*, 9 (2016), 135–143. DOI: <http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i9>
- “SPENS and Gripe 25 years after the general Yugoslav plan,” *Praznine*, Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo, 10 (2016), 63–71
- “The Joycean Empty Form of Difference,” *Zbornik za jezike i književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 3 (2013), 131–142.
- „Susret Crnjanskog i Zimela u *Romanu u Londonu*“, *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, 82 (2012), 107–120.
- „Uloga poezije u post-teatru Milene Marković“, *Zbornik za jezike i književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 1 (2011), 193–203.
- „Polifonija umetničkih identiteta u stvaralaštvu Rastka Petrovića“, *Ulaznica*, Zrenjanin: Narodna biblioteka, 218 (2009), 103–114.

Poglavlja

- “Ethics and Aesthetics: Photographic Approaches to Brutalism,” in: Dijana Metličić and Mia Ćuk (eds.), *Interdisciplinary Companion to Photography/ Photography as a Method of Visual Research*, Novi Sad: Akademija umetnosti, 2019, 46–59
- “Artistic interventions within non-art-based environments / Umetničke intervencije u neumetničkim okruženjima“, u: Tibor Petrik (ur.), *Artistic Interventions in Organisations / Umetničke intervencije u organizacijama*, Novi Sad: Kulturanova, 2017, 49–62.

Saopštenja sa međunarodnih skupova štampana u celini

- „Političnost performativnosti u savremenoj umetnosti“, u: Silvia Dražić i Vera Kopicl (ur.), *Teorijski diskursi savremene ženske kulture – zbornik radova sa konferencije Politike tela u savremenoj umetnosti*, K.A.T., održane u okviru Multimedijalne platforme savremene ženske umetnosti, teorije i aktivizma (22. 11 – 13. 12. 2019), Novi Sad: Savez feminističkih organizacija (Re)konekcija, Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, 2019, 129–138.
- “Animated GIF and Architecture,” in: Ružica Bogdanović (ed.), *Going Digital: Innovation in Art, Architecture, Science and Technology in Digital Era – proceedings*, Belgrade: STRAND – Sustainable Urban Society Association, 2018, 171–182

- “Peter Greenaway’s Cenotaph to Joycean Modernity: A Portrait of the Architect at Fifty Five,” in: Ivana Đurić Paunović and Maja Marković (eds.), *English Language and Anglophone Literatures Today (ELALT) Conference Proceedings Book*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 2011, 423–436
- “*phonoscopically incuriosited*: Phoneme within Mechanisms of Finnegans Wake,” *Hypermedia Joyce Studies*, Special Prague Symposium Issue (11, 2010/2011), http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v11_1/main/essays.php?essay=jankov.

RADNO ISKUSTVO:

Od oktobra 2015 – samostalni umetnik, ULUPUDS

Maj 2015 – položen državni ispit za kustosa

2014–2015 – Muzej savremene umetnosti Vojvodine, kustos (zamena zaposlene na odsustvu)

2014 – Zavod za kulturu Vojvodine, umetnički direktor

2012–2014 – Muzej savremene umetnosti Vojvodine, asistent posetiocima i po potrebi kustosima, koordinator i arhivar hemeroteke, asistent PR službi, organizator biblioteke, recenzent publikacija Muzeja za potrebe web prezentacije, povremeno prevodilac sa/na engleski

+ Saradnja sa stručnim udruženjima, časopisima i medijima: SULUV (kao likovni kritičar – 2018, 2019), Šok zadruge (intervjui sa umetnicima godišnjeg programa – 2015, 2016), časopis za lutkarsku umetnost *Niti* (Srbija, od 2016), mesečni časopis *Kultura*: (Srbija, 2017), časopis za arhitekturu i prostor *Pogledaj.to* (Hrvatska, 2015), portal B92 (2012–2015), časopis za savremenu umetnost i kulturu *Nova misao* (Srbija, 2010–2015)

Samostalni kustoski projekti i saradnje (izbor):

- *Transformacije: savremena umetnost u/o arhitekturi*, Galerija savremene umetnosti Pančevo, 3 – 18. 12. 2020.
- Lana Stojićević: *Betonikus*, Salon Galić, HULU, Split, 29. 10 – 13. 11. 2020.
- 22. Međunarodni festival multimedijalne umetnosti – IMAF, 4 – 26. 9. 2020, tekst za katalog: „Performans i mogućnost susreta u 2020 / Performance Art and the Possibility of Encounter in 2020“
- 43. Likovna kolonija Jalovik, selektor i kustos, 1 – 9. 8. 2020.
- *Suvremena topografija*, Mavena, NMG@Praktika, Klub Kocka, Split, 12 – 20. 3. 2020.
- *Izgraditi ponovo: umetnici o arhitekturi*, sa Branislavom Nikolićem, Galerija savremene umetnosti Pančevo, 21. 11 – 6. 12. 2019.
- *Prostor u savremenoj umetnosti Vojvodine*, izložba redovnih članova SULUV u Galeriji Kazamat, HDLU Osijek (saradnja sa SULUV i HDLU), 30. 8 – 23. 9. 2019.
- 21. Međunarodni festival multimedijalne umetnosti (IMAF), 6 – 9. 9. 2019, tekst za katalog: „Metafora u savremenom performansu / Metaphor in Contemporary Performance Art“
- 42. Likovna kolonija Jalovik, gostujući kustos, 12 – 23. 8. 2019.
- Lana Stojićević: *Sunny Side*, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, 6–27. 6. 2019, tekst za katalog: „Projekat za ekološku/ekonomsku budućnost“
- *Suvremena topografija*, Pogon, Zagreb, 2 – 7. 9. 2018.
- *Post-arhiva savremene umetnosti*, Remont, Beograd, 23 – 30. 3. 2018.
- 20. Međunarodni festival multimedijalne umetnosti (IMAF), 7 – 9. 9. 2018, tekst za katalog: „Performans i/ili savremena umetnost / Performance and/or Contemporary Art“
- *GIF i gradovi*, Galerija Podroom, Kulturni centar Beograda, 9. 2 – 9. 3. 2017.
- *GIF i javni urbani prostori*, Muzej moderne i savremene umjetnosti, Rijeka, 7 – 15. 7. 2015.
- Marko Marković: *Reversed Pyramids / Izvrnute piramide*, Muzej moderne i savremene umjetnosti, Rijeka, 17. 7 – 4. 8. 2015, tekst za katalog: „The measure of all things in global crisis / Mjera svih stvari u globalnoj krizi“
- *Reanimacija*, Novi Sad: Studentski kulturni centar, oktobar 2014, tekst za katalog: „Demos/Dijalog“
- Igor Antić: O čemu mi to pričamo?, Zrenjanin: Savremena galerija, 8 – 25. 9. 2014, tekst za katalog: „Nepostojanje viška vrednosti / The Lack of Surplus Value“
- Projekat *Razlike*, Novi Sad: Akademija umetnosti, 20 – 28. 6. 2014, tekst za katalog: „Anualnost kao kulturno-politička nužnost“
- Projekat *Razlike*, Novi Sad: Akademija umetnosti, 21 – 28. 6. 2013, tekst za katalog: „Razlike u trajanju“

Učešće na grupnim izložbama (izbor)

(godina, galerija, grad, naziv izložbe)

2019 – Praško kvadrijenale scenskog dizajna i scenskog prostora. Izloženi rad: *Broken Light*, autori: Sonja Jankov,

Janž Ormezu, Đina Prnjat i Nemanja Milenković

2019 – Sivilara, Novi Sad, „Soba za moje pozorište“

- 2017 – Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, *Hidden Lines of Space – In Between Presentation* (segment sa publikacijama)
- 2017 – BWA Awangarda Gallery, Wroclaw, Peto urbano bijenale *Out of Something*
- 2017 – Sandwich, Bukurešt, *World Attractors*
- 2015 – Fabricca del Vapore, Milano, *Bijenale mladih umetnika Mediterana i Evrope*, srpska selekcija
- 2015 – Fabricca del Vapore, Milano, *Bijenale mladih umetnika Mediterana i Evrope*, specijalni projekat „Motel Trogir“
- 2015 – javni prostor Beograda, *Spomenik alternative kapitalizmu*, KC Farbara, propratni program konferencije organizovane od strane Instituta za filozofiju i društvena pitanja
- 2014 – MSUV, Novi Sad, *Forum di Arte e Cultura Contemporanea*

OBRAZOVANJE:

- Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu
2011–2013.
Zvanje: master kulturolog
- Fakultet za umetnosti i filozofiju, Karlov univerzitet u Pragu
Centar za teoriju i kritiku umetnosti
2008–2009.
- Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu
2004–2009.
Zvanje: diplomirani komparatista
- Srednja škola za dizajn „Bogdan Šuput“, Novi Sad
2000–2004.
Zvanje: tehničar dizajna enterijera i industrijskih proizvoda

radionice (izbor)

29. 10. 2017 – *Privremena arhitektura*, voditelji: kolektiv Ephemera, KC Lab, Novi Sad
- 15 – 22. 7. 2017 – *Privremeno u arhitekturi*, Architecture Prison Summer School, v. Numen/For Use, Kotor
20. 6. 2017 – *Volontiranje i menadžment volontera*, v. Elin Witschas Thomassen, KC Barbara, Vroclav
16. 5. 2017 – *Razvoj publike*, v. Goran Tomka, Omladinski centar Crna kuća, Novi Sad
4. 5. 2017 – *Sekundarna arhitektura*, projekat „Kad bi zgrade pričale“, v. Branislav Nikolić, DeSpot, Beograd
5. 5. 2016 – *Prostori i migracije*, v. Marko Lulić, Remont, Beograd
- 22 – 23. 2. 2016 – *Nove ideje za stare zgrade*, Ministarstvo prostora, Dom omladine, Beograd
- 8 – 13. 12. 2015 – *Ilka's Dream of Chairs*, v. Kristian Dašek i Luiza Poza, Drugo Balkansko bijenale arhitekture, Kolektiv, Beograd
- 18 – 22. 6. 2015 – *Motel Trogir*, organizacija: Slobodne veze i Bijenale mladih umetnika Mediterana i Evrope, Split i Milano
- 23 – 30. 8. 2014 – *Zelena akademija*, Vis
- 5 – 11. 7. 2009 – *James Joyce Summer School*, Universita Roma III, Trst

Изјава о ауторству

Потписана Соња Јанков
број индекса Ф3/2018.

Изјављујем,

да је докторска дисертација под насловом

Цитирање архитектуре југословенског модернизма као стваралачки и интерпретативни метод у савременим уметничким праксама

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена докторска теза у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 25. 6. 2021.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Цитирање архитектуре југословенског модернизма као стваралачки и интерпретативни метод у савременим уметничким праксама

која је моје ауторско дело.

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

Потпис докторанда

У Београду, 3. 9. 2021.



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторске дисертације**

Име и презиме аутора: **Соња Јанков**

Број индекса: **Ф3/2018.**

Докторски студијски програм: **Теорија уметности и медија**

Наслов докторске дисертације: **Цитирање архитектуре југословенског модернизма као стваралачки и интерпретативни метод у савременим уметничким праксама**

Ментор: **др Милена Драгићевић Шешић, професорка емерита**

Коментор: **др Никола Дедић, ванредни професор**

Потписана Соња Јанков

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 3. 9. 2021.

