

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

мр Ђорђе И. Алфиревић

**ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
У АРХИТЕКТУРИ XX ВЕКА
У СРБИЈИ**

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

MSc Đorđe I. Alfirević

EXPRESSIONISM
IN XX CENTURY ARCHITECTURE
IN SERBIA

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

Ментор:

Др Александар Игњатовић, ванредни професор,
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

Чланови комисије:

Др Владимир Мако, редовни професор,
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

Др Александар Кадијевић, редовни професор,
Универзитет у Београду - Филозофски факултет

Датум одбране:

Београд

Захваљујем,

професорима Александру Игњатовићу и Александру Кадијевићу, на разумевању и подршци током израде докторске дисертације; колегама Ненаду Лајбеншпергеру из Републичког завода за заштиту споменика културе у Београду, Биљани Мишић из Завода за заштиту споменика културе града Београда и Олги Шрам из галерије „Ликовни сусрет” у Суботици, на уступљеној техничкој документацији за објекте који су анализирани у дисертацији; професорима и архитектама Браниславу Митровићу, Спасоју Крунићу, Миодрагу Мирковићу, Михаилу Чанку, Предрагу Ристићу, Александру Спајићу, Марију Јобсту, Василију Милуновићу, Огњену Ђуровићу, Зорану Булајићу, на учешћу у интервјуима и уступљеној техничкој документацији за објекте који су анализирани у дисертацији; члановима моје породице и супрузи Сањи.

Аутор

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ XX ВЕКА У СРБИЈИ

РЕЗИМЕ

Када се у науци помиње реч „експресионизам”, у већини случајева се мисли на стилски правац, који се јавио у архитектури и уметностима почетком XX века и који је трајао до 1930. године. Са друге стране, постоји и шире тумачење појма, по коме експресионизам није само стилски правац, већ једна од кључних стваралачких тенденција, тј. темељни чинилац у свим уметностима током историје. Ослањајући се на шире тумачење, у раду је разматрана могућност постојања експресионизма у архитектонској култури у Србији током XX века и поред увреженог мишљења, да он није имао значајнијег утицаја на архитектуру у нашој средини. Критичком анализом теоријских ставова у литератури, размотрене су сличности и разлике између основних естетских категорија „експресије” и „експресивности”. Такође, је констатована њихова релација са феноменом експресионизма, а све са циљем јаснијег тумачења и евидентирања његове појаве у архитектури у Србији. Студијом најзначајнијих експресионистичких остварења у архитектури у свету, су екстраховани експресионистички принципи и обележја, чије је постојање истражено на референтним архитектонским примерима из Србије. Компаративном анализом одабраних архитектонских остварења, који су настали током XX века у Србији и који су у литератури означени као експресионистички, у истраживању је изведен закључак, да експресионизам представља темељни принцип и једну од кључних стваралачких тенденција у архитектури XX века у Србији. Такође, експресионизам се не јавља у истом периоду кад и у другим деловима Европе (1905-1930), већ је преломни тренутак за његову појаву почетак шездесетих година XX века, када се јављају први пројекти и реализације, код којих је експресионистички израз у целости спроведен, што је супротно ономе што је до сада важило у науци.

Кључне речи: архитектура, експресионизам, експресија, експресивност.

Научна област: Архитектура и урбанизам

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

УДК број: 72.036.7(497.11)"19"(043.3)

EXPRESSIONISM IN XX CENTURY ARCHITECTURE IN SERBIA

ABSTRACT

When the word „expressionism” is mentioned in science, it usually refers to style movement which appeared in architecture and the arts at the beginning of the XX century and lasted until 1930. However, there is a wider interpretation of the term, which defines expressionism not only as a style movement but as one of the key creative tendencies, i.e. the essential factor in all arts throughout history. By relying on the wider interpretation, this paper discussed potential presence of expressionism in architectural culture in Serbia during the XX century, even though the prevailing opinion claimed that expressionism did not have a more significant influence on the architecture in Serbia. By critically analyzing theoretical positions in literature, we examined the similarities and differences between basic aesthetic categories: „expression” and „expressiveness”. We also confirmed their relation to the phenomenon of expressionism, with an aim of providing a clearer interpretation of it, as well as establishing its presence in Serbian architecture. By studying most prominent expressionist achievements in world architecture, we extracted expressionistic principles and characteristics whose presence we examined on leading architectural examples in Serbia. By comparative analysis of selected architectural objects, made in XX century in Serbia and marked in reference books as expressionist, our paper concludes that expressionism represents the key principle and one of the essential creative tendencies in XX century architecture in Serbia. Moreover, expressionism in Serbia did not emerge at the same time as in other parts of Europe (1905-1930), the turning point leading to its appearance was the beginning of the sixties in the XX century, when the first projects and realizations appeared, implementing complete expressionist articulation, which opposed the existing viewpoints in science.

Key words: architecture, expressionism, expression, expressivity

Scientific area: Architecture and urbanism

Specific scientific area: History, theory and aesthetics of architecture and visual arts and preservation of architectural heritage

UDK number: 72.036.7(497.11)"19"(043.3)

САДРЖАЈ

УВОД	1
Уводне напомене о теми	1
Досадашња искуства и уочени проблеми о предмету истраживања	2
Предмет истраживања	10
Циљеви и задаци истраживања	12
Полазне хипотезе	14
Научни методи истраживања	16

І ДЕО - ЕКСПРЕСИОНИЗАМ - ЕКСПРЕСИЈА - ЕКСПРЕСИВНОСТ

Глава І

1.1. Експресионизам	19
1.1.1. Порекло и тумачење појма „експресионизам”	19
1.1.2. Друштвене прилике у Европи почетком XX века	26
1.1.3. Опште карактеристике експресионизма	28
1.1.4. Експресионизам у ликовној уметности	29
1.1.5. Експресионизам у филмској уметности	34
1.1.6. Експресионизам у архитектури	36
1.1.6.1. Експресионистичке тенденције пре почетка XX века	38
1.1.6.2. Експресионизам (1910-1928)	41
1.1.6.3. Нео-експресионизам (1950-1980)	42
1.1.6.4. Експресионистичке тенденције крајем XX века (1980-2000)	44
1.1.7. Експресионистичке теме - мотиви	45
1.1.7.1. Скулптуралност форме	47
1.1.7.2. Пластичност површина	50
1.1.7.3. Перцептивни потенцијал материјала	51
1.1.7.4. Потенцирани колоризам	53
1.1.8. Експресионистичка обележја и стваралачки принципи	55
1.1.9. Предуслови за појаву експресионизма.....	58
1.1.9.1. Потреба ствараоца за интуитивним самоизражавањем	61
1.1.9.2. Потреба ствараоца за оригиналним изражавањем у односу на друге ствараоце и окружење	64
1.1.9.3. Потреба инвеститора за истицањем материјалне моћи и статуса у друштву	66
1.1.9.4. Истицање државне моћи и националног идентитета	68
1.1.9.5. Засићење актуелним стилем и тежња ка радикалним променама	72
1.2. Експресија	74
1.3. Експресивност	79

II ДЕО - ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ ТОКОМ XX ВЕКА

Глава II

2. Наговештаји експресионизма у архитектури у Србији пре I светског рата	84
2.1. Скулптуралност форме	93
2.2. Пластичност површина	104
2.3. Декоративност и колоризам	116

Глава III

3. Експресионистички елементи у архитектури у Србији између два светска рата	127
3.1. Скулптуралност форме	135
3.2. Пластичност површина	163
3.3. Декоративност и колоризам	172

Глава IV

4. Експресионизам у архитектури у Србији и Југославији после II светског рата	180
4.1. Скулптуралност форме	186
4.2. Пластичност површина	250
4.3. Декоративност и колоризам	258

Глава V

5. Експресионизам у архитектури у Србији после слома Социјалистичке Југославије	264
5.1. Скулптуралност форме	268
5.2. Пластичност површина	290
5.3. Декоративност и колоризам	295

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	297
---------------------------	-----

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	306
---------------------------	-----

ПРИЛОЗИ	330
---------------	-----

Илустрације	331
-------------------	-----

Табеле	422
--------------	-----

БИОГРАФИЈА АУТОРА	449
-------------------------	-----

Изјава о ауторству	450
--------------------------	-----

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	451
--	-----

Изјава о коришћењу	452
--------------------------	-----

УВОД

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ О ТЕМИ

Предмет истраживања у докторској дисертацији је *феномен експресионизма у архитектонској култури Србије током XX века*.¹ Основни мотив за истраживање ове теме је проистекао из резултата рада аутора текста на магистарској тези,² као и увреженог мишљења у српској науци, да је покрет експресионизма, у светским оквирима, трајао кратко (само почетком XX века) и да није имао значајнијег утицаја на архитектуру у Србији. Наиме, научном анализом архитектонске културе у Србији, долази се до закључка да је експресионизам постојао у назнакама и пре Другог светског рата, на шта у свом чланку о елементима експресионизма између два светска рата, указује и Александар Кадијевић, али, да постоје и бројни примери, који несумњиво указују на постојање експресионистичких тенденција у Србији и у другој половини XX века,³ због чега је ова тема у научном смислу релевантна за истраживање. Основни разлог због кога постојање експресионизма није раније констатовано, проистиче из релативно уског тумачења појма „експресионизам”, због кога су, код готово свих аутора, примери експресионизма у архитектури сврставани у различите актуелне или историјске стилске правце (попут сецесије, српског националног стила, романтизма или модернизма), без преиспитивања могућности његовог постојања у архитектури у Србији. Да би постојање експресионизма у архитектури у Србији било потврђено, у дисертацији су, са теоријске стране, разматрани корени

¹ Под појмом *архитектонске културе* се мисли на: пројекте, реализована дела, теоријске и стручне текстове аутора дела и текстове критичара о појединим делима.

² Већи део магистарског рада под називом „Обнова и развој Рајачких пивница - Оптималне методе пројектовања у контексту заштићене средине” је посвећен основним стваралачким приступима у пројектовању (експресија, мимезис и асоцијативност) у заштићеним срединама, у оквиру кога је са методолошке стране разматрана појава експресивног стваралачког приступа у архитектонском пројектовању (Ђорђе Алфиревић. *Обнова и развој Рајачких пивница - Оптималне методе пројектовања у контексту заштићене средине* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2010; Ђорђе Алфиревић. *Рајачке пивнице: заштита, обнова, развој - методе пројектовања у контексту заштићене средине*. Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орионарт, 2011).

³ Архитектонских остварења Ивана Антића и Иванке Распоповић (Музеј савремене уметности и Спортско-рекреативни центар „25. мај” у Београду, Меморијални музеј у Шумарицама код Крагујевца), Ранка Радовића (Спомен дом битке на Сутјесци на Тјентишту), Марија Јобста (Бензинска пумпа „Дејтон” и „YUBC центар” у Блоку 12 на Новом Београду), Милана Михелича (Робна кућа „Стотекс” у Новом Саду) и др.

термина „експресионизам”, затим, његове релације са естетским категоријама „експресије” и „експресивности”, које имају исти корен речи, као и њихова различита тумачења. Са друге стране, анализирани су карактеристике експресионизма у архитектури, ликовним и другим уметностима у свету, да би након опсежне теоријске елаборације, били констатовани општи стваралачки принципи, експресионистичке теме и мотиви, путем којих је разматрана могућност постојања експресионистичких тенденција и у архитектонској култури у Србији.

ДОСАДАШЊА ИСКУСТВА И УОЧЕНИ ПРОБЛЕМИ О ПРЕДМЕТУ ИСТРАЖИВАЊА

Литературе о предмету истраживања има веома мало.⁴ Библиографија која је коришћена у дисертацији је подељена у три основне групе, у зависности од области у којој је феномен експресионизма разматран: а) теорији уметности, б) визуелним уметностима и в) архитектури.

а) Прву групу библиографских јединица чине монографије, зборници радова и чланци из области теорије уметности, у којима су изложена тумачења основних појмова на којима је засновано истраживање (експресионизам, експресија и експресивност), јер се детаљнијом анализом могу приметити извесне неусаглашености у њиховим тумачењима.⁵

⁴ Када се помињу појмови архитектонског *експресионизма*, *експресије* или *експресивности* у Србији, најчешћи носиоци ових епитета су поједине грађевине архитеката, попут Драгише Брашована и Момира Корунковића (Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 90-100), Ивана Антића (Дијана Милашиновић-Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектом Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 7-13), Јожефа Плечника (Петер Кречич. „Црква Св. Антуна Падованског у Београду - оцена заштите споменика и смернице обнове”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 195-210), Михајла Митровића (Слободан Малдини. „Стилови и покрети у српској архитектури крајем XX и почетком XXI века”. 2009, (<http://maldinis.blogspot.com/2009/03/stilovi-i-pokreti-u-srpskoj-arhitekturi.html>)), Марија Јобста (Зоран Маневић. *Архитекта Марио Јобст: мултимедијална монографија*. Београд: Центар ВАМ, 2007) и др.

⁵ Robinson (2007), Rosenthal (2007), Minsaas (2005), Тошковић (2004), Argan, Oliva (2004), Dilworth (2004), Grajam (2000), Gombrich (1980), Finn (1975), Morawski (1974), Wollheim (1968), Weisstein (1967), Read (1966, 1985, 1994), Tolstoy (1955), Hiler (1951), Collingwood (1938), Ellsworth (1928) и др.

- б) Друга група се састоји од библиографских јединица у којима је феномен експресионизма разматран са становишта визуелних (ликовних) уметности и у којима су анализирани друштвени и историјски услови настанка и опште карактеристике феномена.⁶
- в) У трећој групи се налазе библиографске јединице у којима се експресионизам разматра и као архитектонски феномен, а која се састоји из две подгрупе: а) теоријских радова и публикација у којима су приказани репрезентативни примери експресионистичких архитектонских остварења реализованих у свету током XX века и у којима су анализирани њихове експресионистичке специфичности⁷ и б) теоријских радова и публикација у којима су приказани и анализирани архитектонски пројекти и реализације, који су означени као експресионистички, а који су настали током XX века на подручју Србије.⁸

Домаћи аутори који су се бавили феноменом експресионизма,⁹ у својим радовима су правили осврт, искључиво на експресионизам у свету, без икаквих индиција ка његовом постојању и у архитектури у Србији. Једини извори који директно указују на постојање експресионизма у архитектури XX века у Србији су чланци Александра Кадијевића, у коме аутор износи смеле тврдње по којима се експресионизам јавља у знацима (елементима) у српској архитектури између два светска рата.¹⁰

⁶ Kellner (2011), Sohee (2010), Harris (2006), Dietmar (2002), Curl (1999), Baldwin (1995), Palmier (1995), Gill (1993), Barron (1988), Argan (1970), Read (1966, 1985, 1994), Donald (1966), Behne (1914) и др.

⁷ Olgren-Leblond (2008), Jencks (1986), Higgins (2010), Clarke (1975), Kathleen (1994), Michelucci (1992) и др.

⁸ Кадијевић (1989, 1990, 1995), Игњатовић (2003, 2006, 2007), Маневић (1966, 1980, 1990, 1995) и др.

⁹ Мина Окиљевић. „Експресионизам - темељ једног естетичког спора”. *Годишњак Филозофског факултета* (Нови Сад), вол. 33, бр. 1 (2008), стр. 191-201; Бојана Стојановић-Пантовић. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица Српска, 1998; Лазар Трифуновић. *Сликарска пракса XX века*. Београд: Просвета, Приштина: Јединство, 1981; Зоран Константиновић. *Експресионизам*. Цетиње: Обод, 1967; Igrina, Subotić. „Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia”. *Art Journal* (New York), vol. 49, no. 1 (Spring, 1990), pp. 21-27;

¹⁰ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”, *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 90-100; Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77; Aleksandar Kadjević. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Beograd), br. 41 (2013), str. 103-112; Александар Кадијевић. „Експресионистички упливи у међуратној архитектури Лесковца и околине - Запостављена тема историографских истраживања”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 53 (2013), стр. 205-218.

Прве тврдње о постојању експресионизма у архитектури у Србији се јављају у чланку Михајла Митровића, „Судбине наших токова”, у коме недуго након смрти Момира Коруновића, аутор доводи у везу његово стваралаштво са идејама експресионизма, а објекат спомен-куле на Зебрњаку, са Ајнштајновом кулом у Потсдаму архитекте Ериха Менделсона.¹¹ Недуго затим, у чланку „Бели кристали на обали Саве”, када говори о тада новоизграђеном објекту Музеја савремене уметности, Митровић скреће пажњу на његове „кристаломорфне карактеристике”. Иако аутор не користи термин „експресионизам” као могућу квалификацију за зграду музеја, његово становиште је значајно утицало на касније истраживаче.¹²

Надовезујући се на ставове Михајла Митровића, Зоран Маневић у приказу „Новија српска архитектура” помиње Коруновића у истом контексту, као експресионисту, с тим што наводи да је по његовом мишљењу Коруновић ближи стваралаштву чешких архитеката Павела Јанака и Јожефа Гочара, него експресионистима Ериху Менделсону и Хансу Пелцигу. У истом чланку помиње и објекте Драгише Брашована, Раднички универзитет у Новом Саду и павиљон у Барселони из 1929. године, за које каже да су блиски узорима експресионизма, али да несумњиво „припадају сфери рационалистичког духа”.¹³

Коруновићева дела Пошту 2 у Београду и спомен-кулу на Зебрњаку, изнова помиње (позивајући се на Зорана Маневића) и Јерко Денегри у чланку „Српска архитектура 1900-1970”, у коме наводи да Коруновићева дела поседују „изражајни квалитет близак неким облицима европског архитектонског експресионизма”.¹⁴

У серији каталошких приказа о стваралаштву истакнутих српских архитеката током прве половине XX века, Зоран Маневић у више наврата доводи у везу стваралаштво архитеката Бранислава Којића, браће Петра и Бранка Крстића и Јана Дубовог са експресионистичким наслеђем, наводећи да њихово стваралаштво у

¹¹ Михајло, Митровић. „Судбине наших токова”. *Политика* (Београд), 7. март 1965.

¹² Михајло, Митровић. „Бели кристали на обали Саве”. *Политика* (Београд), 26.12.1965.

¹³ Зоран, Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 23-24.

¹⁴ Јерко, Денегри. „Српска архитектура 1900-1970”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 67 (1971), стр. 49.

појединим елементима поседује основне црте експресионистичког метода.¹⁵ Исти ставови аутора се провлаче и кроз анализе остварења појединих аутора попут: Драгише Брашована, Јожефа Плечника, Душана Бабића, Бранислава Маринковића, Момира Коруновића, Николе Добровића, Ивана Антића и др.¹⁶

У приказу под називом „Српска архитектура XX века” Зоран Маневић истиче да се знаке експресионизма могу приметити и код објекта Смедеревске банке Милорада Рувидића и Исаила Фидановића, које су по његовом мишљењу евидентне у изразито дубокој пластици на главној фасади банке.¹⁷ Маневић, такође, наводи и стамбени објекат у Задарској улици у Београду, архитекте Бранислава којића, као један од примера који се креће између „романтичног и касно експресионистичког манира, примењеног на традиционална основна обележја фолклорне архитектуре, доклат и четвороводни кров”.¹⁸

У чланку „Ар-Деко и националне тенденције у српској архитектури”, Маневић поред већ помињаног примера Коруновићеве спомен-куле на Зебрњаку, наводи и зграду Поште 2 у Београду, као један од примера, код кога се Коруновићев осећај за „пребогату декорацију, насилну и са екстремним последицама блиским експресионизму”, приказао на типичан романтичарски начин.¹⁹

¹⁵ Зоран, Маневић. *Којић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1985; Зоран, Маневић. *Браћа Крстић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1985; Зоран, Маневић. *Дубови*. Београд: Друштво историчара уметности Србије, 1985; Зоран, Маневић. *Градитељи 1*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1986.

¹⁶ Зоран, Маневић. „Дело архитекте Драгише Брашована”. *Зборник ликовних уметности Матице Српске* (Нови Сад), бр. 6 (1970), стр. 187-208; Зоран, Маневић. „Плечник и Београд”. *Свеске* (Београд), бр. 14-15 (1983), стр. 132-134; Зоран, Маневић. „Наши неимари - Душан Бабић”. *Изградња* (Београд), бр. 2 (1981), стр. 43-47; Зоран, Маневић. „Наши неимари - Јан Дубови”. *Изградња* (Београд), бр. 3 (1981), стр. 37-42; Зоран, Маневић. „Наши неимари - Бранислав Маринковић”. *Изградња* (Београд), бр. 4 (1981), стр. 49-54; Зоран, Маневић. „Наши неимари - Момир Коруновић”. *Изградња* (Београд), бр. 6 (1981), стр. 49-54; Зоран, Маневић. „Наши неимари - Никола Добровић”. *Изградња* (Београд), бр. 1 (1981), стр. 45-49; Зоран, Маневић. „Архитект Иван Антић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 9-11; Зоран, Маневић. *Појава модерне архитектуре у Србији* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет - Одељење за историју уметности, 1979; и др.

¹⁷ Зоран, Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - уметност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 16.

¹⁸ *Ibid.*, стр. 21.

¹⁹ Zoran, Manević. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (Autumn, 1990), pp. 73.

Након готово три деценије од прве промоције идеје да експресионизам постоји у знацима, у појединим делима српских архитеката, Александар Кадијевић објављује детаљан приказ експресионистичких остварења у Србији, у периоду између два светска рата, код којих, по његовом мишљењу, постоје евидентни експресионистички елементи.²⁰ Овај Кадијевићев приказ представља кључно и уједно „пионирско” дело, у коме се смело истиче став да је појава експресионизма у значајнијој мери била присутна у српској архитектури у међуратном периоду, а на који ће се већина истраживача у периоду након његовог публиковања позивати. Ставови и објекте који су приказани у овом чланку ће аутор у више наврата у каснијим радовима истицати.²¹

У монографији „Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980”, Алексеј Бркић скреће пажњу на послератне примере у Србији, попут комплекса зграда Министарства одбране и Генералштаба у Београду, Музеја савремене уметности у Београду, Центра месне заједнице „Фонтана” у Београду, Телекомуникационог торња на Авали, стамбених објеката Михајла Митровића у улици Браће Југовић у Београду и др., који по његовом мишљењу поседују експресионистичке карактеристике.²²

Братислав Пантелић, попут претходно поменутих аутора изнова актуелизира стваралаштво Момира Корунковића у чланку „Национализам и архитектура -

²⁰ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17 (1990), стр. 90-100.

²¹ Александар, Кадијевић. *Момир Корунковић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996; Александар, Кадијевић. „Архитектура спомен-обележја на Зебрњаку”. *Врађански гласник* (Враће), бр. XXVI-XXVII (1993-1994), стр. 153-162; Александар, Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77; Aleksandar, Kadijević. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Београд), бр. 41 (2013), стр. 103-112; Александар, Кадијевић. „Експресионистички упливи у међуратној архитектури Лесковца и околине - Запостављена тема историографских истраживања”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 53 (2013), стр. 205-218; Александар, Кадијевић. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”, у: Кадијевић Александар, Попадић Милан (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 259-269; Aleksandar Kadijević, Tadija Stefanović. „Expressionism and Serbian Architecture Between Two World Wars”, in: Bogdanović Jelena, Filipovič Robinson Lilien, Marjanović Igor. (eds.) *On The Very Edge: Modernism and Modernity in The Arts and The Architecture of Interwar Serbia (1918-1941)*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 179-200; Александар, Кадијевић. „Архитекта Момир Корунковић и ратна 1912. година”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 43-49. и др.

²² Алексеј Бркић. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 158, 181, 190, 198, 221, 232, 292, 321.

Стварање националног стила у српској архитектури и његове политичке импликације”, у коме зграду Поште 2 и Министарство Пошта у Београду, означава као „бизарно, али изразито експресионистичко дело”.²³

У монографији под називом „Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје”, Кадијевић начиње нову целину у истраживању експресионизма у Србији, преносећи интересовање на једног од најистакнутијих архитеката-романтичара, чија су дела попут стамбених објеката у улици Браће Југовић у Београду, бивета у Врњачкој бањи и мотела „Млинаруев сан” код Ариља, настала у периоду након Другог светског рата и могу се довести у везу са идејама експресионизма.²⁴

У капиталној монографији Милоша Перовића „Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма”, аутор се позива на ставове претходно поменутих аутора (Маневића и Кадијевића), али и проширује списак експресионистичких остварења са зградом Хипотекарне банке (палата „Албанија”), Музејом савремене уметности у Београду и појединим остварењима архитекте Михајла Митровића.²⁵

Опсежан приказ Коруновићеве спомен-куле на Зебрњаку је изложен у чланку Зорана Јовановића „Зебрњак: у трагању за порукама једног споменика или о култури сећања код Срба” у коме аутор кулу означава као романтичарско-експресионистичко остварење.²⁶ У већини ставова у чланку, Јовановић се позива на Кадијевићеве претходно публиковане радове.

Чланак Маре Јанакове Грујић „Београдски опус архитекте Стевана Тоболара (1888-1943)” је значајан, јер ауторка у њему наводи пример зграде Првог дунавског паробродарског друштва у Београду, коју означава као најранији пример модернистичког експресионизма у Србији.²⁷

²³ Bratislav Pantelić. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), vol. 56, no. 1 (1997), p. 32.

²⁴ Александар, Кадијевић. *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999, стр. 40.

²⁵ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 184, 185, 192.

²⁶ Зоран М. Јовановић. *Зебрњак: у трагању за порукама једног споменика или о култури сећања код Срба*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004, стр. 55.

²⁷ Маре Јанакоска Грујић. „Београдски опус архитекте Стевана Тоболара (1888-1943)”, *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 155.

Подстакнута претходним истраживањем Маре Јанакове Грујић, ауторка Марија Дрљевић у чланку „О архитектури зграде представништва Првог дунавског паробродарског друштва у Београду” наводи да је Александер Поп „комбиновао разиграност кубистичко-експресионистичке форме, геометријску строгост наступајућег модернизма и монументалност као заоставштину архитектуре јавних објеката из 19. века”.²⁸

Известан преокрет у истраживању појаве експресионизма, у свом теоријском разматрању, износи Ђорђе Алфиревић, скрећући пажњу да се тумачење експресионизма може сагледати и из другачијег угла, не само као стилски правац у архитектури и уметностима, чија појава датира са почетка XX века, већ и као радикална стваралачка тенденција, која је присутна у свим временским периодима и која и извесним околностима постаје евидентнија, када се може означити као нови експресионистички правац.²⁹

Након нешто више од двадесет година од последњег опсежног приказа експресионистичких објеката, Александар Кадијевић разрађује идеју о постојању експресионизма у међуратној архитектури на подручју Београда, у чланку „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”, уводећи серију нових примера у своје истраживање, чиме пружа основ за шире и детаљније сагледавање експресионизма у Србији. Овај чланак је значајан и због јасног разграничења романтичарског и модернистичког експресионизма, што аутор посебно истиче у раду.³⁰

Значајан допринос истраживању теме експресионизма представљају и тематски интервјуи, под називом „Има ли експресионизма у српској архитектури?”, које је Ђорђе Алфиревић спровео са истакнутим српским архитектима, попут Миодрага Мирковића, Огњена Ђуровића, Марија Јобста, Александра Спајића, Предрага Ристића, Зорана Булајића, Спасоја Крунића, Василија Милуновића и Михаила Чанка, код чијих објеката се јављају експресионистичке карактеристике након

²⁸ Марија Дрљевић. „О архитектури зграде представништва Првог дунавског паробродарског друштва у Београду”. *Архитектура и урбанизам* (Београд). бр. 20-21 (2007), стр. 133.

²⁹ Ђорђе, Алфиревић. „Експресионизам као радикална стваралачка тенденција у архитектури / Expressionism as the radical creative tendency in architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 14-27.

³⁰ Александар, Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77.

Другог светског рата, а чије стваралаштво, у контексту експресионизма, до сада није разматрано.³¹

Након претходно поменутог чланка, Кадијевић остварује читав низ истраживања, која су тематски везана за тему експресионизма. У истраживању „Експресионизам и индустријска архитектура у Србији”, Кадијевић наводи да се експресионизам прво јавио у објектима техничке културе, па тек онда код индустријских објеката. Поред претходно већ помињаних објеката, аутор скреће пажњу на присутност експресионизма код објекта трафостанице „Филмски град” у Београду, фабрике „Албус” у Новом саду, Шмитове фабрике цемента у Беочину и др., што представља значајан допринос разумевању ширине и присутности експресионизма у српској индустријској архитектури.³²

У чланку „Експресионистички упливи у међуратној архитектури Лесковца и околине - Запостављена тема историографских истраживања”, аутор скреће пажњу на чињеницу да се експресионизам не јавља само у већим градским центрима, већ да „постоји и у архитектури објеката изграђених изван урбаних средина, као што су виле у природи, спомен-обележја, манастирске и сеоске цркве”, код којих се, такође, уочавају одређени елементи експресионизма.³³

У осврту на „Експресионизам и српску меморијалну архитектуру између два светска рата”, Кадијевић разрађује идеју о присутности експресионизма и код споменичких целина и сакралних објеката, попут конкурсних решења браће

³¹ Ђорђе, Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервју са Миодрагом Мирковићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 38 (2013), стр. 85-88; Ђорђе, Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 72-83; Ђорђе, Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Александром Спајићем, Предрагом Ристићем, Зораном Булајићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 36 (2012), стр. 75-84; Ђорђе, Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 60-69; Ђорђе, Алфиревић. „Најближа ми је органска архитектура” (интервју са арх. Спасојем Крунићем). *Архитектура* (Београд), бр. 171 (мај-јуни 2012), стр. 14-17.

³² Aleksandar, Kadijević. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Beograd), br. 41 (2013), str. 103-112.

³³ Александар, Кадијевић. „Експресионистички упливи у међуратној архитектури Лесковца и околине - Запостављена тема историографских истраживања”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 53 (2013), стр. 205-218.

Крстић, Милана Злоковића и Душана Бабића за Светосавски храм у Београду, Коруновићевог спомен-обележја на Зејтинлику и др.³⁴

У свом до сада последњем чланку „Експресионизам и српска архитектура између два светска рата”, Александар Кадијевић (са коаутором Тадијом Стефановићем), прави прегледан осврт на међуратни период и детаљније разрађује тему експресионизма уводећи више примера у односу на досадашња истраживања.³⁵

Основни проблем који се јавља приликом анализе и интерпретације феномена експресионизам, огледа се у ширини тумачења појма (уже или шире тумачење).³⁶ На другој страни, јавља се проблем честог поистовећивања појма експресионизам са сродним терминима, као што су „експресија” и „експресивност”. С тим у вези, у првом делу дисертације ће бити више речи о сличностима и разликама између ове три основне естетске и културолошке категорије: а) *експресионизам*, б) *експресија* и в) *експресивност*, јер њихове интерпретације у различитим областима културе и науке, а посебно архитектуре, представљају основ за бављење овом темом.

ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА

Предмет истраживања је феномен експресионизма у архитектонској култури Србије током XX века. У истраживању је анализиран комплетан период XX века, а не само кратак период од 1905. до 1930. године, током кога је, по већини аутора, покрет експресионизма трајао.³⁷ Један од основних разлога због кога је предмет

³⁴ Александар, Кадијевић. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”, у: Кадијевић Александар, Попадић Милан (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 259-269.

³⁵ Aleksandar Kadijević, Tadija Stefanović. „Expressionism and Serbian Architecture Between Two World Wars”, in: Bogdanović Jelena, Filipovitch Robinson Lilien, Marjanović Igor. (eds.) *On The Very Edge: Modernism and Modernity in The Arts and The Architecture of Interwar Serbia (1918-1941)*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 179-200.

³⁶ О ширини тумачења појма ће бити више речи у Поглављу 1.1. - „Експресионизам”.

³⁷ Elger Dietmar. *Expressionism. A Revolution in German Art*. Köln: Taschen, 2002, p. 7; James Stevens Curl. *A Dictionary of Architecture*. Oxford University Press, 1999, p. 234; Robert Baldwin. „Introduction to Expressionism”. (essay was written in New London, Connecticut College, in 1995 and was slightly revised in 2002 and 2007), p. 1; Stephanie Barron. „Introduction”, in: Barron (ed.), *German Expressionism: The Second Generation*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1988, pp. 10-37; J.M. Palmier. *Експресионизам као побуна: Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике. I том: Апокалипса и револуција*. Нови Сад: Матица српска, 1995, стр. 13; Ђулио-Карло Арган, Акиле Бонито Олива. *Модерна уметност 1770-1970-2000*. Београд: CLIO, 2004, стр. 184; и др.

истраживања обухватио целокупан период XX века је уврежено мишљење да покрет експресионизма није имао значајнијег утицаја на архитектуру у Србији.³⁸ Наиме, научном анализом архитектонске културе у Србији (теријских и критичких радова, изведених и нереализованих пројеката архитектонских дела), долази се до закључка да је експресионизам постојао у назнакама пре другог светског рата,³⁹ али, да постоје и бројни примери, који несумњиво указују на постојање експресионистичких тенденција у Србији и у другој половини XX века.⁴⁰ Важно је нагласити, да је у дисертацији феномен експресионизма посматран у ширем смислу, као стваралачка тенденција која има за циљ да на радикалан и аутентичан начин, путем снажних, слободних и спонтаних потеза, деформацијама, трансформацијама форме и колористичким контрастима, искаже визије, мисли и емоције архитекте.

Феномен експресионизма је анализиран кроз четири различита аспекта архитектонске културе: 1)реализована дела, 2)публиковане конкурсне радове и друге неостварене пројекте, 3)текстуалне приказе архитеката о својим делима и 4)расправе критичара о појединим делима. Анализом су обухваћени пројекти и реализације, код којих су заступљени експресионистички елементи и који у највећој мери испуњавају критеријуме да се назову експресионистичким. Критеријуми на основу којих су примери одабрани за анализу су следећи:

- a) *Формалистички приступ* - подразумева однос према архитектонском делу као према скулптури. У питању је тенденција да се архитектонска форма постави у први план, испред садржаја, конструкције или функције објекта. За формалистички став је важно да функција прати облик зграде и да му се

³⁸ По мишљењу већине аутора, експресионизам се посматра искључиво као стилски правац и као такав није био заступљен у Србији током XX века. У време појаве експресионизма као стилског покрета у свету (1905-1930), доминантан стилски правац у Србији је био академизам. Након Другог светског рата, у периоду до 2000. године, стилски правац академизма наслеђују: модерна (од 50-70-их), интернационални стил и постмодерна (од 70-80-их) и неомодерна (после 90-их).

³⁹ на шта, у свом тексту о елементима експресионизма између два светска рата, указује Александар Кадијевић.

⁴⁰ Архитектонских остварења Ивана Антића и Иванке Распоповић (Музеј савремене уметности и Спортско-рекреативни центар „25.мај” у Београду, Меморијални музеј у Шумарицама код Крагујевца), Ранка Радовића (Спомен дом битке на Сутјесци на Тјентишту), Марија Јобста (Бензинска пумпа „Дејтон” и „YUBC” центар у Београду), Милана Михелича (Робна кућа „Стотекс” у Новом Саду) и др.

прилагођава. Архитектонско дело се посматра као медијум за испољавање личног израза архитекте, макар се одступило и од функционалних квалитета грађевине.

- б) *„Слободна форма”* - подразумева неправилну и у композиционом смислу асиметричну архитектонску форму, која је ослобођена ортогоналне ригидности (тежи се избегавању правоугаоника и правог угла у артикулацији). Посебно се односи на објекте и целине које имају закошен или криволинијски третман.
- в) *Монументалност* - одлика архитектонског дела која се односи на његову грандиозност у појавном и идејном смислу. Монументална грађевина је у визуелном смислу експресивна, велика, постојана и најчешће подигнута с циљем да *задиви или застраши посматрача*.
- г) *Деформисање и трансформисање* форме из чисто субјективних разлога - подразумева тежњу ка нестандартној артикулацији архитектонске форме (кривљење, ломљење, распарчавање, гужвање, тегљење и сл.), а све са циљем креирања атрактивног и у потпуности аутентичног архитектонског дела.
- д) Специфична *груба материјализација* у артикулацији фасадних и других површина, попут зидова у опеци, „натур бетону” или грубо обрађеном (тесаном) камену.
- ђ) *Одсуство симетрије* - тенденција ка усложњавању целине. Одустаје се од статичности и затворености облика и уноси се више разноврсности у односе између делова и целине.

ЦИЉЕВИ И ЗАДАЦИ ИСТРАЖИВАЊА

Примарни циљ истраживања је да се документованим и научно аргументованим објашњењима изврши анализа феномена експресионизма у архитектури током XX века у Србији. Из овог става су изведени следећи секундарни циљеви истраживања:

- а) да се истраже различите теоријске интерпретације основних појмова - *експресионизам, експресија и експресивност* у научној литератури и

констатују сличности и разлике у њиховим тумачењима у архитектури и уметности.

- б) да се истраже архитектонска експресионистичка остварења у Србији током XX века и да се констатује: а) да ли постоје представници са ширим опусом експресионистичких дела, код којих постоје стилске сличности у изразу, или б) само поједина дела одређених аутора.⁴¹
- в) да се изврши компаративна анализа експресионистичких примера архитектуре у Србији, са другим примерима из света током XX века и да се констатује да ли постоје стилске сличности и разлике.

У складу са постављеним циљевима су дефинисани следећи задаци истраживања:

- а) Разматрање сличности и разлика у значењу, контекстима и тумачењима основних појмова.
- б) Анализа теоријских интерпретација појмова - *експресионизам, експресија, експресиивност* у домаћој и светској научној и стручној литератури.
- в) Компаративна анализа реализованих и неостварених експресионистичких тема и пројеката у Србији током XX века.
- г) Разматрање да ли постоје представници са ширим опусом експресионистичких дела у Србији током XX века, или само поједина дела одређених аутора.
- д) Компаративна анализа експресионистичких примера архитектуре у Србији и у свету током XX века и разматрање да ли постоје изражајне сличности и разлике.

⁴¹ Уколико се покаже да постоје представници са више експресионистичких дела у свом стваралачком опусу, која имају исте стилске карактеристике, може се са сигурношћу тврдити да се у њиховом стваралаштву јавио „искрени” експресионизам, који не зависи стриктно од контекстуалних услова и инвеститорских прохтева, већ указује на постојање експресије, као јединственог израза који одражава афинитет и личност ствараоца. Са друге стране, уколико се потврди постојање само појединих експресионистичких дела код стваралаца, не можемо са сигурношћу тврдити да је у питању „искрени” експресионизам, већ може бити у питању и „условљени” експресионизам, који је настао под утицајем контекстуалних и других услова, а у суштини не одражава субјективне тенденције и личност ствараоца.

ПОЛАЗНЕ ХИПОТЕЗЕ

У складу са претходно изнетим проблемима и циљевима истраживања су постављене следеће полазне хипотезе:

Хипотеза 1:

Експресионизам представља темељни принцип и једну од кључних стваралачких тенденција у архитектури XX века у Србији.

Уколико феномен експресионизма посматрамо у ширем смислу, као стални и темељни чинилац свих стилских праваца у архитектури, тј. стваралачку тенденцију, а не само као стилски правац који је настао и трајао почетком XX века, можемо да констатујемо да је експресионизам био много више заступљен у архитектонској култури Србије током XX века, него што се то до данас сматрало у историографији, научној и стручној јавности.⁴² Повод за овакво тумачење налазимо у остварењима архитектата попут: Ивана Антића (Музеј савремене уметности и Спортски центар „25.мај” у Београду), Михајла Митровића (Стамбени објекти у улици Браће Југовића у Београду), Уроша Мартиновића (Центар месне заједнице „Фонтана”), Ранка Радовића (Спомен дом на Тјентишту), Марија Јобста (Бензинска пумпа „Дејтон” и „YUBC центар” у Блоку 12 на Новом

⁴² Полазиште за формулацију хипотезе засновано је на чланку Александра Кадијевића „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”, у коме аутор наводи групу архитектата у чијим делима су коришћени романтичарско-експресионистички елементи. Кадијевић сматра да су први елементи експресионизма у српској романтичарској архитектури између два светска рата, видљиви у пројектима браће Крстић, Милана Злоковића, Душана Бабића, Момира Коруновића, Драгише Брашована, као и поједина дела Јана Дубовија и Милана Злоковића. Архитекта Коруновић, по мишљењу Кадијевића представља најзначајнијег представника српског романтичарског експресионизма у архитектури између два светска рата. Међутим, уколико се ослонимо на тезу Херберта Рида (Видети: Herbert Read. *Умјетност данас*. Загреб: Младост, 1957; Herbert Read. *Education through art*. London: Faber and Faber, 1961), по којој се експресионизам јавља као стална, темељна одредница свих стилских праваца у уметностима (шире тумачење појма), можемо да констатујемо да су у Србији евидентни експресионистички примери у архитектури и после другог светског рата, код којих је експресионистички концепт спроведен у потпуности. На сличне закључке посредно указују и текстови аутора попут Зорана Маневића и Дијане Милашиновић Марић, који су фокусирани на остварења архитектата после другог светског рата и њихове експресионистичке карактеристике. У интервјуу са Дијаном Милашиновић Марић, архитекта Иван Антић, за Меморијални музеј у Шумарицама, каже да „није сентименталан по природи, али да је хтео да се уживи у положају очајника, човека доведеног на стрелчање. Желео је да се и будући посетилац нађе на дну бунара, да доживи бар тренутак траве и погледом у вис затражи спас”. По речима аутора, Антић је тежио да пројектом изазове суптилну емоцију током боравка посетиоца у простору музеја, што представља једну од значајних одлика експресионистичке архитектуре.

Београду), Спасоја Крунића (Меморијални дом на Равној гори и Командно-оперативни центар у Београду), Милана Михелича (Робна кућа „Стотекс” у Новом Саду), Андрије Мутњаковића (Универзитетска библиотека у Приштини), Бранислава Митровића (Палата „Цептер” у Београду), Александра Спајића (Зграда телевизије „Пинк” у Београду) и др. Иако већина поменутих примера припада стилском правцу модерне (рана, скулптурална, касна и нео-модерна), компаративном анализом формалних карактеристика и садржаја, може се закључити да су наведена дела у суштини и експресионистичка.

Хипотеза 2:

Експресионизам у архитектури Србије се не јавља у периоду од 1905. до 1930. године, већ је преломни тренутак за појаву експресионизма почетак шездесетих година (1960-65), када се јављају први пројекти и реализације, код којих је експресионистички израз у целости спроведен, што је супротно ономе што је до сада важило у науци.⁴³

Основ за овакву поставку лежи у чињеници да се почетком шездесетих година XX века у Србији јављају први примери архитектонских остварења које карактерише искорак у простор, заснован на формалистичком одступању од ортогоналности и функционалних аспеката архитектуре, моћним захватима кроз велике конструктивне распоне и померању градитељских могућности до екстремних перспектива.⁴⁴

⁴³ По Александру Кадијевићу, српски архитекти између два светска рата се нису усуђивали да својим објектима дају монументалне и агресивне облике, који би се наметали урбаном амбијенту. Кадијевић сматра да у Србији готово да нема објекта на којем је експресионистички концепт спроведен до краја. Што је по његовом мишљењу разумљиво, јер да је експресионизам примењен експлицитно, највероватније би шокирао домаћу средину, која је традиционално била резервисана према новотаријама из Европе. Зато се експресионизам у Србији могао испољити само у ублаженој варијанти, углавном фрагментарно, као хибридни облик модернизовања старих и савремених архитектонских стилова. Најзначајнији објекат са експресионистичким карактеристикама у српској међуратној архитектури је Брашованов Југословенски павиљон на Светској изложби у Барселони, 1929. године. Брашован је у њему постигао највиши домет експресионистичког изрза у Србији између два светска рата.

⁴⁴ Једно од најзначајнијих дела српске архитектуре, Музеј савремене уметности у Београду, архитеката Ивана Антића и Иванке Распоповић, по мишљењу већине критичара, представља дело изузетне снаге и архитектонског израза (Слободан Малдини. „Архитектура у Србији у XX веку”. 2007, (<http://maldinis.blogspot.com//12/arhitektura-srbije-u-xx-veku.html>); Дијана Милашиновић-Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектом Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 7–13; Милорад

НАУЧНИ МЕТОДИ ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање је засновано на дедуктивном методолошком приступу, у оквиру кога је систематски примењено неколико научних метода (анализа, синтеза, класификација, дескрипција, апстракција, генерализација и др.), током којих су вршене симултане провере научне заснованости основних хипотетичких поставки.

У уводној фази, извршена је формулација и хијерархија проблема истраживања, дефинисан је предмет рада, постављене су радне хипотезе, одређени циљеви и задаци истраживања и извршено је преиспитивање и дефинисање кључних појмова, који су коришћени у даљем истраживању. Даљом анализом, селекцијом и категоризацијом примарних, секундарних извора и литературе је формирана информациона база са референтним примерима експресионистичких објеката, који су узети за полазиште у истраживању. Најзначајнији материјал у бази представља приказ експресионистичких тема, које су биле примењиване код репрезентативних примера архитектонских остварења из Србије, насталих током XX века, који је састављен прикупљањем грађе из архива, разичитих публикација, научне и стручне литературе. Део информационе базе, који се односи на постојеће стање реализованих експресионистичких објеката у Србији, а који су слабије публиковани у научној и стручној литератури, употпуњен је теренским истраживањем. Током прикупљања материјала за информациону базу контактирани су директно аутори од којих је добијена пројектна документација и са којима је извршен сажет интервју о најзначајнијим карактеристикама њиховог стваралаштва.

Јевтић. „Сагледавање замишљеног простора - интервју са Иваном Антићем”. *НИИ* (Београд), 17.06.1999, стр. 30; Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003; и др.). У интервјуу са Иваном Антићем, Дијана Милашиновић-Марић наводи да се условљавања која су одређивала деловање градитеља током шесте деценије прошлог века, померају ка већој ауторској изражајности. То је време када је архитекта Иван Антић, реализовао Музеј савремене уметности на Ушћу, Спортски центар 25. мај у Београду и Спортски центар на Пољуду у Сплиту. За објекат Музеја савремене уметности, Милорад Јевтић, у свом есеју под насловом „Сагледавање замишљеног простора” наводи, да је по неподељеном мишљењу стручне јавности, музеј најзначајније дело српске архитектуре у другој половини XX века.

Први део истраживања, посвећен је анализи теоријских интерпретација појмова на којима је засновано истраживање. Основна метода која је коришћена је компаративна анализа раличитих тумачења појмова *експресија*, *експресивност*, *експресионизам* и сл. Резултати анализе су синтетизовани и изведен је закључак у виду формулација термина, путем којих су разматрани остали аспекти у дисертацији.

У другом делу истраживања, је извршена анализа присутности и заступљености експресионистичких тема, код пројеката и реализованих архитектонских дела, насталих у Србији током XX века, а која су означена као експресионистичка. Паралелно су анализирана актуелна архитектонска дешавања, која су се одвијала током анализираних периода у свету.

На крају су завршни резултати и закључци приказани путем синтезе резултата појединачних делова истраживања, сумирањем добијених резултата и упоређивањем са хипотетичким поставкама на којима је истраживање засновано.

I ДЕО

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ - ЕКСПРЕСИЈА - ЕКСПРЕСИВНОСТ

Глава I

1.1. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Још од самог настанка покрета, многи аутори су се бавили темом експресионизма. Међу најзначајније текстове и студије могу се навести: есеј Ђерђа Лукача (*Експресионизам - његов значај и пад*, 1934) и књиге: Питера Селца (*Немачко експресионистичко сликарство*, 1957), Пјера Гарнијеа (*Немачки експресионизам*, 1962), Дениса Шарпа (*Модерна архитектура и експресионизам*, 1966), Била Громана (*Експресионисти*, 1969), Волфганга Пента (*Експресионистичка архитектура*, 1973), Тим Бентона (*Експресионизам*, 1975), Цона Вилета (*Експресионизам*, 1978), Жан-Мишел Палмијеа (*Експресионизам као побуна*, 1978), Виторија Греготија (*Експресионизам*, 1986), Доналда Гордона (*Експресионизам - уметност и идеја*, 1987), Елгер Диетмар (*Експресионизам*, 2002), Рејнхолда Хелера (*Brücke - Рођење експресионизма 1905-1913*, 2009), Кристијана Вејкопа (*Нови погледи на Brücke експресионизам*, 2011) и др. Феномен експресионизма и даље непрестано привлачи пажњу истраживача, јер постоји извесна неодређеност и неусаглашеност у тумачењима и дефиницији појма „експресионизам”.

1.1.1. ПОРЕКЛО И ТУМАЧЕЊЕ ПОЈМА ”ЕКСПРЕСИОНИЗАМ”

Један од основних проблема на који се наилази када се разматра порекло појма „експресионизам” је немогућност да се прецизно одреди период његовог настанка. По Жан Мишел Палмијеу, најранија употреба појма се везује за 1850. годину и речник критичара уметности „*Tait's Edinburgh Magazine*”, у коме се користи као термин за нове струје или тенденције „модерног сликарства”.⁴⁵ Са друге стране, Доналд Гордон (Donald Gordon) у истраживању порекла речи „експресионизам” наводи да се први извор може довести у везу са студиом и предавањима Густава Мораа (Gustave Moreau) у оквиру академије Екол де Бозара (Ecole des Beaux Art) од 1891-1899. године. Професор Моро је у више наврата на

⁴⁵ Jean-Michel Palmier. *Експресионизам као побуна: Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике. I том: Апокалипса и револуција*. Нови Сад: Матица српска, 1995, стр. 14.

својим предавањима истицао значај индивидуалног, спонтаног „самоизражавања” (прев. self-expression).⁴⁶ Лионел Ришар (Lionel Richard)⁴⁷ је мишљења да је француски сликар Жилијен-Огист Ерве (Julien-Auguste Hervé) први увео термин у модерну уметност око 1901. године, у каталогу *Салона независних*, у коме се под појмом експресионистичког помињу дела Анри Матиса и Василија Кандинског. Током периода од 1980. до 1900. године термин експресионизам се помиње у више наврата.⁴⁸ Иако у то време није било јасно његово ближе одређење, користио се углавном као термин за означавање стваралаштва сликара који су раскинули са натурализмом и импресионизмом.⁴⁹ Денис Шарп (Dennis Sharp) сматра да је немогуће одредити тачан датум настанка неког стилског покрета у уметности, већ да је неопходно да прође одређени период да би се он стилски дефинисао.⁵⁰ Са друге стране, сматра да је покрет експресионизма у уметности добио препознатљив идентитет око 1905. године када је формирана уметничка група „Der Brücke” (прев. *Мост*) у Дрездену. Међутим, сасвим је извесно да је термин „експресионизам”, као појам уметничког стила, уведен у ширу употребу око 1911. године, у вези са активностима у галерији „Der Sturm” Херварта Валдена (Herwarth Walden), који се значајно ангажовао на промовисању савремених струја модерног сликарства у Берлину. Експресионистичка дела, која су излагана у галерији *Der Sturm* (прев. *Олуја*), на другим местима су (нпр. у Француској и у Италији) означавана као „фовистичка”, „кубистичка” или „футуристичка”.⁵¹ Већ је Адолф Бене (Adolf Behne) у свом уводном предавању, одржаном поводом отварања изложбе „*New Strum Exhibition*” 1914. године, наговестио могућност „ванвременског” тумачења експресионизма. Том приликом он истиче да:

„Уметници нашег времена”, мислећи на експресионисте са почетка XX века, „не виде своје моделе за креативан рад у радовима ранијих мајстора. Ни трага од архаичности се не налази у

⁴⁶ Gordon, Donald. „On the Origin of the Word „Expressionism””. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (London), Vol. 29. (1966), p. 368.

⁴⁷ Lionel Richard. *Les Expressionnistes allemands*. Paris: Maspero, 1974, p. 12.

⁴⁸ Жан Мишел Палмије наводи још помињање појма у роману Чарлса де Кеја „*Bohemian. A tragedy of Modern Life*”. издатом у Њујорку 1978. године, затим, на предавању Чарлса Роулија у књижевном клубу у Манчестеру око 1980. године.

⁴⁹ За разлику од импресиониста који преносе спољашњи изглед природе и свијета на сликарско платно, експресионисти напуштају површне стимулације и илузије поинтилизма, у корист изражавања унутрашњег духа стимулисаног религиозним, социјалним, или психолошким нагоном, па чак и оптимистичким визијама будућности.

⁵⁰ Dennis Sharp. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966, p. 10.

⁵¹ J.M. Palmier. *op. cit.*, стр. 15.

њиховој уметности. Ипак они препознају у готици своје праве претече. Оно што их уједињује је њихова љубав за изражавањем. (...) Градитељи, вајари, сликари, и мајстори готике су експресионисти, као што су Египћани и Грци били у ранијим временима”.⁵²

Анализом теоријских приступа тумачењу појма „експресионизам”, могу се разграничити две основне интерпретације овог феномена. Разлике које се јављају међу њима, засноване су на ширини његовог поимања, тј. од тога да ли се експресионизам посматра као стилски правац у архитектури и уметностима,⁵³ који се појавио и трајао почетком XX века, или представља стални, темељни чинилац свих стилских праваца и у свим периодима.

Прво и уједно најзаступљеније тумачење у научној и стручној литератури, заступају критичари попут Џејмс Стивенса Курла (James Stevens Curl), Алана Хигинса (Alan Higgins), Џонатана Хериса (Jonathan Harris), Ђулиа Карла Аргана (Giulio Carlo Argan), Ким Сохи (Kim Sohee) и других. Тумачење је засновано на ставу да је експресионизам, у ужем смислу речи, уметнички правац који је настао у северној Европи (посебно у Немачкој и Холандији) око 1905. године и да је трајао до краја треће деценије XX века. Настао је прво у сликарству, а затим се проширио и на остале гране уметности, рушећи границе материјалног света и реалности. Служио је за једноставно испољавање унутрашњих визија и екстернизовање ега.

Даглас Келнер (Douglas Kellner), указује да претече немачког експресионизма долазе из различитих земаља, и да је експресионизам у уметности имао јак утицај широм Европе и САД. Нису били само Немци који су се окренули „ирационалном” и „примитивном” у уметности. Међутим, и поред тога што сматра да експресионизам треба посматрати као међународну уметничку тенденцију, за њега је експресионизам био првенствено везан за немачку традицију.⁵⁴

⁵² Adolf Behne. „German Expressionists”. (Lecture for the Opening of the New Sturm Exhibition, published in *Der Sturm* (1914)) (<http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/BehneSturm.pdf>).

⁵³ Под појмом „стилски правац” се подразумева скуп истих или сличних визуелних и других карактеристика које одликују уметничка дела из једног временски одређеног периода (романика, готика, импресионизам и сл.), а на основу којих се она разликују од уметничких остварења из других стилских периода.

⁵⁴ Douglas Kellner. „Expressionism and Rebellion”, in: *Passion and Rebellion: The Expressionists Heritage*. New York: Bergin & Garvey, 1983, pp. 3-39.

Овакви ставови указују на постојање експресионизма као уметничког покрета у архитектури и другим уметностима, који се јавио и трајао током кратког периода и који је се одликовао јасно одређеним стилским карактеристикама. По њима, сва уметничка и архитектонска дела која су настала у периоду почетком XX века, а која поседују стилске карактеристике експресионизма, могу да се назову експресионистичким. Међутим, недостатак овакве интерпретације је немогућност тумачења свих оних дела која су настала пре или после овог периода, а која имају експресионистичке карактеристике.⁵⁵

За Годфрида Бена (*Gottfried Benn*), експресионизам је био само немачка верзија авангардног покрета који се јавио и заједнички је за читаву Европу са почетка XX века. Док је у Немачкој добио назив експресионизам, у другим земљама се звао кубизам, футуризам или фовизам.⁵⁶ Елгер Дијетмар (*Elger Dietmar*) и Жан Мишел Палмије (*Jean-Michel Palmier*) сматрају, да у области визуелних уметности, постоје одређене нејасноће и недовршеност у вези термина експресионизам, јер се може разумети на више различитих нивоа и да још увек за њега није дата прецизна дефиниција.⁵⁷ Ричард Марфи (*Richard Murphy*) сматра да је потрага за свеобухватном дефиницијом експресионизма веома проблематична, јер су уметници попут Кафке, Готфрида Бена и Доблина, за које се сматра да су најизразитији експресионисти, уједно били и најжешћи „анти-експресионисти”.⁵⁸ За Жан Мишел Палмијеа експресионизам није био само уметнички покрет, већ један сензибилитет и визија света са надама, сновима и мржњама. Обележио је све облике уметности, и разбио их је да би их ујединио у чудне уметничке творевине код којих је то што је неко „експресиониста” у крајњој линији значајније него да ли је сликар, песник, вајар или драмски писац.⁵⁹ Критичари попут Шаламит Бера (*Shulamith Behr*), Дејвида Фенинга (*David Fanning*) и Дагласа Жармена (*Douglas*

⁵⁵ Ово се односи и на стваралаштво Антонија Гаудија (*Casa Mila, Casa Batllo, Park Guell* и др.), Фердинанда Шевала (*Ideal palace*), Ханса Шаруна (*Berlin Philharmonic Hall*), Ера Саринена (*TWA Terminal JFK Airport*), Ле Корбизјеа (*Notre Dame du Haut, Philips Pavilion*), Хундертвасера (*Hundertwasser house, Waldspirale*), Френка Герија (*Guggenheim museum, Nationale Nederlanden Building*) и др. (Видети: Wolfgang Pehnt. *Expressionist Architecture*. London: Thames and Hudson, 1973).

⁵⁶ J.M. Palmier. *op. cit.*, стр. 109.

⁵⁷ Elger Dietmar. *Expressionism. A Revolution in German Art*. Köln: Taschen, 2002, p. 7.

⁵⁸ Richard Murphy. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 43.

⁵⁹ J.M. Palmier. *op. cit.*, стр. 13.

Jarman) указују на могућност да експресионизам можда никада није ни постојао као јединствен стил.⁶⁰ Иако у корену речи постоји суфикс *-изам*, што указује на постојање стилског правца, у питању је првенствено специфична групација различитих идеја и ставова, који су по природи нематеријални и могу се манифестовати у виду различитих изразних форми.⁶¹

Најрадикалније и најшире тумачење појма експресионизам износи критичар Херберт Рид (Herbert Read), који је у својим књигама поставио тезу да се експресионизам може сматрати „сталним, темељним чиниоцем у свим уметностима које су га временом довеле на површину”.⁶² По Херберту Риду, термин експресионизам се користи код означавања уметничких радова у којима је стварност искривљена, с циљем изражавања уметничких емоција или унутрашње визије, нпр. у сликарству, емоционални уплив је наглашен употребом снажних боја, дисторзијом облика и сл.⁶³ Рид сматра да је појам „експресионизам” од примарног значаја, попут појмова „идеализам” и „реализам”, а не секундарног значаја попут речи „импресионизам”, као и да означава један од основних начина опажања и представљања света око нас. Такође наводи да се у зависности од друштвено-политичких, културно-историјских и других околности, експресионистички елементи јављају повремено и у другим стилевима, као што су: кубизам, фовизам, апстрактни експресионизам, енформел и др.

Попут Херберта Рида, теоретичар Гил Пери (Gill Perry) сматра да се термин „експресионизам” као стилска одредница често користио у уметности да имплицитно значи, квалитет/ниво дисторзије или претеривања у форми, у раду било ког уметника и из било ког периода.⁶⁴ Ставови Херберта Рида, Дагласа Келнера и Гила Перија су значајни из разлога, што указују на постојање експресионизма као сталног, темељног чиниоца у свим стилевима и у свим периодима, чиме се пружа могућност да се објасне и појаве које поседују

⁶⁰ Behr Shulamith, Fanning David, Jarman Douglas. *Expressionism Reassessed*. Manchester: Manchester University Press ND, 1993, p. 2.

⁶¹ David Eliot. „Expressionism: a health warning”, in: Shulamith Behr, David Fanning, Douglas Jarman (ed.) *Expressionism Reassessed*. Manchester: Manchester University Press ND, 1993, p. 41.

⁶² Herbert Read. „Art Now”, in: *Education through art*. London: Faber and Faber, 1961.

⁶³ Herbert Read. (ed. 1966, 1985 and 1994) *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. London: Thames and Hudson Ltd, p. 128.

⁶⁴ Gill Perry. „Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. Primitivism and the Modern”. New Haven and London: Yale University Press, 1993, pp. 62-81.

елементе експресионизма, а које не припадају искључиво експресионистичком покрету са почетка XX века. Норберт Вулф (Norbert Wolf) каже да су историчари уметности увек имали потешкоћа са прихватањем експресионизма као стила.⁶⁵ Попут Вулфа, Денис Шарп (Dennis Sharp) сматра да се појам експресионизма односи на сталну тенденцију у уметностима, која се посебно истиче у временима друштвених превирања и духовне узнемирености. Такође је мишљења, да „експресионизам има стилске одреднице романтизма XX века”, као и да су „његово дионизијско порекло, ирационалност и морбидне теме прожете емоционалним проблемима, само рефлексја гневног времена у коме се јавио”.⁶⁶

Аналогно Ридовим, Перијевим и Шарповим ставовима у уметности, у својим књигама Чарлс Џенкс (Charles Jencks), такође, указује на постојање цикличних појава, али у архитектури. По Џенксу,⁶⁷ су евидентне три основне групе архитектонских тенденција, које се повремено јављају у историјским токовима: *традиционалистичке, рационалистичке и креативистичке*. Под креативистичким (интуитивним) тенденцијама Џенкс подразумева примере: експресионизма, арт-декоа, сецесије, фантастичне архитектуре, неоекспресионизма, органске архитектуре, деконструктивизма и др. Када говори о експресионизму, Џенкс каже да је то утопијски покрет из раних двадесетих година који је јасно усвојио одређене анархистичке идеале, иза којих су се сврстали и велики експресионистички архитекти. Међутим, реализовање тих идеја у пракси никад није далеко одмакло, па је стога врло мало експресионистичких грађевина стварно изграђено (сем појединих остварења Бруна Таута, Ериха Менделсона, Ханса Пелцига и Хуга Харинга). Говорећи о елементима експресионизма у претходним епохама, Денис Шарп указује да „корени такозване експресионистичке архитектуре могу да се нађу у деветнаестом веку и стилским покретима: Романтизма и Ар-Нувоа”.⁶⁸ По Мишку Шуваковићу, експресионизам је заједнички назив за различите покрете и индивидуалне праксе које су се одвијале у свету

⁶⁵ Norbert Wolf. *Expressionism*. Köln: Taschen, 2004, p. 8.

⁶⁶ Dennis Sharp. *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Чарлс Џенкс. *Модерни покрети у архитектури*. Београд: Грађевинска књига, 1986.

⁶⁸ Dennis Sharp. *op. cit.*, p. 21.

током XX века и које су у својој основи биле засноване на уверењу да стваралац својим делом може изразити емоције и унутрашња психолошка и душевна стања.⁶⁹

Сличности међу интерпретацијама указују да постоји општи консензус око тога шта представља суштину појма експресионизам. Аутори су сагласни да је у питању радикалан облик архитектуре и уметности, који има за циљ аутентично исказивање „унутрашњег света” - визија, емоција, мисли и осећања. Међутим, са једне стране, акценат се придаје „скулптуралности и пластичности форме”, тј. појавном аспекту експресионизма, а са друге стране, одабиру тема, тј. ефемерној, психолошкој снази и емотивном подстицају.⁷⁰ Такође, разлике у интерпретацијама указују да постоји озбиљан сукоб мишљења по питању разумевања ширине тумачења појма (стил или тенденција), јер се још од првог промовисања идеје/појма експресионизам, до данас, још увек непрестано полемише о његовом тумачењу.

Ослањајући се на ову констатацију, у даљем раду у дисертацији, експресионизам у архитектури ће бити посматран у ширем смислу,⁷¹ као стваралачка тенденција, која има за циљ да на радикалан и аутентичан начин, путем екстремног приступа архитектонком обликовању и артикулацији, искаже емоције, мисли и визије ствараоца.

Појам „тенденције”, по Мишку Шуваковићу, у архитектури и уметности подразумева естетско усмерење засновано па просторно-обликовним, ликовним, језичким, идеолошким, егзистенцијалним и вредносним повезаностима више аутора у истом историјском тренутку. Аутори не морају међусобно да се познају, нити да имају уопште увид у стваралаштво другог аутора. Тенденција се разликује од појма „стила”, по томе што се односи на нову појаву у уметности и подразумева откривање и конципирање стваралачког рада више аутора, а не примену постојећег и већ разрађеног модела изражавања. Стил је термин који се односи на скуп заједничких или сродних карактеристика које је поседовало више уметничких дела (композиција, тема, колорит, техника и сл.) у неком ранијем

⁶⁹ Мишко Шуваковић. *Појмовник теорије уметности*. Београд: Орионарт, 2011, стр. 203.

⁷⁰ Dennis Sharp. *op. cit.*, p. 12.

⁷¹ Попут тумачења Херберта Рида (Видети: Herbert Read. *Умјетност данас*. Загреб: Младост, 1957; Herbert Read. *Education through art*. London: Faber and Faber, 1961).

периоду, од тренутка када је евидентирана појава стила. У ужем смислу, стил у архитектури је дескриптивна (описна) ознака која обележава разлике и сродности архитектонских дела. Тенденција подразумева уважавање индивидуалних различитости стваралаца и аутономије индивидуалног рада, за разлику од покрета, код кога се тежи стварању посебне „уметничке ситуације, засноване на чврстим микро-социјалним, егзистенцијалним и идеолошким везама”. Стога, једна стваралачка (архитектонска или уметничка) појава може, у једном случају, А) да се развија у виду покрета, који се постепено шири и еволуира у тенденцију (више индивидуалних ставова), да би временом можда била препозната као стил, или, у другом случају, Б) тенденција концентрацијом и усмеравањем на једно уско естетско, уметничко, концептуално или политичко подручје рада, може временом постати покрет, а након тога била препозната као стил.⁷²

А) Покрет → Тенденција → Стил Б) Тенденција → Покрет → Стил

Уколико се упореде сличности и разлике наведених теоријских тумачења може се закључити, да се експресионизам генерално може тумачити на два начина, у ужем смислу, у виду стилског правца у архитектури и другим уметностима и у ширем смислу, као радикална стваралачка тенденција [Табела 1].

1.1.2. ДРУШТВЕНЕ ПРИЛИКЕ У ЕВРОПИ ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

Крај XIX века је био период националног буђења за бројне државе широм Европе. Један од кључних разлога који је довео до појаве национализма у великим империјама је тај што се границе држава углавном нису поклапале с етничким границама.⁷³ У средишту Европе, Аустроугарска монархија је због свог вишеетничког састава, већ дуже време губило битку са временом и променама у друштву, док се на југоистоку Европе и утицај Османског царства у великој мери смањивао. Највеће политичке и економске силе су биле подељене у савезе (силе Антанте и Тројни савез)⁷⁴ и само се чекао адекватан повод за избијање ратног

⁷² М. Шуваковић. *op. cit.*, стр. 328, 343.

⁷³ John Zerzan. „Origins and Meaning of WWI”. *Telos Press* (Candor), No. 49 (1981), p. 97.

⁷⁴ Немачка и Аустроугарска монархија су били стубови Тројног савеза, који је формиран 1882. године. Трећа чланица савеза је била Италија, али нико није рачунао на њено учешће у

конфликта. Сарајевски атентат (1914.г.) на аустроугарског надвојводу Франца Фердинада је послужио као адекватан повод за почетак рата и обрачунавање Аустроугарске монархије са Русијом империјом.⁷⁵

У бурном прератном периоду са почетка XX века, у области културе су се јавили бројни револуционарни уметнички покрети (фовизам, футуризам, дадаизам, експресионизам и др.), који су, побуном против формалних правила, указивали на свеопшту друштвену кризу у земљама у којима су настајали.⁷⁶ Појава експресионизма је преваходно везана за друштвена и политичка збивања у Немачком царству непосредно пре првог светског рата и настанак Вајмарске републике,⁷⁷ која је трајала од абдицирања Вилхелма II и одржавања Вајмарске скупштине (1919) до доласка нациста на власт (1933). Почетком XX века, Немачка је пролазила кроз велику друштвено-економску кризу, која се огледала у свим аспектима живота. Стандард немачких радника се, из године у годину, све више погоршавао, а марка као платежно средство је девалвирала на енормно ниску вредност.⁷⁸ Политичка збивања постају одраз друштвених околности. Након убистава Карла Либкнехта и Розе Луксембург, учестали су политички атентати и дошло је све више до јачања екстремне деснице. Настанак експресионизма је неодвојив од Првог светског рата, којим је највише била револтирана немачка омладина. Рат и апокалипса буржоаског света су слике које прогоне већину ствараоца овог покрета. Денис Шарп у својој књизи наводи да је „немачка нација била на врхунцу емоционалне узбуђености током периода од 1918. до 1920. године и утицај раних експресиониста је само додао креативну ватру на такву ситуацију”.⁷⁹

У периоду после Првог светског рата су радо прихваћене идеје које су имале филозофске корене у идејама Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche), Сорена

могућем рату. Са друге стране су Енглеска, Француска и Русија 1904. године, формирале савез сила Антанте (J. Zerzan. *Ibid.*, p. 97; Макс Хејстингс. *Катастрофа: Европа иде у рат 1914. I књига*. Београд: Лагуна, 2014, стр. 55).

⁷⁵ J. Zerzan. *Ibid.*, p. 98.

⁷⁶ J. Zerzan. *Ibid.*, pp. 109-110.

⁷⁷ За детаљније проучавање друштвено-историјских збивања у Вајмарској републици погледати студију Жилбера Бадије (Gilbert Badia. *Histoire de l'Allemagne contemporaine*. Vol. 1, Messidor/Editions sociales, 1987).

⁷⁸ Као пример изузетно велике инфлације може се навести, да је у то време око 1923. године, један амерички долар вредео 4,2 милијарде старих немачких марака.

⁷⁹ Dennis Sharp. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966, p. 10.

Киркегарда (Søren Kierkegaard) и у сликама фовиста и Едварда Мунка. У контексту ратне стварности, свеопште беде, незапослености и насиља, формира се уметнички правац експресионизма, као бунт и романтичарска реакција на језиву стварност.⁸⁰ По речима Жан Мишел Палмијеа, експресионизам представља одраз побуне немачке омладине против ”вредности” вилхелмовске немачке која схвата да су идеали буржоазије варварски и да нагла индустријализација води у беду и економску кризу.⁸¹

1.1.3. ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Већина историчара уметности је сагласна да је експресионизам био радикалан облик уметности, у потпуности другачији од претходних облика уметничког стваралаштва, повезан са екстремним емоционалним стањима ума, као што су узнемиреност, агонија и анксиозност. Уметници експресионистичког покрета раскидају са класичним формама стваралаштва.⁸² У њиховим делима се у великој мери јавља апстракција, користе се жестоке боје, јаки контрасти и драматично осветљење, пориче се реалност и наговештава апокалипса. Експресионисти приступају уметности с циљем да прикажу свој унутрашњи свет, његову растрзаност, али и да утичу на активирање емотивних стања код посматрача.⁸³ Он није представљао ни школу, ни структурирану групу, био је крик читаве једне младости против света који ју је гурао у понор. Митологија, лиризам и патос су неодвојиви део реалности у коме је експресионистички покрет настао. Један од најкарактеристичнијих аспеката експресионизма је уништавање граница и традиционалне форме у уметности. Без обзира на поједине сличности које су евидентне у експресионистичком стваралаштву, њихово тематско и концептуално јединство није било плод заједничке доктрине, већ спонтана, емотивна реакција на стварност и окружење у коме су живели. По речима Адолфа Бенеа (Adolph Behne), за експресионисте:

⁸⁰ Jean-Michel Palmier. *Експресионизам као побуна: Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике. I том: Апокалипса и револуција*. Нови Сад: Матица српска, 1995, стр. 115.

⁸¹ *Ibid.*, стр. 106.

⁸² Jonathan Harris. „Expressionism”. in: *Art History: The Key Concepts*. London: Routledge - Taylor & Francis Group, 2006, pp. 110-111.

⁸³ Kim Sohee. *The Study of the Relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky During Schoenberg's Expressionist Period*. (D.M.A. document) Ohio State University, 2010, p. 2.

„експресионизам одражава циљ. Модерна уметност жели да буде уметност изражавања. Кубизам је језик који се користи од стране многих, не свих, експресиониста. Футуризам је назив за токове осећања који су одиграли улогу катализатора”.⁸⁴

Прогоне их заједничке теме којима се баве: а)модеран, циновски и застрашујући град, б)рат, декадентност, смрт и пропадање и в)апокалипса, васкрсење и нови човек.⁸⁵ Тема града се јавила попут некакве злокобне силе, која настаје под утицајем наглог развоја индустрије. Окупирали их размишљања о лошим социјалним условима, беда и живот радника у сиромашним четвртима. Готово за све експресионистичке уметнике рат је представљао потпуну апокалипсу, уништење европске културе и повратак у варварство. Зато су се бројни експресионисти залагали за пацифизам.⁸⁶ Трећа тема која је окупирали уметнике је свест о пропадању духовних и психолошких аспекта живота, моралних вредности, декаденцији, умирању, затим, визије васкрсења и ишчекивање новог и измењеног света и човека.⁸⁷ [Табела 2]

1.1.4. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

Експресионизам се прво манифестовао у сликарству. По већини аутора, експресионизам је настао 7. јуна 1905. године,⁸⁸ када је формирана група сликара „Die Brücke” (*Мост*) у Дрездену.⁸⁹ Групу „Мост” је основало четворица самоуких студената архитектуре: Ернст Лудвиг Кирхнер (Ernst Ludwig Kirchner), Фриц Блеил (Fritz Bleyl), Ерих Хекел (Erich Heckel) и Карл Шмит-Ротлуф (Karl Schmidt-

⁸⁴ Adolf Behne. „German Expressionists”. (Lecture for the Opening of the New Sturm Exhibition, published in *Der Sturm* (1914)) (<http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/BehneSturm.pdf>).

⁸⁵ Jean-Michel Palmier. *Експресионизам као побуна: Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике. I том: Апокалипса и револуција*. Нови Сад: Матица српска, 1995, стр. 20.

⁸⁶ *Ibid.*, стр. 39.

⁸⁷ Од великог значаја на експресионисте су била Ничеова дела и књига „Дух утопије” Ернста Блоха (Ernst Bloch) која представљају филозофску подлогу за њихово стваралаштво.

⁸⁸ Elger Dietmar. *Expressionism. A Revolution in German Art*. Köln: Taschen, 2002, стр. 15; Hjørvardur Harvard Arnason. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. New Jersey: Prentice Hall, 2003, p. 124.

⁸⁹ Назив „Die Brücke” или „Мост” је по мишљењу Елцер Диетмар дао Карл Шмит-Ротлуф, сугеришући осталим члановима групе, да је то ”реч са много значења и може да означи везу једне стране са другом” (E. Dietmar. *loc. cit.*). Са друге стране Ешли Беси наводи да је назив Мост у директној вези са прологом Ничеовог дела „Тако говораше Заратустра” (Ashley Bessie. *Expressionism*. London: Parkstone International, 2008, p. 30).

Rottluff), са жељом да начине преврат у уметности.⁹⁰ Своје ставове су оправдавали увереношћу да „хтеће има предности над знањем”.⁹¹ Сматрали су да не би требало мењати само уметност, него и целокупни живот и да се треба вратити изворима исконских и примитивних области људског живљења и културе. Стога су презирали академске технике сликања и цртања, дебеле наносе уљаних боја и нијансирање тонова. Наглашавање ликовних средстава, деформација композиције и фигуре су били визуелни гестови којима су уметници у своја дела преносили интимно искуство нелагодности или фрустрација, путем којих су изрицали емоционално обојене поруке или се ослобађали емоција. Неоптерећени традицијом, служили су се чистим бојама и линијама које су спонтано настајале следећи тренутни импулс. У свом чланку Питер Кригер наводи једну од основних техника којом су се служили сликари експресионисти. „Уместо уобичајеног сликања у уљу и дебелим наслагама” по Кригеру су ови уметници „развили поступак разређивања боје бензином, што је омогућило брзо бојење већих површина и одговарало је њиховом импулсивном стилу. Тако су настале слике које су биле типичне за групу „Мост”, са мат површинама без уља, што је сваки потез четкице чинило видљивим”.⁹²

У раној фази постојања група „Мост” је била под јаким утицајем, Ван Гоговог и Гогеновог колоризма и Мункове редукције форме.⁹³ Убрзо потом њихово стваралаштво добија посебан ликовни речник обогаћен магијом афричких маски, са оштрим и испрекиданим цртежима и чврстим громадним фигурама. Заједница „Die Brücke” се разишла 27. маја 1913. године. Разлог њиховог разилажења лежи у присвајању заслуга и својевољном истицању Кирхнера у односу на остале чланове групе.⁹⁴

Готово у исто време када се у Берлину јавља делатност групе „Мост”, у Минхену је формирана група „Der Blaue Reiter” (прев. *Плави јахач*), која је деловала од

⁹⁰ 1906. године им се придружују Емил Нолде (Emil Nolde) и Макс Пехштајн (Max Pechstein), а 1910. године и Ото Мелер (Otto Mueller).

⁹¹ Peter Krieger. „Експресионизам - почетак модерне у Немачкој”, у: *Ремек дела експресионизма из берлинских музеја* (каталог изложбе). Београд: Музеј савремене уметности, 1982, стр. 8.

⁹² *Ibid.*, стр. 9.

⁹³ Stephanie Barron. „Introduction”, in: Barron (ed.), *German Expressionism: The Second Generation*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1988, pp. 10-37.

⁹⁴ Norbert Wolf. *Expressionism*. Köln: Taschen, 2004, p. 17.

1910. до 1914. године, са члановима: Василијем Кандинским (Wassily Kandinsky), Августом Макеом (August Macke), Францом Марком (Franz Marc), Полом Клеом (Paul Klee), Алексејем Јавленским (Alexej von Jawlensky) и Маријан Верефкиновом (Marianne von Werefkin). За разлику од севернонемачког експресионизма групе „Мост”, чија су дела била углавном фигурална и чврсто везана за стварност из које су извлачили инспирацију,⁹⁵ стваралаштво групе „Плави јахач” је било теоријски подупрто и орјентисано ка хармонији боја, што је с обзиром на то да су Кандински и Кле били предавачи на Баухаусу, значајно утицало на појаву апстрактне уметности.⁹⁶ Делатност и теоријске основе групе „Плави јахач” су били знатно мање хомогени у односу на групу „Мост”. Њихови ликовни изрази и теоријски ставови су били дивергентни по питању природе и улоге „духовног” у уметности.⁹⁷ Важно је истаћи стваралаштво Франца Марка, поготово након 1912. године и његовог дела „Јелен у дворишту самостана”, након кога се његово стваралаштво драматично мења. Од смиренних, готово меланхоличних приказа плавих коња, животиња и апстрактних пејсажа, његово сликарство добија назнаке кристалних структура (витража), које ће се готово у исто време (око 1912. године) појавити у делима Венцела Хаблика (Wenzel Hablik) и првим примерима експресионистичке архитектуре.⁹⁸

⁹⁵ Long Washton, Carol Rose. „Brücke, German Expressionism and the issue of modernism”, in: Christian Weikop (ed.) *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd, 2011, p. 14.

⁹⁶ Даљи развој експресионистичке струје у уметности се наставља у радовима Василија Кандинског, који се сматра зачетником апстрактног сликарства и главни је представник апстрактног експресионизма. Током 1910. године је објавио књигу под насловом „О духовном у уметности” у којој је изложио своје ставове о апстракцији у уметности. Кандински је путем примене апстрактне композиције, без елемената који би могли да подсећају на конкретне облике из стварности, тежио остварењу апсолутне уметничке слободе изражавања. Као и код претходних експресиониста, боју је користио као основно изражајно средство, да би њеном применом у апстрактним композицијама могао да изрази сопствена емотивна стања, доживљаје и осећања. Боје на његовим сликама нису спонтано примењиване, већ су тенденциозно коришћене с циљем структурисања композиције и постизања идеалне ликовне и семантичке равнотеже (Мишко Шуваковић. *Појмовник теорије уметности*. Београд: Орионарт, 2011, стр. 83-84; Tatjana Vidović. *Razvoj apstraktnog slikarstva - od Kandinskog do minimalizma*. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti, 2013, str. 5-6; Ana Radonjić, Slobodan Marković. „Subjektivni doživljaj slika koje pripadaju različitim slikarskim pravcima XX veka”. *Psihologija* (Beograd), vol. 37, br. 4 (2004), str. 552).

⁹⁷ Ashley Bassie. *Expressionism*. London: Parkstone International, 2008, p. 35.

⁹⁸ Robert Baldwin. „Introduction to Expressionism”. (essay was written in New London, Connecticut College, in 1995 and was slightly revised in 2002 and 2007), p. 9.

Изузетно значајну улогу у окупљању свих авангардних тенденција тога времена у Берлину је имала галерија „Der Sturm” и њен власник Херварт Валден (Herwart Walden). Немачки уметници су се Валденовом заслугом упознали са делима европске авангарде. Његов часопис „Der Sturm”, који је публикован недељно од 1911 до 1929. године,⁹⁹ садржао је чланке и критичке есеје о уметности и позоришу у Европи, у коме су уметници повремено добијали шансу и да промовишу своја дела. Један од најзначајнијих доприноса Харварта Валдена је било организовање „Првог немачког јесењег салона” у Берлину 1913. године, на коме је приказано 400 дела 73 авангардна уметника из неколико европских земаља.¹⁰⁰

Први светски рат је погубно деловао на експресионисте. Део њих је погинуо на ратишту (Аугуст Маке, Франц Марк), док је неколицина након рата доживела нервни слом (Ернст Кирхнер, Макс Бекман), завршила у неуропсихијатријским санаторијумима, или је окончала живот самоубиством.¹⁰¹ Они који су преживели били су прогањани од стране нациста, који су експресионизам сматрали за примитивну и дегенерисану уметност. Код преживелих су се последице осетиле и на њиховом стваралаштву. Код генерације послератних експресиониста или „пост-експресиониста” (Георга Гроса, Ота Дикса, Макса Бекмана),¹⁰² евидентне су још драматичније сцене и мотиви у стваралаштву. Георг Грос (George Grosz) ствара цртеже са мало оскудних потеза и агресивним шкработинама које су потенцирале експресионистичко угласто изобличавање фигура. У потрази за својим стилем он каже „да бих доспео до стила који одражава нескривену суровост и немилосрдност” његових објеката, проучавао је „драстичне манифестације уметничког нагона”. Тако је постепено дошао до „суровог стила

⁹⁹ S. Barron. *op. cit.*, pp. 10-37.

¹⁰⁰ P. Krieger. *op. cit.*, стр. 11.

¹⁰¹ Starr Figura, Peter Jelavich. *German Expressionism: The Graphic Impulse*. New York: The Museum of Modern Art, 2011, p. 24.

¹⁰² Dennis Crockett. *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder, 1918-1924*. University Park: Penn State University Press, 1999, p. 2.

који му је потребан за преношење запажања, која су тада била диктирана апсолутном мржњом према људима”.¹⁰³

Лајонел Фајнингер (Lyonel Feininger) за своје слике каже да ако су његове слике огледало њега самог, а то до извесне мере јесу, онда оне показују да он само изнова „пресеца свој гркљен бријачем”.¹⁰⁴ Прошавши кроз ратне страхоте, Ото Дикс (Otto Dix) у својим радовима указује на злу, готово животињску креатуру путем претеривања у згрченим и намрштеним облицима људских лица. Макс Бекман (Max Beckmann) је у формалном и садржинском смислу насложеније изразио муке и непојмљивост догађаја, које је на платна пренео путем оштрих и зашиљених облика, деформисањем фигура, разбијањем простора и вишеструким перспективама.

Током 1928. године експресионизам је почео полако да се гаси. Затворена је Валденова галерија Der Sturm (1929), а Немачка је ушла у фазу краткотрајне стабилизације. Експресионизам се коначно угасио 1933. године,¹⁰⁵ када његови представници бивају одведени у концентрационе логоре, протеривани са ликовних академија, хапшени и приморавани да оду у изгнанство. Њихова дела су продавана у бесцење и изложена јавном презиру као „дегенерисана уметност”. Тек је након Другог светског рата, почело поновно интересовање за уметност експресионизма.

Временом, се покрет проширио са сликарства на књижевност, позориште, филм, музику, а око 1910. године и на архитектуру. Постоје велике сличности између експресионистичких визија у сликарству, поезији, па чак и у позоришној уметности. Свуда се среће туга, мора и опчињеност болом, смрћу и сиромаштвом. Сличности се јављају и као последица тога што се поједини уметници паралелно баве стваралаштвом у неколико уметничких области, попут Валдена, Барлаха, Кандинског и других.

Из наведеног се може закључити да се појам експресионизма у ликовној уметности односи на активност стваралаца, који су искривљавали стварност кроз

¹⁰³ Peter Krieger. „Експресионизам - почетак модерне у Немачкој”, у: Ремек дела експресионизма из берлинских музеја (каталог изложбе). Београд: Музеј савремене уметности, 1982, стр. 36.

¹⁰⁴ *Ibid.*, стр. 34.

¹⁰⁵ A. Bassie. *op. cit.*, p. 11.

претеривање, енергичне и видљиве потезе четкице и јаких боја, с циљем изражавања уметничких идеја или емоција. Они уносе интензивну психолошку драму помоћу фовистичких боја и кубистичке форме.¹⁰⁶ [Табеле 3а,3б]

1.1.5. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У ФИЛМСКОЈ УМЕТНОСТИ

Појава експресионизма у филму је значајна из више разлога. Са једне стране, у експресионистичким филмовима су визуелизоване и продубљене теме, које се раније јављају у експресионистичком сликарству и књижевности почетком XX века, попут чудовишта, бића без душе (вампира, голема и сл.) и других морбидних и застрашујућих психолошких садржаја.¹⁰⁷ Са друге стране је подједнако значајна релација експресионистичког филма и архитектуре, који су били у посредној вези путем сценографије. Познато је да су поједини експресионистички архитекти попут Ханса Пелцига и Бруна Таута, поред архитектонских пројеката, имали удела и у пројектовању сценографија за филмове.

Поред ентеријера Великог позоришта у Берлину („Grosses Schauspielhaus”, 1919), Ханс Пелциг је дизајнирао и сценографију за филм Голем (*Der Golem*, 1920), Пола Вегенера (Paul Wegener) која је приказивала тродимензионални град, за разлику од сценографије Хермана Варма (Hermann Warm) у филму „Кабинет доктора Калигарија”, која се састојала од осликаних дводимензионалних кулиса. Сценографија за филм „Метрополис” Фрица Ланга (Fritz Lang) је дочаравала амбијент футуристичког друштва, а Бруно Таут је предлагао филмски пројекат „Галоше среће” (*Die Galoschen des Glucks*) са сценографским архитектонским фантазијама, која представља необично и егзотично окружење за доживљај посетиоца.

¹⁰⁶ R. Baldwin. *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁷ Видети филм „Прашки студент” (*Der Student von Prag*, 1913), данског редитеља Стелана Ријеа, који је заснован на легенди о Фаусту Један од најзначајнијих експресионистичких филмова је „Голем” (*Der Golem*, 1920), остварење редитеља Пола Вегенера, које је базирано на јеврејској легенди у којој рабин оживљава гигантску статуу, која ће штитити његов народ од погрома. Са сличном тематиком је и филм Ота Риперта, „Хомункулус” (*Homunculus*, 1916), у којој се помиње вештачки створено биће, великог интелекта и воље, које нема своју душу, као и „Носферату - Симфонија ужаса” (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), редитеља Фририха Мурнауа (Видети: Дејвид Кук. *Историја филма. I том*. Београд: Clío, 2005, стр. 159-167).

Кључан моменат у експресионистичком филмском стваралаштву представља остварење редитеља Роберта Винеа (Robert Wiene) „Кабинет доктора Калигарија” (Das Cabinet des Dr. Caligari) у коме се по први пут јавља експресионистичка архитектура у сценографији. Вине је ангажовао три значајна експресионистичка уметника (Хермана Варма, Валтера Рериха и Валтера Рајмана), да пројектују и осликају сценографију за овај филм, која је требала да „отелотвори измучену нараторову душу”.¹⁰⁸ По речима Дејвида Кука:

„Визуелни свет Калигарија је постао високостилизован, претераних димензија и поремећених просторних односа - неприродно место, без сунчеве светлости, у коме се зграде пењу једна на другу и стоје под немогућим нагибима, неравни димњаци се сулудо извијају ка небу, док сама тела становника изгледају као да су слеђена под наслагама шминке”.¹⁰⁹

Закошене кулисе у виду зидова, кровова и прозора, хаотични и изломљени предели, деформисано и апстраховано дрвеће, као и јаки светлосни контрасти, представљају само део експресионистичких елемената који су представљали сценографско окружење за филм. Кошмарни и ишчашени декор, као и коришћење „кјароскуро” осветљења у експресионистичком филму „Кабинет Др. Калигарија”, су представљали израз поремећених емоционалних и менталних стања наратора и његово поремећено виђење света. Немачки експресионизам у филмској уметности је настојао да „изрази унутрашњу стварност средствима спољашње стварности, односно да третира субјективна стања оним што је у оно време”, (мисли се на период почетка XX века), „сматрано чисто објективним изражајним средствима”.¹¹⁰

Попут сценографије „Кабинета Др. Калигарија”, у Вегенеровом (Paul Wegener) филму Голем (Der Golem, 1920), сценографско окружење је искоришћено да се изрази визија јеврејског гета у средњевековном Прагу. Основна замисао Пелциговог концепта сценографије за овај филм, је да се путем архитектонске фантазије, искаже осећај присности, безвремености и заједништва јеврејског народа у критичним тренуцима. По речима Пола Вегенера, Пелциг није саградио стваран Праг, већ сан или архитектонску парафразу на тему Голема. Улице и тргови немају за циљ да искажу било шта реално, већ му је намера била да се

¹⁰⁸ *Ibid.*, стр. 170.

¹⁰⁹ *Ibid.*, стр. 170.

¹¹⁰ *Ibid.*, стр. 172.

створи атмосфера како Голем дише.¹¹¹ Значај оба ова филма је велик, јер демонстрирају начин на који архитектура у сценографији може, са једне стране, да прикаже и подржи садржај филма, а са друге стране, да изрази снажно „присуство” наратора. [Табеле 4а,4б]

1.1.6. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ

Експресионистичка архитектура је појам који, у ужем смислу, означава стилски покрет настао почетком XX века (око 1910. године) у архитектури и који је трајао паралелно са појавом експресионизма у осталим визуелним и извођачким уметностима све до 1928. године. Термин се првенствено односио на стваралаштво архитеката у Немачкој, Холандији, Чешкој, Данској и Аустрији, мада је у савременој теорији све заступљеније мишљење да је, експресионизам у ширем смислу, стваралачка тенденција у архитектури, која није у конкретној вези ни са једном земљом, већ је интернационалног карактера.¹¹² По оваквом тумачењу, сва архитектонска дела која поседују одлике оригиналног покрета: деформисаност и фрагментисаност форме, исказивање пренаглашених, насилних или агресивних емоција, могу да се назову експресионистичким. За разлику од експресионизма у другим визуелним уметностима, код којих се визије и емоције спонтаније и непосредније изражавају путем одређеног медијума, у архитектури постоји значајна условљеност функционалним, конструктивним и економским факторима, што директно утиче и на другачије одређење појма експресионизам. Експресионистички архитекти су се окретали визионарским и утопистичким маштањима, што је у општем смислу, једна од основних карактеристика експресионистичке архитектуре почетком XX века.¹¹³ Архитектима овог правца није била од примарног значаја функционалност грађевина, већ „стварање

¹¹¹ „It is not Prague that my friend the architect Poelzig built. Rather it is a poem of a city, a dream, an architectural paraphrase on the theme of the Golem. The lanes and squares are not meant to recall anything real; they are meant to create the atmosphere the Golem breathes” - Paul Wegner, 1920 (Видети: Dietrich Neumann. *Film architecture: set designs from Metropolis to Blade runner*. New York: Prestel, 1996, p. 15).

¹¹² Кључни представници оваквог мишљења су: Херберт Рид (Herbert Read), Гил Пери (Gill Perry), Денис Шарп (Dennis Sharp), Чарлс Џенкс (Charles Jencks) и др.

¹¹³ Dennis Sharp. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966, p. 21.

слободних, моћних, скулптуралних форми, често кристаластих, а понекад и са оштрим угловима и у виду сталактита”.¹¹⁴

Иако је експресионистичка архитектура индивидуалистичка, могу се приметити бројне сличности, које се јављају у појединим делима (и у одређеном нивоу). Денис Шарп (Denis Sharp) и Волфганг Пент (Wolfgang Pehnt) у својим књигама наводе неке од основних експресионистичких принципа у архитектури:¹¹⁵

1. За архитекте који су стварали у домену експресионизма, архитектура представља највиши вид уметности или „целовито уметничко дело”.¹¹⁶ Она је производ стваралачких визија, емоција и ствара са циљем да се проузрокује специфичан емотивни доживљај код корисника и посматрача.¹¹⁷
2. Тежња ка ослобођењу од традиционалних форми у градитељству и стварање нових, аутентичних и визионарских грађевина.
3. Пластицизам и покренутост форме се јавља као продужетак идеја из Ар-Нувоа или Југендстила, уз ослобађање од криволинијских декоративних елемената. Форма грађевине се деформише из чисто визуелног или емоционалног ефекта. У експресионистичкој архитектури је веома честа примена закривљене геометрије, а посебно је експлоатисана тема куполастих форми.¹¹⁸
4. Тежња ка јасном и чистом формалном изражавању, које се постиже доминантним истицањем хоризонталности, вертикалности или наглашавањем закошених и нагнутих елемената.¹¹⁹
5. Увереност у „монолитски карактер” и еластичне квалитете преднапрегнутог бетона и примена бетона као скулпторског медијума. Евидентна је тенденција ка унифицирању материјала и апстракцији, а све са циљем монолитизирања

¹¹⁴ Wolfgang Pehnt. *Expressionist Architecture*. London: Thames and Hudson, 1973, p. 8.

¹¹⁵ D. Sharp. *op. cit.*, p. 166; W. Pehnt. *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁶ Под целовитим уметничким делом („*Total work of art*”) се мисли на уједињење свих уметности у архитектонском делу (W. Pehnt. *op. cit.*, p. 19).

¹¹⁷ Bruno Taut. *Die Stadtkrone*. Berlin: Diedrichs, 1919, p. 87.

¹¹⁸ Видети: *Grosses Schauspielhaus, Formspiels, Glass Pavilion* и др.

¹¹⁹ Подстакнути технолошким развојем, јављају се интерпретације тема са пренаглашавањем хоризонталности („брод”), вертикалности („небодер”) или успињањем („бродски прамац”). (Видети: D. Sharp. *op. cit.*, p. 167).

форме.¹²⁰ Ређи су примери експресионистичких грађевина код којих је примењен камен и опека, са овом намером, јер се са њима теже постиже ефекат целовитости. Опека и камен су коришћени као средство за истицање природности материјала, масивности и репетитивности елемената.

6. Функционалност грађевине се подређује симболичком значењу, стилском изразу и визији архитекте. Подразумева се да би свако дело требало да буде функционално, али је од примарног значаја уметнички став архитекте и визуелно дејство грађевине.
7. Придаје се већа важност концепту грађевине у односу на доживљај финално реализованог дела. Сматра се да се уметнички израз у архитектури јавља искључиво у примарној фази пројектантског процеса, у којој утицај конструктивних, економских и других фактора, није од пресудне важности за исказивање визија и емоција.
8. Експериментисање и коришћење нових материјала и конструктивних техника.
9. Сазнање да се границе простора могу дематеријализовати применом великих стаклених површина, обично у различитим бојама.
10. Архитекти се инспиришу романтичарским темама из природе, попут: пећина, планинских врхова, муња, кристала и стеновитих групација,¹²¹ што је једна значајних од разлика експресионизма у односу на флоралне теме Ар-Нувоа.

1.1.6.1. Експресионистичке тенденције пре почетка XX века

Уколико се посматрају експресионистичке тенденције током XX века, по Александру Кадијевићу, се могу евидентирати четири диференцирана периода: а) период *раног експресионизма* (1908-1914), које по његовом мишљењу има истраживачки и теозофски карактер, б) зрели или *реформистички период* (1914-1927), када се јављају најчистији примери са јасно дефинисаним и оригиналним изразом, в) *позни период* (1927-1941), у коме изнова долази до мешања различитих стилова и бројних компромиса у изразима и г) *период нео-експресионизма*

¹²⁰ Најизразитији примери овакве тежње се могу приметити код Ајнштајновог торња и Гетенаума 2.

¹²¹ W. Pehnt. *op. cit.*, pp. 17-18.

(почетком 60-их), у коме нису значајније превазиђени претходни домети, сем што се иде у правцу већих распона и димензија.¹²² Међутим, разматрајући шире тумачење појма експресионизам у архитектури, могуће је евидентирати сличне визионарске, динамичне, радикалне и авангардне тенденције и пре „званичног” настанка експресионизма као стила (око 1910. године). Аутори попут Дениса Шарпа (Dennis Sharp), Херберта Рида (Herbert Read), Џорџа Колинса (George Collins), Виторија Греготија (Vittorio Gregotti) и Волфганга Пента (Wolfgang Penhnt), скрећу пажњу на постојање експресионистичких тенденција током деветнаестог века, па чак и раније. Денис Шарп наводи да корени експресионизма могу да се нађу у деветнаестом веку у стилским правцима националног романтизма и Ар-Нувоа.¹²³ Џорџ Колинс одлази и корак даље када заступа тезу да је данашња архитектура у великој мери визионарска и да се може довести у везу са тенденцијама футуризма, експресионизма и конструктивизма. По његовом мишљењу све поменуте тенденције (па и експресионизам) имају корене у визионарској архитектури Етјен Луј Булеа (Étienne-Louis Boullée), Антонија Сант Елије (Antonio Sant'Elia), Клод Николе Ледуа (Claude Nicolas Ledoux) и др.¹²⁴ Виторио Греготи је мишљења да је експресионизам у архитектури директно проистекао из архитектуре националних романтизама на прелому векова (мисли на крај деветнаестог и почетак двадесетог века) и да је у почетку био означававан као „нео-романтизам”.¹²⁵ Херберт Рид најдаље одлази у тумачењу експресионизма, када каже да је он један од основних чинилаца свих стилских праваца у уметности и архитектури и да у појединим околностима током историје постаје евидентнији у односу на друге чиниоце, када се може лакше препознати.¹²⁶ Волфганг Пент је скренуо пажњу на далеке релације индијске и индонежанске архитектуре, примере Муктесвара храма (Muktessvara Deula, Odisha), Ват Аруна (Wat Arun, Bangkok) и експресионистичких дела Бруна Таута, као и бројних примера

¹²² Александар Кадијевић. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”. у: Кадијевић Александар, Попадић Милан (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 261.

¹²³ D. Sharp. *op. cit.*, p. 21.

¹²⁴ George Collins. „The Visionary Tradition in Architecture”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 26, No. 8 (1968), pp. 310-321.

¹²⁵ Vittorio Gregotti. „Peter Behrens: 1868-1940”. Special Issue, *Casabella*, No. 240 (1960), pp. 2-5.

¹²⁶ Herbert Read. *Умјетност данас*. Загреб: Младост, 1957; Herbert Read. *Education through art*. London: Faber and Faber, 1961.

Гаудијевих дела, који је инспирисао остале експресионисте, попут Хермана Обриста (Herman Obrist), Хермана Финстерлина (Hermann Finsterlin), Ханса Пелцига (Hans Poelzig), Рудолфа Штајнера (Rudolf Steiner) и Хермана Мозера (Hermann Moser).¹²⁷ Разлог због кога се експресионизам, романтизам и сецесија доводе у везу, лежи у томе што када се експресионизам посматра у најширем смислу, у том контексту сецесија и романтизам могу да се подведу под његово значење, као специфични видови експресионистичког изражавања, који у себи садрже неке од основних карактеристика експресионизма. О блиској релацији експресионизма и романтизма је детаљније писао Александар Кадијевић у истраживачком чланку „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”, у коме износи виђење да је романтизам само једна од грана експресионизма, због чега у раду и користи кованице „романтичарски” и „модернистички” експресионизам. По Александру Кадијевићу:

„романтичари су свесрдно прихватили експресионизам као средство силуетног наглашавања маштовитих композиција, укрштајући га с матрицама постсецесије и националног стила, док су га модернисти плодно искористили за акцентовање углова и пластично рашчлањавање разуђених структура”.¹²⁸

Попут Александра Кадијевића и други аутори су увиђали присутност експресионизма у појединим стилским правцима. Тако Петар Прелог помиње „кубистичко-експресионистичку синтезу” и „конструктивни експресионизам”, Дмитрис Целос (Dmitris Tselos) говори о „романтичном експресионизму”, а Грго Гамулин и Јосип Вранчић о „сецесијском експресионизму”.¹²⁹

Уколико се направи компарација између сецесије, романтизма и експресионизма, може се констатовати да су у питању стилски правци, који су настали као реакција на претходне (историцистичке) стилове, са жељом да се у први план истакне слобода изражавања (површинског или просторног), субјективни ставови, визионарске идеје, мисли или осећања. Инспирације за стваралаштво се налазе у

¹²⁷ Волфганг Пент наводи примере Гаудијевог објекта „Casa Milá” и пројекат за амерички хотел из 1908. године (W. Pehnt. *op. cit.*, pp. 54-62).

¹²⁸ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 63-67.

¹²⁹ Dmitris Tselos. „Romantic Expressionism and the Modern Church”. *Parnassus* (New York), Vol. 13, No. 1 (1941), pp. 12-16; Grgo Gamulin. *Hrvatsko slikarstvo XX stoleća*. Sveska 1, Zagreb: Naprijed, 1987, str. 14; Josip Vrančić. „Prvo razdoblje proljetnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umetnosti (1916.-1919)”, u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru za 1973./74.* Zadar: Filozofski fakultet, 1974, str. 180.

оним историјским стилским периодима, који су били посебно експресивни, или у далеким и егзотичним културама. Путем неконвенционалног ауторског израза се успоставља специфичан „бег од стварности”, или се радикалан израз користи с циљем промене и постаје генератор нових друштвених околности. Однос према уметничком (архитектонском) делу је такав да укључује све остале ликовне уметности, чиме се тежи успостављању комплетног („савршеног”) уметничког дела. [Табела 5]

1.1.6.2. Експресионизам (1910-1928)

У општим оквирима експресионистичког покрета (1905-1928) архитектура је имала мање значајну улогу.¹³⁰ За разлику од експресионистичких сликара, који су углавном имали јединствене програме и активности, експресионистички архитекти нису били организовани у групе. Виторио Греготи (Vittorio Gregotti) помиње да су архитекти који су ушли у домен експресионизма, стварали на такав начин само током кратког периода свог развоја, мада се често показало да је то био зенит њихове каријере.¹³¹ Најзначајнији догађаји који су у вези са експресионистичком архитектуром су: изложба „*Deutscher Werkbund*” у Келну 1914. године,¹³² завршетак изградње и пуштање у рад Пелциговог великог позоришта „*Grosses Schauspielhaus*” у Берлину 1919. године, преписка ”Стаклени ланац”¹³³ и активности амстердамске школе. Корени експресионизма у немачкој архитектури представљају логичан продужетак идеја Ар-Нувоа (Jugendstil-a). Међутим, кључну улогу у одвајању експресионизма од Ар-Нувоа је имала форма. Док је основна стилска одредница Ар-Нувоа била слободно изражавање органским (вегетабилним) детаљима, код експресионистичке архитектуре се

¹³⁰ D. Sharp. *op. cit.*, p. 21.

¹³¹ Vittorio Gregotti. „Expressionism”, in: Vittorio Magnago Lampugnani (ed.) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*. London: Thames and Hudson, 1986, pp. 92-95.

¹³² На овој изложби је презентован Стаклени павиљон (Glass pavilion), архитекте Бруна таута (Bruno Taut), који се сматра за једно од првих реализованих експресионистичких дела (Roesmarie Haag Bletter. „The Interpretation of the Glass Dream — Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (Chicago). Vol. 40, No. 1 (1981), p. 34).

¹³³ *Стаклени ланац* или *Кристални ланац* је писмена преписка која се одвијала током 1919. и 1920. године, између архитеката (Хермана Финстерлина, Валтера Гропијуса, Венцела Хаблика, Ханса Шароуна, браће Лукхарт и Таут и др.) који су поставили основ за постојање експресионистичке архитектуре. Кореспонденцију је иницирао Бруно Таут.

тежило томе да се комплетна (примарна) форма покрене, тј. ослободи од кубичности и крутости, а не само њени поједини делови. Ова тенденција је очигледна, како у реализованим делима, тако и у „папирној архитектури”, тј. нереализованим пројектима.¹³⁴ По Виторију Греготију (Vittorio Gregotti), експресионизам у архитектури се први пут јавља у назнакама, у пројекту Питера Беренса (Peter Behrens) за зграду фирме AEG у Берлину (1908-1913). Иако је ова грађевина по својој природи утилитарна, тежња ка репрезентативности одражава уједно и експресионистички карактер.¹³⁵ Током периода од 1914. до 1920. године, друштвени услови и економска криза у Немачкој су условили смањење броја архитектонских поручбина и реализованих дела, што је утицало да визионарски пројекти појединих експресионистичких архитеката не буду остварени, попут Таутове (Bruno Taut) „Алпске архитектуре” (Alpine Architektur) и „Игре облика” (Formspiels) Хермана Финстерлина (Hermann Finsterlin) из 1919. године.¹³⁶ Један од кључних момената за експресионизам у архитектури је изградња Ајнштајновог торња у Потсдаму, архитекте Ериха Менделсона (Erich Mendelsohn). До 1925. године већина експресионистичких архитеката¹³⁷ се окренула „Новој објективности” (Neue Sachlichkeit), која је представљала практичан приступ архитектури, без емоционалних експресионистичких претеривања. Након 1925. године, мањи број архитеката је остао доследан експресионистичком концепту, попут Ханса Шароуна (Hans Scharoun). Неколико примера експресионистичке архитектуре може се наћи и у Америци у раним, визионарским пројектима Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright).¹³⁸ [Табеле 6а,6б]

1.1.6.3. Нео-експресионизам (1950-1980)

Неоекспресионистички покрет у архитектури се јавља у годинама непосредно после Другог светског рата. По Виторију Лампуњанију (Vittorio Lampugnani), кључни тренуци за овај стилски правац су се одвијали у периоду од 1945. до 1960

¹³⁴ Видети Ајнштајнов торањ Ериха Менделсона и визионарске пројекте Хермана Финстерлина.

¹³⁵ Vittorio Gregotti. „Expressionism”, in: Vittorio Magnago Lampugnani (ed.) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*. London: Thames and Hudson, 1986, p. 92.

¹³⁶ D. Sharp. *op. cit.*, p. 68.

¹³⁷ Бруно Таут, Ерих Менделсон, Валтер Гропијус, Мис ван де Рое и Ханс Пелциг.

¹³⁸ Vittorio Magnago Lampugnani. *Visionary Architecture of the 20th Century: master drawings from Frank Lloyd Wright to Aldo Rossi*. London: Thames & Hudson, 1982, pp.100-195.

године.¹³⁹ Иза појма „нови експресионизам” је виђење архитектуре као природно експресивног медијума ослобођеног од конвенционалних кодова. Његова централна идеја је да постоји примитиван несвестан језик који је доступан свакоме ко се потруди да осети моћ чистог облика, светла и обичних материјала.¹⁴⁰ Корени нео-експресионизма у архитектури се налазе у првом таласу експресионистичке архитектуре која се јавила у Немачкој око 1910. године и која је наставила да постоји после Другог светског рата. По Чарлсу Џенксу, његови ранији политички и идеолошки корени су већ били расточени и он је тада представљао само још један од значајнијих покрета у историји архитектуре.¹⁴¹ Са друге стране, „нови експресионизам” је у архитектури почео да се јавља средином педесетих година у својој нео-варијанти, тј. по Џенксу у виду „фантастичне архитектуре” и то као реакција на увелико распрострањени модернизам у свету. Поборници новог експресионизма су овог пута од својих претходника преузели изломљене, закривљене и оштре облике, док су као снажна изражајна средства користили уметнички симболизам и аналогну логику напетих конструкција. У оба случаја инспирација потиче од дела остварених у двадесетим годинама XX века: у архитектури Ханса Шаруна, Хуга Херинга (Hugo Häring) и Ериха Менделсона (Erich Mendelsohn).¹⁴² Појава експресионизма након Другог светског рата се јавља као логична реакција на формалистичку естетику хладне и монотоне анти-субјективистичке архитектуре, која је била опште присутна у интернационалном стилу. Експресионистичка тенденција је по први пут постала призната градитељска естетика. У таквом контексту, експресионизам је одржао висок уметнички домет својих остварења, а као трајни модел романтичарског, уметничког стила у архитектури, освојио је право на историјску будућност.¹⁴³

Иако нео-експресионистичка архитектура има своје корене у ранијим покретима, она не представља само директан наставак уз усвајање претходних форми. Такође, не заснива се на симболици и стеченим знањима, већ се преноси на не-

¹³⁹ Vittorio Magnago Lampugnani. *Architecture and city planning in the twentieth century*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1985, p. 185.

¹⁴⁰ Charles Jencks. „The New Expressionism”, in: *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993, pp. 222-229.

¹⁴¹ Чарлс Џенкс. *Модерни покрети у архитектури*. Београд: Грађевинска књига, 1986, стр. 75.

¹⁴² *Ibid.*, стр. 72-81.

¹⁴³ Александар Кадјевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр.90.

интелектуалном, тј. емотивном нивоу, директно кроз форму и лични израз ствараоца. Међу најзначајнија остварења нео-експресионизма или „фантастичне архитектуре” Џенкс сврстава поједина дела: Фриденсрајха Хундертвасера (Friedensreich Hundertwasser), Бруса Гофа (Bruce Goff), Пјер Луиђи Нервија (*Pier Luigi Nervi*), Ота Фраја (Otto Frei), Феликса Канделе (Felix Candela), Ханса Шаруна, Јерна Уциона (Jørn Utzon) и др. Нео-експресионистичка архитектура се у највећем броју јавља код грађевина верског и јавног карактера. Ален Хигинс указује на неке од основних пројектантских принципа нео-експресионизма, попут: а) примене деформисаних и неправилних форми, б) примене закривљених и угаоних потеза, в) тежње да се избегне правоугаоник или прав угао у основи зграде и г) грубе материјализације од бетона или од опеке.¹⁴⁴ [Табеле 7а,7б]

1.1.6.4. Експресионистичке тенденције крајем XX века (1980-2000)

Због мноштва индивидуалних ауторских ставова, савремене експресионистичке тенденције нису кохерентне, већ представљају широку лезу различитих креативних концепата. По Чарлсу Џенксу, интуитивној или иновативној архитектури, као личном, креативном и ауторском стваралаштву, које се не ослања ни на традиционалне прототипове, али ни на актуелну пројектантску праксу, припадају стилски правци попут: деконструктивизма, монументалног, органског и склуптуралног експресионизма, High-Tech-а, екстремне артикулације и др.¹⁴⁵ Џенкс сматра да архитектонске тенденције са краја XX века, имају извесне формалне сличности са руским конструктивизмом, попут прожимања облика, дијагоналног преклапања правоугаоних и трапезоидних елемената, као и коришћења закривљених површина, који се јављају у радовима Ела Лисицког, Казимира Маљевича и Владимира Татљина, с тим, што поједини аутори ове везе енергично поричу.

Од свих експресионистичких тенденција које се јављају крајем XX века, најнеобичнију представља деконструктивизам. Термин „деконструктивизам” је први пут теоријски одређен у чланку француског филозофа Жака Дериде (Jacques

¹⁴⁴ Alan Higgins. „Neo-Expressionism”, in: *Architectural Movements of the Recent Past*. (<http://alan-higgins.com/> (accessed March 3, 2010)).

¹⁴⁵ Charles Jencks. *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993.

Derrida) из 1967. године.¹⁴⁶ По Дерида, деконструктивизам не представља систем, методу, теорију или концепт, већ искуство које настаје освртом на сваку појединост. Кључни догађај за појаву деконструктивизма у архитектури је изложба „Деконструктивистичка архитектура”, коју је приредио Филип Џонсон у музеју МОМА (Museum of Modern Arts) у Њу Јорку 1988. године. На њој су приказани пројекти и остварења архитеката попут: групе „Коп Химелблау” (Coop Himmelblau), Питера Ајзенмана (Peter Eisenman), Френка Герија (Frank O. Gehry), Захе Хадид (Zaha Hadid), Рема Колхаса (Rem Koolhaas), Данијела Либескинда (Daniel Libeskind) и Бернара Чумија (Bernard Tschumi). Изложба је требало да прикаже јединство савремених експресионистичких тенденција тј. стилски правац деконструктивизма, али је већ и тада запажена његова хетерогеност. Питер Ајзенман и Бернар Чуми су развијали своје пројекте на основу филозофских текстова, Заха Хадид се приклонила руском конструктивизму, док је Френк Гери имао у потпуности скулптурални приступ стваралаштву. Опште посматрано, деконструктивисти теже остваривању утиска поремећености форме и односа форме и контекста. Поремећајем односа и дисконтинуитетом границе између ентеријера и екстеријера, деконструктивизам подрива појмове хармоније, јединства и стабилности. Форме се приказују на другачији, неконвенционалан начин. Деконструктивизам ствара доживљај узнемирености и отуђења применом деформација, дисторзија, распарчавањем и неуобичајеним преклапањима различитих просторних матрица. Доживљај целине варира од делимичног нереда до комплетног разарања. Деконструктивисти разбијају форму и користећи њене фрагменте, покушавају дефинисати нове градове и архитектуру будућности. Могућности оваквог приступа су неисцрпне. Мото деконструктивиста је „Form follows fantasy” или „Форма прати фантазију” (Бернар Чуми).¹⁴⁷ [Табеле 8а,8б]

1.1.7. ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКЕ ТЕМЕ - МОТИВИ

Под појмом мотива или теме у архитектури се подразумева предмет рада или основна замисао једног архитектонског дела. Објекат не мора да има само једну тему, већ је могућа примена више различитих мотива који ће бити усклађени у

¹⁴⁶ Jacques Derrida. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967, pp.10-11.

¹⁴⁷ Carol Strickland, Amy Handy. *The Annotated Arch: A Crash Course in the History of Architecture*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2001, p.155.

јединствену просторно-обликовну композицију. Такође, могућа је њихова градација у примарни мотив и/или више секундарних мотива. Основне теме које су окарактерисале период експресионизма у ликовним уметностима и књижевности, са почетка XX века су, по Жан Мишел Палмијеу, биле ”модеран град” (циновски и бедан), „човек без срца”, „смрт”, „рат”, „пропадање и декаденција”, „апокалипса”, „васкрсење” и „нови човек”.¹⁴⁸ Са друге стране, у архитектури се не може говорити о сличним, потресним темама, које заокупљале ликовне ствараоце, због специфичности архитектуре као медијума, међутим, за све архитекте-експресионисте се може издвојити једна заједничка карактеристика, а то је тежња ка динамичним и утопијским формама.¹⁴⁹ Иако је стваралаштво архитеката, окупљених у групу „Кристални ланац” (Die gläserne Kette), поседовало карактеристике кристаластих форми, за које су се првенствено залагали браћа Бруно и Макс Таут, Венцел Хаблик и Васили Лукхард, поједини чланови попут Хермана Финстерлина и Ханса Шаруна су на аутентичан начин представили своје личне експресије на тему концертних сала, споменика, сакралних објеката, вила и градова будућности.¹⁵⁰ По мишљењу Дениса Шарпа, за архитекте-експресионисте постоје само два општа, супростављена становишта - прво, код кога се акценат ставља на „пластичност форме” и на њену аутономност и друго, код кога је акценат на „психолошкој снази”.¹⁵¹ Међутим, не може се рећи да је само пластичност облика превасходно интересовање експресиониста, јер постоје архитекти, код којих су и боја и перцептивни потенцијал материјала, једнако значајни изражајни медијуми у стваралаштву, попут Антонија Гаудија или Фриденсрајха Хундертвасера.¹⁵² Опредељење да се појединачна интересовања, мотиви и преокупације архитеката експресиониста у даљем току рада генерализују, лежи у томе, што се за појмовне теме, попут „пећине” (Grosse Schauspielhaus, H.Poelzig), „крстала” (Glass Pavilion, B.Taut) „планинских врхова” (Spielform, X.Финстерлин), „звезде” (Sterkirche, O.Bartning), „бродског

¹⁴⁸ Jean-Michel Palmier. *Експресионизам као побуна: Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике. I том: Апокалипса и револуција*. Нови Сад: Матица српска, 1995, стр. 20.

¹⁴⁹ Wolfgang Pehnt. *Expressionist Architecture*. London: Thames and Hudson, 1973, pp. 89-98.

¹⁵⁰ W. Pehnt, *loc. cit.*

¹⁵¹ Dennis Sharp. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966, p. 12.

¹⁵² *Ibid.*, p. 27.

прамца” (Chilehaus, F. Höeher) или „авиона” (TWA Flight Center, E.Saarinen) не може рећи да су саме по себи експресионистичке, јер су их и други архитекти користили, за које се не може рећи да су експресионисти.¹⁵³ Стога се може констатовати, да одабир појмовне теме (визије или асоцијације ствараоца), не чини једно дело само по себи експресионистичким, већ начин на који је у просторном и формалном смислу та тема изражена путем архитектуре као медијума. Компаративном анализом репрезентативних експресионистичких примера у архитектури у свету, може се генерализовати и издвојити неколико кључних тема, које су карактеристичне за целокупно експресионистичко стваралаштво, а које ће у оквиру ове дисертације бити радно назване: а)скулптуралност форме, б)пластичност површина, в)перцептивни потенцијал материјала и г)потенцирани колоризам. [Табела 9]

1.1.7.1. Скулптуралност форме

Када се говори о становиштима са којих је у историји и теорији, разматран појам експресионизма, Денис Шарп (Dennis Sharp) наводи да је са једне стране наглашавана скулптуралност форме, као један од најважнијих аспеката експресионизма, док је са друге стране истицана психолошка „снага”, која има извориште у темпераменту ствараоца.¹⁵⁴ Естетичар Роџер Скрутон (Roger Scruton) сматра да је експресивност једног архитектонског дела у директној релацији са његовим скулптуралним вредностима.¹⁵⁵ По мишљењу Адријана Шепарда (Adrian Sheppard) и Херберта Елсворт Корија (Herbert Ellsworth Cory) експресионизам представља специфичан вид екстремног формализма у архитектури.¹⁵⁶ Волфганг Пент (Wolfgang Pehnt) наводи да је за архитекте експресионисте од пресудног значаја третирање зграде као „у потпуности скулптуралног ентитета”. Отварање и расчлањавање форме у односу на њено компактно стање је сматрано за позитиван

¹⁵³ Видети примере јапанског архитекта Су Фуџимота (Sou Fujimoto), који у оквиру минималистичких тежњи вешто примењује природне облике, попут облака, гнезда, пећине и др.

¹⁵⁴ D. Sharp. *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁵ Roger Scruton. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen / Co Ltd., 1979, p. 192.

¹⁵⁶ Adrian Sheppard. „The Return of Expressionism and the Architecture of Luigi Moretti”, in: *Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi. Luigi Moretti (1907-1973): Razionalismo e trasgressivita tra barocco e informale*. Milano: Electa Editore, 2010, p. 2; Herbert Ellsworth Cory. „The Concept of Expression in Esthetic Theory”. *The Journal of Philosophy* (New York) vol. 25, No. 2 (1928), p. 44.

вид скулптуралности. Због увођења скулптуралних и ликовних елемената у архитектуру, архитектонски објекат је посматран као „целовито уметничко дело” или „Gesamtkunstwerk”.¹⁵⁷ Под појмом „скулптуралности” или „скулптуралне форме” у архитектури се мисли на оне примере архитектонских остварења, која су настала као последица формалистичког става, који подразумева превасходно истраживање и бављење формом као медијумом за изражавање,¹⁵⁸ тј. стваралачки однос према архитектонском делу као према скулптури. Проблем код оваквог становишта је у томе што не укључује могућност да једно архитектонско дело које је уграђено (интерполовано) између два суседна објекта, може настати као последица формалистичког става, а да не поседује скулптуралне карактеристике, јер је код њега архитектонски израз примењен на фасадну раван, а не на просторни склоп. По Бранку Митровићу, формализам је:

„идеја да се неке ствари процењују као лепе, или им се могу приписати нека друга естетска својства, независно од појма, идеје или значења која се повезују са њима”.¹⁵⁹

Видимо да је у питању је тенденција да се формалне карактеристике поставе у први план, испред садржаја, функције или конструкције објекта. Рената Јадрешин Милић наводи да је за формализам од пресудне важности да естетска својства једног дела проистичу из његових визуелних, обликовних и просторних односа и карактеристика, а не из било каквих значења, асоцијација или појмова.¹⁶⁰ За формалистички став је важно да функционално решење прати облик зграде и да му се прилагођава. Архитектонско дело се посматра као медијум за испољавање личног израза архитекте, макар се одступило и од функционалних квалитета грађевине.

По Мишку Шуваковићу, скулптуралност као принцип подразумева истицање свих оних формалних елемената објекта, који у функционалном смислу најчешће немају готово никакво, сем естетско оправдање, док се са друге стране редукују, сакривају или стављају у други план, градитељски елементи који чине стандардизовано, конвенционално решење, због чега једно архитектонско дело

¹⁵⁷ W. Pehnt. *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁸ Мишко Шуваковић. *Појмовник теорије уметности*. Београд: Орионарт, 2011, стр. 271.

¹⁵⁹ Branko Mitrović. *Philosophy for Architects* (Architecture Briefs). New York: Princeton Architectural Press, 2011, pp. 48-50.

¹⁶⁰ Рената Јадрешин-Милић. *Теоријске поставке савремене класичне архитектуре* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2012, стр. 60.

више личи на скулптуру и добија карактер скулптуралне форме, него грађевине у класичном смислу речи. Под појмом „скулптурално” Шуваковић подразумева скуп свих особина које један објекат (па и архитектонски) треба да поседује да би се могао назвати скулптуром. Појам „скулптурално” означава шест фактора: а) *ликовни третман површине*, б) *волумен скулптуре* (или простор који једна материјална површина обухвата и наговештава), в) *виртуелни волумен* (површину која је описана око расчлањеног објекта), г) *маса* (количина материје коју скулптура као предмет поседује и показује), д) *материја* (врста супстанце од које је скулптура начињена) и њ) простор (може бити унутрашњи, спољашњи и амбијентални простор скулптуре).¹⁶¹

Стин Расмусен (Steen Eiler Rasmussen) сматра, да чак и најапстрактнији вид скулптуре, сведен на чисте геометријске облике, не може бити архитектонски објекат, јер му недостаје утилитарност, која је карактеристична за архитектуру.¹⁶² У најширем смислу речи, за свако слободностојеће архитектонско дело се може рећи да је у суштини скулптурална форма. Међутим, за оне архитектонске објекте код којих су формални елементи динамичнији и код којих се формални аспекти постављају у први план, испред функције, се може рећи да су скулптуралнији од осталих.

Тежња ка екстремним облицима скулптуралности доводи до појаве „слободне форме”, која подразумева неправилну, динамичну и у композиционом смислу асиметричну волуметрију архитектонске форме, ослобођену ортогоналне ригидности (тежи се избегавању кубичних облика и правих углова). Појам слободне форме се посебно односи на објекте и целине које имају закошен или криволинијски третман. Из тежње ка слободним формама архитекти експресионисти су развили две основне формалистичке теме: а) тему кристаластих (геометризованих) форми и б) тему природних (органских) форми, које су негеометризоване.

Експресионистички формализам се често јавља из чисто субјективних разлога, као одраз тежње ка стварању нестандартне архитектонске волуметрије,

¹⁶¹ М. Шуваковић. *op. cit.*, стр. 315.

¹⁶² Steen Eiler Rasmussen. *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1964, p. 10.

поступцима деформисања и трансформисања форме, кривљењем, ломљењем, гужвањем, тегљењем, расчлањавањем и сл., а све са циљем креирања атрактивног и аутентичног архитектонског склопа. Одсуство симетрије је веома важан аспект експресионистичког формализма и јавља се као последица тежње ка усложњавању композиционе целине, јер се свесно одустаје од статичности облика и уноси више разноврсности у односе између делова и целине.

Из изложених ставова се може закључити да је скульпуралност (у општем смислу) карактеристика архитектонског објекта, која се јавља као последица формалистичке тежње ствараоца, да се све фасаде објекта у естетском смислу равномерно артикулишу на једнако вредан начин, без визуелног подвајања на главну и споредне фасаде. Радикални облици скульпуралности, који се јављају код експресионистичких тенденција, су последица формалистичке тежње ка динамизирању архитектоских склопова, са две или више страна, по цену одступања од функционалности објекта.

1.1.7.2. Пластичност површина

Појам пластичности површина је у блиској вези са термином „екстремна артикулација”, који је први пут промовисао Чарлс Џенкс (Charles Jencks).¹⁶³ У ужем смислу, екстремна артикулација је појам који се јавио шездесетих и седамдесетих година XX века у архитектури и који се односи на реакцију против „досадних” и празних површина заступљених код модернистичких објеката. У ширем смислу, појмови „пластичност површина” и „екстремна артикулација” се могу изједначити, јер се односе на све ставове, који су се јављали током историје у випе наврата (барок, готика, брутализам и сл.), а који се односе на радикалан или екстреман приступ решавању рељефности (експресивности) површина. Тема пластичности површине може да се посматра из два аспекта: а) кроз примарну пластику (постојање еркера, лођа, ризалита и сл.) и б) секундарне пластике (декоративних елемената). У зависности од тога да ли за увођење и примену пластичних елемената постоји функционално оправдање, може се говорити да ли

¹⁶³ Charles Jencks. *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993, p. 26; Charles Jencks. „The Evolution From Modern Architecture”. *Journal of the Royal Society of Arts* (London), Vol. 127, No. 5280 (1979), pp. 756-757.

је и у којој мери присутан експресионистички карактер у концепцији грађевине. Принцип расчлањавања и просторног планирања фасадних површина у више просторних равни је један од значајних аспеката експресионистичког карактера зграде. Појам пластичности површина, када се говори о експресионизму у архитектури, се првенствено доводи у везу са пројектима Антонија Гаудија (Antonio Gaudí), Хермана Финстерлина (Hermann Finsterlin), Рудолфа Штајнера (Rudolph Steiner), Ериха Менделсона (Erich Mendelsohn), Ера Саринена (Eero Saarinen) и у скорије време Захе Хадид (Zaha Hadid), због њихове тенденције да површине објеката витопере, због чега изгледају као да су покренути, тј. вајани од глине или изливени од пластике. Са друге стране и објекти архитектуре попут Ханса Пелцига (Hans Poelzig), Васили Лукхарда (Wassili Luckhardt) и Фрица Хегера (Fritz Höeher) имају карактеристике пластичности, само што је за разлику од претходно поменутих примера, њихова тежња била усмерена, не ка витоперењу површина, већ према расчлањавању површина на сложен композициони систем просторних (дубинских) планова, које су чиниле профилације, канелуре, пиластри, еркери, нише, венци и сл.

У оквиру ове теме ће појам пластичности површине бити посматран кроз планирање (артикулацију) секундарних елемената на фасади (еркера, балкона, лођа и сл.), њихово увлачење, извлачење, закошавање или витоперење у односу на референтну, основну раван фасаде, чиме се постиже ефекат „дубине површине”.

1.1.7.3. Перцептивни потенцијал материјала

Декорација и колоризам су технике обраде и материјализације различитих површина на архитектонским објектима, које су експресионисти примењивали како би употпунили и комплетирали доживљај својих дела. Под појмом перцептивних својстава материјала, укључујући и декоративност се у случају експресионистичке архитектуре не мисли на вегетабилне, зооморфне, скулпторске или геометријске орнаменте, као што је то био случај у стилским правцима претходних епоха, већ на избор материјала, тактилно површине и начин финалне обраде фасадних и других површина.

Став архитеката експресиониста је да највећу изражајну и декоративну снагу поседују природни материјали (камен, опека, натур-бетон, малтер, дрво), који финалном, најчешће грубом обрадом и различитим неконвенционалним слоговима (када је опека и керамика у питању) постижу различите интересантне ликовне ефекте живописности површине. У ређим ситуацијама се користе геометризовани елементи (Grosse Schauspielhaus, Hans Poelzig), чије коришћење има за циљ уситњавање композиције и усложњавање визуелног утиска.

Када се камен користи као завршни материјал, најчешћа обрада је пиковањем или штоковањем, мада се у ређим ситуацијама јављају и канелуре, али не као асоцијација на орнаменте и декорацију из претходних епоха, већ са циљем постизања изражајног (тактилног) дејства површине, тј. да делује као да је изгребана или груба. Најпознатији експресионистички примери код којих је примењен камен у завршној обради површина су: Sagrada Familia (Antonio Gaudi, Barcelona, 1926), Casa Mila (Antonio Gaudi, Barcelona, 1910), Bismarck Tower (Willheim Kreis, Dresden, 1902), Tower of Peace (Tokuchika Miki, Osaka, 1970) и др.¹⁶⁴

Поред камена, опека је највише распрострањен материјал у финализацији површина експресионистичких објеката. Код примера, где је неопходно да се подрже већ постојеће скулпторске вредности примарне форме, опека се користи у једноставним, хоризонталним слоговима, без готово икаквих детаља и препуста као код Пелцигове фабрике у Лубану (Hans Poelzig, Luban, 1912), Беренсове фабрике у Франкфурту (Peter Behrens, Frankfurt am Main, 1912), Бартнинговог торња (Otto Bartning, Zeirau, 1922) или код Крамеровог De Dageraad имања (Pieter Kramer, Amsterdam, 1923).¹⁶⁵ Међутим, код већине објеката неконвенционални начин слагања опеке је одиграо значајну улогу у истицању експресивности површине. Опека губи своју конструктивну улогу и из хоризонталног слога се прелази у дијагоналне или чак закривљене слоге. Вештим преплетима различитих формата опеке се постижу веома интересантни композициони склопови и ефекти слојевитости просторних планова. Најпознатији примери су: крипта капеле у колонији Гуељ (Antonio Gaudi, Barcelona, 1914), кућа „Chilehaus”

¹⁶⁴ W. Pehnt. *op. cit.*, p. 9, 61, 63.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 65, 71, 157, 188.

(Fritz Höeher, Hamburg, 1924), кућа Поле Модерсон-Бекер (Bernhard Hoetger, Bremen, 1927) и кућа „Атлантис” у улици Böttcherstrasse (Bernhard Hoetger, Bremen, 1927).¹⁶⁶

Значајан помак у односу на коришћење традиционалних материјала у завршним обрадама површина код експресионистичких објеката је учињен применом натур-бетона. У већини случајева се бетон оставља у свом сировом (излиреном) стању, код кога се хрпаваост површина јавља као последица паралелног слога дасака или плоча оплате. Примери који најбоље одражавају овај приступ материјализацији и декорацији су Гетенаум 2 у Дорнаху (Rudolf Steiner, Dornach, 1928) и фабрика шешира у Ликенвалду (Erich Mendelsohn, Luckenwalde, 1923).¹⁶⁷ У другој варијанти се бетон накнадно обрађује, да би површина деловала хрпава, а ипак монолитно, као код калепе у Роншану (Le Corbusier, Ronchamp, 1955), капели Светог Јохана у Улму (Dominikus Böhm, Neu-Ulm, 1926), капеле Сан Ђовани Батиста у Фиренци (Giovanni Michelucci, Florence, 1963) или „TWA” терминала у Њу Јорку (Eero Saarinen, New York, 1962).¹⁶⁸

1.1.7.4. Потенцирани колоризам

Потенцирано изражавање бојом и њена примена у архитектури се ређе јавља у пракси и поред настојања архитектата експресиониста да архитектуру промовишу као врхунску и комплетну уметност („Total work of art”), која укључује скулптуру и друге ликовне аспекте у себе. Последњих деценија XX века тежња ка примени боје као стваралачког медијума, је све присутнија у архитектури.¹⁶⁹ Колорит је укључен у доживљај архитектонског дела, путем интензивног тона завршних материјала (природних или вештачких). По Драгани Васиљевић Томић, потреба за полихромијом и њеним потенцирањем, се јавља као тежња ка манифестацији изобиља и одраз је општег културног нивоа у једном временском периоду.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 12, 127, 133, 197.

¹⁶⁷ S. Dennis. *op. cit.*, p. 121, 155.

¹⁶⁸ W. Pehnt. *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁹ Dragana Vasiljević Tomić, Igor Marić. „Colour in The City: Principles of Nature-Climate Characteristics”. *Facta universitatis - series: Architecture and Civil Engineering* (Niš), Vol. 9, No. 2 (2011), pp. 316-317; Драгана Васиљевић Томић. „Култура боје у граду”. *Архитектура и урбанизам* (Београд) бр. 26 (2009), стр. 14.

Ауторка сматра да је појава колоризма у вези је са духовном и материјалном културом нације, социјалне групе или индивидуе, јер:

„управо она омогућује да се у потпуности развије колористичка симболика, асоцијативно колористичко мишљење, да се формирају тенденције у смислу колористичких приоритета”.¹⁷⁰

Коментаришући принципе за постизање визуелне хармоничности бојених просторних структура, Драгана Васиљевић Томић наводи да богата пластика готово потиरे и анулира наглашену колористичку интервенцију. По њеном мишљењу да би се постигла колористичка хармонија разграђених просторних структура, неопходно је да тежња ка потенцирању колоризма буде супротна од тежње ка динамизирању просторних структура, јер се у супротном јавља визуелна пренаглашеност.¹⁷¹ Стога је у материјализацији експресионистичких објеката најчешћа примена јарких боја, првенствено црвене опеке, мада постоје и изражајнији примери, код којих је за завршну обраду примењена разнобојна керамика (Park Güell, A.Gaudi, Barcelona, 1914; Casa Batlló, A.Gaudi, Barcelona, 1914; итд.) или су површине финално тониране у различитим јарким бојама (Hundertwasser house, Hundertwasser, Vienna, 1986; KunstHausWien, Hundertwasser, Vienna, 1991; Waldspirale, Hundertwasser, Darmstadt, 2000, La Follies, Bernard Tschumi, Paris, 1987; итд.). С обзиром на чињеницу да је већина експресионистичких дела, била слабије прихваћена од стране стручне јавности, по мишљењу Волфганга Пента (Wolfgang Pehnt), примена живописних боја у обради површина је почетком XX века, пружила највише могућности за популаризацију ове, за своје време веома авангардне тенденције.¹⁷² Бруно Таут (Bruno Taut) је био познати протагониста колоризма у архитектури. Његов позив да се старе, сиве куће фарбају у живописне и интензивне боје (плаву, црвену, жуту, зелену, црну и белу) је за своје време представљало својеврстан манифест. Подстицај за увођење јарких боја у архитектуру је долазио и са стране сликара експресиониста. Један од кључних разлога за увођење боје у експресионистичку архитектуру је економски аспект. Ниска цена боје је пружала могућност за јефтино, а ефикасно решавање питања експресивности површине. Принцип груписања боја је био заснован на

¹⁷⁰ *Ibid.*, стр. 13.

¹⁷¹ *Ibid.*, стр. 19.

¹⁷² W. Pehnt. *op. cit.*, p. 87.

томе да се јарке боје користе највећим делом у ентеријерима, док су спољашње површине објеката биле дефинисане колоритом природних завршних материјала.

1.1.8. ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКА ОБЕЛЕЖЈА И СТВАРАЛАЧКИ ПРИНЦИПИ

Компаративном анализом репрезентативних експресионистичких примера у архитектури током XX века, могу се синтетизовати различити стваралачки принципи који су примењивани током настајања експресионистичких дела и који су се материјализовали у виду елемената и обележја евидентних у појединачним примерима. У историографији архитектуре, експресионизам је у већини случајева посматран као скуп стилских карактеристика архитектонских здања.¹⁷³ Међутим, уколико се експресионизам тумачи на шири начин (не само као стилски правац, већ и као стваралачка тенденција), у том контексту анализа указује да се феномен експресионизма у архитектури јавља на више просторних нивоа: а) планском нивоу, б) код урбанистичких комплекса или „мега-форми”, в) код појединачних архитектонских објеката и г) код дизајна унутрашњег простора - ентеријера. [Табела 12]

Ова констатација је значајна, јер пружа могућност да се експресионистички принципи и обележја, евидентирају и класификују кроз три основне визуелне категорије, тј. према различитим нивоима општости на: а) волуметрију, б) архитектонику и в) материјализацију.

а) *Волуметрија* у архитектури подразумева скуп физичких карактеристика које одређују примарну форму објекта или волумен зграде.¹⁷⁴ Да би се једно архитектонско дело могло сматрати експресионистичким, неопходно је да поседује бар једну од следећих особина:

- *Закошеност* („изломљеност”) облика подразумева инклинацију или одступање примарне форме од вертикалне и/или хоризонталне ортогоналности, приликом чега се као последица јављају оштри и/или тупи углови фасадних равни.

¹⁷³ Видети Поглавље 1.1.6. - „Експресионизам у архитектури”.

¹⁷⁴ По Слободану Малдинију, волуметрија представља систем истраживања, мерења, пропорционисања међусобних односа запремина простора једног архитектонског дела или архитектуре уопште (Слободан Малдини. *Енциклопедија архитектуре*, Том II. Београд: Слободан Малдини, 2004, стр. 700).

- *Закривљеност облика* подразумева просторно закривљење и витоперење примарне форме.
- *Расчлањеност облика* подразумева сложени композициони склоп код кога су елементи структуре у блиској, непосредној вези, тако да делују уједно и целовито, а са друге стране разложено - „распаднуто”.
- *Прожимање облика* подразумева сложени композициони склоп код кога се елементи преплићу и продиру под различитим просторним угловима, чиме творе јединствену целину у којој се препознају и основни градивни елементи.

Изломљеност и закривљеност облика су аутентична експресионистичка обележја и представљају најекстремније, а уједно и најпрецизније показатеље постојања ове стваралачке тенденције.

- б) *Архитектоника* у архитектури (у пројектантском смислу) подразумева обликовну карактеризацију фасадних површина зграде,¹⁷⁵ тј. присуство, заступљеност и композициони распоред секундарних архитектонских елемената (еркера, лођа, балкона, надстрешница и сл.), који одређују „рељефну” или тродимензионалну експресивност површине.¹⁷⁶
- *Расчлањеност површине* подразумева постојање више елемената и планова који одређују ниво сегментисаности и одступања од фасадне површине као референтне равни.
 - *Закошеност површина* подразумева инклинацију или праволинијско одступање појединих сегмената од фасадне површине као референтне равни, приликом чега се као последица јављају оштри и/или тупи елементи на фасадним површинама.
 - *Закривљеност површине* подразумева витоперење или криволинијско одступање појединих сегмената од фасадне површине као референтне равни.

¹⁷⁵ Под фасадним површинама се мисли и на кровну површину, као „пету фасаду” и површину плафона, тј. „шесту фасаду.

¹⁷⁶ *Архитектоника* (грч. arcitektwn, нем. Architektonik), у ширем смислу подразумева, вештину израђивања једног научног система. У теорији архитектуре се односи на проучена и успостављена тумачења правила градње, према којима се пројектују и граде архитектонски или грађевински објекти (С. Малдини. *op. cit.*, I том, стр. 54).

- в) *Материјализација* у архитектури подразумева примену материјала, тј. процес остварења архитектонске идеје путем њеног „отелотворења” грађевинским материјалима.¹⁷⁷ Место, начин коришћења материјала и њихова завршна обрада уједно дефинишу експресивност површине.
- *Грубост фактуре*¹⁷⁸ подразумева примену орнамената, храпавих материјала и/или завршну обраду површине, чији финални изглед делује храпаво, уситњено и/или грубо.
 - *Сложеност текстури* подразумева примену разнородних материјала у истој равни, чиме се постиже интензивнија експресивност површине.
 - *Интензиван колорит* подразумева примену јарких боја, које својим контрастом у односу на околину, привлаче пажњу и производе одређено психолошко дејство код посматрача.

У историографији и теорији архитектуре, не постоји општи консензус да ли је у експресионистичкој архитектури значајнији формални или садржински (тематски) карактер дела. Такође, експресионистичким се називају архитектонска дела која су настала као „плод” визија и интензивних емоција, што се може сматрати „искреним” експресионизмом, али и дела која само делују као таква, тј. која су у већој мери одређена локационим условима - „условљени” експресионизам.¹⁷⁹ „Искрени” експресионизам настаје директном екстернизацијом психолошког склопа ствараоца према делу и не зависи много од услова окружења (контекста). „Искрена” експресионистичка дела код једног ствараоца су веома слична по својој појавности (примери дела архитеката Захе Хадид, Френка Герија и Данијела Либескинда), што их доводи у блиску релацију са категоријом експресије којој уједно и припадају. „Условљени” експресионизам настаје када постоје адекватни услови за његову појаву, тј. када архитектонско дело не представља искључиву екстернизацију карактера ствараоца, већ је великој мери условљено утицајима из окружења. Стваралачка реакција на поједина окружења може бити у потпуности

¹⁷⁷ *Ibid.*, стр 788.

¹⁷⁸ *Фактура* представља карактеристичан израз спољашње површине неког грађевинског материјала или једног архитектонског објекта. Такође, представља и начин обраде површине неког материјала или архитектонског елемента фасаде или ентеријера (*Ibid.*, стр. 338).

¹⁷⁹ О овоме ће бити више речи у Поглављу 1.2. - „Експресија” и Поглављу 1.3. - „Експресивност”.

експресионистичка (пример зграде „Чиле” („*Chilehaus*”) у Хамбургу Фрица Хегера (Fritz Höger), која је грађена на оштроуглој парцели и која је, без обзира на стилске одреднице архитектуре, по свом карактеру експресионистичка, јер је сама локација у највећој мери условила архитектуру оштрих углова).

Због тога је важно нагласити да постоје архитектонска дела која се могу подвести под појам експресионизма, иако нису настала као директна последица експресионистичког стваралаштва. Примери оваквих дела припадају категорији експресивности, јер се јављају као појединачна остварења архитеката који су у одређеним тренуцима и на одређеним локацијама, били мотивисани да остваре јединствено експресионистичко дело.¹⁸⁰ За овакве примере би најадекватнија термилошка одредница била да су они „експресивистички” (што је изведено од појма „експресивност”), или да имају експресионистички дух (карактер), јер само њихова појавност делује експресионистички, што она заправо суштински и не морају да буду.

1.1.9. ПРЕДУСЛОВИ ЗА ПОЈАВУ ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Иако је у теорији и историографији све присутније мишљење да је експресионизам превасходно индивидуалистичка, стално присутна тенденција, заснована на слободном и неспутаном изразу ствараоца¹⁸¹, постоје и други фактори (друштвени, историјски, економски, културни и др.), који у већој или мањој мери могу утицати на његову повремену значајнију истакнутост у односу на остале тенденције у архитектури и уметностима. О теми предуслова или мотива који доводе до појаве експресионизма је веома мало писано, јер се већина аутора која се бавила овом темом, орјентисала у правцу анализирања експресионистичких примера и њихових карактеристика, без значајнијег упуштања у суштину настајања појаве. Прву групу узрочника, који могу утицати на значајнију појаву

¹⁸⁰ Сетити се капеле у Роншану и осталих дела у стваралашком опусу архитекте Ле Корбизјеа (*Le Corbusier*).

¹⁸¹ Herbert Read. „Art Now”, in: *Education through art*. London: Faber and Faber, 1961; Herbert Read. (ed. 1966, 1985 and 1994) *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. London: Thames and Hudson Ltd, p. 128; Gill Perry. „Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. Primitivism and the Modern” (with C. Harrison and F. Frascina). New Haven and London: Yale University Press, 1993, pp. 62-81; Norbert Wolf. *Expressionism*. Köln: Taschen, 2004, p. 8; Dennis Sharp. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966, p. 12.

експресионизма у архитектури и уметностима у неком временском периоду чине „унутрашњи” фактори:

- а) спонтана, несвесна потреба ствараоца за интуитивним самоизражавањем („унутрашња нужност” ствараоца)¹⁸², и
- б) свесна потреба аутора за оригиналним изражавањем у односу на друге ствараоце и окружење (мотив за личној афирмацијом и постигнућем).¹⁸³

Оба узрочника представљају различите видове „социјалних мотива”, који спадају у ред индивидуалних тежњи и проистичу директно из потреба ствараоца.¹⁸⁴ У научној литератури они до сада нису довођени у блиску везу са експресионистичким стваралаштвом (архитектонским или уметничким), мада је констатовано у психологији да постоји блиска релација између социјалних мотива

¹⁸² Појам „унутрашње нужности” је у теорију први увео Васили Кандински у својим текстовима, мада се разматрање и истраживање овог феномена јавља и код других аутора у различитим интерпретацијама - „несвесна мотивација”, „примордијална идеја” и сл. (Wassily Kandinsky. *Du spirituel dans l'art.* (éd.) Paris: Éditions Denoël, 1989, pp. 112-118, 197, 199; Wassily Kandinsky. *Concerning The Spiritual In Art.* Whitefish: Kessinger Publishing, 2004); Wassily Kandinsky. *On The Spiritual in Art.* New York: Solomon Guggenheim Foundation, 1946, pp. 54-55); Владимир Мако. „Естетика-архитектура: Креативни процес између субјективног и опште-друштвеног значења”, књига 2, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион-арт, 2009, стр. 6-7; Balog Andreas, Plaza Sylvia. „Inner-Directed Actions”. *Sociological Perspectives*, Vol. 40, No. 1 (1997), pp. 35-36; Oscar Pfister. *Expressionism in Art: Its Psychological And Biological Basis.* London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922, p. 9; Jerome Ashmore. „The Theoretical Side of Kandinsky”. *Criticism* (Detroit), Vol. 4, No. 3 (1962), pp. 175-185; Дејвид Креч, Ричард Крачфилд. *Елементи психологије.* Београд: Научна књига, 1973, стр. 284-285).

¹⁸³ Под овим појмом се првенствено мисли на различите активности које особа (стваралац) предузима, да би се његово стваралаштво истакло у односу на друге ствараоце и окружење. У најважније аспекте самопотврђивања спадају потреба за доминацијом (наметањем), социјалним угледом и стицањем моћи (Abraham Maslow. „A Theory of Human Motivation”. *Psychological Review* (Washington), No. 50 (1943), pp. 370-396; Abraham Maslow. *Motivation and Personality.* New York: Harper, 1954; Д. Креч, Р. Крачфилд. *op. cit.*, стр. 292-293; Никола Рот. *Основи социјалне психологије: Социјализација.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1972, стр. 222-223). Од посебног значаја за ову тему су истраживања Ане Фројд (Anna Freud), Нила Милера (Neal Miller) и Џона Доларда (John Dollard), који су анализирали аспекте настајања агресивности у понашању и стваралаштву, као последицу ометања задовољења различитих људских потреба и жеља (Anna Freud. *The Ego and The Mechanisms of Defence.* New York: International University Press, 1946; Neal Miller, John Dollard. *Social Learning and Imitation.* New York: Yale University Press, 1941).

¹⁸⁴ Под појмом „мотивације” се у психологији подразумева процес покретања активности човека на одређене објекте и регулисања активности ради постизања одређених циљева. У научној литератури се јављају различите категоризације мотива, од којих је једна од прихваћених подела на примарне (биолошке) и секундарне (социјалне мотиве). Под „биолошким мотивима” се подразумевају они мотиви који почивају на задовољењима телесних потреба, док се под „социјалним мотивима” подразумевају психолошке потребе, путем којих се особа остварује у односу на социјално окружење и које подстичу на интеракцију са другим особама (Н. Рот. *op. cit.*, стр. 213; Д. Креч, Р. Крачфилд. *op. cit.*, стр. 284-285).

и „експресивног понашања”, које преставља екстернизацију психичких процеса који се дешавају у личности.¹⁸⁵ Са друге стране, поред субјективних фактора, који углавном зависе од личних аспирација и тежњи аутора, постоје и бројни „спољашни” предуслови, који директно или посредно, могу утицати на појаву експресионистичког стваралаштва. У групу „спољашних” фактора се могу сврстати:

- в) потреба индивидуалног наручиоца за истицањем своје материјалне моћи и статуса у друштву,¹⁸⁶
- г) утицај државе као наручиоца и државне идеологије, с циљем величања и истицања државне моћи, националног идентитета и друштвеног напретка,¹⁸⁷
- д) zasiћеност неким стилем и потреба за кореним променама ка нечем новом и јединственом.¹⁸⁸

Постојање поменутих предуслова за појаву експресионизма, не указује на њихову стриктну узрочно-последичну повезаност, већ само, да уколико дође до њихове појаве, да у таквим околностима, постоји већа могућност и за појаву експресионизма, због чега се они више могу посматрати као „мотиватори” за потенцијални настанак експресионизма.

¹⁸⁵ Д. Креч, Р. Крачфилд. *op. cit.*, стр. 285-286; Н. Рот. *op. cit.*, стр. 252.

¹⁸⁶ Јелена Ристић. „Стамбена архитектура елите као простор за перформанс друштвених вредности”. *Наука + Пракса* (Ниш), вол. 12, бр. 1 (2009), стр. 174-177; Erving Goffman. „Symbols of Class Status”. *The British Journal of Sociology* (London), Vol. 2, No. 4 (1951), pp. 294-304; Ервинг Гофман. *Како се представљамо у свакодневном животу*. Београд: Геопоетика, 2000.

¹⁸⁷ Bratislav Pantelić. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), Vol. 56, No. 1 (1997), pp. 16-41; Александар Кадијевић. „Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији”. *Наслеђе* (Београд), бр. 8. (2007), стр. 225-237; Александар Игњатовић. „Између жезла и кључа - национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9. (2008), стр. 51-73; Ivan, Stanojev. „Urban Representation of State Power: The Queen Maria Boulevard 1918-2012”. *Proceeding from International Conference „Architecture and Ideology”*. Belgrade, 2012, pp. 401-411.

¹⁸⁸ Владимир Мако. *Естетика-архитектура: Седам тематских расправа*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион-арт, 2005, стр. 41; Чарлс Џенкс. *Модерни покрети у архитектури*. Београд: Грађевинска књига, 1986; Чарлс Џенкс. *Нова парадигма у архитектури*. Београд: Орион Арт, 2007; Михаило Чанак. „Радна класификација праваца у савременој архитектури”. *Ard Review* (Београд), бр. 32. (2004), стр. 42-47.

1.1.9.1. Потреба ствараоца за интуитивним самоизражавањем

Под спонтаном потребом за субјективним изражавањем Владимир Мако подразумева настанак дела из тренутног осећања или визије, који представљају емотивни и психолошки потенцијал ствараоца.¹⁸⁹ Као темељ људског стваралаштва и креативности, Годфрид Земпер (Gottfried Semper) види „примордијалну идеју”, коју доводи у везу са људском подсвешћу и темељним природним осећањем које покреће стваралачки процес.¹⁹⁰ „Унутрашња нужност” ствараоца, по Василију Кандинском (Wassily Kandinsky), представља спонтану потребу за изражавањем и извориште уметности.¹⁹¹ Кандински сматра да се уметност рађа из унутрашње нужности уметника на загонетан, мистичан начин, кроз који стиче аутономни живот, постаје независтан предмет, надахнут духовним дахом. „Унутрашња нужност” се испољава на три различита, како их он зове „мистична начина”: а) кроз потребу ствараоца да изрази своју сопствену личност, б) потребу ствараоца да кроз своје дело изрази „дух времена” (епохе у којој ствара) и в) потребу ствараоца да својим делом досегне чист и вечан израз, који је константан за све ствараоце, нације и епохе.¹⁹² Посматрајући из социолошког становишта, Андреас Балог (Andreas Balog) и Силвија Плаза (Sylvia Plaza) сматрају да се „унутрашњи феномен” односи на унутрашња стања ствараоца (убеђења, емоције и расположења), који у појединим случајевима могу да га „преплаве”, без обзира да ли их он жели.¹⁹³ За овај аспект су посебно значајна запажања Др Оскара Фистера (Oscar Pfister), који се у својим психоаналитичким истраживањима није бавио анализом уметничких дела стваралаца, већ

¹⁸⁹ Владимир Мако. *Естетика-архитектура: Креативни процес између субјективног и опште-друштвеног значења*, књига 2, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион-арт, 2009, стр. 6-7.

¹⁹⁰ Gottfried Semper. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 136.

¹⁹¹ „Art is born from the inner necessity of the artist in an enigmatic, mystical way through which it acquires an autonomous life; it becomes an independent subject, animated by a spiritual breath” (Wassily Kandinsky. *Du spirituel dans l'art*. (éd.) Paris: Éditions Denoël, 1989, pp. 112-118, 197, 199; Wassily Kandinsky. *Concerning The Spiritual In Art*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004); Wassily Kandinsky. *On The Spiritual in Art*. New York: Solomon Guggenheim Foundation, 1946, pp. 54-55).

¹⁹² Wassily Kandinsky. *On The Spiritual in Art*. New York: Solomon Guggenheim Foundation, 1946, pp. 54-55.

¹⁹³ Balog Andreas, Plaza Sylvia. „Inner-Directed Actions”. *Sociological Perspectives*, Vol. 40, No. 1 (1997), pp. 35-36.

психоанализом стваралачког акта експресионистичких уметника чији је био савременик и познавалац неколицине.¹⁹⁴ По Фистеровом мишљењу експресионистичко стваралаштво је последица „унутрашњих конфликта” који су се испојили у виду несвесног и спонтаног „психичког пражњења” над уметничким делима. Он констатује да креативни нагон не мора посебно да зависи од спољних импулса и да је у својој суштини везан за људску потребу за самоизражавањем.¹⁹⁵ Због тога и истиче да се:

„експресионистичко стваралаштво не може суштински разумети без познавања животног искуства ствараоца”.¹⁹⁶

Од великог значаја за овај аспект експресионистичког стваралаштва је писана расправа која се одвијала између чланова групе „Кристални ланац”¹⁹⁷ почетком XX века. Чланови „Кристалног ланца” су били архитекти, који су путем писама, као начином на који су комуницирали чланови групе, развили значајну расправу о суштинским аспектима креативности у архитектури. Став Бруна Таута (Bruno Taut) и осталих чланова групе „Кристални ланац” је био заснован на идеалистичкој поставци да кристална јасноћа архитектонске идеје и њеног материјалног израза постаје духовни генератор нових друштвених вредности, окупљајући све чланове заједнице око нове естетике.¹⁹⁸ Њихова жеља је у основи била побуна против реалности, тј. тежња да се редефинишу и поставе оквири нове друштвене естетике, која ће посредно утицати и изменити друштво. Своје утопијске и романтичарске ставове, Бруно Таут је изнео 1917. године, у књизи

¹⁹⁴ Oscar Pfister. *Expressionism in Art: Its Psychological And Biological Basis*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922, pp. 8-9.

¹⁹⁵ С обзиром да је Оскар Фистер анализирао стваралаштво експресионистичких уметника (сликара) као процес, логично је да је дошао до закључка да оно не зависи у већој мери од спољних импулса, међутим, када је експресионистичка архитектура у питању, утицај спољашњих фактора је много значајнији и у већини ситуација одређујући за израз архитектонског дела.

¹⁹⁶ О. Pfister. *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁷ За више информација о деловању групе „Кристални ланац” и „Алпској архитектури” Бруна Таута видети: David Nielsen. „*Deceit and Bruno Taut's Glashaus*”, in: Moulis, Antony & Van Der Plaats, Deborah (eds.) *Proceedings of the XXVIIIth International Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, The Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ), Brisbane, QLD, 2011*, pp. 1-19; Elana Gomel, Stephen Weninger. „*Romancing The Crystal: Utopias of Transparency and Dreams of Pain*”. *Utopian Studies* (University Park), Vol. 15, No. 2 (2004), pp. 65-91; Roesmarie Haag Bletter. „*Paul Scheerbart's Architectural Fantasies*”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (Chicago), Vol. 34, No. 2 (1975), pp. 83-97.

¹⁹⁸ Iain Boyd White. *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and his Circle*. Cambridge: MIT Press, p. 20.

„Алпска архитектура” (Alpine Architektur) у којој позива народ на колосалну изградњу експресионистичких објеката, који немају утилитарну сврху. Њена једина функција је да просвети и да донесе мир. По Тауту, сам процес изградње би требало да има друштвену сврху.¹⁹⁹ Та покретачка енергија Бруна Таута и осталих чланова групе, која је имала за циљ подстицање заједништва и промену друштвених околности, по Владимиру Маку је имала извориште у заједничком естетском сензибилитету и темељним законитостима стваралачког израза.²⁰⁰ Бруно Таут као истакнути члан ове групе наводи да стваралац „треба да буде само медијум, кроз који се преносе примарне силе у дело”.²⁰¹ За разлику од Бруна Таута и његовог става о постојању универзалног генија, Херман Финстерлин (Herman Finsterlin) заступа другачији став, по коме постоје елементарне силе које повезују индивидуални стваралачки гениј архитекте са „примитивним законитостима експресије”, истичући притом вредности и значај индивидуалног естетског осећаја у процесу експресивног изражавања. И Штајнерови (Rudolf Steiner) ставови, по којима се извориште креативног потенцијала може наћи у човековом и космичком духу, се могу довести блиску у релацију са расправом чланова групе „Кристалног ланца”. По Рудолфу Штајнеру, архитекта треба да буде стваралац, који својом духовношћу осећа специфичност енергија одређеног места и материјала, које изнутра моделују архитектонске облике.²⁰² Као узрок креативности Штајнер види „примордијалну силу”, која се односи на снагу душе из које излази. Она представља духовну основу сваког индивидуалног стваралачког импулса и специфичну врсту „духовног капацитета” људске врсте или колективног знања, које се интуитивно покреће путем осећајности. Разлике у стваралачким изразима се по Рудолфу Штајнеру јављају као последица различитости људских темперамената (колеричног, сангвиничног, флегматичног

¹⁹⁹ Roesmarie Haag Bletter. „The Interpretation of the Glass Dream — Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (Chicago). Vol. 40, No. 1 (1981), p. 35.

²⁰⁰ Владимир Мако. *Естетика-архитектура: Креативни процес између субјективног и опште-друштвеног значења*, књига 2, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион-арт, 2009, стр. 13.

²⁰¹ I.B. White. *op. cit.*, p. 20.

²⁰² Rudolf Steiner. *Architecture as a Synthesis of the Arts. Eight lectures given in Berlin and Dornach between 1914 and 1924*. London: Rudolf Steiner Press, 1999, p. 60.

и меланхоличног), тј. душевних исказних форми.²⁰³ Претходно наведени ставови се могу довести и у блиску везу са тврдњама критичара Херберта Рида (Herbert Read), по коме се експресионизам, у извесној мери, јавља у суштини свих уметности, као један од основних чинилаца стваралачког процеса.²⁰⁴ У свом теоријском чланку „Случајност и нужност у уметности”, Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) наводи да се случајности и грешке, које су се јављале у стваралаштву, као последица спонтаног изражавања унутрашње нужности у ирационалном свету уметникових искустава, временом постале манир, који одражава спонтаност стваралачког израза.²⁰⁵ Када говори о „унутрашњим гласовима” и њиховом значају за настанак музичког дела, Фредерик Рzewски (Frederic Rzewski) наводи да они представљају ирационалну, унутрашњу покретачку енергију, попут Сократових „даимона” или „гениуса” у римској митологији, за које се сматрало да обитавају у свакој индивидуи и да подстичу уметнике на стварање.²⁰⁶ Посматрајући са психолошког становишта, Џулијус Портној (Julius Portnoy) је мишљења да уметник (експресиониста) може да изрази само оно што осећа и да је то што осећа засновано на његовом искуству. Сензитивност којом експресионистички уметник реагује на окружење може да има тако јак емоционални утицај, да уколико не ствара из чисте нужности може доћи до психо-емоционалног дисбаланса.²⁰⁷

1.1.9.2. Потреба ствараоца за оригиналним изражавањем у односу на друге ствараоце и окружење

Следећи важан предуслов за настанак експресионистичког дела, може да буде и свесна тежња ствараоца (архитекте) да себе и своје дело на оригиналан начин

²⁰³ Штајнер за зграду првог Гетенаума у Дарнаху, каже да је желео да објекат прилагоди „живој људској психологији, да у њој обликује видљиве трагове свести, који могу да одговоре на све што се деси у свести самог човека док користи и опажа зграду” (Rudolf Steiner. *Tajna čovečijih temperamenta*. Beograd: Svetlost, 1940; Dejvid Adams. „Prvi Getenaum Rudolfa Štajnera kao ilustracija principa organskog funkcionalizma”, u: Miloš Perović. *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma, avangardni pokreti*. Knjiga 2B. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2000, str. 211).

²⁰⁴ Herbert Read. *Умјетност данас*. Загреб: Младост, 1957; Herbert Read. *Education through art*. London: Faber and Faber, 1961.

²⁰⁵ Rudolf Arnheim. „Accident and the Necessity of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Malden), Vol. 16, No. 1 (1957), p. 18.

²⁰⁶ Frederic Rzewski. „Inner Voices”. *Perspectives of New Music*, Vol. 33, No. 1/2 (1995), pp. 404-417.

²⁰⁷ Julius Portnoy. „A Psychological Theory of Artistic Creation”. *College Art Journal* (New York), Vol. 10, No. 1 (1950), pp. 23-29.

истакне у односу на друге ствараоце у друштву и непосредно окружење, без обзира да ли је тежња заснована на идеалистичким или материјалистичким основама. Дејвид Хер (David Hare) у свом истраживачком раду под називом „Мит о оригиналности у савременој уметности” истиче значај критеријума оригиналности за целокупно уметничко стваралаштво.²⁰⁸ По његовом мишљењу, оригиналност мора да постоји у основи сваког уметничког дела, јер се без тога оно не може назвати уметничким. Међутим, за тему експресионизма је посебно важна његова констатација да се под појмом „чисте оригиналности” не може подвести нешто што је различито или ново у односу на постојеће, већ оно што тежи или представља сам хаос.

„Оригиналност је свест о близини хаоса, а таленат у најбољем смислу речи храброст и способност да се уметник носи са тим”.²⁰⁹

Он наводи да је најзначајнији искорак у правцу „чисте оригиналности”, у области уметности, направљен почетком двадесетог века у авангардним покретима попут експресионизма, фовизма и кубизма. Феномен „чисте оригиналности” се по Дејвиду Херу јавља углавном код деце и код психички поремећених људи, јер за разлику од одразлих, здраворазумних особа, они не осећају готово никакве стеге из окружења. Због тога се код одраслих особа потенцирана оригиналност огледа у тенденцији ка хаотичним експресивним склоповима.²¹⁰ Потреба за потенцираном оригиналношћу се најчешће јавља у ситуацијама када стваралац жели по сваку цену да се истакне у односу на конкуренцију, другачијим ауторским ставом и неконвенционалним решењем, које уколико буде примећено од стране посматрача, као другачије и необично, потенцијално може да доведе до нових наруџбина. Овај вид експериментисања и радикалнијег приступа није својствен само млађој генерацији стваралаца, која по природи ствари треба да се доказује и пробија у струци и која је углавном неспутана разним условима струке и средине,²¹¹ већ може да се јави и у ситуацији, када се искуснији стваралац нађе у

²⁰⁸ David Hare. „The Myth of Originality in Contemporary Art”. *Art Journal* (New York), Vol. 24, No. 2 (1965), pp. 139-142.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 139.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

²¹¹ Mark Wigley. „How Old Is Young?”. *Perspecta* (Cambridge), Vol. 37, Famous (2005), pp. 64-77.

потпуно новом окружењу, у коме тек треба да досегне извешан реноме.²¹² Специфичан вид потребе архитектата за истицањем се јавља током и као последица учешћа на архитектонским надметањима (конкурсима), који су засновани на експериментисању и покушајима да се извесне програмске ситуације и проблеми реше на несвакидашњи, неконвенционални начин. У таквим околностима за стварање, када инвеститор није познат или када не постоји директан контакт са њим, а када само учешће није превише обавезујуће, јављају се могућности за слободнији архитектонски израз, због чега је „институција” конкурса веома популарна међу архитектама.²¹³ У свом истраживачком раду, Педро Гиљерме (Pedro Guilherme) износи опсежну студију предности и недостатака које са собом носе архитектонски конкурси. Од бројних предности, Гиљерме посебно истиче нове концепте и оригиналан дизајн, као главну одлику архитектонских такмичења, јер учесници нису спутани условима наручиоца.²¹⁴

1.1.9.3. Потреба инвеститора за истицањем материјалне моћи и статуса у друштву

Архитектура је одувек била потенцијално средство за презентацију статуса и моћи, било када је у статусу наручиоца држава, група људи или појединац. Посебна ситуација која може бити повод за настанак експресионизма, настаје када

²¹² Бела Дуранци у свом тексту наводи пример архитектке Ференца Рајхла, чији је инат и јака потреба за истицањем у односу на конкуренцију, утицали на настанак оригиналног израза Палате Рајхл у Суботици. Имајући у виду да су Ференца Рајхла у Суботици посматрали као „дошљака”, јер се доселио из родног Апатина, Рајхл је имао потребу да се истакне међу локалним архитектама (Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005, стр. 55).

²¹³ Архитекти Бранислав Митровић и Дарко Марушић сматрају да су: „за младе архитектке жељне професионалног ангажмана, конкурси као полигони за унапређивање, надметање, борбу идеја, изузетно провокативни. (...) Конкурси су истовремено и шанса да млади архитекти без притисака могу да провере своју реалну професионалну храброст и спремност на експеримент” (Владимир Митровић. „Конкурси: Места сталног учења и новог изазова” (интервју са Дарком Марушићем и Браниславом Митровићем). *ДанС* (Нови Сад), 28. септембар 2009). Сличног мишљења је и Драгана Мецанов када говори о архитектонским конкурсима који су се одвијали на Новом Београду: „Конкурси су уопште увек резултат најновијих тенденција и стремљења у архитектонској пракси (...) Кроз архитектонске конкурсе, између осталог, постепено су се кристалисале поједине тежње у друштву. Не само као извор великог броја снажних идеја, конкурси су и врхунац развоја у обликовању и тендеција у архитектури” (Драгана Мецанов. „Архитектонски конкурси на Новом Београду од 1947. до 1970. године”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 114,135).

²¹⁴ Pedro Guilherme. „*Shall We Compete?*”, in: Leentje Volker, Beatrice Manzoni. *5th International Conference on Competitions (Proceedings)*, Delft: University of Technology, 2014, pp. 35-61.

постоји изричит програмски захтев инвеститора да се реализује дело који ће на најбољи начин презентовати његову личност, друштвени, односно класни положај, политичке напоре, делатност, материјалну моћ или статус у друштву. У таквим околностима је архитекта делимично условљен карактером постојећег идентитета личности инвеститора или делатности којом се бави. Када говори о архитектури као специфичном виду друштвеног перформанса, Дана Арнолд (Dana Arnold)²¹⁵ у својој књизи разматра на које начине се архитектура доводи у везу са друштвеним функцијама и значењем. Јелена Ристић истиче да је истраживањем архитектуре елите могуће открити личне намере корисника простора ка њиховом односу са друштвом и тежње ка постизању друштвеног статуса.²¹⁶ Она сматра да је архитектура један од елемената које појединци или социјалне групе користе с циљем репрезентације и истицања своје ексклузивности у односу на друге социјалне групе или појединце. Због тога се у први план истиче оригиналност и препознатљивост архитектуре елите (поред ексклузивности), као један од значајних аспеката који се постављају пред архитекту као програмски услов. Када говори о симболима друштвеног статуса, Ирвинг Гофман (Erving Goffman) наводи да се потреба за истицањем у оквиру једне социјалне групе, најчешће јавља код „скоројевића” или како их Гофман назива „Nouveau riche” (прев. нови богаташи), код којих се потреба за истицањем имовинског статуса и значаја у друштву, јавља с циљем уклапања и прихватања од стране одређене социјалне групе.²¹⁷ У том контексту се архитекти јављају као медијатори инвеститорских жеља, а експресивне тенденције као последица потребе за препознатљивошћу. Као пример за ову тврдњу се може навести релација коју је имао архитекта Антонио Гауди (Antonio Gaudí) са својим инвеститором и дугогодишњим меценом грофом Евзебио Гуељом (Eusebio Güell), који није превише волео Гаудијеву архитектуру, али је поштовао његов уникатан израз, који му је био потребан за истицање имовинског и друштвеног статуса, јер је скоро добио титулу грофа.²¹⁸ У другој варијанти, архитектонско дело може да послужи као средство за стицање

²¹⁵ Dana Arnold. „A class performance: social histories of architecture”, in: *Reading Architectural History*. London: Routledge, 2002, pp. 127-128.

²¹⁶ Ј. Ристић. *op. cit.*, стр. 174-177.

²¹⁷ Erving Goffman. „Symbols of Class Status”. *The British Journal of Sociology* (London), Vol. 2, No. 4 (1951), pp. 294-304.

²¹⁸ Nathaniel Harris. *Art Nouveau*. Middlesex: The Hamlyn Publishing Group, 1987, p. 160.

недостајућег друштвеног статуса или материјалне моћи, када се ангажује архитекта да реализацијом неконвенционалног остварења, допринесе истицању инвеститора и промовисању његове нове позиције у друштву. За ову тврдњу, као пример може да послужи Гаудијев први пројекат за индустријалца Мануела Висенса (Manuel Vicens), који је имао предузеће за производњу разнобојне опеке и керамике. Гауди се послужио разнобојним материјалом које је правило Вићенсово предузеће, како би направио резиденцију која би у најбољем светлу презентовала Вићенсову делатност. Након Гаудијеве реализације је Вићенсу посао кренуо на боље.²¹⁹ Сличан пример „уплитања” инвеститора у процес пројектовања и утицања на визуелни идентитет зграде, се јавио током пројектовања пословне зграде телевизије „Пинк” у Београду, за коју је било неопходно да се истакне, не само због ексклузивне локације, већ и због чињенице да је у питању управна зграда, тј. главно представништво компаније. Главни пројектант и аутор зграде Александар Спајић каже да је зграда телевизије „Пинк” његова:

„самостална зграда са личним печатом, иако је настала из разговора са Жељком Митровићем, власником Пинка. (...) Архитекти ретко кад могу да утичу на избор локације, али је у неким случајевима пожељно да одређени ексцеси поспеше атрактивност локације и окружења”.²²⁰

1.1.9.4. Истицање државне моћи и националног идентитета

Тежња ка истицању државне моћи и националног идентитета²²¹ су већином последице идеолошких стремљења политичких, економских и културних елита

²¹⁹ Maria Antonietta Crippa. *Gaudí*. Köln: Taschen, 2003, p.21; Lluís Permanyer. *Barcelona Art Nouveau*. New York: Rizzoli, 1999, p. 13.

²²⁰ Ђорђе Алфировић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Александром Спајићем, Предрагом Ристићем, Зораном Булајићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 36 (2012), стр. 76.

²²¹ Под појмом идентитета Александар Игњатовић наводи да је у питању „својеврстан друштвени систем означавања и концептуализовања, и односи се како на појединце, тако и на групе и на друштво у целини”. Са друге стране, аутор сматра да је „сваки идентитет друштвено конструисана и културно условљена категорија”, тј. он „не настаје и не развија се изван друштва и културе, већ се, напротив, конструише у зависности од политичких, економских и културних механизма, који владају у оквиру неке друштвене заједнице” (Александар Игњатовић. *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2005, стр. 32,35).

једног друштва, које подстичу и контролишу развој културе и архитектуре, као средстава њихове репрезентације.²²² По мишљењу Александра Игњатовића:

„архитектура не осликава, већ конструише и легитимизује сваку идеологију”, док „национални идентитет по правилу функционише као политички мотивисано знање, које се конструише у институционалним оквирима”.²²³

Говорећи о карактеристикама националног идентитета, Игњатовић наводи да је он „истовремено и репрезентација социјалног живота и дисциплина социјалне политике”.²²⁴ У својој основи, појава националног идентитета подразумева тенденцију владајуће елите или различитих социјалних група, ка успостављању сопственог одређења, као супротности у односу на окружење, тј. друге националне идентитете или социјалне групе.

Поред идеалистичких тежњи експресиониста као некохерентне групе, постоје и идеолошки разлози за појаву експресионистичког карактера и елемената, на ширем, друштвеном плану, који се могу евидентирати у различитим националним покретима попут мађарске варијанте сецесије или српског националног стила у архитектури, крајем XIX и почетком XX века.²²⁵ Џон Мачај (John Macsai) и Меган Брендон-Фалер (Megan Brandow-Faller) тумаче мађарску варијанту сецесије²²⁶ као

²²² *Ibid.*, стр. 6.

²²³ *Ibid.*, стр. 4.

²²⁴ *Ibid.*, стр. 33.

²²⁵ Athena Leoussi. „The ethno-cultural roots of national art”. *Nations and Nationalism* (The Association for the Study of Ethnicity and Nationalism), Vol. 10, Iss. 1-2 (2004), pp. 143–159; John Macsai. „Architecture as Opposition”. *Journal of Architectural Education* (Oxford), Vol. 38, No. 4 (1985), pp. 8-14; Heather McMahon. *An Aspect of Nation Building: Constructing a Hungarian National Style in Architecture*. Budapest: Central European University, 2004, pp. 5-8.

²²⁶ „Мађарска сецесија” се јавила у специфичним друштвено-политичким околностима у Аустроугарској монархији, као последица потребе за формирањем националне аутентичне мађарске архитектуре, која би била одговор на доминирајуће стилове академизма и барока у Будимпешти. Формирању мађарске сецесије су претходила бројна истраживања мађарских филолога (Шандор Кереси Чома (Sándor Körösi Csóma), композитора (Бела Барток (Bela Bartok) и Золтан Кодаји (Zoltán Kodály)), књижевника (Калман Миксат (Kálmán Mikszáth), Иштван Петелеи (István Petelei) и Геза Гардоњи (Géza Gárdonyi)), који су учествовали у „конструкцији историје мађара и њеној вернакуларној митологизацији” (Александар Игњатовић. *Архитектонски почеци Драгише Брашована 1906-1919*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2004, стр. 12-13; Александар Игњатовић. *Драгиша Брашован: Рађање архитектуре у контексту архитектуре средње Европе 1900-1918* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2003, стр. 15; Коста Милутиновић. „Националноослободилачка стремљења Војводине крајем XIX и почетком XX века”, у: Васа Чубриловић. (ур.) *Југословенски народи пред први светски рат*. Посебна издања српске академије наука и уметности, Одељење друштвених наука, књ. 61. Београд: Научно дело, 1967, стр. 611). Идеја да се формира аутентичан, мађарски национални стил градитељства, је потекла од Едена Лехнера (Ödön Lechner), који је инспирацију потражио у Орјенту, као корену мађарске културе и уметности. Лехнерове грађевине су биле манифести тежње за

специфичан вид експресивне тенденције, која је имала за циљ успостављање и величање идентитета мађарске нације у Аустроугарској монархији, а уједно и суптилан начин мађаризације локалног немађарског становништва и мањинских заједница.²²⁷ Улога мађарске варијанте сецесије је између осталог била да презентује мађарску нацију, као развијено друштво у економском, технолошком и културном смислу, које је самим тим и веома пожељно за живот мањинских заједница, њихово прилагођавање и утапање у мултикултурну мађарску средину.²²⁸ Стварање и презентација националног идентитета кроз материјалну културу су били у значајној мери присутни и у другим земљама, крајем XIX и почетком XX века, када је више нација настало из рушевина Аустроугарског царства. Попут мађарске сецесије и у Србији је дошло до јачања националног покрета кроз дефинисање српског националног стила, који је према Братиславу Пантелићу имао за циљ да на оригинални начин примени архитектонске принципе проистекле из „колективног несвесног” у српском народу.²²⁹ По Пантелићу су основне експресивне одлике овог стила биле преувеличавање и мултиплицирање елемената преузетих из народног фолклора, који су путем архитектуре као медијума, одражавали осећај „свемоћи и привид величине, који је био карактеристичан за националистичку еуфорију”. Архитектура је на тај начин постала средство за монументално представљање политичке моћи и инструмент за очување националног и верског јединства народа.²³⁰ Александар Игњатовић истиче да је архитектура крајем XIX и почетком XX века у Србији била у служби „артикулације и производње националног идентитета” из чега посебно истиче њен „перформативни” карактер, који се јавио као последица ситуације у којој се

различитошћу и величања источних корена мађарске културе, што је имало за циљ раскидање раскидање свих веза које је мађарска архитектура имала са западом.

²²⁷ Александар Игњатовић. *Драгиша Брашован: Рађање архитектуре у контексту архитектуре средње Европе 1900-1918* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2003, стр. 15; К. Милутиновић. *op. cit.*, стр. 611.

²²⁸ John Macsai. „Architecture as Opposition”. *Journal of Architectural Education* (Oxford), Vol. 38, No. 4 (1985), pp. 8-14; Megan Brandow-Faller. „Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design”, in: Louise Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek (ed.) *Comparative Hungarian Cultural Studies*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012, pp. 182-193.

²²⁹ Bratislav Pantelić. „Designing Identities - Reshaping the Balkans in the First Two Centuries: The Case of Serbia”. *Journal of Design History* (Oxford), Vol. 20, Iss. 2 (2007), p. 135.

²³⁰ Bratislav Pantelić. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), Vol. 56, No. 1 (1997), pp. 34-36.

нација налазила, тј. у процесу репрезентације и самоостваривања.²³¹ Он такође наводи, да је архитектура била интегрални аспект на путу националне еманципације модерне Србије, с обзиром на то да је:

„процес конструисања српског националног идентитета, који је константно био подржан сложеним идеолошким системом у чијој су основи стајали механизми културне репрезентације”.²³²

Са друге стране, Александар Кадијевић у свом чланку о улози идеологије у новијој архитектури Србије и њеном схватању у историографији, каже да су идеолошке ставове првенствено заступали наручиоци архитектонских дела, а не толико сами архитекти.²³³ Разматрајући релацију национализма и архитектуре у процесу стварања националног стила у српској архитектури, Братислав Пантелић наводи да су прогресивни романтичарски идеали који су се јављали крајем XIX века у Србији, дали повод за настанак и изражајност реакционарских идеја о националној ексклузивности.²³⁴ По Пантелићу, ове идеје досежу врхунац у експресионистичким и помало бизарним остварењима Момира Коруновића током двадесетих година XX века, који је поједине мотиве из националног градитељства користио и на аутентичан, експресионистички начин репрезентовао кроз своја дела. Тежња ка формирању нових националних карактера у архитектури имала је извориште у индивидуалном стваралачком духу аутора, који је био поткрепљиван креативном фантазијом нације којој су архитекте припадале.²³⁵ Сличан облик презентације државне моћи и друштвеног напретка се одвијао у новоформираној Краљевини Југославији, након Првог светског рата, када је са државног нивоа прокламован стил модерне архитектуре као услов за изградњу националног павиљона у Барселони 1929. године, који је требало да представи Југославију као модерну европску државу са успешном привредом.²³⁶ У таквим околностима је

²³¹ Александар Игњатовић. „Између жезла и кључа - национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 68.

²³² А. Игњатовић. *loc. cit.*

²³³ Александар Кадијевић. „Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији”. *Наслеђе* (Београд), бр. 8 (2007), стр. 228.

²³⁴ В. Pantelić. *op. cit.*, р. 16.

²³⁵ Владимир Мако. *Естетика-архитектура: Креативни процес између субјективног и опште-друштвеног значења*, књига 2. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион арт, 2009, стр. 52-53.

²³⁶ Брашованов павиљон у Барселони није реализован путем јавног конкурса, већ директно наруџбином од стране Министарства трговине и индустрије. У наруџбини је истакнуто да:

архитекта (Драгиша Брашован) наишао на добру подлогу за пласирање својих смелих и по карактеру експресионистичких идеја, с обзиром на то да су биле у складу са државном идеологијом.

1.1.9.5. Засићење актуелним стилем и тежња ка радикалним променама

Архитектура је у перманентном процесу транзиције, еволуције концепата и облика и у том процесу, који је некада мање или више очигледан, јављају се нова решења, нове форме и градитељски материјали. Залажући се за идеју о постојању цикличности у архитектури и коментаришући разлоге због којих се она јавља, Ранко Радовић наводи, да нам:

„прошлост помаже да формулишемо принципе и да обогатимо наше радне, професионалне методе”, као и да је „садашње искуство архитектуре везано за познавање искустава прошлости”.²³⁷

Међутим, по његовом мишљењу сви велики архитекти имају, готово по правилу, развијен осећај за историју, али не у смисли тежње ка репродукцији претходно реализованих облика, већ за посебну концепцију њених порука.²³⁸ Када се посматра континуитет једне архитектонске тенденције, радикалне квалитативне промене се не догађају на нивоу стила, већ на нивоу индивидуалног тумачења идеја.²³⁹ Због тога Брус Алзоп (Bruce Allsopp) сматра да је феномен архитектуре уједно и феномен развоја човека.²⁴⁰ Чарлс Џенкс (Charles Jencks) у својим делима наводи да се примери инвентивних тенденција у архитектури, у које он сврстава и експресионизам, највише јављају у преломним тренуцима историје, када долази

„министарство трговине и индустрије није у могућности да путем конкурса добије нацрте и планове за павиљон (...) па и за подизање павиљона мора посао да повери једном архитекти, који ће својим нацртима дати један павиљон у стилу модерне архитектуре, доводећи у сагласност своје уметничке способности са потребама Министарства трговине и индустрије” (Према: Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 289-306).

²³⁷ Ранко Радовић. *Савремена архитектура: Између сталности и промена идеја и облика*. Нови Сад: Факултет техничких наука, Stylos, 1998, стр. 14.

²³⁸ Р. Радовић. *loc. cit.*

²³⁹ Џејмс Акерман (James Ackerman) сматра да су радикалне промене у уметностима, па самим тим и архитектури, у блиској вези са индивидуалним актом стварања и да представљају основни чинилац у настајању новог стила (James Ackerman. *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1994, pp. 55,60).

²⁴⁰ Bruce Allsopp. *A Modern Theory of Architecture*. London: Routeladge and Kegan Paul, 1977, p. 53.

до специфичног засићења у појединим стилским правцима (период маниризма, кроз који сваки стилски правац пролази у својој позној фази), када се јављају нови, инвентивни примери, који представљају зачеће будућих тенденција и праваца.²⁴¹ Тако индивидуалне интенције постају примарни мотиватори промена или подражавања стилских вредности. По Владимиру Маку, свако архитектонско и уметничко дело, уколико не испуњава одређена својства на плану манифестације и опажања, тј. ако није у довољној мери препознатљиво, провокативно и памтљиво, престаје да буде естетички активно. Са друге стране, појава „контра-стандардних вредности”²⁴² се јавља првенствено као резултат индивидуалних деловања ствараоца. Оног тренутка када се потврде као вредност, од стране естетског суда заједнице, варијабле могу постати нови стандард на одређеном нивоу опажања стила.²⁴³ Из поменутих разлога Чарлс Џенкс и Михаило Чанак, у иновативне архитектонске тенденције, које по Владимиру Маку поседују „контра-стандардне вредности” сврставају: експресионизам, Ар-Нуво, нео-експресионизам, фантастичну архитектуру, деконструктивизам и др. По њиховом мишљењу, иновативна архитектура је лична, креативна и ауторска, која се не ослања на традиционалне прототипове, али ни на актуелну пројектантску праксу. Разматрајући бројне примере визионарске архитектуре током историје, Џорџ Колинс (George Collins) наводи да због мноштва индивидуалних ауторских ставова, визионарска архитектура није кохерентна, већ представља широк дијапазон различитих креативних концепата.²⁴⁴ Иновативна архитектура, која има експресионистички карактер, се јавља готово по правилу на почецима стилских праваца, као реакција на засићење и учмалост постојећих стваралачких тенденција, након чега најчешће долази до радикалних промена у архитектонском стваралаштву.²⁴⁵

²⁴¹ Чарлс Џенкс. *Модерни покрети у архитектури*. Београд: Грађевинска књига, 1986; Charles Jencks. „The New Expressionism”, in: *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993, pp. 222-229; Чарлс Џенкс. *Нова парадигма у архитектури*. Београд: Орион Арт, 2007, стр. 72-82.

²⁴² Владимир Мако. *Естетика-архитектура: Седам тематских расправа*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион арт, 2005, стр. 37-41.

²⁴³ В. Мако. *loc. cit.*

²⁴⁴ George Collins. „The Visionary Tradition in Architecture”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 26, No. 8 (1968), pp. 313-314.

²⁴⁵ Чарлс Џенкс. *Нова парадигма у архитектури*. Београд: Орион Арт, 2007; Михаило Чанак. „Радна класификација праваца у савременој архитектури”. *Ard Review* (Београд), бр. 32 (2004), стр. 42-47.

1.2. ЕКСПРЕСИЈА

Експресија је један од кључних термина на којима се заснива уметничко и архитектонско стваралаштво. Иако се ради о суштинској естетској категорији, тумачење овог појма је нејасно дефинисано.²⁴⁶ Основни проблем је у томе што се у различитим областима науке и уметности, појам експресије користи на различите начине. Под појмом експресије најчешће се затичу следећа тумачења: 1) активност или начин трансформисања идеја у речи; 2) исказивање емоција, осећања и сл; 3) преношење емоција путем музике, слике и сл; 4) израз на лицу који указује на расположење или емоцију; 5) избор речи, фраза, синтакси, интонације и сл. у комуницирању; 6) одређена фраза која се уобичајено користи да би се исказало нешто и др. У најширем смислу, појам експресије се односи на активност која се предузима са одређеном намером. Међутим, са којим циљем се нешто жели изразити, зависиће од области у којој се термин примењује. Бранко Тошовић у свом чланку „*Експресија*” даје преглед кључних примена појма експресија у различитим научним и уметничким областима, из кога се види да је опште тумачење појма поистовећено са појмом „изражавање”.²⁴⁷ [Табела 10]

Када се о експресији говори у областима естетике и теорије уметности, значајно је невести ставове: Бенедета Крочеа (Benedeto Croce), Реџине Венингер (Regina Wenninger), Робина Колингвуда (Robin George Collingwood), Џона Дилворта (John Dilworth), Ван Метер Амеса (Van Meter Ames), Ђулија Карла Аргана (Julio Carlo Argan), Жак Шнијера (Jacques Schnier), Едварда Кејсија (Edward Casey), Хејга Качадуријана (Haig Khatchadourian) и др.

Бенедето Кроче не прави разлику између експресије и уметности, већ каже да је у основи сваке уметничке експресије „интуиција као аутентичан облик уметничког

²⁴⁶ О различитим интерпретацијама појма ”експресија” видети: Stefan Morawski. „Expression”. *Journal of Aesthetic Education* (Champaign), Vol. 8, No. 2 (1974), pp. 37-56; John Dewey. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980, pp. 58-81; John Dilworth. „Artistic Expression and Interpretation”. *British Journal of Aesthetics* (Oxford), Vol. 44, No. 1 (January 2004), pp. 10-28; David Finn. „Expression”. *Mind* (Oxford), New Series, Vol. 84, No. 334 (1975), pp. 192-209; Ernst Gombrich. „Four Theories of Artistic Expression”. *Architectural Association Quarterly* (London), Vol. 12, No. 4 (1980), pp. 14-19; Haig Khatchadourian. „The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Hoboken), Vol. 23, No. 3 (1965), pp. 335-352; Van Meter Ames. „Expression and Aesthetic Expression”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Hoboken), Vol. 6, No. 2 (1947), pp. 172-179; Richard Wollheim. „Expression”. *Royal Institute of Philosophy Lectures* (London), Vol. 1 (1968), pp. 227-244.

²⁴⁷ Бранко Тошовић. „Експресивност”. *Стул* (Београд), бр. 3 (2004), стр. 25-61.

сознања”, као и да је „немогуће у процесу сазнања одвојити интуицију од експресије. Једна се појављује у истом тренутку кад и друга, исто им је време, исти им је процес, јер нису двоје већ једно”.²⁴⁸ Рецајна Венингер сматра да уметник изражава начин како посматра свет и то чини спонтано и непосредно. Непосредна релација између уметника и његовог стила обухвата два аспекта: прво, стил није нешто научено, друго, лични стил је нешто на шта је уметник на неки начин „слеп” или чега „није свестан”.²⁴⁹ За Робина Колингвуда,²⁵⁰ експресија је несвесна уметничка активност изражавања за коју не може бити технике. Он наводи да: када особа каже да изражава емоцију, она је свесна да доживљава емоцију, али није свесна каква је емоција у питању. Свесна је узбуђења које осећа да се дешава у њој, али није сигурна какве је природе. Док је у овом стању, све што може да каже о својим емоцијама је: „Осећам, али не знам шта осећам.” Из овог стања она излази чинећи нешто што ми зовемо *изражавање*. Критикујући Колингвудове ставове, Џон Дилворт износи контра-тезу по којој појам експресије није адекватан за процес уметничког стваралаштва. Он сматра да је кључни фактор у обнови (мислећи на појам експресије), замена појма „израз” појмом „интерпретација”. Оно шта уметници стварно чине је интерпретирање, а не изражавање својих почетних емоција и то чине на креативне начине који могу далеко да превазиђу њихове почетне импулсе.²⁵¹ За Ван Метер Амеса (Van Meter Ames), експресија није толико манифестација, колико трансформација емоција у неки нови медијум. По његовом мишљењу, експресија добија естетски карактер када се доведе у релацију са неким видом форме.²⁵² Проблем код оваквог става се јавља у томе што се искључују сви они примери експресије који нису конкретни или у формалном смислу материјални. Жак Шнијер (Jacques Schnier) сматра да је експресија у суштини сваке уметности и да се јавља када стваралац жели да изрази своју „унутрашњост”. С тим циљем стваралац користи различите изражајне елементе, попут звука, геста, речи, боје и др., који када се повежу у

²⁴⁸ Бенедето Кроче. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Београд: Космос, 1934.

²⁴⁹ Regina Wenninger. „Individual Style after the End of Art”. *Postgraduate Journal of Aesthetics* (Oxford), Vol. 2, No. 3 (2005), pp. 105-115.

²⁵⁰ Robin George Collingwood. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1958, pp. 109-111.

²⁵¹ J. Dilworth. *op. cit.*, pp. 10-28.

²⁵² V. Meter Ames. *op. cit.*, pp. 172-179.

кохерентни смислени систем, естетизован ритмом и дизајном,²⁵³ они постају оно што зовемо уметношћу. Шнијер посебно истиче као важну особину уметности да подстиче и уздиже емоције посматрача.²⁵⁴ Посматрајући са становишта ликовних уметности Ђулио Карло Арган (Julio Carlo Argan) у својој књизи „Модерна уметност 1770-1970-2000” износи виђење, по коме је „експресија оно што је супротно импресији”. Импресија креће од „споља према унутра”, реалност (објекат) утискује се у свест (субјекат). Експресија креће у супротном правцу, „од унутра према споља”, субјекат је тај који истискује објекат.²⁵⁵ Арганово тумачење, указује на активност ствараоца, која се предузима с' циљем акције према окружењу уз слободно исказивање мисли, хтења или емоција, током стварања уметничког дела. У Аргановој формулацији акценат је првенствено на *супротности појмова експресија и импресија*, што се уједно јавља као једна од основних разлика, када се пореде уметнички правци Импресионизам и Експресионизам, из друге половине XIX и почетка XX века. Такође, у питању однос „субјекта према објекту” и то *као активност, а не као карактерна особина*, која би могла да се тумачи као „експресивно својство” објекта. За Едварда Кејсија (Edward Casey) и Хејга Качадуријана (Haig Khatchadourian) је експресија, у општем смислу, пре процес или активност, него објекат који представља екстернизацију унутрашњег садржаја.²⁵⁶ Коментаришући ставове Мартина Фоса (Martin Foss), Џона Дивија (John Dewey), Лава Толстоја (Leo Tolstoy), Едвард истиче да се за разлику од ставова поменутих аутора, који су сматрали да је експресија у блиској релацији са комуникацијом, чак су их поједини аутори изједначавали, по његовом мишљењу, експресија у уметности је активност „квази” или „паралингвистичке” комуникације.²⁵⁷ Због тога Кејси уводи термин „трансмисија”, којим покушава да објасни стваралачки процес експресије. Трансмисија се по њему састоји од три елемента, који су релацијски повезани:

²⁵³ Необично је што Шниер раздваја ритам од дизајна, јер ритам као изражајни елемент припада оптој категорији дизајна, која га обухвата.

²⁵⁴ Jacques Schnier. „Dynamics of Art Expression”. *College Art Journal* (New York), Vol. 10, No. 4 (1951), p. 377.

²⁵⁵ Ђулио-Карло Арган, Акиле Бонито Олива. *Модерна уметност 1770-1970-2000*. Београд: СЛЮ, 2004, стр. 184.

²⁵⁶ Edward Casey. „Expression and Communication in Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Hoboken), Vol. 30, No. 2 (1971), pp. 197-207; H. Khatchadourian. *op. cit.*, pp. 335-352.

²⁵⁷ E. Casey. *op. cit.*, p. 199.

а) *садржаја* који се трансмитује, б) *медијума* путем кога се садржај трансмитује и в) *објекта* ка коме је трансмисија усмерена. Посебно је значајан његов став да истинска експресивна уметност не комуницира, тј. не садржи поруку у себи, већ се јавља као потреба за екстернизовањем унутрашњег садржаја. Са друге стране постоји и „усмерена експресија”, која има за циљ комуникацију са перципијентом.²⁵⁸ Џенефер Робинсон (Jenefef Robinson) у чланку „Експресија и експресивност у уметности” каже да је експресија вид понашања, које: 1) се односи на некога ко доживљава емоције и 2) манифестује или открива емоције на такав начин да и други људи могу да опазе емоције у понашању. Експресија је у основи нешто што актери или замишљени актери (мислећи на уметнике, нараторе или карактере - ликове) чине (или је замишљено да чине). Уметници можда не могу унапред знати коју ће емоцију њихово завршено дело изразити, али обично знају да пишу песму или стварају слику која ће на најбољи начин исказати њихове емоције. Такође, намера им је да „изразе емоције које ће бити видне или ће моћи да се чују у самом делу”.²⁵⁹ Иако је у питању уопштено тумачење појма, ауторка увиђа дуалитет експресије и то као активност која може свесно или несвесно да се одвија, тј. са одређеним циљем, преношења емоција даље према околина, или без тенденција да се направи икаква интеракција са околином. По Мишку Шуваковићу, експресија (изражавање) је облик записивања, приповедања, приказивања или остављања трага, којим стваралац (уметник) исказује свој унутрашњи доживљај, тј. психолошко и духовно стање. Израз чине ликовни знаци којима уметник говори о унутрашњим и најдубљим осећањима и искуствима.²⁶⁰ Критичким вредновањем ставова из претходних исказа, се може закључити следеће:

Експресија је општа естетска категорија и подразумева свесну или несвесну активност ствараоца, која се одвија с циљем јасног и аутентичног изражавања мисли, емоција или осећања према објектима у окружењу. Она представља својеврстан препознатљив образац изражавања мисли, емоција и осећања, за који

²⁵⁸ E. Casey. *op. cit.*, pp. 205-206.

²⁵⁹ Jenefef Robinson. „Expression and expressiveness in art”. *Postgraduate Journal of Aesthetics* (Cheadle), Vol. 4, No. 2 (2007), pp. 19-41.

²⁶⁰ Мишко Шуваковић. *Појмовник теорије уметности*. Београд: Орионарт, 2011, стр. 346.

је неопходно да се понови више пута како би се могао назвати личном експресијом једног ствараоца. [Табела 11]

Међу познате светске архитекте, који имају веома јасно формирану личну експресију (аутентичан израз) у свом стваралаштву, могу се сврстати: Френк Гери (Frenk Gehry), Данијел Либескинд (Daniel Libeskind), Заха Хадид (Zaha Hadid), Марио Бота (Mario Botta), Сантјаго Калатрава (Santiago Calatrava), Тадао Андо (Tadao Ando), Алберто Кампо Баеза (Alberto Campo Baeza), Ричард Мејер (Richard Meier) и др.²⁶¹ [Табела 13]

Појам експресионизма је веома близак појму експресије. Оба појма одражавају исказивање мисли, визија и емотивног садржаја путем одређеног уметничког медијума. Разлика је у томе што се појам експресионизам односи само на један део области експресије, који је радикалан, енергичан и агресиван.²⁶² Поред експресионизма, експресија укључује и све оне примере уметничког изражавања који су екстремни, али и сведени и ненасилни по свом карактеру (минимализам).²⁶³

²⁶¹ Чарлс Џенкс. *Нова парадигма у архитектури*. Београд: Орион Арт, 2007, стр. 245-263; Charles Jencks. *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993, pp. 16-17, 74-75; Peter Gössel, Gabriele Leuthäuser. *Architecture in the Twentieth Century*. Köln: Taschen, 1991, pp. 312-315, 362-363.

²⁶² Ђорђе Алфиревић. „Експресионизам као радикална стваралачка тенденција у архитектури / Expressionism as the radical creative tendency in architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 14-27; Ђорђе Алфиревић. „Визуелни израз у архитектури / Visual Expression in Architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 31 (2011), стр. 3-15.

²⁶³ Минимализам у формалном смислу представља визуелни антипод експресионизму. Обе појаве у ужем смислу речи представљају уметнички правац, док у ширем смислу о њима можемо да говоримо као о стваралачким тенденцијама. Ако експресионизам подразумева потенцирање и претеривање у изразу, минимализам као његова супротност представља, тежњу ка „одсуству израза”, тј. ка максималном апстраховању и визуелном поједностављењу композиције. О теоријским основама и карактеристикама минимализма видети више у текстовима: Владимир Стевановић. „Теорије минимализма у архитектури - када пролог постане палимпсест”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 39 (2014), стр. 17-28; Владимир Стевановић. „Теорије минимализма у архитектури - post scriptum”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 3-9; Владимир Стевановић. „Конститутивни период теоретизације минимализма у архитектури”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 66-71; Драгана Василски. „Минимализам као цивилизацијска парадигма на почетку XXI века”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 22-23 (2008), стр. 14-24; Драгана Василски. „Јапанска култура као парадигма у формирању минимализма у архитектури”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 30 (2010), стр. 16-33; Драгана Василски. „Минимализам у архитектури - како језик архитектуре представља њен идентитет”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 42-65; Драгана Василски. „Минимализам у архитектури - материјали као инструменти перцепције нематеријалне реалности”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 3-27.

1.3. ЕКСПРЕСИВНОСТ

Појам експресивности се врло често неадекватно тумачи или поистовећује са појмом експресије.²⁶⁴ Уколико се појам експресије тумачи првенствено као активност, онда би појам експресивности подразумевао својство објекта. У свом чланку „Експресивност”, Бранко Тошовић дефинише експресивност као категорију стилистике, лингвистике, књижевности, уметности, естетике, логике, психологије и генетике, која на језичком плану обухвата формалне, семантичке, функционалне и категоријалне јединице у њиховим хомогеним и хетерогеним односима, а које одражавају и изражавају својеврстан субјективни, емоционални и/ли естетизирани однос А (пошиљаоца, аутора, говорног лица) према Б (примаоцу, реципијенту) или Ц (предмету, садржају поруке).²⁶⁵ Под појмом експресивности он подразумева својство или скуп особина, које одражавају специфичан однос пошиљаоца, према примаоцу или предмету. До сличног закључка долази и Џенефер Робинсон (Jenefer Robinson) када прави искључиву дистинкцију између појмова експресије и експресивности. По њеном мишљењу експресија је релација између уметничког дела (израза) и особе која се изражава, која је или аутор или замишљени актер, тј. наратор или карактер (лик из дела).

²⁶⁴ За Ахманову, „експресивност је постојање експресије”, док је „експресивно оно што садржи, испољава или изражава експресију” (О.С. Ахманова. *Словарь лингвистических терминов*. Москва: Советская энциклопедия, 1966, стр. 607). Александар Јефимов у области лингвистике, поистовећује појам експресије са изражајношћу, а за експресивност каже да је у директној вези са сликовитошћу, „јер иза свих речи и израза у поетском делу стоје слике” (Александр Ефимов. *Стилистика художественной речи*. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1961, стр. 104). Бенедето Кроче не прави разлику између уметности и експресије, јер је за њега „експресија исто што и уметничка интуиција” (Бенедето Кроче. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Београд: Космос, 1934). Милан Максимовић наводи да се архитектонска експресивност „може тумачити као облик у коме нема дословне садржине, нити скривеног приказа који се треба семантички разумети”. Са друге стране, каже да „изражајна форма није носилац, већ градитељ сензибилног карактера или осећајности просторног израза”, што је у контрадикторности са претходним исказом (Милан Максимовић. *Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 121). За Кристину Медић, експресивност је „архитектонски језик, односно израз, који представља комуникацију суштинских особина, квалитета и значења” (Кристина Медић. „Порука у архитектури - језик архитектуре као средство утицаја на перцепцију код посматрача”. *Наука + Пракса* (Ниш), вол. 12, бр. 1 (2009), стр. 109).

²⁶⁵ Бранко Тошовић. „Експресивност”. *Стил* (Београд), бр. 3 (2004), стр. 25-61.

Насупрот томе експресивност је релација између израза и публике са којом комуницира.²⁶⁶ [Слика 1]

Лео Толстој у свом чланку „Шта је уметност?“ износи поједностављено тумачење експресивности када каже да је уметност људска активност која се огледа у томе што појединац свесно, посредством одређених спољашних знакова, другима преноси осећања које је проживео, тако да се и они заразе тим осећањима и проживе их.²⁶⁷ Критикујући Толстојев став, Гордон Грејем (Gordon Graham) износи мишљење о експресивизму, као гледишту по коме уметничка дела дочаравају емоције, а нису одиста израз емоција. Он каже да се за свако уметничко дело може тврдити: 1) да је повод за настанак дела било неко емоционално искуство, 2) да је његова рецепција створила емоцију код публике, а да је при том, 3) ипак није тачно да је емоција била садржај дотичног дела. Експресивистичка теорија у уметности, истиче да ако се једном уметничком делу може приписати одређено осећање, онда је то дело израз тог осећања, а разумевање дела се своди на особено препознавање дотичног осећања.²⁶⁸ Став Гордона Грејема указује на основну разлику између експресије као својеврсног обрасца путем кога се екстернизује психолошки склоп ствараоца и експресивности као скупа карактеристика појединачних остварења ствараоца, која се могу доживљавати и тумачити на различите начине, а да дела при том не морају бити готово ни у каквој директној вези са психом и темпераментом ствараоца. Да ли ће једно архитектонско дело бити доживљено и окарактерисано на одређени начин, тј. какве ће му се особине приликом доживљаја приписати, зависиће у много чему и од психофизичког стања, перцепције и афинитета посматрача, што првенствено представља област истраживања психологије уметности. По Милану Максимовићу, експресивност у архитектури се може „читати“ наративно, јер се по његовом мишљењу експресивност може тумачити као облик у коме нема дословне садржине.²⁶⁹ Проблем у оваквом ставу се огледа у томе, што се под појмом експресивности подразумева искључиво скуп визуелних и других карактеристика, које се могу

²⁶⁶ Jenefer Robinson. „Expression and expressiveness in art”. *Postgraduate Journal of Aesthetics* (Cheadle), Vol. 4, No. 2 (2007), pp. 19-41.

²⁶⁷ Leo Tolstoy. *What is art?*. Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 506.

²⁶⁸ Гордон Грајам. *Филозофија уметности: Увод у естетику*. Београд: CLIO, 2000, стр. 42.

²⁶⁹ М. Максимовић. *op. cit.*, стр. 120-149.

само чулима спознати, што искључује присуство мисаоне (или идејне) експресивности, коју уметничко дело може да носи са собом. Важно је истаћи да као што постоји „чиста” и „усмерена” експресија,²⁷⁰ тако постоје и примери „чисте” и „усмерене” експресивности. Под појмом „чисте” експресивности се заиста може сматрати скуп свих визуелних и других карактеристика, које се могу чулима доживети, док појам „усмерене” експресивности, подразумева онај део садржине, које једно уметничко (архитектонско) дело поседује, а које није могуће досегнути директним перцептивним увидом, јер представља нематеријални ниво мисаоне експресије ствараоца.²⁷¹ Јухани Паласма (Juhani Pallasmaa) у својој књизи „Очи коже: Архитектура и чула” истиче значај равномерног ангажовања свих чула у комплетирању целовитости доживљаја, а не превасходно визуелне перцепције. Паласма наводи да је модерна архитектура, од Леона Батисте Албертија (Leon Battista Alberti) до данас, углавном била ангажована питањима визуелне перцепције, пластичности, пропорцијама, хармонијом, формалним, колористичким и другим визуелним аспектима, што је утицало да значај осталих видова експресивности, у великој мери буде запостављен.²⁷² Његови експресивистички ставови су од значаја, јер скрећу пажњу да је у основи сваког доживљаја света, па и архитектуре, тежња ка слојевитом тумачењу различитих нивоа експресивности. Значајни резултати на пољу емпиријског истраживања експресивности у архитектури постигнути су у истраживању Слободана Марковића и Ђорђа Алфиревића,²⁷³ у коме је констатовано да постоје четири основне категорије експресивности, као и да се код највећег броја испитаника оне поларизују у две дијаметрално различите визуелне категорије, које су у истраживању радно назване „колеришно-сангвинична” и „флегматично-

²⁷⁰ Видети поглавље под насловом 1.2. ”Експресија”.

²⁷¹ Ђорђе Алфиревић. „Визуелни израз у архитектури / Visual Expression in Architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 31 (2011), стр. 3-15.

²⁷² Juhani Pallasmaa. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005, pp. 16-27.

²⁷³ Slobodan Marković, Đorđe Alfirević. "Basic dimensions of experience of architectural objects' expressiveness: effect of expertise". *Психологија* (Belgrade), Vol. 48, No. 1 (2015), pp. 61-78; Слободан Марковић, Ђорђе Алфиревић. „Базичне димензије доживљаја експресивности архитектонских објеката”. *Емпиријска истраживања у психологији* (Институт за психологију и Лабораторија за експерименталну психологију на Филозофском факултету, Београд), 2012, стр. 23.

меланхолична” експресивност.²⁷⁴ Резултати овог истраживања указују да постоји висок ниво сагласности испитаника у перципирању и критичкој евалуацији доживљаја експресивности архитектонских објеката, као и да генерално постоје два антипода у архитектонском стваралаштву - експресионистичка и минималистичка тенденција. Са једне стране су груписана архитектонска остварења са изразитим енергичним и агресивним карактером (углавном експресионистички и деконструктивистички објекти), док се са друге стране налазе сведена и до крајности апстрахована решења (примери модерне и минимализма).²⁷⁵ [Табела 14]

Резимирањем изложених закључака о експресивности, може се констатовати да је експресивност у архитектури својство или скуп особина једног архитектонског дела, које успостављају специфичну релацију између архитектонског израза и корисника, тј. публике са којом дело комуницира.²⁷⁶

Уколико синтетизујемо све претодно изложене ставове о експресионизму, експресивности и експресивности, може се закључити следеће:

Експресионизам је стваралачка тенденција у архитектури, која поседује одлике и експресије и експресивности. У питању је активност која има за циљ аутентично исказивање мисли, емоција или осећања ствараоца путем архитектонског дела, које као медијум, успоставља особену релацију, између архитектонског израза и публике (корисника) са којом дело (архитект) комуницира. [Слика 2, Табела 15]

²⁷⁴ Ђорђе Алфировић. „Визуелни израз у архитектури / Visual Expression in Architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 31 (2011), стр. 3-15.

²⁷⁵ Ђорђе Алфировић. „Експресионизам као радикална стваралачка тенденција у архитектури / Expressionism as the radical creative tendency in architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 14-27.

²⁷⁶ Неопходно је нагласити да експресивност није само скуп карактеристика архитектонских и уметничких дела, већ је у директној вези са природним формама и другим феноменима који се могу перципирати, а који по својој природи иницирају одређена стања емоционалне побуђености (ангажованости) и одговора на доживљене услове.

II ДЕО

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ ТОКОМ XX ВЕКА

Глава II

2. НАГОВЕШТАЈИ ЕКСПРЕСИОНИЗМА У АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ ПРЕ I СВЕТСКОГ РАТА

Крајем деветнаестог и почетком двадесетог века се Србија налазила у динамичном периоду друштвено-политичких превирања и насилне промене владајућих династија, које је окарактерисало јачање националне свести код Срба, борба за национално ослобођење и уједињење територија у којима су живели срби, а које су биле под аустроугарском и турском влашћу.²⁷⁷ Доласком Петра I Карађорђевића на власт, након Мајског преврата 1903. године, све више се и у Србији јављају иницијативе и идеје о стварању јединствене, велике државне заједнице јужнословенских народа (Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца).²⁷⁸ Сменом династија у Србији, долази до промене друштвено-историјског контекста и спољно-политичке оријентације Србије, од претходне привредне и политичке везаности за Аустроугарску монархију, ка чвршћим друштвено-политичким везама са Русијом, Француском и Енглеском.²⁷⁹ Супростављање Београда Бечу и оријентисаност ка блиским везама са Русијом је постало посебно изражено након

²⁷⁷ Идеја о уједињењу свих Срба у јединствену државну заједницу је јасно предочена у „Начертанију” Илије Гарашанина из 1844. године, у коме Гарашанин каже да српска спољна политика не треба да се ограничава на тадашње њене границе, већ треба да тежи уједињењу свих српских народа, који окружују матицу Србију (Мари Жанин-Чалић. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: СЛЮ, 2013, стр. 60).

²⁷⁸ Главни заговорници српско-хрватског зближавања су били хрватски идеолози из илирског покрета (под вођством Људевита Гаја) и бискуп Штросмајер, који су се залагали за уједињење свих јужних словена око Загреба као седишта окупљања. Са српске стране, Никола Пашић је заступао виђење по коме „првенство у сабирању” припада Србима, који би претходно требало да се уједине са Македонијом и „Старом Србијом” (Бранко Петрановић. *Историја Југославије 1918-1988: Краљевина Југославија 1914-1941, I том*. Београд: Нолит, 1988, стр. 15). Потреба за заједничком српско-хрватском борбом за национална права је прокламована на Словенском конгресу у Прагу 1848. године, током кога је договорена међусобна сарадња Срба и Хрвата на основу заједничког словенског порекла (Душан Батаковић. *Новија историја српског народа*. Београд: Војна штампарија, 2000, стр. 224-229, 269-270). По Бранку Петрановићу, идеја заједничке државе већ у својим основама није имала превелике изгледе да опстане, јер је хрватски и српски „национализам оптерећивао међусобне односе југословенских народа мржњом и сукобима, који су, често подстицани од спољних чинилаца, политичких и верских, од противника зближавања ових народа, остављали разорне последице, мада је, на другој страни, истовремено доприносио и развијању њихове свести о националном идентитету” (Б. Петрановић. *op. cit.*, стр. 14-15).

²⁷⁹ Д. Батаковић. *op. cit.*, стр. 185; М. Жанин-Чалић. *op. cit.*, стр. 65.

„Царинског рата” (1906-1911), када је Србија из економски и политички подређеног положаја, успела у потпуности да се осамостали.²⁸⁰

Општи политички и друштвени преображај је пратио успон у науци, економији и култури. Улогу у развоју културе и уметности, у овом периоду, је у извесној мери имало школовање младих људи на европским факултетима. Још почетком деветнаестог века, Србија се сусрела са специфичним проблемом, који је настао услед трансформације из традиционалног (аграрног) у модерно (грађанско) друштво. Како би подстакла модернизацију и описмењавање друштва, држава је иницирала стипендирање младих људи на европским универзитетима, чиме је плански подстакла формирање нове интелектуалне елите.²⁸¹ Повратком са студија, школовани кадрови су донели са собом бројне утицаје, које су у додиру са актуелном ситуацијом у Србији, почушавали да примене и прилагоде, или превазиђу. У већини случајева је предност била у томе, што нису имали својих претходника, већ су имали креативну слободу да до тада научено примене. Све то је посредно утицало и на појаву првих експресионистичких тенденција, попут романтизма и сецесије у архитектонској култури Србије.²⁸² Српски градитељи се пре тог периода, по мишљењу Александра Кадијевића и Зорана Маневића,

²⁸⁰ За детаљнији увид у друштвено-политичке околности које су довеле до стварања Југославије видети: Holm Sundhaussen. *Istorija Srbije od 19. do 21. veka*. Београд: Clio, 2008; М. Жанин-Чалић. *op. cit.*, стр. 65; Мари Жанин-Чалић. *Социјална историја Србије 1815-1941*. Београд: СЛЮ, 2003; Б. Петрановић. *op. cit.*; Д. Батаковић. *op. cit.*

²⁸¹ Потреба за школованим младим интелектуалцима, који би пружили свој допринос у формирању и развоју младе земље се јавио већ почетком деветнаестог века, на иницијативу Вука Стефановића Карацића. Први кадрови који су одлазили на престижне европске факултете су били стипендирани директно од Милоша Обреновића. Међутим, школовање младих кадрова у наредним годинама није било редовно и плански све до 1839. године, када се на иницијативу тадашњег министра просвете Стефана Стефановића Тенке и по налогу владе Србије, почиње се редовним и планским слањем кадрова сваке године. Држава је путем конкурса вршила избор кандидата и стипендирала их у складу са својим актуелним потребама. При избору факултета, од пресудног значаја је био углед универзитета. Два главна центра ка коме су тежили српски студенти су били у Немачкој (Берлин, Минхен) и Француској (Париз), па тек онда по другим градовима. Од истакнутих српских архитеката који су се школовали у иностранству, могу се поменути: Андра Стевановић (Берлин, 1883-1889), Никола Несторовић (Берлин, 1893-1896), Драгутин Маслаћ (Минхен, 1901-1904), Бранко Таназевић (Минхен, 1900-1903), Милан Константиновић (Минхен, 1885-1888), Димитрије Леко (Ахен) и др. (Љубинка Трговчевић. *Планирана елита*. Београд: Службени гласник, Историјски институт, 2003, стр. 33-46, 245-29; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 36; Мирјана Ротер – Благојевић. „Настава архитектуре на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. века - утицај страних и домаћих градитеља”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 44 (1997), стр. 125-168).

²⁸² О релацијама романтизма, сецесије и експресионизма у архитектури, видети детаљније у поглављу 1.1.6.1.

највећим делом нису угледали на савремене узоре из иностранства, јер је српска средина у великој мери била конзервативна и затворена према савременим архитектонским збивањима у свету.²⁸³ Кључни проблеми са којима су се сусретали архитекти у Србији почетком двадесетог века су били, са једне стране, изналажење начина путем којих је било могуће остварити прихватљиву средину између савремених идеја, које су долазиле из Европе и света, реалних услова и могућности домаће средине.²⁸⁴ Доминантан стилски правац који је заступљен у Србији крајем XIX и почетком XX века, а у чујем духу се граде прве значајније грађевине јавног карактера, представља академизам. Иако су јавне грађевине представљале веома сложене градитељске подухвате, оне још увек нису одражавале савремене архитектонске идеје. Тежњом ка оживљавању еклектичких стилова, српски архитекти су покушавали да достигну космополитски карактер архитектуре и савремене тенденције које су постојале у Европи крајем XIX и почетком XX века.²⁸⁵ По мишљењу Зорана Маневића, архитекти су тежили успостављању равнотеже између захтева за савременошћу стилова, а да при том не западну у понављање туђих искустава и тежњи ка слободном изражавању ван провинцијских оквира.²⁸⁶ У то време су све присутније тежње ка романтичарским садржајима, које јасно одражавају намере ка успостављању аутентичног националног стила у архитектури. У Србији су били веома ретки архитекти, који су били отворени према експресионистичком стваралаштву, код кога их је привлачило романтичарско језгро, које је експресионизам у себи садржао (јер попут романтизма и експресионизам истиче унутрашњу душевну потребу за неспутаним изражавањем).²⁸⁷ Александар Кадијевић примећује да се архитекти у

²⁸³ Александар Кадијевић. „Одједи архитектуре тоталитаризма у Србији”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 51 (2005), бр. 44.

²⁸⁴ Зоран Маневић. *op. cit.*, стр. 7-38.

²⁸⁵ Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 53.

²⁸⁶ Јерко Денегри. „Српска архитектура 1900-1970”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 67 (1971), стр. 48.

²⁸⁷ За Дениса Шарпа, експресионизам представља само тадашњу фазу (мисли на почетак XX века) романтизма, али у свом најтрагичнијем моду (Dennis Sharp. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966, p. 12). Разматрајући појаву романтизма у уметностима, Дејвид Еш (David Ash) сматра да се у суштини романтичарског стваралаштва јавља „бег у сновиђење” и да, иако је „период деветнаестог века био романтичарски, да је романтичарски импулс поседовало релативно мало стваралаца” (David Ash. „Creative Romanticism”. *College English* (Urbana), Vol. 4, No. 2 (1942), p. 107). За Едварда Кривита (Edward Kravitt), романтичарско дело је резултат креативног процеса који настаје под

Србији, за разлику од својих европских колега, нису усуђивали да експресионистичке ставове примене у потпуности (на читавом објекту) и да своје објекте наметну непосредном окружењу, дајући им монументалне и агресивне облике.²⁸⁸ По његовом мишљењу:

„то је разумљиво, јер да је примењен експлицитно, експресионизам би највероватније шокирао домаћу средину, традиционално резервисану према новотаријама из Европе. Зато се експресионизам у Србији могао испољити само у ублаженој варијанти, углавном фрагментарно, као хибридни облик модернизовања старих и савремених архитектонских стилова”.²⁸⁹

Војводина је до 1918. године била саставни део Аустроугарске монархије. Током кратког периода трајања „Српске Војводине”, тј. „Војводства Србије и Тамишког Баната” од 1848. до 1860. године српска национална мањина је имала посебне повластице, чак и аутономну територију у оквиру Хабсбуршке монархије.²⁹⁰ До почетка Првог светског рата најзначајнији центри у Војводини су били Суботица, Нови Сад, Сомбор, Панчево и Зрењанин, у којима су капиталне објекте углавном изводили престонички (пештански) архитекти, са изузетком локалних градитеља, који су се школовали на европским факултетима. Међу најзначајнијим ствараоцима тога времена у монархији су били: Еден Лехнер, Бела Лајта, Марцел Комор, Деже Јакаб, Ференц Рајхл, Ђула Партош, Јосип Фишер, Ђерђ Молнар, Фриђеш Ковач, Золтан Рајс и др. Почетак двадесетог века у Војводини карактерише интензивно ширење мађарске варијанте сецесије, као аутентичног романтичарског стила и изградња већег броја сецесијских дела управо у јужним провинцијама двојне Монархије.²⁹¹ Иако су сецесију на територију Војводине,

импулсом осећања и који обједињује продукте уметникове перцепције, мисли и осећања (Edward Kravitt. „Romanticism Today”. *The Musical Quarterly* (Oxford), Vol. 76, No. 1 (1992), p. 98).

²⁸⁸ Александар Кадиевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 91.

²⁸⁹ А. Кадиевић. *loc. cit.*

²⁹⁰ Повод за овакав статус се може наћи у политичкој тежњи аустријске власти, која је желела да ослаби положај мађара у монархији, због чега је створено „Војводство Србије” на чијем челу се налазио аустријски гувернер (Д. Бакаковић. *op. cit.*, стр. 224; Душан Поповић. *Срби у Војводини: Од Темешварског сабора 1790. до Благоевештенског сабора 1861.* Нови Сад: Матица српска, 1990, стр. 308).

²⁹¹ Иако је мађарска варијанта сецесије настала у Будимпешти, у њој није реализован значајнији број примера. Оснивач мађарске варијанте сецесије Еден Лехнер је за узор и инспирацију у покушају формирања аутентичног националног стила, искористио мотиве из мађарског народног градитељства, исламске и маварске архитектуре, јер је крајем деветнаестог и почетком двадесетог века сматрано (према истраживањима Јаноша Герлеа (János Gerle)) да

први увели мађарски архитекти, они су својим бројним реализацијама²⁹² посредно утицали на српске архитекте и њихове даље тежње и истраживања у правцу формирања српског романтичарског стила почетком двадесетог века. Најзначајнији примери мађарске варијанте сецесије у Војводини, су изведени у Суботици и делимично у Сенти, да би се у осталим градовима попут Новог Сада, Сомбора, Кикинде, Зрењанина, Панчева и др., јавила код мањег броја објеката.²⁹³ Сецесија као стилски правац, у својој основи има назнаке експресионистичког карактера, јер се јавља као побуна против крутих историцистичких канона.²⁹⁴ По мишљењу Хедер Мекмахон (Heather McMahon), теоријска подлога која је пратила формално изражавање у сецесији је имала изразито бунтовнички карактер и није

корени мађарске културе леже на средњем и блиском истоку, у прадомовини Ујгура (Александар Игњатовић. *Драгиша Брашован: Рађање архитекте у контексту архитектуре средње Европе 1900-1918* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2003, стр. 51-52; Heather McMahon. *An Aspect of Nation Building: Constructing a Hungarian National Style in Architecture, 1890-1910* (master thesis). Budapest: Central European University, 2004, pp. 26-28). Лехнер наводи у својим „Аутобиографским скицама”, да је инспирацију за формирање мађарске варијанте сецесије прво тражио у немачкој, енглеској и француској (колонијалној) архитектури, да би се након тога усмерио у правцу мађарске народне уметности и персијске и индијске архитектуре (Daniel Veress. *Searching for Styles of National Architecture in Habsburg Central Europe 1890–1920: Art Nouveau and Turn of The Century Architecture as Nation Building* (master thesis). Prague: Faculty of Arts, 2013, pp. 19-24).

²⁹² Владимир Митровић и Богдан Јањушевић наводе да је утицај сецесије из мађарске престонице дошао у Војводину у два наврата. Први утицаји су постали очигледни у стваралаштву Лехнерових ученика, сарадника и следбеника (Марцсела Комора, Деже Јакаба, Беле Лајте, Ференца Рајхла, Липота Баумхорна, Гезе Маркуша, Фриђеша Шпигела, Золтана Рајса и др.), да би каснији утицаји дошли од стране чланова групе „Fiatalok” или „Млади” (Кароља Коша, Денеша Ђерђија, Беле Јанског, Тибора Сивешија), која је заступала модерније виђење примене флоралног репертоара (Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010, стр. 83; Богдан Јањушевић. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 69).

²⁹³ О присуству сецесије на територији Војводине и централне Србије видети: Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005; Бела Дуранци. „Мађарска варијанта сецесије у Војводини”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 61-71; Ката Мартиновић Цвијин. „Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 33-43; Ангелина Фолгић-Корјак. „Сецесија у Чачку”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 23-31; Вукица Поповић. „Сецесија у архитектури и примењеној уметности у Великом Бечкереку”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 15-21; Жељко Шкаламера. „Сецесија у српској архитектури”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 7-13; Љиљана Лазић. *Сецесија у Новом Саду*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2009.

²⁹⁴ Дејан Тубић. *Уметност сецесије као српска рана модерна* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 11; Бела Дуранци. „Мађарска варијанта сецесије у Војводини”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 61-71.

се ослањала на преузете историјске мотиве као претходну инспирацију.²⁹⁵ Њене основне одлике у архитектури чине заталасани потези, слободне и често разуздане форме, пуне заобљених линија, као и примена необичних комбинација боја. Наглашеност асиметрије и префињена (често претерана) перцептивна својства материјала, укључујући и декоративност вегетабилних орнамената, објектима даје карактеристичну пластичност и разиграност фасада.²⁹⁶ За разлику од експресионизма, који се превасходно манифестовао на нивоу примарних облика, експресивни карактер сецесије је углавном сведен на ниво фасадних и кровних равни, које су богато декорисане вегетабилним орнаментима и живописним бојама. Због свега тога се за поједине примере развијене сецесије са правом може рећи да у значајној мери или у потпуности поседују експресионистички карактер.²⁹⁷ Архитекти који су примењивали сецесију су се поигравали са формалним орнаментима. Уместо правих линија, користили су заталасане и криве линије, а уместо геометризованих форми су примењивали органске облике преузете из природе. Један од најзначајнијих принципа који је пратио сецесијски израз је био принцип органске комплетности уметничког дела или „Gesamtkunstwerk”, који су користили и експресионисти и означавали га као „целовито уметничко дело”.

У Србији је од великог значаја за карактер и развој архитектуре био утицај Удружења српских инжењера и архитеката, Велике школе са Техничким факултетом у Београду и Архитектонског одељења Министарства грађевина Краљевине Србије (касније Краљевине Југославије),²⁹⁸ у коме су се преламале све

²⁹⁵ Н. McMahon. *op. cit.*, pp. 32-33; Богдан Јањушевић. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 41-41; А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 57; Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 63.

²⁹⁶ Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 61-71.

²⁹⁷ Појава сецесије се прво манифестовала на нивоу фасада и у унутрашњој декорацији и подразумевала је својеврсну критику историцистичке архитектуре. По Акошу Мораванском (Akos Moravanszky) критика историцизма у архитектури сецесије је подразумевала пре одбацивање традиционалне декорације, него просторних и волуметријских коцепата, што је имало за последицу осмишљавање нових орнамената (Akos Moravanszky. *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1998, p. 107).

²⁹⁸ Зоран, Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Снежана Тошева. *Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије и његов утицај на развој*

стилске тенденције српске предратне и међуратне архитектуре, јер је у оквиру Министарства грађевина радило преко половине запослених инжењера на територији тадашње Србије, као и већина професора са Техничког факултета у Београду. Управо на тај начин је држава, преко овог одељења, утицала на изградњу репрезентативних објеката у Србији, које су касније постали носиоци главних архитектонских токова, стварања југословенског идентитета и узорим многим градитељима.²⁹⁹ Прва појава модернијих архитектонских стремљења се у Србији јавља након 1900. године, као одраз европских тенденција. Љиљана Милетић-Абрамовић наводи да је сецесија у Србију стигла директно преко узора из Аустрије и Немачке, док се други утицај може посматрати као модификација сецесијског духа и долази посредно као одјек Париске изложбе из 1900.³⁰⁰ Подстакнути перцептивним својствима материјала код дела приказаних на светској изложби у Паризу 1900. године, српски архитекти обазриво почињу да примењују елементе изворне сецесије у својим делима. Тек након првих остварења у Србији, постају евидентна два појавна облика сецесије - „интернационални” и „национални”.³⁰¹ Код првих објеката који су грађени након

градитељства у Србији између два светска рата (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013.

²⁹⁹ *Ibid.*, стр. 6-11; Снежана Тошева. „Организација и рад архитектонског одељења Министарства грађевина у периоду између два светска рата”. *Наслеђе* (Београд), бр. 2 (1999), стр. 171-181; Мирјана Ротер-Благојевић. „Појава првих законских прописа и стандарда из области грађевинарства у Србији током 19. и почетком 20. века”. *Изградња* (Београд), бр. 5 (1998), стр. 258.

³⁰⁰ Љиљана Милетић-Абрамовић. *Архитектура резиденција и вила београда 1830-2000*. Београд: Карић Фондација, 2002, стр. 94.

³⁰¹ Примена Ар-Нувоа у архитектури у Србији се везује за 1900. годину и Светску изложбу архитектуре у Паризу, након које су српски архитекти (Јован Илкић, Виктор Азријел, Никола Несторовић, Андра Стевановић и др.) почели по први пут да је примењују. Пројекти који су настали почетком прве деценије двадесетог века су били под јаким утицајем „интернационалне” варијанте сецесије, која је била задступљена у великим Европским центрима тога доба - Бечу, Минхену, Будимпешти и Праг (Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 53). Основна разлика која се јавља између два сецесијска тока у Србији, „интернационалном” и „националном”, како их наводи Александар Кадијевић, се огледа у мотивима, који коришћени у декорисању фасада. С обзиром да „интернационалну” сецесију (опште посматрано) карактерише примена заталасаних, кривих линија, слободне форме и отварање већих стаклених отвора на фасадама, што је у ретким случајевима и делимично реализовано у Србији, „национални” правац сецесије (по Кадијевићу) одликује стилизована примена моравског преплета и црвено-белих шаховница на фасадама. Основни проблем који се јавља у овој тврдњи, лежи у томе што „национална” сецесија никад није представљала „националну школску доктрину, нити опште прихваћени државни стил”, због чега се поставља основно питање исправности њене ознаке „национална” (*Ibid.*, стр. 55). Александар Кадијевић, у својим каснијим делима, коригује себе и предлаже ознаку „Моравска сецесија”,

1900. године,³⁰² обележја Ар-Нувоа су у највећој мери евидентна у начину декорисања фасаде, а веома ретко у структурисању просторија унутар зграде. Декоративност је углавном примењивана на академистичком концепту зграда, сем пар изузетака, због чега се не може говорити о целовитој примени сецесије као стила у српској архитектури.³⁰³ Ар-Нуво у Србији није успео да прерасте у један од званичних стилова. Као значајну карактеристику српске сецесије треба истаћи да се њени уметнички искази не појављују као последица организованог деловања уметничких удружења, као ни постојања програма или манифеста, већ се сецесија углавном јавља као начин скретања пажње и популаризације свог стваралаштва, код млађих архитеката. Најзначајније примере изворне („интернационалне“) сецесије у Србији представљају: зграда хотела „Москва“ (Јован Илкић, 1906-07), робни магацин у улици Краља Петра у Београду (Виктор Азријел, 1907), палата Београдске задруге (Никола Несторовић, Андра Стевановић, 1907) и зграда трговца Стојана Стаменковића - „кућа са зеленим плочицама“ у Београду (Андра Стевановић, Никола Несторовић, 1906-07).³⁰⁴ Прихватајући сецесијске принципе у чистим, али и прелазним облицима, архитекти у Србији су пронашли компромис између тежње која је била надахнута националном средњевековном прошлoшћу и

за објекте који су градили Бранко Таназевић и Момир Коруновић, што се може усвојити као примеренији термин за поменуте објекте (Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига. 2006, стр. 144-146). Бела Дуранци, Жељко Шкаламера и Каћа Мартиновић Цвијин, такође, сматрају да термин „национална“ сецесија у Србији није адекватан из поменутих разлога, из чега се може сугерисати за даље разматрање термин, који је Кадијевић већ наговестио - „моравска сецесија“ или „српска варијанта сецесије“ (Каћа Мартиновић Цвијин. „Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру“. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 33-43; Бела Дуранци. „Мађарска варијанта сецесије у Војводини“. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 61-71; Жељко Шкаламера. „Сецесија у српској архитектури“. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 7-13).

³⁰² Као прво сецесијско дело на подручју Србије помиње се хотел „Крен“ у Чачку (1899-1900) и начин декорисања његове фасаде. Хотел „Крен“ је у основи академистичко решење, на коме је примењена сецесијска пластика. Након овог пројекта, у првих неколико година XX века, примена Ар-Нувоа се шири прво на породичне објекте, а након 1906. године се интензивније примењује на фасадама јавних зграда (Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални“. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 54; Ангелина Фолгић-Корјак. „Сецесија у Чачку“. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 23-31.).

³⁰³ Жељко Шкаламера наводи да сецесија у српској архитектури није представљала „*неужну последицу нарасталих потреба, већ је дошла као резултат субјективних чинилаца, првенствено као резултат потребе млађе генерације српских архитеката за властитом афирмацијом.*“ (Ж. Шкаламера. *op. cit.*, стр. 7-13).

³⁰⁴ З. Маневић. *op. cit.*, стр. 21.

реалних потреба средине, што је допринело формирању аутентичног, националног романтичарског стила.³⁰⁵ Разлог због ког се овај стил није значајније приближио духу експресионизма, лежи у томе што његову основу представља искључиво експресивна орнаментика, која се може аплицирати практично на било коју архитектонску структуру, без обзира на друге њене композиционе карактеристике. Примери који су изграђени у овом стилу су се јавили у два „таласа“:³⁰⁶ а) почетком XX века (до 1912. године) - павиљон Краљевине Србије на изложби у Паризу (Милан Капетановић, Милорад Рувидић, 1900), зграда Друштва за улепшавање Врачара у Београду (Милан Антоновић, 1901), зграда Телефонске централе у Београду (Бранко Таназевић, 1905-08), стамбена зграда трговца Стојана Стаменковића у Београду (1906-07), робни магацин у улици Краља Петра у Београду (Виктор Азријел, 1907), кућа Арона Левија у Улици краља Петра у Београду (Стојан Тителбах, 1907), зграда Окружног начелства у Врању (Петар Поповић, 1908), кућа сликара Уроша Предића у Београду (Никола Несторовић, 1908), кућа Мике Петровића Аласа на Косанчићевом венцу у Београду (Петар Бајаловић, 1910), Смедеревска кредитна банка на Теразијама у Београду (Милорад Рувидић, Исаило Фидановић, 1910), зграда Београдске задруге у Карађорђевој улици у Београду (Никола Несторовић, 1912), Министарство просвете (данас Дом Вукове задужбине) у Београду (Бранко Таназевић, 1912), палата Српске краљевске академије (данас Српске академије наука и уметности) у Београду (Андра Стевановић, Драгутин Ђорђевић, 1912-24) и б) након 1920. године - зграда Поште 2 у Београду, која је данас порушена (Момир Коруновић, 1929) и споменик на Зебрњаку (Момир Коруновић, 1932).³⁰⁷ За Коруновићеве објекте Јерко Денегри наводи да:

³⁰⁵ Александар Игњатовић. „Између жезла и кључа - национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 51-73.

³⁰⁶ Јерко Денегри. „Српска архитектура 1900-1970”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 67 (1971), стр. 49.

³⁰⁷ За више информација о настанку и развоју Ар-Нувоа у Србији видети текстове: Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига. 2006; Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 53-70; Александар Кадијевић. „Newer Serbian architecture and its audience”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Београд), бр. 39 (2011), стр. 259; Александар Кадијевић. „Градитељска делатност Петра Ј. Поповића у југоисточној Србији - 1908-1930”.

„поседују изражајни квалитет који је близак неким облицима европског архитектонског експресионизма”.³⁰⁸

Попут Јерка Денегрија и Братислав Пантелић указује да се из обиља академистичких здања у Београду, издвајају дела Момира Коруновића (Пошта 2 и Министарство пошта и телеграфа) и Телефонска централа (Бранка Таназевића), као посебно иновативна и по карактеру изразито експресионистичка.³⁰⁹

Постојање различитих приступа у интерпретацији Ар-Нувоа у Србији почетком XX века, указује да је постојала извесна неконзистентност између примене ове стилске тенденције у пракси, што је са једне стране утицало на креативност и разноврсност интерпретација у реализованим делима, док је са друге стране разједињеност њиховог приступа омогућила модерним и модернистички оријентисаној критици, да се на пежоративан начин опходе према њиховом делу, карактеришући њихово стваралаштво „претерано субјективним и хировитим”.³¹⁰ Зоран Маневић сматра да карактер сецесије у Србији није донео ништа револуционарно, попут остварења Виктора Хорте (Victor Horta), али је примена сецесије значајно утицала на разбијање дотадашњих градитељских канона и стварање основе за даља архитектонска експериментисања.³¹¹

2.1. СКУЛПТУРАЛНОСТ ФОРМЕ

Са теоријског аспекта тема скулптуралности форме је један од најзначајнијих аспеката путем кога се експресионистичка тенденција манифестује у архитектури.³¹² [Слике 3а-в] Прве назнаке изразите скулптуралности се јављају, почетком XX века (1902. године) на примеру синагоге у Суботици архитеката

Зборник Матице српске за ликовне уметности (Нови Сад), бр. 40 (2012), стр. 225-240; А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 51-73.

³⁰⁸ Ј. Денегри. *op. cit.*, стр. 49.

³⁰⁹ Bratislav Pantelić. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), Vol. 56, No. 1 (1997), pp. 16-41.

³¹⁰ Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 66.

³¹¹ Зоран Маневић. *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 16.

³¹² За јаснији увид у повезаност принципа скулптуралности и експресионистичких тенденција видети Поглавље 1.1.7. „Експресионистичке теме - мотиви”.

Марсела Комора (Marcell Komor) и Деже Јакаба (Dezső Jakab).³¹³ Синагога представља један од најизразитијих и целовитих примера мађарске варијанте сецесије у сакралној архитектури у региону и иако није најзначајнија грађевина у Суботици у погледу визуелног изгледа, функције и величине, она представља прво целовито уметничко дело или „Gesamtkunstwerk”. Пројектовали су је ученици и бивши сарадници творца мађарске сецесије Едена Лехнера (Ödön Lechner), архитекти Марсел Комор и Деже Јакаб. Синагога у Суботици је својеврстан материјализовани артефакт потребе јеврејске етничке мањине, да се уклопи у непосредно окружење, а уједно и да задржи слободу своје вероисповести и идентитет. Таква ситуација је довела до сложеног и контрадикторног архитектонског израза.³¹⁴ Контрадикција проистиче из тежње аутора синагоге да се грађевина уклопи, али и истакне у односу на окружење и локалну културу. Богдан Јањушевић сматра да је:

„разлог због кога су Јевреји у Суботици прихватили пројекат синагоге у ”мађарском националном стилу” лежи можда у томе што су, као народ без своје матичне државе, на тај начин хтели да покажу да сматрају Мађарску за своју домовину”.³¹⁵

Семјуел Грубер (Samuel Gruber) сматра да је неконвенционалан визуелни израз суботичке синагоге, попут синагоге „Rue Pavée” Хектора Гимара (Hector Guimard, 1911-13) у Паризу, један од ретких примера који је разбио дотадашњу традицију синагога са готичким и романичким карактером и који је настао смелом комбинацијом мађарских, јеврејских и балканских елемената народног градитељства, међутим, ипак није у целости успео да одрази идентитет архитектуре јеврејског народа.³¹⁶ Рудолф Клајн (Rudolf Klein) наводи да код типа

³¹³ Док је већина синагога које су грађене крајем XIX века, пројетоване у духу историцизма, суботичка синагога је један од ретких примера који је изведен у стилу сецесије или Ар-Нувоа. Зграда Синагоге је правно заштићена и има статус културног добра од изузетног значаја од 1975. године. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 1035.

³¹⁴ Rudolf Klein. „Sinagoga u Subotici: Uperedna analiza s kršćanskim sakralnim objektima”. *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 7-8 (1989), str. 15-17; Рудолф Клајн. Сецесија: „Un gout juif”? *Менора* (зборник радова), Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2010.

³¹⁵ Богдан Јањушевић. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 94.

³¹⁶ Samuel Gruber. „Jewish Identity in Modern Synagogue Architecture”, in: Angeli Sachs, Edward Van Voolen. (ed.) *Jewish Identity in Contemporary Architecture*. London: Prestel, 2004, p. 24; Samuel Gruber. „Synagogues: Twentieth Century” in: Judith Baskin. (ed.) *The Cambridge Dictionary of Judaism & Jewish Culture*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 577.

синагоге са „византијском структуром”,³¹⁷ простор испод куполе у процесиијском смислу нема готово никакву улогу, због чега су такав формалистички концепт архитекти Комор и Јакаб покушали да оправдају ставом да грађевина у визуелном смислу асоцира на јеврејски шатор.³¹⁸ Клајн сматра да је суботичка синагога својим аутентичним изгледом била у служби еманципације Јевреја у мађарском друштву, која је нашла свој ликовни израз у интерпретацији и симбиози мађарске народне орнаментике и источњачких мотива.³¹⁹ Један од аутора Деже Јакаб наводи да им је основна идеја била, да:

„зграда синагоге одаје утисак храма, чији примаран облик подсећа на јеврејске шаторе, а чије су површине у ентеријеру и екстеријеру испуњене мотивима разнобојног цвећа и палминог лишћа.”³²⁰

Синагога као најзначајнији представник архитектуре сецесије у Суботици, по мишљењу Дејана Тубића, носи Гаудијевски приступ скулптуралном моделовању читаве архитектонске масе.³²¹ Код синагоге није посебно наглашена вертикалност, већ се зграда каскадно повећава ка вршној тачки која представља врх куполе.³²² За разлику од већине синагога свога времена, које су имале подужно развијање простора, суботичка синагога је централног типа, са пет раздвојених купола, од којих централна доминира својим волуменом у композицији чиме је постигнута пирамидална контура шатора.³²³ По речима аутора Деже Јакаба, куполе синагоге представљају симболе у универзуму. Велика купола симболизује Господа, који као универзална сила доминира над мањим куполама, које представљају четири стране света.³²⁴ Зграда синагоге је и у конструктивном смислу интересантна, јер су

³¹⁷ Аутор мисли на тип цркве са централном основом, коме припадају синагоге у Суботици, Азоду (Aszod), Маркали (Marcali) и Тренчину (Tencsen) (Rudolf Klein. *Synagogues in Hungary, 1782-1918 (Zsinagógák Magyarországon 1782-1918)*. Budapest: Terc, 2011, p. 583).

³¹⁸ Гордана Прчић Вујновић. „Синагога”. *Заумитар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 233-234; R. Klein. *op. cit.*, p. 583.

³¹⁹ Klein, Rudolf. „A szabadkai zsinagóga mint a gótikus templomok ellentéte” („The Synagogue in Subotica as Contrariety of Gothic Churches”). *Létünk* (Novi Sad), No. 3-4 (1987), pp. 509-510.

³²⁰ Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010, стр. 115.

³²¹ Дејан Тубић. *Уметност сецесије као српска рана модерна* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 189.

³²² Rudolf Klein. „Sinagoga u Subotici: Uperedna analiza s kršćanskim sakralnim objektima”. *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 7-8 (1989), str. 16.

³²³ Павле Шосбергер. *Синагоге у Војводини - Споменица минулог времена*. Нови Сад: Прометеј, 1998, стр. 67-68.

³²⁴ Dezső Jakab. „A templomról”. *Szombat* (Суботица), 8. децембар 1925, стр. 28-29. (наведено према Павле Шосбергер. *Синагоге у Војводини - Споменица минулог времена*. Нови Сад:

за њену изградњу коришћена неуобичајена и аутентична решења за почетак XX века.³²⁵ Неконвенционалним начином ослањања куполе, спољни зидови су растерећени и формирају правоугаону „опну” у основи, која асоцира на „лагане” зидове шатора. Скулптурални третман суботичке синагоге је проистекао из експресионистичког става аутора Марсела Комора и Деже Јакаба да изглед сакралног објекта подреде својој архитектонској визији и да га са свих страна на атрактиван и неконвенционалан начин артикулишу и представе у виду традиционалног јеврејског шатора, живописних боја и богате орнаментике.³²⁶ Визија синагоге као шатора је проистекла из архитектонског конкурса из 1899. године за синагогу у Сегедину, на коме су Марсел Комор и Деже Јакаб добили другу награду. И поред недодељене прве награде ауторима Марселу Комору и Деже Јакабу, јеврејска заједница се одлучила да финансира изградњу њиховог пројекта у неизмењеном облику у Суботици.³²⁷ Код објекта Синагоге се јасно може уочити и формалистичко поигравање са пластиком, које је у служби материјализације ауторске визије Синагоге као традиционалног јеврејског шатора. У основној просторној концепцији фасада су посебно истакнути портали са улазним вратима и апсидама на обе стране око њих, који се одвајају од примарног волумена зграде. Наглашавање степеништа на угловима и њихово благо одвајање од централног корпуса грађевине, да би се акцентирале куполе на ћошковима

Прометеј, 1998, стр. 28-29; Viktorija Aladžić. „From Local to Cosmopolitan: Art Nouveau in Subotica – Szabadka”. Proceedings from CDF International Congress, Barcelona, June 2013.

³²⁵ Будући да носивост тла испод Синагоге не би могла да издржи тежину велике куполе, она је ослоњена на бетонске греде које су укопане у земљу. Централна купола је ослоњена на осам челичних стубова, који су обложени декорисаним гипсаним елементима и који су распоређени у простору у четири пара по замишљеном кругу (А. Viktorija. *op. cit.*, p. 9).

³²⁶ V. Aladžić. *op. cit.*, p. 9; Jeremy Howard. *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*. Manchester: Manchester University Press, 1996, pp. 118-122; Rudolf Klein. *Synagogues in Hungary, 1782-1918 (Zsinagógák Magyarországon 1782-1918)*. Budapest: Terc, 2011, pp. 554-597.

³²⁷ Прву награду је добио Липот Баумхорн (Lipót Baumhorn) који је извео синагогу у Сегедину (Viktorija Aladžić. *op. cit.*, p. 9; Samuel Gruber. *Preservation Priorities: Endangered Historic Jewish Sites*. New York: World Monuments Fund, 1996, p. 22; Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005, стр. 49). Пре Коморове и Јакабове реализације је био расписан конкурс за пројекат синагоге у Суботици, на коме је прву награду требало да добије Ференц Рајхл. Међутим, након извесних неправилности на које се сумњало да су постојале на конкурс, Ференц Рајхл одустаје од даљег учешћа на конкурс. Непосредно након тога конкурс је био поништен, због чега се јеврејска заједница одлучила да примени Коморово и Јакабово другонаграђено решење из Сегедина. Јеврејска заједница у Суботици се већином јасно изјаснила да прихвата мађарску националност, због чега је архитектке током израде пројекта руководила мисао да треба да истакну примену мађарске варијанте сецесије на синагоги (Бела Дуранци. *op. cit.*, стр. 42; Каћа Мартиновић Цвијин. „Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 33-43).

објекта је у служби добијања карактеристичне шаторасте контуре објекта. Заталасано завршавање венаца на фасадним зидовима, који су декорисани керамиком и опеком истиче „ведар” и разигран карактер експресионистичке композиције који су аутори желели да постигну.³²⁸ Експресионистички карактер синагоге је последица њихове тежње за успостављањем аутентичног идентитета верског објекта јеврејске заједнице у односу на локално окружење и културу (што је била и жеља јеврејске заједнице), али и за истицањем сопственог умећа, као престоничких архитеката, који су по речима Џона Мачаја (John Macsai), желели да величају и по могућству наметну свој мађарски национални стил мањинској немађарској заједници у Монархији.³²⁹

[Слике 4а-г] Сличан експресионистички приступ скулптуралном третману објеката се може видети у Сенти, где је 1904. године реализована Ватрогасна касарна,³³⁰ по пројекту архитекте Беле Лајте (Béla Lajta Leitersdorfer), који се сматра за једног од најбољих и најзначајнијих ученика родоначелника мађарске варијанте сецесије Едена Лехнера.³³¹ Лајта је ватрогасну касарну конципирао као просторну целину расчлањену у три просторно и функционално самостална дела -

³²⁸ Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010, стр. 115.

³²⁹ Џон Мачаи наводи да је намера творца и следбеника мађарске варијанте сецесије била да „нови стил”, као израз националног идентитета, искористе са једне стране против доминације Аустрије, а са друге стране, с циљем мађаризације националних мањина (John Macsai. „Architecture as Opposition”. *Journal of Architectural Education* (Oxford), Vol. 38, No. 4 (1985), р. 8). Такође, с циљем појашњења контекста мађаризације немањинских заједница у Аустроугарској монархији, важно је навести речи председника мађарске владе Калмана Села (*Kálmán Széll*) у периоду од 1899. до 1903., који каже: „*Мађаризација спада међу најважније државне задатке у мађарској култури у којој лежи будућност мађарског народа. (...) Овом великом акцијом неоспорно треба држава да руководи, али и државу треба друштво да потпомаже*” (Према: Коста Милутиновић. „Националноослободилачка стремљења Војводине крајем XIX и почетком XX века”, у: Васа Чубриловић. (ур.) *Југословенски народи пред први светски рат*. Посебна издања српске академије наука и уметности, Одељење друштвених наука, књ. 61. Београд: Научно дело, 1967, стр. 611).

³³⁰ Зграда ватрогасне касарне је проглашена за културно добро од великог значаја 1975. године и до данас постоји у аутентичном облику. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 1231.

³³¹ За разлику од других Лехнерових ученика, Лајтина дела карактерише перманентно унапређивање сецесијских елемената и принципа, као и карактеристична једноставност израза, што га чини једним од значајнијих личности мађарске модерне архитектуре (Бранислава Шади. *Сенћански опус Беле Лајте*. Суботица: Међуопштински завод за заштиту споменика културе, 2003, стр. 1). Лајта је у периоду од 1900. до 1905. године био под директним утицајем Едена Лехнера, са којим је више година блиско сарађивао, након чега је почео да мења свој израз у правцу модернистичких тенденција (Heather McMahon. *An Aspect of Nation Building: Constructing a Hungarian National Style in Architecture, 1890-1910* (master thesis). Budapest: Central European University, 2004, pp. 41-42).

павиљона. Иако су објекти касарне у физичком смислу разчлањени, они су тако пројектовани да представљају целовиту визуелну композицију. Предња два објекта, ближа приступној (Поштанској) улици, у комплексу имају симетричан третман уличне фасаде, која због сагледивости ватрогасног возила приликом изласка из касарне и самим тим безбедности пешака у саобраћају, драматично повија ка унутрашњости дворишта и „уводи” поглед пролазника у средиште целине.³³² Бела Дуранци примећује да је:

„занимљиво да оба улична објекта, посматрано из дворишта нису занемарена. Чак, могло би се рећи да су живописнији, сложенији. Према томе, очигледно је да аутор себи дозвољава, на крају, распламсавање и чисто уметничких амбиција.”³³³

Примарне форме павиљона, ближих улици, су закривљене, разуђене и поседују изразити скулптурални карактер, који се може довести у блиску везу са Лајтином доградњом куће за одмор породице Лејтерсдорфер (Leitersdorfer) у Будимпешти, који је радио у сарадњи са Еденом Лехнером 1902. године. Неутралисање ортогоналне ригидности објеката је постигнуто експресионистичком илузијом органске волуметрије, која колористичким контрастирањем перцептивних својстава елемената динамизира њихов композициони склоп. Попут аутора суботичке синагоге (Марсела Комора и Деже Јакаба) и Бела Лајта је, као најближи сарадник Едена Лехнера, искористио прилику да у тадашњој аустроугарској провинцији (Сенти), искаже вредности мађарске варијанте сецесије и њен значај за посредно ширење и јачање мађарског националног идентитета,³³⁴ што се може сматрати основним поводом за постојање експресионистичког карактера код овог

³³² Бела Дуранци наводи да је Лајта повио уличне фасаде према унутрашњем дворишту касарне, јер је желео да приликом изласка ватрогасног возила из комплекса оно може брзо и ефикасно да се укључи у саобраћај. Посматрано из данашњег становишта овакво тумачење би имало смисла, међутим, ако се узме у обзир да је први аутомобил стигао у Србију тек око 1903. године (а у Сенту вероватно и касније) и да их је у почетку било веома мало, питање је да ли се аспект безбедног укључивања ватрогасног возила може узети као функционално оправдање за закривљеност фасада. Са друге стране, уколико то и јесте функционални разлог, који је аутор узео у обзир приликом пројектовања, остаје питање због чега су и остале фасаде унутар дворишта касарне закривљене, ако не због визуелног доживљаја (Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 47; Б. Шади. *op. cit.*, стр. 4).

³³³ Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 47.

³³⁴ Бела Лајта је био један од уметника (архитеката) и интелектуалаца, који је по речима Хедер Мекмахон (Heather McMahon) свесно прихватио мађарски идентитет, иако је био немачко-јеврејског порекла. Своје немачко презиме Лејтерсдорфер (Leitersdorfer) је самоиницијативно променио у Лајта (Lajta), по мађарском изговору реке која протиче уз аустријску границу, што се може довести у везу са његовим космополитским схватањима националности (Н. McMahon. *op. cit.*, pp. 41-42).

аутентичног дела. За разлику од Синагоге, покренутост и пластичност површина код Лајтине Ватрогасне касарне у Сенти се преноси са примарне форме и на фасаде објеката у виду динамичних, залучених и декорисаних перваза (оквира) око прозорских отвора, који „изничу” из подлоге коју чини висока сокла. На појединим местима се сокла издиже до висине кровног венца, претварајући се у аморфне, тракасте потезе који граде облик лале. Ово је веома важан стваралачки принцип, који аутор Бела Лајта, попут оптичке илузије, користи да са једне стране, обједини први план, који чине два павиљона ближе улици и задњи план дворишне зграде, док га, са друге стране, користи да минимизира и „неутралише” кубичност објеката коју је претходно начео декомпоновањем примарне форме објеката. Код овог примера, пластичност површина одражава само назнаке експресионистичке тенденције, јер се своди на експресивне „визуелне ефекте” и минималне рељефне апликације, без драматичних потеза, који би у значајнијем смислу раслојили фасадне равни и допринели потпунијем изражајном дејству.

[Слике 5а-г] Пример код кога је на посебан начин изражена експресионистичка тема скулптуралности форме је објекат водоторња код Палићког језера из 1910. године (арх. Марсел Комор, Деже Јакаб),³³⁵ који спада у ред уникатних остварења, попут водоторња Маргитсигет (Margitsziget) у Будимпешти или водоторња на тргу Светог Стефана (Szent István) у Сегедину. За разлику од других водоторњева који су грађени у том периоду (крај XIX и почетак XX века), палићки водоторањ издваја његов аутентичан карактер и вишеструка намена (објекат се састоји из три мађусобно повезана дела различите намене - капије, водоторња и стајалишта). Разлог због кога су се аутори определили да тему водоторња, која у архитектонском смислу није посебно атрактивна, јер је техничко-технолошки објекат у питању, обраде на аутентичан и атрактиван начин се може наћи у положају објекта, који је позициониран на веома експонираној локацији уз

³³⁵ Водоторањ на Паличком језеру је подигнут као један од објеката у оквиру пројекта изградње бање Палић. Налази се поред Хоргошког магистралног пута, на централном улазу у парк, који води од центра парка до Велике терасе и језера. Грађевина је урађена у стилу мађарске варијанте сецесије, по угледу на капије из Ердеља (Предлог одлуке о утврђивању „Водоторња” за непокретно културно добро - споменик културе, стр 7). Објекат је временом изгубио намену стајалишта и водоторња, тако да данас егзистира само као улазна капија у комплекс Палићког језера. Објекат је правно заштићен и има статус споменика културе. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 1537.

Хоргошки пут и у то време је представљао главни улаз у комплекс, због чега се може посматрати као специфична „тријумфална капија”, наговештај или архитектонска „реклама” палићког амбијента.³³⁶ Жеља да се на аутентичан начин формира улазна капија у комплекс, која ће својим визуелним изгледом одражавати уједно и карактер архитектуре репрезентативног излетишта је довела до примене мађарске варијанте сецесије и код овог објекта. Бранимир Копиловић наводи, да су се аутори Марсел Комор и Деже Јакаб, код палићког водоторња, одлучили за примену елемената народног градитељства из области Ердеља и поред могућности да се контекстуалном смислу надовежу на постојеће локалне облике градитељства из Паноније, што указује на могући закључак да су се аутори након реализације Градске куће у Суботици (након што су постали познати), својевољно орјентисали у правцу примене мађарске сецесије, без обзира на контекстуалне околности (виле грађене у швајцарском стилу), јер су желели да примене свој већ јасно формиран архитектонски израз.³³⁷ Експресионистички карактер водоторња на Палићу проистиче из ауторског става да се три, у обликовном смислу разнородна просторно-функционална сегмента, обједињују у целовит и сложен композициони склоп. Аутори Марсел Комор и Деже Јакаб су пројектовали објекат у виду асиметричне и сложене просторно-обликовне целине, са разуђеном примарном формом. Динамично прожимање стајалишта, закривљеног анекса капије и основног корпуса торња са постаментом, формира сложен облик, који због специфичних пиластера на торњу, који асоцирају на перје и због елегантне закривљене силуете објекта, ствара дистантну асоцијацију птице на води. Каћа Мартиновић Цвијин увиђа сличност водоторња на Палићу и примера дрвених цркава из Трансилваније, истичући да је палићки водоторањ њихова слободна интерпретација, због присуства изражене виткости торња, који се завршава зашиљеним кровом од шиндре.³³⁸ Опредељење да се више намена

³³⁶ Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 84.

³³⁷ Branimir Kopilović. *Arhitektura historicizma i secesije u Subotici*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013, str. 70.

³³⁸ Каћа Мартиновић Цвијин. „Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 33-43; Богдан Јањушевић. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 96-98; Гордана Прчић Вујновић. „Водоторањ”. *Защиттар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 139-140.

повеже у јединствену и сложену структуру, нема посебно функционално оправдање, сем чињенице да представља експресионистички став аутора и одраз њихове стваралачке тежње да на аутентичан начин акцентирају улаз у комплекс, коју нико до тада није интерпретирао на сличан начин. Бела Дуранци истиче једну значајну карактеристику код разматраних сецесијских примера (суботичке синагоге, Градске куће, водоторња на Палићу и др.), а то је тежња архитектата да у приликама где год је за то било могућности, конципирају објекат као слободностојећи, а не прислоњени уз суседне објекте или уграђени (интерполовани), чиме се пружала могућност за вишестрано разигравање фасада на објекту и његов целовити визуелни доживљај. Овакав став јасно указује на тежњу архитектата ка скулптуралном обликовању објеката.³³⁹

За разлику од експресионистичких примера које су пројектовали мађарски архитекти у Војводини почетком двадесетог века, у Београду и осталим деловима Србије је ситуација била значајно другачија. У оскуднијим материјалним условима, скулптуралност објеката није била од примарног значаја за естетски израз српских архитектата, већ је више пажње посвећивано перцептивним својствима објеката. Попут мађарске варијанте сецесије, која је требало да промовише вредности мађарског народног градитељства и у Србији се јавила слична иницијатива, која је имала за циљ формирање српског националног стила.³⁴⁰ Међутим, Ар-Нуво у Србији никад није заживео, да би могао да представља званичну школску доктрину или државни стил, већ је у мери у којој се јављао само представљао алтернативни стилски израз. Један од значајних проблема који је утицао на спорији прелазак са сецесије (која је представљала првенствено специфичан вид експресивног површинског изражавања) на смелије обликовање објеката у Србији и примере чистог експресионизма, су грађевински прописи, који нису дозвољавали веће испусте на фасадама због усклађивања са затеченим архитектонским амбијентом.³⁴¹

³³⁹ Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 28.

³⁴⁰ Александар Кадичевић. „Newer Serbian architecture and its audience”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Београд), бр. 39 (2011), стр. 259.

³⁴¹ Светлана Недић. „Грађевинско законодавство Београда крајем XIX и почетком XX века”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 44 (1997), стр. 115-123; Александар Кадичевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 56.

Један од најзначајнијих представника српског романтичарског стила Момир Коруновић,³⁴² је већину својих дела стварао тек након првог светског рата. Међутим, још међу првим његовим неоствареним пројектима (пре 1914. године) се могу евидентирати наговештаји експресионизма и тежња ка скулптуралности облика, која постаје очигледнија на пројекту за Соколски дом из 1912. године.³⁴³ [Слика 6] Нереализовани пројекат Соколског дома је настао као први у низу соколских домова, који ће окарактерисати Коруновићево стваралаштво.³⁴⁴ Пројекат није био намењен извођењу, већ је по Александру Кадијевићу више представљао стилску вежбу. Код овог пројекта је евидентна тежња ка целовитијем расчлањавању композиције и уситњавању елемената, што ће га као пројектантски принцип пратити кроз скоро читаво стваралаштво.³⁴⁵ Идеја да се Соколски дом представи као полегла структура, са мноштвом перфорација и веома расчлањеном примарном формом, се може довести у везу са Коруновићевом експресионистичком тежњом да се објекат у визуелном смислу поистовети са „обликом гнезда” или да га као у неким каснијим пројектима соколских домова у метафоричном смислу изједначи са ”соколским гнездом”.³⁴⁶

³⁴² Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996; Жељко Шкаламера. „Обнова српског стила у архитектури”. *Зборник за ликовне уметности Матице Српске* (Нови Сад), књ. 5 (1969), стр. 191-236.

³⁴³ Александар Кадијевић. *op. cit.*, стр. 32-33.

³⁴⁴ Поред најзначајнијих дела (Поште 2 у Београду, зграде Министарства пошта у Београду и спомен-обележја на Зебрњаку), Коруновић је реализовао више соколских домова (Соколски дом „Матица” у Београду, соколски домови у Високом код Сарајева, у Автовцу, Јагодина, Куманову, Травнику, Лозници, Обреновцу, итд.). О архитектури соколских домова видети више у: Vladana Putnik. „Influence of ideology on the architecture of Sokol houses in the kingdom of Yugoslavia”. *Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad), No. 41 (2013), pp. 143-151; Vladana Putnik. „Соколски домови и стадиони у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. XIV (2013), стр. 69-82; Александар Кадијевић. „Архитекта Момир Коруновић и ратна 1912. година”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 43-49.

³⁴⁵ Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 14, 25, 34.

³⁴⁶ Ова веза није потврђена кроз његове ауторове текстове. Са друге стране, на пројекту за соколски дом пише „Гнездо соколова”, због чега се може претпоставити да му је мотив гнезда била полазна инспирација за експресиван и скулптуралан облик зграде. Александар Кадијевић наводи да је Коруновићев пројекат требало да буде „гнездо за његову браћу соколове”, из чега се, такође, може довести у везу Коруновићево романтичарско поистовећивање облика зграде са гнездом и чланова соколског удружења са соколовима. Овакав став је вероватно последица његовог дугогодишњег чланства у соколском друштву у коме је био од своје тринаесте године (од 1895.) (*Ibid.*, стр. 32-34; Александар Кадијевић. „Архитекта Момир Коруновић и ратна 1912. година”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 43-49; Владана Путник. „Соколски домови и стадиони у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. XIV (2013), стр. 70-71). Пројекат је излаган на Четвртој југословенској

[Слика 7] За тему скулптуралности је посебно интересантан пројекат храма Светог Саве (или „Саборне цркве”)³⁴⁷, који је у оквиру урбанистичког плана из 1912. године за Београд, предложио француски архитекта Албан Шамбон (Alban Chambon).³⁴⁸ Шамбонов предлог за изглед храма Светог Саве је значајан прилог естетици експресионизма у српској архитектонској култури. Иако је Шамбон у другим предлозима у оквиру плана (берза и водоскок на Теразијском платоу, зграда поште на месту данашње палате „Албаније”, краљев двор на Ташмајдану, тријумфална капија на кружном тргу Славија, зграда суда, медицинског факултета, универзитета, палата министарства и зграда општине)³⁴⁹, био превасходно историцистички орјентисан, пројекат храма Светог Саве поседује изразите скулптуралне карактеристике.³⁵⁰ Шамбон је предвидео храм у виду веома сложене, слободностојеће, композиционе целине, карактеристичне по необичној комбинацији различитих елемената са католичких и православних храмова. Храм је у основи базиликалног типа, са бочно истакнутим асиметричним торњем, централно позиционираном луковичастом куполом, са скулптуром на врху и

уметничкој смотри 1912. године у Београду (Зоран Маневић. „Наши неимари - Момир Корунковић”. *Изградња* (Београд), бр. 6 (1981), стр. 51).

³⁴⁷ О плану Београда који је израдио Албан Шамбон видети више у: Милка Милатовић. „Албан Шамбон: Генерални урбанистички план Београда”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XXVII (1980), стр. 221-238; Злата Вуксановић Мацура. *Генерални план Београда 1923: компарација планираног и оствареног* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2014, стр. 52-53; Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003.

³⁴⁸ Албан Шамбон је 1912. године сачинио предлог урбанистичке реконструкције Београда (тзв. „План вароши Београда”), који је је требало да унесе елементе космополитске архитектуре и урбанизма у структуру града. Изградњом широких, просечених булеvara и увођењем кружног булеvara, требало је да се јаснораздвоји грађевински рејон од преосталог дела територије града. (Ljubica Gajevic. *New Belgrade urban fortunes: ideology and practice under the patronage of state and market* (master thesis). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, pp. 14-15; Alban Chambon. „Plan varoši Beograda 1912”. u: *Beograd u mapama i planovima od XVIII do XXI veka*. Beograd: Urbanistički zavod, 2010, str. 19; Мирјана Ротер-Благојевић, Марта Вукотић-Лазар. „Између истока и запада - утицаји на развој урбанизма и архитектуре Београда од почетка 19. века до 1970-их”. *Лимес плус: геополитички часопис* (Београд), бр. 1 (2013), стр. 125-138). Основна концепција плана се састојала из два става: а) да се формира систем монументалних градских амбијената и архитектонских композиција и б) да се новоствореном, просеченом уличном мрежом повежу главни репери у јединствен градски организам (М. Милатовић. *op. cit.*, стр. 221-238).

³⁴⁹ М. Милатовић. *op. cit.*, стр. 221-238.

³⁵⁰ Албан Шамбон у већини предложених пројеката у оквиру плана, примењује еклетицизам као реинтерпретацију прошлости и архитектонског наслеђа, међутим, код предлога храма Светог Саве, аутор приступа романтичарски, колажирањем позајмљених елемената различитих стилова и епоха, који уместо да коезистирају и предстаљају складну композициону целину, делују попут каквог визуелног синкретизма (М. Милатовић. *op. cit.*, стр. 221-238).

секундарном пластиком, заснованом на примени многобројних трифора, код којих је централни лук виши од бочних. Фасада храма је очигледно настала под инспирацијом цркве светог Марка у Венецији, док се у артикулацији површина мешају романички утицаји и декоративни елементи позне готике, код улаза у храм (главног и помоћних), који су наглашени са вишеструко профилисаним луковима, као на романичким и готичким катедралама. По мишљењу Милке Милатовић, решење базилике носи у себи елементе, „романско-византијског градитељства, куле на угловима, низове аркадних отвора, кровни венац Ломбардијског типа, прозоре у виду трифора, полулоптасту централну куполу, као и композитни звоник, што све одражава чудан склоп индијско-муслиманског утицаја”.³⁵¹ Грађевина је требало да буде импозантних димензија и издигнута на монументални пиједестал у виду импозантног степеништа. Општи утисак целине је да је карактер православног сакралног објекта у целости занемарен и да је аутор више придавао пажње монументалности, атрактивности целине и постизању ефекта, него што се удубио у проблематику пројектовања православног храма. Зграда је оптерећена богатом декорацијом, са мноштвом уситњених и разнородних елемената заснованих на теми аркадног низа, што у великој мери доприноси експресионистичком карактеру целине. Овакав изражајни приступ је био карактеристичан за Шамбонову рану фазу стваралаштва, када је по мишљењу Милке Милатовић, аутор пројектујући позоришта, хотеле и виле:

„стварао свет илузија, магије, лажног богатства и маштовитих оријенталних простора; одсликавао је владајућу класу, њену љубав према сјају и луксузу, те је та идентификација, подударност тежњи чинила основ његовог моденског успеха”.³⁵²

2.2. ПЛАСТИЧНОСТ ПОВРШИНА

За разлику од експресионистичке теме скулптуралности форме, која се пре Првог светског рата у Србији јављала више у назнакама и то код појединачних примера, због чега присутност експресионистичког карактера није била довољно очигледна, тема пластичности површина је била значајније присутна у архитектонском стваралаштву.

³⁵¹ М. Милатовић. *op. cit.*, стр. 221-238.

³⁵² М. Милатовић. *op. cit.*, стр. 221-238.

[Слике 8а-в] Значајан искорак, када је тема пластичности површина у питању, је остварен код Палате Рајхл у Суботици из 1904. године архитекте Ференца Рајхла (Ferenc Raichle), код које је улазни портал на оригинални начин решен у виду јединствене нише у равни фасаде, који у више просторних планова обједињује елементе улазног дела са богато декорисаним еркером и балконима са обе стране.³⁵³ Руб фасадне нише је богато украшен полихромном, глеђосаном „жолнаи” керамиком и ствара утисак необичне комбинације барелефа и урамљене слике. За разлику од уобичајених решења улазне капије, која се код војвођанских кућа најчешће јавља са бочне стране, Рајхл је улаз поставио централно, са богато украшеним двокрилним вратима, чије се пластичне декорације лагано претачу у наглашени предњи део са капијом и два бочна масивна стуба који подупиру еркер на спрату. Бела Дуранци сматра да „разуђеност фасаде није сама себи циљ” и да „декорација не делује као накнадна апликација”, што указује на то да је експресионистички принцип „тоталног уметничког дела” или „Gesamtkunstwerk” доследно и у целости спроведен на свим нивоима.³⁵⁴ Дворишна страна палате је за разлику од симетричног третмана уличне фасаде, динамичније решена, јер је позиција главног степеништа, са асиметричним бочним „апсидалним” анексима унела немир у просторну концепцију. Бранислава Шади наводи да се:

„палата развија у разуђену основу, разиграних архитектонских маса. Са игром отвора се композиционо надовезује на захуктало, виртуозно изведено раскошно прочеље”.³⁵⁵

Један од кључних мотива у распореду пластичних елемената на фасади је заталасани венац крова, који се ка средишњем делу зграде разиграно и у таласима издише, повезује две наглашене кровне куполе са прозорима и достише кулминацију у централном делу код грба, изнад фасадне нише. Венац је богато декорисан живописном „жолнаи” керамиком, која у виду широке рељефне траке повезује венце суседа у јединствену целину.³⁵⁶ Архитекта Ференц Рајхл је код овог објекта у потпуности исказао креативне могућности свог експресивног израза,

³⁵³ Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005, стр. 55.

³⁵⁴ *Ibid.*, стр. 54.

³⁵⁵ Бранислава Шади. „Рајхл палата ”Ликовни сусрет””. *Заинтитар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 200-201.

³⁵⁶ Гордана Прчић Вујновић. „Обнова историјског језгра Суботице”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 49 (2005), стр. 14.

посвећеност детаљима и архитектури уопште, чиме је успео да досегне своју примарну жељу, да се истакне у односу на друге локалне архитекте и утврди свој статус као реномираног стручњака у друштву. За разлику од Едена Лехнера и његових најближих сарадника (Марсела Комора, Деже Јакаба, Беле Лајте и др.), који су по Џону Мачају (John Macsai), експресионистички карактер сецесије користили као архитектонски инструмент за ширење мађарског хегемонизма у Монархији,³⁵⁷ Ференц Рајхл је код објекта палате Рајхл у Суботици сецесију користио из сасвим других побуда. Рајхл је током 1903. године пројектовао своју породичну палату,³⁵⁸ која је требало да задовољи његове потребе као динамичног и пословног човека, да га презентује и истакне његов статус у друштву. Рајхлов однос према палати је експресионистички, с обзиром на то да ју је пројектовао као велику, динамичну „скулптуру” изложену дневном светлу.³⁵⁹ По мишљењу Бранимира Копиловића, раскошно прочеље палате Рајхл се може посматрати и кроз призму Рајхловог познавања необарока и „гаудијевског” начина распореда волумена и декорације, као и неспорног утицаја Лехнерових пројеката.³⁶⁰ Вајањем предње фасаде палате попут рељефа, маштовитим компоновањем, заобљеним линијама и валовитим потезима, аутор је спровео идеју о целовитом уметничком обликовању простора и синтезу уметности („Gesamtkunstwerk”), што је био један

³⁵⁷ John Macsai. „Architecture as Opposition”. *Journal of Architectural Education* (Oxford), Vol. 38, No. 4 (1985), p. 8; Megan Brandow-Faller. „Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design”, in: Louise Vasvári, Steven Tötösy de Zepetnek. (ed.) *Comparative Hungarian Cultural Studies*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012, pp. 182-193; András Ferkai. „National identity in Hungarian architecture and the shaping of Budapest”. *Hungarian Studies* (Budapest), Vol. 24, No. 2, 2010, pp. 181-187.

³⁵⁸ Најзначајнији пример мађарске варијанте сецесије у стамбеној архитектури Србије је палата Рајхл у Суботици, која представља уједно и најзначајније дело архитектке Ференца Рајхла. По мишљењу Владимира Митровића, поред зграде Синагоге и Градске куће, палата представља једно од три најзначајнија примера стила сецесије у Војводини (Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010, стр. 85). Палата Рајхл је од 1991. године правно заштићена и има статус културног добра од великог значаја. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 1218.

³⁵⁹ Бела Дуранци сматра да је палата Рајхл попут какве скулптуре, а занемарује чињеницу да је у питању интерполован објекат, уграђен са две стране, код кога се експресионистички карактер може испољити само на нивоу фасадне површине, што он касније и наводи (Бела Дуранци. „Мађарска варијанта сецесије у Војводини”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 61-71; Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005, стр. 55; Гордана Марковић. (ур.) *Споменичко наслеђе Србије: непокретна културна добра од изузетног и великог значаја*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2007, стр. 414).

³⁶⁰ Branimir Kopilović. *Arhitektura historicizma i secesije u Subotici*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013, str. 48.

од основних мотоа експресиониста. У основном смислу, архитекта поштује габарите суседних објеката, њихов волумен, хоризонталну регулацију и висине венаца, међутим, зграда се посебно истиче скулптуралним решењем улазног портала, динамичним кровним венцем и богатом пластиком, који доминирају у укупној слици фасадног проспекта улице. Креативност и аутентичност израза су постигнуте експресионистичком организацијом маса, контрастирањем расчлањених, увучених и истурених делова улаза са порталом и балконом уклопљеним у дубоку нишу, заталасаним кровним венцима (атикама) и колоритом. Бела Дуранци наводи три разлога за које сматра да би могли бити повод оваквом односу према грађевини. Први повод, по његовом мишљењу је тежња ка украшавању дома, која је својствена војвођанским земљопоседницима и њиховом „достојанственом изолационизму”. Као други, много значајнији разлог, Бела Дуранци помиње Рајхлов инат и јаку потребу за истицањем у односу на конкуренцију. Трећи разлог је веома експонирана позиција палате Рајхл, која је на идеалној оси улице, која је оивичена платанима и води у правцу главног улаза у железничку станицу. Имајући у виду да су њега у Суботици посматрали као „дошљака”, јер се доселио из родног Апатина, Рајхл је имао изражену потребу да се истакне међу локалним архитектима у чему је и успео.³⁶¹

[Слике 9а-б] Након што је успешно привео крају јеврејски комплекс са синагогом у Новом Саду и палату на тргу Франца Јозефа (данашњи Трг слободе), Липот Баумхорн (Lipót Baumhorn) је 1908. године, добио поруџбину од богатог новосадског трговца Јозефа Менрата да му изгради породичну палату у улици Краља Александра бр.14 (раније улица Лајоша Кошута).³⁶² Баумхорн је у пројекту зграде, која је позиционирана на веома експонираној локацији у центру Новог

³⁶¹ Због тога што је много улагао у скупocene материјале, керамичке украсе и опремање своје породичне палате, Рајхл је 1908. године банкротирао, због чега је морао да преда палату повериоцима и да се са породицом пресели, прво у Сегедин, па затим у Пешту. Током боравка у Сегедину је изградио Гроф палату, по угледу на палату Рајхл из Суботице (Каца Martinović Cvijin. „Subotički opus Ferenc J. Rajhla”, у: *Secesija u Subotici*. Subotica-Budimpešta: Književna zajednica Subotice-Kijarat kiadó, 2002, str. 99; Branimir Kopilović. *Arhitektura historicizma i secesije u Subotici*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013, str. 46-49; Бела Дуранци. *op. cit.*, стр. 50).

³⁶² Палата Јозефа Менрата је заштићена 1997. године и има статус културног добра (Љиљана Лазић. *Secesija у Новом Саду*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2009, стр. 43-44; Ивана Нешков. „Менратова палата у Новом Саду”. *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Београд), бр. 30 (2006), стр. 121-124).

Сада, на аутентичан начин применио комбинацију елемената мађарске и бечке сецесије, чиме је постигао препознатљивост објекта, којој је и тежио.³⁶³ Зграда је пројектована као интерполација,³⁶⁴ са три истакнута еркера, који симетрично избијају из основне површине фасаде. Еркери се каскадно прилагођавају облику фасаде, при чему централни еркер, који је провучен кроз два спрата и завршен плитком калотом, има уједно и улогу наткривеног, акцентираниог улаза у палату. Бочни еркери су мањи и завршавају се декорисаном оградом од кованог гвожђа.³⁶⁵ Динамичност кровне атике, која сакрива полигоналну форму мансардног крова, додатно је подцртана плитком заталасаном пластиком и профилацијама изнад другог спрата зграде. Прозорски отвори на згради су различитих димензија и међусобно су усклађени тиме што су у гоњој зони заобљени (на различите начине), чиме се постиже динамичан визуелни ефекат таласања фасаде. Богатство сецесијске декорације је посебно изражено на уличној (главној) фасади. Ивана Нешков сматра да је композиција главне фасаде подређена орнаментима и ликовној пластици, али да је вештим распоредом, увлачењем и извлачењем елемената на фасади постигнут скулптуралан ефекат.³⁶⁶ Орнаменти на фасади су разнородни, од вегетабилних до геометријских и јављају се у различитим плановима у односу на основну раван (рељефни и барелефни), чиме је посебно наглашена пластичност површине. Експресионистички карактер Менратове палате проистиче из веома богате сецесијске декорације и пластичности фасаде.³⁶⁷

[Слика 10] Аутентичан пример пластичности фасаде је постојао код сефардске синагоге „Бет Израел” (Beth Israel) у Београду из 1908. године (арх. Милан

³⁶³ У згради је требала да буде репрезентативна продавница луксузног намештаја, који је продавао Јозеф Менрат, док су на спратовима биле стамбене просторије породице Менрат и стамбене просторије које су издаване (Љиљана Ползовић. *Обнова Менратове палате – реконструкција, конзервација и рестаурација, књига VII*. Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века, Завод за културу Војводине, 2008, стр. 66-82).

³⁶⁴ Пробијањем булевара Михајла Пупина је уклоњен објекат који се надовезивао на бочну страну Менратове палате, чиме је огољена бочна страна објекта, која по првобитном пројекту Липота Баумхорна, није треба да постоји. Због свега тога палата данас делује доста неугледно, јер ствара утисак недовршености, који не може да се реши другачије сем да се у духу Баумхорновог израза препројектује бочна фасада.

³⁶⁵ Љиљана Ползовић. *op. cit.*, стр. 66-82.

³⁶⁶ Ивана Нешков. *op. cit.*, стр. 121-124; Богдан Јањушевић. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 212-216.

³⁶⁷ Тамара Ђујић. „Јеврејски градитељи прве половине XX века у Новом Саду”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 48 (2004), стр. 52-54.

Капетановић), која је оштећена током Другог светског рата.³⁶⁸ Синагога је рађена у нео-маварском стилу³⁶⁹ без икаквих елемената који би указали на ауторову тежњу ка уклапању јеврејске заједнице у београдско окружење. Семјуел Грубер (Samuel Gruber) скреће пажњу да су архитекти, у ситуацијама када су желели да истакну присуство и идентитет јеврејске заједнице пројектујући синагоге, најчешће тенденциозно посезали за неконвенционалним и аконтекстуалним решењима и то пре него што су покушавали да створе аутентичан јеврејски сензибилитет грађевина.³⁷⁰ Овај став је значајан јер указује на потенцијални узрок настанка експресионистичког карактера синагоге Бет Израел у Београду. Аналогно Груберовом тумачењу, београдски јевреји су желели да истакну свој идентитет и присуство у Београду³⁷¹ изградњом аутентичног објекта, који је у свим елементима

³⁶⁸ Сефардска синагога Бет Израел је саграђена по пројекту Милана Капетановића 1908. године (изградњом је руководио Виктор Азријел). Оштећена је током немачког бомбардовања 1941. године. Данас се на њеном месту налази Галерија фресака (Војислава Радовановић. *Јеврејски историјски музеј у Београду*. Београд: Савез јеврејских општина Србије, 2010, стр. 9; Ženi Lebl. *Do konačnog rešenja: Jevreji u Beogradu 1521–1942*. Beograd: Čigoja, 2001, стр. 234–235; Младенка Иванковић. *Јевреји у Југославији 1944–1952. Крај или нови почетак* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2008, стр. 14; Срђан Баришић. „Јевреји у Београду”. *Религија и толеранција* (Београд), вол. 4, бр. 5, (2006), стр. 71–83; Aleksandar Ignjatović, Olga Manojlović-Pintar. „Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat”, u: Tihomir Čipek. (ur.), *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput, 2008, str. 99).

³⁶⁹ Слично ликовно решење је примењено код сефардске синагоге у Софији, архитекте Фридриха Груенангера (Friedrich Gruenanger) из 1909. године, с тим што је код ње решење примењено на синагогу са основом централног плана. Примена нео-маварског стила је била карактеристична за бројне сефардске синагоге. Сефарди су група јевреја која води порекло са Иберијског (Пиринејског) полуострва и који су прогнани крајем XV века (1492.) из области Шпаније (М. Иванковић. *op. cit.*, стр. 14).

³⁷⁰ Samuel Gruber. „Jewish Identity in Modern Synagogue Architecture”. in: Angeli Sachs, Edward Van Voolen. (ed.) *Jewish Identity in Contemporary Architecture*. London: Prestel, 2004, pp. 21-31.

³⁷¹ Процес интеграције јеврејског становништва је текао доста споро. Током османске владавине Београдом, јеврејима је било забрањено да подижу нове синагоге, али су могли да обнављају постојеће. Познато је да је Милош Обреновић показивао посебну пажњу према јеврејима, долазећи повремено на њихове службе и дајући прилоге за заједницу и свештенике. Ситуација се значајније изменила на боље доношењем устава из 1888. године, којим је јеврејима омогућено да слободно излазе из њихове тесне махале и настављају се у другим деловима Београда (Ž. Lebl. *op. cit.*, str. 228-229). Прва иницијатива да се сазида синагога ван јеврејске махале на Дорћолу датира из 1898. године. У време када је грађена синагога Бет Израел, камен темељац за зграду синагоге је поставио краљ Петар I Карађорђевић (10. маја 1907. године), чиме је желео да истакне положај, значај и прихватање јеврејске заједнице у Београду, са речима: „Полажем овај камен-темељац овом светом храму и молим да Свевишњи Бог подари добро здравље и сваку срећу нашој браћи Мојсијевицима, а на добро Отаџбине и Краља.” (Војислава Радовановић. *Јеврејски историјски музеј у Београду*. Београд: Савез јеврејских општина Србије, 2010, стр. 9; М. Иванковић. *op. cit.*, стр. 14; Срђан Баришић. „Јевреји у Београду”. *Религија и толеранција* (Београд), вол. 4, бр. 5, (2006), стр. 71–83; David Alkalay. „Nova Sinagoga Bet Izrael”. *Jevrejski almanah za godinu 5686 (Vršac)*, (1925), str. 73-82; Светлана Недић. „Синагога Бет Јисраел – дело архитекте Милана Капетановића”.

одударао од постојеће сакралне и профане архитектуре у Београду. Стога је архитекти Милану Капетановићу било поверено пројектовање синагоге, јер је Капетановић у то време становао на Дорћолу и био пријатељ са бројним дорћолским јеврејима.³⁷² Објекат синагоге је пројектован у маварском стилу³⁷³ и био је подужног склопа, уграђен између суседних парцела, из чега је проистекло специфично расчлањено решење предње фасаде, на којој је веома богато декорисано улазно прочеље са назубљеном атиком, давидовом звездом и бифором у централном делу. Харис Дајч и Никола Самарџић наводе да синагога није била наметљива по својим димензијама (14x35м), већ по живописном решењу предње фасаде, истичући да су београђани били поносни да добију први објекат у „маварском стилу изузетне лепоте”.³⁷⁴ Два торња синагоге су дефинисала углове зграде и завршавали су се бакарним „луковичастим” формама, куполама и сл.³⁷⁵ Живописност боја која је карактеристична за сефардске синагоге, није била у целости исказана.³⁷⁶ Обрада фасадне површине је била богато декорисана широким тракама жуте и црвене боје (комбинација камена и опеке), које су у колористичком смислу додатно истицале експресионистички карактер објекта.

Зборник јеврејског историјског музеја (Београд), бр. 8 (2003), стр. 299-308; Жени Лебл. „Синагоге у Београду”. *Зборник јеврејског историјског музеја* (Београд), бр. 7 (1997), стр. 80-101).

³⁷² Милан Капетановић је рођен на Дорћолу и доста се дружио са јеврејима, чак је знао и њихов језик. Миланов отац Димитрије је био трговац, који је имао добре контакте са дорћолским јеврејима сефардима, док је Миланова мајка била учитељица у јеврејској женској основној школи на Јалији, тј. делу доњег Дорћола, између Дунавске улице и улице Цара Душана (С. Недић. *op. cit.*, стр. 299-308).

³⁷³ Примена маварског стила на београдској синагоги „Бет Израел” је требало да послужи као сећање на „златно доба шпанских јевреја” (С. Недић. *op. cit.*, стр. 299-308).

³⁷⁴ Информација је наведена према издању Политике од 8. септембра 1908. године, у коме се помиње да ће освештење синагоге бити у 4 часа поподне и да ће Краљ присуствовати церемонији, али нема речи о поменутом одушевљењу београђана првом зградом у маварском стилу (Haris Dajč, Nikola Samardžić. „Belgrade Synagogues After WWII”. *Web Proceedings from International Conference „Architecture and Ideology”*, Faculty of Architecture University of Belgrade, September 28 - 29, 2012, Belgrade, pp. 111-120).

³⁷⁵ Металне (бакарне) кугле су доста чест мотив на завршенима торњева синагоги и у симболичком смислу означавају „окружене кугле” на улазу у светилиште у храму краља Соломона (Павле Шосбергер. *Синагоге у Војводини - Споменица минулог времена*. Нови Сад: Прометеј, 1998, стр. 10).

³⁷⁶ Видети примере сефардских синагога у Прагу, Софији, Манчестеру, Темишвару, Бомбају и др.

[Слике 11а,б] Палата Окружног начелства у Врању из 1908. године (арх. Петар Поповић),³⁷⁷ презентује иновативна размишљања аутора на тему интерпретације српског средњовековног наслеђа (манастирске и црквене архитектуре) и представља у потпуности аутентичан пример примене нео-моравског стила на профаном објекту зграде начелства.³⁷⁸ Аутор се определио за примену елемената декорације „нео-моравског” стила (тордираних стубића, полукрижних ниша и декорисаних лукова, розета и преплетених трака) на академистички конципираној форми административног објекта, што је у односу на већину примера тадашње архитектуре, представљало оригинално решење.³⁷⁹ По својој обликовној концепцији зграда начелства није посебно значајна за тему експресионизма, иако се у извесној мери јавља расчлањеност и наглашеност угаоног ризалита зграде, који је делимично истурен и на коме је главни улаз у објекат. Пластичност фасадних површина, међутим, представља кључну карактеристику овог објекта. Александар Кадијевић наводи да је зграда начелства разуђена и да се састоји из више „висински и димензионално неуједначених подцелина”.³⁸⁰ Примарна волуметрија објекта је последица асиметричности парцеле на којој је објекат грађен, међутим, примена грубе и „избраздане” профилисане секундарне пластике на фасадама објекта је значајан показатељ присутности експресионистичког става. Тијана Жунић наводи да је једна од кључних карактеристика зграде начелства

³⁷⁷ За више информација о згради Окружног начелства видети: Тијана Жунић. „Окружно начелство у Врању - путоказно остварење националног стила у новијој српској архитектури”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 43 (2003), стр. 179-186; Зорица Шипка-Ергелашев. „Пера Ј. Поповић: живот и делатност”. *Зборник за ликовне уметности Матице Српске* (Нови Сад), бр. 16 (1980), стр. 159-202; Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига. 2006, стр. 151-153; Александар Кадијевић. „Примери архитектуре српског националног стила у Врању између два светска рата”. *Врањски гласник* (Врање), XXVIII (1995), стр. 67-80; Милорад Војиновић. „Зграда окружног начелства у Врању и њен значај у односу на градски центар, заједно са зградом окружног суда и другим јавним грађевинама кроз историју”. *Врањски гласник* (Врање), бр. XXVI-XXVII (1993-1994), стр. 131-152; Гордана Марковић. (ур.) *Споменичко наслеђе Србије: непокретна културна добра од изузетног и великог значаја*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2007, стр. 149.

³⁷⁸ Т. Жунић. *op. cit.*, стр. 179-186.

³⁷⁹ По Александру Кадијевићу „нео-моравски” стил се одликовао стапањем елемената различитих школа српског средњовековног градитељства, при чему је у први план истицан моравски карактер (моравске школе), који се одликовао богатом орнаментиком и декоративном пластиком (Александар Кадијевић. „Градитељска делатност Петра Ј. Поповића у југоисточној Србији - 1908-1930”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад), бр. 40 (2012), стр. 229-230; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 15).

³⁸⁰ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 230-231.

богата орнаментика и пластика у малтеру, која имитира слог камена и опеке код сакралних објеката. По њеном мишљењу, богата профилијација фасада ствара ствара веома живописне ефекте, који ублажавају академску строгост примарне форме и неутралишу осећај монотоности целине.³⁸¹ Истицање секундарне пластике се јавља равномерно на свим бочним фасадама, док је на главном, угаоном прочељу посебно наглашено преплитање вертикалних пиластера и хоризонталне структуре бразди. Сучељавање хоризонталне матрице и вертикалних праваца на чеоном ризалиту, ствара извештан осећај визуелног несклада, с обзиром да је структура елемената веома уситњена, због чега је скренута пажња са примарне форме на богату секундарну декорацију.³⁸² Овакав експресионистички став је применио и Ханс Пелциг (Hans Poelzig) у пројекту за Бизмарков споменик поред Бингербрика (Bingerbrück), код кога је на исти начин постигао експресивни ефекат на фасадама.³⁸³

[Слике 12а,б] Веома динамично решење стамбене палате су реализовали Геза Маркуш (Márkus Géza) и Фриђеш Шпигел (Spiegel Frigyes) 1911. године, на Тргу младенаца бр. 4-6, која је у време када је грађена била прва троспратница у Новом Саду.³⁸⁴ Аутори су пројектовали раскошну палату за индустријалца Александра Адамовића, који је потекао из породице познатих винограда.³⁸⁵ Палата Адамовић је карактеристична по веома разуђеној основи и фасадама, које су расчлањене у више планова, што се јавља као последица инверзног концепта просторне организације.³⁸⁶ Богдан Јањушевић сматра да је појава инверзног концепта (који

³⁸¹ Т. Жунић. *op. cit.*, стр. 179-186.

³⁸² Димитрије Леко и Александар Кадијевић истичу да је код зграде начелства примењено накнадно декорисање и аплицирање елемената, а не органска повезаност декорације и примарне масе објекта (Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига. 2006, стр. 153).

³⁸³ Wolfgang Pehnt. *Expressionist Architecture*. London: Thames and Hudson, 1973, p. 18.

³⁸⁴ Љиљана Лазих. *Сецесија у Новом Саду*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2009, стр. 54.

³⁸⁵ Богдан Јањушевић. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 165-168.

³⁸⁶ Сличан пример инверзног просторног концепта, код кога је главна фасада повучена у односу на регулацијулице се јавља код решења стамбене зграде Огиста Переа (Auguste Perret) из 1903. године у улици Френклин у Паризу, а у Србији, код стамбеног објекта из 1910. године на Зеленом венцу бр. 10 у Београду, архитекте Драгише Брашована. По мишљењу Александра Кадијевића, То је била „увозна „новина”, виђена у француским часописима, која је била више допадљива него функционална. Избацавањем већег броја соба на фасаду, само се привидно омогућавала већа осветљеност унутрашњих простора” (Александар Кадијевић.

подразумева разуђени, „дворишни” карактер на позицији главне фасаде) проистекла из тежње аутора да на фиксној ширини фасадног фронта постигну што већу развијену ширину фасаде.³⁸⁷ Овакав став аутора Маркуша и Шпигела се делимично може сматрати оправданим, јер је тиме добијена већа површина фасаде и већи број прозора на југоисточној страни зграде, што је са функционалне стране свакако боље решење него да су се определили за увођење унутрашњег дворишта и светларника. са друге стране се код таквог решења јавља проблем „мртвих” углова, тј. слабо осветљених простора у унутрашњим ћошковима зграде. У артикулацији фасада и њиховом динамизирању је посебно значајан неправилан распоред тераса, балкона и еркери, којим су аутори постигли експресиван карактер зграде. Разиграност кровних површина је проистекла из логичног решења мансардних кровова и разуђене основе и прати разуђеност примарне волуметрије.³⁸⁸

[Слике 13а,б] У периоду од 1910. до 1912. године је у Београду подигнута стамбено-пословна зграда трговца Милана Стефановића, на Теразијама бр. 39, по пројекту Милорада Рувидића и Исаила Фидановића.³⁸⁹ Зграда је карактеристична по изразитој пластичности главне фасаде и веома богатој сецесијској декорацији. Помињући Смедеревску банку у контексту аутентичних сецесијских решења у архитектури Србије, Душица Живановић истиче да је посебна вредност објекта то, што је у композиционој концепцији главне фасаде банке, њено масивно зидно платно разбијено великим бројем отвора. Зграда банке је уједно и први пример у модерној архитектури Србије, код кога је примењен принцип просторног, а не декоративног рашчлањавања зидног платна.³⁹⁰ Уколико се Рувидићев пројекат

„Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)”. *Годишњак града Београда* (Београд), *GMGB*, XXXVII (1990), стр. 157).

³⁸⁷ Б. Јањушевић. *op. cit.*, стр. 165-168.

³⁸⁸ Б. Јањушевић. *op. cit.*, стр. 165-168; Љ. Лазић. *op. cit.*, стр. 54.

³⁸⁹ Зграда је позната и као „Прва смедеревска кредитна банка”. Назив је добила по филијали банке која се једно време налазила у згради. Правно је заштићена од 1965. године као споменик културе (документација Завода за заштиту споменика културе града Београда). Зграда Смедеревске банке је један од најзначајнијих примера бечке сецесије у Београду (Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитектура, I том*. Београд: Београдска књига, 2005, стр. 380).

³⁹⁰ Гордана Марковић. (ур.) *Споменичко наслеђе Србије: непокретна културна добра од изузетног и великог значаја*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2007, стр. 116; Душица Живановић. *Архитекта Милорад Рувидић: Живот и дело*. Београд, Орион арт, 2004, стр. 125-126.

Смедеревске банке упореди са два претходно већ реализована објекта, Менратовом и Адамовићевом палатом у Новом Саду, зграда Смедеревске банке, за разлику од поменутих палата, није расчлањена повлачењем линије фасаде у односу на регулацију улице, већ је пластичност облика постигнута увлачењем ниша (лођа) и испуштањем еркера и балкона, у односу на основну равну фасаде, чиме је наглашена тема „дубине површине”. Попут Таназовићевог решења куполе на згради Старе телефонске централе, за Смедеревску банку је посебно карактеристичан полигонални еркер, који се налази на, у композиционом смислу, нелогичном месту. Иако је његова позиција у вертикалној осни главне фасаде, што је са једне стране логично јер је зграда симетрична, позиција масивног еркера, који је до пола испуштен у односу на основну равну фасаде, ствара изваносећај нестабилности еркера, јер се прожима са фасадним платном при врху аркадног лука.³⁹¹ Са друге стране, геометрија полигоналног еркера, не комуницира са кубичним обликом еркера који се налази испод, у централној зони фасаде, нити са благо залученим балконима са леве и десне стране фасаде. Поменуте „нелогичности” се не могу тумачити као неискуство или грешка аутора, јер се Милорад Рувидић у више наврата потврдио као одличан пројектант,³⁹² већ само као тежња ка формирању намерног композиционог ексцеса, који би зграду банке учинио другачијом и препознатљивом у односу на елитно окружење. Коментаришући експресивност решења зграде Смедеревске банке Слободан Богуновић наводи да:

„свесно афирмишући вредност волумена, као резултату стваралачке игре пуним и празним облицима, тај модус обликовања, неуобичајен за београдску архитектуру тога доба, јавља се као новост. На основном нивоу, интерес за присуство, но и одсуство форме, открива ликовне квалитете преливања и сударања тамног и светлог, удубљеног и испупченог, сеновитог и осветљеног, и исходи напуштањем домена једноставног пластичког декорисања и апликативног украшавања”.³⁹³

[Слика 14] Тежња ка формалистичком расчлањавању примарне и секундарне форме, је била карактеристична и за више пројеката из Корунвићеве ране фазе

³⁹¹ С. Богуновић. *op. cit.*, стр. 380.

³⁹² Рувидићева најзначајнија дела, павиљон Краљевине Србије из 1900. године у Паризу (са Миланом Капетановићем), Официрски дом из 1895. године у Београду (са Јованом Илкићем) и кућа Димитрија Крсмановића (данас Аустријска амбасада) из 1899. године, сврставају га у врх српске архитектуре на прелому векова (Д. Живановић. *op. cit.*).

³⁹³ С. Богуновић. *op. cit.*, стр. 380.

(од 1906. до 1918. године), од којих се посебно истичу поменути пројекат соколског дома из 1912. године и нереализовани пројекат за Пошту 1 у Београду (1912-1914).³⁹⁴ Зграда Поште 1 је последица инспирације тековинама романтизма, сецесије и националног стила, пројектована у монументалним размерама. Требало је да буде на позицији данашњег Дома војске у Београду, са главним улазом орјентисаним према улици Браће Југовића.³⁹⁵ Александар Кадијевић у монографији о Момиру Коруновићу, детаљно описује изглед поште, у коме посебно истиче пребогату декорацију фасада, као посебну изражајну карактеристику зграде.³⁹⁶ Поједини стваралашки принципи, који су примењени на пројекту Поште 1, попут све интензивнијег перфорирања фасадних платана од приземља ка кровном венцу и прекомерног декорисања, ће се јављати и бити карактеристични и за касније Коруновићеве објекте (Пошта 2 и Министарство пошта). Расчлањавање фасаде са комбинацијом више обједињених прозора (од једног до шест у низу), Коруновић постиже нестандардан ликовни израз у коме фасадно платно делује као да се разгранаво, јер од приземног дела ка венцу губи пуноћу и прелази у чипкасту структуру архиволти и пиластера. Комбинујући динамичну секундарну пластику са полихромним колоритом (жутих, црвених и браон тонова), Коруновић постиже аутентичан експресионистички карактер фасадних површина.³⁹⁷ Код пројекта Поште 1 је Коруновић први пут применио карактеристично решење зграде са наглашеним угловима, које ће након тога примењивати код више објеката у виду рогљастих завршетака (Пошта 2, Министарство ПТТ и др.).³⁹⁸ Коруновић је свесно примењивао мотиве из народне уметности, попут различитих преплета, комбинације геометријских слика, стилизованих шара, које је мултипликацијом и применом интензивних боја (црвене и жуте) пренаглашавао, с циљем постизања изражајних ликовних и

³⁹⁴ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 36-37.

³⁹⁵ Марија Дрљевић. „Историја и архитектура Поште 1 у Београду”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови сад), бр. 37 (2009), стр. 277-296.

³⁹⁶ Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 34-35.

³⁹⁷ А. Кадијевић. *loc. cit.*

³⁹⁸ Иако је овакво решење углова зграде аутентично и својствено Коруновићевом стваралаштву, Зоран Маневић сматра да је аутор црпио инспирацију из пројекта чешких архитеката Котјере, Јанака и Гочара (Зоран Маневић. „Наши неимари - Момир Коруновић”. *Изградња* (Београд), бр. 6 (1981), стр. 50).

орнаменталних склопова. Са друге стране, Коруновићева фолклорна симболика и „поетска” надахнутост на фасадама Поште 1 је јасно одражавала „концепт национализма као политичке религије који је тражио потврду свог култа - самог „народа””.³⁹⁹

2.3. ДЕКОРАТИВНОСТ И КОЛОРИЗАМ

Основне визуелно-ликовне карактеристике које одређују сецесију, путем које су се почетком двадесетог века у архитектури исказивале експресионистичке тежње, чине перцептивна својства материјала, укључујући декоративност и колоризам.⁴⁰⁰ Ови принципи су постизани у највећем броју случајева применом полихромне „жонаи” керамике⁴⁰¹ и разнобојних витража. Појава сецесије се врло често доводи у блиску везу и са применом нових материјала. Техника витража, иако је стара вековима (датира из X века), по Љиљани Лазић, је доживела прави процват у периоду сецесије. Витражи постају веома тражени елементи у пројектовању објеката, због чега се дешавало да поред домаћих стаклара, наруџбине добију и страни мајстори. Јављали су се у два појавна облика, као полихромно сликарство на стаклу различитих величина и као витраж у традиционалном смислу речи, од полихромног мозаика.⁴⁰² Витражне структуре су постављане на различитим местима, од отвора изнад главних, улазних врата, преко прозора, надпрозорних отвора, степенишних зидова и на куполама и по правилу су њихове димензије увек прилагођаване према димензијама отвора. Међусобно су се разликовали по облицима, димензијама, орнаментима, бојама и сл., али су увек били усклађени међусобно да буду у истом ликовном маниру у згради. Оно што је посебно

³⁹⁹ Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 410.

⁴⁰⁰ Погледати поглавље 1.1.6.1. („Експресионистичке тенденције пре почетка XX века”) у коме је између осталог размотрен однос сецесије и експресионизма.

⁴⁰¹ Жолнаи керамика се јавља као један од елемената који имају за сврху обједињавање архитектуре и уметничког занатства. Први примери на којима је примењена „жолнаи” керамика су виле Лујза и Багољвар (Bagolyvár) на Палићком језеру, крајем деветнаестог века. Вилмош Жолнаи (*Vilmos Zolnay*) је стекао светску славу на Париској изложби, на којој је промовисао своју глазирану керамику 1878. године. При том је добио „Гран При” изложбе за приказани производ (Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005, стр. 30).

⁴⁰² Најзначајнији примери примене полихромних витража у архитектури у Војводини представљају витражи на Градској кући у Суботици, суботичкој Синагоги, Новосадској синагоги и др. (Љ. Лазић. *op. cit.*, стр. 38).

карактеристично за сецесијске витраже је примена пастелних тонова, за разлику од раније њихове примене код сакралних објеката.⁴⁰³

Пренаглашено орнаментисање и примена јарких боја су, од стране критике, били веома често различито тумачени. Са једне стране су примери изражених перцептивних својстава, укључујући декоративност и колоризам, означавани као претерани (попут „пакао орнамента” и „шарених торти”)⁴⁰⁴ и довођени у готово једнак ниво са тумачењем кича, док је са друге стране, истицано да јавне грађевине треба да имају „колорит достојанствене елеганције”, што је у појединим случајевим уздизано и до потпуне глорификације.⁴⁰⁵ У артикулацији фасадних површина је врло често у примени мултиплицирани детаљ или апликација, који се појављује као фигуративни, геометријски, флорални (вегетабилни) или независни декоративни детаљ. Једна од кључних карактеристика експресионистичке декоративности у архитектури почетком двадесетог века у Србији, представља примену разнобојних керамичких плочица.⁴⁰⁶ Плочице се примењују као модеран материјал и декоративни елемент. Како Србија почетком двадесетог века није имала сопствену производњу керамичких плочица, оне су увожене из Европе, што је био један од кључних разлога због чега у српској архитектури, сем појединачних примера, нема масовније употребе керамичког материјала. Најзначајнији произвођач декоративне керамике у том периоду је била мануфактурна радионица „Жолнаи” из Печуја. С обзиром на то да је територија данашње Војводине до 1918. припадала територији Аустроугарске, њено становништво је могло неометано да

⁴⁰³ Donka Stančić. „Vitraži Novog Sada (1894-1986)”. *Peristil (Zbornik radova za povjest umjetnosti)*, br. 31-32 (1988/1989), str. 293-296; Љ. Лазић. *op. cit.*, стр. 38.

⁴⁰⁴ Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005, стр. 25.

⁴⁰⁵ Дејан Тубић. *Уметност сецесије као српска рана модерна* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 136.

⁴⁰⁶ Еден Лехнер, као један од значајнијих протагониста полихромне керамике у архитектури, сматра да истинска уметничка декорација (или како наводи „искреност у материјалима”), може бити постигнута само монументалним материјалима, попут глеђосане керамике или мајолике. По његовом мишљењу примена полихромне мајолике је била у потпуности логична, с обзиром на то да на територији Аустроугарске монархије није било довољно налазишта камена који би могао да се користи у градитељству. Питање је да ли је ово Лехнерово становиште искрен пројектантски став, или је посредни и утицај пријатељства са Вилмошем Жолнајем (Vilmos Zsolnay), који је био уметник и власник фабрике керамике у Печују одакле потичу „жолнаи” плочице (Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 13; Akos Moravanszky. „Truth to Material” vs „The Principle of Cladding”: The Language of Materials in Architecture”. *AA Files* (London), No. 31 (1996), pp. 39-46).

тргује „жолнаи” керамиком.⁴⁰⁷ Најрепрезентативнији примери употребе декоративне „жолнаи” керамике у данашњој Србији представљају фасаде синагоге у Суботици и кровови Градске куће у Суботици. [Слике 3а-в] За разлику од других синагога из истог периода, код суботичке синагоге (арх. Марсел Комор, Деже Јакаб) су примењени декоративни елементи стила мађарске сецесије, што се може протумачити као специфична тежња ка визуелној симбиози мађарске и јеврејске културе. Површине зидова су равне и украшене флоралним орнаментима који прате улазне портале са вратима, прозоре и атику. Основна декорација зидова је од наранчасте опеке, док је кров са куполама прекривен глазираном и разнобојном „жолнаи” керамиком.⁴⁰⁸ Боје се распростиру у различитим варијацијама љубичасте, зелене и плаве. Орнаменти у ентеријеру додатно истичу основне конструктивне елементе архитектонског склопа. По речима Деже Јакаба:

„обојене површине у унутрашњости приказују цветове, а стубови куполе зракасто, слично шатору, пружају витку и језгровиту слику украшену палмама. Оне су тако постављене да подсећају на јеврејске шаторе које испуњавају мотиви цвећа. Према горе распростиру се варијације боја од љубичасте до плаве, што симболизује златне зраке излазећег сунца, помешане са плаветнилом небеског свода. (...) Храм је замишљен да буде у ведрим и јарким бојама, како би у њему, за разлику од суморне унутрашњости готских катедрала, била одстрањена свака туга, а побожни верник могао спокојно да иступи пред чин молитве”.⁴⁰⁹

[Слике 5а-г] Сличан експресионистички приступ пренаглашавања перцептивних својстава материјала, аутори Марсел Комор и Деже Јакаб примењују и код Водоторња у Палићу из 1910. године. За разлику од објекта Синагоге, код које су декоративне апликације рађене по принципу рељефа, ван основне равни фасаде,

⁴⁰⁷ Од краја XVII до почетка XX века, када је Турска изгубила територије северно од Дунава, занатство и трговина на територији Војводине су процветали. Српски народ се првенствено бавио пољопривредом и ређе трговином, док су се занатством бавили готово искључиво Мађари и Немци (Рајка Грубић. „Занатлије и трговци у прошлости Зрењанина - од XVI века до прве половине XX века”. *Рад музеја Војводине* (Нови Сад), бр. 49 (2007), стр. 223; Рајка Грубић. „Утицаји барока на народно стваралаштво средњег Баната”. *Рад музеја Војводине* (Нови Сад), бр. 51 (2009), стр. 216-217). Производња глеђосане керамике (мајолике) на територији централне Србије у периоду до почетка XX века практично није постојала, већ је у ситуацијама када је то било потребно, керамика увожена из Аустроугарске монархије, због чега је цена била висока. Глеђосана и неглазирана керамика у архитектури у Србији је врло ретко примењивана и то углавном на јавним и репрезентативним објектима попут хотела „Москва”, куће трговца Стевановића (кућа са „зеленим плочицама”) и у појединим сегментима као на кући Михајла Петровића Аласа и згради Старе телефонске централе у Београду.

⁴⁰⁸ Викторија Алацић. „Синагога у Суботици”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 48 (2004), стр. 42-43.

⁴⁰⁹ Dezső Jakab. „A templomról”. *Szombat* (Суботица), 8. децембар 1925, стр. 28-29. (наведено према: Павле Шосбергер. *Синагоге у Војводини - Споменица минулог времена*. Нови Сад: Прометеј, 1998, стр. 70-71).

декоративни елементи код Водоторња се јављају у оквиру конструктивних елемената. Орнаменти су попут барелефа, резбарени у дрвету и углавном су вегетабилног и геометријског карактера. Основни корпус куле водоторња је тониран у пастелној, светло драп нијанси, са соклом и залученим первазима око улаза од бојене опеке, док су све дрвене површине на фасадама објекта фарбане у црвеном тону, са апликацијама плаве боје на позицијама где су вегетабилни орнаменти.⁴¹⁰ Полихроман приступ комбиновању разнородних материјала и боја у декоративној обради фасада Водоторња, нема другачије оправдање до ауторског става архитеката Комора и Јакаба и њихове потребе да објекат Водоторња истакну у односу на окружење, као назнаку главног улаза у комплекс.

[Слике 15а,б] Идентичан колористички приступ се може видети и код других објеката у оквиру комплекса Палићког језера, као што су вила Лујза и вила Богојвар (*Bagolyvár*) које су изграђене 1892. године (аутор непознат).⁴¹¹ Код обе виле је полихромна керамика примењена само у обради кровних површина, док је архитектура изведена у комбинацији сецесије и швајцарског стила градње.⁴¹² Гордана Прчић Вујновић наводи да је тенденција ка примени швајцарског стила градње датирала на Палићу од првих познатих примера летњиковца који су изведени у другој половини XIX века. Прве виле које су грађене на Палићу су биле „једноставне архитектуре, са наглашеним забатом трема, без декорације и биле су ближе изгледу неког помоћног објекта, него летњиковцу који је требао да симболизује друштвену позицију власника”. Након 1869. године када је железница прошла кроз Палић, стекли су се услови за интензивнију урбанизацију и изградњу Палића. У том периоду се јављају први летњиковци-виле, који су грађени у швајцарском стилу градње, који није у потпуности био верна

⁴¹⁰ Гордана Прчић Вујновић. „Водоторањ”. *Защиттар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 139-140.

⁴¹¹ Вила Лујза и вила Багојвар на Палићком језеру су подигнуте 1892. године поводом „Палићке олимпијаде” (званичан назив „Палићке спортске игре”), које су организоване на иницијативу спортисте и богатог велепоседника барона Лајоша Вермеша (Lajos Nagybudafalvi Vermes). Виле су изграђене да би послужила као смештај спортистима, који су дошли да се такмиче на тадашњем барономовом поседу. Олимпијске игре су се одвијале на Палићком језеру од 1880. до 1914. године (Ingomar Weiler. „The predecessors of the Olympic movement, and Pierre de Coubertin”. *European Review* (Leuven University), Vol. 12, Iss. 3 (June 2004), pp 427-443; Гордана Прчић Вујновић. „Просторно-културно историјска целина - Палић”. *Защиттар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 130-131).

⁴¹² Гордана Прчић Вујновић. „Појава, еволуција и трансформација грађанских виле на Палићу”. *Зборник радова Грађевинског факултета* (Суботица), бр. 20 (2011), стр. 171-179.

репродукција узорних модела, већ романтичарско виђење „куће стопљене са природом, што је представљало сан сваког власника”. Најкарактеристичније примере таквих летњиковаца су биле вила „Лујза” и вила „Bagolyvar” или („Совина кула”). Оно што посебно карактерише ове две виле је централни план, сложеност, неправилност основе и изолованост од окружења, јер су пројектоване у целости као „гломазни, затворени кубуси”, што је било у потпуној супротности са швајцарским стилем градње и другим вилама на Палићу. Посебно је наглашена обрада закошених и шпицастих кровних површина, које су изведене у полихромној декорацији керамичких „жолнаи” црепова и етернита, као и примена „лажног” бондрука, који се не јавља из статичке потребе, већ као декоративни елемент, који је одлика швајцарског стила градње. По мишљењу Гордане Прчић Вујновић, основни разлог због кога су виле „Лујза” и „Bagolyvar” изведене на експресионистички начин лежи у чињеници да је поседовање „градске виле” на Палићу у периоду краја XIX и почетка XX века, било питање престижа и да су виле тенденциозно прављене да репрезентују друштвени статус и имовинско стање власника.⁴¹³

[Слике 16а-в] Један од најзначајнијих пројеката ауторског тима Марсел Комор-Деже Јакаб је Градска кућа у Суботици, изграђена у периоду од 1907. до 1912. године. Након успешно изведеног пројекта суботичке синагоге, Марсел Комор и Деже Јакаб су реализовали и Градску кућу у стилу мађарске варијанте сецесије. Градска кућа доминира својом позицијом у градском језгру Суботице и посебно се истиче шпицастим, акцентираним торњем и богато декорисаном, експресионистичком обрадом полихромних и разуђених кровова.⁴¹⁴ Разиграна примарна волуметрија Градске куће, асиметрично компоновање торња и мање куле, указује на постојање експресионистичких елемената, међутим, преобилна сецесијска декорација ремети општи утисак целине. Главне карактеристике Градске куће су веома разиграни ризалити, који стварају игру светлости и сенке излазећи из примарне форме зграде, зидне површине које се завршавају заталасаним калканима зграде, акцентирање балкона и других еркера из основне

⁴¹³ Г. Прчић Вујновић. *loc. cit.*

⁴¹⁴ Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 22; Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010, стр. 85.

масе и богата декорација вегетабилним орнаментима.⁴¹⁵ Значајно је истаћи и примену већег броја витража, који стварају утисак распламасавања у ентеријеру.⁴¹⁶ Уколико се посматра аспект изражајности и примене мађарске варијанте сецесије, њен значај не може да се пореди са примерима палате Рајхл и синагоге у Суботици, међутим, Бела Дуранци помиње да је вредност Градске куће првенствено у премошћавању историјских стилова ка модернизму, због квалитетног и веома функционалног решења.⁴¹⁷ Експресиван карактер Градске куће се јавља као последица примене веома богате декорације и различитих полихромних материјала, попут месинга, разнобојног стакла (витража), штукомалтера и др., а првенствено „Жолнаи” пирогранита, који је у највећој мери коришћен на разиграним површинама кровова.⁴¹⁸

[Слике 4а-г] За разлику од суботичке синагоге и поменутих објеката на Палићу, декорација фасада ватрогасне касарне у Сенти из 1904. године (арх. Béla Lajta Leitersdorfer), је поприлично сведена за уобичајене примере сецесијских здања тога времена, што представља једну од кључних карактеристика Лајтиног ауторског израза. Креативност Лајтиног стваралаштва код ватрогасне касарне у Сенти се огледа у постизању аутентичног експресионистичког израза једноставним градитељским и архитектонским средствима, по чему се Бела Лајта издваја од осталих Лехнерових следбеника. По мишљењу Браниславе Шади, управо Лајтина ватрогасна касарна представља предзнак да се сецесија креће новим, савременијим путевима.⁴¹⁹ Плитка фасадна пластика (беле боје) је угравирана у малтерисане површине и колористички се минимално разликује од основног жутог тона зграде, што је за период почетка двадесетог века био веома

⁴¹⁵ Каћа Мартиновић Цвијин. „Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 33-43.

⁴¹⁶ Аутори витража су уметници Микша Рот (који је радио разнобојне витраже и на Суботичкој синагоги) и Шандор Нађ (Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 62; Гордана Прчић Вујновић. „Градска кућа”. *Заштитар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 236-237).

⁴¹⁷ Бела Дуранци у свом чланку наводи ставове конкурсне комисије о првонаграђеном пројекту Градске куће у Суботици: „План је духовито копцираним тлоцртом веома прегледан и сврсисходно удовољава практичним потребама.” Тек у другом плану је: „... Сигурном руком цртана фасада, поред свечане сале асиметично постављеном караулом и снажно расчлањеним контурама делује монументално и уметнички.” (Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 59).

⁴¹⁸ Г. Прчић Вујновић. *op. cit.*, стр. 236-237.

⁴¹⁹ Бранислава Шади. *Сенћански опус Беле Лајте*. Суботица: Међуопштински завод за заштиту споменика културе, 2003, стр. 14.

смео подухват.⁴²⁰ Драматичност и пренаглашеност декорације се огледа у јаком контрасту тамно браон перваза око прозора и кровног венца, који се супростављају доминантним тоновима светлих фасадних површина. Поред декоративних елемената, веома су вешто и у занатском смислу уникатно, урађени олуци на фасадама. Тежња ка пренаглашавању декорације и живописном колоризму је била карактеристична за већину Лехнерових ученика, па се самим тим и код Лајте такав став може довести у везу са радом његовог ментора, чији је био веома блиски сарадник.

[Слике 8а-в] Богатство сецесијске декоративности и колоризма је у Суботици најевидентније код Палате Рајхл из 1904. године архитекте Ференца Рајхла, чија је једна од кључних експресионистичких одлика пренаглашена обрада фасада и кровних површина. Украси на фасади палате су полихромни, органски повезани у јединствену композициону целину и имају врло јасно одређену улогу у сложеној визуелној представи. По речима Беле Дуранција:

„Пламтећи колорит жолнаи пирогранита и мозаика, чипкаста структура жељезних украса, игра светла и сенке уз фуриозни ритам моделирања облика, подсетиће нас на Берселону и Гаудија.”⁴²¹

Архитекта Ференц Рајхл је успешно материјализовао идеју о целовитом уметничком приступу обликовању зграде („Gesamtkunstwerk”), маштовитим компоновањем елемената на фасади, заобљеним линијама и валовитим потезима. Оригиналноост архитекте се огледа у креативном, експресионистичком решењу, које је постигнуто заталасаним атикама, живахним колоритом, динамичном организацијом маса и наглашавањем контраста равних, увучених и истурених делова, тј. планова на фасади.⁴²² Присуство полихромије пастелних тонова у распону од окер, плавих, зелених до жутих тонова, обогаћује живописност декорације и пружа јединствен визуелни утисак. Бела Дуранци наводи да керамика коју је Рајхл применио на палати, није сама по себи циљ, већ је

⁴²⁰ *Ibid.*, стр. 6.

⁴²¹ Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 16.

⁴²² Бранислава Шади. „Рајхл палата „Ликовни сусрет””. *Заинтитар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 200-201; Б. Дуранци. *op. cit.*, стр. 55.

материјал у служби истицања динамичног, улазног дела са лођом и заталасане атике.⁴²³

Потенцирање перцептивних својстава материјала, имајући у виду и декоративност у архитектури у Србији непосредно пре Првог светског рата је имало кључну улогу у дефинисању српског романтичарског стила и сасвим је другачије интерпретирано у односу на живописне елементе изведене у глеђосаној „жолнаи” керамици у Војводини. И у Београду се примена керамичких плочица јавља на фасадама појединих објеката из истог периода (Хотел Москва, кућа трговца Стаменковића и др.).⁴²⁴ Карактеристичан је мотив црвено-белог шаховског поља, који се јавља у контексту неосредњовековне сецесије и може се разматрати у оквиру тежње ка дефинисању српског националног стила.

[Слике 17а-в] Најрепрезентативнији пример који је заснован на комбинацији стилских елемената сецесије и моравске школе је Стара телефонска централа у Београду из 1908. године (арх. Бранко Таназевић).⁴²⁵ Просторна концепција Централне је у структуралном смислу заснована на академистичкој традицији, док су обликовање и декорација изведени у националном романтичарском стилу. Инспирацију за овај објекат Таназевић црпи из моравског стила српског црквеног

⁴²³ Бела Дуранци. „Мађарска варијанта сецесије у Војводини”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 61-71.

⁴²⁴ Богдан Несторовић. „Београдски архитекти Андра Стевановић и Никола Несторовић”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XXII (1975), стр. 173-185; Саша Михајлов. *Хотел „Москва”*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2009, стр. 3; Марко Лопушина. *Хотел Москва - првих 100 година*. Београд: Хотелско-угоститељско предузеће „Москва”, 2008; Гордана Марковић. (ур.) *Споменичко наслеђе Србије: непокретна културна добра од изузетног и великог значаја*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007, стр. 118.

⁴²⁵ Зграда старе телефонске централе је саграђена током 1908. године, као двоспратна грађевина. Надограђен је трећи спрат 1925. године, по плановима Бранка Таназевића (Олга Ковачевић. *Архитектура и локација мензулана и поштанско-телеграфских зграда у Србији*. Београд: ПТТ архив, 1964, стр. 225). Зграда представља варијанту профане архитектуре, код које је примењена орнаментика моравске школе у интерпретацији која је била модерна за период почетка XX века (Bratislav Pantelić. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), Vol. 56, No. 1 (1997), p. 29). Посебно је пројектована за намену телефонске централе и представља прву зграду те врсте у Србији (Решење о отврђивању својства споменика културе бр.1057/3 од 27.12.1968. године, стр. 2). Зграда старе телефонске централе је правно заштићена 1968. године и има статус културног добра од великог значаја. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 103.

градитељства, декоративног веза и ћилимарства.⁴²⁶ Експресионистички карактер централе првенствено пристиче из ауторове одлуке да главне фасаде телефонске централе артикулише у виду великог ћилима, са живописном геометријском декорацијом и црвеним акцентима.⁴²⁷ Стара телефонска централа се истиче аутентичним и асиметричним третманом угаоног дела зграде, који је у скулптуралном смислу наглашен куполом и плитким ризалитима, који се протежу дуж читаве висине објекта истичући њен положај и значај у читавој композицији.⁴²⁸ На углу зграде је пројектована прозачна купола у експресионистичком духу, са сложеном, решеткастом, звездасто-кристаластом структуром унутар спољне ребрасте опне, која плени својом минуциозном, готово чипкастом израдом.⁴²⁹ Порозна структура куполе успоставља блиску релацију са сведеном геометризованом пластиком на фасадним површинама. Опредељење да се на аутентичан и неконвенционалан начин акцентира угаони мотив куполе и декоришу фасаде објекта је последица експресионистичког става аутора и његове тежње да се први јавни објекат овог типа у Србији (телефонска централа) по сваку цену истакне у односу на обиље академистичких грађевина тога доба. Пластичност фасадних површина код Старе телефонске централе у Београду није посебно изражена, јер је експресионистички карактер постигнут на други начин, применом колоризма и скулптуралношћу форме. Иако је главни улаз у објекат из Косовске улице централно позициониран на фасади, зграда има асиметричну композицију, чиме је постигнута пауза на кровном венцу, која доприноси

⁴²⁶ Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига. 2006, стр. 144-146; Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 65; Bratislav Pantelić. „Designing Identities - Reshaping the Balkans in the First Two Centuries: The Case of Serbia”. *Journal of Design History* (Oxford), Vol. 20, Iss. 2 (2007), p. 135; Братислава Владић Крстић. *Традиционално ћилимарство у Србији*. Београд: Српска академија наука и уметности/САНУ, 1985, стр. 17-51.

⁴²⁷ Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 65; В. Pantelić. *op. cit.*, p. 135.

⁴²⁸ Зграда телефонске централе је првобитно пројектована да буде на самом углу улица Палмотићеве и Косовске, међутим на иницијативу Министарства грађевина (по наводима Бранка Таназевића), без посебног оправдања, зграда је увучена у односу на регулациону линију, чиме је током извођења дошло до корекције оригиналног пројекта. С обзиром да је парцела на кој је грађен објекат централе трапезастог облика, зграда је прожирена за читав метар (Бранко Таназевић. „Нова Телефонска централа”. *Српски технички лист* (Београд), бр. 30 (1908), стр. 272-274).

⁴²⁹ Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 65.

потенцирању угаоне куполе као главног мотива.⁴³⁰ Широки ризалит са стране Косовске улице је померен ка десном суседном објекту, што потенцира асиметрију и динамику објекта, мада уједно представља и извесну формалистичку контрадикторност, јер би се могло очекивати да због истицања ширег ризалита и репрезентативног третмана фасаде, управо на том месту треба да се појави главни улаз у зграду. Напротив, главни улаз је постављен централно, између два ризалита, што у пројектантском смислу није довољно наглашено. Широки прозорски отвори разграђују целовитост ширег ризалита, што указује на слабљење традиционалног канона и примену модернијег, сецесијског приступа.⁴³¹ Декоративни елементи на фасади су већим делом геометризовани и сведени на тракасте преплете живописних орнамената, који су инкрустрирани (увучени) у раван фасаде, што је по мишљењу Жељка Шкаламера једна од важних одлика Таназовићеве архитектуре.⁴³² Сем женских глава (маскерона) на појединим деловима ризалита зграде, остали орнаменти су геометријског типа и чине их: розете, тракасти преплети, шаховска поља и сл. У приземљу се јављају декоративне траке, које представљају асоцијацију на византијску архитектуру. Комплетна декоративна структура сачињена од живописних елемената на фасади, црпи инспирацију из српског ћилимарства.⁴³³ У материјализацији фасада се посебно истиче примена јарке црвене боје у обради детаља и орнамената. Интензиван црвени колорит, богата геометризована декорација и првенствено визија фасаде објекта попут живописног ћилима, представљају кључна обележја, која указују на постојање експресионистичког духа и у материјализацији фасада.

[Слике 18а,б] Сличан експресионистички карактер је Бранко Таназевић постигао и код реконструкције фасаде на згради Министарства просвете (данашња Вукова задужбина), код које је применио искуства са зграде Старе телефонске централе.⁴³⁴

⁴³⁰ Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 146.

⁴³¹ Гордана Гордић. *Стара телефонска централа, Косовска 47 - валоризација*. Београд: Завод за заштиту споменика културе Београда, 1966, стр. 1; Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитектура, I том*. Београд: Београдска књига, 2005, стр. 420-424.

⁴³² Жељко Шкаламера. „Обнова српског стила у архитектури”. *Зборник за ликовне уметности Матице Српске* (Нови Сад), књ. 5 (1969), стр. 191-236.

⁴³³ Александар Кадијевић. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 65.

⁴³⁴ Милојко Гордић. *Зграда Министарства просвете*. Београд: Вукова задужбина, 1996, стр. 50.

Зграда Министарства просвете је у више наврата дограђивана.⁴³⁵ Главна фасада је симетрично пројектована, са акцентираним ширим централним делом, који се при кровном венцу завршава заталасаним троделним луком („тролисним забатом”), одвојеним од бочних сегмената наглашеним пиластрима, који пробијају кровни венац.⁴³⁶ Богата пластична декорација је пројектована у стилу преплета моравске школе. Полихромност фасаде је постигнута контрастирањем белих и жутих површина зида, који представљају подлогу (фон) за тамноцрвене рељефне и барелефне украсе. Фасадом доминирају веома уситњени елементи моравског преплета, утиснута шах-поља испод прозорских отвора, маскерони, розете и орнаментални вез са вегетабилним и фолклорним мотивима око прозора. Фасада је урађена по нацрту Бранка Таназевића, тек након комплетне реконструкције објекта, која се завршила 1906. године и сугестије Драгутина Инкиострија да би било добро да објекат добије и фасаду (попут ентеријера) у „српском стилу”.⁴³⁷ Уколико се упореде фасаде Старе телефонске централе и зграде Министарства просвете, може се закључити да је присуство декорације израженије код зграде Министарства просвете и да је њена пропорција у односу на целину фасаде значајнија, због чега се јавља осећај њене визуелне пренаглашености, из чега проистиче њен експресионистички карактер.

⁴³⁵ Најстарији део зграде, према данашњој улици Српских владара, је пројектовао Александар Бугарски од 1870. до 1871. године за извесног Димитрија Миту Голубовића, као породичну кућу, што се није десило, јер је непосредно након изградње кућа дата под кирију, а неколико година касније продата Спрском правитељству (1879. године). Другу фазу доградње дворишног крила и реконструкције главне фасаде објекта је спровео Бранко Таназевић од 1907. до 1912. године, за потребе Министарства просвете Србије, док је последња фаза доградње дворишног дела спроведена 1924. године по пројекту Жарка Татића. У време када је настала, Александар Бугарски је пројектовао скромну фасадну декорацију, при чему је правио разлику између главне и споредних фасада (М. Гордић. *op. cit.*, стр. 18; Светлана Иванчевић. „Комплекс Министарства просвете. Могућност ревитализације”. *Наслеђе* (Београд), бр. I (1997), стр. 111-118; Гордана Марковић. (ур.) *Споменичко наслеђе Србије: непокретна културна добра од изузетног и великог значаја*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2007, стр. 149; С. Богуновић. *op. cit.*, стр. 262-263).

⁴³⁶ Зоран, Маневић. „Српска архитектура XX века”. у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 22.

⁴³⁷ Инкиостријево решење фасаде је било одбијено под образложењем да мотиви који су приказани нису имали карактер српске архитектуре, те да самим тим решење није било одговарајуће за зграду Министарства просвете. У предлогу Бранка Таназевића из Архитектонског одељења Министарства грађевина су били примењени елементи са српских сакралних грађевина моравске школе (М. Гордић. *op. cit.*, стр. 45-46).

Глава III

3. ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Завршетком Првог светског рата, дошло је до распада Аустроугарске монархије, Отоманске империје, Немачког и Руског царства. Том приликом су формиране нове државе (Аустрија, Мађарска, Чехословачка, Пољска и Краљевина СХС, Финска, Естонија, Латвија, Литванија и Источна Прусија) на темељима старих империја.⁴³⁸ Привођење рата крају је поново актуелизовао питање формирања заједничке јужнословенске државе (Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца), о којој су и већина припадника и српских и хрватских политичких елита, имали различита интересна гледишта.⁴³⁹ Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца или „*Прва Југославија*” (основана 1. децембра 1918) се већ од првог дана суочила са бројним унутрашњим проблемима, који су били изазвани ратним разарањима, великим људским губицима и пре свега потребом да се прилагоди различитим културама од којих се састојала, а које су имале супротне погледе разнородних политичких снага на унутрашње уређење.⁴⁴⁰ Народи који су се налазили у једнственој државној заједници Краљевине СХС, се нису довољно добро познавали, јер је читава идеја југословенства била заснована на неговању етничке сличности,

⁴³⁸ Erik Hobsbaum. *Doba ekstrema: Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914-1991*. Beograd: Dereta, 2002, str. 31-32.

⁴³⁹ Хрвати су у будућој држави себе видели као равноправан народ са осталима, док су се потајно надали да ће путем уједињења решити питање италијанских претензија ка Истри и Далмацији. Српска страна је посматрала на заједничку државу више као на којекакву награду за ослободилачку борбу, у којој би Срби требало да буду доминантан народ, а Србија „Пијемонт јужних Словена”. Опречни ставови и размимоилажења политичких елита је у више наврата током XX века довело до критичних ситуација, посебно током Другог светског рата и рата током деведесетих година (Мари Јанин-Чалић. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: СЛЮ, 2013, стр. 94-99; Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007. стр. 212-229; Aleksandar Ignjatović. „From Constructed Memory to Imagined National Tradition: The Tomb of the Unknown Yugoslav Soldier (1934-38)”. *The Slavonic and East European Review* (Leeds), Vol. 88, No. 4 (October 2010), pp. 624-651; Димитрије Буквић. „Идеологија и архитектура: Рад београдских модерних од 1929. до 1987. године”. *Теме* (Ниш), бр. 1 (2014), стр. 107-125).

⁴⁴⁰ Бранко Петрановић. *Историја Југославије 1918-1988: Краљевина Југославија 1914-1941, I том*. Београд: Нолит, 1988, стр. 30-55.

заједничком језику и интересима, због чега је државу било веома тешко водити.⁴⁴¹ Са друге стране, народи који су били укључени у Краљевину СХС, су у непосредној прошлости имали различите државне системе и институције и били су раздвојени вером, образовањем и животним искуством. Поменуте разлике су довеле до неравномерног развоја и бројних супротности, које је временом било веома тешко превазићи.⁴⁴² Тежећи да реши настале проблеме Краљ Александар I Карађорђевић је 6. јануара 1929. године, укинуо Видовдански устав (из 1921. године), којим је Краљевина СХС била парламентарна и наследна монархија, што је само још више продубило проблеме у земљи. Том приликом је забрањен рад свих политичких странака и распуштен је парламент. Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца је промењено име у Краљевина Југославија, чиме је уједно идеја о интегралном југословенству постала званична државна доктрина.⁴⁴³ Период краљеве апсолутне власти се завршио његовим атентатом у Марсеју 1934. године, након кога се јаз између народа у краљевини, подстакнут економском кризом у земљи и у свету, још више продубио.⁴⁴⁴ У условима неразвијене привреде и аграрног друштва се јавила велика потреба за факултетски образованим кадром, који би имао значајну улогу у даљем развоју друштва. Школовање стручних кадрова на европским универзитетима, иако је пре рата било плански дефинисано⁴⁴⁵, није било у довољној мери, која би могла да задовољи потребе новонастале државне заједнице. Са отварањем Краљевине СХС према Европи, успоставља се значајнија културна размена са европским центрима, попут Париза, Лондона и Берлина, из којих су долазили бројни утицаји, који су окарактерисали културни амбијент у Краљевини СХС, па самим тим и у Србији.⁴⁴⁶ Посебно је била значајна веза са Чехословачком, која је сматрана за братску словенску земљу, у

⁴⁴¹ 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 Универзитета у Београду, 2013, стр. 17.

⁴⁴² Љубодраг Димић. *Културна политика у Краљевини Југославији 1918-1941, I део*. Београд: Стубови културе, 1996, стр. 24.

⁴⁴³ Током трајања диктатуре краља Александра I Карађорђевића се тежило етничком унитаризму. Чврста централистичка власт је требало да сачува целовитост државе, коју су изједали српско-хрватски међустраначки сукоби (Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 34-36; Димитрије Буквић. „Идеологија и архитектура: Рад београдских модерниста од 1929. до 1987. године”. *Теме* (Ниш), бр. 1 (2014), стр. 107-125).

⁴⁴⁴ М. Жанин-Чалић. *op. cit.*, стр. 146.

⁴⁴⁵ Видети почетак петог поглавља о планирању интелектуалне елите на страним универзитетима.

⁴⁴⁶ М. Жанин-Чалић. *op. cit.*, стр. 135-138.

којој су се школовали поједини српски интелектуалци и истакнути архитекти из Србије, попут Момира Коруновића, Јана Дубовија, Светомира Лазића и Николе Добровића.⁴⁴⁷

С обзиром на то да су се српски архитекти, након школовања на великим универзитетским центрима у Европи, враћали у још увек конзервативну домаћу средину, савремени европски токови су постепено почели да утичу на урбанистичку и архитектонску делатност Београда и Србије, због чега су између два светска рата, примењивани различити архитектонски стилови.⁴⁴⁸ Појава нових стилова у уметности и у архитектури је у великој мери била одраз поменуте културне размене, која се одвијала током двадесетих и тридесетих година XX века, из које су се као последица појавили први наговештаји модернизма у архитектури Србије.⁴⁴⁹ Доминантни стилски правци између два светска рата су били академизам, српски национални стил и модернизам. Елементи сецесије се јављају на веома малом броју грађевина и углавном су интегрисани и могу се приметити у оквиру српског националног стила, експресионизма и Ар-декоа.⁴⁵⁰ Стилски правци, који су обележили развој српске архитектуре између два светска рата, у великој мери су били дефинисани у Архитектонском одељењу Министарства грађевина. Држава је на тај начин, преко Министарства грађевина, утицала на изградњу репрезентативних објеката, који су постали носиоци главних архитектонских токова и узорни многим српским градитељима.⁴⁵¹ Министарство грађевина је у Краљевини Југославији, имало кључну улогу у стварању градитељске политике у земљи и у дефинисању односа државе према државним архитектима.⁴⁵² Већина инжењера у Србији, у међуратном периоду је била

⁴⁴⁷ Тања Дамљановић. *Чешко-српске архитектонске везе 1918-1941*. Београд: Републички завод за заштиту културе, 2004, стр. 79-118.

⁴⁴⁸ Саша Михајлов, Биљана Мишић. „Палата главне поште у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 251.

⁴⁴⁹ Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38; Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31.

⁴⁵⁰ Александар Кадијевић, „Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* бр. 5, Београд 2004, 55.

⁴⁵¹ С. Тошева. *op. cit.*, стр. 35-40.

⁴⁵² Доношењем закона, уредби и прописа везаних за градитељство, Министарство грађевина је тежило да уреди архитектонско-урбанистички развој. Закони и прописи су имали пресудну улогу у дефинисању градитељске продукције у земљи. Путем правне регулативе коју је

запослена у оквиру Министарства грађевина. Структура кадра у Министарству је била састављена највећим делом од домаћих стручњака, који су се школовали у иностранству на престижним универзитетима у Бечу, Минхену и Пешти, док је мањи број стручњака био пореклом из иностранства. Од истакнутих стваралаца тога доба, који су радили у оквиру Архитектонског одељења Министарства грађевина су: Андра Стевановић, Александар Бугарски, Милутин Борисављевић, Хаџи Никола Живковић, Михајло Валтровић, Димитрије Леко, Јован Илкић, Момир Корунковић, Стојан Тителбах, Јан Неволе, Јелисавета Начић, Драгутин Маслаћ, Петар Поповић, Бранко Таназевић и др. С обзиром да је Министарство грађевина након Првог светског рата имало значајан проблем са недостатком техничког кадра, одлуком Министарства је примљен већи број страних инжењера (превасходно руске националности), који су били запослени по уговору, јер је држава као инвеститор изградње јавних објеката имала највише поверења у њихову стручност.⁴⁵³ Од руских архитеката који су стварали у Србији током међуратног периода се могу истаћи: Николај Петровић Краснов, Виктор Викторовић Лукомски, Василије Михајлович Андросов, Роман Николајевич Верховској, Валериј Владимировић Сташевски и др.⁴⁵⁴

конципирало и предлагало Архитектонско одељење Министарства грађевина, а држава доносила, ово министарство је имало највећи утицај на дефинисање методологије у пројектовању и изградњи јавних грађевина (С. Тошева. *op. cit.*, стр. 5, 39).

⁴⁵³ Снежана Тошева наводи да су разлози велике популарности руских архитеката између два светска рата у Краљевини СХС: „наклоност краља Александра, б) историјске околности које су довеле до масовне емиграције руса широм света, в) недостатак домаћег кадра и г) њихова стручност” (С. Тошева. *op. cit.*, стр. 202-214).

⁴⁵⁴ О присуству руских архитеката у Краљевини СХС/Југославији и значају њиховог стваралаштва током међуратног периода још видети: Aleksandar Kadjević, Marina Đurđević. „The Architecture of Russian Emigrants in Yugoslavia in the Period Between The World Wars”. *Spatium* (Belgrade), No. 3 (1998), pp. 15-22; Александар Кадијевић. „Улога руских емиграната у београдској архитектури између два светска рата”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 49-50 (2002-2003), стр. 131-142; Александар Кадијевић. „О раду руских архитеката у јужној Србији између два рата”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 41 (2001), стр. 245-252; Александар Кадијевић. „Рада Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 44 (1997), стр. 221-255; Александар Кадијевић. „Рада архитеката Јулијана Дјупона и Всеволода Татарина у југоисточној Србији”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 38 (1998), стр. 137-142; Александар Кадијевић. „Београдски период рада архитектке Виктора Викторовича Лукомског (1920-1943)”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 45-46 (1998-1999), стр. 115-132; Александар Кадијевић. „Београдски опус архитекте Романа Николајевича Верховскоја (1920-1941)”. *Наслеђе* (Београд), бр. 2 (1999), стр. 33-40; Александар Кадијевић. „О раду архитектке Ксеније Белавенец-Медведев”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 40 (2000), стр. 115-124; Александар Игњатовић. „Разлика у функцији сличности - архитектура

Велика потреба за изградњом јавних објеката у међуратном периоду је довела до тога да су се готово сви јавни објекти пројектовали класичним архитектонским језиком и у складу са академистичким принципима. Репрезентативна здања су тенденциозно грађена у академистичком стилу, са циљем да представе Краљевину СХС као стабилну и моћну државу.⁴⁵⁵ Главни протагонисти академизма у Србији су били српски архитекти, који су се школовали у иностранству, руски архитекти и други страни архитекти, који су деловали на територији Краљевине. Као најзначајнији представници академизма између два светска рата у Србији се истичу: Николај Краснов (Државни архив „Мањез”, Београд, 1928; Стари двор на Дедињу, Београд, 1929; Министарство финансија, Београд, 1928.), Григорије Самојлов (Црква Св. Архангела Гаврила, Београд, 1939.), Василиј Фјодорович Баумгартен (Руски дом, Београд, 1933; Генералштаб, Београд, 1928.), Димитрије М. Леко (Министарство социјалне политике и народног здравља, Београд, 1933.), Светозар Јовановић (Палата Министарства саобраћаја, Београд, 1932.), Милутин Борисављевић (кућа Флашар на Неимару, Београд, 1932.), браћа Петар и Бранко Крстић (Палата Аграрне банке, Београд, 1934) и др.⁴⁵⁶

Током тридесетих година XX века, када су почели да се јављају први модернистички објекти у Србији, експресионизам се у средњој и северној Европи већ гасио. Романтичари су у Србији у то време посезали за експресионизмом, као средством за оживљавање традиционалне декорације и користећи изражајност уситњених фасадних елемената и немирне силуете масивних волумена постизали драматичне визуалне ефекте.⁴⁵⁷ Експресионизам је у периоду између два светска

руских емиграната у Србији између два светска рата и конструкција српског националног идентитета”. *Токови историје* (Београд), бр. 1 (2011), стр. 63-75.

⁴⁵⁵ С. Тошева. *op. cit.*, стр. 216-231; Александар Игњатовић. „Сањана прошлост, замишљена будућност: Архитектура и национални идентитет у Србији”, у: Мишко Шуваковић. *Историја уметности у Србији XX век. III: Модерна и модернизми 1878-1941*. Београд: Орион арт, 2014, стр. 145.

⁴⁵⁶ О архитектури академизма видети детаљније у: Александар Кадијевић. *Естетика архитектуре академизма (XIX - XX век)*. Београд: Грађевинска књига, 2005; Богдан Несторовић. „Постакадемизам у архитектури Београда (1919 – 1941)”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XX (1973), стр. 339-381; Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”. у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38.

⁴⁵⁷ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр.17. (1990); Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77.

рата у Србији, најчешће примењиван у пројектовању слободностојећих јавних објеката, док су врло ретки примери примене експресионизма у архитектонским концепцијама приватних и стамбених зграда, као и уграђених (интерполованих) објеката.⁴⁵⁸ Александар Кадијевић наводи да се:

„закаснили утицај европског експресионизма запажа на извесном броју реализованих објеката и конкурсних радова, како у делима модерниста, тако и код присталица романтичарског градитељства.⁴⁵⁹

По његовом мишљењу, експресионизам се извесним елементима јавио између два светска рата, у оквиру доминантних стислких праваца у српској архитектури, због чега у свом чланку истиче присуство „романтичарског” и „модернистичког експресионизма”.⁴⁶⁰ За разлику од хрватских архитеката, који су неговали личне и сарадничке контакте са експресионистима из немачке⁴⁶¹, српска средина се по први пут упознала са идејним основама експресионизма преко усмених саопштења

⁴⁵⁸ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр.17. (1990), стр.91.

⁴⁵⁹ А. Кадијевић. *loc. cit.*

⁴⁶⁰ Кадијевић прави јасну разлику између „романтичарског” и „модернистичког” експресионизма, јер сматра да је први орјентисан у правцу носталгичног оживљавања прошлости и симболима који су конвенционално препознатљиви, док је друга (модернистичка) струја експресионизма окренута према будућности и у тематском смислу нагиње ка апстракцији. Обе струје повезује склоност ка динамизму скулптурално моделованим композицијама (Aleksandar Kadjević, Tadija Stefanović. „Expressionism and Serbian Architecture Between Two World Wars”, in: Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson, Igor Marjanović. (eds.) *On The Very Edge: Modernism and Modernity in The Arts and The Architecture of Interwar Serbia (1918-1941)*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 179-200; Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77; Александар Кадијевић. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”, у: Александар Кадијевић, Милан Попадић (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 260).

⁴⁶¹ Најзначајнији хрватски архитект-експресиониста је био Драго Иблер (Drago Ibler), који је завршио Високу техничку школу у Дрездену, након чега је у периоду од 1922-1923. године радио у атељеу Ханса Пелцига (Hans Poelzig) у Берлину. Највећи део његових експресионистичких дела је остао на нивоу пројекта. Уређење павиљона на Међународној изложби декоративних уметности у Паризу из 1925. године је једино његово реализовано експресионистичко дело (Željka Čorak, Rajka Davison, David Davison. „The 1925 Yugoslav Pavilion in Paris”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (1990), pp. 36-41). Код Ханса Пелцига су се усавршавали и Зденко Стрижић и Јосип Пичман, док је Јурај Најдхард (Juraj Neidhardt) био код Питера Беренса (Peter Behrens) у Берлину (Vesna Mikić. „O evoluciji klasičnosti moderniteta od Schinkela do Kovačića i Pičmana”. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, ВНА Bibliography of the History of Art, Vandoeuvre-les-Nancy Cedex, Francuska / Santa Monica. Cal. USA. br.33 (2009), str. 283-294). Поред Иблерових пројеката, Градска кафана на Тргу бана Јелачића у Загребу (Ignjat Fischer, 1931.) и Соколски дом у Загребу (Stjepan Planić, 1931.), спадају у значајне експресионистичке реализације у хрватској архитектури између два светска рата.

студената који су студирали архитектуру на немачким универзитетима и из часописа, попут француског „*L' Architecture d' Aujourd' Hui*” и немачког „*Bauhausbücher*”.⁴⁶² Велики значај за развој и ширење авангардне уметности и архитектуре у Србији је имао часопис „*Зенит*”, у коме су промовисане идеје интернационалних авангардних уметничких покрета попут експресионизма, футуризма, руског конструктивизма и дадаизма.⁴⁶³ Александар Кадиевић наводи да се експресионизам у српској архитектури између два светска рата:

„претежно оваплотио у умереној, уочљиво обузданој форми, спутан крутим ограничењима грађевинског законодавства, којим је спречаван хоризонтални, а делом и вертикални пластички експресионизам јединица усађених у градске блокове. Отуд су крупнији експресионистички искораци превасходно забележени у архитектури самостално издвојених јавних објеката, а ретко на породичним кућама и узиданим стамбеним зградама”.⁴⁶⁴

Експресионизам се првобитно јавио у оквиру романтичарких тежњи, које су заступали Момир Коруновић, Александар Дероко, Александар Васић и Петар Поповић и у конкурсним пројектима за светосвски храм браће Крстић, Душана Бабића и Милана Злоковића из 1926. године,⁴⁶⁵ да би се након појаве модернизма у архитектури Србије даље развијао у оквирима модернистичке оријентације.⁴⁶⁶

⁴⁶² Александар Кадиевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр.17. (1990), стр. 91; Бранислав Којић. *Друштвени услови развојта архитектонске струке у Београду од 1920-1940. године*. Београд: САНУ, 1979, стр. 9.

⁴⁶³ Часопис „Зенит” је излазио у периоду од 1921. до 1926. године. Уредник часописа је био Љубомир Мишић, који је био један од пропагатора „балканског барбарогенија”, што је представљало одговор на сличне идеје које су се јављале у авангардним покретима широм европе. Мишић је у својим текстовима истицао снагу и значај спонтаног изражавања, визија и снова (Irina Subotić. „Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia”. *Art Journal* (New York), Vol. 49, No. 1 (1990), pp. 21-27; Irina Subotić, Ann Vasić. „Zenit and Zenitism”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Miami Beach), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (1990), pp. 14-25; Irina Subotić. „Concerning Art and Politics in Yugoslavia during the 1930s”. *Art Journal* (New York), Vol. 52, No. 1, Political Journals and Art, 1910-40 (1993), pp. 69-71; Jasmina Čubrilo. „Yugoslav avant-garde review Zenit (1921-1926) and its links with Berlin”. *Centropa* (New York) Vol. 12, No. 3 (September 2012)).

⁴⁶⁴ Александар Кадиевић. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”, у: Александар Кадиевић, Милан Попадић (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 262.

⁴⁶⁵ Александар Кадиевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990); Александар Кадиевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77; Zoran Manević. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (1990), pp. 70-75.

⁴⁶⁶ Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972,

Модернизам у Европи је током двадесетих година доживео пуну афирмацију, док се у Србији јавио са закашњењем.⁴⁶⁷ Појава модернизма у Србији је везана за крај 1928. године и делатност „Групе архитектата модерног правца” (ГАМП), коју су основали Милан Злоковић, Бранислав Којић, Јан Дубови и Душан Бабић. Почетком 1929. године Бранислав Којић је објавио чланак о модернизму, који је презентовао нови покрет и период у развоју архитектуре у Србији. Чланак је публикован под називом „Архитектура Београда” у дневном листу „Време”.⁴⁶⁸ Група архитектата модерног правца се јавила као реакција на академистичке и романтичарске тежње, које су у међуратном периоду у Србији, уживале значајну подршку јавности.⁴⁶⁹ Активност групе се у почетку, више базирала на пропагирању модернистичких идеја, него што је била евидентна у архитектонској пракси. Група није иступила са формално дефинисаним ставовима у виду манифеста, али су се јасно дистанцирали од актуелних тенденција националног романтизма и академизма. Иако су њихови ставови у почетку били оштро критиковани, под изговором да чланови групе узалудно теже иностраним новитетима који су у моди, група је успела да у периоду од неколико година промовише своје идеје путем неколико архитектонских изложби. Чланови групе су самостално реализовали низ пројеката у духу модернизма до 1934. године, када се група „ГАМП” званично распала.⁴⁷⁰ Ставови српских модерниста, који су били окупљени око Групе архитектата модерног правца, нису прихватили експресионизам као стил. Иако се архитектонски опус Николе Добровића,

стр. 7-38; Љиљана Милетић Абрамовић. „Копитарева градина III - модерна архитектура, 1928-1998”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 11, (2002), стр. 65-71.

⁴⁶⁷ По Ранки Гашић прву генерацију српских модерниста су чинили Милан Злоковић, Јан Дубови, Душан Бабић, Драгиша Брашован и Никола Добровић, да би директнију везу са покретом модернизма остварили тек Милорад Пантовић, Јован Крунић и Бранко Петричић, који су провели неко време радећи у атељеу Ле Корбизјеа (Le Corbusier) (Ранка Гашић. „Српска култура између два светска рата”. *Историја 20. века* (Београд), бр. 2 (2008), стр. 171-172).

⁴⁶⁸ Р. Гашић. *loc. cit.*

⁴⁶⁹ Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - уметност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38.

⁴⁷⁰ Иако је Група архитектата модерног правца највећи допринос остварила у периоду између два светска рата, њихово присуство и значај после Другог светског рата се огледа више у теоријским радовима, јер их је у пројектантском смислу наследила генерација архитектата, која им је била конкуренција (Димитрије Буквић. „Идеологија и архитектура: Рад београдских модерниста од 1929. до 1987. године”. *Теме* (Ниш), бр. 1 (2014), стр. 107-125).

Милана Злоковића, Бранислава Којића, Јана Дубовија и др., заснивао на индивидуалној интерпретацији пројектантских ставова Адолфа Лоса, чешког функционализма, кубизма и Баухауса, у делима појединих модерниста се ипак могу приметити елементи архитектуре европског експресионизма.⁴⁷¹ Прве реализовани објекти који су грађени у модернистичком духу, јављају се тек након 1930. године, од којих су најзначајнија остварења архитеката Николе Добровића, Милана Злоковића и Драгише Брашована. Међу значајнија остварења ова три српска „модернистичка класика” у периоду између 1930-40. године, спадају дела попут: плана регулације Теразијске терасе у Београду (Добровић, 1930), Дечије клинике у Београду (Злоковић, 1935-40), зграда постројења „Фиат” (Злоковић, 1939-40), Брашованови изложбени павиљони у Барселони (1929) и Милану (1931), зграда Дунавске Бановине у Новом Саду (1939-41), зграда штампарије „БИГЗ” у Београду (1933-40) и зграда Дома ваздухопловства у Земуну (1935).⁴⁷² Након првих реализација и потврђених успеха раних српских модерниста (Злоковић, Добровић, Брашован), модернистичке идеје се јављају и код других архитеката након средине четврте деценије XX века. Примена савремених градитељских искустава се посебно истиче у делима архитеката: Богдана Несторовића (зграда Занатског дома у Београду, 1933.), Момчила Белобрка (стамбена зграда у Његошевој улици у Београду, 1935.), Бранислава Којића (кућа др Ђурића у Београду, 1933.), браће Крстић (палата Симе Андрејевића Игуманова у Београду, 1938.) и др.

3.1. СКУЛПТУРАЛНОСТ ФОРМЕ

Скулптуралност облика је поред пластичности површина, примарна тема путем којих су се експресионистичке тенденције између два светска рата манифестовале у Србији. Скулптурална решења која су реализована су се првенствено јављала код иностраних архитеката, попут Александра Попа (Alexander Popo), Ота Бартнинга (Otto Batning), Јожета Плечника (Jože Plečnik) и др., који су

⁴⁷¹ Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - уметност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38; Љ. Милетић Абрамовић. *op. cit.*, стр. 65-71.

⁴⁷² Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - уметност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38.

пројектовали између два светска рата у Србији, за разлику од српских архитеката, чија је тежња ка скулптуралности највећим делом остала на нивоу нереализованих пројеката.⁴⁷³ Александар Кадијевић, пратећи своју тезу о постојању два појавна облика експресионизма (романтичарског и модернистичког), између два светска рата у Србији, наводи да:

„У делима романтичара доминирају хипертрофиране сензуално заобљене и сферне форме као показатељи унутрашње снаге кондензовано степенованих маса, док су код модерниста акцентовани оштри углови, стреловито усмерене површине, чврста геометрија ваљка, кубуса, пирамиде или троугла, којима су наглашавани симболи динамичног материјалистичког доба”.⁴⁷⁴

[Слике 19а-в] Први пример скулптуралности у међуратном периоду се јавља 1926. године, код зграде Првог Дунавског паробродарског друштва у Београду (арх. Alexander Popp, Стеван Тоболар),⁴⁷⁵ која није значајније примећена у Београду, с обзиром на то да је објекат, када је изграђен, окарактерисан као „неконвенционалан бечки склоп, неразумљив широј популацији”.⁴⁷⁶ Објекат се налази на углу улица Капетан Мишине и Господар Јевремове и тип је интерполованог стамбено-пословног објекта на углу.⁴⁷⁷ Инспирисан делатношћу фирме за коју пројектује, Александер Поп уводи у визуелни идентитет зграде, елементе који подсећају на пароброд, попут стилизованих димњака, јарбола и

⁴⁷³ Изузетак представљају Момир Коруновић и Драгиша Брашован, чија су дела између два светска рата ретки примери скулптуралности у Србији, која су реализована (Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77).

⁴⁷⁴ А. Кадијевић. *loc. cit.*

⁴⁷⁵ Представништво аустријског Дунавског паробродарског друштва (D.D.S.G. - „Donaudampfschiffahrtsgesellschaft”) је реализовано по идејном пројекту архитекте Александра Попа (Alexander Popp), након разраде и пар ситних корекција Стевана Тоболара. С обзиром да је Тоболар једнако потписан на пројекту поред Александра Попа, Маре Јанакова Грујић је мишљења, да је Тоболар имао могућност да испројектује унутрашњу организацију зграде и пар ситнијих корекција на пројекту, до којих је дошло вероватно током разраде. (Маре Јанакова Грујић. „Београдски опус архитекте Стевана Тоболара (1888-1943)”. *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 153). Александар Кадијевић истиче да је зграда једно од првих примера „модернистичког експресионизма” у Србији, који је посредством аустријског архитекте Александра Попа стигао из Беча почетком треће деценије двадесетог века (А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 68). Маре Јанакова-Грујић наводи Попов и Тоболаров објекат као представника „европског модернизма експресионистичког опредељења” (М. Јанакова Грујић. *op. cit.*, стр. 155).

⁴⁷⁶ „*Наши нови облакодери*”, Политика, 9. јул 1926, стр. 6 (Према: А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 68).

⁴⁷⁷ Функционална организација стамбено-пословне зграде је логично структурисана, са главним просторијама оријентисаним према уличним странама, а комуникацијама и помоћним просторима оријентисаним према унутрашњем дворишту. Приземље је коришћено за пословну намену, док су по спратовима развијани стамбени садржаји.

сидра.⁴⁷⁸ Скулптурална тема сучељавања уличних фронтова, који се сударају, а не обједињују, је потенцирана вешто позиционираним лођама на типским спратовима, које се налазе у процепу између два „димњака”. Њихова позиција доприноси визуелном утиску расчлањености угаоног мотива. У приземном делу, код главног улаза се стиче утисак, као да је додат сегмент композиционо већ складној целини. Монументално степениште које се развија одмах иза улазних врата је сакривено фасадним зидовима у приземљу, који формирају ветробран (иако је могао да се развије у унутрашњости зграде). Овакав став аутора (иако на први поглед делује као нелогичност у пројекту) се може тумачити као тежња ка обједињавању два улична фронта у приземном делу, чиме је створена визуелна представа „палубе брода”. Прочеље зграде је фланкирано вертикалним масама, чија је виткост наглашена симетрично постављеним плитким пиластрима, између којих се по спратовима пружају витки прозори и наводе поглед ка мотиву „димњака”. Марија Дрљевић наводи, да улазни део зграде евоцира облик прамца брода или бродске кабине, што зграду доводи у везу са њеном наменом.⁴⁷⁹ Имајући у виду да објекат представништва Првог дунавског паробродарског друштва у Београду излази на две улице различитог карактера, третман фасада је готово идентично конципиран, са релативно мирном и складно дефинисаном безорнаменталном површином зидног платна из кога, у зони типских спратова, излазе оштри, закошени еркери са симетрично распоређеним прозорима, који попут таласа ритмично стреме ка углу зграде. Због своје карактеристичне обраде фасаде и изражене спратности зграде (П+5 спратова), у тадашњој штампи је зграда окарактерисана као „облакодер”.⁴⁸⁰ Марија Дрљевић истиче динамику фасадне пластике као један од неколико карактеристичних експресионистичких елемената, који су примењени на згради D.D.S.G.⁴⁸¹, са чим је сагласна и Марија Јанакова Грујић кад каже да:

⁴⁷⁸ Зоран Маневић. „Непознати аутор: Зграда Дунавског паробродског друштва”. *Комуникације* (Београд), бр. 60 (1987), стр. 11–12.

⁴⁷⁹ Марија Дрљевић. „О архитектури зграде представништва Првог дунавског паробродарског друштва у Београду”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 20-21 (2007), стр. 130.

⁴⁸⁰ Аноним. „Наши нови облакодери”. *Политика* (Београд), бр. 6538 (9. јул 1926.), стр. 6.

⁴⁸¹ М. Дрљевић. *op. cit.*, стр. 133.

„Са снажно разбијеним углом и разуђеном архитектонском композицијом, ова кућа је, иако у извесној мери предимензионисана и пренаглашена за постојећу локацију, унела много живописности у амбијент падине ка Дунаву”.⁴⁸²

Два главна фасадна платна се динамично сусрећу градећи мотив „засеченог” угла. Александар Кадијевић увиђа сличност између Попове зграде у Београду и Беренсове (Peter Behrens) управне зграде „Хехтс” (Hoechst) у Франкфурту.⁴⁸³ Сасвим је извесно да је Александер Поп могао бити инспирисан поједним мотивима поменуте зграде (часовником, јарболима и динамиком разуђених маса, које се уздижу у вис), будући да је Питер Беренс био старији колега и ментор Александеру Попу током вишегодишње сарадње.⁴⁸⁴

[Слика 20] Први наговештај изразите скулптуралности српских аутора, између два светска рата, се јавља код пројекта неизведеног павиљона Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у Филадельфији из 1924. године (арх. Петар и Бранко Крстић).⁴⁸⁵ Павиљон је пројектован као слободностојећа целина, билатерално

⁴⁸² М. Јанакоска Грујић. *op. cit.*, стр. 154.

⁴⁸³ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 68.

⁴⁸⁴ М. Дрљевић. *op. cit.*, стр. 132.

⁴⁸⁵ Павиљон у Филадельфији је грађен поводом прославе стопедесетогодишњице од оснивања Сједињених америчких држава и представља први пројекат који су браћа Крстић извели по завршетку студија. Након расписаног конкурса, урадили су две варијанте решења, којима су освојили прве две награде, што им је био први значајан успех. Зоран Маневић увиђа извесну сличност између филадельфијског павиљона и студентског решења Бранка Крстића, које је за разлику од експресионистичког карактера павиљона обрађено у академском маниру. У распису конкурса је тражено да се испројектује објекат у стилу „старе српске црквене архитектуре” (Зоран Маневић. *Градитељи 1*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1986, стр. 4; Zoran Manević. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (Autumn, 1990), pp. 70-75). Избор одговара јућег конкурсног решења је био посебно проблематичан, јер је павиљон требало да представља вишенационалну Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, а да уједно буде израђен „по националним мотивима” и да се нарочито „прикаже стил наше старе црквене архитектуре”. Иако је у жирију конкурса био по један представник од сваког народа у Краљевини, избор првонаграђеног српског решења, које је било у духу српске црквене архитектуре је изазвао бројне коментаре. Првонаграђено решење браће Крстић је требало да се реализује у Филадельфији, међутим, до спора је дошло након оштрих полемика између српских и хрватских уметника. Са хрватске стране се јавио предлог уметника Томислава Кризмана и намера да се национални павиљон коренито измени, јер није одговарао општим интересима читаве заједнице, тј. представљао је наводно само српски део архитектонског културног наслеђа. У немогућности да се спор разреши, на крају се одустало од изградње павиљона 1924. године, под изговором да је недостајало материјалних средстава (Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 206-208; Марина Ђурђевић. *Архитекти Петар и Бранко Крстић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Музеј науке и технике - Музеј архитектуре, 1996, стр. 18-20). По мишљењу Александра Игњатовића, неочекивани успех браће Крстић на конкурс за павиљон се пре може приписати одличјима, која су на „политички подобан начин одражавала

симетричног третмана са наглашеним монументалним улазом. У решењу је направљена градијација између главне фасаде и споредних, бочних фасада, али само у смислу различитог третмана обраде и динамике фасадне пластике. Основна романтичарска карактеристика павиљона проистиче из скулптуралног обликовања маса и заталасане пластике, која је заснована на теми мултиплицираних архиволти, равномерно спроведеној са свих страна објекта.⁴⁸⁶ Заталасаност секундарне пластике је више потенцирана у приземном делу, док се при хоризонталном венцу објекта број волута увећава, чиме се делимично умањује утисак динамичности фасада. Александар Кадијевић сматра да је павиљон браће Крстић у Филадельфији, својом формалном чврстином и наглашеним еклектичним декором, претеча и узор будућих романтичарско-експресионистичких остварења у Србији, док је, са друге стране, постсецесијски метод, који је примењен на објекту, оживљен наносима актуелног експресионизма.⁴⁸⁷

[Слика 21] Сличан приступ организацији маса, само значајније динамичнијој, браћа Крстићи су применили код конкурсног решења за храм Светог Саве на Врачару, у Београду 1926. године.⁴⁸⁸ За разлику од претходног поменутог павиљона у Филадельфији, конкурсно решење комплекса храма је веома разуђене основе, са јасно диференцираним зонама зграде храма, симетрично постављеним приступом, који води према улазу у храм и куле-звоника, која је прислоњена са спољне стране храма. Зоран Маневић је мишљења да су:

културни идентитет југословенске нације”, него неубедљивости решења других учесника конкурса, попут Милана Злоковића, Драга Иблера, Душана Бабића и др. (Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 333).

⁴⁸⁶ Зоран Маневић. *Браћа Крстић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1985.

⁴⁸⁷ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 90-100; Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 65; Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 206-208.

⁴⁸⁸ Конкурсним програмом је тражено да храм буде саграђен „у духу старе српске црквене архитектуре” са издвојеним звоником од објекта храма. Иако је сматрано да конкурс због значаја објекта треба да буде међународни, расписан је национални конкурс, на коме су право учешћа имали држављани Краљевине СХС и руси који су живели у њој (Марина Ђурђевић. *Архитекти Петар и Бранко Крстић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Музеј науке и технике - Музеј архитектуре, 1996, стр. 22-24).

„богато степеновање маса и обликовање куле-звоника ближи Коруновићевој романтичној варијанти експресионистичког наслеђа него „нашој старој црквеној архитектури” или филигранским сецесијским павиљонима.”⁴⁸⁹

Све елементе у композиционој целини ограда је чврсто дефинисана, прозачна колонада стубова са архиволтама, која са храмом и кулом формира границе порте, које раздвајају духовни простор од световног. Скулптурални карактер грађевине-комплекса проистиче из динамичног решења основних маса целине и асиметричне позиције акцентираних куле-звоника.⁴⁹⁰ Структура целине је расчлањена на већи број мањих купола, које су адитивним приступом, у централно симетричном распореду, позиционирани око главног кубета. Уколико се успостави паралела са филаделфијским павиљоном, евидентно је понављање кључних елемената, попут монументалног приступа и аркарних низова, који су у случају решења храма, хипертрофирани. Попут примарне волуметрије објекта и секундарна пластика је спроведена по идентичном принципу, понављањем заталасане аркадне пластике, која читаву целину уситњава до граница визуелне нечитљивости решења. Кадијевић наводи да, монументалистички концепт и примена „српско-византијског стила из доба кнеза Лазара”, који су тражени у распису конкурса, нису доследно спроведени,⁴⁹¹ већ решење браће Крстић представља:

„својеврсно романтично-експресионистичко решење, у којем доминира снага и сигурност компоновања маштовито смишљене степенасто разубеђене целине”.⁴⁹²

Тежња ка преувеличавању и мултипликацији елемената која је карактеристична, како за решење браће Крстић, тако и за друга решења на конкурс за храм Светог Саве, по Братиславу Пантелићу, је одражавала „осећај свемоћности и привида

⁴⁸⁹ З. Маневић. *op. cit.*, непагинирано.

⁴⁹⁰ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77; М. Ђурђевић. *op. cit.*, стр. 23.

⁴⁹¹ Образлажући свој пласман на конкурс браћа Крстић наводе да су схватили „монумент (мислећи на храм) у духу византијског храма Свете Софије у Цариграду”, која „иако је по унутрашњем простору и спољашњим масама величанствена, она нема ништа заједничко са нашом српско-византијском архитектуром” (М. Ђурђевић. *op. cit.*, стр. 23). Из њиховог коментара се види да су тенденциозно ишли у правцу постизања величанственог склопа и доживљаја, по цену одступања од програмом задатог обрасца.

⁴⁹² Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 92; Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 216.

националистичке еуфорије”.⁴⁹³ [Слике 22,23] На истом конкурс су се својим решењима истакли и Милан Злоковић и Душан Бабић, који су за разлику од браће Крстић приступили доста смиреније, пројектујући централно симетричне, али ипак разигране концепције храмова, код којих је експресионистички израз сведен на суперпонирање више међусобно прожетих маса, са хијерархијском градацијом кубета од највећег централног, ка мањим периферним и издвајање куле-звоника, која је у оба решења представљала визуелни акценат.⁴⁹⁴ Код Злоковићевог решења је евидентно одсуство било какве декорације. Динамичност секундарне пластике је сведена, како не би пренаглашавала разиграност примарних волумена и реметила доминацију централног предимензионисаног свода. Душан Бабић је, насупротив томе, секундарном пластиком подстакао изражајност целине, увођењем уситњених елемената, чиме се стекао утисак преоптерећености композиције, која је карактеристична и за решење браће Крстић. Сва три поменута решења представљају значајан искорак у односу на дотадашње пројекте српских храмова, јер су аутори, неоптерећени строгим пропозицијама конкурса, могли слободније да интерпретирају тему једног од најзначајнијих храмова у земљи. По Александру Кадијевићу, елементи који су се јавили у решењима браће Крстић, Милана Злоковића и Душана Бабића на конкурс за храм Светог Саве, први су очигледнији докази о присуству експресионизма у српској међуратној архитектури.⁴⁹⁵

[Слике 24а-в] Аутентичан пример изражајне скулптуралности се јавља код пијачног комплекса на Зеленом венцу у Београду из 1926. године (арх. Виктор Рос).⁴⁹⁶ У време када је грађена, пијаца „Зелени венац” је била једна од модернијих

⁴⁹³ Bratislav Pantelić. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), Vol. 56, No. 1 (1997), p. 54.

⁴⁹⁴ Зоран Маневић. „Наши неимари - Душан Бабић”. *Изградња* (Београд), бр. 2 (1981), стр. 44.

⁴⁹⁵ Кадијевић овде вероватно мисли на прве елементе који су се јавили у пројетима српских архитеката, јер је пре расписа овог конкурса реализовано дело Првог београдског паробродарског друштва 1924. године Александра Попа и Стевана Тоболара (Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 91-92; Александар Кадијевић. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”, у: Александар Кадијевић, Милан Попадић (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 267).

⁴⁹⁶ Пијаца је званично отворена 1. октобра 1926. године. Просецањем Југ Богданове улице и реконструкцијом окретнице „Зелени Венац” је поремењена првобитна структура пијачног

архитектонских остварења тога типа на Балкану. Комплекс пијаце је био расчлањен на више павиљонских објеката, организованих у двотрактни низ, повезаних залученим, четвороводним кровима. Објекти су формирали сочиваст простор пијачног трга, у чијем тежишту се налазио сложени, двоспратни павиљон са заталасаном, полигоналном куполом. Главни улаз у комплекс се налазио из улице Краљице Наталије. Лево и десно од главног улаза су били самостални павиљони са продавницама, који су уоквиравали простор трга. Иза централног павиљона који је био осмоугаоног облика у основи, налазио се велики, благо залучени павиљон са три куполе, које су означавале улазе са пијачног трга у продајни простор. Материјализација комплекса је била сведена, с обзиром да је продајни комплекс у питању, док је са друге стране нагласак стављен на колористичке акценте, који су примењени на кровним површинама купола, у виду црвено белих шах-поља. Експресионистички карактер целине проистиче из неконвенцијалне, двотрактне просторне организације комплекса, које не следи регулацијске токове улице Краљице Наталије, динамично решених, заталасаних купола и живописне, полихромне материјализације кровова у стилу „моравске” сецесије.⁴⁹⁷

[Слике 25а,б] Пројекат пијачне хале на Цветном тргу у Београду из 1927. године (арх. Јан Дубови), је по Зорану Маневићу и Александру Кадијевићу, антологијски пример раног београдског модернизма, код кога се уједно јављају и елементи експресионизма.⁴⁹⁸ Попут Бергове хале у Вроцлаву,⁴⁹⁹ Јан Дубови је на троугаоном плацу Цветног трга, без посебног устручавања применио циркуларно, степенасто решење хале, не водећи превише рачуна о облику парцеле и праћењу регулација.

комплекса, чиме је уместо симетричне композиције, скраћена целина са северне стране, према Југ Богдановој улици (Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитектура, I том*. Београд: Београдска књига, 2005, стр. 606-611; Никола Вучо. „Привредни развој града од 1919-1941”, у: Васа Чубриловић. (ур.) *Историја Београда*. Београд: Српска академија наука и уметности, књ. 3, 1974, стр. 200-236; Аноним. „Отварање нових пијаца”. *Политика* (Београд), 1.10.1926., стр. 5; Аноним. „Данас у 11 и по часова почиње продаја намирница на новој пијаци, на Зеленом Венцу”. *Време* (Београд), 1.10.1926., стр. 5).

⁴⁹⁷ С. Богуновић. *op. cit.*, стр. 606-611.

⁴⁹⁸ Маневић овај пројекат пореди са примером Бергове (Max Berg) хале из 1913. године (Centennial Hall), која је изграђена поводом обележавања стогодишњице битке код Лајпцига (Зоран Маневић. *Градитељи I*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1986, стр. 2; Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 95-96).

⁴⁹⁹ Зоран Маневић. „Наши неимари - Јан Дубови”. *Изградња* (Београд), бр. 3 (1981), стр. 37.

Радијална структура, која је проистекла из позиционирања центра у тежишту парцеле, фокусира главне пешачке правце из трију ободних улица, наводећи их ка централном, закривљеном простору пијачне хале.⁵⁰⁰ Скулптурални карактер тржнице проистиче из разуђене основе, која је расчлањена због вишеструког сутицања и продора пешачких праваца са различитих страна. Затворени тип пијачног објекта са функционалне стране није најоптималнији (због слабије проветрености простора), међутим, разлог за овакав ауторски став и скулптурални третман целине, проистиче из Дубовијеве идеје да објекат пијачне хале једног дана може да се искористи за изложбени павиљон.⁵⁰¹ Дубови наводи да му је основна идеја била да пијацу представи у облику слободностојеће „ротонде у парку”⁵⁰², међутим, аутор ремети целовитост цилиндричне форме „уједима” са стране улица Краља Милана (данас Српских владара) и Студеничком (данас Светозара Марковића),⁵⁰³ како не би сувише приближио објекат регулацијама ободних улица. Са друге стране, паузе на фасадама су биле неопходне због природног проветравања, јер се аутор определио за концепт затвореног пијачног објекта, али и због отварања визура према зеленилу, које је из окружења увео у примарни простор објекта. За разлику од Берговог концепта, код кога су галеријски простори прекривени целовитим, плитко закривљеним кровом, код Дубовијевог решења се спратови степенасто уздижу ка центру и приступа им се са интерног закривљеног ходника, што је знатно рационалније од Берговог решења. По Зорану Маневићу, основне црте Дубовијевог експресионистичног метода, који је применио на пројекту хале, су „целовитост унутрашњег простора и

⁵⁰⁰ Тања Дамљановић. *Чешко-српске архитектонске везе 1918-1941*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004, стр. 90.

⁵⁰¹ Дубови наводи да је разлог због кога је наткрио пијацу, пројектовање објекта у складу са климатским приликама, тј. да би хала могла да се користи и по лошем времену. Наведено према речима Јана Дубовија (Аноним. „Нова пијаца на Цветном тргу”. *Политика* (Београд), 25.12.1927, стр. 9; Дијана Милашиновић-Марић. *Архитекта Јан Дубови*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2001, стр. 30).

⁵⁰² Аноним. *op. cit.*, стр. 9.

⁵⁰³ Из основе архивског пројекта није јасно да ли се на фасади јавља отклон и у односу на Његошеву улицу, јер изгледа као да је са те стране наткривен улаз, мада аутор наводи да су улази само са три стране из праваца раскшћа (Аноним. *op. cit.*, стр. 9).

пластична мекоћа облина”⁵⁰⁴ док Дијана Милашиновић Марић, мислећи на пројекат пијачне хале, наводи да:

„дело Дубовог представља оригинално решење специфичног архитектонског проблема, а у духу експресионистичких тражења присутних у Европи после Првог светског рата”⁵⁰⁵.

Дубовијево решење хале на Цветном тргу је, за време у коме је пројектовано, било веома авангардно и не најбоље прихваћено од стране критике, о чему сведочи коментар критичара Петра Поповића, који сматра да није лепо да странци у Софији застају пред тамошњом стилском зградом пијаце, а да у Србији равнодушно пролазе поред „хоризонтала и вертикала које архитекта мисли да спасава бојом”⁵⁰⁶.

[Слике 26а-в] Значај павиљона Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/Југославије у Барселони из 1929. године (арх. Драгиша Брашован)⁵⁰⁷ је веома велик, јер иако је подигнут ван граница државе, он је у великој мери допринео процвату и популаризацији модерне архитектуре у Србији, док са друге стране, представља једно од најзначајнијих остварења у архитектонској култури Србије, које је

⁵⁰⁴ Зоран Маневић. *Градитељи 1*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1986, стр. 2; Зоран Маневић. *Дубови*. Београд: Друштво историчара уметности Србије, 1985 (непагинирано).

⁵⁰⁵ Д. Милашиновић-Марић. *op. cit.*, стр. 29.

⁵⁰⁶ Д. Милашиновић-Марић. *op. cit.*, стр. 31; Зоран Маневић. „Наши неимари - Јан Дубови”. *Изградња* (Београд), бр. 3 (1981), стр. 37.

⁵⁰⁷ Павиљон Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (од 3.10.1929. године „Краљевина Југославија”) се у историографији још помиње и као „Југославенски павиљон” (Александар Кадијевић. „Југословенски павиљон у Барселони 1929. године”. *Гласник ДКС* (Београд), бр. 19 (1995), стр. 213-216; Zoran Manević. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (1990), pp. 70-75). Павиљон је пројектован у Београду и изграђен је поводом светске изложбе архитектуре у Барселони 1929. године. То је била права прилика да се презентује млада југословенска нација, кроз примену модерног архитектонског стила, који је остао уједно веран и локалној традицији (Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. 2007, стр. 289-306). Необичним сплетом околности, Брашованов павиљон је на изложби добио другу награду, док је прва награда - „Гран При”, додељена архитекти Мис ван дер Роуе (Mies van der Rohe). (Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 289-291; Александар Кадијевић. „Југословенски павиљон у Барселони 1929. године”. *Гласник ДКС* (Београд), бр. 19 (1995), стр. 215; Александар Кадијевић. „Видови дистанцирања од појава током њиховог тумачења у архитектонској историографији”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 247; Z. Manević. *op. cit.*, р. 75) По мишљењу Александра Игњатовића, павиљон у Барселони је био „важан агенс идеологије интегралног југословенства”, јер је одражавао визуелни идентитет и „сведочанство модерности реформисане младе краљевине”, која је имала древне корене (А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. стр. 292-293).

грађено на експресионистички начин пре другог светског рата.⁵⁰⁸ За разлику од претходних учешћа Краљевине СХС на светском изложбама⁵⁰⁹, са павиљонима који су били грађени у духу националног, фолклорног стила, налог тадашње југословенске владе је био да се ангажује истакнути архитекта, који ће направити павиљон у стилу модерне архитектуре и „довести у сагласност своје уметничке способности са потребама Министарства трговине и индустрије”.⁵¹⁰ Са друге стране поједини представници владе, су сматрали да павиљон треба да успостави континуитет са претходним павиљонима на светским изложбама и да буде изграђен у националном, фолклорном стилу, са обавезном употребом дрвета, која би промовисала свету југословенску дрвну индустрију.⁵¹¹ Брашован се делимично сагласио са захтевима наручиоца и испројектовао је павиљон чија је спољашност била безорнаментална, што је било у духу модернистичких тенденција,⁵¹² међутим, павиљон је у формалном смислу, одражавао и експресионистички карактер.⁵¹³ Објекат је био лоциран у непосредној близини Палате модерне уметности и Шпанске државне палате, на заравни и веома истакнутом месту. Примарна форма павиљона је била асиметрична, звездолика у основи, са оштрим и наглашеним

⁵⁰⁸ Александар Кадијевић. „Југословенски павиљон у Барселони 1929. године”. *Гласник ДКС* (Београд), бр. 19 (1995), стр. 213; Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 97; Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 69.

⁵⁰⁹ Павиљони у Паризу (1900), Лијежу (1905), Хагу (1908), Риму (1911), Филадельфији (1924) и Паризу (1925).

⁵¹⁰ Министарство трговине и индустрије, бр. 3895. од 25.2.1929. А.Ј. 63-284, према: А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 291; Александар Кадијевић. „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)”. *Годишњак града Београда* (Београд), GMGB, бр. XXXVII (1990), стр. 155.

⁵¹¹ Драгиши Брашовану је указано поверење југословенске владе, да он пројектује павиљон, с обзиром да је у поменуто време био један од најистакнутијих архитеката у Србији и био познат по експедитивности и поузданости, што је било веома важно јер је пројекат павиљона било неопходно завршити за непуна три месеца, од краја маја 1929. године, до почетка јуна, исте године (Александар Кадијевић. *op. cit.*, стр. 155).

⁵¹² На ову чињеницу указују Зоран Маневић (у чланку: „Наши неимари - Драгиша Брашован”. *Изградња* (Београд), бр. 8 (1980), стр. 52) и Александар Кадијевић (у чланку: „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)”. *Годишњак града Београда* (Београд), GMGB, XXXVII (1990), стр. 157).

⁵¹³ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 97; Z. Manević. *op. cit.*, p. 75; А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 299-300.

угловима зграде, чије су се масе разиграно и каскадно уздизале према улазном делу павиљона.⁵¹⁴ По Александру Кадијевићу, павиљон у Барселони је:

„спој романтизма и експресионизма, остварен на особен, Брашованов начин. Спољни изглед грађевине је Брашован несумњиво подредио снажном емоционалном утиску”.⁵¹⁵

Он такође сматра, да је прочеље павиљона, из одговарајуће перспективе, стварало снажан утисак прамца брода са посебно наглашеном закошеном катарком.⁵¹⁶ Ово је био веома чест мотив у експресионистичком стваралаштву у архитектури почетком XX века, тако да су поједини историографи са разлогом Брашованов павиљон поредили са Хегеровом „Chilehaus” у Хамбургу.⁵¹⁷ Међутим, за разлику од куће „Чиле”, за чију волуметрију се више може рећи да је последица контекстуалних условљености благо закривљене и оштроугле локације, Брашованов павиљон није био условљен датостима локације, већ је пројектован као слободно стојећи објекат са целовитим скулптуралним третманом у простору. Хоризонталан приступ у обради фасада је у великој мери истакао изломљеност и прожимање основних облика павиљона. Фасадне површине Брашовановог павиљона у Барселони су „екструдоване”⁵¹⁸ из основе, са вешто осмишљеним позицијама каскадирања маса, чиме се не ремети хоризонтална елегантност решења, а са друге стране постиже жељено успињање, тј. наглашавање „катарке” на улазном делу објекта. У зони изнад приземља, по обиму павиљона, формирана је дубока, хоризонтална надстрешница са грубо назубљеном спољном страном, која прожима читав објекат и обједињује га у целину. Павиљон је издигнут на постамент, који прати контуру објекта и који се у предњем делу објекта претвара у оштроугло степениште. Скулптурални карактер павиљона је последица свесне тенденције аутора да равномерном и атрактивном артикулацијом свих фасада постигне жељени ефекат истицања у односу на друге павиљоне на иложби.

⁵¹⁴ Никола Добровић. „Стварање архитектуре Драгише Брашована”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 33-34 (1965), стр. 42-44.

⁵¹⁵ Александар Кадијевић. „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)”. *Годишњак града Београда* (Београд), *GMGB*, бр. XXXVII (1990), стр. 155.

⁵¹⁶ Александар Кадијевић. „Југословенски павиљон у Барселони 1929. године”. *Гласник ДКС* (Београд), бр. 19 (1995), стр. 214.

⁵¹⁷ Зоран Маневић. „Дело архитекте Драгише Брашована”. *Зборник ликовних уметности Матице Српске* (Нови Сад), бр. 6 (1970), стр. 187-208; Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 69.

⁵¹⁸ „Екструдовање” представља пројектански принцип једноставног издизања облика из основе, без закошавања фасадних равни.

[Слике 27а-в] Аутентичан пример скулптуралности у сакралној архитектури Србије представља црква Светог Антуна Падованског у Београду из 1932. године (арх. Jože Plečnik),⁵¹⁹ која је за разлику од других цркава католичког реда Светог Фрање, које су претежно базиликалног типа, централног типа или „ротонде”. По ауторима Андреју Храскијем, Јанезу Кожељу и Дамјаном Преловшеком, требало је дуго времена да прође да се београдски фрањевци помире са централном планом основе цркве, јер их је много подсећала на цамију.⁵²⁰ Комплетна концепција цркве је била препуштена на избор самом архитекти. Тања Дамљановић наводи да је жеља инвеститора била да изглед храма не буде одраз његових убеђења, већ је сматрао да визуелни израз цркве треба да буде препуштен доживљају архитекте, који је био посебно одабран за овај задатак. Тако је по њеним речима:

„уз пуно поштовање стваралачког ауторитета, Јосипу Плечнику дата моћ да у свом делу, самим тим што је његово, симболизује не само монашки ред коме је било намењено већ и целокупну различитост католичанства, која се у архитектури није често исказивала у Београду”.⁵²¹

Црква Светог Антуна Падованског је композиционом смислу монументална целина, сложене и веома разуђене форме, чија је концепција заснована на скулптуралном прожимању неколико ваљкастих облика: 1) централног (највећег) у коме се налази простор за пријем верника, главни улаз, мали олтари, капелица и бочне нише - исповедаонице; 2) торња, који је дограђен у другој фази изградње цркве (1962); и 3) простора светилишта са главним олтаром.⁵²² Основни проблем у

⁵¹⁹ Црква Светог Антуна Падованског у идејном смислу припада групи Плечникових најаутентичнијих цркава. Грађена је у периоду између 1929. и 1932. године, након два урађена пројекта и великог наговарања Јожега Плечника од стране београдског жупника фра Ј. Маркушића да пристане на израду истих (Петер Кречич. „Црква Св. Антуна Падованског у Београду - оцена заштите споменика и смернице обнове”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 196). Црква је изведена по другој верзији пројекта (из 1929. године) и до данас није у целости ентеријерски опремљена. Правно је заштићена и има статус споменика културе од 1994. године. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 2051. За више информација о архитектонским карактеристикама и изградњи цркве видети: Marjan Mušič. „Plečnik in Beograd”. *Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske* (Novi Sad), br. 9 (1973), str. 327-335; Зоран Маневић. „Плечник и Београд”. *Свеске* (Београд), бр. 14-15 (1983), стр. 132-134; Катарина Глишић. *Римокатоличке цркве на територији Београда* (магистарски рад). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2007.

⁵²⁰ Andrej Hrausky, Janez Koželj, Damjan Prelovšek. „Plečnik v tujini”. *Vodnik po arhitekturi*, Ljubljanska banka, DESSA (Ljubljana), 1998, str. 220-234.

⁵²¹ Тања Дамљановић. „Два храма за две конфесије”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 81.

⁵²² Након Плечникове смрти, његов блиски асистент Јанез Валентинчич је помогао у изградњи торња из 1962. године (П. Кречич. *op. cit.*, стр. 195).

организацији цркве је представљала кружна форма (ротонда), која није у потпуности одговарајућа за одржавање служби. Међутим, Плечник је поставио осу „улаз-олтар” од запада ка истоку и на тај начин објединио предности кружног концепта простора и подужне организације цркве, која више одговара одвијању службе.⁵²³ Изражена висина простора цркве (25m) је пружила могућност организације садржаја по висини простора, у виду галерија.⁵²⁴ На главном улазу постоји трем са шест витких дрвених стубова и шест стубаца са бичних страна. Оригинални Плечников пројекат је предвиђао куполу изнад централног дела цркве, што је објекту стварало изразити византијски карактер, од чега се у једном тренутку одустало, јер је по Зорану Маневићу, купола била значајније скупље решење од равне касетиране таванице. Такође, остаје питање које Маневић наводи да ли је прави разлог за то био идеолошки контекст, јер би применом куполе, католичка црква сувише подсећала на православне узоре.⁵²⁵ У сваком случају, реализовано решење је концепцијски далеко чистије, од оригиналног примера са куполом, јер је примена равне таванице истакла тему прожимања цилиндричних форми, што је у великој мери допринело потенцираној експресивности.⁵²⁶ За разлику од спољашњости цркве Светог Антуна Падованског у Београду и њене сведене материјализације, унутрашњост цркве је веома расчлањена и представља једнопросторни сплет централног простора са мањим нишама (конхама) по ободу цркве. Расчлањеност простора у ентеријеру је настала као последица Плечникове идеје да сложени ситем конхи сакрије у омотачу брода, како би постигао чврстину и стабилност објекта „унутрашњим

⁵²³ Образложење поводом доношења Одлуке о проглашењу цркве св. Антуна Падованског за културно добро (добијено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду), стр. 1.

⁵²⁴ Изнад главног улаза постоји галерија на којој су смештене оргуље, друга се налази преко пута, испред олтара, а трећа је изнад претходне две и у целости се простире по обиму ротонде (Хајна Туцић. *Црква светог Антуна Падованског*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2011, стр. 4).

⁵²⁵ З. Маневић. *op. cit.*, стр. 132-134; Х. Туцић. *op. cit.*, стр. 4.

⁵²⁶ На Плечникове инспирације експресионизмом и примену ове стваралачке тенденције указују у својим текстовима Коста Страјнић, Стане Берник и Марјан Голобић. По Бернику и Голобичу, Плечник је један од четворице словеначких архитеката (Max Fabiani, Jože Plečnik, Janez Jager, Ivan Vurnik) који је у значајној мери примењивао експресионизам у својим делима (Коста Страјнић. *Плечник*. Загреб: Ћелап и Поповић, 1920; Stane Bernik, Marjan Golobič. „Slovene Architecture from Secession to Expressionism and Functionalism”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (1990), pp. 42-53).

контрафорима”, а уједно и једноставност на закривљеним фасадним површинама.⁵²⁷ Комплетна обрада спољашних и унутрашњих зидова је изведена у црвеној опеци стандардног формата, што се са једне стране може тумачити као тежња ка успостављању византијског карактера објекта, што сугерише Тања Дамљановић,⁵²⁸ или, као логична тежња аутора да на најбољи начин исказе закривљене облике, путем неког трајног материјала.⁵²⁹ Експресионистички карактер цркве проистиче из аутентичног, динамичног решења сложеног композиционог склопа састављеног од међусобно прошетих цилиндричних облика, што је издваја у односу на све остале цркве фрањевачког реда у Србији и шире. Црква светог Антуна Падованског у Београду је уникатно дело архитекте Јошета Плачника, које се чак ни у сличној концепцији више није поновило.⁵³⁰

[Слике 28а,б] Попут објекта суботичке синагоге, чије су скулптуралне карактеристике проистекле из визионарских тежњи аутора Марсела Комора и Деже Јакаба, да обликом грађевине евоцирају доживљај посматрања и коришћења разнобојног јеврејског шатора, у Земуну је Драгиша Брашован, на Команди ратног ваздухопловства 1935. године, применио сличан експресионистички приступ, пројектујући зграду у облику авиона.⁵³¹ Коментаришући Брашованову

⁵²⁷ Сасвим је могуће да је Јоше Плечник имао за цркву, као далеки узор цркву Сан Витале у Равени, која је концепцијски доста слична (П. Кречич. *op. cit.*, стр. 197; Т. Дамљановић. *op. cit.*, стр. 81).

⁵²⁸ Тања Дамљановић. „Два храма за две конфесије”, *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 81.

⁵²⁹ Да су на цркви примењене камене плоче пореметила би се концепција закривљене сложене структуре ваљака и фасадне површине би деловале сегментисано и у визуелном смислу лоше. сасвим је сигурно да је Плечник као искусан пројектант имао на уму чињеницу да су опека, вештачки камен и бетон, најпримеренији материјали за исказивање експресивности облих форми.

⁵³⁰ Х. Туцић. *op. cit.*, стр. 5.

⁵³¹ Команда ратног ваздухопловства је један од најзначајнијих објеката архитекте Драгише Брашована реализованих у Србији. Зграда је подигнута на позицији некадашње зграде Војне команде на Југословенском тргу у Земуну, која је једним својим делом инкорпорирана у ново здање. У време грађења Команде, трг се звао Југословенски, тек након Другог светског рата трг добија данашњи назив - Авијатичарски (Александра Дабижић. „Прилог проучавању тргова у старом језгру Земуне”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 183-192). Зграда Команде је бомбардована 1999. године током НАТО агресије на Србију и разорен је један њен део (Miloš Perović, Zoran Žegarac. „The Destruction of an Architectural Culture: the 1999 Bombing of Belgrade”. *Cities* (Amsterdam), Vol. 17, Iss. 6 (2000), p. 396). Реконструисана је током 2000-01 и доведена у првобитно стање. На фасади која је орјентисана према Главној улици се налази скулптура Икара, рад новосадске уметнице Злате Марков (Александра Дабижић. *Зграда команде ваздухопловства*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2012, стр. 4). Објекат је пројектован у духу модернизма. Правно је заштићен и има статус споменика културе од 1979. године. Дело је заведено у Заводу за заштиту споменика културе града Београда, под шифром СК 319.

зграду Команде, у контексту монументалне зграде са симболичним набојем, Александар Кадијевић истиче да:

„Језиком наивног симболизма који згради даје облик авиона-летелице, Брашован се неоспорно поново позива на експресионистичке, романтично-симболистичке предилекције”.⁵³²

Зграда Команде ратног ваздухопловства је слободностојећи блок-објекат, ограничен улицама: Главном, Академском и Авијатичарским тргом. Главни улаз у зграду је са стране трга, одакле се најбоље може сагледати и разумети скулптурални приступ аутора. Намера Драгише Брашована је била да створи објекат који ће у симболичном и скулптуралном смислу представљати авион, тј. имати карактеристике летелице, „евоцирајући облике авиона вишекрилца”.⁵³³ Зграда је у основи симетрична, компактне структуре са адекватно димензионисаним унутрашњим двориштем и предбаштом.⁵³⁴ Објекат је вишеспратан, у нижим деловима је три и пет етажа, изнад којих се у средишту композиције издиже и доминира централна кула (висине 36м), са оштрим, закошеним стакленим клином, који продире кроз хоризонталне траке у другом плану предње фасаде. Код бочних сегмената зграде Команде је посебно наглашена архитектоника, са испуштеним балконима на угловима зграде и заобљеним сегментима фасаде (иза којих се налазе салони са кабинетима), што је по Александру Кадијевићу евокативни симбол експресионистичког карактера.⁵³⁵ Аутори попут Дејана Тубића и Александре Дабижић, сматрају да је Брашованова зграда Команде, са једне стране, представник Ар Декоа, а са друге стране да је последица ауторових тежњи ка декоративности и симболици.⁵³⁶ Обоје зграду

⁵³² Александар Кадијевић. „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)”. *Годишњак града Београда* (Београд), *GMGB*, бр. XXXVII (1990), стр. 160-161.

⁵³³ Александар Кадијевић наводи да је Драгиша Брашован тежио да симболиком зграде изрази просперитет и развој југословенског ратног ваздухопловства (Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 71-72).

⁵³⁴ А. Дабижић. *op. cit.*, стр. 3; Никола Добровић. „Брашован”. *ИТ Новине* (Београд), бр. 697-732 (1976-1977), стр. 704-732.

⁵³⁵ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 100.

⁵³⁶ Александра Дабижић истиче да, код Команде ратног ваздухопловства, Брашован у појединим елементима (мислећи на кулу и бочне завршетке) одступа од чистих начела функционалности и прибегава декоративности и симболици (А. Дабижић. *op. cit.*, стр. 4). По Дејану Тубићу зграда Команде ратног ваздухопловства у Земуну представља „репрезентативни пример српске Ар Деко архитектуре, као и значајну локацију на европској карти Ар Деко стила”

Команде не доводе у везу са елементима експресионизма, мада Александра Дабижић скреће пажњу на то да:

„на згради Команде ваздухопловства пројектант изражава динамичан однос хоризонталних и вертикалних маса. (...) дело носи печат његовог препознатљивог ауторства. (...) поседује оригиналност, ликовну изражајност, композициону равнотежу делова и целине, унутрашњу динамику и склоност ка детаљу”.⁵³⁷

[Слике 29а-в] Први елементи експресионизма се код Коруновића јављају на нереализованом пројекту спомен обележја из 1921. године.⁵³⁸ Међутим, једно од његових најзначајнијих дела, спомен обележје палим борцима на Зебрњаку код Куманова из 1937. године (арх. Момир Коруновић), је пример чистог експресионизма и представља врхунац ауторових романтичарско-експресионистичких трагања.⁵³⁹ Александар Кадијевић ово дело пореди са Ајнштајновом кулом Ериха Менделсона (Erich Mendelsohn) из 1920. године у Потсдаму или спомен-костурницом код Вердена,⁵⁴⁰ јер увиђа сличност између објеката у њиховом скулптуралном карактеру, силуетама и органској композицији и поред тога што је за разлику од Менделсоновог торња, спомен-обележје на Зебрњаку оптерећено декоративним елементима романтичарске хералдике.⁵⁴¹ По његовом мишљењу:

„експресионистички елементи се огледају у троугаоној основи, развијеном постаменту и слободној моделацији високе куле снажног силуетно-симболичког дејства”.⁵⁴²

Спомен-обележје на Зебрњаку је осмишљено као интегрални део природног пејзажа, са материјализацијом од базалтних квадера, монументалним

(Дејан Тубић. *Уметност сецесије као српска рана модерна* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 390).

⁵³⁷ А. Дабижић. *op. cit.*, стр. 4.

⁵³⁸ Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 45.

⁵³⁹ Спомен-обележје је подигнуто у знак сећања на погинуле борце у Кумановској битци 1912. године (Александар Кадијевић. „Архитекта Момир Коруновић и ратна 1912. година”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 48; Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 44).

⁵⁴⁰ Зоран М. Јовановић. *Зебрњак: у трагању за порукама једног споменика или о култури сећања код Срба*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004, стр. 88-105; Марко Стојановић. „Споменик на Зебрњаку - различита тумачења једне архитектуре”. *Лесковачки Зборник* (Лесковац), бр. 53 (2013), стр. 238.

⁵⁴¹ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 65; Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 94.

⁵⁴² Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 65; М. Стојановић. *op. cit.*, стр. 237.

димензијама⁵⁴³ и скулптуралним изгледом, који је требало да евоцира експресионистички патос за палим српским јунацима у Првом светском рату.⁵⁴⁴ Из Коруновићевих скица се види да је аутор дуго трагао за адекватним обликом постаментa и куле. Од првих нацрта, на којима је евидентно комбиновање кружних отвора и лучних елемената на кули, које је Коруновић претходно већ примењивао на објектима Поште 2 (1927-1930) и Министарства ПТТ-а (1926-1930) у Београду, аутор полако мења карактер грађевине у правцу сакралног градитељства (купола на врху), да би последњу варијанту спомен-обележја преточио у скулптурално обликовани, хипертрофирани, експресивни знак, који је органски сједињен за постаменом и израста из крајолика.⁵⁴⁵ Код свих варијанти је присутна тежња ка успостављању „епског, херојског карактера здања”.⁵⁴⁶ Коруновићева размишљања о постаменту куле су варијала од природне групације стења, која се спирално уздиже ка врху и кули, или брежуљка са пећином, који су требали да добију намену костурнице,⁵⁴⁷ преко квадратних основа са уписаним грчким крстом и апсидом, до последње варијанте, која је највероватније проистекла еволуцијом троугаоне основе са праузором у облику „троношца”.⁵⁴⁸ Подножје куле је било материјализовано у облику тврђаве, асиметричног, неправилног облика, у оквиру које се налазио сплет просторија у којима су чуване кости погинулих ратника и артефакти из Кумановске битке. Централни део куле је био ошупљен и кроз њега је пролазило степениште, које водило ка капели изнад постаментa и даље ка врху куле, која је имала улогу „светионика српства”.⁵⁴⁹ Када говори о скулптуралном приступу, који је Коруновић често примењивао код својих дела, Кадијевић каже да:

⁵⁴³ Висина куле зебршачког спомен-обележја је 48.5м и у време када је грађена била је највиши споменик на територији Југославије (Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 91-92).

⁵⁴⁴ Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 94.

⁵⁴⁵ Зоран Маневић. „Наши неимари - Момир Коруновић”. *Изградња* (Београд), бр. 6 (1981), стр. 52.

⁵⁴⁶ З.М. Јовановић. *op. cit.*, стр. 51.

⁵⁴⁷ З.М. Јовановић. *loc. cit.*

⁵⁴⁸ Видети еволуцију решења и посебно скице на страни бр. 95 (Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 91-97).

⁵⁴⁹ Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 95; З.М. Јовановић. *op. cit.*, стр. 43.

„већину његових споменика краси наглашена архитектоника складно уравнотежених маса, на последњем најмонументалнијем споменику на Зебрњаку код Куманова (1937), посегао је скулпторским, пластичним изражајним средствима, како би снажном експресионистичком композицијом исказао јако унутрашње осећање”.⁵⁵⁰

Сличног мишљења је и Зоран Јовановић, по коме је Коруновићева одлука да примени троугаону основу за подножје спомен-капеле и тела споменика у виду обелиска, јасан показатељ изражајности и скулптуралног приступа, чиме је зебрњачки споменик добио препознатљиву и снажну силуету.⁵⁵¹

[Слике 30а-в] Скулптурални третман палате Дунавске бановине у Новом Саду из 1940. године (арх. Драгиша Брашован),⁵⁵² проистиче, не толико из модернистичког визуелног третмана по коме је објекат истакнут,⁵⁵³ већ, из експресивне симболике коју зграда носи са собом. Донка Станчић и Мишко Лазовић сматрају да је симболизам који је Брашован показао на згради Команде Ратног ваздухопловства у Земуну (чији облик асоцира на авион или на сокола са раширеним крилима), у сличном облику примењен и на палати Бановине у Новом саду. По њиховом мишљењу, Брашованова намера је била да се путем асоцијативног објекта, који симболизује изглед „дунавске лађе”, у визуелном смислу презентује назив Дунавске бановине.⁵⁵⁴ Палата Бановине је пројектована у модернистичком духу, у

⁵⁵⁰ Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 314; Александар Кадијевић. „Архитектура спомен-обележја на Зебрњаку”. *Врањански гласник* (Врање), бр. XXVI-XXVII (1993-1994), стр. 153-162; З.М. Јовановић. *op. cit.*, стр. 43.

⁵⁵¹ З.М. Јовановић. *op. cit.*, стр. 53.

⁵⁵² Дунавска Бановина је основана 1929. године, непосредно након увођења Шестојануарске диктатуре. Краљ Александар I Карађорђевић је сматрао да ће формирањем девет административних области у краљевини („бановина”), умањити критике да је Краљевина Југославија централистички организована. Формирањем Дунавске бановине стекли су се услови да се управна палата Бановине добије јавним конкурсом, који је расписан 1930. године. У време када је пројектована је сматрано да палата, својом репрезентативношћу и грандиозним изгледом, мора да представља симбол успешности Дунавске бановине, због чега је на конкурс тражено да „фасаде буду у чистом стилу монументалне архитектуре и у народном духу”. На конкурс није додељена прва награда. Изградња палате је након конкурса ипак поверена Драгиши Брашовану (Донка Станчић, Мишко Лазовић. *Бановина*. Нови Сад: Прометеј, 1999, стр. 12-18; Александар Кадијевић. „Новосадски опус архитекте Драгише Брашована”. *Пројекат* (Нови Сад), бр. 1 (1993), стр. 47; Зоран Маневић. „Дело архитекте Драгише Брашована”. *Зборник ликовних уметности Матице Српске* (Нови Сад), бр. 6 (1970), стр. 187-208).

⁵⁵³ Зграда Дунавске бановине је једно од три најзначајнија модернистичка дела Драгише Брашована, поред зграде Команде Ратног ваздухопловства у Земуну и зграде Државне штампарије у Београду (А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 45-47).

⁵⁵⁴ Донка Станчић, Мишко Лазовић. *Бановина*. Нови Сад: Прометеј, 1999, стр. 43-44; Ivan, Stanojević. „Urban Representation of State Power: The Queen Maria Boulevard 1918-2012”.

виду монументалне грађевине велике дужине и специфичне потковичасте основе.⁵⁵⁵ Експресионистички карактер Брашован постиже силовитим полуцилиндричним повијањем зграде на крају према раскршћу Булевару Михајла Пупина са улицом Жарка Зрењанина, којим се палата одваја од регулације улица и формира заобљени „прамац” брода.⁵⁵⁶ Са друге стране, према улици Јована Ђорђевића, хоризонтални блок зграде се прожима са акцентираним кулом, која је избраздана уским, вертикалним прозорским тракама између грубих пиластера. Као и код претходно поменуте зграде Команде ратног вазухопловства у Земуну, Брашован динамику на објекту постиже сукобљавањем хоризонталних и вертикалних волумена, градећи експресивну композициону целину. По мишљењу Александра Кадијевића:

„закривљена и заобљена форма Бановине има сродности са облицима европске архитектуре експресионистичког стила (нпр. арх. Менделсон), као и са архитектуром Де Стијла у Холандији (арх. Оуд)”⁵⁵⁷

Да би доживљај палате могао на најбољи начин да се сагледа са свих страна, по Брашовановом предлогу је зграда померена мало са регулације уз Булевар краљице Марије (данас Булевар Михајла Пупина), према парку у залеђу блока. Првобитна материјализација фасаде је требало да буде од црвене опеке, до тренутка када су се у пројектовање умешали инвеститори, који су под изговором да би им такав материјал на фасади сувише „дречао”, одустали од опеке, након чега је примећен бели брачански камен.⁵⁵⁸ Брашованова идеја је била да се интензивном црвеном бојом опеке, успостави релација са објектом Радничке коморе, коју је пројектовао 1931. године, недалеко од палате Бановине, чиме је

Proceeding from International Conference „*Architecture and Ideology*”. Belgrade, 2012, pp. 401-411.

⁵⁵⁵ Тема потковичастих и тролисних основа се јавила код више примера у Србији, током тридесетих година XX века. Александар Кадијевић, у примени заобљених облика у основама Команде ратног вазухопловства у Земуну (Драгиша Брашован, 1935), павиљона у Загребу (Бранислав Којић, 1930) и Прљевићевог пројекта ресторана из 1930. године, види елементе експресионизма, који су се отелотворили у виду слободнијег приступа решавању модерних облика. Као најзначајнији пример овога типа основе, Кадијевић наводи палату Дунавске бановине (Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17. (1990), стр. 99-100).

⁵⁵⁶ Александар Кадијевић. „Живот и дело архитектке Драгише Брашована (1887-1965)”. *Годишњак града Београда* (Београд), *GMGB*, бр. XXXVII (1990), стр. 162.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, стр. 162; Александар Кадијевић. „Новосадски опус архитектке Драгише Брашована”. *Пројекат* (Нови Сад), бр. 1 (1993), стр. 47.

⁵⁵⁸ Д. Станчић, М. Лазовић. *op. cit.*, стр. 58.

код оба објекта требало да се повеже и нагласи визуелни израз истог аутора.⁵⁵⁹ Палата Бановине би са применом црвене опеке у материјализацији, имала много запаженији експресионистички израз, попут најзначајнијих дела Мишел де Клерка (Michel de Klerk) или Пита Крамера (Piet Kramer) у Амстердаму, но одлука да се примени бели камен на фасадама, не умањује њену експресивност форме, већ напротив, само доприноси модернистичком карактеру објекта.

[Слике 31а-в] Значајан искорак, када је у питању тема изразите скулптуралности, је направљен на конкурс за палату Хипотекарне банке Трговачког фонда у Београду (позната и као „Палата Албанија”) из 1938. године.⁵⁶⁰ На конкурс се појавило пар решења, која су имала изразити експресионистички карактер, од којих се издваја пројекат загребачког тима Бауер-Хаберле (Hinko Bauer, Matjan Haberle) и Милана Злоковића.⁵⁶¹ Решење тима Бауер-Хаберле је по мишљењу

⁵⁵⁹ Д. Станчић, М. Лазовић. *loc. cit.*

⁵⁶⁰ Зграда је добила данашњи назив палата „Албанија” по старој кафани, која се налазила на истом месту пре изградње палате. У време када је грађена, палата „Албанија” је била највиша зграда на Балкану, са својих 45м висине (12 спратова). На конкурс који је одржан 1938. године, није додељена прва награда, већ две друге награде, трећа и неколико откупа. Аутори реализоване зграде (и другонаграђеног решења на конкурс) су загребачки архитекти Бранко Бон и Милан Гракалић, док је одговорни пројектант био српски архитекта Миладин Прљевић. У више извора се полемисало око ауторства реализоване зграде, јер конкурсна решења Бона и Гракалића нису сачувана, а током фазе реализације је дошло до извесних измена у којима је учествовао Миладин Прљевић, због чега се данас сматра да су сва тројица архитеката, равномерно учествовали у ауторству зграде (Милица Церанић. „Историја и архитектура палате „Албаније” у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 147-162; Александар Игњатовић. „Две куле: успон, хибрис и пад”. *Зборник семинара за студије уметности Филозофског факултета у Београду* (Београд), бр. 9 (2013), стр. 29-38; Стефан Спасојевић. „Изградња и трајање палате Албанија”. *Изградња* (Београд), вол. 67, бр. 3-4 (2013), стр. 128-134; Предраг Милошевић. „„Албанија”, симбол Београда, Србије и Југославије - ауторско остварење дипломираног инжењера архитектуре Миладина Прљевића, са његовим сарадницима - конструктором грађевинским инжењером Ђорђеом Лазаревићем и академским архитектурама Бранком Боном и Миланом Гракалићем”. *Изградња* (Београд), вол. 64, бр. 11-12 (2010), стр. 601-611; Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитектура, I том*. Београд: Београдска књига, 2005, стр. 47-51). Условима конкурса је тражено: а) да се испројектује монументална зграда (с обзиром на облик, вредност и прометност места на коме треба да буде подигнута), б) да зграда служи за ренту (али да не буде хотел), в) да у згради буде најмање десет дућана и два стана за чуваре зграде, г) да се предвиди конструктивно решење, код кога ће бити могуће лако и уз мале издатке извршити измену намене појединих просторних јединица, д) да зграда има приземље, мезанин и седам спратова, при чему је висина на углу остављена личном нахођењу учесника (М. Церанић. *op. cit.*, стр. 148). Пре расписивања конкурса за палату, наручилац је позвао архитекте Миладина Прљевића и Драгомира Поповића да конципирају и предложе конкурсне услове. По њиховом предлогу, палата је требало да буде у мезанину конвексна и да испуњава читаву локацију, док су спратови (до врха) требали да буду повучени и конкавни, чиме би се на упечатљив начин означио завршетак Теразијске греде. Њихов предлог је одбијен под изговором да ће конкавно увлачење спратова да умањи корисну површину зграде (П. Милошевић. *op. cit.*, стр. 602).

⁵⁶¹ М. Церанић. *op. cit.*, стр. 150-151.

оцењивачког суда имало извесне функционалне недостатке, који су умањили његов ранг на конкурс, док је са друге стране, рад оцењен као „добар, оригиналан и сугестиван”.⁵⁶² Основна концепција овог решења у оквиру којег су аутори тражили монументални израз на експонираној локацији, се огледала у конвексном и конкавном односу фасаде у односу на регулациону линију. Нижим делом (приземље, мезанин и први спрат) је објекат био прислоњен до саме ивице регулационе линије, чиме је постигнута изражајност и динамика, док је вишим делом објекта (од другог до десетог спрата) начињен залучен отклон у односу на нижи део. У разлици између два плана је позиционирана кровна тераса (изнад првог спрата). Решењем није постигнут адекватан одговор на монументални карактер објекта (што је тражено условима), јер је предложена висина за овакву локацију била неодговарајућа. Са друге стране, бочне фасаде објекта, према Кнез Михајловој и Коларчевој улици, су имале разуђену архитектонику, која је због примене хоризонталних еркера више одговарала неком стамбеном објекту, а не административној палати. У скулптуралном смислу, аутори су на упечатљив начин успоставили експресивни знак на репрезентативној локацији, али нису постигли тражени карактер објекта.⁵⁶³ Милица Церанић пореди ово решење са експресионистичким пројектима Ериха Менделсона (Erich Mendelsohn) и његовим „слободним форме”. Притом она наводи да је:

„експресионистичка заобљеност форме исказана кроз мезанин, представљен конвексном површином, која помало агресивно привлачи пажњу и ствара базу за високу кулу. Сукоб две површине, конкавне (кула) и конвексне (мезанин), као и њиховог опречног правца пружања (вертикала-хоризонтала), створио је интересантну игру маса и упечатљиву целину”.⁵⁶⁴

Решење Милана Злоковића је за разлику од пројекта Бауера и Хаберлеа, знатно динамичније, јер се аутор руководио темом заобљеног волумена изразито високе куле (приземље, мезанин и осамнаест спратова),⁵⁶⁵ која у потпуности прати регулацију према ободним улицама. По Милицы Церанић, Злоковићева идеја је

⁵⁶² Коментар из „Извештаја оцењивачког суда са утакмице за израду идејне скице за нову Зграду Хипотекарне банке Трговачког фонда у Београду” (према: М. Церанић. *loc. cit.*).

⁵⁶³ М. Церанић. *op. cit.*, стр. 150.

⁵⁶⁴ М. Церанић. *op. cit.*, стр. 151.

⁵⁶⁵ Милица Церанић у свом тексту наводи да је у пројекту високи мезанин и кула од петнаест спратова, што је нетачно, јер се на пројекту јасно види да се мезанин не пружа кроз два нивоа, већ да је стаклена фасада „провучена” кроз мезанин и први спрат, чиме су у визуелном смислу они обједињени, чиме је постигнута уједно и репрезентативност нижег дела зграде.

инспирисана експресионистичким пројектима робних кућа Ериха Менделсона, што није немогуће, с обзиром на то да постоји велика сличност између пројеката.⁵⁶⁶ Динамичан, скулптурални приступ решењу примарне форме је донекле умањио монументални карактер објекта. Бочне стране палате су сведене на готово монолитизирани, глатку раван фасаде, без икакве секундарне пластике, док је акценат стављен на динамично решење залучених, тракастих лођа, са којих се отвара визура према Теразијама и храму Светог Саве. Контакт нижег дела објекта (до седмог спрата) и куле се може сматрати мање успешним, јер са том месту због специфичне геометрије објекта, јавља оштар прелаз са залучене површине на равно или благо залучено залеђе, што делимично умањује монолитност и скулптурални ефекат палате. Поредићи Злоковићево решење са пројектима Ериха Менделсона, Милош Перовић наводи да су:

„Експресивно обликоване, динамичне, заобљене стаклене површине с истуреним парапетима давале упечатљив карактер не само објекту већ и делу града у коме се објекат налазио. По мишљењу Злоковића, положај Палате Албанија у урбаном миљеу Београда био је предодреден за један такав експеримент.”⁵⁶⁷

Реализовани пројекат палате „Албанија” из 1939. године (арх. Бранко Бон, Милан Гракалић, Миладин Прљевић), представља прелазно решење, јер поседује поједине функционалне и визуелне претходно поменутих пројеката Злоковића, Бауера и Хаберлеа. Реализовано решење палате је у нижем делу објекта готово идентично третирано, као у решењу Бауера и Хаберлеа, док је у вишем делу и кули, нађена средња линија између потпуне конвексности Злоковићевог решења и конкавности у пројекту Бауер-Хаберле.⁵⁶⁸ За разлику од претходно поменутих решења, експресивност реализоване палате проистиче из грубе, монолитне пропорције основног волумена куле, са наглашеним ивицама, које се јављају као последица конкавности облика. Са друге стране, посебно груб и „агресиван”

⁵⁶⁶ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 76; М. Церанић. *op. cit.*, стр. 151.

⁵⁶⁷ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2003, стр. 115-116.

⁵⁶⁸ Детаљну анализу развоја догађаја од конципирања конкурсних услова, преко приказа конкурсних решења, до коначне, реализоване верзије палате Хипотекарне банке, у свом чланку износи Предраг Милошевић. Из Милошевићевих описа, али првенствено из приказаних илустрација конкурсних радова, се може закључити да је реализована варијанта палате „Албанија”, спој модификованог функционалног решења Миладина Прљевића, на које су примењене фасаде ауторског пара Бон-Гракалић (П. Милошевић. *op. cit.*, стр. 601-611).

карактер згради стварају истакнути пиластри, који се протежу кроз све етажне објекта, наглашавајући „храпавост” и структуру фасаде. Пиластри се грубо завршавају при врху куле, истичући лошу пропорцију нижег дела објекта и куле.⁵⁶⁹ Коментаришући карактер фасада, њихову декоративност и изразиту ликовну вертикалност, у свом чланку Милица Церанић наводи да:

„Наглашени вертикализам, постављање прозорских отвора у праволинијске симетричне појасеве, који додатно акцентују висину објекта и при чему су прозори смештени у оквире лезена, чине полазне елементе стилске концепције која се потом транспоновала у нешто комплекснију варијанту Ар Декоа”.⁵⁷⁰

По њеном мишљењу палата „Албанија” је у суштини модернистичко решење, код кога се на нивоу естетске артикулације фасадне пластике јављају елементи Ар Декоа, који палату управо чине препознатљивим здањем. У скулптуралном смислу, она сматра да је палата „Албанија” једно од најуспелијих објеката у другој половини XX века у Београду.

[Слике 32а,б] Код интерната Богословског факултета у Београду из 1940. године (арх. Александар Дероко и Петар Анагности),⁵⁷¹ аутори су формирали експресивно угаоно решење зграде, које иако је грађено као дистантна парафраза византијског градитељства у српској архитектури, има елементе и експресионистичког обликовања у својој композицији.⁵⁷² По мишљењу Александра Кадијевића:

⁵⁶⁹ Може се рећи да је Злоковићево решење палате, у смислу карактеризације и акцентирања једног од најзначајнијих градских репера у Београду, најдаље отишао у свом решењу, предлажући кулу од осамнаест спратова, која се у последњем спрату завршава видиковцем. Деведесетих година XX века је постојала идеја да се препројектује палата и да се том приликом изврши надоградња и додавање неколико спратова на углу, чиме се умањила диспропорција куле и нижег дела (М. Церанић. *op. cit.*, стр. 156; Aleksandar Kadijević. „Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću”. *Prostor (Zagreb)*, vol. 2 (42), br. 19 (2011), str. 472).

⁵⁷⁰ Она такође наводи да вертикалне лизене нису никаква „уметничка творевина” аутора Гракалића и Бона, већ да је такав захтев дошао од стране банке (М. Церанић. *op. cit.*, стр. 153-155).

⁵⁷¹ Зграда интерната се надовезује на Богословски факултет са којим успоставља хармоничну целину.

⁵⁷² Александар Дероко је познат по мањем броју изведених али вредних дела, од којих се истичу: Храм светог Саве у Београду (са Богданом Несторовићем), зграда Интерната Богословског факултета у Београду (са Петром Анагностијем), кућа пуковника Елезовића у Београду, споменик косовским јунацима на Косову пољу и др. Зграда интерната Богословског факултета му је једино архитектонско дело код кога се јавља експресионистички карактер (Александар Кадијевић. „Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године”, у: Миша Ракоција. (ур.) *Ниш и Византија: зборник радова II*. Ниш: Скупштина града, Просвета, 2004, стр. 382-394; Александар Кадијевић.

„експресионистичка снага овог објекта почива на ефектном пластичком рашчлањивању примарних зидних маса, чијим средиштем доминира кубична кула. Поред непосредног „експресионизма опеке”, ова грађевина и данас плени љупким отвореним тремом централне зоне приземља”.⁵⁷³

Зграда интерната је сложеног композиционог склопа, изграђена на плацу неправилне геометрије, што је добрим делом утицало на њен експресиван изглед. Састоји се од два корпуса, која су под оштрим углом међусобно прожета, градећи мотив акцентираних куле⁵⁷⁴, постављене аксијално у односу на угао који заклапају крила зграде. Иако је волумен интерната разграђен, увођењем куле у место прожимања облика, његова композициона компактност није нарушена. Подножје куле је ослобођено за главни улаз у објекат са мотивом лукова, који „неубедљиво” у једној ослоначкој тачки подупиру велику масу куле. Декоративни и симболички елементи се јављају на улазу у интернат, на позицији главне осе симетрије зграде, у виду грубе обраде великог каменог крста, који је инкрустриран у фасадну опеку и на бочни крилима у виду „храпавог”, неравномерног слога црвене опеке. Експресионистички карактер зграде је последица атрактивног и динамичног угаоног решења, које се налази на експонираној локацији кружног тока, према коме је орјентисана и експресивне материјализације са неправилним слогом црвене опеке.⁵⁷⁵ Желећи да истакне помало груб („бруталан”) изглед зграде интерната, Бранислав Миленковић наводи да је зграда:

„кубичним масама наглашеног сукоба двају праваца (без академске куполе) изграђена и срачуната на деловање вредности праве природе употребљеног материјала; тим својим изгледом као да наговештава будућа гледишта „новог брутализма”.”⁵⁷⁶

Ксенија Тирић зграду Интерната помиње у контексту појаве арт декоа, као једно од најупечатљивијих остварења у Србији пре Другог светског рата, који је уједно

„Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 66).

⁵⁷³ А. Кадијевић. *loc. cit.*

⁵⁷⁴ Појава куле на згради интерната Богословског факултета се може тумачити из позиције роменитичарског тумачења српске средњовековне тврђавске архитектуре, која је представљала једно од Дерокових дугогодишњих интересовања и предмета истраживања (Марија Вранић Игњачевић. (ур.). *Александар Дероко: 1894-1988. каталог изложбе*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2004, стр. 50-54).

⁵⁷⁵ Зоран М. Јовановић. *Александар Дероко*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Друштво конзерватора Србије, 1991; Зоран М. Јовановић. „Размишљање о путевима српског националног стила на примеру градитељства Александра Дерока (Ниш-Београд)”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 37 (1997), стр. 93-98.

⁵⁷⁶ Миленковић Бранислав. *Александар Дероко (1894–1988)*, у: Марија Вранић Игњачевић. (ур.). *op. cit.*, стр. 6.

последница „уметничке имагинације и архитектонске креативности” аутора Александра Дерока.⁵⁷⁷ Ауторка пореди зграду богословског интерната са српским средњовековним црквама, коментаришући да су сви елементи у композицији претходно већ виђени, али да су примењени у новом и јединственом склопу. Са друге стране истиче, да линију симетрије читаве зграде представља ивица куле што је несвакидашње решење:

„Странице се појављују у динамичној форми, као да прави углови које образују са бочним странама кракова и нису баш прави. Цикцак мотив нашао се одједном у разради волумена, стварајући динамични доживљај у оку посматрача. Овај динамизам појачан је и перфорацијом куле у њеном приземном - улазном делу.⁵⁷⁸

[Слике 33а-в] Последњи пример изразите скулптуралности, који се јавља у Србији између два светска рата је зграда Евангелистичке цркве у Београду (данас „Битеф театар”) из 1943. године (арх. Otto Bartning).⁵⁷⁹ Евангелистичка црква је изграђена на скверу Мире Траиловић, које образују улице Дринчићева и Кнез Милетина. Карактеристичан скулптуралан облик зграде, са трапезом у основи, је настао као последница оштроугле парцеле на којој је црква саграђена.⁵⁸⁰ Композициони склоп објекта је расчлањен на три међусобно прожете просторне и функционалне целине: а) нишег дела са трапезастом основом, у коме су се налазили простори сакралне намене (данас су у том делу гледалиште и бина); б) бочних сегмената једнаке висине, у којима су раније били станови за свештенике и помоћне

⁵⁷⁷ Ксенија Ћирић. „Интернат студената православног богословског факултета у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 15 (2014), стр. 77-78.

⁵⁷⁸ К. Ћирић. *loc. cit.*

⁵⁷⁹ Ото Бартнинг је познат по својим експресионистичким и сакралним објектима, али и као један од оснивача Баухауса (Wolfgang Pehnt. *Expressionist architecture in drawings*. New York: Van Nostrand Reinhold Co, 1985, pp. 151-152; Виторио Греготи. „Експресионизам”, у: Милош Перовић. *Историја модерне архитектуре, Антологија текстова, Књига 2/Б, Кристализација модернизма – авангардни покрети*. Београд: Архитектонски факултет Унивезитета у Београду, 2000, стр. 105–110; Волфганг Пент. „Архитектура експресионизма у Северној Немачкој”, у: Милош Перовић. *op. cit.*, стр. 178–187). Црква је до данас сачувана готово у изворном облику, иако је у претходном периоду од скоро осамдесет година, било више неадекватних покушаја пренамене простора и преправки ентеријера (Сања Бојовић. *Евангеличка црква у Београду* (рукопис конзерваторског рада). Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2008; Биљана Мишић. *Евангеличка црква у Београду* (рукопис конзерваторског рада). Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2010). Последња адаптација простора цркве у позориште „Битеф театар” је била током осамдесетих година XX века. Зграда Евангелистичке цркве је због своје аутентичности и изразитих естетских вредности унета у списак културних добара која уживају претходну заштиту. Евангелистичка црква је заведена као културно добро под претходном заштитом и има досије у Заводу за заштиту споменика културе Београда (Ев. лист бр. 6.23).

⁵⁸⁰ Биљана Мишић. „Евангелистичка црква - Битеф театар у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 12 (2011), стр. 151-153.

просторије (данас су делом просторије позоришта, а делом станови) и в)куле са звоником, која се налази у бочном сегменту према Кнез Милетиној улици.⁵⁸¹ Изражајно дејство Евангелистичке цркве је примећено још током освећења темеља цркве. Том приликом је забележено у штампи да је пројекат цркве на троугаоном плацу изванредно решен и да ће остављати необично лепу импресију.⁵⁸² Биљана Мишић и Сања Бојовић наводе да је црква пројектована у слободној интерпретацији готског стила.⁵⁸³ Основна Бартнингова идеја је била да се органским приступом просторној концепцији, рафинираним и поједностављеним архитектонским обликовањем, одговори на специфичне захтеве и програм евангелистичке цркве.⁵⁸⁴ Ото Бартнинг црпи инспирацију за цркву из готичке концепције сакралних објеката, међутим, он вешто користи облик локације и непосредно окружење, као премису за стварање јединствене експресионистичке визије у којој се два улична фронта сучељавају под оштрим углом производећи доживљај монументалне архитектонске композиције, из које се издиже „кула-звоник” која доминира као репер у непосредном окружењу, што за Александра Игњатовића представља својеврсни „архитектонски егзотизам”.⁵⁸⁵ Александар Кадијевић је мишљења да је код Бартнингове цркве материјализована успешна комбинација експресионизма и протестантске нео-готике. Од експресионистичких елемената Кадијевић посебно истиче: оштру, изломљену и троугаону форму објекта, као и северњачки третман фасада, грубом „римском” опеком.⁵⁸⁶ Сличног мишљења је и Биљана Мишић када каже је:

⁵⁸¹ С. Бојовић. *op. cit.*, непагинирано.

⁵⁸² Аноним. „Освећење камена темеља нове евангеличке цркве у Београду”. *Политика* (Београд), 18.10.1940, стр. 11; Аноним. „Освећење темеља нове евангеличке цркве у Београду”. *Политика* (Београд), 21.10.1940, стр. 7.

⁵⁸³ Многи историографи Евангелистичку цркву у Београду сврставају међу „класичније” примере у Бартнинговом стваралаштву, за разлику од чистог примера експресионистичке звездасте цркве „Sternkirche” коју је пројектовао 1922. године (С. Бојовић. *op. cit.*; Б. Мишић. *op. cit.*

⁵⁸⁴ Б. Мишић. *op. cit.*, стр. 2.

⁵⁸⁵ Александар Игњатовић. „Сањана прошлост, замишљена будућност: Архитектура и национални идентитет у Србији”, у: Мишко Шуваковић. *Историја уметности у Србији XX век. III: Модерна и модернизми 1878-1941*. Београд: Орион арт, 2014, стр. 153.

⁵⁸⁶ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 66-67.

„истакнутост силуете грађевине обезбеђена неоготичким концептом њене архитектуре и „северњачком” обрадом спољашњости применом такозване клинкер опеке”.⁵⁸⁷

Обрада фасада Евангелистичке цркве („Битеф театра”) у Београду је посебно интересантна, јер су на бочним странама цркве примењени конструктивни пиластри, закошени при врху, који служе за укрућење зидова од опеке и који се попут контрафора код готичких катедрала уздижу и појачавају ефекат вертикалности, што доприноси утиску монументалности, а уједно и расчлањености фасада цркве. Њихова улога је првенствено декоративне природе и служе као кључни елементи у динамизирању сведених фасадних површина. Прозори на спољним фасадама су витки, издужени, троделни и потенцирају ефекат вертикалности читаве композиције. Кровови нижих делова објекта и куле са звоником су веома стрми (у нижем делу је мансардни кров), што ствара утисак изломљености површина, а пројектовани су са циљем бољег искоришћења поткровног простора. Према првобитном пројекту, са бочних страна је требало да постоје наткривени простори, чија се дрвена конструкција надовезивала у визуелном смислу на позиције пиластара, што је требало да створи још изразитији утисак готичке грађевине. Биљана Мишић увиђа сличност између концепата београдске Евангелистичке цркве и цркве Ерлосеркирхе (Erlöserkirche) у Минстеру (Münster), од истог аутора, која је за разлику од београдске знатно здепастија. Ова сличност наводи на мишљење да је Бартнинг у периоду свог стваралаштва током четрдесетих и педесетих година XX века, примењивао сличне елементе и концепте на различитим местима, без претераног освртања на карактер архитектуре у непосредном окружењу.⁵⁸⁸ Перцептивна својства материјала на фасадним површинама Евангелистичке цркве („Битеф театра”) у Београду су сведена на изражајно дејство природних карактеристика смеђе „римске” опеке, која сама по себи делује храпаво и детаљно (попут природног орнамента). Слог опеке је правилан, али местимичност промене смеђе нијансе доприноси доживљају експресивности објекта.

⁵⁸⁷ Биљана Мишић. „Евангелистичка црква - Битеф театар у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 12 (2011), стр. 155.

⁵⁸⁸ Б. Мишић. *op. cit.*, стр. 155-156.

3.2. ПЛАСТИЧНОСТ ПОВРШИНА

Један од основних разлога због кога се тема пластичности између два светска рата није у значајнијем обиму исказала у српској архитектури су грађевински закони, који нису омогућавали изразитије испуштање еркера на фасадама објеката.⁵⁸⁹ са друге стране могу се евидентирати бројни примери примене плиће и ситније фасадне пластике, која је више имала декоративни карактер, него озбиљнију функционалну улогу. Најзначајнији примери пластичности површина се јављају у оквиру романтичарских и фолклористичких тенденција, на примерима пројеката и изведених дела Момира Коруновића (Министарство Пошта и Пошта 2 у Београду, Соколски дом „Матица”), у пројекту Ратничког дома Бранислава Маринковића и на стамбеном објекту у Задарској улици у Београду (арх. Бранислав Којић). Изразита пластичност је присутна и код остварења модернистичке орјентације, попут Брашованове Команде ратног ваздухопловства и на реализованом објекту Палате хипотекарне банке (Палата „Албанија”) архитеката Бранка Бона, Милана Гракалића и Миладина Прљевића.⁵⁹⁰

[Слике 34а-в] Први експресионистички пример пластичности се јавља на стамбеном објекту у Задарској улици у Београду из 1928. године (арх. Бранислав Којић).⁵⁹¹ Којић је овај објекат изградио себи и породици, паралелно док је радио на пројекту и реализацији павиљона „Цвијета Зузорић” у Београду (1925-1929). У својој раној фази, након изградње павиљона „Цвијете Зузорић”, Којић је почео да трага за аутентичним ауторским изразом, који је био заснован на синтези

⁵⁸⁹ Један од најважнијих правних докумената о изградњи градова у краљевини СХС/Југославији („Грађевински закон”) је донет 1931. године. Овим законом су биле прописане максималне дубине ризалита, балкона, галерија и затворених балкона (еркера), који су могли да се примене код приватних и јавних објеката. Видети чланове бр. 23 и бр. 24 поменутог закона (Светлана Недић. „Грађевинско законодавство Београда крајем XIX и почетком XX века”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 44 (1997), стр. 115-123; Грађевински закон са уредбама, прописима и нормама за њихово извршење. *Збирка закона*, бр. 185., Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1932, стр. 237-238; Мирјана Ротер-Благојевић. „Појава првих законских прописа и стандарда из области грађевинарства у Србији током 19. и почетком 20. века”. *Изградња* (Београд), бр. 5 (1998), стр. 258).

⁵⁹⁰ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77; Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17 (1990), стр. 90-100.

⁵⁹¹ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 69.

модерног израза и народног градитељства.⁵⁹² Зоран Маневић и Владана Путник наводе да је првобитна Којићева скица за стамбени објекат у Задарској улици указивала да је ауторова намера била да првобитно направи кућу са фолклористичким карактером, међутим, због наводно „потешкоћа са одводњавањем крова”, Којић се определио за варијанту са једноставнијим кровом и хоризонталним (али заталасаним) кровним венцем, због чега је касније динамична фасада у историографским истраживањима протумачена као експресионистички елемент.⁵⁹³ За разумевање Којићевих пројектантских ставова је значајно то што је он „фолклоризам сматрао модерним, а не еклектичним и никако пуким оживљавањем стила из прошлости”.⁵⁹⁴ Када говори о основним карактеристикама Којићевог израза код стамбеног објекта у Задарској улици, Владана Путник каже да је:

„ефектна динамика фасаде постигнута је помоћу асиметрије и два изузетно добро укомпонована еркера, која стварају снажан утисак”.⁵⁹⁵

Са друге стране, Којићева иновативност и аутентичност породичног објекта се може тумачити са становишта да је аутор имао „одрешене руке” и да је самим тим могао да утиче на све фазе решења. Објекат је пројектован на неправилној

⁵⁹² Владана Путник. „Фолклоризам у архитектури Београда 1918-1950”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. LVII (2010), стр. 175.

⁵⁹³ (Зоран Маневић. „Архитект Бранислав Којић (1899-1987)”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 4 (1997), стр. 55-61; Зоран Маневић. *Којић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1985, непагинирано) С обзиром да Маневић не наводи извор, који би потврдио такво становиште, стиче се утисак да је у питању његова лична процена. Због тога његова констатација, са пројектантске стране, тешко може да делује као релевантно образложење за промену концепције, јер је у непосредној близини на конаку Кнегиње Љубице, Хаци Никола Живковић 1831. године, примењено готово идентично решење крова (које Маневић у свом тексту помиње), читавих сто година пре изградње Којићевог објекта у Задарској улици. Што не значи да не постоји неки други разлог због кога је Којић одустао од првобитне фолклористичке идеје и применио експресионистичко решење. Разлог за промену концепције можда лежи у томе што је на конкурс за павиљон „Цвијете Зузорић” из 1925. године, и поред добијене награде, Којић добио и неконструктивну критику Косте Куманудија, тадашњег председника Београдске општине, који је Којићево решење подругљиво описао као „друмску механу”, из чега се може извести претпоставка, да је поменута критика утицала на Којића, да изнова размисли о првобитном решењу своје породичне куће, која је имала директније везе са фолклорном, него са модерном архитектуром (В. Путник. *op. cit.*, стр. 178-179). Са друге стране, сасвим је могуће да је стамбени објекат у Задарској улици представљао и далеку асоцијацију на конак Кнегиње Љубице (Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига. 2006, стр. 322; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 21).

⁵⁹⁴ В. Путник. *op. cit.*, стр. 179-180.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, стр. 181.

парцели, у виду интерполације и у целости прати „сломљену” регулацију уз Задарску улицу. Решење фасаде у потпуности одражава просторну организацију куће, која је пројектована по већ развијеном концепту организације „београдског стана”.⁵⁹⁶ Кључни мотив на главној фасади су два благо заталасана еркера, који, с обзиром да нису значајније извучени у простор улице, не могу да имају улогу „кибиц-фенстера” или „диван-хане”, тј. да послуже за пружање погледа дуж улице из ентеријера, због чега Снежана Тошева са правом сматра да:

„пластична мекоћа валовитог зида, постигнута стилизацијом еркера преузетих из народног градитељства, препознатљив је мотив који овај објекат свстава у прве примере експресионизма у стамбеној архитектури код нас”.⁵⁹⁷

[Слике 35а-г] Примаран склоп зграде Контролног одељења Министарства пошта, телеграфа и телефона у Београду из 1930. године (арх. Момир Коруновић)⁵⁹⁸ одговара академистичким „П” шемама административних објеката. Зграда је са источне стране прислоњена на суседну стамбену зграду, док преостале три фасаде имају једнак пројектантски третман, без уочљивог естетског раздвајања на главне и споредне. Облик основе објекта је традиционалан, са централним атријумским двориштем.⁵⁹⁹ Оно што ову зграду чини посебно значајном је приступ артикулацији секундарних форми на спољним фасадама, које поседују романтичарско-експресионистичке елементе, попут разуђених и обилно

⁵⁹⁶ Богдан Несторовић. „Еволуција београдског стана”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 2 (1955), стр. 247-270; Алфиревић Ђорђе, Симоновић Алфиревић Сања. „Београдски стан”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 38 (2013), стр. 41-47.

⁵⁹⁷ Снежана Тошева. *Бранислав Којић*. Београд: Грађевинска књига, 1998, стр. 25.

⁵⁹⁸ Зграда Контролног одељења Министарства пошта, телеграфа и телефона је поред зграде Поште 2 у Београду, која се сматра за најзначајнији Коруновићев објекат, једна од ретких грађевина, која је пројектована у српском-романтичарском стилу, а да је остала очувана у готово оригиналном облику до данас (Душица Живановић. „Прилог проучавању историје и архитектуре зграде Контролног одељења Министарства пошта, телеграфа и телефона у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. III (2001), стр. 105). Даљи извори Коруновићевог израза се могу препознати у чешком кубизму и романтичарском-експресионизму. Коруновић је имао несрећу да су му дела, још за живота била потцењена, јер су била заснована на стилизацији и интегрисању српских фолклорних мотива, што се након другог светског рата сматрало неподобним, јер није одговарало критеријумима о модерном покрету (Тања Дамљановић. *Чешко-српске архитектонске везе 1918-1941*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004, стр. 80-81). Грађевина је правно заштићена и има статус споменика културе од 1994. године. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 1965.

⁵⁹⁹ Извод из Одлуке о проглашењу зграде Контролног одељења Министарства пошта за споменик културе (са образложењем).

декорисаних фасада.⁶⁰⁰ Да би редуковао монотоност прозорских отвора на фасади, која је типична за административне објекте, Коруновић је изделио фасаде на три зоне по вертикали, истакао углове зграде монументалним кулама и динамизирао секундарну пластику на фасади, што уноси немир у укупну композициону представу о објекту.⁶⁰¹ Елементи који су коришћени у артикулацији фасада Министарства пошта у Београду су преузети из различитих стилова и на јединствен експресионистички начин обједињени у архитектонску визију. Приземље објекта је готово без орнамената, док се изнад, по спратовима јавља драматична игра дводелних и троделних прозора, чији се број повећава, а величине смањују према венцу зграде, што поред „немирне линије” венца и силуете зграде, сукоба и пластичног прожимања таласастих и лучних облика, чини главне одлике Коруновићевог експресионистичког израза.⁶⁰² На фасадама је присутно обиље лукова, венаца, пиластера и скулптура, који су ритмично распоређени по површинама и раслојени у различите просторне планове. За разлику од Таназовићеве централе у суседству, која је пројектована у истом романтичарско-експресионистичком духу и која одише ведрином, Коруновићева зграда, због своје масивности, грубе, веома сложене и уситњене обраде, делује помало гротескно.⁶⁰³

[Слике 36а,б] Најзначајније дело Момира Коруновића је зграда Поште 2 у Београду из 1930. године,⁶⁰⁴ која је по карактеру експресионистичка због

⁶⁰⁰ Зоран Маневић. „Наши неимари - Момир Коруновић”. *Изградња* (Београд), бр. 6 (1981), стр. 49-54.

⁶⁰¹ Т. Дамљановић. *op. cit.*, стр. 83.

⁶⁰² Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 211.

⁶⁰³ А. Кадијевић. *loc. cit.*

⁶⁰⁴ Зграда Поште 2 је била најзначајније изведено Коруновићево дело, које је било подигнуто на Вилсоновом тргу (данас Савски трг) у Београду (Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17 (1990), стр. 93). У времену у ком је настала, представљала је најрепрезентативнију грађевину пројектовану у националном српско-романтичарском стилу у Србији (Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 237). Попут већине других Коруновићевих дела, која су доживела сличну судбину да буду уништена, зграда Поште 2 је порушена у савезничком бомбардовању Београда 1944. године, након чега ју је „модернизовао” архитекта Павле Крат 1947. године (Добросав Павловић. „Унижени пројектант Момир Коруновић”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 14-15 (2004), стр. 119; Т. Дамљановић. *op. cit.*, стр. 119). Након Кратове реконструкције, зграда Поште 2 губи сва својства Коруновићевог ауторског израза. Образлажући разлоге своје темељне реконструкције Павле Крат наводи да је: „Један од битних разлога услед којих се одлучио за реконструкцију био је и тај што је сама

наглашеног примарног волумена, веома богате, слојевите архитектонске пластике и живописне декорације.⁶⁰⁵ Примаран склоп објекта одговара „L” шемама административних објеката. Зграда је пројектована као шестоспратни, угаони, слободностојећи објекат са главним прочељима фасада орјентисаним према Савском (Вилсоновом) тргу и Савској улици. Иако су обе главне фасаде објекта по структури симетричне, с обзиром на то да имају различит пројектантски третман и доминантно угаоно сагледавање, грађевина на први поглед делује асиметрично. На обе главне фасаде су истакнута прочеља, која су наглашена у хоризонталном и вертикалном смислу, тако да зграда делује као да је настала прожимањем више примарних облика, што у значајној мери доприноси скулптуралном карактеру зграде.⁶⁰⁶ Поред динамичне примарне форме објекта, код Поште 2 у Београду је веома изражена и секундарна архитектонска пластика. У обликовању, Момир Коруновић примењује свој карактеристичан приступ пројектовању фасада профаних зграда, којим вертикалне испупчене блокове на зидним платнима (прочеља, ризалите и пиластре) вешто комбинује са потезима прозора, венаца, чиме се посебно истиче уситњеност композиционе структуре и грубост секундарне архитектонске пластике. Када се на све то дода и динамична и богата (хералдичка) декорација, добије се карактеристична „немирна” и асиметрична силуета, која се може приметити на више његових објеката.⁶⁰⁷ У стилском смислу, грађевина Поште 2 у Београду представља сложену комбинацију више различитих стилова, што је једна од значајних општих одлика Коруновићевог стваралаштва.⁶⁰⁸ Елементи националног градитељства су вешто комбиновани са кубистичким реинтерпретацијама моравских декоративних

архитектура старе поштанске зграде била типичан пример неуспелог искоришћавања наслеђа нашег народног неимарства, преоптерећена стилским елементима” (Павле Крат. „Реконструкција зграде Поште 2 у Београду”. *Архитектура* (Загреб), бр. 7 (1948), стр. 26-28; Саша Михајлов, Биљана Мишић. „Палата главне поште у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 244-260).

⁶⁰⁵ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 237.

⁶⁰⁶ З. Маневић. *op. cit.*, стр. 49-54; Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитектура, I том*. Београд: Београдска књига, 2005, стр. 318-319.

⁶⁰⁷ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 237.

⁶⁰⁸ Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 413-414.

елемената.⁶⁰⁹ Коментаришући експресивни карактер Коруновићеве Поште 2, Александар Игњатовић сматра да је:

„утисак фолклоричности, постигнут захваљујући расчлањености средишњих ризалита ове сликовите палате, обиљу лучних прозора, аркадних низова, архиволти и рогљастих кула, као и богатом инструментаријуму архитектонске пластике обојене у црвено и жуто, додатно је потенциран разликом у односу на архитектуру суседних грађевина”.⁶¹⁰

Зоран Маневић, такође, истиче да кључне одреднице Коруновићевог стваралаштва представљају богата декоративност објекта и агресивност у изражавању, који су пружили могућност за „стварање екстремних последица, које су блиске експресионизму”.⁶¹¹ Братислав Пантелић је мишљења да у временском контексту у коме су настала, Коруновићева дела (посебно Пошта 2) представљају оригиналне, али и бизарне искораке које се могу изједначити са највишим донетима експресионизма.⁶¹² У време свог настанка, зграда Поште 2 је за многе Коруновићеве савременике, по карактеру, обиљу декорације и примени националних мотива у орнаментисању, представљала далеког сродника Гаудијевих објеката.⁶¹³ Иако је ова духовна веза, рекло би се веома далека, ипак се креативност и аутентичност транспоновања националних мотива у савремени, хетерогени архитектонски израз, са знацима експресионизма, не може оспорити.⁶¹⁴

[Слика 37] Соколски дом „Матица” у Београду из 1936. године (арх. Момир Коруновић),⁶¹⁵ је од свих изведених и пројектованих соколских домова,

⁶⁰⁹ Гордана Гордић. *Архитектонске споне: Београд - Праг*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1997, стр. 5.

⁶¹⁰ А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 414; Aleksandar Ignjatović. „Architecture, Urban Development and the Yugoslovization of Belgrade, 1918-1941”. *Centropa* (New York), Vol. 9, No. 2 (2009), pp. 110-126.

⁶¹¹ Zoran Manević. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (Autumn, 1990), p. 73.

⁶¹² Bratislav Pantelić. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), Vol. 56, No. 1 (1997), p. 32.

⁶¹³ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 237.

⁶¹⁴ Јерко Денегри. „Српска архитектура 1900-1970”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 67 (1971), стр. 49.

⁶¹⁵ На комеморацији поводом краљеве смрти 1934. године, соколском дому „Матица” је промењен назив у „Соколски дом краља Александра I”, у знак почаст најзначајнијем донатору соколског покрета (Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 85).

најрепрезентативнији пример изведен у националном стилу.⁶¹⁶ Аутор се након неколико претходно урађених варијанти, определио за коначну верзију, која није у целости реализована по пројекту.⁶¹⁷ Романтичарско-експресионистички карактер објекта је проистекао из визионарске идеје аутора, по којој је објекат требало да буде представљен као „храм соколства”⁶¹⁸ или „соколско гнездо”⁶¹⁹ и да успостави „утисак историчности, с циљем ширења идеја соколског покрета, односно пансловенства”.⁶²⁰ По Александру Кадијевићу, пројекат соколског дома „Матица”:

„плени експресивном снагом слојевито суперпонираних маса, у којима су обједињени постулати романтичарске, фолклористичке и експресионистичке архитектуре”.⁶²¹

Применом експресивног решења фасадне пластике, главна фасада је у визуелном смислу требало да одражава „разиграни” карактер спортског објекта, коме је била намењена.⁶²² Коруновић је у свом већ јасно уходаном маниру, нагласио ритам залучених отвора, које је искористио као средство за визуелно олакшавање (перфорирање) и оживљавање фасадних површина. Применом залучених форми и интензивне боје, аутор је покренуо динамичну игру елемената на читавој фасади.⁶²³ Решење фасаде је симетрично, са променом нивоа детаљности од приземног дела ка кровном венцу, који је у централном делу pročеља, представљен у виду здружених лукова, који асоцирају на групу или јато птица. У

⁶¹⁶ Владана Путник. „Соколски домови и стадиони у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. XIV (2013), стр. 71.

⁶¹⁷ У односу на Коруновићев првобитни предлог је дошло до извесних измена након 1934. године, јер у знак пијетета према краљу Александру I Карађорђевићу (који је убијен исте године у Марсејском атентату), захтев инвеститора био да се свечани портал на улазу у зграду соколског дома, изведе богатије него што је то аутор предвидео. Након одбијања Момира Коруновића да спроведе очекиване измене, прерада улазног портала је препуштена руском архитекти и Коруновићевом колеги из Министарства Николају Краснову. Током извођења објекта се одустало од богате скулптуралне декорације, која је била предвиђена пројектом. Данас се у згради Матице налази Градски центар за физичку културу („Стари ДИФ”) (А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 85; В. Путник. *op. cit.*, стр. 70-71).

⁶¹⁸ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 85.

⁶¹⁹ В. Путник. *op. cit.*, стр. 70-71.

⁶²⁰ Владана Путник. „Фолклоризам у архитектури Београда 1918-1950”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. LVII (2010), стр. 198; Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 401-405.

⁶²¹ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 65.

⁶²² Соколски домови, у концепцијском и функционалном смислу, представљају претече данашњих спортских центара.

⁶²³ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 65; Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17 (1990), стр. 93; Зоран Маневић. „Наши неимари - Момир Коруновић”. *Изградња* (Београд), бр. 6 (1981), стр. 49-54.

нижем делу објекта, прозори су четвртасти и појединачни, док се у средњој и вишој зони јављају бифоре, трифоре, па чак и вишеструке прозорске целине, које разграђују фасаду и делују попут чипке. И поред обиља отвора, којима је Коруновић покушао да разбије академску строгост основне кубичне форме, објекат делује монументално и помало суморно. Током реализације објекта је зграда претрпела бројне промене, који нису у великој мери умањиле њене изражајне карактеристике. На више места је укинута апстрактна орнаментика, а пластично решење стубова на бочним фасадама, који су били прислољени уз површину фасаде је замењено безорнаменталним пиластрима.⁶²⁴ Оно што је посебно дошло до изражаја код зграде соколског дома „Матица” је Коруновићева тежња ка синтетичком комбиновању различитих стилских решења, за коју се не може рећи да је конфузна или невешта, већ само да је вишеслојна и аутентична. У данашњем смисли речи, по Александру Кадијевићу, зграда би се могла назвати претечом постмодернизма.⁶²⁵

[Слика 38] Конкурсни пројекат Бранислава Маринковића за Ратнички дом у Београду из 1929. године,⁶²⁶ се истакао у односу на остала решења на такмичењу,

⁶²⁴ Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 87.

⁶²⁵ Коруновић је у решењу соколског дома „Матица” комбиновао елементе српске средњовековне сакралне архитектуре (главни улаз, прозори, нише), фолклорне елементе (у решавању кровних венаца и четвороводних површина), али и елементе академизма и Модерне (А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 87; Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 283; В. Путник. *op. cit.*, стр. 197-198).

⁶²⁶ Један од основних проблема пред којим су се нашли чланови жирија на конкурс за Ратнички дом у Београду је био, се одлуче за решење, које би требало да представи Ратнички дом и самим тим војску Краљевине, као кохезиону институцију, а са друге стране је требало да изрази аутентичност идентитета југословенске нације (А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 355; Александар Игњатовић. „Између универзалног и аутентичног - о архитектури ратничког дома у Београду”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 52 (2005), стр. 314). На конкурс није била додељена прва награда. За даљу разраду и реализацију је одабран другонаграђени рад Живка Пиперског и Јована Јовановића, који је био у духу академског класицизма. Њихов рад је препоручен за даљу реализацију уз услов да се усагласи са сугестијама жирија. Реализовано решење се у великој мери разликује у односу на конкурсни рад тима Пиперски-Јовановић, јер је по речима Александра Игњатовића, требало да се усагласи са идеологијом стварања аутентичног и јасног идентитета модерне југословенске војске (Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 357). Другу награду су, такође, добили и Богдан Несторовић и Јован Шнајдер са радом, који је имао „византијско-романску” обраду фасаде. Њихов рад се посебно истакао на конкурс, јер су аутори спојили карактер „источне-византијске” и „западне-романске” архитектуре, чиме су створили асоцијацију на интегралну, мултикултуралну државну заједницу. За разлику од осталих, решење Бранислава Маринковића се истакло као „најлепше” и „најоригиналније”, међутим због свог „византијског” карактера, није могло да

упечатљивим и експресивним изразом, који је проистекао из примене вертикалних, при врху залучених ниша на фасадама.⁶²⁷ Решење Маринковићевог Ратничког дома је одражавало истовремено и експресионистичку изражајност и традиционалну чврстину и монолитност маса, која се огледала у синтези српско-византијских елемената и модернизираним формама са романтичарско-експресионистичким карактером.⁶²⁸ Александар Кадијевић увиђа сличност између Маринковићевог Ратничког дома и зграде Великог позоришта у Берлину (Großes Schauspielhaus), Ханса Пелцига (Hans Polezig), која се јавља у виду хипертрофираних и мултиплицираних аркадних декоративних елемената.⁶²⁹ За разлику од Пелциговог позоришта, Ратнички дом нема превише разуђену форму, већ је експресивност исказана на плану вишеструког појачавања сличних елемената на фасади, чиме је добијен специфичан, груб и снажан карактер грађевине. Исто примећује и Милутин Борисављевић 1929. године, када критикујући распис конкурса, који је по његовом мишљењу био конфузно састављен, јер није истицао у први план да критеријум за одабир радова мора да буде присутност „снажног и упечатљивог експресивног израза”, који би одражавао ратнички карактер и намену објекта.⁶³⁰ Том приликом Борисављевић

представља идентитет југословенске нације, па је због тога сврстано само међу откупе (Александар Игњатовић. „Између универзалног и аутентичног - о архитектури ратничког дома у Београду”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 52 (2005), стр. 320; Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 355; Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 241; Аноним. „Пред подизањем Ратничког дома у Београду: Подела награде за скице”. *Политика* (Београд), 16.5.1929, стр. 6; Аноним. „Скице за Ратнички дом у Београду”. *Време* (Београд), 16.5.1929, стр. 3; Аноним. „Пројекти за Ратнички дом у Београду”. *Време* (Београд), 17.5.1929, стр. 3; Аноним. „Пројекти за Ратнички дом у Београду”. *Време* (Београд), 18.5.1929, стр. 9).

⁶²⁷ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 241-242.

⁶²⁸ Зоран Маневић. „Наши неимари - Бранислав Маринковић”. *Изградња* (Београд), бр. 4 (1981), стр. 50; Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 66; Александар Кадијевић. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. Момент (Београд), бр. 17 (1990), стр. 94.

⁶²⁹ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 66.

⁶³⁰ Милутин Борисављевић у свом чланку, који је уследио непосредно након завршетка конкурса, наводи да је „архитектура симболистична уметност” и да самим тим „спољашњост једне зграде треба да изражава њену намену”, због чега, по његовом мишљењу, ниједно решење није одговорило на „ратнички” карактер објекта, јер ни на једном решењу није примењен нео-романички стил грађења, који је сматран за најпогоднији, тј. да његовом применом може да се исказе намена Ратничког дома (Милутин Борисављевић. „Конкурс за Ратнички дом”. *Правда* (Београд), 14.5.1929; А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 357).

наводи да је Бранислав Маринковић својим решењем (и поред тога што није добио прву награду, јер је пројекат имао функционалних недостатака), најбоље одговорио на тражени ратнички карактер објекта, јер је по његовом мишљењу:

„ратнички дом требало схватити војнички, у виду неког каштела, средњевековног замка са турелама и динжонима, са можда мало бруталним формама, тј. карактером мушкости, јунаштва”.⁶³¹

3.3. ДЕКОРАТИВНОСТ И КОЛОРИЗАМ

Како је истицање перцептивних својстава материјала, укључујући, колоризам и декоративност, у артикулацији фасадних површина, крајем друге деценије XX века, у значајној мери било редуковано на архитектонским објектима, због све већег присуства модернистичких тенденција у архитектури,⁶³² ипак, се може истаћи неколико примера код којих су поменуте теме одиграле значајну улогу у презентацији ауторског израза. Примена декорације и потенцираног колоризма, између два светска рата је била углавном карактеристична за дела која су развијана у правцу националних романтичарских тежњи. Од архитекатора-романтичара, у међуратном периоду, су још увек активно стварали Момир Коруновић и Александар Дероко. Коруновићева остварења (Министарство Пошта, Пошта 2 и Соколски дом „Матица” у Београду и др.) поседују знаке колоризма, које аутор користи да би успоставио релацију са моравским стилским узорима у српском црквеном градитељству.⁶³³ Поред Коруновићевих и Дерокових дела, значајна су остварења Јожета Плечника (Jože Plečnik) и Ота Бартнинга (Otto

⁶³¹ А. Игњатовић. *loc. cit.*; Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006, стр. 241-242.

⁶³² Званичном појавом модернизма у Србији се сматра крај 1928. године, када је у Београду оформљена „Група архитеката модерног правца”. Групу су чинили архитекти: Милан Злоковић, Душан Бабић, Јан Дубови и Бранислав Којић. Од оснивања групе, па до њеног гашења 1934. године, чланови су активно заступали и промовисали своје модернистичке идеје. Иако је њихов стваралачки приступ више подразумевао безорнаменталну артикулацију спољашњег изгледа, него бављење функционалним аспектима организације простора, тежња ка интернационализацији домаће архитектуре је била у складу и у служби идеологије „интегралног југословенства”, због чега је модернизам у Србији имао значајну подршку (Зоран Маневић. „Београдски архитектонски модернизам 1929-1931”. *Годишњак града Београда* (Београд), књ. XXVI (1979), стр. 209-226; Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 34; Димитрије Буквић. „Идеологија и архитектура: Рад београдских модерниста од 1929. до 1987. године”. *Теме* (Ниш), бр. 1 (2014), стр. 109-112).

⁶³³ Александар Кадијевић. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006; Александар Кадијевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.

Batning), који за разлику од Коруновића, који боју аплицира на објекте у виду накнадно тонираних површина, примењују боје искреније, јер користе материјале у природним тоновима, попут опеке и ређе камена. Са друге стране, појава модернизма у архитектури у Србији 1928. године,⁶³⁴ са собом доноси нови приступ декорисању површина. Иако се генерално сматра да је архитектура Модерне безорнаментална,⁶³⁵ евидентна је примена специфичних детаља, попут профилисаних хоризонталних површина (у визуелном смислу делују као шрафура), које се јављају на различитим местима на објектима, без неког посебног, опште прихваћеног правила.⁶³⁶ Из поменутог се може закључити да наглашавање перцептивних својстава материјала, са појавом Модерне, није нестало, већ да је попримило другачији, апстраховани („модернистички“) карактер.⁶³⁷

⁶³⁴ Назнаке модернизма се, међутим, могу приметити и пре 1928. године, на згради Првог Београдског паробродарског друштва, архитекте Александра Попа и Стевана Тоболара из 1926. године (Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века“, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура“, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38; Маре Јанакоска Грујић. „Београдски опус архитекте Стевана Тоболара (1888-1943)“. *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 151-166).

⁶³⁵ О појави модернизма и његовим карактеристикама у Србији видети више у: Зоран Маневић. *Појава модерне архитектуре у Србији* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1979; Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века“, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31; Зоран Маневић. „Новија српска архитектура“, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38; Љиљана Милетић-Абрамовић. „Копитарева градина III - модерна архитектура, 1928-1998“. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 11, (2002), стр. 65-71; Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003; Ljiljana Vladojević. *Modernism in Serbia: The elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*. Cambridge - London: MIT Press, 2003; Љиљана Благојевић. *Модерна кућа у Београду (1920-1941)*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2000.

⁶³⁶ Видети остварења Драгише Брашована (Павиљон Краљевине СХС, 1929, Барселона), Душана Бабића (Вила Протић у улици Жанке Стокић, 1930-1931, Београд; Вила Марије Рајх у улици Сање Живановић, 1930-1931, Београд; Вила Драгутина Смејкала у Брегалничкој улици, 1934, Београд; Стамбена зграда „Лектрес“ у улици Маршала Бирјузова, 1931, Београд, пројекат за Дом Удружења југословенских инжењера и архитеката, 1931, Београд), Петра и Бранка Крстића (Вила адвоката Миличевића у Ужичкој улици, 1929-1930, Београд) и др. (Зоран Маневић. *Појава модерне архитектуре у Србији* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1979; Дијана Милашиновић Марић. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката Београда, 2002; Александар Игњатовић. „Дом Удружења југословенских инжењера и архитеката у Београду“. *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 87-118; Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000).

⁶³⁷ Важно је нагласити да је декоративност у оквиру Модерне, у почетку интерпретирана у виду апстрахованих обрада површина, да би касније, након Другог светског рата, била посматрана

[Слике 26а-в] Први пример наглашавања перцептивних својстава материјала, укључујући и декоративност, у међуратном периоду се јавља код павиљона Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (арх. Драгиша Брашован), који је изграђен поводом светске изложбе архитектуре у Барселони 1929. године. Иако је захтев шпанске управе изложбе био да се павиљон Краљевине СХС, стилски усклади са академским стилем монументалних павиљона у непосредној близини и са зградом државне Шпанске палате, потреба да се исказе национална аутентичност је била значајнија и снажнија од потребе да се југословенска култура подреди и утопи у оквир европске цивилизације, присвајањем неког од академских стилова.⁶³⁸ Драгиша Брашован примењује по први пут у свом опусу, тему истицања хоризонталних „линија”, која ће након тог пројекта да се јавља и на другим пројектима београдских и српских модерниста (Душана Бабића, Петра и Бранка Крстића и др.). Брашован је на захтев наручиоца донекле прихватио идеју у погледу материјала, али је по мишљењу Александра Кадијевића, објекат извео „на модеран начин, у духу европског експресионистичког градитељства”, због чега се одлучио да за обраду фасада павиљона искористи дрвене талпе у сивом и белом тону.⁶³⁹ Експресионистички карактер у материјализацији фасада је постигнут уклапањем хоризонталних талпи дрвета једнаке ширине, а различитих профила, што је одражавало утисак „грубе”, сегментисане структуре. Брашован примењује хоризонталне линије и потезе, који су одредили карактер читавог павиљона. Правац линија се мења из хоризонталног у закошени, при прелазу из ободних делова према „катарки”, чиме је створен ефекат уздизања предњег, улазног дела. Овакав приступ се може приписати Брашовановој жељи да потенцира динамичност расчлањених фасадних равни, оптички снизи волумен зграде и оштроугле сегменте зграде повеже у складну целину.⁶⁴⁰ По Александру

више са функционалне стране, у смислу да поједини функционални елементи објекта, могу да буду и специфични естетски детаљи или орнаменти (коментар аутора).

⁶³⁸ Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 301.

⁶³⁹ Александар Кадијевић. „Југословенски павиљон у Барселони 1929. године”. Гласник ДКС (Београд), бр. 19 (1995), стр. 213-216; Александар Игњатовић. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007, стр. 291-293.

⁶⁴⁰ Поједини аутори (Александар Кадијевић, Зоран Маневић и Александар Игњатовић) указују и на могућност релације Брашовановог павиљона у Барселони и Лосове куће за Џозефину Бејкер (А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 213-216; Zoran Manević. „Art Deco and National Tendencies in

Игњатовићу, Брашован је искористио дрво као градитељски, али и експресивни елемент у визуелном идентитету павиљона, код кога је:

„немирна силуета павиљона са карактеристичним хоризонталним пругама сама асоцирала на слику сваке од многобројних пила на широм Југославије: слика наслагане дрвене грађе добила је свој пандан у архитектури националног павиљона”.⁶⁴¹

[Слике 35а-г] Код романтичарских тенденција, у међуратном периоду, се посебно истиче наглашавање перцептивних својстава материјала (декоративности и колоризма) код зграде Министарства пошта, телеграфа и телефона у Београду (арх. Момир Коруновић), која са уситњеном секундарном пластиком и живописним бојама, поседује велику сличност са примерима позног кубизма и рондо-кубизма, чије је извориште било у националном градитељству.⁶⁴² Стога и није чудно то што је Коруновић трагао за узорима у моравском стилу грађења, имајући у виду да је био чешки ђак и да се доста угледао на архитектуру чешких кубиста.⁶⁴³ Декоративност фасада је једна од кључних карактеристика Коруновићевог израза код зграде Министарства ПТТ. Код објекта се посебно истиче експресивна артикулација треће, највише зоне на фасадама, која има веома уситњен третман, са значајном применом јарке црвене боје, што је чини посебно изражајном.⁶⁴⁴

[Слике 27а-в] Црква Светог Антуна Падованског у Београду (арх. Јоше Плечник) није пројектована у неком препознатљивом стилу, већ се само у виду даљих наговештаја може се довести у везу са првим ранохришћанским и рановизантијским сакралним објектима (црква Сан Витале у Равени),⁶⁴⁵ мада се по

Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (1990), pp. 70-75; А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 299-300).

⁶⁴¹ Опредељење за примену дрвета у изградњи националног павиљона је потекла од наручиоца (Министарства за трговину и индустрију Краљевине СХС), јер је павиљон требало да прикаже, не само моралну и материјалу културу народа у краљевини, већ и њена природна богатства. Циљ наручиоца је био да се путем националног павиљона, као медијума, промовише дрвна грађа у Шпанији, која је била виђена као један од потенцијалних увозника (*Ibid.*, стр. 289,299).

⁶⁴² Гордана Гордић. *Архитектонске споне: Београд - Праг*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1997, непагинирано.

⁶⁴³ О школовању Момира Коруновића и другим познатим српским архитектима, који су се школовали у Чешкој, видети монографију: Тања Дамљановић. *Чешко-српске архитектонске везе 1918-1941*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004.

⁶⁴⁴ Александар Кадиевић. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 57.

⁶⁴⁵ Тања Дамљановић. „Два храма за две конфесије”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 81.

својој модерности уклапа и у контекст архитектуре у Београду између два светска рата. Материјализација цркве је изразито поједностављена, јер је по замислима Плечника требало да одражава аскетизам фрањевачког реда и за време у коме је настала, може се рећи да је револуционарна.⁶⁴⁶ Примена црвене опеке је доминантна у спољној и унутрашњој материјализацији фасада, што такође представља дистантну везу са ранохришћанском и византијском традицијом.⁶⁴⁷ Међутим, у свим истраживачким радовима, у којима су разматране архитектонске карактеристике Плечникове цркве у Београду је запостављено практично становиште, а то је да се применом опеке малог (стандардног) формата, у целисти, на читавом здању цркве, на најбољи и најекономичнији начин може исказати обликовност цилиндричних, разуђених форми и самим тим постићи потпуна обликовна и фактурна експресивност површине.⁶⁴⁸ По речима Петера Кречича, са црквом Светог Антуна Падованског у Београду се завршио један од значајних периода у Плечниковом стваралаштву, за кога се слободно може рећи да је био не само изражајан, већ и експресионистички по свом карактеру. Након овог објекта, Плечник се више није враћао на „издробљене сецесијске форме и концепте”.⁶⁴⁹ Стане Берник и Марјан Голобич истичу да се код цркве Светог Антуна Падованског, као и код других Плечникових цркви из тог периода, јављају сличне експресионистичке карактеристике, попут композиционог прожимања цилиндара.⁶⁵⁰

[Слике 39а-в] Аутентичан пример примене грубе обраде материјала у постизању експресивног израза се јавља код реализованог објекта Поште 1 („Палата

⁶⁴⁶ Хајна Туцић. *Црква светог Антуна Падованског*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2011, стр. 6.

⁶⁴⁷ Т. Дамљановић. *op. cit.*, стр. 82.

⁶⁴⁸ Применом традиционалног начина грађења, каменом и опеком, као код српских средњовековних сакралних објеката, цена изградње цркве би била значајно већа, јер би клесање залучених квадера камена изискивало више времена и мајсторског умећа. Овако се Плечниково опредељење за примену црвене опеке у материјализацији читаве цркве, може посматрати са естетске, али и практичне стране, из чега се може извести став да је примена опеке у изградњи цркве била од пресудне важности за постизање пластичности фасадних, а посебно разуђених површина у ентеријеру (Петер Кречич. „Црква Св. Антуна Падованског у Београду - оцена заштите споменика и смернице обнове”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 198).

⁶⁴⁹ *Ibid.*, стр. 199.

⁶⁵⁰ Stane Bernik, Marjan Golobič. „Slovene Architecture from Secession to Expressionism and Functionalism”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian), Vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (1990), p. 44.

Поштанске штедионице, Главне поште и Главног телеграфа”) у Београду из 1938. године (арх. Василиј Андросов).⁶⁵¹ Иако зграда Поште 1 не поседује у обликовном смислу елементе експресионизма, примена веома грубо клесаног камена у обради фасадних површина, указује на свесну тежњу аутора да постигне репрезентативан и монументалан карактер. Уколико се сагледа комплетан опус Василија Андросова, који се током живота превасходно бавио пројектовањем сакралних објеката и то у националном стилу, зграда Поште 1 у Београду представља изузетак, јер је једини Андросовљев пројекат који је пројектован у академском стилу.⁶⁵² Андросов је у свом пројекту, задржао готово у целости функционалну организацију простора из конкурсног решења награђеног тима Пичман-Барањи.⁶⁵³ За разлику од Пичмановог и Барањијевог решења основе, која је због заталасаног сегмента фасаде орјентисаног према Таковској улици, садржала назнаке експресионистичке пластичности, Андросов је у свом пројекту изравнао поменути експресивни сегмент, чиме је у први план истакао инклинацију фасадних равни, која се јавила због трапезасте локације. У материјализацији фасада, Андросов је направио инверзију у односу на Пичманов и Барањијев пројекат, јер је у потпуности занемарио њихов модернистички предлог да фасаде буду у

⁶⁵¹ Конкурс за зграду Поште 1 на углу улица булевар Краља Александра и Таковске је спроведен током 1930. године. Иницијатива за изградњу Поште 1 је постојала и раније, током прве деценије XX века, када је у два наврата (1912. и 1914. године) архитекта Момир Коруновић израдио пројекте за главну зграду поште на позицији данашњег Дома војске (некада Ратничког дома). Позиција данашње зграде је била дефинисана Генералним планом из 1924. године, да би након превазиђених проблема који настали око власништва земљишта, била донета коначна одлука о позицији и изградњи палате. Уз детаљан конкурсни програм је била приложена скица трапезоидног блока, који је расписом био преодређен за примарну контуру основе зграде. Значајно је истаћи да у условима конкурса није био дефинисан стил у коме би грађевина требала да буде, већ је то препуштено ауторима да одлуче. У жирију су били чланови из свих већих универзитетских центара у Краљевини, чиме је требало да се успостави равноправност, јединство и присутност свих представника народа Југославије. Иако је прва награда била додељена архитектурама Јосипу Пичману и Андрији Барањију, чије је решење било у духу модернизма, од реализације њиховог решења се одустало првенствено због економске кризе, која је трајала током тридесетих година, али и због одсуства репрезентативности и монументалности објекта, како је протумачено од стране оцењивачког суда. Иницијатива за одустајање од првонаграђеног решења тима Пичман-Барањи је, по наводима Димитрија Лека, дошла директно од стране краља Александра, јер је сматрано да њихово модернистичко дело није довољно репрезентивно за тако експонирану локацију скупштинског трга, због чега је током 1930. године приређен нови, интерни конкурс у оквиру Министарства грађевина, у оквиру кога је пројекат Василија Андросова одабран као најбољи. (Саша Михајлов, Биљана Мишић, „Палата главне поште у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 239-264).

⁶⁵² *Ibid.*, стр. 250.

⁶⁵³ Марија Дрљевић. „Историја и архитектура Поште 1 у Београду”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови сад), бр. 37 (2009), стр. 283-284.

комбинацији хоризонталних стаклених трака и глатких, малтерисаних, у бело обојених површина.⁶⁵⁴ Најзначајнија промена се огледа у карактеризацији фасада, код којих је уместо дугих, модернистичких, прозорских хоризонтала, које се јављају код првонаграђеног конкурсног решења Пичман-Барањи, вертикалним пиластрима нагласио структуру административних простора у унутрашњости зграде, због чега је зграда добила уситњен и веома груб монументални карактер. Кључне „нелогичности” које се јављају код реализованог пројекта Владимира Андросова, у смислу асиметричности композиционог решења, увученог улаза са здепастим дорским стубовима из булеvara Краља Александра и наглашеним прочељем без тимпанона из Таковске улице, по Саше Михајлов и Биљани Мишић, су последица комбиновања елемената модерног и академског тумачења архитектуре.⁶⁵⁵ Уколико се упореди експресивност обраде фасадних површина Андросовљевог решења Поште 1, са Пелциговим (Hans Poelzig) решењем „Куће пријатељства” у Истанбулу из 1916. године или споменика Бизмарку поред Бингербрика (Bingenbrück) из 1910. године, могу се увидети сличности у артикулацији, истицању вертикалне структуре и грубој, „буњастој” обради камених блокова,⁶⁵⁶ што никако не сугерише да је Андросов имао инспирацију у поменутиим узорима, већ само да се готово идентичан експресионистички карактер јавља код наведених дела. Више аутора је зграду Поште 1 оквалификовало као израз несклада или кича, попут: Оливера Минића,⁶⁵⁷ по коме је зграда Поште „по налогу са „највишег места” добила тешку, нескладну и неукусну камену одећу”; Богдана Несторовића,⁶⁵⁸ по коме „ова нелогична структурална композиција античких грчких облика неприхватљивих међусобних односа и пропорција тешко се може оправдати жељом за реализовањем модернизоване стилске архитектуре”; Снежане Тошеве,⁶⁵⁹ која каже да „читава фасада одише нескладом, тежином и

⁶⁵⁴ *Ibid*, стр. 284.

⁶⁵⁵ С. Михајлов, Б. Мишић. *op. cit.*, стр. 257.

⁶⁵⁶ Wolfgang Peht. *Expressionist Architecture*. London: Thames and Hudson, 1973, p. 17-18.

⁶⁵⁷ Оливер Минић. „Развој Београда и његова архитектура између два рата”. *Годишњак Музеја града Београда* (Београд), бр. 1 (1954), стр. 185.

⁶⁵⁸ Богдан Несторовић. „Постакадемизам у архитектури Београда (1919 – 1941)”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XX (1973), стр. 376.

⁶⁵⁹ Снежана Тошева. „Капитална дела руских архитеката у Београду”, у: Миодраг Сибиновић. (ур.) *Руска емиграција у српској култури XX века - значај, оквири и перспективе проучавања*, зборник радова. Београд, бр. 1 (1994), стр. 306.

једноличношћу”; или Александра Кадијевића,⁶⁶⁰ који истиче да палата Поште „својим одбојним, бункерским изгледом без додирних тачака са историјском архитектуром овог поднебља (...) представљала анахрон објекат (...) који је могао одговарати само нерафинираној клијентели, тоталитарног духа, која је у концепту супермонументализма видела видела начин сопствене идеолошке промоције”.

Коментаришући њихове ставове, Марија Дрљевић сматра да се:

„целокупна грађевина не може посматрати као производ неукуса, јер њену архитектуру пре можемо описати као експеримент, којим је Андросов покушао да елементе академизма примени на модерну конструкцију”.⁶⁶¹

Управо овакво становиште Марије Дрљевић, указује на Андросовљево тежњу да приликом измене модернистичког дела у академистичко, свесно одступи од уобичајених канона и створи аутентично експресивно дело.

⁶⁶⁰ Александар Кадијевић. „Допринос руских неимара-емиграната српској архитектури између два светска рата”, у: Зоран Бранковић. (ур.) *Руси без Русије: српски Руси*. Београд, 1994, стр. 243-254.

⁶⁶¹ Марија Дрљевић. „Историја и архитектура Поште 1 у Београду”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови сад), бр. 37 (2009), стр. 294.

Глава IV

4. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ И ЈУГОСЛАВИЈИ ПОСЛЕ II СВЕТСКОГ РАТА

Други светски рат је донео велике промене, не само у смислу прекида изградње у Србији и Југославији, већ и у смислу промене друштвено-политичког уређења и обнове земље.⁶⁶² Период обнове и изградње земље који је уследио, је у великој мери био одређен пропагандом комунистичке идеологије и социјалистичких вредности попут, ширења „братства и јединства”, оптимизма, социјалних једнакости, борбеног духа, херојства, патриотских врлина, слободољубља и др.⁶⁶³ Значајан догађај у идолошком осамостаљењу Југославије од Совјетског Савеза се десио 1948. године,⁶⁶⁴ након кога је Југославија наставила самостално да развија аутентичан социјалистички самоуправни систем, које је у односу на друштвено-политички систем у Совјетском Савезу био знатно демократичнији.⁶⁶⁵ Привредни развој земље је био дефинисан петогодишњим плановима, који су за један од основних циљева имали отклањање регионалних неједнакости у држави.⁶⁶⁶ Током првих двадесет година након Другог светског рата Југославија је прошла кроз велику привредну реформу, из аграрног, сеоског у индустријско, грађанско друштво. Велики прилив сеоског становништва у градове, у периоду од 1945. до 1970. године, је утицао на убрзани процес урбанизације градова, првенствено

⁶⁶² Након обрачуна са неистомишљеницима и краткотрајног периода постојања Демократске Федеративне Југославије (ДФЈ), која је била призната као правни наследник Краљевине Југославије пре рата, комунистичка власт, са Јосипом Брозом Титом на челу, је издејствовала успостављање једнопартијског система и формирање Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ), која је трајала од 1946. до 1963. године, када је добила свој последњи назив Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ). У неизмењеном облику је трајала до 1991. године. Из мулти-етничког карактера државе, састављене од шест република и две покрајине је проистекла идеолошка парола „братство и јединство”, која је имала за циљ да помогне у помирењу и реализацији суживота различитих, а ипак сродних народа (Мари Јанин-Чалић. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: СЛЮ, 2013, стр. 213-224).

⁶⁶³ *Ibid.*, стр. 232; Бранко Петрановић. *Историја Југославије 1918-1988: Социјалистичка Југославија 1945-1988, III том*. Београд: Нолит, 1988, стр. 73.

⁶⁶⁴ Након идеолошког раскида ФНР Југославије и Совјетског Савеза 1948. године, Југославија је искључена из Организације комунистичких партија (Коминформ) (М. Јанин-Чалић. *op. cit.*, стр. 239-240).

⁶⁶⁵ *Ibid.*, стр. 238-240.

⁶⁶⁶ Примарни циљеви Првог петогодишњег плана од 1947-1951. године, су били: савладавање привредне заосталости, остваривање економске самосталности и формирање одбрамбених снага земље (Б. Петрановић. *op. cit.*, стр. 87-88).

Београда као престонице и симбола нове Југославије. Након ослобођења од директних стега совјетске идеологије (1948.), вештог политичког балансирања између оштро подељеног Истока и Запада, учествовања у формирању Покрета несврстаних земаља (1961.) и трасирања сопственог идолошког пута, који се пружао у правцу социјалистичке „демократије”, у Југославији се десио економски процват, који је трајао током 60-их и 70-их година и за који се може слободно рећи да представља „златно доба” развоја Србије и Југославије.⁶⁶⁷ Овај период је био карактеристичан по већим интелектуалним слободама, међудржавној размени, процвату културе, уметности и архитектуре. Говорећи о примени идеолошке матрице, која се јављала под слоганом „братство и јединство” и визији југословенског друштва које је тежило етничком егалитаризму, Александар Игњатовић помиње да је „идеја персоналне слободе појединца била основ за ослобођење целокупног друштва и свих његових сегмената”.⁶⁶⁸ По његовим речима:

„Идеали слободе ставралаштва и аутономије, убрзо су пробали оквире дириговане уметности и постали кључни за успостављање новог погледа на човека, друштво и културу (...) Чињеница, да се политичка елита декларативно дистанцирала од „уметничког феномена, остављајући оцене његовим носиоцима и ствараоцима” и да је партија „препуштала уметност аутономном животу и уметницима”, била је, заправо, важна полуга у систему легитимације власти у СФРЈ, која се кроз подупирање идеје аутономије уметности приказивала као реформистичка, напредна и сасвим изван домена агит-проповског комунизма”.⁶⁶⁹

У првим годинама након Другог светског рата, по одлуци Комунистичке партије Југославије, „архитектура није могла да буде персонална, да носи лични печат, нити је смела да има назнаке ауторства и упадљивости”.⁶⁷⁰ Под јаким утицајем теорија „социјалистичког реализма”⁶⁷¹ мења се и идејно схватање архитектуре. Са

⁶⁶⁷ М. Жанин-Чалић. *op. cit.*, стр. 253-255.

⁶⁶⁸ Александар Игњатовић. „Транзиција и реформе: Архитектура у Србији 1952-1980”, у: Мишко Шуваковић. *Историја уметности у Србији: XX век*. Реализми и модернизми око хладног рата 1939-1989. вол. 2. Београд: Орион арт, 2012, стр. 691-692.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, стр. 692.

⁶⁷⁰ Александар Кадијевић. „Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века”. *Историјски часопис* (Београд), бр. XLV-XLVI (1998-1999), стр. 264; Владана Путник. „Фолклоризам у архитектури Београда 1918-1950”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. LVII (2010), стр. 200.

⁶⁷¹ Под појмом „социјалистички реализам” се подразумева нематнута доктрина, чије се карактеристике у архитектури јављају као опозиција на модернизам, у смислу враћања на елементе из стилова из XIX века. Соцреализам је имао за циљ планско и активно укључивање архитектуре у идеолошку изградњу социјалистичког друштва. (Јелена Живанчевић. *Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије*

једне стране, организују се амбициозни конкурси, који имају за циљ реализацију монументалних грађевина јавног карактера, док се са друге стране однос према стамбеној архитектури доводи до готово утилитарног карактера.⁶⁷² Формални прекид са краткотрајним периодом „социјалистичког реализма” се десио након Првог саветовања архитеката и урбаниста Југославије у Дубровнику.⁶⁷³ Након 1950. године, архитектура се одваја од претходне градитељске праксе и тежи се преиспитивању соцреалистичке архитектуре. Јавља се отпор и међу уметницима, који се нису слагали са „диригованим стваралаштвом” из периода „социјалистичког реализма”.⁶⁷⁴ По сећању Михајла Митровића, као једног од присутних, дубровачко саветовање 1950. године је било од великог значаја за даљи развој архитектуре у Југославији, јер је „унисоним настојањем великог броја учесника одбрањена и прокламована нужност да се пројектовању обезбеди пуна слобода стваралаштва и немешање државе у духовне радње архитеката”.⁶⁷⁵ Са друге стране, студиозно су разматрана западноевропска искуства, заснована на традицији Модерне. У периоду током педесетих и шездесетих година, архитекти се све више орјентишу у правцу артикулације сопственог уметничког израза, док у исто време наручиоци архитектонских објеката, „показују жељу да изгледом

(докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2012, стр. iii-iv).

⁶⁷² Јерко Денегри. „Српска архитектура 1900-1970”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 67 (1971), стр. 50.

⁶⁷³ На Првом саветовању архитеката и урбаниста Југославије, које се одвијало од 23. до 25. новембра 1950. године, у Дубровнику, учествовали су истакнути професори и стручњаци, од којих се могу истаћи Зденко Стрижић, Јосип Сајсел, Бранко Тучкорић, Владо Антолић, Иван Витић, Бранислав Којић, Жарко Винчек, Милан Злоковић, Мате Бајлон, Богдан Несторовић, Јован Крунић, Милорад Мацура, Оливер Минић, Ратомир Богојевић, Љубе Поте, Едвард Равникар, Данило Фурст, Душан Грабријан, Братислав Стојановић и др. Од бројних реферата у којима су разматрани актуелни проблеми урбанизма и архитектуре у Југославији, Бранислав Миленковић посебно истиче, излагање проф. Зденка Стрижића, за које каже да је било „пророчко”, јер је Стрижић под насловом „Лик архитекте” говорио о ослобађању од ограничења од традиционалних „каналских улица и обликованих прочења”, тј. о потреби да се промени традиционално „васпитање” архитекте и неопходности да се успостави ближа релација између урбанизма и архитектуре. Миленковић на води да је за већину архитеката и студената архитектуре, Саветовање у Дубровнику означило раскид са „вербалним терором поштара разних комитета”, мислећи на раскид са идејама социјалистичког реализма (Бранислав Миленковић. *Саветовање архитеката и урбаниста Југославије: Дубровник 23-25. новембар 1950.* Београд: Епархијска радионица за уметничко пројектовање и обликовање, 2014).

⁶⁷⁴ За званичан раскид југословенске ликовне уметности са периодом „социјалистичког реализма” се сматра изложба Петра Лубарде у Београду 1951. године (Б. Петрановић. *op. cit.*, стр. 323-324).

⁶⁷⁵ Михајло Митровић. „Постмодерна је затрвала архитектуру Србије”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 42 (2003), стр. 7.

објеката јавно презентују сопствени успех и углед”.⁶⁷⁶ Почетком педесетих година се јављају први примери, код којих је евидентан снажан утицај интернационалног стила и који је пружио могућност за индивидуална истраживања. Најзначајнији примери из периода раних педесетих година су: комплекс београдског Сајма (Милорад Пантовић, 1954)⁶⁷⁷ и Војна штампарија у Београду (Милорад Мацура, 1953).⁶⁷⁸ Поред поменутих, истичу се и стамбени блок у улици Краља Петра у Београду (Милорад Мацура, 1953), Блок 21 на Новом Београду (Михаило Чанак, Милосав Митић, Леонард Ленарчић, Иван Петровић, 1966), Дом штампе у Београду (Ратомир Богојевић, 1957) и др.⁶⁷⁹

Архитектура у Србији доживљава прави процват у периоду од 1955. до 1965. године, који се може сматрати за врхунац савремене архитектуре у земљи. Експресионистичке тенденције, које су се у периоду између два светска рата, развијале у оквирима романтичарских и модернистичких тежњи,⁶⁸⁰ након Другог светског рата се јављају готово искључиво у оквиру модернизма. У поменутом периоду се јављају бројни примери, код којих су преузета стилска решења из периода раног модернизма и код којих се тежило екстремним и скулптуралним појавним облицима,⁶⁸¹ за које се може слободно рећи да су за своје време авангардни, попут Музеја савремене уметности у Београду (Иван Антић, Иванка Распоповић, 1965), спортско-рекреативног комплекса „25. мај” у Београду (Иван Антић, 1973), телекомуникационог торња на Авали (Угљеша Богуновић,

⁶⁷⁶ Биљана Мишић. „Београдски сајам”. *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 132.

⁶⁷⁷ Коментаришући скулптурални карактер архитектуре и просторне композиције београдског сајма Милорад Пантовић наводи да је она схваћена као однос масе и празног, хоризонтала и вертикала, контраст светлости и сенке, статичан израз архитектонских облика и динамизам сферичних површина (Милорад Пантовић. „Ново београдско сајмиште”. *Годишњак Музеја града Београда* (Београд), бр. 4 (1957), стр. 607). О архитектури београдског сајма видети још: Александар Игњатовић. „Усавршена природа - Београдски сајам (1953-1957)”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад), бр. 41 (2013), стр. 181-203; Б. Мишић. *op. cit.*, стр. 127-149.

⁶⁷⁸ Маре Јанакова Грујић. „Зграда Војногеографског института у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 141-158.

⁶⁷⁹ Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - уметност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 28.

⁶⁸⁰ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77.

⁶⁸¹ Појам „скулптуралне” Модерне је први увео Чарлс Џенкс (Charles Jencks), којим је хтео да опише савремене модернистичке тенденције у свету, код којих се јављају изразите скулптуралне карактеристике (Чарлс Џенкс. *Модерни покрети у архитектури*. Београд: Грађевинска књига, 1986, стр. 5).

Слободан Јањић, 1965), спиралног хотела за самце у Београду (Предраг Ристић, 1961), конкурсног решења Музеја револуције у Београду (Вјенцеслав Рихтер, 1961) и др. Посебно су значајни споменици и споменички комплекси Богдана Богдановића,⁶⁸² код којих аутор на индивидуалан начин синтетизује архитектонске и скулптуралне елементе, као и зграда Генералштаба и Министарства одбране (ДСНО) у Београду (Никола Добровић, 1965), за које Јерко Денегри наводи да поседује снажно експресивно дејство настало „моћним сукобљавањем маса”.⁶⁸³ Међу најзначајне примере овог правца могу се навести: Центар месне заједнице „Фонтана” на Новом Београду (Урош Мартиновић, 1967), стамбено-пословна зграда „Генекс” на Новом Београду (Михајло Митровић, 1970), стамбене зграде у улици Браће Југовића у Београду (Михајло Митровић, 1964, 1977), зграда Урбанистичког завода у Београду (Бранислав Јовин, 1970), Војно-медицинска академија у Београду (Јосип Осојник, Слободан Николић, 1973) и др. Архитектура поменутих дела испуњава високе интернационалне стандарде, а уједно садржи изразиту индивидуалну ноту, која се не може поистоветити ни са једним директним узором.⁶⁸⁴

Архитектонска култура у Србији, се крајем 70-их и током 80-их година, може разматрати кроз два аспекта. С једне стране, она је била одраз свеопште критике модернизма, која се претходно јавила и захватила европску и светску културу, док је са друге стране, појава постмодернизма у Србији била саставни део „редефинисања” и јачања националне свести и идентитета, који су били подстакнути политичким збивањима током седамдесетих и осамдесетих година

⁶⁸² Споменик јеврејским жртвама фашизма у Београду (1951), споменик у Јасеновцу (1966), споменик у Власотинцу (1973-75), спомен-парк у Чачку (1970-80) и др.

⁶⁸³ Јерко Денегри. „Српска архитектура 1900-1970”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 67 (1971), стр. 51.

⁶⁸⁴ О дометима српске и југословенске архитектуре након Другог светског рата видети више у: Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003; Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитекти, III том*. Београд: Београдска књига, 2005; Алексеј Бркић. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992; Ј. Денегри. *op. cit.*, стр. 48-51; Милорад Јевтић. *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004; Анамарија Конвенц-Вујић. *50 београдских архитеката*. Београд: Академска мисао, 2002; Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000; Дијана Милашиновић-Марић. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката Београда, 2002; Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010; Ивица Млађеновић. *11 истакнутих архитеката Југославије*. књ. 1-5, Београд: Улупудс, 1986.

XX века.⁶⁸⁵ За разлику од периода ране модерне, током кога су функционалност и стилска једнообразност имале кључну улогу у одређивању карактера архитектуре и периода позне модерне, код кога су ауторска смелост и скулптуралност објеката више могли да дођу до изражаја, постмодерна је у први план истакла питање репрезентативности архитектонског дела.⁶⁸⁶ Од посебне важности постају назнаке историчности, истицање регионалног карактера и потреба да се архитектонско дело у контекстуалном смислу уклопи у непосредно окружење. Током осамдесетих година XX века феномен постмодернизма преузима све значајнију улогу у архитектонској култури.⁶⁸⁷ По речима Александра Игњатовића, прве идеје постмодернизма је у архитектонску културу Србије увела група „МЕЧ”,⁶⁸⁸ чији је израз подразумевао увођење елемената историјских стилова, што је представљало значајну промену у модернистички орјентисаној архитектонској сцени. Поред активности групе „МЕЧ”, у кључне догађаје из периода постмодернизма у Србији, могу се сврстати поновни почетак изградње храма Светог Саве на Врачару у Београду (1985) и израда планско-урбанистичке студије реконструкције центра Новог Београда и савског амфитеатра „Искусства прошлости”, коју је спровео Завод за планирање развоја града Београда, а која промовише најзначајнији тренд постмодерног урбанизма, тзв. урбану реконструкцију.⁶⁸⁹ Посебну стилску грану постмодерне архитектонске културе, поетично названу „Романтична архитектура”⁶⁹⁰ неговали су ствараоци попут Михајла Митровића и Александра Ђокића,⁶⁹¹ чије је стваралаштво поседовало специфичну ноту романтичарске

⁶⁸⁵ Александар Игњатовић. „Порицање и обнова: Архитектура постмодернизма 1980-1991”, у: Мишко Шуваковић. *Историја уметности у Србији: XX век. Радикалне уметничке праксе 1913-2008.* вол. 1, Београд: Орион арт, 2010, стр. 665; Бранко Петрановић. *Историја Југославије 1918-1988: Социјалистичка Југославија 1945-1988, III том.* Београд: Нолит, 1988, стр. 380-417.

⁶⁸⁶ Постмодерна архитектура има у себи два слоја, један модерни, савремен, а други који је у извесној мери интегрисан из неког од претходних стилских периода (најчешће традиционалног грађења) (Ч. Џенкс. *op. cit.*, стр. 5).

⁶⁸⁷ Михајло Митровић. „Постмодерна је затрвала архитектуру Србије”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 42 (2003), стр. 6-9.

⁶⁸⁸ Групу „МЕЧ” су представљали архитекти: Мустафа Мусић, Марјан Чеховин, Дејан Ећимовић, Слободан Малдини, Стеван Жутић (А. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 665).

⁶⁸⁹ *Ibid.*, стр. 666.

⁶⁹⁰ Зоран Маневић. *Романтична архитектура: Корунковић-Митровић-Ђокић.* Београд: Институт за историју уметности, 1990.

⁶⁹¹ Од посебног значаја су дела поменутих аутора, попут: кућа српско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу (Александар Ђокић, 1987), бивете на изворима минералне воде у Врњачкој бањи (Михајло Митровић, 1972-90) и др.

визије и есенцијалне интерпретације националних мотива из прошлости. Интерес за вернакуларно градитељство у оквиру постмодернистичке архитектуре се јавља као једна од посебних тема, којом ће се између осталог бавити архитекти попут Божидара Петровића, Михаила Чанка, Милана Лојанице, Предрага Цагића, Бранислава Митровића и др.⁶⁹² У њиховим делима они на дистантан начин уводе елементе и мотиве из народног градитељства, чиме успостављају суптилну конекцију традиције са савременом архитектуром.

4.1. СКУЛПТУРАЛНОСТ ФОРМЕ

Скулптуралност форме је примарна тема путем које су се експресионистичке тенденције испољавале током послератног периода (од 1945. до 1991. године). Тежња ка скулптуралним облицима и примени радикалних распона и конструктивних елемената је била карактеристична и за друге земље у свету, током поменутог периода, јер је након Другог светског рата дошло до извесног zasiћења са утилитарним, ортогоналним формама, које су су биле карактеристичне за рану фазу Модерне.⁶⁹³ Попут истакнутих светских примера нео-експресионизма⁶⁹⁴ и скулптуралне Модерне,⁶⁹⁵ у Србији се јављају прве реализације код којих су експресионистички принципи (скулптуралност, пластичност и ретко колоризам) примењени у целости, попут Музеја савремене уметности у Београду (Иван Антић, Иванка Распоповић, 1959-65), спиралног хотела за самце у Београду (Предраг Ристић, 1961-62), спомен куће битке на Сутјесци (Ранко Радовић, 1963-71), робне куће „Стотекс” у Новом Саду (Милан Михелич, 1968-72), мотела „Млинарев сан” код Ариља (Михајло Митровић, 1974-75), хотела „Врбак” у Новом Пазару (Томислав Миловановић, 1974-76), дому

⁶⁹² Индивидуални објекти сеоских кућа (Божидар Петровић), насеље Лаудонов шанац на Бежанији у Београду (Михаило Чанак, Предраг Напијало, 1982), пословна зграда на тргу Маршала Тита у Краљеву (1990-92), стамбене зграде у Лозници (Михаило Чанак, 1990), стамбено насеље у Блоку 19а у Београду (Милан Лојаница, Предраг Цагић, Боривоје Јовановић, 1975-82), стамбене зграде у Топличкој улици у Ужицу (Бранислав Митровић, 1985 и 1989), Факултет ликовних уметности у Београду (Бранислав Митровић, Слободан Лазаревић, 1986-88).

⁶⁹³ Чарлс Џенкс. *Модерни покрети у архитектури*. Београд: Грађевинска књига, 1986, стр. 5.

⁶⁹⁴ Philharmonic concert hall, Berlin, Hans Scharoun, 1956-63; San Giovanni Battista church, Florence, Giovanni Michelucci, 1960-63; Palazzetto dello Sport, Rome, Pier Luigi Nervi, 1956-57; Bavinger House, Oklahoma, Bruce Goff, 1950; и др.

⁶⁹⁵ Notre Dame du Haut, Ronchamp, Le Corbusier, 1950-54; TWA Terminal, New York, Eero Saarinen, 1956-62; Yoyogi National Gymnasium, Tokyo, Kenzo Tange, 1961-64; The Sydney Opera House, Jørn Utzon, 1958-73; и др.

културе „Политика” у Крупњу (Иван Антић, 1975-76), резиденције Ирана у Београду (Оливера и Петар Петровић, 1974-76), ресторана „Липов лад” у Београду (Драган Вучић, 1977-78), зграде српско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу (Александар Ђокић, 1981-87) и др.

[Слике 40а-г] Народно позориште у Ужицу из 1961. године (арх. Станко Мандић), је пројектовано као део ширег просторног ансамбла, који обухвата и Трг партизана испред зграде.⁶⁹⁶ Објекат је неправилног, асиметричног облика, не прати околне регулације улица, већ му је примарна волуметрија превазишла функционалну и техничку нужност, „поетски” је разуђена и покренута у простору, из чега проистиче експресиван и скулптуралан третман зграде.⁶⁹⁷ Позориште је лоцирано са северне стране трга, на његовом „исходишту”, с обзиром на то да се трг благо уздиже према згради и одвојено је (заједно са зградом библиотеке) у засебан блок, са којом чини складну просторо-обликовну целину. Објекат позоришта тангира Трг партизана, који је пројектован као велика „градска позорница”.⁶⁹⁸ По речима Драгане Константиновић, главна фасада Народног позоришта, које је оријентисана према тргу, је одраз „благе модернистичке тектонике”, док је зграда пројектована као део „церемонијалног простора” који је

⁶⁹⁶ Зграда Народног позоришта у Ужицу је једно од три позоришта у Србији, које је изграђено као ново током социјалистичког периода (друга два су: Атеље 212 у Београду, 1964. и Српско народно позориште у Новом Саду, 1981. године) (Раша Динуловић. *Архитектура позоришта XX века*. Београд: Сlio, 2009, стр. 16). Архитекта Станко Мандић је реализацију над објектом добио након затвореног, позивног конкурса за уређење главног трга у Ужицу 1953. године, на коме су поред Станка Мандића учествовали: Милорад Пантовић, Драгиша Брашован, Богдан Игњатовић, Ружица Илић и Иво Куртовић. Повод за расписивање конкурса је била иницијатива Ружице Илић, која је у то време радила у Урбанистичком заводу Ужица. Расписивање конкурса је било политички мотивисано, са циљем, да се реализацијом Трга симболично обележи двадесет година од подизања устанка у Другом светском рату у Ужицу, о чему сведочи присуство Јосипа Броза Тита свечаном отварању Трга (Дејан Миливојевић. „Из историје настанка Трга партизана у Ужицу”. *Изградња* (Београд), бр. 7-8 (2013), стр. 319-321). Реализовано решење Трга партизана и зграде Народног позоришта је проистекло из обједињених решења Милорада Пантовића и Станка Мандића, на коме су након завршетка конкурса радили Станко Мандић и Ружица Илић. Зграда Народног позоришта и Трг Партизана у Ужицу, се сматрају за најуспешнија дела у Мандићевом стваралаштву (Бранислав Миленковић. „Трг Партизана у Титовом Ужицу”. *Архитектура урбанизам* (Београд) бр. 13 (1963), стр. 4-10; Зоран Маневић. *Мандић*. Београд: Савез архитектата Србије, Друштво архитектата Београда, 1991, непагинирано).

⁶⁹⁷ Раша Динуловић, Драгана Константиновић, Миљана Зековић. *Архитектура сценских објеката у Републици Србији*. Нови Сад: Факултет техничких наука, Департман за архитектуру и урбанизам, 2011, стр. 259-260; Б. Миленковић. *op. cit.*, стр. 4-10.

⁶⁹⁸ Дејан Миливојевић. „Племенита камена обрада пано-зида на згради Народног позоришта у Ужицу”. Међународна конференција „Хармонија природе и духовности у камену”, Крагујевац, 2012, непагинирано.

требало да служи за промотивне говоре, скупове и државне спектакле, тј. као „просторни медијум за изражавање државне моћи”.⁶⁹⁹ Станко Мандић је зид који је орјентисан према Тргу, третирао као апстрактну, експресивну ликовну подлогу или „пано”, на коме је приказана „ауторова лична емпатија са националном митологијом” и борбом за ослобођење народа током Другог светског рата.⁷⁰⁰ Зид је у исто време био и подлога („паспарту”) за скулптуру Јосипа Броза Тита, која је стајала на Тргу до 1991. године. У ликовној артикулацији фасадне површине је евидентна тежња аутора, ка постизању „дубинских”, пластичних ефеката, који су постигнути каменом обрадом „инкрустираних” камених трапезастих површина, чиме је симулиран перспективни ефекат дубине површине. Са друге стране, овакав ликовни приступ се може довести у везу и са решењем разиграних прозорских отвора на Корбизјеовој (Le Corbusier) капели у Роншану (Ronchamp) из 1955. године, којима је постигнут сличан визуелни ефекат. Волуметрија објекта је у већој мери одређена функционалном организацијом простора, међутим, на више места на згради, посебно на јужној фасади, према тргу, се могу приметити експресивни елементи, који су уведени без неког посебног функционалног разлога. Поједини елементи архитектонског склопа, попут искошених фасадних равни и оштроуглих еркера, динамизирају композициону целину и усложњавају визуелну представу о објекту. Алекса Цигановић тумачи овакав приступ са становишта, да је аутор желео да:

„декоративизмом у модернистичким оквирима оснажи општу сензацију, симулира готово буржоаску изузетност средишњег градског места и сензацију сталешког и класног издвајања”.⁷⁰¹

Милош Перовић и Алекса Цигановић су мишљења, да је у пројекту ужичког Трга партизана и зграде Позоришта, сасвим извесно истицање персоналног идентитета аутора,⁷⁰² што се по Цигановићу, огледа у неопходности „демонстративнијег наглашавања идејне конфликтности и концепцијске различитости” у односу на

⁶⁹⁹ Dragana Konstantinović. „Ageing of the Modern Architecture: Cultural and Architectural Decontextualisation of Performance Buildings in Former SFRY”, in: *Theatre Space After 20th Century*. Thematic Proceedings of the 4th International Scientific Conference in the cycle „Spectacle – City - Identity”, Novi Sad: Faculty of Technical Sciences, 2012, p. 257.

⁷⁰⁰ Д. Миливојевић. *op. cit.*, непагинирано

⁷⁰¹ Алекса Цигановић. „Изградња Трга партизана у Ужицу: Између идеје савремености и несавремености”. *Изградња* (Београд), бр. 11-12 (2013), стр. 488.

⁷⁰² А. Цигановић. *loc. cit.*; Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 100.

остале архитекте које су биле ангажоване на конкурс. Узрок алтернативности и аутономности зграде Позоришта и трга се може тумачити из више аспеката. Са једне стране, се може посматрати као производ естетске „флуидности”, која је била карактеристична за послератни период, док са друге стране, Цигановић наводи и могућност, постојања „фрустрираног стваралачког либида” аутора, који је проистекао из „градивних формација универзализма” на коју је аутор након конкурса добио право.⁷⁰³ Приземни део објекта је знатно мање разуђен од спратног дела, који је на бочним странама сале за представе, расчлањен у више закошених фасадних сегмената (прозорских отвора), кроз које се уводи светло у простор ентеријера. Посебно је динамична унутрашњост објекта, где су и поред ортогоналног растера стубова у ентеријеру, уведени искошени елементи попут степеништа, зидова, ограда, фиксног мобилијара и др. што је нестандардан приступ пројектовању, за период у коме је дело настало. По речима Бранислава Миленковића, зграда Позоришта је савремени облик код кога се тежило да „материјални опстанак буде истакнут у формалном смислу”. Миленковић истиче да је много „деталјзирања” унело на појединим местима оптерећеност целине, што он види као последицу „малог временског размака у коме је било потребно савладати целину”.⁷⁰⁴ По мишљењу Дејана Миливојевића, ауторов лични сензибилитет, да простор не сагледава као:

„модел-форму неке апстрактне пројекције владајућег стила у архитектури, већ више из ситуације конкретног положаја у простору, као резултат је произвело разнолики и специфично разрађени међусобно повезан простор појединих сцена попут партије улазног дела, фоајеа са гардеробом или холског дела”.⁷⁰⁵

[Слике 41а,б] Пројекат Вјенцеслава Рихтера (Vjenceslav Richter) за зграду Музеја Револуције народа Југославије је настао на конкурс 1961. године, који је расписан са намером да се „прикаже развојни пут борбе народа Југославије за свестрани напредак од првих социјалистичких појава на нашем тлу, односно од 1870-их, па до данашњих дана” (мисли се на годину расписа) и да се зграда музеја представи као „споменик народа Југославије у борби за национално ослобођење и

⁷⁰³ У конкурсном решењу Станка Мандића из 1953. године се види модернистички, ортогоналан приступ обликовању зграда са северне стране трга, из чега се може извући закључак да је аутор накнадно, када је већ добио награду на конкурс, свесно одступио од конкурсног решења и разудио зграду Позоришта (А. Цигановић. *op. cit.*, стр. 488, 492).

⁷⁰⁴ Б. Миленковић. *op. cit.*, стр. 9.

⁷⁰⁵ Д. Миливојевић. *op. cit.*, непагинирано.

остварење социјалистичког друштва”. Са друге стране, циљ конкурса је био и да музеј послужи за „постепено увођење гледаоца у идеологију и праксу наше радничке класе”.⁷⁰⁶ Задатак који је стајао пред учесницима конкурса за зграду Музеја Револуције народа Југославије⁷⁰⁷ је дефинисао услове по којима је требало да се конципира објекат музејске намене, високе функционалности и изузетних естетских и пластичних квалитета. Један од захтева расписивача конкурса је био да се поред квалитетне обраде свих фасада објекта, посебна пажња посвети визуелном ефекту који би кровна површина могла да произведе код посматрача, с обзиром на то да се зграда музеја у великој мери сагледава са Калемегданске тврђаве.⁷⁰⁸ Рад хрватског архитекте Вјенцеслава Рихтера се посебно издвојио својим скулптуралним квалитетима.⁷⁰⁹ Према Рихтеровом појекту, Музеј Револуције је слободностојећи објекат са оријентацијом паралелном булевару Михајла Пупина (данашња позиција). Сутеренски део зграде је делимично укопан у тло, преко кога је формиран земљани постамент у виду благо закошених и потрављених шарпи. Изнад постамента се издиже једноставна, кубична, „лебдећа” форма, квадратне основе 70x70m, постављена на девет стубова.⁷¹⁰

⁷⁰⁶ Vjenceslav Richter. „Natječaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije”. *Arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1961), str. 19; Драгана Мечанов. „Архитектонски конкурси на Новом Београду од 1947. до 1970. године”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 128; Бранко Бабић. „Конкурс за зграду Музеја револуције народа Југославије”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 11-12 (1961), стр. 56.

⁷⁰⁷ На конкурс у није додељена прва награда, већ две једнаковредне друге награде. Награде су добили, Вјенцеслав Рихтер са сарадником Божом Антуновићем из Загреба и тим Војтеха Делфина и Гроздана Кнежевића из Загреба. У складу са траженим програмским условима позиција зграде музеја је планирана да буде на истакнутом положају, у „тежишту троугаоног трга и у оси проспекта од зграде ЦК СКЈ према ушћу Саве у Дунав. Предвиђена алеја полазила је зграде ЦК СКЈ, тако да тангира кулу са леве стране, и завршавала се објектом Музеја револуције на централној позицији урбанистичке композиције”. Каснија промена локације музеја, са првобитне позиције, на нову у Парк пријатељства, тј. у непосредну близину ЦК СКЈ на Новом Београду, по речима Љиљане Благојевић, довела је до промене услова и била је кључна (поред недостатка средстава) за одустајање од изградње музеја (Љиљана Благојевић. *Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: Период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004, стр. 113,115; Бранко Бабић. „Конкурс за зграду Музеја револуције народа Југославије”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 11-12 (1961), стр. 56).

⁷⁰⁸ V. Richter. *op. cit.*, str. 19.

⁷⁰⁹ Б. Бабић. *op. cit.*, стр. 56.

⁷¹⁰ Сличан концепт просторне организације музеја се јавио и у раду архитеката Горана Кнежевића и Војтеха Делфина, на истом конкурс у, једино што код њиховог решења није обраћена пажња на конкурсни услов да се посвети пуна пажња решавању „пете фасаде” или крова. Са друге стране, Рихтер је сличну идеју „лебдеће” структуре применио код југословенског павиљона, на светској изложби у Бриселу 1958. године. (Iva Körbler. „Музејски

Спољни фасадни зидови су, у композиционом смислу, перфорирани, са складно позиционираним прозорским отворима, путем којих се из унутрашњости пружа визура према окружењу. Од примарног волумена зграде (висине око 22м) се одваја снажна динамична форма крова у виду дијагонално постављених, „расцветалих” хиперболичних љуски, које се успињу до висине од 50 m и које симболично представљају борбу за ослобођење, стремљење ка високим донетима и националном напретку.⁷¹¹ Из техничког описа конкурсног рада Вјенцеслава Рихтера се може наслутити иницијална идеја о тежњи ка експресивности и аутентичности зграде. По Рихтеру:

„задатак и идеја овог музеја је чување истине о нама. Из овога произлази његова изузетна важност, која је у урбанистичкој локацији нашла своју потврду. Према томе немогуће је прићи рјешавању овог задатка арсеналом конвенционалних појмова о музејима ма колико коректна архитектонска рјешења из тога произилазила. Урбанистичко-архитектонска пластика Музеја револуције мора изражавати једну цјеловиту велику идеју. Нашу идеју и идеју о нама. Она је толико наша, колико је нова и колико је аутентична. Нове идеје произлазе из фундаменталних истина и на њима се граде”.⁷¹²

Љаљана Благојевић сматра да се значај овог пројекта огледа у примени новог елемента у српској архитектури - експресивног, скулптурално обликованог крова, којим се не само решава питање „пете фасаде” сагледиве са Калемегдана, већ се и „готово једнозначно изражава симболички ефекат и идеолошки слој Музеја револуције. Он је истовремено и елемент унутрашње критике (само-критике) основног модернистичког обрасца”.⁷¹³ Примена преднапрегнутог бетона за конструкцију и скулптурално обликовање зграде Музеја Револуције у Београду, као и натур-бетона за добијање површинске експресије, по речима Вјенцеслава Рихтера, пружа могућност за „експресију озбиљности и оптимизма, гордости и полета, стварности и тежње”.⁷¹⁴

[Слике 42а,б] Први пример изразите скулптуралности, након Другог светског рата, се јавио код зграде „округлог” павиљона у Лесковцу 1962. године (арх.

objekti u hrvatskoj arhitekturi od 1945-1990”. *Život umjetnosti - časopis za suvremena likovna zbivanja* (Zagreb) Vol. 1, br. 76/77 (2006), str. 22).

⁷¹¹ Љ. Благојевић. *op. cit.*, стр. 114.

⁷¹² V. Richter. *op. cit.*, str. 19.

⁷¹³ Љ. Благојевић. *op. cit.*, стр. 114.

⁷¹⁴ V. Richter. *op. cit.*, str. 19-20.

Милорад Цветић).⁷¹⁵ Посматрано са стилског аспекта, већину југословенских павиљона, који су грађени за светске сајмове и изложбе до Другог светског рата, карактерише примена традиционалних и фолклорних елемената и истицање националних обележја. Са друге стране, у концепцији сајамских павиљона након Другог светског рата у Југославији, преовлађује „слободан стваралачки приступ, који је инспирисан модерним схватањима архитектуре, која национално обележје своди на постављање државне заставе на главну фасаду објекта”.⁷¹⁶ Градови су се такмичили међу собом у томе, који ће репрезентативнији сајамски комплекс и са иновативнијом архитектуром да подигне.⁷¹⁷ Попут комплекса сајамских павиљона на београдском сајму (Милорад Пантовић, 1954), експресивни израз лесковачког павиљона је постигнут контрастирањем масе објекта и празног простора, преплета залучених челичних хоризонтала и вертикала, светлости и сенке. Монотоност правих углова је замењена динамиком сферичних облика.⁷¹⁸ Павиљон је слободностојећег типа са истакнутом, угаоном позицијом у сајамском

⁷¹⁵ Попут других сајамских комплекса у СФР Југославији (у Београду, Загребу, Скопљу, Љубљани и Новом Саду), лесковачки сајам је током друге половине двадесетог века, под утицајем тржишта, културалних и општих друштвених стандарда, претрпео значајне трансформације. Изградња нових сајамских комплекса у Југославији је била подстакнута рапидним економски развојем после рата и жељом за економском сарадњом са страним земљама (Breda Mihelič. „Commercial Exhibition Centre”, in: Stane Bernik. (ed.) *20th Century Architecture: From Modernist to Contemporary: Guide to Architecture*. Ljubljana: Institute for the Protection of the Cultural Heritage of Slovenia, 2003, p. 97; Bratislav Plić. „Messekomplexe. Architektur als Ausdruck für den ökonomischen und politischen Aufstieg und Fall jugoslawischer Städte”. *Kakanien Revisited* (<http://www.kakanien.ac.at>), Visited May 24, 2013). Са претензијама да од Лесковца направе „Мали Манчестер”, због развијене текстилне индустрије, градска управа Лесковца је 1952. године организовала Први сајам текстила и текстилних машина, у постојећој гимназији у Лесковцу. Након првог сајма текстила је подигнут комплекс сајамских павиљона, од којих је најкарактеристичнији павиљон бр. 3 или тзв. „округли павиљон”. Павиљон је подигнут у близини лесковачке гимназије, јер је процењено да је локација подесна за изградњу, с обзиром да се зграда гимназије током летњег периода користила као простор за излагање (Srđan Marković. „The birth of modern graphic design in South Serbia. Pavle Đokić’s posters for Leskovac textile fair”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad), br. 41 (2013), p. 230). Зграду „округлог” павиљона је пројектовао Милорад Цветић (са конструктором Едмундом Балгачем), који се у више наврата, као самостални пројектант истакао у пројектовању сајамских објеката и штандова широм света (Лајпциг, 1960; Дамаск, 1961; Чикаго, 1963) (Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 181; Аноним. „Лесковачки сајам”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 14 (1962), стр. 26-28).

⁷¹⁶ Олга Дивац. „Нови сајамски објекти у Југославији”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 14 (1962), стр. 3–4.

⁷¹⁷ В. Mihelič. *op. cit.*, p. 97.

⁷¹⁸ Биљана Мишић. „Београдски сајам”. *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 136.

комплексу.⁷¹⁹ У односу на остале павиљоне, који су кубичних примарних форми и међусобно су паралелно орјентисани, чинећи складну композициону целину, округли павиљон је по својим архитектонским и композиционим карактеристикама, у целости различит. Павиљон је дужом осом паралелно позициониран у односу на остале објекте у сајамском комплексу. Зграда има приближно кружну основу пречника око 60m, што не представља одраз функционалних захтева, који су потребни за простор једне сајамске хале.⁷²⁰ Кров павиљона је висећи, са конструкцијом од челичних каблова који су преднапрегнути у два правца, што крову даје изразито динамичну, „седласту” форму хиперболичног параболоида. Каблови су причвршћени за залучене бетонске греде по ободу,⁷²¹ које уоквирују кров и дају му специфичан закривљен облик. Залучена стаклена фасада „округлог” павиљона у Лесковцу је сегментисана вертикалним бетонским стубцима, који придржавају залучене бетонске носаче крова. Сви бетонски елементи „округлог” павиљона у Лесковцу су финално обрађени у вештачком камену, пиковани са спољних страна, а са унутрашњих штоковани, што у фактурном смислу објекту даје извесну површинску грубост.

[Слике 43а-г] Спирални хотел за самце у Београду из 1962. године (арх. Предраг Ристић),⁷²² је за време у коме је настао, једно од изразито нестандартних и

⁷¹⁹ Позиција павиљона је у центру града, јер је у време када је грађен комплекс, одлучено да се у летњем периоду и зграда лесковачке гимназије користи за сајамске поставке, па су стога павиљони постављени у непосредној близини поред ње.

⁷²⁰ Унутрашњост павиљона је конципирана као једнопростор, са елипсоидном галеријом по ободу објекта на коју се приступа путем наспрамно постављених степеништа (Edmund Balgač. „Die neue Ausstellungshalle der Textilmesse in Leskovac”. *Beton-und Stahlbetonbau* (Berlin), vol. 56, no. 7 (1961), pp. 157-163).

⁷²¹ Ободне носаче чине залучене бетонске греде, које су нагнуте у односу на хоризонталну раван за угао од 26° и прожимају се у нижем делу у зони непосредно изнад тла.

⁷²² И поред тога што архитекта Предраг Ристић наводи да у пројектовању није имао никакве претходне узоре, јер му је како каже „дато да одједном има у свим детаљима прецизно, готово решење још неизграђеног пројекта”, по мишљењу Сенише Вуковића, зграда хотела поседује блиске везе са органским приступом архитекте Френк Лојд Рајта (*Frank Lloyd Wright*) (Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Александром Спајићем, Предрагом Ристићем, Зораном Булајићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 36 (2012), стр. 79; Сениша Вуковић. „Спирални хотел за самце”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 11-12 (1961), стр. 47). Вуковић је вероватно мислио на Ф. Л. Рајтове визионарске пројекте облакодера, попут нереализоване стамбене куле Светог Марка у Буверију (*St. Mark's in the Bouwerie, New York*). По речима аутора Предрага Ристића самачки хотел је једно од мање успешних примера, јер је након израде идејног решења, кога је Предраг Ристић радио са Јованом Андрејевићем, пројекат је даље разрађивао архитект Бане

аутентичних архитектонских решења, које по својим стилским карактеристикама припада покрету модерне.⁷²³ Иако Предраг Ристић сматра да његова архитектура није експресионистичка, јер, како каже и не зна шта би то у архитектури био експресионизам, он за своју архитектуру каже да је „чудновата”, „попут скулптуре” и да је „последница визије”, што потврђује речима:

„не разликујем битно скулптуру од архитектуре, да би је ценио по неким другим мерилима (...) а за форму док пројектујем уопште не марим, она испада сама по себи и увек ми је чудна када се пројекат заврши (...) прво имам до танчина визију самог решења, па тек онда пројектујем, а у пројектовању немам никакве скице, одмах котирам завршно решење”.⁷²⁴

Зграда самачког хотела је позиционирана на рубу блоковске стамбене структуре, на регулационој линији уз Дубровачку улицу, и својим габаритом и спратношћу у потпуности одудара од околних зграда на Дорћолу.⁷²⁵ Самачки хотел је особен и по концепту унутрашње организације, распореду и структури просторија.⁷²⁶ Основа типске етаже је пројектована у неправилној хексагоналној мрежи. Смештајне јединице, које су такође хексагони у основи, распоређене су по ободу, око централног степенишног простора елипсасте основе. Степениште је завојито, стандардног нагиба и поред лифта, служи као главна вертикална комуникација у згради. Са подеста степеништа се улази у смештајне јединице („хелије”).⁷²⁷ „Хелије” се каскадасто уздижу од приземља према последњем спрату, што згради даје карактеристичан сегментисан и спирални облик. Спољна структура тераса на фасадама хотела је изразито наглашена и асоцира на вертикално постављен клип кукуруза, по чему је веома препознатљива. По мишљењу Синише Вуковића:

Росић уз извесне измене од оригиналног решења. И поред свега, Ристић ипак сматра пројекат хотела значајним, јер му је због разматрања хексагоналне матрице, пружио инспирацију за разрешење архитектуре у комплексу Лепенског вира неколико година касније (Ђ. Алфиревић. *op. cit.*, стр. 79-80).

⁷²³ Пројекат спиралног хотела за самце је један од првих пројеката архитекте Предрага Ристића, који се у својој раној фази стваралаштва истицао по ексцентричним решењима, попут прве „куће на дрвету” у Београду, студентског мегаполиса 2000., концертне дворане у облику окарине (музички инструмент) и др. (Предраг Ристић. „Студентски мегаполис 2000”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 60 (1969), стр. 40).

⁷²⁴ Ђ. Алфиревић. *op. cit.*, стр. 80.

⁷²⁵ Објекат је слободностојећи, спратне висине П+13 (приземље и тринаест спратова).

⁷²⁶ С. Вуковић. *op. cit.*, стр. 47.

⁷²⁷ Свака јединица, којих има шест по једном спрату, пројектована је са по три постеље, претпростором и купатилом.

„Није тешко осетити основно обележје овог пројекта; оно је видљиво већ у интенцији аутора да створе нешто што ће бити изван уходане и осредње, свакидашње архитектонске продукције”.⁷²⁸

Реализована верзија хотела је у односу на првобитно идејно решење, у значајној мери измењена. Задржана је готово у целости функционална организација простора, али је у артикулацији спољних површина, изостало повезивање еркера у значајније, издужене волумене, који су требали да истакну вертикалност објекта. Такође, према идејном пројекту је кров требало да буде решен у виду шпицасте, ребрасте куполе, са изломљеним и разиграним ободом од закошених кровних плоча. И поред значајних измена инж. Банета Росића у фази главног пројекта, објекат самачког хотела и даље поседује изразите скулптуралне карактеристике.

[Слике 44а-г] Стамбена кула за професоре београдског универзитета из 1963. године (арх. Ристо Шекерински),⁷²⁹ представља први пример експресионистичке тенденције у вишепородичном и колективном становању у Србији. Својим положајем, волуменом и експресивним одликама, кула доминира у непосредном окружењу. По својим стилским карактеристикама, кула припада покрету модернизма и представља у потпуности аутентично решење у контексту Србије.⁷³⁰ Зграда је по висини подељена на пет једнаких сегмената (блокова), у оквиру којих су по три типска спрата груписана у идентичне целине. Сегменти су заротирани међусобно за угао од 60 степени, што згради даје расчлањен и слојевит изглед, услед чега је и добила популаран назив „тоблероне”. Основа куле је заснована на хексагоналној матрици,⁷³¹ у чијем центру се налазе лифтови са степенишним

⁷²⁸ С. Вуковић. *op. cit.*, стр. 47.

⁷²⁹ Стамбена кула се налази на истакнутој позицији у оквиру комплекса зграда ограниченог улицама Мије Ковачевића, 29. новембра (данас булевар Деспота Стефана) и Драгослава Срејовића, уз сам руб кружног тока, на коме се укршта неколико главних градских магистрала. Комплекс је грађен за потребе становања професора са Београдског Универзитета и у њему се поред поменуте стамбене куле, налазе следеће зграде: Теолошки факултет, дечја болница, студентски домови и самачки хотел за професоре (Аноним. „Стамбена зграда за наставнике Београдског Универзитета”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 3 (1966), стр. 141).

⁷³⁰ Висина зграде је П+М+15 (приземље, мезанин и петнаест спратова). Имајући у виду да је зграда постављена на нагнутом терену, према улици 29. новембра, главни улаз у зграду је формиран са стране кружног тока, а економски, са задње стране из дворишта.

⁷³¹ Стамбена кула Ристе Шекеринског је први евидентирани пример примене хексагоналне матрице у Србији. Хексагонална матрица проистиче из примене мреже засноване на једнакоугаоним троугловима. Међу познатим реализованим примерима, који су засновани на триангулисаној матрици се истичу још и Центар месне заједнице „Фонтана” у Београду

језгром и ходником, око којих се развијају стамбене јединице. Станови су постављени у углове шестоугаоне основе са једноставном унутрашњом организацијом, груписаним помоћним и санитарним просторијама у централној зони зграде и поделом на дневну и ноћну зону, која је пружила могућност да се на свим ћошковима зграде развију карактеристични балкони са оштроуглом завршецима, по којима је зграда веома препознатљива. Због карактеристичног полигоналног габарита, кула се истиче у односу на све остале примере вишепородичног и колективног становања у Србији током XX века. Скулптурална концепција зграде је проистекла из адекватних просторних услова, сагледивости објекта из непосредног и ширег окружења, као и визура које се пружају са предметне локације према околини. Као резултат поменутог се јавило настојање ка стварању експресивне силуете и пластичности фасада куле.⁷³²

[Слике 45а,б] Специфичност комплекса зграда Генералштаба и Министарства одбране у Београду из 1965. године (арх. Никола Добровић),⁷³³ се огледа у

(Урош Мартиновић, 1967), Спортски центар „25. мај” у Београду (Иван Антић, 1973) и Пословна кула „Београђанка” у Београду (Бранко Пешић, 1974).

⁷³² Аноним. „Стамбена зграда за наставнике Београдског Универзитета”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 3 (1966), стр. 141.

⁷³³ Комплекс зграда Државног секретаријата народне одбране - ДСНО (у улици Бирчаниновој 5) и Генералштаба војске Југославије (у улици Кнеза Милоша 35) чине јединствен архитектонско-урбанистички ансамбл и једино реализовано дело архитекте Николе Добровића у Београду. Добровић је након победе на конкурсима 1954. године, добио да разрађује пројекат, за који је добио Октобарску награду 1962. године. Током НАТО агресије на Србију 1999. године, комплекс зграда Генералштаба и Министарства одбране је бомбардован и претрпео је значајна оштећења. Од 2005. године зграде су правно заштићене и имају статус непокретног културног добра. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 650. О комплексу зграда Генералштаба и Министарства одбране је доста писано, видети: Љиљана Бабић. „Архитект Никола Добровић”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 22-31; Оливер Минић. „Добровић - живот посвећен архитектури”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 36-37; Оливер Минић. „Коментар одржан на телевизији - Београд 24.3.1963”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 46; Бранко Петричић. „Сећање на Николу добровића”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 37; Милорад Мацура. „Личност Николе Добровића”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 38; Алексеј Бркић. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 157; Марко Матејић. „Прилог проучавању зграде Генералштаба архитекте Николе Добровића: Концепт и искуство простора”. *Наслеђе*, бр. 13 (2012), стр. 167-183; Марија Милинковић. *Критичка пракса архитекта Николе Добровића: Дубровачки период, 1934-1943* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2007; Бојан Ковачевић. *Архитектура зграде Генералштаба: монографска студија дела Николе Добровића*. Београд: Новинско-информативни центар Војска, 2001; Зоран Маневић. „Наши неимари - Никола Добровић”. *Изградња* (Београд), бр. 1 (1981), стр. 45-49; Марта Вукотић-Лазар. *Београдско раздобље архитекте Николе Добровића, 1945-1967*. Београд: Плато, 2002; Vladimir Kulić. *Architettura e politica del'interpretazione: Il caso del*

волуметрији и архитектоници зграда, у њиховом међусобном дијалогу и експресивном, каскадастом формирању симетричног портала у виду зграда са једне и друге стране Немањине улице,⁷³⁴ док са друге стране, основне просторно-обликовне карактеристике представљају: ортогоналност, доминантна подужна, паралелна оријентација примарног склопа зграда са правцем улице Кнеза Милоша и отклон у односу на традиционалну уличну регулацију према истој улици.⁷³⁵ Испред обе зграде се налазе акцентирани улазни павиљони, који су пројектовани у модернистичком духу. Добровићев артистички приступ, преокупација динамизмом и испитивањем облика је посебно приметан у обогаћеној геометрији, асиметричној основи, хоризонталности која не робује статичности и наглашеној пластици, што се код комплекса Генералштаба манифестовало у архитектури, која делује „снажно и емотивно”.⁷³⁶ Први значајан коментар о експресивности зграде Генералштаба је изнео Оливер Минић 1963. године, у коме говорећи о основним карактерним цртама архитектуре Генералштаба, наводи да је:

„снажна игра волумена пуна неког унутрашњег напона. Смењују се пуне, тешке масе и јасно изделан празан међупростор. Супротстављање двеју главних маса, које јуришају једна на другу и својим избаченим деловима као да теже да се додирну. (...) Јак испад маса изнад дела улице и степенасто повлачење спратова до врха зграде доприносе динамици и драматичности облика”.⁷³⁷

Кључан фактор који комплексу дају експресионистички изглед, чини сложен систем еркера, који се у више планова, дијагоналним и цик-цак правцима,

Generalštab a Belgrado / Architecture and the Politics of Reading: The Case of the Generalštab Building in Belgrade. Rome: Fondazione Bruno Zevi, 2010; Бранко Бојовић. „О новом делу Генералштаба и Државном секретаријату за послове Народне одбране (ДСНО) или: Како се не гради град”. *Изградња* (Београд), бр. 11-12 (2010), стр. 597-598. У већини дискурса, полемика се односила на питање у којој мери су филозофске поставке Анри Бергсона (Henri Bergson) утицале на концепт простора Добровићевог Генералштаба, као и да ли је зграда Генералштаба плод Добровићевих претходно дефинисаних теоријских ставова, публикованих у есеју „Покренутост простора - Бергсонове „Динамичке схеме” - нова ликовна средина”, или је његово теоријско разматрање проистекло касније, из претходно већ у великој мери реализованог дела (Никола Добровић. „Покренутост простора - Бергсонове „Динамичке схеме” - нова ликовна средина”. *Човјек и простор* (Загреб), бр. 100 (1960), стр. 10-11; Милош Перовић. „Добровић: текстови Николе Добровића”, у: *Урбанизам Београда* (Београд), бр. 58 (1980), стр. 38-51).

⁷³⁴ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 160-164.

⁷³⁵ Наведено у образложењу уз Одлуку о проглашењу зграде Генералштаба Војске Србије и Црне горе и Савезног министарства за одбрану за споменик културе.

⁷³⁶ Оливер Минић. „Добровић - живот посвећен архитектури”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 36-37; Оливер Минић. „Коментар одржан на телевизији - Београд 24.3.1963”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 46.

⁷³⁷ О. Минић. *op. cit.*, стр. 46.

протежу дуж фасада објеката. На главној фасади, орјентисаној према улици Кнеза Милоша, се јавља специфичан „талас”, кога дефинишу континуално распоређени еркери, што форми даје посебан динамизам. Коментаришући изражајни карактер Добровићевог комплекса, Љиљана Бабић истиче да је то било не само:

„артистичко испуњење личне креативне снаге аутора, него и одраз његове стваралачке теорије и симболике коју је објекат хтео да изрази. (...) ликовним, наративним средствима зграда изражава умораност, покрет, отпорност свих народа Југославије, пркосних и претећих у одбрани својих права”.⁷³⁸

Владимир Кулић, са друге стране, реафирмише идеју о симболици кањона Сутјеске и њеној концептуалној повезаности са зградом Генералштаба, коју помиње и Никола Добровић у свом есеју о „динамичким схемама”.⁷³⁹ Динамизму Добровићеве архитектуре у значајној мери доприноси и велики број испуста на комплексу зграда Генералштаба и Министарства одбране у Београду, међу којима је доста редак случај да је читава кула препуштена делом преко конзолних испуста.⁷⁴⁰ По Кулићу, основни поступак за постизање динамизма је било коришћење дијагонала на сваки могући начин. Он наводи да:

„неке од дијагонала благо пролазе из хоризонтале или вертикале, док друге смело секу простор под углом од 45 степени. Већина дијагонала су јасно праве линије, али се неке од најистакнутијих приближавају постепеним цик-цак линијама. Коначно, дијагонале су највидљивије у вертикалној пројекцији где се протежу у потпуном реду од генералне форме до малих детаља укључујући све врсте суптилно конусних, клиновитих форми; али оне такође мењају планове”.⁷⁴¹

Један од основних проблема у тумачењу експресивности архитектуре Генералштаба, из кога је и покренута читава расправа око тога, да ли је зграда симболична интерпретација „кањона Сутјеске” или манифестација теоријских размишљања о „покренутости простора”, заснованих на постулатима Бергсонове теорије, проистиче из одређења, да ли су зграде комплекса у визуелном смислу артикулисане као јединствена целина или као два раздвојена објекта. Добровићева полазна идеја је била да се зграде у визуелном смислу „обједине”, како би

⁷³⁸ Љиљана Бабић. „Архитект Никола Добровић”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 30.

⁷³⁹ V. Kulić. *op. cit.*, p. 32.

⁷⁴⁰ Наведено у образложењу уз Одлуку о проглашењу зграде Генералштаба Војске Србије и Црне горе и Савезног министарства за одбрану за споменик културе.

⁷⁴¹ V. Kulić. *op. cit.*, p. 22.

деловале као јединствена архитектонско-урбанистичка целина.⁷⁴² Добровић у свом есеју „Покренутост простора - Бергсонове „Динамичке схеме” - нова ликовна средина”, наводи да је просторно-обликовна концепција комплекса заснована на расправи о покренутости простора. Међутим, он такође наводи да се:

„Идејност некон значајног објекта стиче покренутошћу композиције свој садржајни израз до степена симболике. Зграде ДСЗПНО су носиоци свих битних особина једног пркосног и борбеног народа, од устанка - органским израстањем из тла - до извијања до врлетних висина и непроходних ивица. Снага, полет, храброст отелотворени су у пропињању пластичних маса попут борних кола. (...) Градитељ је одломио комад планина, у којима се водила најљућа и најсудбоноснија борба о бити или не бити југославенских народа и њихове ликовно оплемењене литице преместио у средиште главнога града. Урбанистички симбол Сутјеске обликује се с једне и с друге стране Немањине улице у новом просторном тону „ликовне Ероике”.”⁷⁴³

Из Добровићевих речи се јасно види да је инспирација или визија аутора била превођење геоморфолошког амбијента у симболичну и експресионистичку архитектонску композицију. И поред бројних тумачења да је Добровићево полазиште било засновано на теорији покренутости простора, аналитичким преиспитивањем физичких образаца се не може констатовати просторни континуитет на комплексу Генералштаба, јер на једином месту продора Немањине улице, готово да нема просторне дубине, која би могла да потврди теоријске ставове, с обзиром на то да се зграде сучељавају попут позоришних кулиса. Са друге стране, уколико се идеја о „покренутости простора” тумачи, не у директном смислу, већ као доживљај експресивности зграде током кретања кроз простор, о чему Добровић каже да „кинематографско обележје неког сазнања ствари долази од каледиоскопског обележја нашег прилагођавања њима”, у том случају се комплекс може тумачити искључиво као експресионистички тенденциозно обликован склоп зграда, чија се експресивност и симболика не

⁷⁴² Разлог за овакво становиште проистиче из у потпуности идентичног визуелног третмана леве и десне стране комплекса (целина А и Б), који се у смислу вертикалних и хоризонталних регулација у целисти поклапају. Да није било „продора” Немањине улице, зграда би била целовита са монументалним и модернистичким третманом. Са друге стране на овакав ауторски став наводи и повезивање зграда у комуникативном смислу испод простора Немањине улице (М. Матејић. *op. cit.*, стр. 167-183).

⁷⁴³ Никола Добровић. „Покренутост простора - Бергсонове „Динамичке схеме” - нова ликовна средина”. *Човјек и простор* (Загреб), бр. 100 (1960), стр. 10–11; Никола Добровић. „Покренутост простора - Бергсонове „Динамичке схеме” - нова ликовна средина”, у: Милош Перовић. (ур.) *Добровић: текстови Николе Добровића*. (специјално издање). Урбанизам Београда (Београд), бр. 58 (1980), стр. 38-51.

дживљавају из једног кадра, већ искључиво кретањем кроз простор Немањине улице, услед кога се јавља драматичан ефекат проласка кроз капију или кланац.⁷⁴⁴ Добровићева свесност о значењу и значају експресионизма у архитектури се може видети и у његовој књизи „Савремена архитектура”,⁷⁴⁵ када говори о стваралаштву архитеката попут Ханса Пелцига, Василија Лукхарда и Бруна Таута, за које каже да су највредније радове дали у својим визијама. Наводећи карактеристике експресионизма (као „напор уметникових доживљаја изражених јаким контрастним средствима, вертикале и хоризонтале, пуно и празно са речкастим завршним контурама, тражење потпуне слободе”)⁷⁴⁶, Добровић као да описује основне карактеристике архитектуре Генералштаба, због чега Кулић и сматра да Добровићев рад поседује модернистички динамизам, који подсећа на футуристичку и експресионистичку архитектуру са почетка XX века,⁷⁴⁷ што се слаже и са тезом Александра Кадијевића о постојању „модернистичког експресионизма”, чије се зачеће јавља пре Другог светског рата.⁷⁴⁸

[Слике 45а-г] Музеј савремене уметности у Београду из 1965. године (арх. Иван Антић, Иванка Распоповић),⁷⁴⁹ је осмишљен као сложена скулптурална

⁷⁴⁴ Права примена Добровићевих теоријских ставова о „покренутости простора” ће се јавити тек код два дела Спасоја Крунића, палате „Кристал” (Београд, 1995) и палате „Зора” (Београд, 2005).

⁷⁴⁵ Никола Добровић. *Савремена архитектура - поборници*. Београд: Грађевинска књига, 1959, стр. 309-311.

⁷⁴⁶ Наведено у образложењу уз Одлуку о проглашењу зграде Генералштаба Војске Србије и Црне горе и Савезног министарства за одбрану за споменик културе.

⁷⁴⁷ V. Kulić. *op. cit.*, p. 24.

⁷⁴⁸ Александар Кадијевић. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77.

⁷⁴⁹ Музеј савремене уметности се налази у непосредној близини реке Саве у Дунав, преко пута Калемегданске тврђаве. Иницијатива за оснивање Музеја савремене уметности се јавила 1948. године, када је расписан први конкурс за идејно решење „Модерне галерије”. Тек је након израде Генералног урбанистичког плана Новог Београда (Бранко Петричић, 1957) одређена данашња позиција музеја. Током 1959. године је расписан конкурс, на коме су победили аутори Антић и Распоповић. Музеј је отворен 1965. године, а за реализовани објекат је ауторски пар добио Октобарску награду града Београда. У непосредној близини музеја (Петричићевим планом) су требале да буду и зграде Етнографског музеја и Музеја револуције, међутим, од тог сегмента плана се одустало. Програмом је тражено решење којим ће се постићи максимална флексибилност изложбеног простора, као и варијабилност висина и волумена унутрашњих простора. Промена назива из „Модерна галерија” у „Музеј савремене уметности” је уследила 1965. године, у последњим етапама реализације објекта. Зграда музеја је правно заштићена од 1987. године и има статус непокретног културног добра. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром НКД СК 784. О историјату и архитектури зграде видети више у: Милан Попадић. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 159-178; Оливер Минић. „Конкурс за зграду Модерне галерије у Београду”. *Архитектура*

композиција састављена из две просторне целине: а)застакљеног приземног блока, транспарентног са предње стране и са канцеларијама са задње стране и б)спратног габарита, који је заротиран за 45 степени и конзолно препуштен у односу на приземни део, чиме се добија „нематеријална импресија лебдења кубуса чији су зидови претежно пуни и без отвора”.⁷⁵⁰ Музеј издваја аутентичан експресиван израз апстраховане форме кристала, велика разуђеност облика и складан однос „пуног плашта - непрозирне мембране” и стаклених делова фасаде. Конкурс за зграду Музеја савремене уметности у Београду, је по речима Милана Попадића, био само „облик презентовања државне стратегије у домену културе”. У времену у коме је настао, музеј је одиграо важну улогу у „конструисању колективног идентитета југословена, као напредне, модерне и компетитивне нације”,⁷⁵¹ а уједно је требало да послужи као „високоестетизовано место за елегантна окупљања политичког врха”.⁷⁵² По речима Александра Игњатовића, зграда Музеја савремене уметности је:

„један од кључних симбола неортодоксне архитектуре модернизма у Србији”, који је „устоличен као флагрантан пример (...) нужног прихватања савремених назора, али истовремено нужног одбијања њиховог догматског квалитета”.⁷⁵³

У коментару жирија за првонаграђени рад се истиче свежина и оригиналност идеје, интересантан приступ пластичног разигравања маса, али су примећене и „бизарне, кристаласте форме кровова”.⁷⁵⁴ У односу на конкурсно решење тима Антић-Распоповић из 1959. године, које је имало пар недоречености, попут

урбанизам (Београд), бр. 1 (1960), стр. 33; Оливер Минић. „Модерна галерија у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 16 (1962), стр. 33-36; Миодраг Протић. „Музеј савремене уметности у Београду”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XI-XII (1965), стр. 362; Михајло Митровић. „Бели кристали на обали Саве”. *Политика* (Београд), 26.12.1965.

⁷⁵⁰ Оливер Минић. „Конкурс за зграду Модерне галерије у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 1 (1960), стр. 36.

⁷⁵¹ Aleksandar Ignjatović, Olga Manojlović-Pintar. „National Museums in Serbia: A Story of Intertwined Identities”, in: Peter Aronsson, Gabriella Elgenius. (eds) *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Conference proceedings from EuNaMus, *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Bologna 28-30 April 2011, p. 798; Aleksandar Ignjatović, Olga Manojlović-Pintar. „Catalysts of Intricate Identities: Three Belgrade Museums in Socialist Yugoslavia”. *Tokovi istorije* (Beograd), No. 2 (2013), p. 258.

⁷⁵² Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 91-92.

⁷⁵³ Александар Игњатовић. „Мит о тројанском коњу: „Београдска школа архитектуре””, у: Мишко Шуваковић. *Историја уметности у Србији: XX век. Реализми и модернизми око хладног рата 1939-1989. вол. 2*. Београд: Орион арт, 2012, стр. 426.

⁷⁵⁴ Милан Попадић. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 164.

недовољно јасне кристаласте структуре и комбиновања разнородних елемената у целини, током реализације, ауторски пар је до крајности прочистио полазну идеју о форми кристала, што је уједно подигло естетски квалитет зграде.⁷⁵⁵ Експресионистички карактер музеја примећује и Милорад Јевтић, када наводи да се „бели камени кристал на ушћу Саве у Дунав одмах преобратио у један од највреднијих „драгуља” наше архитектонске уметности”,⁷⁵⁶ док је Алексеј Бркић мишљења да се музеј појављује у виду „кристалоидне структуре, састављене од правилних, глатко сечених, и нужно кубичних тела чија ће просторна организација бити произведена смицањем два правоугла плана”.⁷⁵⁷ У интервјуу са Владимиром Митровићем, Иван Антић наводи да је објекат музеја замишљен „као саће или 6 стабала с могућношћу да се дода још три или више сегмената, у мањим или већим варијантама” док са друге стране каже да је зграда музеја, у подсвести „као нека сојеница”.⁷⁵⁸ Антић као основну идеју просторне организације музеја истиче да је:

„спољни облик делом био инспирисан сојеницама (близина река, некадашња околна мочвара) а знатно више кристаластом формом која умножавањем „кристала” омогућава касније увећавање простора, што је честа потреба музеја, а да се при том задржи основни ликовни концепт”.⁷⁵⁹

Идеја о постојању структуре, која би могла временом да се увећава, у складу са потребама музеја, се чини оправданом са функционалног аспекта, међутим, опредељење да се за визуелни идентитет грађевине примени кристаласта структура, представља последицу искључиво експресионистичког става аутора, која нема посебно функционално оправдање, сем стваралачке визије аутора. Зоран Маневић ипак сматра да је узрок заротиране квадратне матрице, био Антићев интуитивни гест, којим је уместо великих распона, применио мање (9x9м) и

⁷⁵⁵ Оливер Минић. „Конкурс за зграду Модерне галерије у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 1 (1960), стр. 36; Милан Попадић. „Нови улепшани свет: Социјалистички естетизам и архитектури”. *Зборник Матице Српске за ликовне уметности* (Нови Сад), бр. 38 (2010), стр. 256.

⁷⁵⁶ Милорад Јевтић. „Две Антићеве деценије - изложба у Салону Музеја савремене уметности”, у: *Критички рефлекс - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 43; Милорад Јевтић. „Сагледавање замишљеног простора - интервју са Иваном Антићем”. *НИИ* (Београд), 17.06.1999, стр. 30.

⁷⁵⁷ Алексеј Бркић. „Зграда Музеја савремене уметности”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 181.

⁷⁵⁸ Владимир Митровић. „Тамо где постоји феномен природе тешко је направити феномен архитектуре” (интервју са Иваном Антићем). *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 6-8.

⁷⁵⁹ М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 30.

дијагоналном поставком квадратних база постигао укидање унутрашњих зидова у ћелијама.⁷⁶⁰ Изражајне карактеристике музеја ће истаћи и Оливер Минић речима:

„форме су чисте, огољене до своје суштине, делују аскетски и опорно. Добро је што је тако, јер је то противтежа разиграности, можда узнемирености главних облика (...) најупадљивије су испреламане форме, окренуте својим ивицама као сечивима ка посматрачу”.⁷⁶¹

У односу на изведени пројекат из 1965. године, у конкурсном решењу је постојао и издвојени сегмент сале за предавања.⁷⁶² Унутрашњост музеја је третирана као целовит простор, расчлањен у неколико полунивоа, са којих се пружају разноврсни доживљаји простора.⁷⁶³ На местима прожимања приземног дела са изломљеном спратном фасадном структуром, у ентеријеру су позиционирани салони за предак, из којих се отвара поглед ка реци и парковском окружењу.⁷⁶⁴ Спратни део музеја се завршава засеченим и застакљеним кровним површинама, путем којих се зенитално осветљење уводи у изложбени простор, чиме је зграда у целисти добила кристаласти изглед и структуру.⁷⁶⁵ Једна од кључних промена, која је утицала на експресивни карактер реализованог Музеја савремене уметности у Београду је замена фасадне опеке, белим малтерисаним површинама. Иако је током реализације објекта дошло до крупне промене у материјализацији фасадних површина, експресионистички карактер објекта том одлуком није нарушен, већ је напротив, досегао редак спој супротности, што ће Дијана Милашиновић Марић лепо окарактерисати речима да је „кредо професора и архитекте Ивана Антића

⁷⁶⁰ Зоран Маневић. „Архитект Иван Антић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 10; Зоран Маневић. *Антић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1992, непагинирано.

⁷⁶¹ Оливер Минић. „Модерна галерија у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 16 (1962), стр. 36.

⁷⁶² Поред ове разлике Попадић наводи и друге измене које су спроведене током пројектовања и реализације пројекта (М. Попадић. *op. cit.*, стр. 164-165).

⁷⁶³ Висине простора у ентеријеру пружају могућност за формирање различитих тематских амбијената. Смањивањем, расчлањавањем и полунивоима, у ентеријеру је постигнут простор који је уједно и целовит и рафинирано разуђен (Оливер Минић. „Конкурс за зграду Модерне галерије у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 1 (1960), стр. 33; Дијана Милашиновић-Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектором Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 10; Оливер Минић. „Једна нова просторна концепција музеја”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 38 (1966), стр. 19-20).

⁷⁶⁴ Зоран Маневић. „Академик архитекта - Иван Антић”. *Модул* (Београд), бр. 27(2004), стр. 25.

⁷⁶⁵ Милан Попадић. „Нови улепшани свет: Социјалистички естетизам и архитектури”. *Зборник Матице Српске за ликовне уметности* (Нови Сад), бр. 38 (2010), стр. 256; Нађа Куртовић-Фолић. „In Memoriam Иван Антић (1923-2005)”. *Наслеђе* (Београд), бр. VIII (2007), стр. 273-276; А. Драгојевић. „Галерија у зарубљеним призмама”. *Борба* (Београд), 16.12.1961.

увек био пут ка једноставности, тежња да се дође до чисте и изражајне форме без додатне нарације”,⁷⁶⁶ због чега се слободно може рећи да зграда Музеја савремене уметности представља један од најчистијих примера модернистичког експресионизма у Србији.

[Слике 46а-г] Телекомуникациони торањ на Авали из 1965. године (арх. Угљеша Богуновић, Слободан Јањић),⁷⁶⁷ је пројектован и изведен у време велике експанзије електронских медија (посебно телевизије), у време шездесетих година ХХ века, када су конструкције као носачи антенских система, биле техничка основа система у целини и представља уникатни пример структуралног решења телевизијског торња у свету. Овакви типови конструкција су, морали да буду високи и витки.⁷⁶⁸ У односу на већину сличних примера у свету, који су углавном са главним стубом цилиндричног пресека, често и са проширењем у доњој зони, Авалски торањ је један од два торња у свету, чија је основа заснована на триангулисаној матрици од једнакостраничних троуглова.⁷⁶⁹ За разлику од телекомуникационог торња у Риги, централни стуб Авалског торња је троугаоног пресека, благо се шири у доњој зони и трансформише се у три танка, елегантна и закошена ослонца, што читавом торњу даје утисак „лебдења” и одвојености изнад тла.⁷⁷⁰ Сличан приступ изломљеној артикулацији површина је евидентан код стубова у приземљу пословне зграде дневног листа „Политика” у Београду (1961-68), који је ауторски пар реализовао непосредно након изградње Авалског торња.

⁷⁶⁶ Д. Милашиновић Марић. *op. cit.*, стр. 13.

⁷⁶⁷ Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 189; Зоран Маневић. *Богуновић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1992, непагинирано.

⁷⁶⁸ Телекомуникациони торањ на Авали је до 1999. године представљао је највишу архитектонску структуру на Балкану. Налази на надморској висини од 439m, што је близу врха Авале и укупне је висине око 205 метара. Порушен је током НАТО агресије на Србију 1999. године, након чега је поново изграђен од 2005. до 2010. године, по узору на првобитни торањ. Састоји се од бетонског дела конструкције (висине око 137 метара) и челичног дела - антене (1960. године антенски део је био висине око 58 метара, а након поновне изградње око 68 метара). За конструктивно решење торња је био заслужан инжењер Милан Крстић (Шериф Дуница, Бранислав Животић, Александар Бојовић. „Нови торањ на Авали. Конструкција торња”. *Изградња* (Београд), вол. 63, бр. 3-4 (2009), стр. 169-172).

⁷⁶⁹ Други сличан торањ који је заснован триангулисаној матрици је телекомуникациони торањ у Риги (Литванија, 1979-1989), код кога је „постамент” торња значајно већи и састоји се од три ивична носача, који се хиперболично сажимају према врху структуре (Ш. Дуница, Б. Животић, А. Бојовић. *loc. cit.*).

⁷⁷⁰ Милорад Јевтић. „Лет у легенду - Некролог за Авалски торањ”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 143.

На врху торња се налази „печуркасто” проширење са рестораном, радним и помоћним просторијама, чије су основе расчлањене по вертикали и засноване на систему издеформисаних шестоугаоника, што читавом сегменту даје „изломљен” изглед, са наглашеним ивицама контуре.⁷⁷¹ Ђорђе Злоковић наводи да прелазак из стабла централног стуба у раширене ногице попут „троношца” ствара неуобичајен и снажан утисак.⁷⁷² Испод „троношца” је позиционирана приступна платформа, са које полазе лифтови ка врху торња и која је обешена о доњи део конструкције. Ка приступној платформи води благо закошена пешачка стаза. Првобитна варијанта торња (са конкурса) је готово идентично изгледала, са битном разликом у зони постамента, који није био „издигнут” на три закошене ногице, већ је имао бочне трапезоидне шајбне за укрућење, што га није много истицало у односу на друге торњеве сличне намене.⁷⁷³ Експресионистички карактер је значајно подстакнут конструктивистичким изгледом шестостране гондоле при врху торња.⁷⁷⁴ Зоран Маневић је мишљења да је у грађевини, која је:

„убрзо добила статус градског симбола, Богуновићев допринос препознајемо у префињености силуете стабла и барконом облику гондоле при врху, док су Јањић и, свакако, Милан Крстић заслужни за инжењерски и микроурбанистички део пројекта”.⁷⁷⁵

Тежњу ка романтичарским формама и „особену игру духа”, Маневић приписује Угљеши Богуновићу и његовој блиској сарадњи са старијим колегама Николом Добровићем и Михајлом Јанковићем, али и Богуновићевој тежњи да „техницизам нашег доба оплемени романтичним сећањима, на доба када су се градитељи забављали креирањем орнаменталних арабески”.⁷⁷⁶ По Александру Кадијевићу торањ на Авали је пример умереног структуралног експресионизма, који се огледа у примени троугаоне основе постамента, заснованог на просторној структури пирамиде, што је у целости неконвенционално решење за архитектуру торњева.

⁷⁷¹ Алексеј Бркић. „ТВ Торањ, Београд, Авала”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 198.

⁷⁷² Ђорђе Злоковић. „Телевизијски и УКТ торањ на Авали крај Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 40 (1966), стр. 20.

⁷⁷³ Marcel Meili, Roger Diener, Bart Lootsma, Milica Topalović. *Curating Memory*. Basel: ETH Studio, Contemporary City Institute, 2006, непагинирано.

⁷⁷⁴ Aleksandar Kadijević. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Београд), бр. 41 (2013), стр. 111.

⁷⁷⁵ Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 189.

⁷⁷⁶ Зоран Маневић. *Богуновић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1992, непагинирано.

Можда најбоља потврда експресионистичког становишта лежи у Богуновићевим речима, да је он увек био за „напор архитекте да дође до нечег новог, па макар то потпуно и не успело”.⁷⁷⁷

[Слике 47а,б] Средином шездесетих, када је настао, центар месне заједнице „Фонтана” (арх. Урош Мартиновић)⁷⁷⁸ је био један од први објеката тог типа на простору бивше Југославије и први центар на Новом Београду.⁷⁷⁹ По речима савременика, био је „велика атракција, јер је својом неуобичајеном архитектуром освежавао доста монотону ортогоналну матрицу новобеоградског окружења”.⁷⁸⁰ Зачеће идеје о центру месне заједнице „Фонтана”, Зоран Маневић види у Мартиновићевом интересовању за органску архитектуру Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright), који се први пут манифестовао на конкурсном пројекту за Музеј револуције, на коме је увео хексагоналне модуле у основну структуру објекта, са образложењем да се на такав начин добија више функционалних веза од ортогоналног растера.⁷⁸¹ По његовом мишљењу, посматрано са формалног становишта, „троугласти облик основе објекта у складу је са обликом парцеле, а хексагонални модул, наглашен у крововима, као и у облику фонтане, у средишту композиције, битно доприноси њеној артикулацији, њеном оживљавању”.⁷⁸² Мартиновићева увереност у примену органских принципа у постизању креативних решења у архитектури, долази до изражаја у његовим речима:

„Уметничко дело је резултат креативног чина личности уметника и никаква „правила” и „принципи” не могу помоћи да се стерилни дух оплоди стваралачком клицом и роди дело.

⁷⁷⁷ Наведено према: З. Маневић. *loc. cit.*

⁷⁷⁸ Центар месне заједнице „Фонтана” је један од најзначајних објеката у стваралаштву Уроша Мартиновића, поред стамбених објеката у блоку 30 на Новом Београду (1979), биолошког института у Београду (1969) и пословног центра „Инекс” у Београду (1980) (Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 122-123). У времену у коме је грађен, реализација центра је представљала почетак формалног раскидања са архитектуром соцреализма. За зграду центра месне заједнице „Фонтана” је покренут поступак утврђивања за културно добро. Центар припада просторној целини експерименталног блока 1 на Новом Београду (Љиљана Благојевић. *Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: Период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004, стр. 97-99).

⁷⁷⁹ Зоран Маневић. *Мартиновић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1991, непагинирано.

⁷⁸⁰ Михаило Чанак. „Ин мемориам - Урош Мартиновић”. *Ard Review* (Београд), бр. 30 (2004), стр. 52.

⁷⁸¹ З. Маневић. *op. cit.*, непагинирано.

⁷⁸² *Ibid.*

(...) Органска архитектура - природна архитектура - је способна за безграничну разноликост концепција и облика, али увек верна принципу. Она је - у ствари и доиста сама принцип".⁷⁸³

Љиљана Благојевић се слаже са констатацијом да је центар месне заједнице увео нову динамику у амбијент експерименталних блокова 1 и 2, коју је постигао применом троугаоне матрице и вештом манипулацијом сложене геометрије објекта.⁷⁸⁴ Центар месне заједнице „Фонтана” је у основној поставци заснован на триангулисаној матрици једнакостраничних троуглова, уз доста слободе и покренутости у решавању контуре објекта. Михаило Чанак сматра да је аутор избегао „опасност да се из монотоније тада уобичајених, ортогоналних мрежа, упадне у формалистичку игру кристалних форми”, те да је његово логично разматрање, не само довело до „функционалног решења и пријатног покретања околног, доста тврдог и монотоног амбијента, већ је афирмисао и неортогоналне мреже, доказавши да оне за доброг пројектанта не представљају никакво ограничење”.⁷⁸⁵ Центар месне заједнице „Фонтана” је по свом карактеру вишенаменски, локални центар са услучним, занатским и другим функцијама. И поред доста сложене програмске структуре, центар не делује монументално. Томе доприноси разуђеност композиционог склопа, мала висина објекта и истовремена интравертност и екстравертност према окружењу, због чега центар пружа утисак лакоће и прозрачности.⁷⁸⁶ Зграда центра се својом разуђеном „органском” формом супротставља функционалној стереотипности новобеоградског окружења и једноставности модерничких форми.⁷⁸⁷ Објекат је позициониран на троугаоној парцели коју ограђују три улице (Париске Комуне, Народних хероја и интерна саобраћајница у блоку). Иако се могло очекивати да зграда буде троугаоне основе, имајући у виду облик локације, аутор је решио примарни склоп зграде путем триангулисане матрице једнакостраничних троуглова, због чега се јављају отклони према улицама Париске Комуне и Народних хероја. Центар месне заједнице „Фонтана” је први објекат код кога је доследно спроведен скелетни

⁷⁸³ Урош Мартиновић. *Фрагменти једног виђења архитектуре*. Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 1983, стр. 33.

⁷⁸⁴ Љ. Благојевић. *op. cit.*, стр. 99.

⁷⁸⁵ М. Чанак. *op. cit.*, стр. 52.

⁷⁸⁶ Зоран Петровић. „Центар месне заједнице у Блоку 1 у Новом Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 44 (1967), стр. 25.

⁷⁸⁷ Наведено у образложењу у оквиру предлога Одлуке о утврђивању за споменик културе.

систем стубова у триангулисаној матрици правилних троуглова.⁷⁸⁸ Потенцирање угла, или како то Алексеј Бркић помиње „оштроугли крешендо”, према њиховом раскршћу је постала једна од кључних карактеристика волуметрије објекта. Оваквом концепцијом објекта, са „косинама, косим сучељавањима, оштрим бридовима”, постигнут је утисак „снажног покретања масе”, чиме је „поцепано околно просторно равнодушје, а статично стање бетонске творевине преведено у динамично”. Бркић истиче да основни облик центра у основи подсећа на „ламбда” фигуру,⁷⁸⁹ чиме се простор уз улицу Париске Комуне „разлива” по средишту центра, у виду полу-атријума са фонтаном позиционираном у средишту атријума, састављеном од неколико различито димензионисаних хексагоналних базена у више нивоа.⁷⁹⁰ По ободу средишњег простора се протежу дубоке наткривене комуникације, које продиру кроз ободне делове објекта повезујући спољашњост и унутрашњост центра. Посебна вредност објекта се огледа у просторно-обликовном решењу кровова или тзв. пете фасаде, која је због положаја центра, који се налази окружен вишеспратним стамбеним објектима, посебно атрактивна. Хексагонално решење спратног дела, у коме се налази биоскопска сала и закошени део крова изнад ресторана, акцентирају оштругли карактер архитектуре центра, по коме је зграда веома препознатљива. Материјализација центра је највећим делом изведена у малтерисаним бетонским површинама, у комбинацији са глатким керамичким плочицама црвене, жуте и сиве боје, које су постављане у различитим слововима (хоризонталним и вертикалним). Зоран Петровић исправно примећује да је површинска изражајност објекта могла знатно да се поспеши применом чистог натур-бетона у обради фасада и да су керамичке плочице биле непотребно средство у постизању ликовности дела,⁷⁹¹ мада се са друге стране њихова примена може сматрати и оправданом, с обзиром на то да су исти материјали примењивани и на другим фасадама у Блоку 1.

⁷⁸⁸ Наведено у образложењу у оквиру предлога Одлуке о утврђивању за споменик културе.

⁷⁸⁹ Алексеј Бркић. „Зграда „Фонтана”, Нови Београд”, у: *Знакови у камени: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 193.

⁷⁹⁰ З. Петровић. *op. cit.*, стр. 26.

⁷⁹¹ З. Петровић. *loc. cit.*

[Слике 48а,б] Југословенски павиљон на светској изложби у Монтреалу 1967. године (арх. Мирослав Пешић),⁷⁹² је у визуелном смислу требало да презентује архитектонска стремљења Југославије као мале државе, јер се по речима аутора: „богати такмиче богатством, велики, великим павиљонима и енормним димензијама, а да је шанса наше земље у квалитету, концепцији и садржају, а никако у лажној величини и сумњивој и на силу исконструисаној архитектонској форми”.⁷⁹³ Циљ изложбе је био да се путем аутентичног архитектонског израза националних павиљона⁷⁹⁴ и експонатима у њима, „прикаже напредак земље, односно развој једне или више производних грана”.⁷⁹⁵ Замисао архитекте Мирослава Пешића је била да се павиљон начини од седам једнаких обрнуто постављених („контрапостираних”) троугластих призми и да се овако конципиран простор обједини у „јединствену целину узбудљивог просторног театра”.⁷⁹⁶ Према извештају жирија, решење Мирослава Пешића пружа „поред једноставности саопштавања идеје и просторну динамику”.⁷⁹⁷ Павиљон веома подсећа на динамично сучељавање таласа на мору или развијена једра, због чега је касније, након завршетка изложбе, преузет да својом експресивном формом симболизује

⁷⁹² Југословенски павиљон у Монтреалу је пројектован и грађен поводом светске изложбе архитектуре „ЕХРО 1967”, са темом „Човек и његов свет”. Пројекат архитекте Мирослава Пешића је добио прву награду 1965. године на јавном конкурс, који је био расписан поводом учешћа на изложби. Разрада објекта након конкурса није била додељена Пешићу, иако је по условима конкурса требало да га он разрађује, већ другопласираном учеснику на конкурс Вјенцеславу Рихтеру (Vjenceslav Richter), коме је поред разраде објекта поверено и пројектовање ентеријера, као старијем и искуснијем колеги, који је претходно већ представљао Југославију на светској изложби у Бриселу 1958. године. Трећу награду је добио Иван Штраус. (Олга Милићевић-Николић. „Конкурс за идејно решење југословенског павиљона на светској изложби у Монтреалу - ЕХРО 1967”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 35-36 (1965), стр. 85-86; Угљеша Богуновић. „Југословенски павиљон у Монтреалу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 47 (1967), стр. 71).

⁷⁹³ У. Богуновић. *op. cit.*, стр. 71.

⁷⁹⁴ По речима Едварда Фисета, који је био представник организатора светске изложбе „ЕХРО 67”, архитектура павиљона има посебан значај јер садржи поруку, коју носи са собом. Како се архитектура свуда у свету сматра једним од основних израза људског генија, на изложби није било места за концепте, који би третирали просторе павиљона попут „склоништа за експонате”. Из оваквог става организатора се јасно види да је од држава учесница очекивано да на „другачији” начин приступе решавању павиљона, што је већина и урадила (Edouard Fiset. „ЕХРО 67”. *Architecture Canada* (Toronto), Vol. 43, No. 7 (1966), p. 29). И поред неконвенцијалног изгледа, југословенски павиљон није био значајније запажен и представљен у иностраној, стручној литератури, сем коментара да има „занимљиву геометријску форму” (Lara Slivnik, Jože Kušar. „Problematika arhitekturnih natečajev na izbranih primerih” („The problematics of architectural competitions in the light of selected examples”). *AR: Arhitektura, raziskave* (Ljubljana), no. 1 (2008), p. 79).

⁷⁹⁵ О. Милићевић-Николић. *op. cit.*, стр. 85.

⁷⁹⁶ У. Богуновић. *op. cit.*, стр. 72.

⁷⁹⁷ О. Милићевић-Николић. *op. cit.*, стр. 86.

Морнарски музеј у Њуфаундленду.⁷⁹⁸ Објекат се састоји од шест троугластих призми истих димензија (дужина у основи је 30м и висина 15м), које су постављене једна поред друге, са малим међурастојањем, и средишње (седме) доминирајуће призме, која је дужа за 9м и заротирана за 180 степени у односу на остале призме у композицији.⁷⁹⁹ Кључни мотив у архитектонској композицији је динамично „прожимање” троугластих зидова (призматичних сегмената), који се мимоилазе под различитим угловима у простору,⁸⁰⁰ из чега проистиче експресивни карактер скулптурално разуђене форме. Унутрашњост павиљона је функционално организована, са логично позиционираним и наглашеним улазима у објекат. Најнижи делови павиљона, испод кровова, су застакљени и отворени према спољашњости формирајући терасе за предах. Ентеријер објекта је конципиран као јединствен изложбени простор, коме посебну атрактивност дају драматично природно осветљење и динамика простора унутар форме павиљона. Светлосне траке које се налазе између главних носача крова, пропуштају светло у унутрашњи простор и праве драматичан ефекат изломљених сенки у ентеријеру.⁸⁰¹

[Слике 49а,б] Дом културе „Јован Томић” у Новој Вароши из 1969. године је једно од најзначајнијих самосталних остварења арх. Александра Радојевића,⁸⁰² које је уједно окарактерисало почетак изградње новог градског центра у Новој Вароши. Објекат је због своје карактеристичне и експониране позиције на раскршћу улица

⁷⁹⁸ Након завршене изложбе, павиљон је откупила влада Њуфаундленда, јер је његова експресивна форма, која је подсећала на једра, у визуелном смислу одговара потребама формирања нове зграде Морнарског музеја. Павиљон је демонтиран и пренет на нову локацију у Гренд Банк-у (Grand Bank, Canada), у коме се од 1971. године до данас налази „Морнарски музеј јужног Њуфаундленда” (Southern Newfoundland Seamen's Museum) (Anonim. „Seamen's Musuem: The newest landmark”. *Decks Awash* (Memorial University of Newfoundland), Vol. 18, No. 5 (1989), p. 43).

⁷⁹⁹ У. Богуновић. *op. cit.*, стр. 72.

⁸⁰⁰ Конструкција павиљона се састоји од удвојених рамовских челичних носача, који су постављени преко бетонске подлоге, преко којих су постављани монтажни, фасадни и кровни лимени сендвич-панои. Финална материјализација павиљона је у белом тону.

⁸⁰¹ У. Богуновић. *op. cit.*, стр. 72.

⁸⁰² Дом културе „Јован Томић” у Новој Вароши је први у низу значајних остварења Александра Радојевића. Поред поменутог дома, аутор је реализовао: Раднички универзитет у Новој Вароши (1969), Управну зграду Лимске хидроцентралне у Новој Вароши (1970), Центар месне заједнице на Бановом Брду (1970, са М.Павловићем и З. Петровићем), Аутобуску станицу у Вршцу (1971), зграду Народног музеја у Лесковцу (1975, ентеријер), хотел „Бели нарцис” у Ваљевоу (1977, ентеријер) и др. (Зоран, Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 155-156; Зоран, Маневић. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 33).

Николе Тесле и Солунских бораца, конципиран као „наметљива, слободностојећа зграда”, која својом величином и урбаним значајем представља један од значајних савремених репера у граду, „симбол новог културног идентитета града, отвореног за спољне утицаје”.⁸⁰³ Основни склоп зграде је неправилног хексагоналног облика, осно симетричан у односу на главни улаз у зграду који је позициониран са јужне стране. Неправилност основне волуметрије додатно истиче једноставно обликован двоводни кров, који са бочних страна умирује расчлањеност фасада, док са предње стране формира „кљун” изнад главног улаза. Згуснути пластично-тектонски склоп, који је аутор применио на дому културе, је претходно већ проверен у нереализованом пројекту зграде Народног музеја у Врању из 1967. године (у коауторству са Зораном Петровићем), која је по сличном принципу заснована на хексагоналној, неправилној матрици, али са значајно више неправилности примарног склопа.⁸⁰⁴ По мишљењу Александра Кадијевића, кров зграде дома културе „уз разноврсне фасадне материјале и експанзивну силуету објекта, даје основно обележје његовој експресивној спољној обради”.⁸⁰⁵ Када се дом културе хронолошки упореди и са другим самосталним објектима Радојевића и оним које је радио у тиму, постаје евидентно да је принцип истицања кровних површина, са циљем постизања изразитости архитектуре, код овог објекта први пут примењен.⁸⁰⁶ Посебно је специфичан неправилан третман плафона у ентеријеру главне сале, који је обрађен у дрвету и као „романтичарски мотив оплемењује строгу експресионистичку ауру” објекта.⁸⁰⁷ Скулптуралан карактер зграде дома проистиче из њених контура и расчлањеног облика, „експанзивних оштрих форми забата, еркера и бридова грађевине”, које Кадијевић доводи у везу са у то време актуелном тектоником Корбизјеове капеле у Роншану.⁸⁰⁸

[Слике 50а-в] Галерија „Јован Поповић” у Опову из 1970. године (арх. Спасоје Крунић, Милорад Бербаков), је један од првих примера код кога се тема изразите

⁸⁰³ Александар, Кадијевић. „Прилог проучавању архитектуре јавних објеката у Новој Вароши: Дом културе (1965-1969) арх. Александра Радојевића”. *Милешевски записи* (Пријепоље), бр. 5 (2002), стр. 189-190.

⁸⁰⁴ Аноним. „Зграда Музеја у Врању”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 40 (1966), стр. 54-55.

⁸⁰⁵ Александар, Кадијевић. *op. cit.*, стр. 190.

⁸⁰⁶ *Loc. cit.*

⁸⁰⁷ *Loc. cit.*

⁸⁰⁸ *Ibid*, стр. 190.

скулптуралности јавља у стваралаштву архитекте Спасоја Крунића. Крунић је у коауторству са старијим колегом Милорадом Бербаковим, реализовао галерију која је у јавности означена као једно од најлепших дела регионалне архитектуре у Војводини током двадесетог века.⁸⁰⁹ Зграда је лоцирана у непосредној близини православне цркве Светог Николе и основне школе „Доситеј Обрадовић”. Објекат је повучен у односу на регулацију улице и орјентисан је у правцу северозапад-југоисток, чиме је постигнуто да се приликом улаза и излаза из галерије сагледава црква у залеђу, са којом зграда галерије комуницира на естетском нивоу.⁸¹⁰ Централним продором, од главног улаза ка излазу, композициони склоп галерије је подељен на два симетрична сегмента и у великој мери асоцијацира на војвођанске типове кућа у окружењу. Једноставној призматичној форми, изведеној у црвеној опеци, са бочних страна су додата „весла окамењеног брода у Панонском мору”,⁸¹¹ која су испуштена до бетонских постамената на тлу, што значајно динамизира примаран композициони склоп објекта. Улазни део је акцентиран са два ниска бетонска зида, који се таласасто уздижу, формирајући атрактиван „барокни” портал и надовезују се на заталасане бетонске лукове у слеменом делу крова. Посматрано са предње стране, објекат је због расчлањених „бродова”, међусобно повезаних бетонским луковима и бочним „контрафорима”, добио необичан, готово сакрални карактер. Унутрашњост објекта је осмишљена као целовит простор, који по оригиналној замисли аутора није требало да има стубове.⁸¹² По мишљењу Владимира Митровића, галерија „Јован Поповић” у Опову је последица размишљања аутора о „сецесији и Плечниковим градитељским и филозофским постулатима”.⁸¹³ У материјализацији објекта су примењени локални материјали (опека и цреп), што је један од препознатљивих

⁸⁰⁹ Галерија у Опову је специјализована установа за ликовна, културна и друга дешавања. Конципирана је као вишенаменски простор за одвијање ликовних колонија, изложбених поставки, различитих промоција, књижевних вечери и свечаности. Добила је назив по истакнутом српском сликару Јовану Поповићу (Миодраг Јовановић. „У селу Опову”. *НИН* (Београд), 10.01.1971, стр. 47).

⁸¹⁰ У артикулацији улазног дела се може препознати асоцијативна веза са куполом цркве Светог Николе која се налази непосредно иза галерије.

⁸¹¹ Цитат наведен из директног разговора са архитектом Спасојем Крунићем (септембар 2013. године).

⁸¹² Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 62.

⁸¹³ Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010, стр. 261.

ставова Крунићевог стваралаштва.⁸¹⁴ Експресивни карактер грађевине је последица скулптуралне артикулације романтичарске визије аутора, који је галерију конципирао попут „брода са веслима у Панонском мору”.⁸¹⁵

[Слике 51а-в] Спомен кућа битке на Сутјесци из 1971. године,⁸¹⁶ је најзначајније дело архитекте Ранка Радовића и због своје вишеслојности, критичари и историографи су га на различите начине тумачили. Љиљана Благојевић истиче да је архитектура спомен дома, вишезначна и да поред тога што представља „негацију социјалистичког естетизма и постмодерне”, поседује елементе и дух јапанске естетике, модерно транспоноване регионалне традиције и назнаке вернакуларне архитектуре брвнара из региона, док, са друге стране, за Радовићево дело наводи да је у питању „радикална критика модернизма”.⁸¹⁷ Попут Чарлса Џенкса (Charles Jenks), за Владимира Парезанина, Радовићев објекат спомен-дома, представља „романтичарску обнову метафоричних и метафизичких традиција”.⁸¹⁸ Када говори о ликовном изразу примењеном на објекту, Ранко Радовић каже да је у питању „изнад свега пластична визија”, грађена у бетону и камену, и да се везује за окружење и традицију.⁸¹⁹ По његовим речима:

„архитектонски објект који је део једне меморијалне целине и који је »намењен« неговању револуционарних традиција једнога света и једне средине мора као једну од својих »функција« имати и своју симболичну, просторну вредност. Достојанственост, звучна тишина

⁸¹⁴ Ђорђе Алфировић. „Најближа ми је органска архитектура” (интервју са арх. Спасојем Крунићем). *Архитектура* (Београд), бр. 171 (2012), стр. 17.

⁸¹⁵ Наведен према директном разговору са архитектором Спасојем Крунићем (септембар 2013. године).

⁸¹⁶ Спомен кућа или спомен дом битке на Сутјесци је пројектован као део већег комплекса, који је изграђен поводом обележавања места и помена на једну од најзначајнијих битки на територији СФР Југославије током Другог светског рата (Аноним. „Објект „Панораме битке на Сутјесци” - Тјентиште”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 5 (1970), стр. 256-257).

⁸¹⁷ Љиљана Благојевић. „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation”. *Spatium International Review* (Belgrade), no. 25 (2011), pp. 23-29; Љиљана Благојевић. „Раскршћа савремене архитектуре - Ранко Радовић и дискурс постмодернизма”. *Култура* (Београд), бр. 134 (2012), стр. 192; Љиљана Благојевић. „Ранко Радовић- професор, урбанист, архитект и теоретичар архитектуре”. *Матица часопис за друштвена питања, науку и културу* (Цетиње и Подгорица), бр. 48 (2011), стр. 384.

⁸¹⁸ Чарлс Џенкс је комплетно Радовићево архитектонско стваралаштво навео у оквиру романтичарске струје модерних покрета у архитектури (Vladimir Parežanin. „Tradition Based on Modernism: Case Study Memorial House of Sutjeska Battle, Tjentiste (1964-1971), Author Architect Ranko Radovic”. Web Proceedings from International Conference „Architecture and Ideology”, Faculty of Architecture University of Belgrade, September 28 - 29, 2012, Belgrade, p. 200; Чарлс Џенкс. *Нова парадигма у архитектури*. Београд: Орион Арт, 2007, стр. 50-51).

⁸¹⁹ Ранко Радовић. „Награда »Борбе« за архитектуру”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 11.

и ненаметљивост, скоро строгост, али тако да *пластичност и богатство облика не буду туђи концепту*”.⁸²⁰ (курзив Ђ.А.)

Аутор, такође, наводи да је основни концепт објекта са „живом игром кровних маса” проистекао из специфичног пејзажа и тежње да архитектонско дело и природа буду трајно сједињени и да се међусобно допуњавању.⁸²¹ За израз спомен-дома аутор каже да је самосвојан, да плени својом аутентичном наивношћу и измиче схематским класификацијама.⁸²² Концепт објекта је произашао из основних програмских услова, да архитектонско дело у визуелном смислу треба да се сједини са пикторескним пејзажом, коришћењем савремене архитектуре и без фолклорних наратива, да карактер архитектуре одражава „достојанство, снагу, једноставност, чистоћу и суровост”, као и да спомен кућа буде третирана у виду целовитог и вишенаменског простора, у коме ће поред осталих експоната (инсталација) моћи да се посматра и доживи слика „Панорама битке на Сутјесци” хрватског сликара Крсте Хегедушића.⁸²³ Примаран склоп објекта чини веома сложена, експресивна композиција „стеноликих”,⁸²⁴ међусобно прожетих четвороводних кровова „сложених по сасвим модерном кључу”,⁸²⁵ које се у композиционом смислу, пирамидално и постепено уздижу до највише тачке у слемени крова, као далека асоцијација на збијене групације традиционалних планинских кућа. Објекат готово да нема зидних равни, сем ниског зида, који се пружа по ободу објекта у ентеријеру,⁸²⁶ већ делује попут спонтано настале

⁸²⁰ Аноним. „Информативни центар на Тјентишту”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 35.

⁸²¹ Аноним. „Објект „Панораме битке на Сутјесци” - Тјентиште”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 5 (1970), стр. 256; Ранко Радовић. „Непролазни смисао локалног у толиким и тако лаким формулама глобалног”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 48 (2004), стр. 59.

⁸²² Ранко Радовић. „Награда »Борбе« за архитектуру”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 11.

⁸²³ Аноним. „Информативни центар на Тјентишту”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 35-37.

⁸²⁴ Милош Јевтић. *Слојевити путеви Ранка Радовића*. Београд: Графиком, 1995, стр. 94-95.

⁸²⁵ Раша Динуловић. „О континуитету идеја и облика у архитектури Ранка Радовића”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 15.

⁸²⁶ Конструкција објекта је рађена у армираном бетону са три главна „У” стуба који подупиру и носе централни део крова. Унутрашња организација спомен куће се састоји из два нивоа, главног, који је равни околног терена, и другог, који се налази у подземљу и који служи за пројекције и скупове. Кровне површине су армирано-бетонске, преднапрегнуте и у више расчлањених сегмената се спуштају готово до земље. Дистанциране су у односу на околни терен ровом - риголом, која служи за одвод атмосферске воде, али и да уколико се затвори, у свечаним приликама и по потреби створи ефекат „воденог огледала” (Аноним. „Објект

природне структуре, која је изникла из терена и која сву архитектонску енергију преузима из тла, спроводећи је даље дуж изломљених закошених кровова. На местима прожимања и смицања кровних равни су постаљене вертикалне, застакљене лантерне, путем којих се уводи природно осветљење у ентеријер, а које са друге стране имају за циљ да у визуелном смислу нагласе расчлањеност композиције. У пројекту спомен-дома се Радовић инспирише традиционалним узорима, тежећи да анализом и разматрањем локалних градитељских образаца и критичким односом према непосредном, експресивном природном окружењу, изнађе мотив за аутентичан ликовни језик, који како каже има одлике и локалног и универзалног.⁸²⁷

[Слике 52а,б] Спортско-рекреативни центар „25. мај” у Београду из 1970. године (арх. Иван Антић),⁸²⁸ је једно од његових најекспресивнијих самосталних остварења. Комплекс се налази у северном делу заштићене зоне београдске тврђаве, у приобалном појасу. Из динамичне и у основи изломљене структуре спратног дела објекта, који је највећим делом хоризонталан, издужу се скулпторски обликовани сегменти хале за пливање и ресторана „Дунавски цвет”. По Алексеју Бркићу, спортски центар „25. мај” је пример „чисте скулптуралне волуметрије”, попут Музеја савремене уметности у Београду, код којих је Антић

„Панораме битке на Сутјесци” - Тјентиште”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 5 (1970), стр. 256-257).

⁸²⁷ Овакав Радовићев став можда најбоље осликавају речи Томаса С. Елиота (Thomas Stearns Eliot), који каже да „*историја може бити робовање, историја може бити слобода*”. Позивајући се на речи Т. С. Елиота, Ранко Радовић у више својих текстова износи виђење по коме историју не треба дословце пратити, али је треба користити као инспирацију за њену слободну интерпретацију (Ранко Радовић. „Подстицајно, загонетно и варљиво место традиције у архитектури”. *De re Aedificatoria* (Београд), бр. 1 (1990), стр. 7).

⁸²⁸ Идеја да се на данашњој позицији дунавског приобаља изгради спортски центар „25. мај” настала је још 1950. године у оквиру генералног урбанистичког плана (Мирјана Целебџић. „Заштита и ревитализација градитељског наслеђа XX века на простору приобаља београдске тврђаве”. *Наслеђе* (Београд), бр. 8 (2007), стр. 202). Центар је изграђен тек након двадесетдве године. Свечано га је отворио тадашњи председник републике, Јосип Броз Тито, 22. новембра 1973. године. За објекат спортског центра „25. мај” архитекта Иван Антић је добио Октобарску награду града Београда 1974. године. Тим поводом чланови комисије за доделу награде (У. Богуновић, Ј. Свобода, З. Петровић, С. Милићевић, П. Милосављевић и Ј. Секулић), посебно истичу као квалитете комплекса успешну примену „разуђеног облика” Центра и „моћних конструктивних распона” (Аноним. „Октобарска награда Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 5). Након 2006. године, центар добија нови назив „Милан Гале Мушкатировић”. Објекат се налази у оквиру заштићене зоне београдске тврђаве и према Генералном плану Београда до 2021. године је сврстан међу вредне објекте модерне архитектуре са режимом делимичне заштите, што подразумева постојање ауторске архитектуре, тј. препознатљивог и оригиналног ауторског израза (М. Целебџић. *op. cit.*, стр. 204).

међу првима у Београду почео са ослобађањем и истраживањем потенције волумена.⁸²⁹ Објекат је пројектован у систему матрице једнакостраничних троуглова, без икаквих конструктивних или функционалних условљености који би предодредили такав неконвенционалан растер. По речима Мирјане Целебцић, центар „25. мај” одликује „атрактивност смелих облика конструктивног склопа, волумена и односа маса”. Док са једне стране својом формом у виду „уздигнутог једра”,⁸³⁰ доминира сегмент хале са базеном за пливање, са друге стране, у читавој композицији, посебан визуелни акценат представља ресторан „Дунавски цвет”, са моћном конзолом, испуштеном преко регулације шеталишта уз обалу реке.⁸³¹ Као посебно значајну карактеристику центра, Милорад Јевтић истиче „импресивно троугласто једро ресторана, које је смело окачено о витки бетонски јарбол” и које привлачи пажњу посетилаца.⁸³² По речима аутора Ивана Антића, инспирација за овакво обликовно решење има полазиште у „рогљастим формама Калемегданске тврђаве”.⁸³³ У функционалном смислу Милорад Јевтић га за предметну локацију сматра неоправданим, али зато истиче да је објекат центра једно од најзанимљивијих дела у новијој београдској архитектури. У односу на Антићево решење Центра, постоји одступање у северној зони локације у коме није изведена дворана за мале спортове, која је требало да представља „композициони контрапункт хали за пливање”.⁸³⁴ С обзиром на то да је објекат слободностојећег типа, Зоран Маневић истиче да аутор није имао потребу да „пакује”, већ да је до пуног изражаја дошла „разноликост облика”, која у појединим елементима и није имала функционално оправдање, попут витоперне плафонске љуске, чија се „удолулина надвија над простор засићен воденом паром”.⁸³⁵ Антић наводи да нема лепше ствари у архитектури од наглашавања великих распона. Он и сам каже за спортски центар „25. мај” да су по његовом мишљењу, велики распони центра

⁸²⁹ Алексеј Бркић. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 287.

⁸³⁰ Милорад Јевтић. „Сагледавање замишљеног простора - интервју са Иваном Антићем”. *НИИ* (Београд), 17.06.1999, стр. 30.

⁸³¹ М. Целебцић. *op. cit.*, стр. 204-205.

⁸³² Милорад Јевтић. „Дорћолски комплекс - Спортски центар 25. мај”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 13-14.

⁸³³ Према: М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 14.

⁸³⁴ Милорад Јевтић. „Сагледавање замишљеног простора - интервју са Иваном Антићем”. *НИИ* (Београд), 17.06.1999, стр. 30.

⁸³⁵ Зоран Маневић. „Академик архитекта - Иван Антић”. *Модул* (Београд), бр. 27 (2004), стр. 27.

његова највећа естетска вредност и да је тежио њиховом истицању до „екстремне перспективе” како би задивио посматраче.⁸³⁶ Стога је често истицао да му је од великог значаја била сарадња са добрим конструктивцима који су могли да испрате његове често визионарске идеје.⁸³⁷ Материјализација спортско-рекреативног центра „25. мај” у Београду је сведена на свега неколико материјала, од којих доминира примена натур-бетона (који је модуларно сегментисан дубоким фугама) и црвена фугована опека у приземном делу објекта.

[Слике 53а-г] Код спортске дворане „Пионир” у Београду из 1973. године (арх. Драгољуб и Љиљана Бакић),⁸³⁸ ауторски пар је тежио идеји да објекат дворане постане „апотеоза спорта и игре”, да његова форма делује динамично и да одражава спортски дух.⁸³⁹ Принцип који су аутори применили у пројектовању Дворане је „акорд”, под којим подразумевају артикулацију простора који својим изгледом провоцира, те објекат тако постаје „живо биће” и атракција. Ауторка наводи да им је основно опредељење било:

„здање мора имати свој карактер, личност, те да је према томе важно да оно својим духом асоцира на игру и спорт, младост и енергију, варијације, да буде другачије. Да садржи у себи изненађење, шок, што и јесте ослобађајуће огромна шупљина, сврха и магнет објекта – дворана. Нико је такву не очекује прилазећи објекту”.⁸⁴⁰

Дворана је део планираног спортског комплекса који је требало да укључи и дворану за зимске спортове (изведена 1977-78), пливалиште са олимпијским базеном и велодром са бицикличком стазом.⁸⁴¹ Прву фазу изградње је

⁸³⁶ Дијана Милашиновић-Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектором Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 11.

⁸³⁷ Владимир Митровић. „Тамо где постоји феномен природе тешко је направити феномен архитектуре” (интервју са Иваном Антићем). *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 6-8.

⁸³⁸ Спортска дворана је наменски пројектована и грађена за европски шампионат у боксу који се одвијао средином 1973. године. На позив инвеститора (почетком 1972. године), девет фирми је учествовало на интерном конкурс, на коме је за девет дана требало урадити урбанистичко и идејно решење комплекса. Прву награду добио ауторски пар Драгољуб Бакић и Љиљана Бакић (Љиљана Бакић. „Дух и тело архитектуре”, у: Љиљана Бакић. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Љиљана Бакић (Београд), 2012, стр. 3). Након четрнаест месеци симултаног пројектовања и грађења, дворана је званично отворена у јуну 1973. године, пред отварање шампионата. Објекат хале „Пионир” је један од објеката, код кога се након дугог времена „ортодоксног функционализма” јављају прве назнаке нових тенденција, које ће касније бити означене као пост-модерна (Милорад Јевтић. „Београдски круг лењиром”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 64).

⁸³⁹ Љ. Бакић. *op. cit.*, стр. 4.

⁸⁴⁰ Драгиња Маскарели. „Архитектура је композитор живота - интервју са Љиљаном Бакић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 60 (2009), стр. 8.

⁸⁴¹ Љ. Бакић. *op. cit.*, стр. 3.

представљала универзална спортска дворана „Пионир”. По речима ауторке, концепт објекта је произашао из „конструкције параболе нагиба гледалишта и функционалног габарита”. Опредељење аутора да се у пројекту за спортску дворану „Пионир” не примени натур-бетон и да дворана буде монтажног карактера, значајно је утицала на обликовање и артикулацију зграде. У конструктивном смислу је примењен армирано-бетонски скелет у хоризонталном модулу од 7м, чиме је добијена могућност разигравања унутрашњег простора и фасаде, смицањем сегмената по хоризонтали и вертикали. У материјализацији објекта су коришћени: фугована, јарка, црвена опека и јарко бојена столарија и браварија у жутој и плавој боји, чиме је, по речима аутора, „постигнут спортски карактер куће”.⁸⁴² Потенцираност детаља на фасадним површинама са посебно наглашеном полихромном материјалом, одаје утисак раскоши и готово барокног орнаментализма.⁸⁴³ По мишљењу Зорана Маневића, код дворане „Пионир” је присутна „увећана разуђеност елевације и гомилање разноврсних стилских мотива”.⁸⁴⁴ Александар Миленковић сматра да је главни мотив Дворане одлично дизајниран „кровни роштиљ”, али да он од наглашене секундарне пластике не може да дође до изражаја. По његовом мишљењу, спектакуларност хале „Пионир”, у смислу изразито ведре, полихромне и разигране пластике, има оправдање у ауторском ставу, да је спортска дворана „поприште спектакуларних догађаја” и да треба да „бомбардује посматрача оптичким надражајима надпросечног интензитета”.⁸⁴⁵ Слободан Богуновић истиче да „живо обојени челични носачи, виолентно пробијају кровни венац” како би се постигао адекватан ликовни акценат.⁸⁴⁶ Слободан Малдини за палату спортова „Пионир” каже, да поседује снажан експресионистички израз због тога што је „конструктивна структура објекта дата великом изражајном снагом, коју посебно

⁸⁴² Д. Маскарели. *op. cit.*, стр. 22-27.

⁸⁴³ Ивица Млађеновић. „Архитектура и њени домети”. *Наши дом* (Београд), бр. 6 (1980), стр. 39.

⁸⁴⁴ Зоран Маневић. „Драгољуб и Љиљана Бакић, Спортски центар, Београд”. *ИТ новине* (Београд), бр. 541 (20. 07. 1973).

⁸⁴⁵ Александар Миленковић. „Пионир: Радост и понос града”. *Политика* (Београд), 7. септембар 1974.

⁸⁴⁶ Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитекти, III том*. Београд: Београдска књига, 2005.

наглашава употребљена полихромија⁸⁴⁷. Као један од централних објеката у будућем комплексу, објекат спортске дворане „Пионир” у Београду је конципиран тако да му се са лакоћом могу прикључивати преостале фазе. Због тога су бочне фасаде објекта веома разуђене и по речима Љиљане Бакић, представљају „дисперзивне карике за једноставно повезивање са будућим фазама комплекса”.⁸⁴⁸ Ауторка, такође, наводи да је у пројектовању хале прорадио њихов „дисидентски инстинкт, против сваке врсте владајућих клишеа”, те су се стога супроставили модернистичком третману фасаде, „згужвали је” и направили дисперзивном.⁸⁴⁹

[Слике 54а-в] Комплекс железничке станице у Титовом Ужицу из 1975. године (арх. Станко Мандић), је један од најзначајнијих Мандићевих објеката, поред Трга партизана и зграде Народног позоришта у Ужицу.⁸⁵⁰ Присећајући се Мандићевог стваралаштва, Зоран Маневић наводи да су „носталгија за давно прошлим временима, склоност према историографским проучавањима, инсистирање на генију сопствене нације” била својствени Мандићу, што се огледало и у поетском начину изражавања у чланцима и употреби необичних, романтичарских облика у грађевинама.⁸⁵¹ Специфична брдовита конфигурација терена Ужица је условила пролазак железничке пруге Београд-Бар непосредно, кроз најужи центар Ужица, што је по речима пројектанта условило физичко дотицање пруге са градским језгром као најскупљим делом града и ауторско опредељење да концепција станице не буде чисто утилитарног, транзитно-сервисног карактера, како је то обично случај са другим примерима железничких станица у Србији, већ да добије посебан програмски и визуелни значај.⁸⁵² Веома стешњен плац, лоциран између реке Ћетиње, која протиче кроз Ужице (налази се са северне стране зграде станице) и железничких колосека који су са јужне стране, на вишој коти терена (висинска разлика скоро 10м) су условили прислањање станичне зграде уз одсек

⁸⁴⁷ Слободан Малдини. „Стилови и покрети у српској архитектури крајем XX и почетком XXI века”. 2009, (<http://maldinis.blogspot.com/2009/03/stilovi-i-pokreti-u-srpskoj-arhitekturi.html>).

⁸⁴⁸ Љ. Бакић. *op. cit.*, стр. 4.

⁸⁴⁹ Д. Маскарели. *op. cit.*, стр. 22-27.

⁸⁵⁰ Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 120.

⁸⁵¹ Зоран Маневић. *Мандић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1991, непагинирано.

⁸⁵² Аноним. „Железничка станица у Титовом Ужицу”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 28-29.

терена и активирање „пете фасаде” станице, која се сагледава са стране перона. Велика програмска сложеност зграде,⁸⁵³ блискост центру града, потреба за формирањем станичног трга испред зграде и значај ужичке станице, као специфичне капије за туристе и пролазнике је готово наметнула атрактивнији стваралачки приступ обликовању фасада станице, који Мандићу није био стран.⁸⁵⁴ Основна концепција станице је заснована на потенцирању хоризонталности зграде и њеном прилагођавању морфологији тла. Зграда се састоји из три спрата, од којих је један укопан у тло. Задња стране зграде је прислоњена уз земљани одсек и у потпуности се прилагођава линији морфологије тла. Са предње стране према реци Ђетињи је формиран станични трг, према коме је орјентисана веома разуђена и неправилна фасада, која делује као да је потпуно спонтано повучена у односу на околне регулације.⁸⁵⁵ С обзиром да је задња зграда станице већим делом блокирана постојећим одсеком, Мандић се одлучио за увођење светла у простор станице, путем скулптурално обликованих лантерни, које се издижу из равни кровова (читавих 8м) попут окамењених бакљи, са наглашеним изломљеним ивичним ребрима. Мандићев пројекат железничке станице у Ужицу је редак пример архитектонског здања у архитектури Србије, код кога се аутор мотивисао и у целости искористио изражајне карактеристике морфологије тла с циљем постизања скулптуралног карактера објекта

[Слике 55а,б] Бивета на извору минералне воде у Врњачкој бањи из 1975. године је прво значајније остварење арх. Михајла Митровића, код кога је тема скулптуралности постала примарни пројектантски принцип. Грађевина је сведеног геоматризованог облика, са акцентираним скулптурално обликованим

⁸⁵³ Програмом је требало да се поред садржаја железничке станице, нађу и хотелски комплекс, нон-стоп биоскоп, сервисни центар, трговински садржаји, путничка аутобуска станица, робна кућа, подземна јавна гаража, угоститељски садржаји, ауто-школа, занатски центар, стамбени блок, археолошки парк и објекти рекреације, што само указује на сложеност и значај комплекса из чега је и проистекао ауторски став да се у визуелном смислу испројектује нешто нестандардно (Аноним. „Железничка станица у Титовом Ужицу”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 30).

⁸⁵⁴ Зоран Маневић наводи да су најближи пријатељи Станка Мандића у том периоду живота и стваралаштва били Богдан Богдановић, Михајло Митровић, Зоран Петровић и Петар Вуловић, чији је романтичарски приступ архитектури посредно утицао и на Мандића, што се добрим делом може видети у експресивној артикулацији Робне куће у Призрену из 1970. године (З. Маневић. *op. cit.*, непагинирано).

⁸⁵⁵ Аноним. „Железничка станица у Титовом Ужицу”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 28-30.

кулама на угловима, које попут великих, стилизованих шаховских фигура, згради дају романтичарски изглед. Централни простор између кула је богато декорисан и изведен у комбинацији натур бетона и црвене опеке, што по Александру Кадијевићу, представља „евокацију наслеђа Ар-Нувоа, северњачког експресионизма и фантастичне, надреалне архитектуре”.⁸⁵⁶ Експресионистички карактер овог Митровићевог објекта проистиче из скулптуралног обликовања сегмената зграде и пластичног комбиновања различитих стилских елемената брутализма, од улазне партије, преко аркадне декорације на фасадама, па све до кровних завршетака кула, које имају необичан фигуралан третман. По Александру Кадијевићу, „сједињавање пластичних, различито моделованих волумена у маштовиту целину”, као и примена „шокантних спојева бизарних структура, облика и материјала” ће бити карактеристично и остала дела Митровићевог опуса током седамдесетих година, попут мотела „Млинарев сан” код Ариља и стамбене зграде у улици Браће Југовића бр. 10 у Београду. Милорад Јевтић сматра да је аутор код овог објекта извео „неимарску егзибицију”, јер је применио цилиндричну форму (која је веома ретка у српској архитектури) на кулама, док се њихови завршеци:

„придружују овом разиграном колу и дају му још више живости, па је око посматрача дуго закупљено необичним призором” (...) измешане асоцијације на старе бањске павиљоне, на стилизоване боце, на турски фолклор - изазову збуњеност и засенче интензитет и јасноћу ауторског хтења”.⁸⁵⁷

[Слике 56а-в] Мотел „Млинарев сан” у Ариљу из 1975. године (арх. Михајло Митровић),⁸⁵⁸ се налази непосредно поред корита реке Рзав и својим волуменом се надвија над њу. Објекат се састоји од четири етажне: приземља, коме се приступа са задње стране објекта, економске етажне, која се налази на нивоу испод, првог спрата, на коме је галерија ресторана и другог спрата, на коме се налази неколико смештајних јединица. Велика разуђеност објекта је допринела да се спратност

⁸⁵⁶ Александар Кадијевић. *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999, стр. 100-101.

⁸⁵⁷ Милорад Јевтић. „Ка синтези - „Бивета” у Врњачкој бањи арх. Михајло Митровић”, у: *Критички рефлекс - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 53-54.

⁸⁵⁸ Објекат је награђен специјалном наградом Салона архитектуре за ентеријер 1978. године, за „драматичне контрасте косих равни које обликују слободан ресторански простор” (Александар Кадијевић. *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999, стр. 108-122).

мотела не осећа из непосредног окружења, чиме је објекат „органиски усађен у природно окружење”.⁸⁵⁹ Динамичан карактер зграде је у визуелном смислу значајно одредио Митровићев романтичарски дух, док је бруталистичка примена натур-бетона додатно потенцирала пластична својства зграде.⁸⁶⁰ Необична архитектура објекта је подстакла Зорана Петровића да га означи као „сновиђење” или симболичан визуелни репрезент поетичног имена „Млинарев сан”.⁸⁶¹ Мотел се читавим својим корпусом каскадно надноси над реку, при чему је први спрат конзолно препуштен над приземљем, а други спрат над првим, чиме је постигнуто астатично, а ипак чврсто пропињање према реци.⁸⁶² Функционално решење мотела је једноставно, са непретенциозним улазним делом, кроз који се директно пролази у ресторанску салу. У унутрашњој организацији простора је све подређено неометаној визури и доживљају реке из ентеријера.⁸⁶³ Осветљавање ентеријера је највећим делом остварено са речне стране, док је на појединим местима, према улазном делу, кровна равна раслојена и формира „разлистану” структуру. Комуникација између спратова се одвија путем масивног конзолног степеништа, које се слаповито обрушава према улазном делу, наглашавајући игру фасадних планова на десном калканском зиду.

[Слике 57а,б] Зграда меморијалног музеја „21. октобар” у Крагујевцу из 1975. године (арх. Иван Антић, Иванка Распоповић),⁸⁶⁴ се налази у оквиру меморијалног

⁸⁵⁹ А. Кадиевић. *loc. cit.*

⁸⁶⁰ Мотел представља успешно бруталистичко остварење, што поред осталих дела, по речима Ивана Марковића, Митровића истиче и као једног од најзначајнијих представника ове тенденције у Србији. Бруталистичка архитектура се првенствено одликује применом грубих материјала попут натур-бетона, који је код мотела „Млинарев сан” примењен у екстеријеру, док су разигране површине кровова урађене од профилисаног бакарног лима. У ентеријеру су примењени опека и дрво у природном облику. (Иван Марковић. „Разговор са Михајлом Митровићем: (Р)еволуција естетике брутализма”, у: *Академија архитектуре Србије - Рад, дела, коментари*. Београд: Академија архитектуре Србије, 2011, стр. 194-204).

⁸⁶¹ Зоран Петровић. „Мотел „Млинарев сан” у Ариљу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 27-29

⁸⁶² Ивица Млађеновић. „Архитектура са разлогом”. *Градац* (Чачак), бр. 50 (1983), стр. 9.

⁸⁶³ Посебне акценте представљају: а) широка тераса, која директно са нивоа приземља излази у простор изнад реке и чији је под обрађен у масивним дрвеним талпама, кроз које се назире ток реке, и б) закошени прозорски отвор на банкет сали, орјентисан према слаповима реке Рзав (А. Кадиевић. *op. cit.*, стр. 108-122).

⁸⁶⁴ Музеј у Шумарицама је посвећен грађанима Крагујевца који су стрељани 21. октобра у Другом светском рату. Зграда музеја је један од два најзначајнија објекта (поред Музеја савремене уметности у Београду) из опуса архитеката Ивана Антића и Иванке Распоповић. По Александру Игњатовићу и Олги Манојловић Пинтар, зграда представља један од „кључних симбола југословенског социјалистичког патриотизма и градивни елемент тадашње

парка Шумарице, на истакнутој позицији дистанцираној у односу на главни, приступни пут 1300 каплара, који тангира локацију. Разматрајући културне и естетске вредности музеја, Марија Мартиновић, наводи да:

„компактност и затвореност фасаде музеја остављају утисак апстрактног споменика код ког се динамика смицања и преклапања површина фасаде доживљава кретањем. Монументалност објекта није остварена величином, већ скулптуралношћу, текстуром и бојом”.⁸⁶⁵

Композициони склоп објекта је конституисан од збијених кубичних, монолитних волумена, различитих висина (од 13.5m до 21.5m), који у основи израстају из ортогоналне, квадратне матрице (димензија 3x3m).⁸⁶⁶ Унутрашња организација музеја је структурирана у неколико просторно-функционалних целина попут: простора за излагање (са зениталним осветљењем), улазног фоајеа, сале за предавања и помоћних просторија.⁸⁶⁷ Зграда музеја је структурисана највећим делом као јединствен изложбени простор, у оквиру кога се градација „просторија” може доживети путем промене различитих висина плафона, који се лагано уздижу, све до динамичне кулминације у „каскадастом” простору испред просторије са именима стрељаних. Благо зенитално осветљење на равним крововима доприноси стварању мистичне атмосфере (као у простору „бунара”, по речима аутора Ивана Антића), будући да Музеј по фасадним зидовима нема

државне идеологије „братство и јединство””. Сличног мишљења је и Марија Мартиновић, по којој су спомен пар у Шумарицама и меморијални музеј симболи и изложбени простори државне репрезентације и новог друштва (Aleksandar Ignjatović, Olga Manojlović-Pintar. „National Museums in Serbia: A Story of Intertwined Identities”, in: Peter Aronsson, Gabriella Elgenius. (eds) *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Conference proceedings from EuNaMus, *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Bologna 28-30 April 2011, p. 803; Marija Martinović. „Exhibition Space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial park Kragujevacki oktobar”. *Serbian Architectural Journal / SAJ* (Belgrade), no. 5 (2013), p. 307). По мишљењу Милорада Јевтића, зграда музеја је „успешан спој споменичке и музејске намене” и „снажан ликовни мотив, који привлачи знатижељу са великог растојања” (Милорад Јевтић. „Поглед ка Сунцу - Спомен музеј Шумарице, Крагујевац”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 55). Позиција и карактер зграде музеја је претходно био дефинисан у првонаграђеном конкурсном решењу аутора Михајла Митровића, Радивоја Томића и Смиљана Клаића, за Меморијални парк у Шумарицама из 1955. године (M. Martinović. *op. cit.*, pp. 310-312). Комплекс је правно заштићен и има статус културног добра од изузетног значаја од 1983. године. Дело је заведено у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, под шифром ЗМ 9.

⁸⁶⁵ Марија Мартиновић. *Меморијални музеј 21. октобар: минимални документациони досије 2003*. Београд: Досотомо, 2003, непагинирано.

⁸⁶⁶ Аноним. „Музеј у Крагујевцу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 33-34 (1965), стр. 39.

⁸⁶⁷ Аноним. *loc. cit.*

готово никаквих прозора и да светлост улази у ентеријер са велике висине.⁸⁶⁸ Намера ауторског тима је била да посетилац приликом обиласка музеја може не ометано да посматра по зидовима документа и фотографије, а да том приликом доживи „тежак осећај безнађа заточених људи”.⁸⁶⁹ У визуелном смислу зграда асоцира на групацију више по висини грађаних, „падајућих” волумена (што се може довести у симболичну везу са тренутком стрељања жртава). Са друге стране, Нађа Куртовић-Фолић наводи да је објекат музеја „веома налик циновској скулптури, која се може разгледати унутра”, састављен од глатких паралелопипедних форми, које се међусобно повезују, тако да се усправни облици „надмећу по висини”,⁸⁷⁰ што ће Милан Лојаница окарактерисати као „метаболичке заједнице која расте”.⁸⁷¹ У интервјуу са Дијаном Милашиновић-Марић,⁸⁷² Иван Антић каже да „није сентименталан по природи”, али да је код музеја желео да се „уживи у положај очајника, човека доведеног на стрељање”. По његовом мишљењу пројектовање музеја је захвалан задатак за архитекту, јер је аутор тада у могућности да буде „слободан са формом”.⁸⁷³ Такође, каже да је желео да посетилац осети „бар тренутак страве и да погледом у вис затражи спас” у светлости која долази из висине.⁸⁷⁴ Овакав став аутора указује на то да је зграда музеја тенденциозно пројектована да буде експресивистичко дело, јер је имала за циљ да код посматрача изазове емотивни набој и подстакне специфично духовно осећање. Због чега ће и Зоран Маневић нагласити да:

⁸⁶⁸ Владимир Митровић. „Тамо где постоји феномен природе тешко је направити феномен архитектуре” (интервју са Иваном Антићем). *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 6-8.

⁸⁶⁹ Милорад Јевтић. „Сагледавање замишљеног простора - интервју са Иваном Антићем”. *НИН* (Београд), 17.06.1999, стр. 30.

⁸⁷⁰ Нађа Куртовић-Фолић. „In Memoriam Иван Антић (1923-2005)”. *Наслеђе* (Београд), бр. VIII (2007), стр. 273-276.

⁸⁷¹ Иако Милан Лојаница и Љиљана Благојевић сугеришу да је интенција аутора била да музеј конципирају у виду модела „развојне структуре”, која би се временом могла повећати (попут Музеја савремене уметности у Београду), Марија Мартиновић је ипак мишљења да музеј представља „завршену скулптуралну форму” (Милан Лојаница. *Архитекта Иван Антић, каталог изложбе*. Београд: Музеј савремене уметности, 1975, непагинирано; Љиљана Благојевић. *Нови Београд: оспорени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007, стр. 235; Marija Martinović. „Exhibition Space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial park Kragujevacki oktobar”. *Serbian Architectural Journal / SAJ* (Belgrade), no. 5 (2013), p. 318).

⁸⁷² Дијана Милашиновић-Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектором Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 7-13.

⁸⁷³ В. Митровић. *op. cit.*, стр. 7.

⁸⁷⁴ Зоран Маневић. „Академик архитекта - Иван Антић”. *Модул* (Београд), бр. 27(2004), стр. 22-29.

„Меморијални музеј у Шумарицама, изнад свега, презентује јасан раскид са старим формама меморијалних зграда ... он није нити споменик, нити утилитарна зграда, то је дело *јаке експресије*, која доноси ... сложено искуство, кроз потпуно јединство, ентеријера и садржаја”.⁸⁷⁵ (курзив Ђ.А.)

[Слике 58а-д] Хотел „Врбак” у Новом Пазару из 1976. године (арх. Томислав Миловановић),⁸⁷⁶ је једно од најинтригантнијих архитектонских дела изграђених након Другог светског рата у Новом Пазару. Архитектура хотела је веома слојевита, што ће Милана Попадића навести да зграду окарактерише као „хетеротопију”, тј. велик број разноврсних мотива и пренагомиланих детаља, који коегзистирају на истом месту, што је чини тешко читљивом. Покушавајући да ближе опише синкретичан спој различитих стилова, који су на експресиван начин интегрисани у згради хотела „Врбак”, Попадић наводи да је архитектура хотела, „позиционирана између Хиљаду и једне ноћи, Борхесовог Приручника фантастичне зоологије и новогодишњег украса за јелку”.⁸⁷⁷ По његовом мишљењу, зграда представља не само „манifestацију нове градитељске парадигме” и „слојевитост културног наслеђа”, већ и „материјализацију жеље и воље за другошћу”.⁸⁷⁸ Хотел „Врбак” се карактером своје архитектуре, надовезује на слободностојеће, „живо обликоване структуре” залучених зграда, које уоквирују градски центар са северне стране.⁸⁷⁹ Романтичарски дух објекта је у директној вези са оријенталним архитектонским наслеђем Новог Пазара и у времену у коме је настао, по наводима Попадића, имао је „пуну подршку друштва и друштвене елите”.⁸⁸⁰ Примаран склоп објекта је расчлањен на два блока и састоји се од

⁸⁷⁵ Зоран Маневић. „Достојан споменик жртвама и епопеји”. *Вечерње новости* (Београд), 23. март 1976, непагинирано.

⁸⁷⁶ Објекат се налази у градском језгру, западно од главног градског трга, на северној обали реке Рашке, преко које једним својим делом прелази на другу страну реке. Пројектант овог остварења је архитекта Томислав Миловановић, који је заслужан за још пар истакнутих дела, попут аутобуске станице и „залучених зграда” у центру Новог Пазара. Објекат је пројектован у духу постмодернизма, док Александар Кадијевић предлаже другачију квалификацију његове архитектуре, тј. као „модернизовано-неоорјенталну” (Александар Кадијевић. „О проучавању и вредновању градитељског наслеђа новијег доба у Новом Пазару”. *Новопазарски зборник* (Нови Пазар), бр. 19 (1995), стр. 201) Објекат се налази у градском језгру, западно од главног градског трга, на северној обали реке Рашке, преко које једним својим делом прелази на другу страну реке.

⁸⁷⁷ Милан Попадић. „Нова архитектура Новог Пазара: Пазарење архитектуре 1912-2003”. *Зборник београдске отворене школе* (Београд), 2005, стр. 379.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, стр. 379-380.

⁸⁷⁹ Милан Попадић. „О архитектури хотела „Врбак” у Новом Пазару”. *Новопазарски зборник* (Нови Пазар), бр. 30 (2007), стр. 219.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, стр. 223.

ромбоидног пријемног дела хотела, са холлом, рецепцијом и хотелским собама по спратовима и неправилне „превлаке”, у којој је смештен угоститељски блок и која у виду моста прелази на другу страну реке.⁸⁸¹ У унутрашњој организацији простора је посебно карактеристичан пријемни хол који је пројектован у орјенталном стилу, са галеријама декорисаним у дрвету, зидовима обложеним опеком и монументалном фонтаном у средишту. Изнад холског простора се надвија застакљена купола, која као и остали елементи и детаљи у ентеријеру, одише карактером орјенталне архитектуре. По Зорану Маневићу, „бајословна” зграда хотела „Врбак” и аутобуска станица у Новом Пазару, сврставају Томислава Миловановића у групу архитеката, који су „романтична надахнућа прихватили као претпоставку успеха”,⁸⁸² док је по мишљењу Попадића хотел „Врбак”:

„несумњиво исказао моћ да се може изградити нешто ново и другачије, необично и сликовито, али поставља се питање уметничког доживљаја тог Другог, његове визуелне и семантичке перцепције, односно, његове естетске прогресивности”.⁸⁸³

Најближе одређење хотела, у контексту теме скулптуралности, нуди Попадић, када зграду хотела „Врбак” назива формалистичком „кемп” архитектуром, коју карактерише наметљива композиција, снага визуелног израза, индукована театралност, визуелни цитати у виду колажа, архитектура за коју ”није битно шта значи, већ како изгледа”.⁸⁸⁴

[Слика 59] Изражена тенденција ка скулптуралности објекта и наглашавању пластичности површина се јавља у изразу Петра Петровића, на објекту Резиденције иранског амбасадора у Ужичкој улици у Београду из 1976. године (коаутор арх. Оливера Петровић). Тежња ка слободнијем стваралачком изразу је довела до расчлањености фасада код оба објекта. Специфичност намене зграде (у питању је амбасада) је утицала на став аутора, да у визуелни израз зграде унесе „нешто од завичајног амбијента” из Ирана,⁸⁸⁵ што се може видети у „орјенталној”

⁸⁸¹ *Ibid.*, стр. 220.

⁸⁸² Зоран Маневић. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - уметност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 30; Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 128.

⁸⁸³ М. Попадић. *op. cit.*, стр. 224.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, стр. 228-229.

⁸⁸⁵ Милорад Јевтић. „Двострука премијера - Резиденција иранског амбасадора и Самачки хотел, архитекти Петар и Оливера Петровић”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 57.

живописности примарне форме, која је расчлањена скоро до непрепознатљивости основне геометрије. Основа зграде је заснована на ортогоналној матрици већег броја зарубљених, екструдираних квадрата са равномерно засеченим ивицама, који су делимично размакнути, како би се визуелно истакла „гроздаста” структура, међутим, експресионистички карактер проистиче из „крунолике” форме амбасаде, коју дефинишу зашиљени завршеци фасадних калканских зидова. По речима Милорада Јевтића:

„призор осавремењене орјенталне палате у првом реду ствара примарна купаста структура, док су троугласти продужеци на оградама тераса главни носиоци модификоване фолклорне орнаментике. (...) У целој, доследно спроведеној ликовној идеји збуњује мали ауторски хир: да завршетку централног димњака дају „семафорски облик””⁸⁸⁶

[Слика 60] Код зграде самачког хотела „Паја Мрдановић” на Карабурми из 1976. године (арх. Петар Петровић) је тему хотела изразио на крајње аутентичан начин, коју је Милорад Јевтић окарактерисао као „геометријску сређеност удружену са скулптуралним смислом”.⁸⁸⁷ Као и код иранске амбасаде, аутор је примарни облик зграде, који је заснован на облику крста, расчланио до крајних граница, формирајући „чипкасту” структуру секундарне бетонске пластике, која је истакнута у односу на примарну форму материјализовану у црвеној опеци. Петровић је на крајевима основе истакао противпожарна степеништа, која су својом обрадом у натур-бетону, постала главни акценти на згради. Разуђеност фасаде прати и степеновање примарне форме, која се пирамидално спушта од централног дела зграде према ободним странама, чиме се наглашава особеност динамичне габаритске структуре. Милорад Јевтић је мишљења да би:

„елиминација једног крака умањила пластичну преобилност и да би се тиме добио сажетији и интензивнији ликовни учинак, ипак је Петровићев хотел у свим својим елементима дело јасне и инвентивне градитељске мисли”⁸⁸⁸

[Слике 61а-г] Комбинована дечија установа у Солунској улици у Београду из 1977. године (арх. Љиљана Бакић),⁸⁸⁹ је један од ретких објеката у српској

⁸⁸⁶ М. Јевтић. *loc. cit.*

⁸⁸⁷ М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 58.

⁸⁸⁸ М. Јевтић. *loc. cit.*

⁸⁸⁹ Објекат представља прву значајну самосталну реализацију ауторке Љиљане Бакић у Србији и настао је непосредно након тимског остварења хале „Пионир” (са Драгољубом Бакићем). Пројектован је са стилским одликама позног модернизма (Чарлс Џенкс. *Модерни покрети у архитектури*. Београд: Грађевинска књига, 1986, стр. 447-470).

архитектури који је конципиран на хексагоналној матрици.⁸⁹⁰ Опредељење да се објекат овог типа (обданиште) издигне у спратну структуру ауторка образлаже чињеницом да је програмски тражена квадратура објекта била премала за величину дворишта (уколико би објекат био приземни), тако да је зграда обданишта концентрисана у компактну форму и издигнута на два спрата, с циљем оптималнијег искоришћења површине дворишта за игру деце.⁸⁹¹ Примарна форма објекта је расчлањена и у композиционом смислу представља јединствену гроздасту структуру, засновану на комплексној шестоугаоној матрици.⁸⁹² Ауторка наводи да је идеја за примену хексагоналне матрице настала, као последица личне опсервације дечије игре, јер се оне најчешће „одвијају у кругу”, док им је за „индивидуалне активности потребан кутак, дефинисан згуснути простор, по могућности са кровом”.⁸⁹³ Овакав став би могао имати оправдање, када би читав објекат био конципиран као једнопростор, по коме деца могу слободно да се играју. Међутим, концепција објекта је таква да је простор разуђен, по принципу саћа, у просторно самосталне јединице за боравак и игру деце - „хелије”, из чега се може закључити да је хексагонална просторно-обликовна концепција објекта последица стваралчког опредељења аутора, што је уједно и одредило експресиван карактер објекта. Фасаде комбиноване дечије установе су веома разуђене, са акцентираним екстерним степеништем са северо-западне стране објекта. Изнад централног хола је пројектована застакљена лантерна са стаклом у жутом тону, које има за циљ да по облачном времену у ентеријеру ствара утисак „сунчаног

⁸⁹⁰ Поред поменутог примера, значајно је истаћи и спирални хотел за самце у Дубровачкој улици у Београду (Предраг Ристић, 1961-62), центар месне заједнице „Фонтана” на Новом Београду (Урош Мартиновић, 1963-67), спортски центар „25. мај” у Београду (Иван Антић, 1971-73), стамбена кула за професоре београдског универзитета у улици Митрополита Петра у Београду (Ристо Шекерински, 1962-63) и др.

⁸⁹¹ Љиљана Бакић. „Дечија галаксија - Лептирић”, у: Љиљана Бакић. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Љиљана Бакић (Београд), 2012, стр. 38.

⁸⁹² У питању је слободностојећи објекат, на парцели окруженој са три стране улицама, који се са четврте стране граничи са стамбеном структуром. Функционалним решењем је приземни део обданишта сужен у односу на контуру спратова изнад. У приземном делу су позициониране просторије за васпитаче и сервисни блок. Јединице за боравак деце су организоване по ободу објекта, на спратовима, око централног хола, који је предвиђен за свечаности и приредбе. Из свих јединица се може директно изаћи на наткривене терасе (наткривене су само на нивоу првог спрата), које су пројектоване са циљем да надоместе простор за игру.

⁸⁹³ Љ. Бакић. *op. cit.*, стр. 38-41; Драгиња Маскарели. „Архитектура је композитор живота - интервју са Љ.Бакић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 60 (2009), стр. 9.

дана”.⁸⁹⁴ Материјализација комбиноване дечије установе „Лептирић у Београду је највећим делом у бетону финално бојеном у белом тону, са јарко обојеном столаријом и браваријом. Испуна бетонског скелета је у фугованој опеци, која се јавља и у екстеријеру и ентеријеру. Подови су обложени интензивном зеленом облогом, која је требало да представља „травњаке у ентеријеру”.⁸⁹⁵ Интензивна полихромна материјализација је у служби стварања „бајколиког” амбијента, што ће приметити и Мирјана Кубуровић, када наводи да је жеља ауторке била да обдаништем деци приушти „варијетет животне стварности - бајку”.⁸⁹⁶

[Слике 62а-в] Стамбена зграда у улици Браће Југовића бр. 10 у Београду из 1977. године (арх. Михајло Митровић),⁸⁹⁷ је угаоног типа и налази се на раскршћу улица Браће Југовића и Добрачине у Београду. Угаона тема је, по речима аутора, била својеврстан изазов, јер није желео да „позајми” ништа са суседних објеката, које су пројектовали реномирани београдски архитекати Момчило Белобрк и Бранко Максимовић, већ се определио за „концепт тражења новог и лепог у различитостима”.⁸⁹⁸ Зоран Петровић наводи да је аутор за стваралачко полазиште имао прво будућу просторну и ликовну експресију, коју је желео да постигне на том месту, а да је просторно и функционално решење једноставно проистекло из основне концепције објекта.⁸⁹⁹ Митровићева потреба да стално приређује „архитектонска изненађења” се код овог објекта огледа у контроверзној, а по мишљењу Александра Кадијевића и помало бизарној експресионистичкој представи у виду „објекта на објекту”, која није била значајније примењивана у досадашњој српској профаној архитектури.⁹⁰⁰ Имајући у виду да је зграда изграђена на нагнутом терену, позиција главног улаза у зграду и њена унутрашња

⁸⁹⁴ Аноним. „Комбинована дечија установа у Солунској улици у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 80-81 (1978), стр. 13.

⁸⁹⁵ Аноним. *loc. cit.*

⁸⁹⁶ Мирјана Кубуровић. „Кад архитекта ради са љубављу - Кућица из бајке на Дорћолу”. *Политика* (Београд), 10. септембар 1976.

⁸⁹⁷ Стамбена зграда у улици Браће Југовића бр. 10 је један од два најзначајнија објекта Михајла Митровића (поред „Западне капије” у Београду). Зграда се надовезује на Митровићев претходно реализован објекат у улици Браће Југовића бр.14, са којим дели сличну тему структуралистичког колажирања бетонског растера и поља од црвене опеке.

⁸⁹⁸ Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 42.

⁸⁹⁹ Зоран Петровић. „Најновије остварење Михајла Митровића - Стамбена зграда у улици Браће Југовића у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 80-81 (1978), стр. 29.

⁹⁰⁰ Александар Кадијевић. *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999, стр. 85, 103.

организација, са централно позиционираним степеништем у основи зграде су у потпуности логични. Аутор наводи да је сучељавање различитих висина венаца суседних зграда решено динамичним „преплетом и надвишењем типских етажа”, чиме је желео да постигне атрактиван и упадљив просторно-обликовни акценат.⁹⁰¹ Приземни део објекта је на неочекиван начин просечен на углу, са изостављеном „просторном калотом”, а све са циљем просторног проширења и визуелног отварања на раскршћу. Бројни аутори ће скренути пажњу на ову „конструктивну нелогичност”,⁹⁰² која је објекту дала посебну специфичност, што ће Милош Бобић у својој белешци окарактерисати као „догађај на раскршћу улица”.⁹⁰³ Фасаде стамбеног објекта у улици Браће Југовића бр. 10 у Београду имају сличан ликовни третман, као код суседне Митровићеве зграде (у улици Браће Југовића бр. 14), са разноврсним и аритмично размештеним типовима прозора и француских балкона, и нису у директној вези са функционалним решењем основе спрата. Алексеј Бркић истиче да је једна од кључних одлика овог дела живост и богатство садржаја, што од посматрача тражи „обнављање чина гледања” и „преиспитивање виђеног”.⁹⁰⁴ За разлику од суседне зграде, атрактивност угаоног објекта је кулминирала издизањем динамичног „надкровног” корпуса, који има у целости скулптуралан карактер, због чега јој и Милорад Јевтић приписује епитет „догађаја на углу”. Александар Кадијевић наводи да је Митровићево решење са снажно покренутим масама, чиме је добијена „немирна” силуета на углу, што је до тада било непознато у београдској архитектури. „Куполна мансарда” изнад кровног венца је својим несвакидашњим изгледом, још од времена у коме је настала, стално изазивала различите реакције и добијала епитете, попут „конкорд”, „вила на мору” или „чардак ни на небу, ни на земљи”.⁹⁰⁵ Материјализација стамбеног објекта у улици Браће Југовића бр. 10 у Београду је сведена на примену три основна материјала: необрађеног брит-бетона, црвене опеке и столарије бојене у зеленом тону, што се са једне стране, може тумачити као тежња ка ликовном

⁹⁰¹ М. Митровић. *op. cit.*, стр. 42.

⁹⁰² Иван Штраус. *Архитектура Југославије 1945-1990*. Сарајево: Свјетлост, 1991, стр. 98; З. Петровић. *op. cit.*, стр. 30; Милош Бобић. „Урбана опрема. Догађај на углу”. *Комуникације* (Београд), бр. 24 (1984).

⁹⁰³ М. Бобић. *op. cit.*

⁹⁰⁴ Алексеј Бркић. „Стамбена зграда, Београд”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 232.

⁹⁰⁵ Према: А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 103.

обједињавању са Митровићевом суседном зградом, док са друге стране као изразита потреба за „другошћу” у контексту старог београдског амбијента.⁹⁰⁶

[Слике 63а-г] Скулптуралност центра за рехабилитацију у Врњачкој Бањи из 1978. године (арх. Милош Константиновић и Димитрије Иванчевић), је индиректно проистекла из веома скучених просторних услова на локацији, која је дефинисана угаоном позицијом према улицама Цара Душана и Ђуре Салаја, са источне и северне стране и парком са југозападне стране. У образложењу комисије за Борбину награду 1978. године, је наведено да су аутори због целокупне функционалне поставке и повезаности јавних садржаја са стационарним деловима, добили „неуобичајено кондензован” објекат.⁹⁰⁷ Основне масе објекта у супокренуте по хоризонтали и по вертикали. С обзиром да су велики програмски садржаји условили и велику масу објекта на релативно малом плацу, с циљем неутралисања монотоности форме, аутори су разбили објекат вертикалним комуникацијама на више сегмената, који се степенасто спуштају према парку и шеталишту.⁹⁰⁸ У хоризонталном правцу, маса објекта безразложно одступа од околних регулација и повијена је у више зракасто распоређених сегмената око заједничког центра. Покренутост примарне форме дефинише централни простор у виду амфитеатра, у чијем се средишту налази купола подземног базена.⁹⁰⁹ Опредељење да се форма објекта веома интензивно повије према централном мотиву, који не представља ништа друго до обичне куполе се не чини посебно оправданом, док је са друге стране нужност „ограђивања” у односу на суседне објекте, које се налазе у непосредној близини центра јасан разлог за интровертну схему објекта. Међутим, динамичност залучене форме и њено каскадно („тестерасто”) смицање према окружењу (што представља посебан проблем због слабијег осунчања просторија), се може образложити једино експресионистичким ставовима аутора, који су искористили прилику да објекат рехабилитационог центра, у простору непосредног парковског окружења, артикулишу на скупторски начин.

⁹⁰⁶ Милорад Јевтић. „Догађај на углу - Стамбена зграда у улици Браће Југовића”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 72-73.

⁹⁰⁷ Аноним. „Центар за превенцију и рехабилитацију „Меркур” у Врњачкој Бањи”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 21.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, стр. 22.

⁹⁰⁹ Аноним. *loc. cit.*

[Слике 64а-в] Стамбени торањ „Ипсилон” у Крагујевцу из 1978. године (арх. Драгољуб Бакић),⁹¹⁰ је саставни део урбаног ансамбла, који формира пешачки трг Ердоглија. Примаран склоп солитера се састоји од разуђене тролисне форме, у основи, која је била предодређена урбанистичким условима и која се постепено, прво при крајевима, а затим и све ближе средишту основе, сужава ка сложеној структури крова. Основа солитера је проистекла из неуобичајене функционалне концепције стана и основе типског спрата.⁹¹¹ По речима Љиљане Бакић, прва одредница, која је условила „немирну” силуету објекта је опредељење да се у нижим деловима објекта позиционирају станови са већим квадратурама, а да се постепено, ка вишим етажама, смањује број соба у становима.⁹¹² Разуђеност фасаде солитера „Ипсилон” у Крагујевцу проистиче из организације стана, који је конципиран на такав начин да се у средишту основе налази велика лођа, која има улогу да неутралише страх од висине, који се може јавити код боравка у високим објектима. Са друге стране, њена улога је веома значајна, јер представља и конститутивни елемент организације стана, с обзиром на то да су све кључне просторије оријентисане према лођи. Ободно позиционирање соба у стану, са централном положајем купатила и помоћних просторија ближих језгру солитера, пружило је могућност да се аутор слободније изрази путем волуметрије објекта. Објекат је засецањем и укидањем ивичних соба добио по вертикали „мекшу”, динамичнију контуру, чиме је значајно олакшана масивност његове силуете. Габарит солитера се „стањује” по висини, што је адекватно пропраћено местимичним, уметнутим сегментима кровова, који прате засецање соба у основи, на сваком укинутом сегменту. Истицањем крововних сегмената на солитеру, се по мишљењу Љиљане Бакић, првобитна идеја о индивидуализацији у организацији стана опредметила и на фасадама зграде.⁹¹³

⁹¹⁰ Солитер „Ипсилон” је са својих седамнаест спратова највиша зграда у Крагујевцу. Аутор је на аутентичан начин успео да повеже елементе модерне архитектуре са традицијом.

⁹¹¹ Објекат садржи око 100 станова који су равномерно распоређени по спратовима, по шест на свакој етажи.

⁹¹² Љиљана Бакић. „Солиста није самац”, у: Љиљана Бакић. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Љиљана Бакић (Београд), 2012, стр. 28-31.

⁹¹³ Љ. Бакић. *loc. cit.*

[Слике 65а-г] Комплекс друштвеног центра „Боро и Рамиз” у Приштини из 1978. године (арх. Живорад Јанковић),⁹¹⁴ представља аутентичну просторно-функционалну целину која је требало да садржи веома сложен спортско-рекреативни програм.⁹¹⁵ Најистакнутији део комплекса је универзална дворана са халама за спортове, која доминира волуменом у просторној композицији и секундарном пластиком се везује за карактер ситнијих објеката у непосредном окружењу. Објекат је једноставне правоугаоне основе, са централном комуникацијом, која у више нивоа повезује садржаје у наспрамно постављеним блоковима (универзална дворана са једне и сале за спортове са друге стране).⁹¹⁶ Димитрије Младеновић истиче да је универзална дворана упечатљива, монументална и да се може сагледати са велике даљине, одакле се могу видети снажне кровне површине, које стреме у висину, ка двоструком реду оштро испуштених „јарбола”.⁹¹⁷ Имајући у виду да су у питању објекти великих волумена, идеја аутора је била да се потенцира монументалност и споменички карактер комплекса, што је постигнуто истицањем највећих архитектонских елемената, тј. кровних носача. Примарна конструкција објекта је кључан архитектонски елемент у композицији, са веома израженим распонима сандучастих, решеткастих профила (са једне стране, изнад универзалне дворане је 60м, а са друге стране, према салама за спортове 40м),⁹¹⁸ који су финално обрађени

⁹¹⁴ Универзална дворана је део већег комплекса друштвено-спортског центра „Боро и Рамиз” у Приштини, који поред утилитарног има и споменички карактер. Посвећен је народним херојима Бору Вукмировићу и Рамизу Садикуу, чија имена су представљала симбол народнослободилачке борбе, „братства и јединства” (српског и албанског народа) на Косову и Метохији (након другог светског рата, у Југославији). Ауторски тим Јанковић-Мухасиловић-Ешпек је 1974. године добио прву награду на позивном конкурс, након чега је уследила реализација комплекса, који до данас није у целости завршен. Друштвени центар „Боро и Рамиз” је једно од најзначајнијих архитектонских остварења у Приштини.

⁹¹⁵ Планирано је да буде изведена велика универзална дворана, дворане за спортове, тренинг и куглање, пословно-трговачки центар, затворени базен, базени на отвореном и спортски терени. Од свега поменутог, нису изведени спортски терени на отвореном и затворени базен (Димитрије Младеновић. „Друштвено-спортски центар „Боро и Рамиз” у Приштини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 88-89 (1982), стр. 11-13).

⁹¹⁶ Концепт функционалне организације се састоји у томе, да се различити садржаји спортског и друштвеног карактера, обједине под истим кровом, чиме је постигнута оптимизација секундарних и помоћних простора, попут комуникација, гардероба, прес-центра, угоститељских садржаја и сл. Главни улаз у објекат је са издигнутог платоа, испод кога се протеже сутеренска гаража и техничке просторије.

⁹¹⁷ Димитрије Младеновић. „Три значајна друштвена центра”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 88-89 (1982), стр. 9-10.

⁹¹⁸ Димитрије Младеновић. „Друштвено-спортски центар „Боро и Рамиз” у Приштини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 88-89 (1982), стр. 11-13.

у грубо профилисаном бакарном лиму, тако да кров делује као да лебди изнад фасадних стаклених површина.⁹¹⁹ Масивност кровних носача је искоришћена за спровођење различитих инсталационих система. Носачи су изломљеног тока и са оптималном дистанцом изнад трибина, прате њихово благо уздицање и промену висина према централној комуникацији и клинастим бетонским пилонима. Са обе стране централне комуникације кровне површине се попут два асиметрична таласа сучељавају и распрскавају, градећи симболичну представу о сукобу две стране и „победи једне над другом”. По мишљењу Младеновића, монументални карактер комплекса је одраз „редукованог и снажног речника динамичних архитектонских форми” које одговарају карактеру спортског објекта.⁹²⁰

[Слике 66а-в] Ресторан „Липов лад” у Београду из 1978. године (арх. Драган Вучић), је један од објеката који је у историографском смислу прошао до сада незапажено.⁹²¹ Ресторан се налази на скученој парцели, неправилног, трапезастог облика, на углу булеvara Краља Александра и Гвоздићеве улице, на коме се некада налазила стара кафана под истим називом.⁹²² Функционална организација ресторана је у структурном смислу једноставно решена⁹²³ и не може се рећи да је експресиван изглед зграде проистекао из сложености програма, већ из неправилне парцеле и отклона према регулацијама суседних улица и објеката. Објекат је повучен у дно парцеле у односу на регулацију према булевару и дистанциран у односу на суседни стамбени објекат. Међутим, из изломљености контуре објекта, која се прилагођава постојећим стаблима на парцели евидентно је да се аутор руководи ставом да и дрвеће треба у целости сачувати и прилагодити се обликом објекта, по цену да се добије неправилна структура, што је утицало на став да

⁹¹⁹ Димитрије Младеновић. „Три значајна друштвена центра”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 88-89 (1982), стр. 9-10.

⁹²⁰ Димитрије Младеновић. „Друштвено-спортски центар „Боро и Рамиз” у Приштини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 88-89 (1982), стр. 11-13.

⁹²¹ Сем публикованог пројекта у каталогу Салона архитектуре из 1978 године, о објекту ресторана „Липов лад” не постоји ниједан писани траг, нити критичко разматрање. Архитекта Драган Вучић је пре ресторана пројектовао комплекс базена у улици Благоја Паровића у Кошутњаку у Београду (1970-1973) (Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 38).

⁹²² Стара кафана „Липов лад” је отворена 1928. године и поред кафане „Знак питања”, била је једна од најстаријих кафана у Београду.

⁹²³ Главни приступ објекту је са стране булеvara, из кога се пролази ка холу ресторана и ресторанској сали, која је орјентисана према Гвоздићевој улици. Сала се надовезује на делимично наткривену терасу, која је у хладовини сачуваног дрвећа.

готово комплетна парцела буде испуњена објектом. Основни склоп објекта прати регулације два различита ортогонална система и у њиховом међусобном преплитању се формира „сломљења” контура основе објекта, која је са северо-источне стране расчлањена на више „зупчастих” фасадних сегмената, према суседном стамбеном објекту, из којих се отвара визура ка амбијенту булевару Краља Александра. Због велике стешњености са свих страна, објекат је компактно организован. Аутор се, највероватније, да би увео неопходно дневно осветљење у средиште објекта, повео за тим да кровне површи изломи на више места и да кроз „расцветале” пукотине крова пропусти светло у ентеријер ресторана. С обзиром на то да у основи зграде и у просторном склопу, не постоји готово никакав вид правилности, да са сви зидови и кровови у различитим регулативним и просторним правцима и да општи изглед објекта делује као да је пројектован хировито, стиче се мишљење да би ресторан „Липов лад” могао бити први објекат у Србији се елементима деконструктивизма.⁹²⁴

[Слике 67а-г] Скулптуралност Дворане зимских спортова „Пионир” у Београду из 1978. године (арх. Драгољуб и Љиљана Бакић),⁹²⁵ проистиче из става аутора да објекат спортске хале представе у виду динамичног, залеђеног слапа воде. По Милораду Јевтићу, овај:

„моћни слап, својом формом и бојом, представља најзбудљивије решење „пете фасаде” у Београду”.⁹²⁶

⁹²⁴ Деконструктивизам се као покрет у архитектури јавио осамдесетих година XX века и развио се из постмодерне архитектуре. Главни представници су били: Френк Гери (Frank Gehry), Питер Ајзенман (Peter Eisenman), Заха Хадид (Zaha Hadid) и Даниел Либескинд (Daniel Libeskind). Правац је карактеристичан по фрагментацијама објеката, развијеном интересу за манипулацију површина, неправилним облицима, искривљеним и дислоцираним елементима архитектуре. Зграде делују као да су спонтано грађене и у мањој или већој мери хаотичне (Ljiljana Blagojević. „Dekonstruktivistička arhitektura n'existe pas”, u: Petar Bojanić. (ur.) *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*. Zbornik radova sa naučnog skupa (Dec 9, 2004), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005, str. 89-95).

⁹²⁵ Дворана за спортове на леду представља другу фазу изградње спортског комплекса „Пионир” у Београду и наменски је грађена поводом отварања светског првенства у хокеју на леду, које је одржано у Београду почетком 1978. године. Као и код претходне фазе („Пионир 1”), време трајања пројектовања и изградње је било веома кратко, тј. по речима ауторке Љиљане Бакић, око девет месеци (Љиљана Бакић. „Ледена каденца - завршни акорд”, у: Љиљана Бакић. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Љиљана Бакић (Београд), 2012, стр. 13). По мишљењу Николе Саичића објекат Ледене дворане „Пионир” представља један од „каменова међаша” у српској архитектури друге половине двадесетог века (Никола Саичић. „Осврт на дела архитектонске баштине 1946 - 81”. *Изградња* (Београд) бр. 11 (1981), стр. 12-29).

⁹²⁶ Милорад Јевтић. „Модри слап”. *НИН* (Београд), 10.09.1978.

Објекат је у просторно-функционалном смислу самосталан објекат, који је са задње, улазне стране, повезан пешачком пасарелом са универзалном спортском двораном „Пионир 1”. Једно од кључних питања у пројектовању комплекса је било стилско одређење и надовезивање на постојећи објекат „Пионира 1”. Став аутора је био да нова фаза „Пионира 2” треба да буде и у визуелном смислу независна и другачија архитектонска целина, а ипак у корелацији и симбиози са постојећим објектом хале „Пионир 1”, јер како каже Љиљана Бакић „јединство различитости је основна референца сваке комплексне урбане структуре”.⁹²⁷ Одређујући елементи који су утицали на конципирање изгледа дворане, предстаљају, по речима Љиљане Бакић: лимитираност локације, која је условила компактнију форму, за разлику од претходо разиграног решења хале „Пионир 1”, димензија минималне хокејске хале и њена позиција у односу на постојећу денivelацију на терену и изузетно кратак временски рок за израду пројекта и изградњу објекта.⁹²⁸ Ауторка истиче да је став тима Бакић-Бакић био, да се уместо гледалишта на обе стране ледене дворане, уведе гледалиште само са једне стране, како би се смањио волумен објекта и чиме се не би угрожавало традиционално стамбено окружење. Овај став делује као оправдање за експресивно деловање, јер и када би објекат био са обе стране једнаког волумена, он би ипак био значајно уоквирен ширим потезом зеленила у односу на стамбено окружење, што свакако не би представљало инцидент у простору. Ледена дворана „Пионир 2” у Београду је третирана као залеђени слап воде, што истиче плава боја и сегментисана, набораста структура крова. Расчлањавањем кровне равни на осам изломљених кровних сегмената, који се заталасано спуштају према улици, избегнута је, како примећује Александар Миленковић, једноличност велике површине лименог крова.⁹²⁹ Бочне стране објекта су благо извучене у односу на основни корпус и асиметрично закошене према највишем делу крова. Слеме је издигнуто у односу на основну раван крова, што је фасадама дало необичан и изломљен изглед. Ауторка наводи да је ово издизање крова урађено са намером да се уведе дневно осветљење са бочних страна у простор дворане, чиме би хала могла да се користи

⁹²⁷ Љиљана Бакић. „Ледена каденца - завршни акорд”, у: Љиљана Бакић. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Љиљана Бакић (Београд), 2012, стр. 13.

⁹²⁸ Љ. Бакић. *loc. cit.*

⁹²⁹ Александар Миленковић. „Златни јубилеј београдске Модерне - Хала за клизачке спортове - Прва пратилца хале Пионир”. *Архитектура* (Загреб), бр. 166+7 (1978), стр. 16-19.

током читавог дана и из које би се видело „зеленило у окружењу”.⁹³⁰ Међутим, количина уведеног дневног осветљења је прилично мала у ентеријеру, а окружење може да се сагледа само са највиших редова гледалишта, тако да је вероватније да је и ова интервенција део ауторског израза архитеката и да није проистекло из чисто функционалних разлога како ауторка помиње.

[Слике 68а-г] Објекат трафостанице „Филмски град” у Београду из 1979. године (арх. Александар Ђокић),⁹³¹ по Александру Кадијевићу, припада првој фази Ђокићевог стваралаштва, кога одликују „монументални архитектонски волумени”, „наглашена структуралност” и примена експресивних „пуристичких пластичних средстава”, чиме аутор постиже своју максиму, да пре свега „жели да буде занимљив, па тек онда добар”.⁹³² Објекат се налази на благо издигнутој, експонираној позицији, на раскршћу фреквентних градских улица Патријарха Јоаникија и Пилота Михајла Петровића, што је био један од одређујућих фактора за одређење аутора да објекат добије улогу репера у простору.⁹³³ Инспирацију за аутентичан скулптурални израз, Ђокић тражи првенствено у архитектури ренесансе и романтизма, из којих естрахује и суперпонира склоност ка примарним геометријским облицима (првенствено круговима), надахнутост и комбиновање необичних елемената, као одлику романтичарског индивидуализма и осећајности.⁹³⁴ По Кадијевићу, трафостаница „Филмски град” је пример успешног комбиновања цилиндричних елемената и лукова, у духу традиције футуризма и експресионизма.⁹³⁵ С обзиром на то да је објекат слободностојећи на парцели, у

⁹³⁰ Драгиња Маскарели. „Архитектура је композитор живота - интервју са Љ.Бакић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 60 (2009), стр. 6-11.

⁹³¹ Трафостаница је грађена за потребе снабдевања електричном енергијом ширег градског подручја (насеље Кијево-Кнежевац, Раковицу и део Жаркова). Трафостаница „Филмски град” је по мишљењу историографа и критичара најуспелије реализовано дело архитекте Александра Ђокића. Зоран Маневић и Ђорђе Кадијевић наводе, да трафостаница представља антологијско дело српске архитектуре, код кога су Ђокићева романтичарска природа и „скулптурално осећање за знаковитост, највише дошли до изражаја” (Ђорђе Кадијевић. „Романтична архитектура”. *НИН* (Београд), 25.01.1991, стр. 57; Зоран Маневић. „Помен великану - Александар Ђокић 1936-2002”. *Архитектура* (Београд), бр. 66 (2003)). Објекат је пројектован у духу скулптуралних примера касне модерне.

⁹³² Александар Кадијевић. „Прилози проучавању личности и дела наших водећих савремених градитеља: Осврт на пређени пут - Разговор са архитектом Александром Ђокићем”. *Ликовни живот* (Земун), бр. 59-60 (1996), стр. 93-98.

⁹³³ Зоран Маневић. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 88-91.

⁹³⁴ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 93-98.

⁹³⁵ Aleksandar Kadjević. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Београд), бр. 41 (2013), стр. 110.

артикулацији фасада није прављена естетска диференцијација, на главну и споредне фасаде, већ су све стране објекта равномерно третиране и једнако учествују у целовитом визуелном доживљају. Трафостаница „Филмски град” је, по Милораду Јевтићу, „виртуозна готска парафраза” (вероватно мислећи на залучене и бочно испуштене сегменте, који подсећају на контрафоре готских катедрала).⁹³⁶ Алексеј Бркић наводи да се „футуристички експресионизам” у делу Александра Ђокића огледа у техно-симболици трафостанице, која представља успешан експеримент композиције обртних тела и залучених сегмената, са којима је аутор експериментисао још од краја шездесетих година двадесетог века.⁹³⁷ Заслуге за експериментисање са смелим и слободним формама, аутор приписује познантсву са вајаром Момчилом Крковићем, са којим је интензивно сарађивао на почетку каријере.⁹³⁸ Трафостаница је веома сложене, разуђене форме, засноване на међусобном прожимању призматичних и четврт-цилиндричних волумена. Примарни склоп објекта је у целости асиметричан и састоји се од компактног, функционалног језгра из кога се местимично, у околни простор, пружају заобљени испусти, који по Милораду Јевтићу, асоцирају на нагомилане „котурове жице” (калемове) градећи пирамидалну композицију.⁹³⁹ Главни улаз је акцентираан степеништем, које је издужено и протеже се кроз две етаже, кулминирајући оштрим, залученим сегментом крова. Кровови су равни и пројектовани по истом принципу, са оградама и венцима обложеним четврт-цилиндричним сегментима. Материјализација објекта је од бетона, који је финално бојен белом бојом.

[Слике 69а-г] Зграда музеја „Батинске битке” код Сомбора из 1981. године (арх. Милорад Бербаков, Мирјана Бербаков),⁹⁴⁰ се налази на обали Дунава, између

⁹³⁶ Милорад Јевтић. „Деценије искуства”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 118-119.

⁹³⁷ Алексеј Бркић. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 320-321.

⁹³⁸ З. Маневић. *op. cit.*, стр. 17-19.

⁹³⁹ М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 118-119.

⁹⁴⁰ Музеј битке на Батини је део спомен-комплекса посвећен последњој битки која се одвијала на територији Југославије током Другог светског рата (од 11. до 29. новембра 1944.) и која је позната као најопсежнија битка и са највећим бројем учесника (Никола Божић. *Батинска битка*. Нови Сад: Матица српска - Музеј Социјалистичке револуције Војводине, 1990). Спомен-комплекс се простире на левој и десној обали Дунава, између места Бездан (Србија) и Батина (Хрватска). По речима Милорада Бербакова, спомен-комплекс се својим обликом, материјалима и димензијама уклапа у подунавски пејзаж и има „наглашене елементе традиционалне војвођанске архитектуре” (Милорад Бербаков. „Текстуално образложење

зграде бивше царинарнице и скеле, на месту где је прво отпочела битка. Позицијом објекта је искоришћена природна топографија терена, што је пружило могућност да се објекат благо издигне у односу на околни терен и да се постигне симболичан ефекат „избијања” музеја из земље. Реализацијом спомен-комплекса и музеја код Бездана, Милорад Бербаков је, по Слободану Јовановићу, на инвентиван начин успоставио дијалог са „баштињеним вредностима и пејсажем Војводине.⁹⁴¹ Објекат је слободностојећи на парцели и равномерно је сагледив са свих страна. Кроз примаран облик музеја, који је изведен из октагоналне основе, пробијају закошене бетонске греде, које се уздижу према слемену пирамидалног крова, градећи сложену „куну” од бетонских назидака. Унутар назидака се налази кровна тераса (видиковац) са лантерном, кроз коју продире светло у замрачен простор музеја. Бетонски „зраци” (закошене греде) су на једном и другом улазу у објекат мултиплициране и прожимају се са акцентираним бетонским зидовима који фланкирају место улаза. Продирање бетонских греда кроз фасадне зидове је наглашено витким прозорским отворима, који имају за циљ да визуелно расчлане и поједноставе просторно-обликовну композицију музеја. Узевши у обзир целину, музеј у основи изгледа као крст, што објекту даје извешан „сакрални” карактер. Функционална организација је веома једноставна, са кружном комуникацијом која повезује хол, салу и простор за излагање у целовит амбијент.⁹⁴²

[Слике 70а-в] Дом културе „Политика” у Крупњу из 1976. године (арх. Иван Антић),⁹⁴³ је један од објеката, који припада најплоднијем периоду из Антићевог опуса, током кога је реализовао три спортска центра („25. мај” у Београду,

Спомен обележја Батинске битке - музеја”. 1975, стр. 1). Зграда музеја представља реализацију првооткупљеног идејног решења на југословенском конкурс, који је 1974. године пројектовао Милорад Бербаков.

⁹⁴¹ Слободан Јовановић. „Архитект Милорад Бербаков”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 44 (2003), стр. 44.

⁹⁴² Помоћне просторије су постављене у бочним сегментима објекта. Фасаде музеја „Батинске битке” код Сомбора су материјализоване у фугованој опеци, док су закошени „зраци” (греде) урађени у натур-бетону (Слободан Јовановић. „Спомен-комплекс и музеј битке на Батини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 32-33).

⁹⁴³ Објекат дома културе је изградила и донирала новинска кућа „Политика” граду Крупњу, у знак сећања на браћу Владислава и Слободана Рибникара, који су били оснивачи и први власници познате београдске новинске куће. У функционалном смислу Дом располаже са позоришном салом, галеријским простором, малом салом, атељом и библиотеком.

„Пинки” у Земуну и спортски центар на Пољуду у Сплиту).⁹⁴⁴ У питању је монументални објекат, правих, закошених линија, скулптуралног и неправилног облика. Зоран Маневић наводи да је Антићев објекат карактеристичан по мајсторском владању обликом, лакоћи којом су усклађени детаљи са целином и јединству објекта са непосредним окружењем.⁹⁴⁵ Скулптуралност дома културе проистиче из примене хексагоналне матрице у пројектовању, што је утицало на неправилност форме и разуђену основу објекта. Антићева одлука да примени хексагонални модул је последица чисто ауторског става, с обзиром да је објекат слободностојећи на парцели и не подлеже неправилним регулацијама из непосредног окружења. За разлику од бројних претходно реализованих објеката, на којима је Антић исказао склоност ка пречишћеним, једноставним формама,⁹⁴⁶ код Дома културе „Политика”, Антић свесно одступа од претходних принципа и пројектује објекат који је веома сложен и у обликовном смислу нечитак, јер је настао прожимањем више неправилних призматичних тела. У материјализацији дома су превасходно коришћени локални, природни материјали попут дрвета и камена у грубој обради, што потенцира експресивни карактер грађевине. Разиграност волумена је Антић покушао да смири са применом ова два основна материјала, чиме је постигао колористичко и структурно обједињавање целине. Нижи део дома културе је пројектован са равним кровом и дубоком стрхом, што објекту даје изглед рајтовске структуре. Простор позоришне сале се попут прамца брода, надвија изнад приземног дела и својом доњом површином сече хоризонталани, приземни део објекта, због чега објекат веома подсећа на усидрени брод.

[Слике 71а,б] Хотел „Златибор” у Ужицу из 1981. године је једно од најзначајних остварења, које је архитекта Светлана Радевић реализовала на простору бивше

⁹⁴⁴ Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 10-11; Зоран Маневић. „Архитект Иван Антић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 10.

⁹⁴⁵ Зоран Маневић. *Антић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1992, непагинирано.

⁹⁴⁶ Што потврђује речима „једино што сам увек желео било је да имам геометријску форму, чисту. Неку рационалну форму” (Дијана Милашиновић-Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектом Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 10).

Југославије.⁹⁴⁷ За све њене објекте је карактеристичан иноваторски приступ и експресиван прилаз форми, материјалу и амбијенту. По Андрији Маркушу, сва њена дела карактерише:

„висок ниво слободне форме, савремени материјали, или стари у осмишљеној улози да су, видјећемо, новији од нових кроз увијек поновно доживљавање простора, не водећи рачуна да се то пошто-пото свакоме свиди”.⁹⁴⁸

Управо ова Маркушева констатација је кључна за тумачење хотела у Ужицу, јер је он по свом изгледу другачији од свих хотелских објеката на простору бивше Југославије. За све њене објекте су посебно карактеристични закошени испади и преломи, који се јављају на снажној, скулпторски обликованој форми. Објекат хотела „Златибор” се налази у центру Ужица, непосредно уз Трг Партизана и доминира својим необичним изгледом. Андрија Маркуш наводи интересантно поређење зграде хотела са „обликом ракете, која је спремна за полетање”, уз коју је формиран неколико спратова нижи, издвојени део, који је „попут носача ракете свемирског брода, сијамски прилепљен”.⁹⁴⁹ Концепција хотела је заснована на прожимању пријемно услужног дела хотела у виду полегле, расчлањене, кубичне структуре и експресивне куле са стационарним садржајима, која је заснована на основи грчког крста и издиже се из постаментa попут неправилног обелиска. Експресионистички изглед грађевине проистиче из бизарног облика, вишеструко засечене и разубењене куле, настале сједињењем четири сегмента, који се из подножја ломе и формирају „сноп” грубо прифилисаних трака и линија (пиластри). Како се уздиже, линијска структура на кули се разграђује и шиљасто завршава при врху кровних равни, попут ситних торњева и шпицастих елемената на готичким катедралама. Прозорски отвори на кули су груписани у вертикалне низове, који попут канелура, са великим бројем испада, граде веома пластичну фасадну

⁹⁴⁷ Светлана Кана Радевић је прва жена архитекта у Црној Гори. Дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, а након тога магистрирала на Универзитету у Пенсилванији. Била је добитник Борбине награде за архитектуру и инострани члан Руске академије архитектуре. Поред хотела „Златибор” у Ужицу, ауторка је извела хотел „Подгорица”, зграду Лексикографског завода, аутобуску станицу и пословни центар „Крушевац” у Подгорици, хотеле на Златибору и у Мојковцу, неколико спомен-комплекса, паркова и др. (Андрија Маркуш. „Прва дама црногорске архитектуре”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 43 (2003), стр. 44-46)

⁹⁴⁸ *Ibid.*, стр. 44.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, стр. 45.

структуру. Комплетна материјализација хотела је у грубо обрађеном натур-бетону, што згради даје бруталистички карактер.

[Слике 72а-в] Торањ за технолошку воду „ТЕЦ-2” у Крагујевцу из 1981. године (арх. Бранислав Митровић), је редак пример индустријског објекта у Србији, коме је посвећена пуна пажња у естетизацији, чиме је по речима аутора постигнут жељени скулптуралан ефекат. Објекат је рађен за потребе војне фабрике у Крагујевцу и након добијене прве награде на интерном конкурс, аутор га је реализовао у целости по пројекту. Торањ за технолошку воду „ТЕЦ-2” припада Митровићевој раној фази стваралаштва, током које је скулптуралност била један од значајних принципа у обликовању његових објеката.⁹⁵⁰ Митровић наводи да му је скулптурално-обликовни третман грађевина, била значајна одредница током читавог стваралаштва и да се посебно трудио да то код сваког објекта постигне. Посебан однос према скулпторско-обликовном аспекту у архитектури је, по његовим речима, последица дугогодишње сарадње и дружења са Василијем Милуновићем и његовим братом Кољом, који је вајар, у раду на бројним конкурсима за споменике и споменичке комплексе широм бивше Југославије. Аутор посебно истиче Торањ за технолошку воду у Крагујевцу, за кога каже да је код њега скулптурални третман најочитији.⁹⁵¹ Митровићева одлука да објекат формира у виду просторне решетке, кроз чије средиште пролазе инсталације од подножја до врха, је у маниру истакнутих примера руске конструктивистичке архитектуре, што је пресудно утицало на експресионистички изглед грађевине. По Митровићевим речима:

„овај објекат има и структурални (јер је наглашено конструкторски објекат) и скулпторско-обликовни третман. Овде се преплићу утицаји руских конструктивиста и Бранкузијевог „бесконачног” обелиска. Код овог објекта нагласак на обликовном је веома уочљив”.⁹⁵²

Торањ је у основи квадратне базе са масивним, линијским решеткама по ободу, које формирају круту скелетну „опну”. При врху торња, који је оштро засечен се

⁹⁵⁰ Радош Драгутиновић. „Разговор са Браниславом Митровићем: Лепе куће уместо лепих слика”, у: *Академија архитектуре Србије - Рад, дела, коментари*. Београд: Академија архитектуре Србије, 2011, стр. 209.

⁹⁵¹ Ђорђе Алфировић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 78.

⁹⁵² Ђ. Алфировић. *loc. cit.*

јављају две испуштене и заротиране за 45 степени, платформе, на које може да се иступи из централног степеништа. Торањ је читав префарбан у јарку црвену боју, чиме је додатно истакнут његова улога репера у простору.

[Слике 73а-г] Зграда Народне и универзитетске библиотеке у Приштини из 1982. године (арх. Андрија Мутњаковић),⁹⁵³ је слободностојећи објекат, у парку који се налази у централном делу града, окружен факултетским зградама и зградом ректората. Иво Маројевић наводи да су кључне одреднице библиотеке: а)асоцијације које нуде куполе, б)до нечиткости разграђен волумен зграде и в)равнотежа волумена и околине, коју је потенцирала фасадна структура.⁹⁵⁴ Андрија Мутњаковић истиче у први план повезаност карактера библиотеке са одликама балканске сакралне архитектуре (примерима Султан-Фатихове џамије, Грачанице и Пећке Патријаршије), која је по мишљењу аутора, заснована на истим формалним премисама „коцкасто-сферичне” архитектуре.⁹⁵⁵ У просторној организацији објекта су коришћена искуства из других светских примера, што је довело до концепције функционалног повезивања јавних простора око централно позиционираног хола. Просторно-функционалну структуру зграде чини скуп квадратних и правоугаоних простора, који су својом структуралном повезаношћу одредили и изражајност просторне композиције.⁹⁵⁶ Имајући у виду да директно

⁹⁵³ Народна библиотека је један од најзначајнијих објекта у Приштини и највећа библиотека на Косову и Метохији. Основана је 1970. године и налази се у оквиру универзитетског комплекса, па уједно има третман и универзитетске библиотеке (Gordana Stokić-Simončić, Zoran Vukadinović. „Serbian books and libraries in Kosovo and Metochia”. (Proceedings) World Library and Information Congress: 75th IFLA General Conference and Council, 23-27 August 2009, Milan, p. 13). До 1999. године универзитетска библиотека под називом „Иво Андрић” је била у оквиру зграде, након чега је премештена у библиотеку у Косовској Митровици. Пројектант зграде је хрватски архитект Андрија Мутњаковић, познат по утопијским, бионичким и кинетичким истраживањима у архитектури и урбанизму, која су као теројски оквир утицала на архитектуру Народне и универзитетске библиотеке у Приштини и других објеката из његовог опуса (Andrija Mutnjaković. *Kinetička arhitektura*. Zagreb: Architectonica Croatica, 1996; Andrija Mutnjaković. *Biourbanizam*. Rijeka: Biblioteka Urbs, 1982; Andrija Mutnjaković. *Tercijarni grad*. Osijek: Revija, 1988; Andrija Mutnjaković. *Endemska arhitektura*. Osijek: Revija, 1987). Библиотека је грађена у духу пост-модерне архитектуре.

⁹⁵⁴ Текстурално образложење уз идејни пројекат „Народна и универзитетска библиотека Косова, Приштина”. 1970, стр. 1-20; Ivo Marojević. „Narodna i univerzitetska biblioteka Kosova u Prištini”. *Čovjek i Prostor* (Zagreb), br. 1 (1985), str. 28.

⁹⁵⁵ Андрија Мутњаковић. „Народна и универзитетска библиотека у Приштини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 12; Patricija Kiš. „Andrija Mutnjaković: Mislili su da se rugam, a ja nisam želio biti prosječan”. *Jutarnji list* (Zagreb), 27.04.2011.

⁹⁵⁶ Читаонице су распоређене по етажама, према броју посетилаца, важности и функционалним целинама. Подземни простор (у два нивоа), предвиђен за депо и техничке просторије, у

транспоноване симетричне основе православног храма не би било у духу времена, аутор се одлучио на аритмично, чак помало хаотично груписање простора у целини. Аутор наводи да је расчлањеност примарне форме на скуп малих, аритмично здружених волумена (просторија), иницирано тежњом ка постизању вишег степена концентрације код корисника, јер је, по његовим речима, „концентрација боља у интимнијем простору”.⁹⁵⁷ Коментаришући симболичну улогу библиотеке као „трезора који чува суштину националног битка и ту суштину удахњује у будуће генерације”, аутор наглашава друштвено ангажујућу улогу библиотеке, која активно комуницира са посматрачима путем своје изражајне форме.⁹⁵⁸ Осветљење у просторима је решено путем зениталних геодезијских купола, које су застакљене триангулисаном испуном од заобљених елемената плексигласа.⁹⁵⁹

[Слике 74а-г] Зграда Војномедицинске академије (ВМА) у Београду из 1982. године (арх. Јосип Осојник, Слободан Николић),⁹⁶⁰ током седамдесетих година XX века када је пројектована, својом просторном концепцијом и динамичним изгледом је била веома иновативна. У архитектонском изразу је постигнут редак спој експресивног „текућег” облика и веома сведене, модернистичке форме, што је било посебно запажено и награђено.⁹⁶¹ Објекат је по висини подељен на два сегмента, нижи део, кубичног, правилног облика и виши, динамичнији, који је издигнут на стубове и у основи има облик расчлањеног крста, са заобљеним спољним и унутрашњим угловима. Зграда ствара утисак лебдеће, монументалне скулптуре, која је својом масивношћу и волуменом постала значајан репер града. Фасадом доминирају хоризонтале траке (са јасном дефиницијом „пуних” и

визуелном смислу је назначио постамен, од кога се изнад приземне етаже одвојила „лебдећа” структура кубуса и купола.

⁹⁵⁷ Из дела техничког описа, наведеног у: I. Маројевић. *op. cit.*, str. 29.

⁹⁵⁸ Андрија Мутњаковић. „Куполе Косова: Народна универзитетска библиотека Косова у Приштини”, у: Андрија Мутњаковић. *Ендемска архитектура*. Осијек: Ревизија, 1987, стр. 109-126.

⁹⁵⁹ Krunoslav Ivanišin. „Andrija Mutnjaković, 1970-1983: Narodna i univerzitetska biblioteka, Priština, Kosovo”. *Čovjek i Prostor (Zagreb)*, br. 3-4 (2007), str. 52-55.

⁹⁶⁰ Зграда је рађена према идејном пројекту пуковника и архитекте Јосипа Осојника и архитекте Слободана Николића, који су након добијеног конкурса 1973. године наставили са реализацијом објекта.

⁹⁶¹ Архитекти Јосип Осојник и Слободан Николић су за зграду Војномедицинске академије добили награду „22. децембар” (Михајло Митровић. „Велики неимарски подухват”. *Политика* (Београд), 13.2.1982., стр. 5; Дарко Поповић. „Импозантно здање”. *НИИ* (Београд), 28.2.1982., стр. 39)

„празних” потеза), које ублажавају висину и габарит објекта, док са друге стране потенцирају његову динамичност. Експресионистички карактер објекта је био посебно спекулативан, јер је у време пројектовања, у ситуацији у којој је војска била инвеститор градње, био веома авангардан. Овакве околности се могу тумачити из аспекта да је један од победника на конкурс за зграду (Јосип Осојник) био војно лице високог ранга (чин пуковника је највиши официрски чин испод чинова генерала), што је највероватније био један од значајних фактора у одлуци да се објекат оваквог карактера реализује у неизмењеном облику до краја.⁹⁶²

[Слике 75а-в] Командно-оперативни центар полиције у Београду из 1983. године (арх. Спасоје Крунић), је лоциран у оквиру затвореног блока зграда Службе унутрашњих послова Србије у булевару Деспота Стефана (некада улица 29. новембра). Командни центар је објекат специјалне намене и скулптуралног изгледа. По речима Дарка Поповића, његово зачеће је почело као „екстравагантна визија”, која се може довести у везу са визионарским пројектима енглеске групе Арчиграм (Archigram), са почетка шездесетих година XX века и појединих чланова покрета метаболиста,⁹⁶³ док Милош Перовић зграду Командног центра, види као специфичан „архитектонски бунт”, који се јавио у делима архитекте Спасоја Крунића почетком осамдесетих година.⁹⁶⁴ Центар је у нашем окружењу, за време у којем је грађен, био иновативан у сваком смислу, јер је код њега, по први пут, примењена челична просторна решетка и то не само као конструктивни елемент, већ и као примарни „инструмент” ауторског израза.⁹⁶⁵ Објекат је по висини расчлањен на три просторно-функционалне целине: приземну (приступну)

⁹⁶² Други фактор је свакако представља велико искуство Јосипа Осојника и Слободана Николића у пројектовању медицинских објеката, који су пре Војномедицинске академије, реализовали Војну болницу у Скопљу (1964-71) и пројектовали Војну болницу у Загребу. Слободан Николић је у тиму са М.Букчевићем пројектовао и болницу у Зрењанину (Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 141, 143).

⁹⁶³ Дарко Поповић. „Испред времена (Архитекта Спасоје Крунић: Центар за везу, контролу и вођење саобраћаја у Београду)”. *НИИ* (Београд), 1983.

⁹⁶⁴ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 200.

⁹⁶⁵ До изградње Командно-оперативног центра у Београду, примена „Меро” конструкције је првенствено имала улогу у савладавању сталног оптерећења, попут просторних надстрешница за стадионе, спортске дворане, складишта и сл. По речима Милоша Перовића, „Крунић је први стваралац који је у српској архитектури челичним просторним носачима при обликовању пословних зграда дао доминирајућу улогу у формирању ликовног израза”. (М. Перовић. *op. cit.*, стр. 200-209).

етажу, двоетажни простор са различитим садржајима и „лебдећу” платформу хелидрома, у виду обнато постављене зарубљене, четворостране пирамиде, која је издигнута изнад околних кровова. Фасаде средишњег, главног сегмента су динамично закошене према слетној платформи, како објекат не би превише спречавао упад светла у зграду око Командног центра. По Милошу Перовићу, зграда Командног центра и данас:

„изгледа тако ново и шокантно као што је изгледала када је саграђена, она вероватно представља преломни моменат у коначном напуштању већ посустале идеологије социјалистичког естетизма у српској архитектури”.⁹⁶⁶

По речима Спасоја Крунића, Командни центар је поред Спомен дома на Равној Гори, палате „Зора” и куће Веселиновић, једно од његових најзначајнијих дела. Аутор сматра да је његово дело „велика скулптура у дворишту” и претпоставља да је експресионистичко, јер представља „најаву новог доба, у коме господари електроника, доба измењене стварности које је предказао Орвел („Велики брат” 1944. год.)”.⁹⁶⁷

[Слике 76а-в] Кућа српско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу из 1987. године (арх. Александар Ђокић),⁹⁶⁸ је објекат слободностојећег типа и налази се на локацији непосредно уз главну магистралу Чачак-Топола, у зони ширег центра Горњег Милановца. По речима Зорана Маневића, архитектонска синтеза мотива који симболизују „особине пријатељских народа” се манифестовала необичним спајањем мотива прамца викиншког брода, који симболизује „неустрашивост норвешког народа” и традиционалне куће-брвнаре, као симбола „српског

⁹⁶⁶ М. Перовић. *loc. cit.*

⁹⁶⁷ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервју са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 61; Ђорђе Алфиревић. „Најближа ми је органска архитектура” (интервју са арх. Спасојем Крунићем). *Архитектура* (Београд), бр. 171 (2012), стр. 16.

⁹⁶⁸ Кућа српско-норвешког пријатељства је једно од најзначајнијих дела архитекте Александра Ђокића. По речима аутора, код овог објекта је успео да у целости искаже своје ставове о архитектури, па му је самим тим и најдражи реализован објекат (Александар Кадиевић. „Прилози проучавању личности и дела наших водећих савремених градитеља: Осврт на пређени пут - Разговор са архитектором Александром Ђокићем”. *Ликовни живот* (Земун), бр. 59-60 (1996), стр. 93-98). Кућа је подигнута у знак сећања на помоћ норвешког народа српским интернирцима, који су били заточени у нацистичким логорима током Другог светског рата у окупираној Норвешкој. Објекат је грађен у духу пост-модернизма.

пријатељства и хуманизма”.⁹⁶⁹ Кућа је готово у целости осно симетрична, изузев степеништа са задње стране, које је извучено у односу на основни габарит објекта. Примарна намена објекта је музејског карактера, због чега су простори за излагање позиционирани у приземном и спратном делу објекта. У зони „прамца брода” је лоцирана сала за скупове и предавања, чији је ентеријер решен попут унутрашњости викиншког брода, у дрвету, са бочно орјентисаним округлим прозорима. Плафон сале се лагано повија и прати динамичну форму крова, који се попут волуте успиње и прожима са слемом крова. Код овог пројекта као и код других истакнутих дела Александра Ђокића (трафостанице „Филмски град” у Београду, 1977-79; клуба ЈНА у Тивту, 1985-89; тржног центра и пијаци на Бановом брду у Београду, 1991-93; Југословенске куће у улици Петра Мартиновића у Београду, 1990; и др.),⁹⁷⁰ долази до изражаја романтичарска орјентација у стваралаштву (машта, осећајност, индивидуалност), којој Ђокић свесрдно тежи и за коју каже да је последица његовог дружења и сарадње са вајарима, попут Момчила Крковића, услед чега се веома рано ослободио „функционалистичких канона који су били неприкосновени током шездесетих година” у Србији.⁹⁷¹ Његова тежња ка романтизму и експресионистичким формама је била подстакнута свесним стремљењем ка „новим, смелим и неуобичајеним формама и знамењима”, које је имало полазиште у жељи да стално пројектује објекте „који су маркантни и који ће да се памте”.⁹⁷²

[Слике 77а-г] Објекат Музеја ваздухопловства у Београду из 1989. године (арх. Иван Штраус),⁹⁷³ се налази у зони аеродрома „Никола Тесла”. У најсажетијем облику, по Милораду Јевтићу, музеј приказује Штраусову наклоност ка

⁹⁶⁹ Зоран Маневић. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 98; Милорад Јевтић. „Кућа брод - Дом норвешко-српског пријатељства”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 89-90.

⁹⁷⁰ З. Маневић. *op. cit.*; Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 54-56.

⁹⁷¹ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 94.

⁹⁷² *Ibid.*, стр. 96.

⁹⁷³ Музеј ваздухопловства је најзначајније дело академика Ивана Штрауса, реализовано у Србији, за које је добио другу награду на конкурс у 1969. године. Иван Штраус је за објекат музеја 1989. године добио савезну награду Борбе за најуспелије архитектонско остварење у Југославији. Зграда музеја је 2013. године проглашена за културно добро (Братислав Стојановић. „Музеј ваздухопловства у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 58-59; Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 60; Биљана Мишић. „Музеј ваздухопловства у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 127-151).

скулптуралним геометријским формама, које су редуциране до нивоа елементарног симболичног значења.⁹⁷⁴ Опредељење да се објекат сведе на чист, застакљени торус, издигнут изнад тла, по Јевтићу се може тумачити програмским условима, по којима је летилице требало да буду изложене и сагледиве у јединственом простору, који има максималну повезаност са простором аеродрома,⁹⁷⁵ што је довело до тога, да простор буде физички ограђен, а прозрачан у визуелном смислу. Аутор наводи да му је идеја била да свакодневни промет на београдском аеродрому укључи у атрактиван садржај музеја, а да се истовремено експонати најоптималније осветле дневним светлом.⁹⁷⁶ Унутрашњи простор је третиран као целовит, са галеријском поделом на два нивоа, чиме је постигнуто да доживљај експоната буде равномеран са свих страна. Примарна форма музеја је заснована на торусу, издигнутом изнад тла на извијеним, радијално распоређеним носачима од бетона, који су у основи рачвасто заротирани и својом „гаудијевски” заталасаном ивицом се уливају у контуру примарног ротационог тела. Биљана Мишић наводи да је у распису конкурса предложена учесницима кружна форма музеја и да је то утицало добрим делом и на реализовани Штраусов рад.⁹⁷⁷ Фасаду музеја представља триангулисана структура застакљене опне, што по мишљењу Александра Ђокића, представља једну од кључних карактеристика објекта.⁹⁷⁸ Штраус истиче да је са спољне стране, музеј ефектан и занимљив „каледиоскоп збивања на небеском плаветнилу, услед своје конвексности и закривљености”, а да је са унутрашње стране „провидна, конкавна мембрана најадекватнија позадина изложеним експонатима - небо са облацима”, што за време у коме је музеј настао представља у потпуности оригинално решење. Аднан Пашић и Биљана Мишић су због потенциране изражајности Музеја ваздухопловства, видели назнаке експресионистичког метода, која је по њиховим речима, евидентна и код других објеката из истог периода Штраусовог стваралаштва.⁹⁷⁹ Оправданост оваквог становишта се може тумачити из аспекта, да је Штраусова намера била да

⁹⁷⁴ Милорад Јевтић. „Небрушени драгуљ - Музеј ваздухопловства”, у: Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије, Београд: МСУ, 2004, стр. 101-102.

⁹⁷⁵ М. Јевтић. *loc. cit.*

⁹⁷⁶ Аднан Пашић. *Иван Штраус архитект.* Сарајево: Архитектонски факултет, 2011, стр. 21.

⁹⁷⁷ Б. Мишић. *op. cit.*, стр. 135.

⁹⁷⁸ Аноним. „Изложба радова Ивана Штрауса”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 41.

⁹⁷⁹ А. Пашић. *op. cit.*, стр. 11; Б. Мишић. *op. cit.*, стр. 143.

експонати активно учествују у доживљају посматрача и чине визуелно садејство са формом објекта, што је решењем ентеријера (аутора Александра Радојевића),⁹⁸⁰ са искошеним позицијама летилица, до краја и спроведено. Биљана Мишић сматра да је посебан проблем током извођења био качење експоната, да би се они довели у што динамичнији положај.⁹⁸¹ Овакав став је значајан, јер истиче да експонати нису, у визуелном смислу, секундарни елементи целине (попут мобилијара), већ се истичу као једнаковредни носиоци примарне концепције зграде и њеног визуелног опажаја. Стога се Музеј може тумачити као објекат са провидном, триангулисаном опном и експресионистичком композицијом фиксних експоната, која се види кроз њу и представља део просторно-обликовне целине. По речима Биљане Мишић, у пројектовању музеја, Штраус је следио принципе:

„антипросторног концепта, који је водио разлагању сложене архитектонске целине и довођењу обликовних елемената у иновативне композицијске односе”.⁹⁸²

Извођењем објекта ова идеја ипак није до краја спроведена у дело, јер је фасада застакљена рефлексивним стаклом и сем једноставне спољашњости, не може се у целости доживети примарна концепција аутора.

[Слике 78а-г] Последњи објекат у Србији код кога се јавља тема наглашене скулптуралности, током трајања СФР Југославије, је комплекс Хотела „Хајат” и пословне зграде „Југопетрол” на Новом Београду из 1990. године (арх. Иван Антић). Комплекс се састоји из две просторне и функционалне целине, које су у визуелном смислу готово симетрично артикулисане. „Крила” комплекса чине две неправилне зграде, разуђеног облика, са оштроуглим (по мишљењу Зорана Маневића, „шокантним”)⁹⁸³ завршецима са сваке стране, који су по речима аутора Ивана Антића, настали на захтев инвеститора и кроз који су спроведене инсталације између спратова.⁹⁸⁴ Када говори о основним елементима просторне

⁹⁸⁰ Snežana Ristić. „Музеји као прекупација једног архитекта”. *Љовијек и простор* (Zagreb), br. 3 (1986), str. 20-21.

⁹⁸¹ Б. Мишић. *op. cit.*, стр. 133.

⁹⁸² *Ibid.*, стр. 138.

⁹⁸³ Зоран Маневић. *Антић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1992, непагинирано.

⁹⁸⁴ У интервјуу са Зораном Маневићем, Иван Антић наводи да је на захтев инвеститора углове зграда задржао да буду оштри да би кроз њих биле провучене инсталације. Овакво ауторско образложење не делује као прави разлог, јер је са пројектантске стране нерационално компликовати облик и конструкцију само да би се инсталације провлачиле кроз оштроугле ћошкове објекта. Пре се чини, да је неправилни облик комплекса проистекао из Антићевог

композиције и архитектонског израза, Богуновић наводи да „зракаста основа, расчлањена и кристалоидна спољашња архитектура хотела готово ниједним својим елементом не наговештавају сложеност, богатство унутрашњих простора и функција”.⁹⁸⁵ Са друге стране, Богуновић је мишљења, да је Антићев комплекс због двојности стилских концепција, које су на згради примењене (спољашњи израз у модернистичком духу, а ентеријер са елементима постмодернизма), редак пример деконструктивизма у Србији.⁹⁸⁶ Тежња аутора да објектима направи паралелни отклон према постојећим булеварима, а да са друге стране формира и репрезентативан приступни плато, у средишњем делу комплекса, коме се приступа са раскршћа, је довела до концепције оштроуглих експресивних објеката. Између бочних корпуса („крила”) је узглобљен нижи анекс са пословањем, који скоро у целости испуњава централни простор, што представља извесну концептуалну нелогичност, јер је било логичније да буде формиран као продужетак приступног платоа или „предворје” комплекса. Експресивни приступ расчлањавању форме се превасходно може тумачити са позиције ауторове тежње да на експонираној и репрезентативној локацији реализује динамичан и препознатљив градски центар. Сличан приступ је аутор претходно применио на спортском центру „25. мај” у Београду, код кога је слободну форму објекта засновао на триангулисаној матрици, без посебне функционалне оправданости, из чега се може извући став да је Антић, поред радиоанлног приступа коме је тежио код већине објеката,⁹⁸⁷ имао и поједине ситуације, у којима је желео да се истакне и постигне више од уобичајеног.

4.2. ПЛАСТИЧНОСТ ПОВРШИНА

Тема пластичности површина се након Другог светског рата, јавља код значајно мањег броја примера него скулптуралност, јер је расчлањавање и динамизирање

експресионистичког става, који је након постављања идејне концепције, сматрао да је прагматичније да се ћошкови искористе за спровођење инсталација, него што је то био основни мотив за оштроуглу композицију (Зоран Маневић. „Архитект Иван Антић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 11).

⁹⁸⁵ Слободан Богуновић. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитектура, I том*. Београд: Београдска књига, 2005, стр. 176.

⁹⁸⁶ С. Богуновић. *loc. cit.*

⁹⁸⁷ Дијана Милашиновић-Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектом Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 10.

фасадних површина, значајно компликовало конструкцију и захтевало већу површину термичке изолације за изоловање објеката, што са функционалне и економске стране код инвеститора, најчешће није имало оправдање. Врло су ретки примери стамбених објеката, код којих се јавља наглашенија пластичност површина, као што је објекат Михајла Митровића у улици Браће Југовића бр. 14 у Београду, или стамбени објекти „Телевизорка” у Блоку 28, на Новом Београду. У већини случајева су у питању објекти јавне намене, код којих је потреба инвеститора да поседују препознатљив објекат, представљала плодно тле за експресивни израз аутора. Таквим примерима припадају Робна кућа „Стотекс” у Новом Саду (Милан Михелич, 1968-72), Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву (Петар Вуловић, 1969-73), Мотел „Млинарев сан” у Шевељу, код Ариља (Михајло Митровић, 1974-75), Хотел „Врбак” у Новом Пазару (Томислав Миловановић, 1974-76), Резиденција иранског амбасадора у Београду (Петар и Оливера Петровић, 1974-76), Самачки хотел „Паја Мрдановић” на Карабурми у Београду (Петар Петровић, 1974-76), Народна и универзитетска библиотека у Приштини (Андрија Мутњаковић, 1970-82) и др.

[Слике 79а-г] Стамбени објекат у улици Браће Југовића бр. 14 у Београду из 1967. године (арх. Михајло Митровић),⁹⁸⁸ је једно од најзначајнијих дела у стваралачком опусу архитекте Михајла Митровића, код кога је аутор на аутентичан начин исказао романтичарски дух и материјализовао га вокабуларом модерне архитектуре. Битна одредница која је карактеристична и за друга Митровићева дела, је тежња ка потпуној слободи у артикулацији ликовних ефеката, коју постиже применом секундарних пластичних елемената и неконвенцијалних материјала.⁹⁸⁹ У Митровићевом делу се осећа „духовни немир романтичног ствараоца, затеченог у модерном добу”.⁹⁹⁰ Са друге стране, Милорад Јевтић истиче да је Митровићева стамбена зграда, прави пример како се са коришћењем најобичнијих елемената (типизованих прозора и врата) може постићи „изузетан

⁹⁸⁸ По Александру Кадиевићу, „Романтика” се јавља као специфична естетска категорија у архитектури и изражена је у различитим епохама. Одликује је „слободни и маштовити архитектонски облик као израз индивидуалног градитељског осећања” (Александар Кадиевић. *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999, стр. 40).

⁹⁸⁹ Александар Ђокић. „Ретроспективна изложба дела архитекте Михајла Митровића”. *Архитектура и урбанизам* (Београд). бр. 66 (1970), стр. 19.

⁹⁹⁰ А. Кадиевић. *op. cit.*, стр. 13.

ликовни и архитектонски ефекат”.⁹⁹¹ Објекат је интерполован између две постојеће зграде и по речима аутора, није било много могућности да се постигне динамична просторна композиција, што је предодредило једноставнији, кубичан приступ волуметрији и просторној организацији зграде.⁹⁹² Када се присећа времена и околности у коме је стамбени објекат у улици Браће Југовића бр. 14 настао, аутор каже да је тада на снази био пропис о обавезној примени типских прозора у стамбеној изградњи.⁹⁹³ Концепт фасаде према улици Браће Југовића је решен, као потпуно равна површина (кулисе или платна). Основни принцип који Митровић користи у компоновању елемената (прозора, врата, бетонске декорације и „светлосних трака”) на фасади објекта је тзв. „привидан неред”⁹⁹⁴ или спонтани распоред елемената у структури, којим је постигнута експресивна динамика и пластичност фасадне површине. Аутор наводи да су као замена за прозоре, у решење фасаде унета сва четири постојећа типа балконских врата, која су у то време могла да се нађу на тржишту. Тиме је фасадна површина разграђена на композициону игру или апстрактан колаж, пуних зидова, који доминирају на фасади и правоугаоних отвора - прозора и врата.⁹⁹⁵ Поред поменутих елемената аутор уводи још и бетонска, пирамидална поља („корубе”), на позицијама пуних зидних површина, у виду секундарне, рељефне пластике, као и фасадне прорезе са тракама од луксфер-призми, чиме постиже сложenu „мондријановску” структуру фасаде.⁹⁹⁶ По речима Александра Кадијевића, фасада према улици Браће Југовића је својом „анархичном” лепотом и пикторескном рељефном декорацијом, унела „право освежење у београдски амбијент”.⁹⁹⁷ Иако је релативно сличан принцип „спонтане композиције” прозора примењен у решењу Корбизјеове капеле у

⁹⁹¹ Милорад Јевтић. „Свога дела градитељ - 50 година рада арх. Михајла Митровића”, у: Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије, Београд: МСУ, 2004, стр. 141.

⁹⁹² Унутрашњост зграде је функционално решена, са централно постављеним једнокраким степеништем, промишљеним позицијама санитарних блокова у унутрашњој зони објекта и обједињеним просторима трпезаријског дела са једноредом кухињом унутар станова, чиме је омогућен знатно слободнији приступ решавању и разигравању прозорских отвора, зидова и других фасадних елемената.

⁹⁹³ Михајло Митровић. „Стамбени објекат у улици Браће Југовића у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 74-77 (1975), стр. 131; Михајло Митровић. „Постмодерна је затрвала архитектуру Србије”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 42 (2003), стр. 6.

⁹⁹⁴ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 47.

⁹⁹⁵ А. Кадијевић. *loc. cit.*

⁹⁹⁶ Михајло Митровић. *Новија архитектура Београда*. Београд: Југославија, 1975, стр. 105.

⁹⁹⁷ А. Кадијевић. *op. cit.*, стр. 47.

Роншану из 1954. године, што може да буде чиста случајност или дистантна асоцијација, Митровић је овим решењем у идејном смислу био читавих педесет година испред актуелних збивања у Србији.⁹⁹⁸

[Слике 80а-г] Стамбени објекти „Телевизорке” у Блоку 28, на Новом Београду из 1981. године (арх. Илија Арнаутовић),⁹⁹⁹ су позициониране на две локације, непосредно уз булевар Милутина Миланковића, на југо-западној страни блока 28 и дуж булевара Арсенија Чарнојевића, на северо-источној страни блока. Обе зграде се налазе на експонираним позицијама у блоку и паралелне су са регулацијама поменутих булевара. Унутрашња организација и структура зграде је логична, функционална, са скелетним системом и централно позиционираним степенишним језгром, око кога су постављени санитарни блокови и помоћне просторије, што је омогућило слободнији однос према естетизацији фасада. Зграде су монументалне (дужине око 270м и укупне висине десет спратова) и препознатљиве су по бетонским оквирима око прозора, који истичу отворе и подсећају на екран телевизора, по чему су и добиле назив.¹⁰⁰⁰ И поред чињенице да је у архитектонском склопу стамбених објеката „Телевизорки”, примењено свега неколико типова фасадних панела и елемената, попут стамбеног објекта у улици Браће Југовића бр. 14 (арх. Михајло Митровић), на веома ефектан начин је постигнут висок ниво изражајности, „хаотичним” разигравањем акцентираних прозорских отвора и лођа, чиме је постигнута експресивна пластичност у

⁹⁹⁸ За компарацију се може видети чланак: Zoran Lazović. „The Zero Decade of Architecture in Belgrade and Serbia”. *Serbian Architectural Journal* (Belgrade), no. 1 (2009), pp. 1-26.

⁹⁹⁹ Стамбени објекти под називом „Телевизорка” су две зграде истог изгледа и типа у Блоку 28 на Новом Београду, који је готово у целости испројектовао архитекта Илија Арнаутовић. Блок 28 представља једино Арнаутовићево остварење на територији Србије. Сваку од зграда карактерише: линеарност, једноставна, монолитна форма изразите дужине, велик број станова (око 500) различите структуре и висок ниво типизације архитектонских елемената. Конструкција зграде је изведена у префабрикованом, скелетном армирано-бетонском ИМС систему основног конструктивног растера 4,2x4,2m (Vesna Teržan. „Socijalistična stanovanjska arhitektura”. *Bivanje* (Ljubljana), br. 8 (2011), str. 59-62; Милица Јовановић-Поповић, Душан Игњатовић. *Видети енергију*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011, стр. 61-64; Jelica Jovanović, Jelena Grbić, Dragana Petrović. „Prefabricated Construction in Former Yugoslavia: Visual and Aesthetic Features and Technology of Prefabrication”, in: Stephanie Herold, Biljana Stefanovska. *45+: Post-War Modern Architecture in Europe*. Berlin: Graue Reihe des Instituts für Stadt- und Regionalplanung Technische Universität, 2012, pp. 175-187).

¹⁰⁰⁰ Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 25.

артикулацији фасада.¹⁰⁰¹ Сви фасадни зидови су изведени у префабрикованим панелима, у грубој „кулије” обради, са заливеним облацима и са препознатљивим бетонским прозорским елементима у виду засечених, квадратних рамова, што додатно истиче изражајност фактуре површина.¹⁰⁰²

[Слике 81а-г] Концепт робне куће „Стотекс” (данас ”Базар”) у Новом Саду из 1972. године (арх. Милан Михелич),¹⁰⁰³ је заснован на „поетичној промени ритма” на углу, с обзиром на то да се зграда налази на раскршћу улице Краља Александра, у којој се налазе старе новосадске зграде мање спратности и Булевару Михајла Пупина, у коме доминира виша модернистичка градња.¹⁰⁰⁴ Зграда је по висини подељена у две главне зоне: застакљени, приземни део са дугачком, наткривеном колонадом стубова, изнад кога се налази веома динамичан и пластично артикулисан троспратни део робне куће. Објекат је у целости намењен трговини и интравертног је карактера (прозорски отвори су веома ретки, јер се тиме чува и усмерава пажња посетиоца на садржају и куповини). Унутрашњост објекта је третирана као слободан продајни простор („отвореног плана”), без превише преградних зидова.¹⁰⁰⁵ Обликовање зграде је засновано на „композицији изломљених фасадних зидова”,¹⁰⁰⁶ која креирају „игру покренутих волумена и наглашених пауза у вертикалном и хоризонталном правцу”. Фасада робне куће „Стотекс” према Булевару Михајла Пупина је издељена на три траке, спратне висине, које су у различитом ритму сегментисане на мања правоугаона поља

¹⁰⁰¹ На појединим местима се могу приметити извесне недоследности у функционалној организацији станова, јер су вршени извесни уступци, зарад изразитости форме, попут мале површине и броја прозорских отвора кроз које би требало да се осветле дневни садржаји, што представља један од проблема који се може јавити приликом типизације прозора.

¹⁰⁰² М. Јовановић-Поповић, Д. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 61-64.

¹⁰⁰³ Робна кућа „Базар” (од отварања до 1984. године се звала „Стотекс”) је једна од најекспресивнијих грађевина у Новом Саду. Пројектовао је словеначки архитекта Милан Михелич, након добијеног конкурса (Слободан Јовановић. „Архитектура Новог Сада друге половине XX века”. *ДаНС* (Нови Сад), 2000). По мишљењу Станета Берника (Stane Bernik), Михеличеве робне куће у Осијеку и у Новом Саду су дуго времена важиле за моделе софистициране архитектуре у концептуалном и технолошком смислу. По речима аутора Милана Михелича, робна кућа „Стотекс” у Новом Саду је један од најзначајнијих објеката у његовом стваралачком опусу (Matevž Granda. „Milan Mihelič - intervju”. *Klik* (Ljubljana), številka 117 (2010), str. 32).

¹⁰⁰⁴ Anonim. *Docomoto catalogue of modern buildings in Slovenia 1900-1980*. Slovenia: Docomomo, 2011, pp. 84-85.

¹⁰⁰⁵ Владимир Митровић. „Прилог историји архитектуре социјалистичког шопинга - самопослуга, робна кућа бувљак, мегамаркет”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 60 (2007), стр. 13-15; Владимир Митровић. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010, стр. 281.

¹⁰⁰⁶ М. Јовановић-Поповић, Д. Игњатовић. *op. cit.*, стр. 61-64.

неједнаких димензија. Фасада је конзолно испуштена у односу на носећу конструкцију армирано-бетонских стубова и у различитим плановима је повезана у веома динамичну просторну структуру. Мотив великог „екрана” који је позициониран на крају објекта, ка раскршћу, дематеријализује тему угла и на неутралан начин повезује два различита карактера фасаде, миран, према улици Краља Александра и веома динамичан према Булевару Михајла Пупина.¹⁰⁰⁷ Завршна материјализација објекта је са белим каменим плочама, једнаких ширина и стакленим површинама великих димензија, што објекту даје модернистички карактер.

[Слике 82а-г] Зграда службе друштвеног књиговођства (СДК) у Краљеву из 1973. године (арх. Петар Вуловић),¹⁰⁰⁸ се налази на углу улица Октобарских жртава и Цара Душана. Објекту се приступа из Улице Цара Душана, директно са тротоара, без адекватног партерног приступа, јер је објекат прислоњен на регулације поменутих улица. Функционално решење објекта је доследно спроведено и јасно разложено на просторне целине по вертикали: а) трезорски део у сутерену, б) шалтерску службу у приземљу и в) службене просторије по спратовима. Међутим, оно што посебно истиче ово Вуловићево дело, није функционалност, већ необично решење спољашње архитектуре објекта.¹⁰⁰⁹ Примарна волуметрија објекта је врло једноставна, по својој симетрији и затворености, готово класична. Даљи ниво раслојавања секундарне пластике на фасадама, на веома богату и динамичну структуру закошених стубова и парапетних површина, по Милораду Јевтићу, овом објекту даје посебан ефекат свежине.¹⁰¹⁰ У Вуловићевом стваралаштву, мислећи на зграду СДК у Краљеву, Зоран Маневић види елементе

¹⁰⁰⁷ Vojteh Ravnikar, Maruša Zorec, Tina Gregorič, Nataša Koselj. *Evidenca in valorizacija objektov slovenske moderne arhitekture med leti 1945-70*. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo, 2000, str. 48.

¹⁰⁰⁸ Зграда Службе друштвеног књиговођства у Краљеву је једно од најупечатљивијих дела архитекте Петра Вуловића из његове прве (ране) фазе, којој припадају банке у Макарској и на Цетињу, као и зграда СДК на углу Бранкове и Поп-Лукине улице у Београду. Као и код других објеката из ране фазе, зграда СДК у Краљеву је целовито просторно-функционално решење, које није предвиђено ни за какво будуће дограђивање и представља по Милораду Јевтићу „затворену, целовиту и коначну форму” (Милорад Јевтић. „Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр.73 (1973), стр. 29).

¹⁰⁰⁹ Милорад Јевтић. „Дах свежине у Краљеву - Зграда СДК Краљево”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 18.

¹⁰¹⁰ М. Јевтић. *loc. cit.*

романтичног експресионизма у наглашеној структуралности објеката.¹⁰¹¹ Наглашен ритам вертикалних троугластих стубова, који су клинасто испуштени према спољном окружењу и између којих се у интерполираном, модуларном распореду јављају расчлањени сегменти префабрикованих фасадних панела, одају утисак веома сложене „бетонске чипке”. Милорад Јевтић истиче да је Вуловић код овог објекта удружио истанчан „осећај за класичан ред и пропорцију, са модерним осећајем за структуру и материјал” и на тај начин добио архитектонско решење необичне лепоте и оригиналности.¹⁰¹² Вуловићев однос према експресивности објеката је аутентичан по обједињавању функционалних и једноставних, модернистичких форми, са веома изражајним третманом фасадних површина. Аутор најчешће постиже пластичност, расчлањавањем површина у виду „разлистаних”, благо закошених парапета, као док зграде СДК у поп Лукиној улици у Београду, или истицањем примарне структуре објекта у виду разуђених и оштрих пиластара, као код зграде СДК у Краљеву. За његова дела је карактеристично и то што на њима нема сувишних елемената, већ аутор експресионистички катактер постиже хипертрофирањем и деформисањем функционалних елемената грађевине.

[Слике 56а-в] Наклоност Михајла Митровића ка романтичарском и експресивном изразу је посебно дошла до изражаја код мотела „Млинарев сан” у Ариљу из 1975. године. Најизражајнији део мотела је пластично решење левог калканског зида, према банкет сали, код кога аутор атрактивним решењем изломљених, неправилних површи, смело разбија једноставност примарног композиционог склопа. Зоран Петровић примећује извесну недоследност, која се огледа у истицању бетонских зидова на тераси (до нивоа ограда) на калканским странама, док је тераса према реци прозачна и изведена у металним профилима и дрвеним облицама,¹⁰¹³ што је са једне стране тачно, с обзиром на то да зидови спутавају отварање визуре према окружењу и реци, док се са друге стране, могу правдати у

¹⁰¹¹ Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 37.

¹⁰¹² М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 18.

¹⁰¹³ Зоран Петровић. „Мотел „Млинарев сан” у Ариљу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 27-29.

контексту визуелног и композиционог обједињавања терасе са бетонском обрадом калкана.

[Слике 58а-д] Код хотела „Врбак” у Новом Пазару из 1976. године (арх. Томислав Миловановић), површине свих фасада су веома разуђене, без посебног функционалног оправдања. Вертикални „одломљени” еркери су залучени и обрађени у аритмичном слогу црвене опеке, са местимично испуштеним кокадима опеке, који додатно потенцирају грубост површине. Прозорски отвори на фасадама су издуженог хексагоналног облика и дају објекту карактер саћасте структуре, што у потпуности одудара од решења ентеријера. Спратни корпус објекта је издигнут на колонаду бетонских стубова, који су по вертикали формирани мултиплицирањем хиперболоидних дискова. Посебно је експресиван и драматичан нижи део објекта, који је по својим карактеристикама у потпуности различит у односу на пријемни део. Изломљена фасада са прожетим сегментима ресторанске сале - „диванханама”, које су испуштене над реком, динамизирана је вертикалним „канелурама” гравираним у бетону.¹⁰¹⁴ Кров угоститељског блока је решен путем пирамидалних лантерни и завршава се венцем у виду шиљастих зубаца са обе стране.

[Слике 73а-г] Један од најпластичнијих решења фасадних површина се јавља код Народне и универзитетске библиотеке у Приштини из 1982. године (арх. Андрија Мутњаковић), чије су све стране (чак и северна) обавијене чипкастом структуром алуминијумских брисолеја, заснованој на триангулисаној матрици, која по речима аутора има за циљ засенчење простора унутар библиотеке. Брисолеји нису решени на стандаран начин, у виду хоризонталних или вертикалних ламела, већ су обликовани у триангулисаној и хексагоналној матрици.¹⁰¹⁵ Мутњаковићев експресионистички став, се огледа у пластичној артикулацији фасадних површина, којом је аутор постигао „биоморфни” изглед грађевине. Аутор наводи, да је:

¹⁰¹⁴ Милан Попадић. „О архитектури хотела „Врбак” у Новом Пазару”. *Новопазарски зборник* (Нови Пазар), бр. 30 (2007), стр. 220.

¹⁰¹⁵ Из дела техничког описа, наведеног у: Ivo Marojević. „Narodna i univerzitetska biblioteka Kosova u Prištini”. *Čovjek i Prostor* (Zagreb), br. 1 (1985), str. 29.

„савремено схватање фасаде као опне условило постављање коректора инсолације и визура, а сам коректор је реализован као графички дериват куполе, са асоцијативном регионалном компонентом”.¹⁰¹⁶

4.3. ДЕКОРАТИВНОСТ И КОЛОРИЗАМ

За разлику од претходно разматраних тема, наглашавање перцептивних својстава материјала, укључујући декоративност и колоризам, је након Другог светског рата било готово у целости запостављено, јер је тежња ка модернистичком, безорнаменталном изразу преузела доминантну улогу у архитектури у Србији. Модернистичко и функционалистичко становиште је утицало на другачије тумачење декоративности од класичног, код кога је орнамент имао истакнуту улогу. Јављају су примери код којих тактилност или фактура материјала, постају изражајно средство у ликовном изразу, што се тумачи као „искрено” изражавање, јер нема „лажних” придодатих елемената (орнамената). Колоризам се јављао код малог броја примера, јер се и примена боје, попут орнамената сматрала сувишном. Боја је постала вишак, или у најбољем смислу сликарски елемент, док се архитектура првенствено оријентисала у правцу изражавања обликом и простором. Губи се раније становиште о синтези свих уметности и постојању тоталног уметничког дела (Gesamtkunstwerk). Најзначајнија остварења код којих се јавља наглашавање перцептивних својстава материјала, укључујући декоративност и колоризам, су Народно позориште у Ужицу (Станко Мандић, 1953-61), зграда Министарства одбране и Генералштаб у Београду (Никола Добровић, 1953-65), стамбени објект у Браће Југовића бр. 14 у Београду (Михајло Митровић, 1964-67), Спомен кућа битке на Сутјесци на Тјентишту (Ранко Радовић, 1964-71), стамбени објекти „Телевизорка” на Новом Београду (Илија Арнаутовић, 1965-71), зграда Службе друштвеног књиговођства у Краљеву (Петар Вуловић, 1969-73), спортска дворана „Пионир” у Београду (Драгољуб Бакић, Љиљана Бакић, 1972-73), Меморијални музеј „21. октобар” у Крагујевцу (Иван Антић, Иванка Распоповић, 1965-76), Хотел „Врбак” у Новом Пазару (Томислав Миловановић, 1974-76), Дворана зимских спортова „Пионир” у Београду (Љиљана Бакић, Драгољуб Бакић, 1977-78), Торањ за технолошку воду

¹⁰¹⁶ Текстурално образложење „Народна и универзитетска библиотека Косова, Приштина”, 1970, стр. 1-20.

„ТЕЦ 2” у Крагујевцу (Бранислав Митровић, 1981-81), Зграда српско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу (Александар Ђокић, 1981-87) и др.

[Слике 40а-г] Најдеоративнији елемент Народног позоришта у Ужицу из 1961. године (арх. Станко Мандић), је главни зид према тргу, који је експресивна, апстрактна ликовна представа и уједно представља позадину за стојећу скулптуру маршала Тита која се налазио испред објекта на Тргу.¹⁰¹⁷ Алексеј Бркић истиче, да на згради позоришта, Станко Мандић „ломи вертикалне равни грађевине, те то негде чини са изразитом дефиницијом, а негде са тупим углом и тек са наговештајем”, са друге стране, да би корпус зграде извео из безобличности аутор „текстуrom и пластицитетом враћа лице и тако склапа целину”.¹⁰¹⁸ У артикулацији главног фасадног платна се може приметити веза са „роншановским” закошавањем и уоквиравањем инкрустираних, апстрактних рељефа од камена са симболичким садржајем.¹⁰¹⁹ Фасаде објекта Народног позоришта у Ужицу су материјализоване у рустичним, издуженим плочама од камена, слаганим у дуге хоризонталне низове, које су местимично испупчене или упуштене, што значајно потенцира храпавост фасадних површина. Приземни део зграде је обрађен у грубо тесаним, већим блоковима камена, сложеним у правилном распореду. Када описује изражајност фасаде Народног позоришта у Ужицу, Алексеј Бркић каже да:

„Мандић ломи вертикалне равни грађевинеа те то негде чини оштро са изразитом дефиницијом, а негде тупим углом и тек са наговештајем. А сад кад је то учинио преостаје му још неколико потеза, само још да корпус зида на крају изведе из безличности, да му текстуrom и пластицитетом врати лице и тако склопи целину”.¹⁰²⁰

[Слике 44а,б] Код комплекса зграда Генералштаба и Министарства одбране у Београду из 1965. године (арх. Никола Добровић), основни елементи материјализације су стакло и камене плоче у два тона (црвени камен, грубе,

¹⁰¹⁷ Дејан Миливојевић. „Племенита камена обрада пано-зида на згради Народног позоришта у Ужицу”. Међународна конференција „Хармонија природе и духовности у камену”, Крагујевац, 2012, непагинирано.

¹⁰¹⁸ Алексеј Бркић. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 176.

¹⁰¹⁹ Код капеле у Роншану (Notre Dame du Haut, *Le Corbusier, 1954*), која је изграђена неколико година пре зграде Народног позоришта у Ужицу, примењено је призматично и ексцентрично закошавање прозорских отвора. Код јужне фасаде Позоришта је по истом принципу, само не у простору, већ у равни, конципирана ликовна експресија главног зида према тргу.

¹⁰²⁰ Алексеј Бркић. „Архитектонска обрада Трга, Ужице”, у: Алексеј Бркић. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 174-177.

буњасте обраде из Косјерића (Србија) и глатки бели камен са острва Брача (Хрватска)). Комплетна фасада је пројектована у модуларном систему са основном поделом плоча димензија 25x25cm. По Владимиру Кулићу, Добровић је тему контраста развио тако што је на фасадама истовремено супростављао различите текстуре:

„Груби коцкасти блокови од црвеног камена формирају главни волумен зграде. Они такође обезбеђују позадину за благо истурање поља узаних прозора, њихових дугих парапета покривених глатким облогама од белог мермера у равни са стаклом. Материјали су изабрани по правилима обезбеђења од тектонских удара, црвени камен означава масивну носећу структуру, бели мермер светлост иза мембране. Узани прозори, заштитни жигови модернистичке технолошке софистикације, раде заједно са грубим, скоро архаичним каменним блоковима да би креирали напети колаж – као синтезу дијалектички опонентних елемената”.¹⁰²¹

Добровићево интересовање за грубу камену обраду и примену квадарног растера, се јавило први пут код виле у Лопуду из 1939. године.¹⁰²² Од тада у више наврата примењује тзв. „бруталистичке” или тектонске склопове, који по ауторовим речима могу бити, уколико је оправдано, „брутални облици, преломни облици, покренути облици и кристално чисти вајани облици”.¹⁰²³

[Слике 51а-в] Материјализација и декоративност кровних равни Спомен куће битке на Сутјесци из 1971. године (арх. Ранко Радовић) је била предмет посебних истраживања аутора, јер је тежио формирању ефекта снажне, строге и сурове форме, која је постигнута грубом фактуром и одабиром натур-бетона за завршни материјал у ентеријеру и уместо шиндре у екстеријеру. Посматран из окружења, објекат не делује импозантно. Шта више, рекло би се да постоји извесна диспропорција између величине објекта и нивоа детаљности која је примењена у материјализацији. Са друге стране, унутрашњост спомен дома поседује

¹⁰²¹ Vladimir Kulić. *Architettura e politica dell'interpretazione: Il caso del Generalštab a Belgrado / Architecture and the Politics of Reading: The Case of the Generalštab Building in Belgrade*. Rome: Fondazione Bruno Zevi, 2010, p. 24.

¹⁰²² Зоран Маневић. „Наши неимари - Никола Добровић”. *Изградња* (Београд), бр. 1 (1981), стр. 45-49.

¹⁰²³ Милош Перовић, Спасоје Крунић. (ур.) *Никола Добровић: есеји, пројекти, критике*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Музеј архитектуре, 1998, стр. 333.

специфичан, готово сакрални карактер, у коме „сем светлости, крова и пода, нема готово ничега”.¹⁰²⁴

[Слике 79а,б] Код стамбеног објекта у улици Браће Југовића бр. 14 у Београду из 1967. године (арх. Михајло Митровић), аутор као и код претходних остварења, посвећује пуну пажњу осмишљавању орнамената, декорацији и третману секундарних архитектонских елемената на фасадама, које користи с циљем постизања препознатљиве и непоновљиве ликовности архитектонског дела.¹⁰²⁵ Овакав приступ стваралаштву је код Митровићевих дела последица инспирације сецесијом, што аутор и сам каже у интервјуу са Александром Кадијевићем.¹⁰²⁶ Милош Перовић, у Митровићевој фази стваралаштва током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века (коме припада и ово дело), види назнаке новог брутализма, због естетике грубих материјала, тј. примене натур-бетона и немалтерисане опеке. Такође сматра да је заједничка карактеристика Митровићевих дела „агресивност” облика и непредвидивост, јер су препуне „сучељавања хетерогених елемената” што их чини посебно аутентичним.¹⁰²⁷

[Слике 57а,б] Објекат меморијалног музеја „21. октобар” у Крагујевцу из 1976. године (арх. Иван Антић, Иванка Распоповић) је сведене материјализације у фугованој, издуженој опеци (римског формата), чија је интензивна црвена боја искоришћена као симболичан, експресивни медијум за евоцирање успомена на место на коме се догодило крвопролиће.¹⁰²⁸

[Слике 82а-г] Код зграде Службе друштвеног књиговођства (СДК) у Краљеву из 1973. године (арх. Петар Вуловић), завршна материјализација фасадних површина је у грубо пикованом натур-бетону. Разичитом обрадом натур-бетона у виду вертикалних, грубо обрађених канелура, Вуловић истиче монументалност

¹⁰²⁴ Раша Динуловић. „О континуитету идеја и облика у архитектури Ранка Радовића”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 15.

¹⁰²⁵ Александар Ђокић. „Ретроспективна изложба дела архитекте Михајла Митровића”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 66 (1970), стр. 19.

¹⁰²⁶ Александар Кадијевић. „Разговор у атељеу (интервју са Михајлом Митровићем)”, у: *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999, стр. 185.

¹⁰²⁷ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 183-188.

¹⁰²⁸ Дијана Милашиновић Марић. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектом Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 10.

зграде.¹⁰²⁹ Због велике уситњености фактуре, зграда СДК у Краљеву се може у даљем смислу довести у везу са орнаментиком Гаудијеве архитектуре.

[Слике 53а-г] Ауторски пар Бакић (Драгољуб и Љиљана) боју у архитектури примењује слободније. У артикулацији Дворане за спортове „Пионир” у Београду из 1973. године, аутори користе боју са образложењем да „здање мора имати свој карактер, личност, те да је према томе важно да оно својим духом асоцира на игру и спорт, младост и енергију, варијације, да буде другачије. Да садржи у себи изненађење, шок ...”.¹⁰³⁰ По речима ауторке, примена јарке боје код Дворане за спортове „Пионир” и касније код Ледене дворане „Пионир 2” у Београду из 1978. године, је била један од елемената који је наговештавао појаву постмодернизма у архитектури Србије, што је за многе критичаре у земљи било „богохулно”.¹⁰³¹

[Слике 67а-г] Имајући у виду да је захтев инвеститора био да се у предвиђеном року испројектује хала, у оквирима минималних материјалних средстава и у неком од монтажних конструктивних система, код Ледене дворане „Пионир 2” у Београду, аутори су се определили за употребу бетонских монтажних елемената и завршне обраде у валовитом лиму. Посебно је интересантна примена плаве и жуте боје у материјализацији кровног и фасадног омотача, које су искоришћене са циљем да створе асоцијацију на ледену површину (која је избраздана клизаљкама).¹⁰³²

[Слике 58а-д] Фасаде пријемног дела хотела „Врбак” у Новом Пазару из 1976. године (Томислав Миловановић) су обрађене у комбинацији опеке и бојеног бетона, а код нижег угоститељског блока је коришћена искључиво финализација у натур-бетону. Фасада смештајног корпуса је полихромно обрађена у црвеној фасадној опеци, белим парапетима и жуто-наранџастим стаклима, чиме је постигнут колористички контраст пријемно-смештајног дела, у односу на сведеност материјализације суседног угоститељског блока.

¹⁰²⁹ Милорад Јевтић. „Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр.73 (1973), стр. 29-30; Милорад Јевтић. „Дах свежине у Краљеву - Зграда СДК Краљево”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 18.

¹⁰³⁰ Драгиња Маскарели. „Архитектура је композитор живота - интервју са Љ.Бакић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 60 (2009), стр. 8.

¹⁰³¹ Д. Маскарели. *loc. cit.*

¹⁰³² Љиљана Бакић. „Ледена каденца - завршни акорд”, у: Љиљана Бакић. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Љиљана Бакић (Београд), 2012, стр. 13.

[Слике 72а-в] Код свог првог реализованог дела, Торња за технолошку воду „ТЕЦ 2” у Крагујевцу из 1981. године, Бранислав Митровић се поред примене експресивне форме опредељује и за колористички третман конструкције торња у јаркој црвеној боји, чиме постиже конструктивистичко јединство облика и ликовности дела. Објекат својом бојом подржава експресивност облика и привлачи пажњу посматрача са велике раздаљине, што је и била намера аутора.¹⁰³³

[Слике 76а-в] Наглашеност перцептивних својстава материјала се Куће српско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу из 1987. године (арх. Александар Ђокић) огледа у обради фасада, које су материјализоване у различито орјентисаним дрвеним талпама (у делу „брвнаре” су хоризонтално орјентисане и прате правац пружања објекта, док су у делу „прамца брода” заротиране управно на правац простирања „волуте”, што је остварило динамичан ефекат пропињања брода на таласима). По Милораду Јевтићу, постоје извесне недоумице око „усаглашености лучних и правих линија или међусобног уклапања ортогоналне потке „брвнаре” и извијених површина „прамца”,¹⁰³⁴ што се делимично може правдати тежњом аутора да уједно изрази и диференцијацију и визуелно спајање два различита мотива.

¹⁰³³ Ђорђе Алфировић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 78.

¹⁰³⁴ Милорад Јевтић. „Кућа брод - Дом норвешко-српског пријатељства”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 89-90.

Глава V

5. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ ПОСЛЕ СЛОМА СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Крајем осамдесетих година XX века, друштво у Србији се налазило у сложеном процесу друштвеног и политичког преображаја, разапето између односа према сопственој традицији, актуелних владајућих идеологија, система вредности и визије националне будућности.¹⁰³⁵ Јачање етно-национализма које се јавило као контратежа комунистичком режиму, после низа бурних догађаја почетком деведесетих година, довело је до ескалације сукоба и грађанског рата, након кога долази до драматичног распада СФР Југославије. Почетком деведесетих година XX века су се десиле крупне промене у држави. Дошло је до краха комунистичке идеологије, постале су изразитије међунационалне противречности, а јавила се и криза економског и политичког система, што је све довело промене друштвено-политичког система, буђења националне свести и коначно, до распада СФР Југославије и стварања нових националних држава. Ауторитарност је постала једна од саставних и кључних одредница нове државе Србије.¹⁰³⁶ Након вишегодишње политичке, економске и друштвене кризе, која је праћена међунационалним сукобима и грађанским ратом, последњих година XX века, Србија је прешла из ауторитарног, у ново, али још увек недовољно уређено демократско друштво. Транзицију социјалистичког уређења у капитализам су пратили и још увек прате бројни проблеми. У економском смислу је све евидентнија сегрегација између богатог и сиромашног дела становништва. У политици преовлађују лични интереси појединаца у односу на опште (државне) интересе, што у великој мери подстиче неповерење народа у политички систем и у друштвене институције. За последњу деценију XX века, у Србији је посебно

¹⁰³⁵ Александар Игњатовић. „Порицање и обнова: Архитектура постмодернизма 1980-1991”, у: Мишко Шуваковић. *Историја уметности у Србији: XX век. Радикалне уметничке праксе 1913-2008*. вол. 1, Орион арт (Београд), 2010, стр. 657; Мари Жанин-Чалић. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: СЛЮ, 2013, стр. 367-369.

¹⁰³⁶ Данијела Лакић. „Нова национална држава на простору бивше СФРЈ”. *Српска политичка мисао* (Београд), бр. 2 (2010), стр. 121-139.

била карактеристична појава контраверзних бизнисмена или „тајкуна”, који су у улози инвеститора значајних архитектонских остварења, били потпомогнути криминалним групама, док су са друге стране уживали и политичку подршку.¹⁰³⁷ Незадовољство лошим економским, друштвеним и политичким околностима је довело до одсуства система вредности и моралних начела у друштву, као и до све изразитије индивидуализације становништва, које се окренуло сопственој породици, личним и животним интересима.¹⁰³⁸

Последњу деценију XX века у Србији је окарактерисала свеопшта криза, праћена ерозијом квалитета, појавом „дивље градње” и „турбо-архитектуре”. Начин на који су се ове бурне друштвено-политичке промене манифестовале у архитектури се огледа у сужењу изражајних могућности, у смислу појаве радикалнијих приступа пројектовању и њихове поларизације ка екстремним стваралачким тенденцијама. Разлози за појаву оваквих тенденција у српској архитектури, се могу наћи у различитим аспектима друштвеног, политичког, економског и културолошког контекста. Езра Акан (Esra Akcan) сматра да до екстремизације архитектонског стваралаштва, креативнијих и иновативнијих решења, најчешће долази у тренуцима када се успоставе адекватне културалне околности које иницирају авангардно стваралачко деловање.¹⁰³⁹ Један од значајних мотива који је утицао на појаву експресивних тенденција крајем XX века у Србији је тежња ка примени архитектуре као статусног симбола, средства за манифестацију материјалног стања, друштвеног сталежа или моћи. У нестабилним условима политичког преврата и лоше економске ситуације, веома мали број инвеститора у Србији (који је углавном имао непосредне контакте са врхом власти), је имао могућност да своје, у кратком року стечено богатство, инвестира у

¹⁰³⁷ Саша Јованчевић. „Ефекат ауторитарних тенденција у Србији 90-их година XX века”. *Политичка ревија* (Београд), вол. 9, бр. 4 (2010), стр. 39.

¹⁰³⁸ Проблеми радикализације животних принципа су се код становништва јавили као одраз неповерења у државне и политичке структуре, док су са друге стране, економски проблеми и лош животни стандард подстакли самовољу и спутавају морална начела грађана у њиховом односу према друштву, граду и животном простору (Загорка Голубовић. „Резултати демократске транзиције кроз призму грађана Србије 2005”. *Филозофија и друштво* (Београд), бр. 27 (2005), стр. 13-44; Загорка Голубовић. „Социолошко-антрополошка анализа дефицита транзиционог процеса у Србији (2005-2006) и могућности за разраду алтернативних пројеката”. *Филозофија и друштво* (Београд), бр. 30 (2006), стр. 91-105).

¹⁰³⁹ Esra Akcan. „Manfredo Tafuri's theory of the architectural avant-garde”. *The Journal of Architecture* (London), Vol. 7, No. 2 (2002), pp. 135-170.

репрезентативне архитектонске објекте и да се на тај начин истакне у друштву.¹⁰⁴⁰ Ову потребу су архитекти свесрдно користили, јер им је било у интересу да нађу квалитетног инвеститора и остваре свој ауторски израз. Изградња објеката на ексклузивним локацијама је била назнака успешног пословања и престижа. Први значајнији објекти овог типа су управне зграде (или „палате”)¹⁰⁴¹ предузећа и банки, које су биле прави репрезент друштвених околности у којима су настале, јер су представљале преформативни оквир за исказивање статуса у друштву.¹⁰⁴²

У најзначајнија остварења последње деценије XX века, која су настала као последица експресионистичких тенденција, могу се сврстати дела попут позоришта „Атеље 212” у Београду (Ранко Радовић, Радивоје Динуловић, 1988-93), пословног објекта „МПС” у Београду (Бранислав Митровић, 1988-97), пословног објекта „Кристал” у Београду (Спасоје Крунић, Слободан Рајовић, 1990-95), пословног објекта „Прогрес” у Београду (Миодраг Мирковић, Љубодраг Мангов, 1990-96), Југословенска куће у насељу „Голф 12” у Београду (Александар Ђокић, 1990-2000), пословног објекта „Цептер” банке у улици Краља Петра у Београду (Бранислав Митровић, Василије Милуновић, 1991-97), бензинске пумпе „Дејтон” у Београду (Марио Јобст, 1992-95), пословног објекта „Зора” у Београду (Спасоје Крунић, 1994-05), стамбено-пословних објеката у „YUBC” центру у Блоку 12 у Београду (Марио Јобст, 1995-99), пословног објекта „CRRON - Орач” у Београду (Огњен Ђуровић, 1996-03), Меморијалног центра на Равној гори (Спасоје Крунић, 1998-2000), пословне зграде телевизије „Пинк” у Београду (Александар Спајић, 1998-2000), Управне зграде „ХВБ банке” у Београду (Бранислав Митровић, 1999-02), Управне зграде „Креативни центар” у Београду (Михаило Чанак, 2000-02) и др.¹⁰⁴³ По мишљењу Александра Кадијевића,

¹⁰⁴⁰ Dragan Paunesku. „Kultura stanovanja kao osnovno odredište stila”. *Likovni život* (Beograd), br. 119-120 (2006), str. 57.

¹⁰⁴¹ Назив „палата” је неадекватан за овај тип објекта, али се и путем његове примене исказује тежња да се објекат представи у јавности на што репрезентативнији начин. У периоду последње деценије двадесетог века у Београду је подигнуто неколико сличних пословних објеката: Палата „Зептер”, Палата „Кристал”, Палата „Прогрес” и Палата „Зора”.

¹⁰⁴² Јелена Ристић. „Стамбена архитектура елите као простор за перформанс друштвених вредности”. *Наука + Пракса* (Ниш), вол. 12, бр. 1 (2009), стр. 174-177.

¹⁰⁴³ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003; Љиљана Милетић-Абрамовић. *Паралеле и контрасти: српска архитектура 1980-2005*. Београд: Музеј примењене уметности, 2007; Дијана Милашиновић-Марић. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво

остварења српских архитеката, крајем XX века, постају све експресивнија, што води ка великом напретку у области иновативне архитектуре, инжењерства и урбаног дизајна у Србији.¹⁰⁴⁴

И поред јаког утицаја ретроградних трендова у друштву и градитељству, у овом периоду се истичу квалитетом и дела српских нео-модерниста и минималиста, који су успели да у тешкој економској и друштвеној ситуацији успоставе значајан креативан учинак и естетску релацију са архитектуром у свету.¹⁰⁴⁵ Тежња ка минималистичкој крајности, има дубоке корене у српској архитектури, обзиром да су идејна начела модерне доминирала као најзначајнији приступ архитектонском пројектовању током двадесетог века у Србији.¹⁰⁴⁶ Након дводеценијске присутности постмодерне, крајем двадесетог века, у Србији се изнова јавила заинтересованост за утилитарност и апстраховане форме. Тежњу већине архитеката ка апстраховању и минималном је пратила лоша економска и друштвено-политичка ситуација у земљи, уз истовремену појаву феномена „дивље градње”.¹⁰⁴⁷ „Дивља градња” се у српској архитектури појавила деведесетих година двадесетог века, као материјализација револта, личних потреба, али и самовоље становништва, које се понашало по моделу политичара и власти, и које је сматрало да може да се неодговорно опходи према простору и друштву градећи стамбене и друге објекте без урбанистичких услова и пројектне документације. Из „сукоба” естетских ставова архитеката, животних потреба становника и драматичних друштвених и других околности, јавили су се софистицирани примери минималистичке естетике. Међу најзначајније примере са одликама неомодернистичке и минималистичке естетике у Србији се могу сврстати Стамбена зграда у булевару Краља Александра у Београду (Дарко

архитеката Београда, 2002; Милорад Јевтић. *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004; Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012; и др.

¹⁰⁴⁴ Александар Кадијевић. „Newer Serbian architecture and its audience”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Београд), бр. 39 (2011), стр. 266.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, стр. 265.

¹⁰⁴⁶ Ljiljana Blagojević. *Modernism in Serbia: The elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*. Cambridge - London: MIT Press, 2003.

¹⁰⁴⁷ Феномен „дивље градње” у српској архитектури се јавио деведесетих година двадесетог века, као материјализација револта, личних потреба, али и самовоље становништва, које се понашало по моделу политичара и власти, и које је сматрало да може да се неодговорно опходи према простору и друштву градећи стамбене и друге објекте без урбанистичких услова и пројектне документације.

Марушић, Миленија Марушић, 1989-2000), пословни објекат „Еуроцентар” у Београду (Милена Бојовић, Јелена Ивановић, Војводић, Светлана Литвиновић, 1994-03), вила Зарић у Лацковићевој улици у Београду (Ружица Божовић Стаменовић, Драган Стаменовић, 1994-97), Стамбена зграда у Кумановској улици у Београду (Бранислав Митровић, 1996-2000), Вила Латинић у Темишварској улици у Београду (Миодраг Мирковић, 1997-99), Вила „С” у Чолак Антиној улици у Београду (Мустафа Мусић, 1997-2000), Југословенско драмско позориште у Београду (Зоран Радојичић, Дејан Миљковић, 1997-03), пословна зграда „МПЦ” у Београду (Василије Милуновић, 1998-2000), пословна зграда „ЛИНПРОС” у Београду (Светислав Личина, 1992-98), стамбено пословни комплекс у булевару Ослобођења у Новом Саду (Дарко Марушић, Миленија Марушић, 1989-98), спортски центар „Миленијум” у Вршцу (Петар Арсић, 1995-02), пословни центар „М Пласт” у Шапцу (Богдан Славица, Ђорђе Геџ, Светислав Мартиновић, 1999-02) и др.¹⁰⁴⁸

5.1. СКУЛПТУРАЛНОСТ ФОРМЕ

Тежња ка израженијој скулптуралности форме је постала све изразитија у архитектури Србије након 1990. године. У околностима веома мале продукције током трајања ратних деведесетих година XX века, у условима у којима су новонастали богаташи и инвеститори очекивали да им се испројектује и изгради нешто несвакидашње, што би истакло њихову материјалну и статусну позицију у друштву, архитекти су најчешће прибегавали неконвенционалним, експресивним решењима, како би се и сами експонирали у односу на оштру конкуренцију. Применом нових компјутерских технологија, које су се почетком деведесетих година јавиле у Србији,¹⁰⁴⁹ архитекти су успевали да лакше и за краће време,

¹⁰⁴⁸ Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*

¹⁰⁴⁹ Примена првих компјутерски подржаних програма за полуаутоматско цртање или „CAD” софтвера (Computer Aided Software) у архитектури и грађевинарству у Србији се јавља око 1989. године, седам година након пуштања у комерцијалну употребу првих CAD програма у свету, који су помагали и служили у раванском и просторном дигиталном цртању и визуелизацији архитектонских објеката. По мишљењу Арбера Садикија, сложене параболоидне и аморфне структуре, које представљају идентитет савремених стваралаца попут Френка Герија (Frenk O. Gehry) или Питера Ајзенмана (Peter Eisenman), биле би веома тешко оствариве или немогуће да није било CAD програма који помажу у дефинисању таквих облика (Arber Sadiki. „Razvoj računarskog projektovanja i njihov uticaj na arhitekturu”. *Nauka+Praksa* (Niš), vol. 12, br. 1 (2009), str. 182-184).

реализују своје стваралачке визије, док им је са друге стране примена нових програма омогућила да инвентивне идеје, са сложеним просторним обликовањем и компоновањем, које би иначе захтевале виши ниво имагинације, на једноставнији и оперативнији начин успешно савладају.¹⁰⁵⁰ Примери радикалне скулптуралности су самим тим постали могући и граница архитектонског стваралаштва се још више померила у правцу ограничења људске маште. Љиљана Милетић-Абрамовић посебно истиче млађу генерацију архитеката, која се посветила савладавању и примени нових компјутерских технологија у архитектури, што је довело до њиховог значајнијег истицања и присутности у архитектури крајем XX века.¹⁰⁵¹

[Слике 83а-г] Код нереализованог пројекта пијаце и тржног центра на Бановом брду у Београду из 1993. године (арх. Александар Ђокић), аутор се по угледу на пројекат пијаце Јана Дубовог на Цветном тргу, „оградио” од постојећих регулација на локацији и развио слободну, скулптуралну форму хале. Пијаца је пројектована као сложена структура састављена од спирално залучене хале и два цилиндрична анекса, од којих се један утапа у риболику форму главног простора пијаце. По Зорану Маневићу, Александар Ђокић је „своју структуру романтизовао декоративним кулама на улазу и декоративним завршецима лентерне кружних хала”.¹⁰⁵² Кров хале је закривљеног, сочивастиг облика, расцепљен при врху, како би се успоставила адекватна циркулација ваздуха у простору, спирално се уздиже и прилагођава денивелацији терена. Као посебно импресивно решење, Маневић истиче конструктивни склоп хале, који се попут чипке превезују, градећи динамичан, покренути сплет елемената у простору.¹⁰⁵³ Улази у простор хале се налазе са више страна, али је најкарактеристичнији улаз из приступне улице, паралелне са улицом Б.Марковића, код кога се динамичност форме на најизразитији начин доживљава. Продајни простори су распоређени по ободу хале и граде залучен и чрст фронт са обе стране објекта. У артикулацији фасада, аутор

¹⁰⁵⁰ Чарлс Ценкс. *Нова парадигма у архитектури*. Београд: Орион Арт, 2007, стр. 207; Branko Kincl, Alenka Delić. „Информацијске и комуникацијске технологије и њихов утицај на стамбenu архитектуру”. *Prostor* (Zagreb), vol. 2[24], br. 10 (2002), str. 181.

¹⁰⁵¹ Љиљана Милетић-Абрамовић. *Паралеле и контрасти: српска архитектура 1980-2005*. Београд: Музеј примењене уметности, 2007, стр. 69.

¹⁰⁵² Зоран Маневић. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 48.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, стр. 167.

се руководи претходно већ испробаним решењима, које је у више наврата примењивао на стамбеним објектима. Такође, на више места користи кулице и полуцилиндричне баце на крововима.

[Слике 84а-в] Први реализовани објекат, код кога се јавља тема наглашене скулптуралности, након распада СФР Југославије је реконструисана зграда позоришта „Атеље 212” у Београду из 1992. године (арх. Ранко Радовић, Радивоје Динуловић).¹⁰⁵⁴ Објекат је пројектован у духу постмодернизма и последњи је значајан објекат у стваралачком опусу Ранка Радовића.¹⁰⁵⁵ Зграда „Атељеа 212” се налази на уској локацији у ужем центру града и директно излази на фреквентну Светогорску улицу. Из оваквих просторних услова је проистекла идеја аутора да се позоришту уместо некадашњег ортогоналног предпростора са дрветом, формира адекватан закривљени простор у виду мање пјачете, који је по речима Дијане Милашиновић Марић „реконструисан у складу са променом идеја о позоришту које више није само храм у коме се догађа уметност, већ излази изван својих зидова и представама се окреће уличном, урбаном и свакодневном”.¹⁰⁵⁶ По њеном мишљењу, идеја да се „гламур позоришних збивања” изнесе на главну фасаду објекта је у сагласју са постмодернистичким тежњама ка јаснијој и непосреднијој комуникацији са публиком.¹⁰⁵⁷ Милорад Јевтић се не слаже са ставом аутора, да је прелазак из ортогоналне форме предпростора у „неприродно” лучну форму, адекватан третман, чему је требало тежити, јер је то по његовом мишљењу изазвало „несугласице између спољњег прилаза и предворја као унутрашњег просторног пандана”. Он посебно спори појаву куле и њену истакнуту позицију у читавој композицији, јер сматра да такав елемент није одговарајући превез између лучне форме и равне уличне фасаде. Са друге стране, „обликовна пренатрпаност и стилска недоследност” су по његовом мишљењу

¹⁰⁵⁴ Објекат данашњег „Атељеа 212” у Београду је настао реконструкцијом некадашње зграде позоришта, коју је пројектовао Бојан Ступица 1964. године.

¹⁰⁵⁵ Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 155.

¹⁰⁵⁶ Дијана Милашиновић Марић. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката Београда, 2002, стр. 47.

¹⁰⁵⁷ Д. Милашиновић Марић. *loc. cit.*

главни утисци који се доживљавају у сусрету са овим објектом.¹⁰⁵⁸ Међутим, по речима Раше Динуловића, једног од аутора:

„У односу на актуелну домаћу културу и архитектонско стваралаштво, сматран за „enfant terrible”, *Атељеа 212* представљао је како у архитектонском, тако и у стваралачком смислу отелотворење анархизма, контрапункта, и у неку руку, анти-архитектуре”.¹⁰⁵⁹

Он такође сматра да је алтернативни објекат „Атељеа 212” обележио период историјске авангарде и да представља оличење театарности архитектуре. Аутори инсистирају на сценичности архитектуре, третирајући фасадно платно зграде једнако као сценографију неке позоришне представе. Међутим, оно због чега овај објекат чини нешто више од чистог сценографског решења, је његов однос према улици и граду. Улаз предпростор (пјачета) позоришта је тај који чини овај градски амбијент „простором представе”, који није „представа града, већ стварни простор градског живота”.¹⁰⁶⁰

[Слике 85а-в] Смањен обим инестиционих улагања, који се јавио током деведесетих година двадесетог века, узроковао је повећање интересовања за архитектонске теме мањег обима, попут бензинских станица. Тежња инвеститора да се што боље представе својим новим пословним објектима је подстакла архитекте да се изражавају скулптуралним и „спектакуларним формама”.¹⁰⁶¹ По речима Љилијане Милетић-Абрамовић, прва од таквих пумпи је бензинска станица „Дејтон” у Београду из 1995. године (арх. Марио Јобст).¹⁰⁶² Станица „Дејтон” се налази на истакнутој позицији раскршћа Булеvara Михајла Пупина и улице Милентија Поповића, непосредно испред хотела „Хајат”. Следећи систем надовезаних асоцијација аутор долази до аналогije по којој „као што грлу треба украс, брош или медаљон, тако и Југопетроловом и Хајатовом кристалу треба

¹⁰⁵⁸ Милорад Јевтић. „Много је мало - Нова зграда Атељеа 212, архитекти Ранко Радовић и Радивоје Динуловић”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 105-106.

¹⁰⁵⁹ Раша Динуловић, Драгана Константиновић, Миљана Зековић. *Архитектура сценских објеката у Републици Србији*. Нови Сад: Факултет техничких наука, Департаман за архитектуру и урбанизам, 2011, стр. 112.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, стр. 203.

¹⁰⁶¹ Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 79.

¹⁰⁶² Бензинска станица „Југопетрол” спада у три најзначајнија остварења архитекте Марија Јобста (поред пословне зграде ЈАТ-а и стамбено-пословног центра у блоку 12, на Новом Београду). Станица је пројектована на истој локацији на којој се претходно налазила једна од првих пумпи на Новом Београду. Добила је популарни назив „Дејтон” по Дејтонском споразуму (новембар 1995), који је потписан у исто време када је пумпа званично отворена (Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 98).

мекоћа и боја”.¹⁰⁶³ Основна идеја аутора је да на позицији поред хотела „Хајат” треба оформити „знак, препознатљив и снажан”. Зоран Маневић наводи да у окружењу монументалних зграда Новог Београда, аутор није имао другог избора сем да се током пројектовања бензинске станице послужи екстремним изражајним средствима, јер би у супротном:

„стандардна форма објекта Бензинске пумпе била „прогутана” од стране тако снажног суседа какав је комплекс „Југопетрол-Хајат” или нешто даљих стамбених и пословних кула. Нашавши се у таквом окружењу, Јобст није имао другог избора осим да се прихвати екстремно упечатљивих средстава у облику, конструкцији и боји”.¹⁰⁶⁴

Сведеност садржаја који се налазе у затвореном простору, пружила је аутору могућност да се слободније изрази са спољним наткривеним просторима. Следећи визију о месту на коме „извире енергија и на коме се обнавља кретање”,¹⁰⁶⁵ аутор доводи бензинску станицу у везу са симболом „морског таласа” који се „незауостављиво креће и чија је снага трајна”.¹⁰⁶⁶ Стога се у основном концепту објекта јављају три мотива талас, троугаона призма и боја. Марио Јобст наводи, да му је намера била да успостави релацију са Антићевим комплексом „Југопетрол-Хајат”, због чега се одлучио да „троугаону призму положи на тло и преко ње направи талас”.¹⁰⁶⁷ Динамичност заталасане форме и јарка, интензивна боја, стварају илузију покренутости великог црвеног таласа. Аутор у више наврата помиње да су му динамика форме и кретање, главне преокупације у стваралаштву. У интервјуу са аутором текста Јобст каже:

„Ја иначе имам потребу да „статичне” објекте, мислим на архитектуру, покренем, померим, да уведем извесну динамику, а посебно је изражено то што стално тежим скульптуралности”.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶³ Извод из текста „Бензинска станица Југопетрол, Нови Београд, Блок 20” (аутор: Марио Јобст, 15. фебруар 1996).

¹⁰⁶⁴ Зоран Маневић. *Архитекта Марио Јобст: мултимедијална монографија*, Београд: Центар ВАРМ, 2007, стр. 14-15; Зоран Маневић. „Од талента до велемајстора архитектуре”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 43 (2003), стр. 10.

¹⁰⁶⁵ Извод из текста „Бензинска станица Југопетрол, Нови Београд, Блок 20” (аутор: Марио Јобст, 15. фебруар 1996).

¹⁰⁶⁶ Извод из текста „Бензинска станица Југопетрол, Нови Београд, Блок 20” (аутор: Марио Јобст, 15. фебруар 1996).

¹⁰⁶⁷ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 81.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, стр. 81.

Бензинска станица се састоји од затвореног, призматичног дела објекта и наткривене, заталасане надстрешнице, која је изведена из четири паралелно постављена заталасана, челична носача. Испод примарних носача су паралелно распоређени линеарни носачи просторне решетке, који служе за укрућење конструктивног система и као снегобран. Зоран Маневић наводи да мотив заталасане конструкције, ритам конструктивних елемената и посебно јарка црвена боја, „доминирају и представљају снажан ликовни мотив на улазу у подручје Новог Београда”.¹⁰⁶⁹ Скулптурални карактер композиције, визуелна пречишћеност и препознатљивост, проистичу из ауторог става да је „архитектонско дело једна велика скулптура у коју се може ући”.¹⁰⁷⁰

[Слике 86а-в] Експонирана позиција пословног објекта „Прогрес” у Београду из 1996. године (арх. Миодраг Мирковић, Љубодраг Мангов),¹⁰⁷¹ који се налази у најужем центру града, угао Кнез Михајлове и Змај Јовине улице у Београду, наспрам зграде Француског културног центра, је значајно утицала на скулптурални карактер и репрезентативност објекта, док је са друге стране, програм условио да се у објекту позиционира изложбени простор, као наслеђени садржај некадашње галерије „Себастијан”. Основни став аутора је био да се „без уласка у разматрање, који би стил био прихватљивији у пројектовању, успостави сагласност и хармонија објеката” у амбијенту раскршћа Кнез Михајлове и Змај Јовине улице, али никако „бледом, монотоним и досадном архитектуром”,¹⁰⁷² јер по речима Миодрага Мирковића, архитектура треба да буде „сложена, вишезначна и слојевита, али и да се са минимумом средстава постигне

¹⁰⁶⁹ Зоран Маневић. *Архитекта Марио Јобст: мултимедијална монографија*, Београд: Центар ВАМ, 2007, стр. 15.

¹⁰⁷⁰ Ђ. Алфировић. *op. cit.*, стр. 82.

¹⁰⁷¹ Пословни објекат „Прогрес” је најзначајнији реализовани објекат архитеката Миодрага Мирковића и Љубодрага Мангова. Аутори су добили право на реализацију неколико година након освојене прве награде на архитектонском конкурсима 1990. године. За реализовано дело су добили Борбину награду за архитектуру 1996. године (Аноним. „Архитектура је утилитарна и егзистенцијална”. *Austrotimes* (Београд), бр. 8 (2009), стр. 4-7). По Горану Половини и Дијану Милашиновић Марић, Палата „Прогрес” представља истакнути пример „позне фазе постмодернизма” (Горан Половина. „Транзитивни обликовни концепти на примерима архитектуре Београда”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 60; Дијана Милашиновић-Марић. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката Београда, 2002, стр. 28).

¹⁰⁷² Извод из Текстуалног образложења, добијеног од Миодрага Мирковића 2013. године.

максимални ефекат”.¹⁰⁷³ Примарни композициони склоп објекта је веома разуђен и по мишљењу Горана Половине, динамизам и покренутост његових маса се могу довести у везу са барокним искуствима.¹⁰⁷⁴ Главни мотив објекта је акцентирана застакљена кула, која успоставља дијалог са суседном кулом сличног волумена на згради Француског културног центра.¹⁰⁷⁵ Милорад Јевтић је мишљења да је намера аутора била да се, са једне стране, акцентирањем угаоног мотива, скрене пажња са фасаде у Змај Јовиној улици (која је четири пута дужа од фасаде у Кнез Михајловој) и тиме да већи, или бар једнако вредан значај обема фасадама,¹⁰⁷⁶ док са друге стране, Мирковић наводи да му је тежња била усмерена ка успостављању и наглашавању везе Кнез Михајлова улица-Облићев венац-Косанчићев венац.¹⁰⁷⁷ По Мирковићу, поглед са угла на зграду „Прогреса”, представља „референтну тачку” за сагледавање и доживљај њене експресивности.¹⁰⁷⁸ У визуелном смислу, аутори Мирковић и Мангов су код зграде „Прогрес”-а у Београду, тежили да нађу добар баланс савременог и традиционалног, због чега су обе фасаде јасно расчлањене на два доминантна материјала (бели мермер и стакло). Фасаде објекта су декомпоноване, покренуте и преливају се заталасано, једна у другу. У њиховом третману се истичу три целине: кубичан корпус зграде, конвексни, вишеспратни цилиндрични еркер и застакљена кула на углу. Сви елементи се међусобно прожимају и сједињују у сложену скулптуралну форму.¹⁰⁷⁹ Приземље објекта је застакљено стакленим панелима велике висине, с циљем визуелног повезивања простора Змај Јовине улице са простором приземља и сутерена галерије. Дијана Милашиновић Марић наводи да објекат „Прогреса” поседује „барокни набој, напетост и динамику”, који су посебно изражени на фасади ка Змај Јовиној улици, код које „вишеспратни еркер излази ван зоне грађевинске линије, чиме помера

¹⁰⁷³ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервју са Миодрагом Мирковићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 38 (2013), стр. 85-88.

¹⁰⁷⁴ Г. Половина. *op. cit.*, стр. 60.

¹⁰⁷⁵ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 225-226.

¹⁰⁷⁶ Милорад Јевтић. „Три нове зграде у заштићеној зони Кнез Михајлове улице - Кнез Михајлова 30, Прогрес, Зептер”, у: *Критички рефлекс - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 134-135.

¹⁰⁷⁷ Извод из Текстуалног образложења, добијеног од Миодрага Мирковића 2013. године.

¹⁰⁷⁸ Ђ. Алфиревић. *op. cit.*, стр. 85-88; Миодраг Мирковић. *О архитектури: Анамнеза за будућност*. Београд: Миодраг Мирковић, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004, стр. 31.

¹⁰⁷⁹ Г. Половина. *op. cit.*, стр. 60.

статичност објекта”.¹⁰⁸⁰ Милорад Јевтић сматра да експресивност заобљене стаклене површине, у којој се огледају „измењиве слике околних објеката” ствара „нове и занимљиве визуелне призоре”,¹⁰⁸¹ док за Љиљану Милетић Абрамовић, рефлексивна стаклена фасада „Прогреса” ствара илузију „еклектичке сентименталности”.¹⁰⁸²

[Слике 87а-в] Скулптурални карактер пословног објекта „МПС” у Београду из 1997. године (арх. Бранислав Митровић),¹⁰⁸³ проистиче из атрактивног просторно-обликовног склопа објекта, који се састоји из расчлањених геометријских форми (кубуса)¹⁰⁸⁴ и њиховог динамичног прожимања на углу. Објекат се налази на експонираној локацији, на углу Карађорђевој и Личке улице, у непосредној близини Главне железничке станице у Београду. По речима аутора Бранислава Митровића, такав положај „обавезује и инспирише у правцу тражења аутентичног репера, који може да се уклопи у будућу просторну слику окружења”.¹⁰⁸⁵ Функционална организација простора је рационална и логично спроведена. Вертикалне комуникације су позициониране у унутрашњем углу зграде, уз залучени фасадни зид, како би остале фасаде имале слободнији обликовни третман. Нижи делови објекта прослеђују регулативне правце суседних зграда из непосредног окружења, до угла на коме се, по Милораду Јевтићу, у „деконструктивистичком” маниру, издиже стаклени полуцилиндар, који просеца

¹⁰⁸⁰ Д. Милашиновић-Марић. *op. cit.*, стр. 28.

¹⁰⁸¹ М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 134-135.

¹⁰⁸² Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 72.

¹⁰⁸³ Пословни објекат „МПС” је један од првих значајнијих самосталних објеката архитекте Бранислава Митровића, који је реализован у Београду. Иако је Бранислав Митровић учествовао на више од сто конкурса и побеђивао на многима, у свом стваралачком опусу има свега двадесетак реализованих објеката (Радош Драгутиновић. „Разговор са Браниславом Митровићем: Лепе куће уместо лепих слика”, у: *Академија архитектуре Србије - Рад, дела, коментари*. Београд: Академија архитектуре Србије, 2011, стр. 205; Владимир Митровић. „Конкурси: Места сталног учења и новог изазова” (интервју са Дарком Марушићем и Браниславом Митровићем). *ДанС* (Нови Сад), 28. септембар 2009). Композициону целину је по пројекту требало да чине две фазе, од којих је прва изведена. Пословном објекту „МПС” је 2007. године промењена намена у Хотел „Президент” и то без видних спољних интервенција на фасадама.

¹⁰⁸⁴ Под појмом „кубуса” Бранислав Митровић подразумева форму, која поседује пластична својства, попут: скулптуралности, апстрактности и материјалности (Бранислав Митровић. „Архетип и апстартна архитектонска форма”. (Приступна беседа новоизабраних редовних чланова САНУ, Српска академија наука и уметности, Београд, 20-23. мај 2013), непагинирано).

¹⁰⁸⁵ Извод из Текстуалног образложења „Пословни објекат МПС”, август 1999. године, непагинирано.

основни корпус динамичне композиције.¹⁰⁸⁶ Спратни делови, унутар стаклене полуцилиндричне љуске, су препуштени на углу зграде и формирају оштроугли еркер, који акцентира место завршетка (подножја) Теразијске терасе и успоставља комуникацију са зградом „Црвена застава” (арх. Василије Милуновић) на другом крају блока у Карађорђевој улици. Аутор наводи да је полукружни угаони сегмент („кула”) и висински репер и доминантни угао простора, који кореспондира са суседним објектима (угаоне куле код Загребачке и Каменичке улице) и успоставља потребну равнотежу у профилу улице.¹⁰⁸⁷ Бочни објекат (уз Карађорђеву улицу) је требало да буде зглобно повезан на постојећи, реализован део и да се завршава шпицастиим углом унутар кога је пројектовано помоћно степениште. Место „везивања” објеката је пројектовано у виду пешачке комуникације, која залученом путањом продире у унутрашњост блока, пратећи контуру полуцилиндричног спратног корпуса, формирајући вишеспратни „кланац”. Кровне површине нижег корпуса објекта су закошене, застакљене и прате нагибом сучељавање примарних корпуса. Расчлањавање фасадног зида на углу, се код пословног објекта „МПС” може посматрати као зачеће идеје, која ће се код наредних Митровићевих објеката (Палата „Цептер” у Београду, Стамбени објекат у Кумановској улици у Београду, Хотел „Центар” у Новом Саду и др.) преобразити у другачији приступ архитектонској експресивности, тј. у раслојавање површине зида по дубини, у чему се може видети наговештај Митровићеве наклонности према ликовности површине.¹⁰⁸⁸ Фасаде објекта су једноставног неомодернистичког израза, са материјализацијом у гранитним плочама и рефлективним стакленим површинама структуралне фасаде. У артикулацији фасадних површина се истиче тема експресивности „зида”, која ће годинама карактерисати Митровићева дела, као један од основних мотива. За Митровића, „зид” представља елемент аутономности простора објекта и код зграде „МПС” је дефинисан односом масе и отвора, док ће у каснијим делима тежити његовој

¹⁰⁸⁶ Милорад Јевтић. „Огледало за нови век - Палата МПС”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 124.

¹⁰⁸⁷ Извод из Текстуралног образложења „Пословни објекат МПС”, август 1999. године, непагинирано.

¹⁰⁸⁸ У виже наврата Бранислав Митровић истиче да му је неостварена животна жеља била да постане сликар и да је његов професор Срећко Лаиновић имао значајан утицај на идејне основе његовог стваралаштва (Р. Драгутиновић. *op. cit.*, стр. 205; Б. Митровић. *op. cit.*, непагинирано).

дематеријализацији и раслојавању, тј. експериментисањем са „дубином површине”.¹⁰⁸⁹ По речима аутора, експресивност зидне површине је један од кључних мотива који он носи у себи читав радни век и који потиче од његове импресије текстуром камених зидова паштровићевске архитектуре.¹⁰⁹⁰ Успостављени контраст у геометрији и материјалу са наглашеним и динамичним углом, по речима аутора, „скрива идеју и покушај да се експонираном и наглашеном формом покрије затечена празнина у простору и оствари репер на нивоу ширег простора који приличи датој локацији”.¹⁰⁹¹

[Слике 88а,б] Аутентичан пример примене теме скулптуралности се јавља код објекта монашке куће у оквиру манастира Увац из 1998. године (арх. Благота Пешић),¹⁰⁹² код кога је аутор на експресиван начин транспоновео традиционално градитељско наслеђе у савремену архитектонску форму.¹⁰⁹³ Монашка кућа је пројектована у савременом духу, једноставне је геометрије и конструкције. По речима Дијане Милашиновић Марић, аутор је настојао да „природну хармонију недирнутог амбијента кањона реке Увац, не наруши ни једним сувишним елементом”.¹⁰⁹⁴ Објекат је у основи заснован над неправилном основом, насталом сучељавањем два троугла, преко које је развијен снажан, преломљени кров, једноставне геометрије, који се оштроугло завршава при крајевима. Кровне равни су дијагонално накривљене, како би се простор унутрашњости куће отворио према крајолику. Накривљавање крова и његова нестандардна геометрија су пружили могућност да се на три места формира дубок трем, који корисници могу да користе у различитим приликама. Читав објекат је једноставно, аскетски материјализован, уз примену локалних грубо обрађених материјала, попут

¹⁰⁸⁹ Ђорђе Алфировић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 77.

¹⁰⁹⁰ Ђ. Алфировић. *loc. cit.*

¹⁰⁹¹ Извод из Текстуалног образложења „Пословни објекат МПС”, август 1999. године, непагинирано.

¹⁰⁹² Кућа за монахе је саграђена с циљем обнове и ревитализације комплекса уз порту манастира Увац (који је потпуно реконструисан) и који је саграђен у периоду између XV и XVII века. Објекат је малих димензија и квадратуре (око 65 м²), постављен је на постамент од камена и садржи приземље и поткровље (Дијана Милашиновић Марић. „У сагласју с природом: Нова монашка кућа у манастиру Увац, архитекта Благота Пешић”. *Глас јавности*, 2 мај 2000).

¹⁰⁹³ Zoran Lazović. „The Zero Decade of Architecture in Belgrade and Serbia”. *Serbian Architectural Journal* (Belgrade), no. 1 (2009), p. 10.

¹⁰⁹⁴ Д. Милашиновић Марић. *op. cit.*

клесаног камена (серпентина) и дрвене шиндре од црног бора, због чега се објекат визуелно сједињује са простором манастира. Скулптурални карактер проистиче из покренутих равни кровова, који су у целисти накривљени и пружају се над неправилном основом објекта, што је делимично и одраз романтичарског става аутора.¹⁰⁹⁵ Милорад Јевтић уочава „свежину пројектантског приступа”, који је аутор применио на монашкој кући. Он сматра да је „савременом формом и приручним материјалима (камен, дрво) Пешић у манастриски комплекс пажљиво уградио детаљ несвакидашње оригиналности и лепоте, са кровом као тананом поентом”.¹⁰⁹⁶

[Слике 89а-д] Код стамбено-пословних објеката у „YUBC” центру у блоку 12 у Београду из 1999. године (арх. Марио Јобст),¹⁰⁹⁷ основно опредељење аутора је било да због ексклузивности локације, објекти Е, Ф и Г, око новоформираног трга у комплексу, захтевају другачији архитектонски израз у односу на окружење.¹⁰⁹⁸ Угаони објекти (Е и Г) су слободностојећи у простору, галеријског типа и са централно позиционираним атријумом. Примаран склоп објекта је издигнут на постамент у односу на ниво улице и заснован је на једноставном кубусу, код кога су сва четири угла зграде идентично артикулисана. Експресионистички изглед објеката је последица ауторове тежње ка наглашеној скулптуралности и жеље да „статичне објекте покрене и уведе динамику”.¹⁰⁹⁹ Адитивним композиционим приступом су истакнута три основна мотива, који стварају утисак разуђености

¹⁰⁹⁵ Благота Пешић је дуго година радио у Заводу за заштиту споменика културе, као експерт из области сакралног градитељства у Србији из XVI и XVII века. Монашка кућа му је прва пројектантска наруџбина, након које је радио и вилу Пејовић на Повлену код Ваљево, која је због свог карактеристичног изгледа и бродских елемената названа „камена арка” и конак манастира Бањска (коаутори група АГМ) (Љиљана Љиљак. „Камена арка над Мравињцима”. *Колубара* (Ваљево), септембар 2003).

¹⁰⁹⁶ Милорад Јевтић. „Салон, Славија - Салон архитектуре '98”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 127.

¹⁰⁹⁷ Стамбено-пословни објекти у Блоку 12 („YUBC” центар) на Новом Београду представљају најзначајније остварење архитектке Марија Јобста (поред бензинске станице „Дејтон”). Југозападни део блока је пројектовао Марио Јобст и чине га објекти Е, Ф и Г, док је североисточни део пројектовао Милутин Геџ. Блок 12 је у основи симетричан у односу на правац нормалан на Булевар Михајла Пупина. Угаоно позиционирани објекти (Е и Г) су у композиционом смислу скоро идентични и разликују од преосталог дела блока по степену своје изражајности. Аутор је за реализоване објекте у Блоку 12 добио Годишњу награду Енергопројекта за стручна достигнућа у 1998. години (Марио Јобст. „Стамбено-пословни објекат Г у Блоку 12”. *Енергопројект - Урбанизам и архитектура* (Београд), бр. 10 (1999)).

¹⁰⁹⁸ М. Јобст. *loc. cit.*

¹⁰⁹⁹ Ђ. Алфировић. *op. cit.*, стр. 81.

примарне волуметрије: угаони, цилиндрично заобљени балкони, обложени челичним брисолејима, са испуном од транспарентног лексана, скулптурални „зооморфни” мотиви („рода са раширеним крилима”) на угловима зграде и залучени челични носачи са терасама на срединама фасада, које су орјентисане према Булевару Михајла Пупина. Габарит објекта (димензија 60x52.5m) је, по речима Марија Јобста, захтевао разлагање примарне форме на структуру која би била више човекомерна. Наглашавањем углова, волумен објекта је у визуелном смислу скраћен, а применом боје и уситњене структуре материјала је делимично дематеријализован.¹¹⁰⁰ Љиљана Милетић-Абрамовић наводи да је „YUBC” центар „упечатљив објекат, снажне скулптуралне форме, који је проистекао из „барокног рукописа” подстакнутог интензивном маштом интравертног уметника”,¹¹⁰¹ а Дијана Милашиновић Марић, да је у питању дело „раскошних потеза и смеле архитектуре”, које провоцира посматрача својим неконвенционалним изразом.¹¹⁰² Надахнут изгледом објекта, Михајло Митровић га пореди са „зградоликом свемирском арком, која се са другог света спустила на пешчане спрудове Панонског мора”.¹¹⁰³ Из наведених тврдњи се може закључити да је аутор својим експресионистичким изразом постигао жељену реакцију код „публике” и поред извесних негативних тумачења.¹¹⁰⁴ Марио Јобст наводи да је код стамбено-пословних објеката у „YUBC” центру у Београду, желео да постигне сликарски „сфумато” ефекат увођењем ситних елемената од лексана (попут крљушти), које би стварале утисак „треперења”.¹¹⁰⁵ Код залучених балкона, који се скупљају дијагонално у вис, аутор налази инспирацију у „ефекту контраперспективе на фрескама манастира и у жељи да композицију визуелно издигне изнад тла”.¹¹⁰⁶ Говорећи о наглашеној артикулацији кровних пергола Јобстове „куће са једрима”,

¹¹⁰⁰ М. Јобст. *op. cit.*.

¹¹⁰¹ Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 74.

¹¹⁰² Дијана Милашиновић-Марић. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката Београда, 2002, стр. 150.

¹¹⁰³ Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 99.

¹¹⁰⁴ Љиљана Бакић. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Љиљана Бакић (Београд), 2012, стр. 256-258.

¹¹⁰⁵ Ђ. Алфировић. *op. cit.*, стр. 81.

¹¹⁰⁶ Ђ. Алфировић. *loc. cit.*

Зоран Маневић увиђа директну релацију са сецесијском куполом на крову Таназовићеве Телефонске централе у Београду.¹¹⁰⁷

[Слике 90а-г] Меморијални дом на Равној гори¹¹⁰⁸ је 1998. године пројектовао архитекта Спасоје Крунић, као слободностојећи објекат, позициониран на благо издигнутој узвишици.¹¹⁰⁹ Нестандардна изражајност је постигнута расчлањавањем и „ломљењем” примарног архитектонског склопа објекта, чиме је омогућено отварање визуре са терасе која се налази у средишту објекта, према пикторескном равноргорском окружењу. Основна креативна снага ауторског израза је постигнута вештом композиционом поставком закошених и перфорираних камених зидова, који објекту дају посебну свежину и аутентичан скулптуралан изглед.¹¹¹⁰ Објекат је управно орјентисан у односу на заталасан нагиб терена. Композициони склоп дома је архетипски сведен и по Љиљани Милетић Абрамовић, настао је као интерпретација традиционалних карактеристика регионалног наслеђа,¹¹¹¹ што Милош Перовић види као резултат „сентименталног односа према међуратном периоду”.¹¹¹² Милорад Јевтић сматра да је објекат Меморијалног центра „неочекивано решење изузетне креативне свежине”.¹¹¹³ Основни корпус објекта је заснован на неправилној основи, проистеклој из облика засеченог правоугаоника, чија је једна страна „сломљена” и отвара се према сликовитој панорами Равне горе. Главни приступ објекту је са бочне стране, чиме је посетилац усмерен да

¹¹⁰⁷ Зоран Маневић. *Архитекта Марио Јобст: мултимедијална монографија*, Београд: Центар ВАМ, 2007, стр. 16-18.

¹¹⁰⁸ Меморијални центар на Равној гори код Ваљева је саграђен у знак сећања на устанак краљевске југословенске војске, предвођене генералом Дражом Михајловићем, против немачког окупатора током Другог светског рата. Објекат Меморијалног центра је најзначајније остварење архитекте Спасоја Крунића и једно је од ретких дела српске архитектуре чији су вредност и значај потврђени ван граница Србије (Phaidon Press. *The Phaidon atlas of contemporary world architecture*. University of California: Phaidon, 2005, p. 613). За реализовано дело, Спасоје Крунић је добио Борбину награду за архитектуру и Награду Савеза архитеката Србије 2001. године.

¹¹⁰⁹ Објекат има два нивоа, од којих је сутеренски ниво, због разлике у терену искоришћен за техничке и помоћне просторије. У просторној организацији објекта се на вишем нивоу, од главних садржаја истичу: а) музеј посвећен равноргорском покрету, б) библиотека са читаоницом и службеним просторијама и в) вишенаменска сала за предавања и конгресе.

¹¹¹⁰ Милорад Јевтић. *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004.

¹¹¹¹ Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 83.

¹¹¹² Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 224.

¹¹¹³ Милорад Јевтић. „Моћ камених зидова - Објекат на Равној гори”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 181.

прође кроз наткривени коридор, кога граде камени фасадни и перфорирани слободностојећи зид. Исходиште приступне комуникације се завршава терасом са које се отвара поглед према околини. Поред главне пешачке комуникације, са спољне стране слободностојећег зида, постављена је благо закошена рампа, која се завршава на месту „лома” два зида, што ствара визуелни утисак продирања кроз камену површину. Објекат је наткривен једноставним, плитким, четвороводним кровом, благо издигнутим изнад камених фасадних зидова и одељеним низом прозора, што ствара утисак одвајања и „лебдења” крова.¹¹¹⁴ Мирна површина крова је у слеменом делу расцепљена, што на атрактиван начин уводи зенитално осветљење у ентеријер објекта. Главни акценат у композиционом склопу чини слободно постављени, префорирани камени зид, који у прилазном делу паралелно прати фасадну раван објекта, да би у зони улаза нагло променио правац отварајући визуру према околном пејзажу, што по Милораду Јевтићу ствара доживљај меморијалног карактера.¹¹¹⁵ Изразита хоризонталност објекта и строга, експресивна геометрија, у визуелном смислу представљају специфичан контрапункт „меком”, благо заталасаном пејзажу Равне горе. По речима Спасоја Крунића, као и код већине његових објеката, намера му је била да постигне органску усклађеност објекта са окружењем, што Меморијални центар на Равној гори доводи у блиску (духовну) везу са објектима Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright).¹¹¹⁶ У материјализацији Меморијалног дома на Равној гори су примењени локални материјали (дрво и камен), са изузетком површине крова која је пројектована и изведена у бакарном лиму, са циљем да након патинирања зелена боја крова још више сједини објекат са околином.¹¹¹⁷ Сви зидови и спољашне подне површине (тераса и приступне стазе) су обложени грубо клесаним каменим плочама, златно жуте боје и у неправилном слогу.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, стр. 182.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, стр. 181-182.

¹¹¹⁶ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 62; Ђорђе Алфиревић. „Најближа ми је органска архитектура” (интервју са арх. Спасојем Крунићем). *Архитектура* (Београд), бр. 171 (2012), стр. 14-17.

¹¹¹⁷ Дијана Милашиновић-Марић. „Склад природе и грађења”. *Глас јавности* (Београд), 03.04.2001.

[Слике 91а-в] Специфичан пример експресионистичке архитектуре је управно-пословна зграда телевизије „Пинк” из 2000. године (арх. Александар Спајић).¹¹¹⁸ Све особености телевизијске компаније, архитекта Спајић је преточио у сложену и софистицирану технолошку структуру зграде, која својим експресионистичким карактером недвосмислено одражава динамичност успешне медијске куће. Зграда је циљано пројектована да својим необичним изгледом одудара од непосредног окружења и да ниједног пролазника и посетиоца не остави равнодушним.¹¹¹⁹ Зграда телевизије „Пинк” је слободностојећи објекат, који се налази на истакнутој позицији раскршћа у елитној зони Београда (Дедињу) и који је окружен хетерогеном групацијом ниских објеката, једнопородичног и резиденцијалног становања. По речима аутора, основни концепт објекта је проистекао из жеље да се „смисао медија преточи у архитектонско дело, које ће својим обликом исказивати технолошку сложеност и тежњу ка савршенству”. Са друге стране, аутор наводи да је био инспирисан „хај-тек” (Hi-Tech) остварењима Ричарда Роџерса (Richard Rodgers) и Нормана Фостера (Norman Foster), што га је навело на размишљање да „зграда треба да буде попут екрана, тј. да делује као технолошки производ” и да никога не би требала да остави равнодушним.¹¹²⁰ Михајло Митровић истиче да је Александар Спајић у великом стилу демонстрирао новремене квалитете „хај-тек” архитектуре, пројектујући пословни објекат „варничавих склопова и финих детаља” (вероватно мислећи на светлуцање стаклене и металне опне).¹¹²¹ Дијана Милашиновић-Марић наводи, да зграда својим обликовањем, материјализацијом, дизајном ентеријера и односом према непосредном окружењу „одражава провокативан и агресиван карактер „Пинк”

¹¹¹⁸ Пословна зграда телевизије „Пинк” је један од најконтраверзнијих објеката који су реализовани у Србији у другој половини XX века. У архитектонској критици је окарактерисан као „Турбо” архитектура (Милорад Јевтић. „Турбо инокс - Зграда РТВ Пинк”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 172-173), због свог неконвенционалног и експресивног изгледа, док је по мишљењу Мишка Шуваковића, објекат главни архитектонски репрезент периода транзиционог глобализма (Miško Šuvaković. „Architecture as Cultural Practice”. *Serbian Architectural Journal* (Belgrade), no. 1 (2009), pp. 186).

¹¹¹⁹ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Александром Спајићем, Предрагом Ристићем, Зораном Булајићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 36 (2012), стр. 75-78.

¹¹²⁰ *Ibid.*, стр. 76.

¹¹²¹ Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 138.

телевизије”.¹¹²² Љиљана Милетић Абрамовић је мишљења, да је појава зграде „Пинк” телевизије одиграла веома важну улогу у архитектонској култури Србије, јер је својом „атрактивном, свемирском архитектуром” испровоцирала и заинтересовала многе инвеститоре, промовишући савремени архитектонски израз.¹¹²³ Концепт ентеријера је заснован на идеји да простор зграде, „када се уђе у њега, треба да оставља утисак да је већи и да је без баријера”.¹¹²⁴ Све кључне активности и просторије у ентеријеру имају неометану визуелну комуникацију, која је у сагласју са динамичним карактером медија. Спајић истиче да је увек био поборник смелијег приступа стваралаштву, а што се зграде „Пинка” тиче, желео је да постигне ефекат „динамике и кретања”, тј. да објекат делује као да ће сваког тренутка да се „покрене и нападне”.¹¹²⁵ Осврћући се на своје претходно стваралаштво, током деведесетих година XX века, Спајић каже да његова дела из тог периода делују „помало агресивно” и да је „свесно тежио атрактивности и оригиналности”.¹¹²⁶ Фасаде пословног објекта телевизије „Пинк” у Београду презентују карактер медијске куће, због чега су употребљени материјали попут затамљеног стакла и алу-бонда, чиме је постигнут визуелни ефекат „гламура” који зграда одражава. Динамичном комбинацијом разнородних елемената дефинисан је двозначан карактер фасада. Са једне стране, објекат делује као „страно ткиво” које је у потпуној дисхармонији са окружењем, док са друге стране, по Дијани Милашиновић-Марић, ова „необична и изазовна архитектура, шаље футуристичке поруке и наговештаје променљивости и виртуелности”.¹¹²⁷ Милорад Јевтић сматра да је први утисак о објекту његова „морфолошко-градивно-колористичка наметљивост”, јер мноштво различитих елемената просто „засипају посматрача својим избиљем”.¹¹²⁸ Такође, наводи да објекат изгледа као да је аутор желео да импресионира и покаже шта је све од савремених материјала могло да се направи,

¹¹²² Дијана Милашиновић-Марић. „Архитектура и место”. *Глас јавности* (Београд), 25.02.2002.

¹¹²³ Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 82.

¹¹²⁴ Функционална организација просторија је проистекла из технолошког процеса, по коме је „производни” део смештен у подземном нивоу, „обрада” материјала и припремни радови у приземљу, а административни блок по спратовима (Б. Алфиревић. *op. cit.*, стр. 76).

¹¹²⁵ *Ibid.*, стр. 77.

¹¹²⁶ *Ibid.*, стр. 78.

¹¹²⁷ Д. Милашиновић-Марић. *op. cit.*

¹¹²⁸ М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 172.

јер је „расипање пластичних елемената одвело у несређени просторни догађај”.¹¹²⁹ Ауторову тежњу, да ликовном експресијом објекта материјализује карактер телевизијског програма који се ствара у њему, Јевтић оштро критикује, позивајући се на драстично занемаривање „духа места” током пројектовања.

[Слике 92а,б] Након успешне реализације Палате „Цептер”, изграђене 1997. године у Београду, архитекта Бранислав Митровић је изнова заинтригирао српску јавност реализацијом управне зграде „ХВБ банке” у Београду 2002. године, која представља радикални приступ интерполацији у затеченом градском блоку.¹¹³⁰ Својом позицијом у заштићеној зони најужег центра града и у непосредној близини једне од најзначајнијих цркви Београда (Саборна црква), зграда ХВБ банке скреће пажњу екстравагантним изгледом, који доминира у старом градском језгру. Пословни објекат „ХВБ” банке се налази на раскршћу улица Рајићеве и Цара Лазара, у заштићеној амбијенталној целини уз Кнез Михајлову улицу (најужи центар града). Снажна и широко испуштена надстрешница, драматично сече простор и јасно одређује горњу границу профила улице. Динамичност просторних планова у предњем делу фасаде је настала као последица тежње ка усклађивању смакнутих регулација суседних објеката. С обзиром на то да је изведена у луксузним материјалима, зграда сугерише клијентима осећај сигурности и презентује статус и моћ банке.¹¹³¹ Имајући у виду да је амбијент Рајићеве улице у стилском смислу доста хетероген, аутор није сматрао да је неопходно да се објектом посебно прилагођава непосредном окружењу. Контакт са непосредном околином је остварен на радикалан и складан начин. Радикални приступ уклапању са суседним објектима, са једне стране је посебно наглашен, а са друге, ублажен и умирен понављањем мотива мансардних отвора.¹¹³² Митровић

¹¹²⁹ *Ibid.*, стр. 173.

¹¹³⁰ Пословни објекат „ХВБ” банке је тип угаоне интерполације, који по мишљењу Љиљане Милетић Абрамовић, својим „екстравертним дизајном представља кулминацију Митровићеве експресивне фазе” (Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 73). Након реализације објекта, Бранислав Митровић се окреће смирењем обликовном изразу и ликовности површине. Поред Бранислава Митровића, аутори ентеријера су Вања Милетић и Наташа Ђурић. За реализовано дело „ХВБ” банке Бранислав Митровић је добио Велику награду Савеза архитеката Србије и Награду Академије архитектуре за најбољи објекат у 2002. години.

¹¹³¹ Milica Vujošević, Marko Stojanović. „Financial Impact on Architecture of Belgrade Banks Now and Then”. *Proceeding from International Conference „Architecture and Ideology”*. Belgrade, 2012, p. 751.

¹¹³² Аноним. „Нова класика у историјском језгру”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 32.

наводи да је интерес банке за визуелним представљањем (са карактеристичних визуелних тачака из улице Кнез Михајлове и Краља Петра) у простору, „утицао на опредељење да се објекат истакне као архитектонски знак - репер, који би доминирао у простору, али не по цену угрожавања затечених квалитета постојећих објеката и амбијената”.¹¹³³ Стога се аутор орјентише у правцу свог већ издефинисаног архитектонског израза, чиме је објекат добио одлике „хај-тек” (Hi-Tech) архитектуре или како ће Милорад Јевтић навести, постао је пример „друге машинске естетике”.¹¹³⁴ Објекат „ХВБ” банке се састоји из три јасно расчлањена сегмента: мирних бочних страна, према постојећим објектима у Рајићевој и улици Цара Лазара, код којих се аутор „подредио” стилским карактеристикама заштићених објеката и угаоног мотива, који „избија” из мирног оквира бочних сегмената, градећи динамичан преплет „високотехнолошког” карактера.¹¹³⁵ Главни мотив композиције представљају витки челични стубови, који се успињу до оштре, хипертрофиране челичне надстрешнице, која са горње стране дефинише границу предпростора или „хола” банке. Материјализација банке је највећим делом у савременим и ексклузивним материјалима попут гранитних плоча на фасади, декоративних и носећих елемената од нерђајућег челика и алуминијумске (алу-бонд) завршне облоге надстрешнице, што доприноси ексклузивитету намене и локације. Тема расчлањености фасадне површине по дубини, тј. „дубина површине”, која је евидентна на бројним Митровићевим објектима, је код „ХВБ” банке у Београду мање очигледно исказана, али ипак постоји. Међупростор (или боље речено предпростор) који је обухваћен правцем нових и старих фасада (суседних објеката), колонадом и надстрешницом, представља „високи, улазни хол”, који се јавља као интегрисући елемент и визуелно проширење простора шалтер сале у затвореном делу објекта. Предпростор банке је прелазни мотив од теме „зида”, која је била заступљена код претходних Митровићевих објеката (Палата Цептер и зграда Ликовне академије), ка теми раслојавања или „дубине

¹¹³³ Извод из: Образложење решења са кратким техничким описом (аутор текста: Бранислав Митровић).

¹¹³⁴ „Друга машинска естетика” је појам који је увео Чарлс Џенкс (Charles Jencks) и који подразумева значајну примену материјала високе технологије и металних елемената (Милорад Јевтић. „Банка у Рајићевој улици - арх. Бранислав Митровић”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 183).

¹¹³⁵ Бранислав Митровић, Вања Милетић, Наташа Ђурић. „Пословни објекат ХВБ банке”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 12-13 (2003), стр. 20.

површине”, која ће означити његова каснија дела (стамбени објекат у Кумановској и хотел „Центар”).¹¹³⁶ По речима аутора, акцентирана надстрешница представља „искорак у простор”, који се јавио с циљем успостављања реперне тачке, која би била визуелно сагледива из позиције Кнез Михајлове улице, док је по мишљењу Милоша Перовића, измештање конструктивних стубова ван простора зграде „допринело стварању ефекта дубине и раскоши фасадног платна”.¹¹³⁷ Милорад Јевтић сматра да „ХВБ” банка својом појавом исказује „озбиљност и сигурност”, што одговара банкарској установи, док својим „атрактивним и динамичним изразом скреће пажњу на „пословну предузимљивост”.¹¹³⁸

[Слике 93а-г] Необичан искорак из следа претходно поменутих објеката, представља управна зграда издавачке куће „Креативни центар” у Београду из 2002. године (арх. Михаило Чанак).¹¹³⁹ Аутор је концепцију комплекса осмислио као режиран след „кулиса”, које попут сценографије у позоришту, својим динамичним, разиграним облицима и њиховим позицијама у простору, уводе посетиоца у срце зграде и припремају га за сусрет са светом дечијих књига, којом се издавачка кућа превасходно бави. По мишљењу Зорана Маневића, зграда „Креативног центра”, представља редак спој изражајних супротности, тзв. „експресивни минимализам”.¹¹⁴⁰ Зграда је пројектована као седиште издавачке куће, која се специјализовала за књиге за децу. По мишљењу Михаила Чанка, зграда представља „најеклатантнији пример експресионистичког минимализма” у

¹¹³⁶ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 72-83.

¹¹³⁷ Б. Митровић, В. Милетић, Н. Ђурић. *op. cit.*, стр. 21.

¹¹³⁸ М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 184.

¹¹³⁹ Управна зграда „Креативни центар” је и поред других знатно обимнијих остварења (насеље Кијево-Кнежевац, блокови 21, 29 и део 45 блока на Новом Београду), по речима аутора Михаила Чанка, за њега један од најзначајнијих објеката, чак ће у разговору са Зораном Маневићем напоменути да му је зграда Креативног центра „недовршено животно дело” (Зоран Маневић. „Ментор, а не тутор”. *Архитектура* (Београд), бр. 112 (2007), стр. 5). Чанак наводи да су му сличне идеје остале не нивоу пројеката (вила у Либану, насеље Младенаца, комерцијални мост у Лозници, итд.) и да је имао среће да му се зграда „Креативног центра”, за коју каже да је чиста идеја, реализује.

¹¹⁴⁰ Детаљан приказ зграде „Креативног центра” се може видети у критикама: *Ibid.*, стр. 4-5; Зоран Маневић. „Управна зграда предузећа Креативни центар”. *Архитектура* (Београд), бр. 52 (2002), стр. 5; Зоран Маневић. „Експресивни минимализам”. *Модул* (Београд), бр. 9 (2002).

Србији.¹¹⁴¹ Дијана Милашиновић-Марић је овај објекат окарактерисала као својеврстан пример „изражајног минимализма”, а посебно је истакла смелост и свежину архитектонске идеје, која је „младачка” и то од аутора, који је пројектовао објекат у седмој деценији живота.¹¹⁴² Зграда се налази на издуженој парцели (7x40m), која је ужом страном орјентисана према мирној Градиштанској улици и по дубини залази дубоко у градски блок. Мала ширина парцеле је искључила могућност да се објекат слободно развије на локацији, па је објекат третиран као прва фаза чирег комплекса. По пројекту је требало да буду изведене две фазе.¹¹⁴³ Комплекс није у целости довршен због забране градње на предметном подручју, на коме би требало да прође УМП (унутрашњи магистрални прстен).¹¹⁴⁴ Карактеристичан облик локације и скромне материјалне могућности инвеститора су у великој мери одредили примарну форму зграде која је сведеног кубичног облика, са једноводним залученим кровом. С обзиром на то да се објекат развија у висину, по речима Зорана Маневића, непропорционалан однос основе и волумена је „сјајно решен експресивним облицима”, што указује да је Михаило Чанак „на крају своје градитељске каријере осетио чари слободне форме”.¹¹⁴⁵ По речима инвеститора, жеља им је била да зграда буде „лепа, функционална, необична и да одсликава неформалну атмосферу у њиховом предузећу”.¹¹⁴⁶ Унутрашњост објекта је функционално организована, са централно позиционираним степеништем, које води на спрат и издуженим просторијама, које се по принципу вагона надовезују једна на другу. Имајући у виду да је основна делатност предузећа „подстицање стваралачке енергије код деце и одраслих”, Дијана Милашиновић-Марић сматра, да је објекат у потпуности примерен њеном садржају, јер је у питању „динамична и аутентична композиција са разиграним, оштрим, троугаоним и полукружним

¹¹⁴¹ Зоран Маневић. „Ментор, а не тотор”. *Архитектура* (Београд), бр. 112 (2007), стр. 5; Драгана Аћимовић. „Михаило Чанак: У славу модерне”. *Архитектура* (Београд), бр. 30 (2000), стр. 5.

¹¹⁴² Дијана Милашиновић-Марић. „Креативна минијатура”. *Глас јавности* (Београд), 2.7.2002, стр. 20.

¹¹⁴³ Михаило Чанак. „Управна зграда издавачке куће Креативни центар”. *Изградња* (Београд), вол. 56, бр. 6 (2002), стр. 2; Михаило Чанак. „Управна зграда предузећа Креативни центар”. *Архитектура* (Београд), бр. 52 (2002), стр. 5.

¹¹⁴⁴ З. Маневић. *op. cit.*, стр. 4-5.

¹¹⁴⁵ Зоран Маневић. „Експресивни минимализам”. *Модул* (Београд), бр. 9 (2002).

¹¹⁴⁶ Михаило Чанак. „Управна зграда издавачке куће Креативни центар, Београд”. *ARD Review* (Београд), бр. 27 (2002), стр. 8; Михаило Чанак. „Управна зграда издавачке куће Креативни центар”. *Изградња* (Београд), вол. 56, бр. 6 (2002), стр. 173-177.

формама, које се енергично прожимају у оштрим резovima".¹¹⁴⁷ Говоривши о пројектантском приступу примењеном код овог објекта, Чанак наводи да је за разлику од већине других објеката у свом стваралаштву, код „Креативног центра” прво кренуо од карактера форме, па је онда у обликовни оквир ”паковао” функцију.¹¹⁴⁸ Комплетан стваралачки потенцијал аутора се исказао на улазном делу зграде, у зони капије, главне фасаде и кровне конструкције, који се попут кулиса у позоришној сценографији, смењују у плановима, како се улази у двориште и приступа објекту. Значајно је опредељење аутора да у ликовности и доживљају фасадних планова природа сегмент улазне капије, која са преосталим делом објекта чини складну и динамичну композицију. Због експресионистичког обликовног третмана и примене интензивне црвене боје у материјализацији објекта, Чанак каже да је зграда требало да представља својеврстан „La Follie”, који одражава неконвенционалан карактер издавачке куће.¹¹⁴⁹

[Слике 94а-в] Пословни објекат „CRRON” („Орач”) у Београду из 2003. године (арх. Огњен Ђуровић),¹¹⁵⁰ се налази на углу улица Књегиње Зорке и Булевару Ослобођења. Основна волуметрија му је сложена и проистекла је из урбанистичких услова (објекат је прислоњен уз обе уличне регулације, према Булевару Ослобођења и улици Књегиње Зорке). Као основну ликовну вредност објекта, Милорад Јевтић истиче маштовито решење угаоног споја уличних фасада.¹¹⁵¹ Два снажна корпуса који проистичу из правца фасадних равни суседних објеката у улици Књегиње Зорке и из правца Булевару Ослобођења, динамично се сударају на углу у виду продора велике стаклене масе кроз део класично артикулисаног зидног фронта.¹¹⁵² Унутрашња организација простора је интересантно и вешто решена, с обзиром на то да је у основи објекта евидентан

¹¹⁴⁷ Д. Милашиновић-Марић. *op. cit.*, стр. 20.

¹¹⁴⁸ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 69.

¹¹⁴⁹ Ђ. Алфиревић. *loc. cit.*

¹¹⁵⁰ Пословни објекат „CRRON” у Београду је најзначајније дело архитекте Огњена Ђуровића. Објекат је подигнут на месту некадашње кафане, по којој је добио популарни назив „Орач”. По мишљењу критичара Милорада Јевтића, пословни објекат „CRRON” је једно од десет реализованих остварења у Србији, које су се истакла квалитетом и ликовним вредностима током 2003. године (Милорад Јевтић. „Уједначене вредности - 10 најбољих у 2003. у Србији”. *НИИ* (Београд), 15.01.2004).

¹¹⁵¹ М. Јевтић. *loc. cit.*

¹¹⁵² Извод из техничког описа „Пословни објекат „Орач”, Београд”, аутор текста Огњен Ђуровић.

сукоб различитих орјентација два закошена конструктивна система.¹¹⁵³ Атрактивна игра продора на фасадама није у целости подржана у унутрашњој организацији простора (правцима преградних зидова или материјализацијом у ентеријеру). Михајло Митровић наводи, да је у артикулацији фасада, посебна пажња посвећена „прожимању два основна корпуса, од којих је један (према улици Књегиње Зорке) пројектован као „зид-завеса” и има улогу великог просторног екрана”.¹¹⁵⁴ Скулптуралност и „барокни карактер” објекта су по речима аутора, последица жеље да се објекат истакне у простору, али не у целости у односу на окружење, већ путем динамичног просторно-обликовног преплета на фасади.¹¹⁵⁵ Аутор, такође, наводи да му је интерес за „барокне форме” пренео професор Ранко Радовић и да је у односу на реализовано дело, оригинални пројекат био далеко изражајнији.

[Слике 95а,б] Последња у низу градских палата које су изграђене у Београду је пословни објекат „Зора” из 2005. године (арх. Спасоје Крунић).¹¹⁵⁶ Експресионистички карактер зграде је последица, са једне стране, специфичних услова оштроугле локације објекта, а са друге стране, енергичног стваралачког израза архитектке Спасоја Крунића, који се у више наврата истакао експресивним ауторским приступом. Зграда, по речима аутора, представља визуелну метафору брода који је укотвљен на позицији Славије (градски трг у Београду) на коме је некада постојала мочвара.¹¹⁵⁷ Поред репрезентативних пословних објеката који су грађени у Београду деведесетих година двадесетог века, попут три палате („Zepher”, „Прогрес” и „Кристал”) у Кнез Михајловој улици, Палата „Зора” је

¹¹⁵³ Степениште и лифтови су прислоњени уз калкански зид према суседном објекту у Булевару Ослобођења, чиме је добијена могућност да се на углу слободно интерпретира сукоб закошених фасадних праваца.

¹¹⁵⁴ Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 90; Михајло Митровић. „Орач: Лепа реч, лепа успомена”. *Политика* (Београд), 8.03.2003.

¹¹⁵⁵ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 74.

¹¹⁵⁶ Пословни објекат „Zepher” или Палата „Зора” је један од Крунићевих значајнијих објеката и по мишљењу Милоша Перовића један од објеката (поред Палате „Кристал” у Кнез Михајловој улици у Београду), код кога је Спасоје Крунић био инспирисан размишљањима свог професора Николе Добровића о „покренутости простора” и Бергсоновом теоријом о динамичким схемама (Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 226).

¹¹⁵⁷ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 61.

постала један од симбола архитектуре транзитивног периода. Објекат се налази на раскршћу улица Макензијеве и Књегиње Зорке, које по својој повезаности представља просторно и саобраћајно „предворје” Славије.¹¹⁵⁸ Објекат је угаоног типа, са визуелно наглашенијом страном фасаде према Макензијевој улици. Унутрашња организација простора је у потпуности у складу са пословном наменом објекта.¹¹⁵⁹ У визуелном смислу Палата „Зора” је у потпуности другачија у односу на објекте у окружењу. Иако себе сматра за великог поштиваоца органске архитектуре (у Рајтовском смислу речи), Крунић истиче да се „не може преносити оно што је било и што постоји на суседним зградама”.¹¹⁶⁰ Централни мотив објекта се налази на углу, на позицији динамичног сучељавања фасада из Макензијеве и улице Књегиње Зорке. Простор раскрснице се интензивно „повија” и „увлачи” посетиоце у централни хол који се протеже кроз четири етажне. Аутор наводи да је његово стваралаштво засновано на „изворним принципима модерне и на одређеним поставкама експресионизма”, а да је у пројектовању Палате „Зора” био подстакнут визијом „прамца Макензијевог брода, који је духовно везан са простором Славије”, који „стоји, а и креће се”. Код Крунићевих дела, а поготово код Палате „Зора” се може уочити разматрање покренутости простора, за које и сам аутор каже да на томе веома инсистира.¹¹⁶¹

5.2. ПЛАСТИЧНОСТ ПОВРШИНА

Тема наглашене пластичности површина се почетком последње деценије XX века јавља првенствено код интерполација у градском језгру, да би након тога била евидентнија и код других типова објеката (угаоних и слободностојећих). Постизање пластичности се формира у два правца, према спољашњости и према унутрашњости објекта, чиме се не постиже само ефекат „дубине површине”, већ, аутори теже остваривању скулптуралног ефекта у целости.

¹¹⁵⁸ М. Митровић. *op. cit.*, стр. 106; Михајло Митровић. „Изазови ”Зорине раскрснице””. *Политика* (Београд), мај 2011.

¹¹⁵⁹ У приземљу су позиционирани јавни простори банке, а по спратовима административни садржаји. Промисљеном поставком вертикалних комуникација (степеништа и лифтова) у залеђу, према суседном објекту, су ослобођене фасадне површине за слободнији просторно-обликовни третман.

¹¹⁶⁰ Ђ. Алфировић. *op. cit.*, стр. 61.

¹¹⁶¹ Ђорђе Алфировић. „Најближа ми је органска архитектура” (интервју са арх. Спасојем Крунићем). *Архитектура* (Београд), бр. 171 (2012), стр. 15.

[Слике 96а-в] Пословни објекат „Кристал” у Београду из 1995. године (арх. Спасоје Крунић, Слободан Рајовић),¹¹⁶² се налази заштићеној зони Кнез Михајлове улице, између зграде Института „Сервантес” (у време пројектовања „Америчка читаоница”) и суседних стамбених објеката у блоку. По речима Милорада Јевтића, аутори су се определили за „аутономноман и снажан ликовни потез”, са изразитим „скулптуралним моделовањем”, што је, са једне стране, последица тежње ка успостављању дијалога између Палате „Кристал” и суседних објеката, а са друге, жеље да се у елитној градској зони постигне „импресиван ликовни ефекат”.¹¹⁶³ По Михајлу Митровићу аутори су стилску различитост, која се јавља на суседним зградама решили „принципом оштрог контраста”, чиме је свака од зграда „сачувала свој интегритет и представља одраз времена у коме је настала”, а уједно чини део хармоничног микро амбијента. Михајло Митровић у објекту види наставак „габаритне лепезе” која се протеже од почетка Америчке читаонице и разлистава у средишту Палате „Кристал”.¹¹⁶⁴ По Дијани Милашиновић-Марић, ослањајући се на „чисте форме београдских модерниста”, аутори су уткали индивидуални ауторски рукопис у „снажно обликовану форму скулптуралног набоја”.¹¹⁶⁵ Основна идеја аутора је да се композициони склоп објекта расчлани на две функционалне целине, које су међусобно „испреpletене” спратним етажама у целовиту и динамичну просторно-обликовну структуру. По речима Слободана

¹¹⁶² Палата „Кристал” је једна од три луксузне интерполације које су изграђене у репрезентативној зони центра Београда током последње деценије двадесетог века и које се, по Саву Поповићу, у поплави постмодернистичких цитата и ослањања на традицију, истичу иновативним ауторским ставовима (Саво Поповић. „Дух времена и традиције: Спасоје Паја Крунић и Слободан Мића Рајовић, лауреати „Борбине” награде за науспешније архитектонско дело, на територији СР Југославије у прошлој години”. *Борба* (Београд), 19.02.1996). Аутори су добили реализацију над објектом освајањем прве награде на архитектонском конкурс за зграду „Генекс Кристал” 1990. године и Борбину награду за архитектуру 1995. године (Михајло Митровић. „Тумачи свог времена”. *Политика* (Београд), 16.03.1996). По мишљењу Љиљане Милетић Абрамовић, аутори Спасоје Крунић и Слободан Рајовић, користећи касномодерну форму и без употребе цитата, постижу уклапање у историјски контекст (Љиљана Милетић Абрамовић. *Паралеле и контрасти: српска архитектура 1980-2005*. Београд: Музеј примењене уметности, 2007, стр. 72).

¹¹⁶³ Милорад Јевтић. „Срећан сусрет - Огледало критике, архитектура”. *НИН* (Београд), 06.10.1995; Милорад Јевтић. „Три нове зграде у заштићеној зони Кнез Михајлове улице - Кнез Михајлова 30, Прогрес, Зепгер”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*, Београд: МСУ, 2004, стр. 132.

¹¹⁶⁴ Михајло Митровић. „Да се види и да се зна”. *Београдске новине* (Београд), 10.03.1995; Михајло Митровић. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 107.

¹¹⁶⁵ Дијана Милашиновић-Марић. „Савремена архитектура: Убедљивост става”. *Глас јавности* (Београд), 31.08.2000.

Рајовића, основне изражајне елементе чине „чврст портал од камена, којим се објекат везује за суседе” и уоквирује „централни мотив развијеног и изражајног корпуса, који чини структура од низа цилиндричних волумена”.¹¹⁶⁶ Кроз приземље објекта је провучен пасаж, који повезује две централне пешачке улице. Изнад пасажа се простире вишеетажни вестибил, расчлањеног, сочивастиг облика, на који су орјентисане галерије по спратовима, иза којих су организовани административни садржаји. Милорад Јевтић сматра да се аутори у обликовању нису везивали за архитектуру суседних објеката, већ да су подстицај за своју „пластичну инспирацију нашли у делима савремене скулптуре, где једноставне бочне масе служе као оквир за динамична, слободно формирана језгра”.¹¹⁶⁷ Обе фасаде објекта су решене као мирне површине и представљају апстрактан (безорнаменталан) оквир или дистанцу према суседним објектима, чиме је наглашен „ликовни догађај” у средишту. Динамичну интерпретацију „вира” чине покренути еркери, који су заротирани и лепезасто смакнути око вертикалне осе, градећи композициону структуру са више расшлањених фасадних планова. Милош Перовић помиње Палату „Кристал” као „сложену нарацију, са комплексном геометријом облих елемената, који се ка нижим спратовима повлаче у дубину, наглашавајући пасаж”.¹¹⁶⁸ Спасоје Крунић наводи, да му намера никад није била да постигне покренутост маса у својим објектима, већ искључиво „покренутост простора”,¹¹⁶⁹ што је подстакнуто његовим размишљањима о Добровићевој згради Генералштаба и Бергсоновим динамичким схемама. Стога би експресионистички карактер Палате „Кристал” требало посматрати као последицу тежње аутора да простор Кнез Михајлове улице увуку у објекат, попут „вира” и да подстакну пролазнике да прођу кроз приземље палате и визуелно истраже експресивност простора изнутра. Упоређујући конкурсно решење са реализованим делом, могу се приметити разлике само у материјализацији стаклених површина, које су по конкурсном решењу, требале да буду у виду

¹¹⁶⁶ Слободан Рајовић. *Архитектура: 33 конкурсна пројекта / Слободан Мића Рајовић*. Београд: Слободан Рајовић, 2011, стр. 189-190.

¹¹⁶⁷ Јевтић наводи примере из опуса Д.Цамоње, О.Лога и А.Бешлић (М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 133).

¹¹⁶⁸ Милош Перовић. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 225-226.

¹¹⁶⁹ Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 62.

кристаласте структуре,¹¹⁷⁰ као одговор на тему конкурса „Пословна зграда Генекс Кристал”. Измена и одустајање од кристалстих стаклених елемената, није негирало експресионистички волумен зграде.

[Слике 97а-в] Непосредно окружење Палате „Цептер” у Београду из 1997. године (арх. Бранислав Митровић, Василије Милуновић),¹¹⁷¹ је у стилском смислу доста хетерогено. Наспрам позиције палате се налази сецесијска „Зграда са зеленим плочицама” архитеката Андре Стевановића и Николе Несторовића, а уз палату, са једне и друге стране, две еклектичне зграде, које су по стилским одликама карактеристичне за почетак двадесетог века.¹¹⁷² Горан Половина сматра да се у архитектури Палате „Цептер” могу приметити елементи инспирисани сецесијом.¹¹⁷³ По речима Милорада Јевтића, ауторски став тима Митровић-Милуновић је био, да се не покуша са успостављањем директног дијалога са околним зградама, већ да се постигне ефекат визуелног контраста у односу на непосредно окружење. Овакав став је одговарао и инвеститору, који је желео да путем зграде „покаже свој надрегионални статус”.¹¹⁷⁴ Издуженост парцеле је условила функционалну организацију простора, код које је због велике дубине, уведен централно постављен и заротиран атријум са главним степеништем. Централна ходничка комуникација кроз простор је инклинирана у односу на правац пружања фасаде за оштар угао, чиме је постигнута динамика кључних елемената у ентеријеру. Имајући у виду да је Палата „Цептер” интерполована

¹¹⁷⁰ С. Рајовић. *op. cit.*, стр. 189-190.

¹¹⁷¹ Пројектовање палате „Цептер” („Zepter”) представља један од кључних момената у стваралаштву архитеката Бранислава Митровића и Василија Милуновића, који након реализације објекта отпочињу самосталну стваралачку каријеру (Радош Драгутиновић. „Разговор са Браниславом Митровићем: Лепе куће уместо лепих слика”, у: *Академија архитектуре Србије - Рад, дела, коментари*. Београд: Академија архитектуре Србије, 2011, стр. 209). Стилска одређења Палате „Цептер” су веома различита, од тога да објекат поседује „патинирани гламур касне пост-модерне” (Бранислав Митровић. „Архетип и апстарктна архитектонска форма”. (Приступна беседа новоизабраних редовних чланова САНУ, Српска академија наука и уметности, Београд, 20-23. мај 2013), непагинирано), одлике „хај-тека” (Hi-Tech) и деконструктивизма (М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 136; Милан Максимовић. „Деконструкција као концепт архитектонске праксе”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 50-55; Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 72), па све до појединих асоцијација на принципе традиционалног грађења и архитектуре манастира (М. Перовић. *op. cit.*, стр. 225; Ђ. Алфировић. *op. cit.*, стр. 65). Уређење унутрашњег простора је изведено по пројекту истакнутог српског ентеријеристе Душана Тешића.

¹¹⁷² М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 135.

¹¹⁷³ Горан Половина. „Транзитивни обликовни концепти на примерима архитектуре Београда”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 60.

¹¹⁷⁴ М. Јевтић. *op. cit.*, стр. 135.

између две зграде, у композиционом смислу није било могућности да се аутори у обликовном смислу у целости слободније изразе. По Милораду Јевтићу, код пословног објекта „Цептер” је први пут у Митровићевом стваралаштву примењено пластично расчлањавање фасадног платна по дубини објекта. Аутор истиче да је „динамика вакуума међупростора улазне партије, супростављеност зида (историја) и стакла–челика (технологија), стварају утисак „дубине површине” у раслојавању анвелопе.¹¹⁷⁵ Размишљање о оваквом третману фасаде се, по Браниславу Митровићу, јавља први пут још код објекта Ликовне академије у Београду.¹¹⁷⁶ Динамизам фасадне композиције потиче од удвајања фасадног платна на (у предњем плану) масивни, перфорирани зид, преко кога су постављени моћни, челични носачи за препуштenu надстрешницу и инклинирани, застакљени стаклени омотач у другом плану.¹¹⁷⁷ Формирање међупростора између два фасадна плана, нема конкретно функционално оправдање, шта више, по речима Бранислава Митровића, последица је ”несвесног креативног импулса”, који је имао за циљ да „иницира просторност и рефлектује слику неба у парадоксално спољном простору”.¹¹⁷⁸ Два плана фасаде имају за циљ да испровоцирају доживљај „дубине површине”, који настаје у сучељавању елемената и материјала различите прозрачности. По Љиљани Милетић-Абрамовић, улогу кровног венца код Палате „Цептер” је преузела закошена, кровна надстрешница, која је након Митровићевог и Милуновићевог објекта постала „лајт-мотив” архитектуре деведесетих у Србији.¹¹⁷⁹

[Слике 95а,б] Фасаде пословног објекта „Зора” у Београду (арх. Спасоје Крунић) су различито артикулисане, чиме је визуелно истакнута разлика у карактерима и динамици уличних простора, према којима је објекат орјентисан. Фасада према улици Књегиње Зорке је расчлањена у више закошених равни, које се постепено повлаче према унутрашњости, од виших спратова према приземљу, чиме се објекат одваја од регулације формирајући партерно поширење на углу. Спратни

¹¹⁷⁵ Ђорђе Алфировић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 72-83.

¹¹⁷⁶ Б. Митровић. *op. cit.*, непагинирано; Ђ. Алфировић. *op. cit.*, стр. 76.

¹¹⁷⁷ М. Перовић. *op. cit.*, стр. 227.

¹¹⁷⁸ Б. Митровић. *op. cit.*, непагинирано.

¹¹⁷⁹ Љ. Милетић-Абрамовић. *op. cit.*, стр. 72.

делови корпуса из улице Књегиње Зорке се нагло савијају и продиру у унутрашњост хола. Фасада из Макензијеве улице се разлистава у неколико закошених сегмената, који се сједињују формирајући експресиван клин на углу. Оштар завршетак фасаде уједно акцентира и позицију главног улаза у објекат. Кров објекта је раван, повучен у односу на улицу Књегиње Зорке и формира кровну терасу, на којој се као мотиви истичу армирано-бетонски рамови-стубови, због повлачења дела корпуса последњег спрата. У приземљу, на главном улазу у објекат је истакнута надстрешница у виду лепезе од челичних конзолних носача, која смањује висину улазног дела и умекшава га.¹¹⁸⁰

5.3. ДЕКОРАТИВНОСТ И КОЛОРИЗАМ

Након релативно кратког периода посмодернизма у Србији, од средине седамдесетих, до деведесетих година XX века, тема наглашавања перцептивних својстава материјала, укључујући колоризам и декоративност, је са појавом неомодернизма, изнова запостављена. Један од најзначајнијих протагониста боје у архитектури крајем XX века је архитекта Марио Јобст, који је боју неспутано примењивао на више пројеката у свом опусу.¹¹⁸¹

[Слике 85а-в] У материјализацији бензинске станице „Дејтон” у Београду из 1995. године, Марио Јобст користи два основна материјала: челик, за кога каже да представља „снагу” и стакло, као пандан „огледала или људских очију”. По његовом мишљењу, примена челика и црвене боје не може да се раздвоји у његовом стваралаштву, јер се „хладна боја и снажан материјал не слажу”, због

¹¹⁸⁰ Материјализација изведеног објекта је по налогу инвеститора у много чему измењена у односу на оригинални Крунићев пројекат. По речима аутора, кључне измене представљају: а) промена унутрашње структуре зграде, б) укидање вишеетажног, динамичног простора хола и в) промена фасадне камене облоге у алуминијумске фасадне панеле (Ђорђе Алфировић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 60-61).

¹¹⁸¹ Код најзначајнијих Јобстових дела, бензинске станице „Дејтон” у Београду (1992-95), стамбених објеката у блоку 12 у Београду (1995-99), хотела „Доњецк” у Украјини (1990, пројекат), очне клинике „Фјодоров” у Русији (1992, пројекат) и др., боја се јавља као једно од основних изражајних средстава (Драгица Јаковљевић, „Дела која су појели скакавци”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 43 (2003), стр. 6-7; Зоран Маневић. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000, стр. 82).

тога он не може ни да замисли примену плаве боје на челичној конструкцији.¹¹⁸² Да би истакао изражајност црвене конструкције на станици „Дејтон”, аутор уводи дематеријализовани кровни покривач у виду закривљених плоча лексана, са доње стране кровне конструкције, што представља неконвенционални приступ пројектовању кровних површина и надстрешница. Ослањајући се на меморију грађана о месту и предузећу „Југопетрол”, Јобст повезује корпорацијске боје црвену и жуту, са „кристаластим” карактером објекта, који успоставља дијалог са управном зградом „Југопетрола” и хотелом „Хајат”. Са друге стране, увођење црвене боје у материјализацију објекта, аутор образлаже ставом да црвена боја има улогу да скрене пажњу и истакне објекат у односу на непосредно окружење, чиме пумпа постаје својеврстан „стани-поглед”.¹¹⁸³ По Јобстовим речима, идеју ка слободној примени црвене боје у архитектури је јасније дефинисао након разговора са Аником Сковран, историчарком уметности, која му је једном приликом објаснила да српски народ у појединим деловима земље црвену боју зове „стани-поглед”, јер је црвена боја нешто што скреће пажњу.¹¹⁸⁴ Стога, Јобст сматра да када се посматра целина Београда, стамбени објекти у блоку 12 и бензинска станица „Дејтон” представљају референтне тачке или „стани-погледе” на панорами града. Његова тежња ка изражавању бојом се углавном огледа у примени црвене боје, међутим, код пројекта очне клинике „Фјодоров” у Калуги (Русија) из 1992. године, Јобст користи и друге боје, плаву и зелену, јер је, како каже:

„желео да постигне ефекат да се људи радују што су прогледали и да могу да уживају у богатству облика и боја”.¹¹⁸⁵

[Слике 89а-д] По Дијани Милашиновић Марић, основни карактер стамбено-пословних објеката у „YUBC” центру у Блоку 12 на Новом Београду, чине залучени, црвени челични оквири, који су напети попут „једара на ветру”,¹¹⁸⁶ што и

¹¹⁸² Ђорђе Алфиревић. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Мариом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 80.

¹¹⁸³ Ђ. Алфиревић. *op. cit.*, стр. 81.

¹¹⁸⁴ Ђ. Алфиревић. *loc. cit.*

¹¹⁸⁵ Ђ. Алфиревић. *op. cit.*, стр. 82.

¹¹⁸⁶ Дијана Милашиновић-Марић. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката Београда, 2002, стр. 150.

аутор наводи.¹¹⁸⁷ Црвена боја за Марио Јобста најбоље исказује „снагу челика и радост”. По Зорану Маневићу, необични мотиви на Јобстовим објектима и интензиван колорит су последица ауторове имагинације, сањалачког духа и инспирације коју црпи из националног градитељства.¹¹⁸⁸

6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Последњи сегмент дисертације обухвата закључна разматрања у оквиру којих су сумирани резултати истраживања, проверена валидност почетних хипотеза, сумирани резултати анализе целокупног рада, као и дате могућности правца даљих истраживања.

У првом делу студије - Поглавље I, у коме су разматране теоријске основе естетских категорија „експресионизма”, „експресије” и „експресивности”, добијени су следећи резултати:

- а) Компаративном анализом теоријских интерпретација појмова „експресија”, „експресивност” и „експресионизам” у научној литератури, констатовано је да постоје значајне разлике у њиховим тумачењима, што је у науци доводило до бројних несугласица и опречних ставова, због чега су поменути термини у студији јасно разграничени и дефинисани.

У дисертацији су разматрање сличности и разлике у значењу, контекстима и тумачењима основних појмова, из којих је изведен први закључак, везан за јасно одређење појмова, по коме експресија подразумева свесну или несвесну активност ствараоца, која се одвија с' циљем јасног и аутентичног изражавања мисли, емоција или осећања према објектима у окружењу и представља својеврстан препознатљив образац изражавања, за који је неопходно да се понови више пута како би се могао назвати личном изразом, тј. експресијом ствараоца.

Са друге стране, констатовано је да експресивност представља својство или скуп особина једног архитектонског дела, које успостављају специфичну

¹¹⁸⁷ Марио Јобст. „Стамбено-пословни објекат G у Блоку 12”. *Енергопројект - Урбанизам и архитектура* (Београд), бр. 10 (1999).

¹¹⁸⁸ Зоран Маневић. *Архитекта Марио Јобст: мултимедијална монографија*, Београд: Центар ВАРМ, 2007, стр. 16-18.

релацију између архитектонског израза и корисника, тј. публике са којом дело комуницира.

Следећи резултат студије је значајан за теоријско разумевање и даљу употребу појма „експресионизам”, а то је да он може имати двојако значење. На ужем плану се експресионизам може посматрати као стилски правац који је настао почетком XX века у архитектури и уметностима и који се завршио око 1930. године, док, шире посматрано, експресионизам представља стални чинилац свих уметности, па и архитектуре и може се јавити циклично у различитим стилским правцима током историје.

Из поменутог је изведен други закључак, да је експресионизам првенствено стваралачка тенденција, путем које ствараоци на радикалан и аутентичан начин, екстремним приступима архитектонском обликовању и артикулацији, исказују своје визије, мисли и емоције, а затим, да у појединим случајевима, када се група стваралаца на сличан (експресионистички) начин изражава, њихово стваралаштво тада може бити евидентирано и може добити назнаку одређеног стилског правца, као што је то први пут примећено почетком XX века и названо „експресионизам”.

Компарацијом појмова експресија, експресивност и експресионизам, у ширем смислу, долази се до трећег закључка, да је експресионизам естетска категорија, која поседује елементе и експресије и експресивности. Са једне стране, експресионистичко дело у архитектури је последица екстремне стваралачке тенденције и самим тим има пренаглашене експресивне карактеристике, док са друге стране, локација на којој се пројектује објекат, својом геометријом и другим условима, може утицати на наглашену експресивност објекта, због чега дело може имати експресионистички карактер, иако није последица искрене експресионистичке тенденције.

Стога је изведен четврти закључак и посебно скренута пажња, да постоје два вида експресионизма - „искрени” и „условљени”, у зависности од стваралачког процеса и околности у којима дело настаје. Једини начин да се досегне разлика између „искреног” и „условљеног” експресионизма је путем системске анализе дела и тумачења ауторских есеја (техничка образложења

пројеката и интервјуи са архитектама), што уједно представља и значајан методолошки допринос у истраживању.

- б) Компаративном анализом најзначајнијих примера експресионизма у ликовном, филмском и архитектонском стваралаштву, естраховане су теме и принципи, које се јављају као обједињујући у наведеним областима.

Аналитичким увидом у одређени број репрезентативних примера у архитектури током XX века у свету, која су у науци означена као експресионистичка, или да су последица експресионистичких тенденција, констатовано је да се код свих примера, одређење да ли је нешто „експресионистичко”, односи на три аспекта: а)формалистички приступ обликовању динамичне форме, б)артикулацију и експресиван третман фасадних површина и в)наглашене перцептивне карактеристике материјала, укључујући декоративност и колоризам објекта. Из поменутог је изведен закључак да теме наглашене скулптуралности, пластичности и перцептивних карактеристика материјала, представљају основне теме путем којих се експресионистичка тенденција манифестује у архитектури.

У другом делу студије (Глава II-V), у оквиру кога је са историографског аспекта разматрана присутност експресионистичких тенденција у архитектури током XX века у Србији, добијени су следећи резултати:

- в) Анализом великог броја критичких, историографских и теоријских расправа је констатовано, да је основни разлог због кога експресионизам у архитектонској култури Србије није раније био евидентиран, највећим делом његово уско тумачење, по коме је у питању стилски правац, који се појавио и трајао почетком XX века.

Овакво становиште је довело до ситуације, да је већина експресионистичких примера, који су разматрани у науци, припојена појединим стилским правцима, попут модерне, постмодерне или хај-тека и поред чињенице што су од стране критичара и историографа означавани као „необични”, „скулптурални”, „агресивни”, „изражајни” или „динамични”. Изузетак чине истраживања Александра Кадијевића, који је први скренуо пажњу на могућност постојања експресионистички елемената у архитектури између два

светска рата у Србији и неколицине историографа, који су се након тога позивали на његове радове (Зоран Маневић, Маре Јанакова Грујић, Милош Перовић, Слободан Малдини и др.).

- г) Констатовано је да недовољно интересовање за историографска и теоријска истраживања (сем неколицине истраживача који су својим опсежним радом допринели науци и тиме се значајније истакли), указује уједно и на наш лежеран однос према градитељском наслеђу и традицији, што такође, представља један од битних разлога због кога експресионизам није евидентиран.
- д) Анализом појавности и заступљености кључних експресионистичких тема (скулптуралности, пластичности и перцептивних карактеристика материјала, укључујући декоративност и колоризам), путем већег броја реализованих архитектонских објеката и неизведених пројеката [Табела 16], размотрено је присуство експресионизма у архитектонској култури Србије током XX века.

У Поглављу II - „*Наговештаји експресионизма у архитектури у Србији пре Првог светског рата*” је констатовано да су се прве експресионистичке тенденције у Србији јавиле у знацима (елементима), у оквиру сецесије и националног романтизма, од 1900. године до тридесетих година XX века, што је у складу и са ставовима Александра Кадијевића, из чега је изведен закључак, да се остварења из овог периода не могу у целости означити као експресионистичка. Разлог због кога се експресионизам јавља само фрагментарно лежи у томе, што српски архитекти нису желели превише да експериментишу са агресивним облицима, јер би то шокирало јавност у Србији, која је била генерално резервисана према новотаријама. Стога је закључено, да су доминантна изражајна тема у разматраном периоду била наглашеност перцептивних карактеристика материјала, укључујући декоративност и колоризам.

У Поглављу III - „*Експресионистички елементи у архитектури у Србији између два светска рата*” је констатовано да се први примери, код којих се експресионистички елементи јављају у значајнијем обиму, јављају у периоду од тридесетих до шездесетих година XX века. У овом периоду се по својим

изражајним карактеристикама истиче објекат Брашовановог павиљона у Барселони, за кога се са сигурношћу може тврдити да је једно од првих целовитијих експресионистичких остварења. Након ове реализације Брашован више није применио експресионистички приступ у значајнијем обиму, сем код зграде Дунавске Бановине у Новом Саду и Команде ратног ваздухопловства у Земуну и то у умеренијој форми. Поред Брашовановог павиљона, значајна експресионистичка остварења из овог периода су Плечникова Црква Светог Антуна Падованског и Евангелистичка црква Ота Бартнинга у Београду. Оба примера поседују експресионистички карактер, али је њихов домет на значајно мањем нивоу од Брашовановог павиљона. У овом поглављу је изведен закључак да су доминантне теме, којом су се изражавале експресионистичке тенденције у разматраном периоду, биле наглашена скулптуралност и делимично наглашена пластичност површина.

У Поглављу IV - *„Експресионизам у архитектури у Србији и Југославији после II светског рата”* је констатовано да се процват експресионистичких тенденција може евидентирати тек почетком шездесетих година, када држава пружа значајнију подршку архитектама за реализацију смелих архитектонских остварења, чиме посредно „промовише идеју о државној моћи” и о „колективном идентитету југословена, као напредне, модерне и компетитивне нације”. Као најуспелија експресионистичка остварења, у овом периоду се посебно истичу Музеј савремене уметности у Београду (Иван Антић, Иванка Распоповић), Министарство одбране и Генералштаб у Београду (Никола Добровић), Спомен кућа битке на Сутјесци (Ранко Радовић) и Спортски центар „25. мај” у Београду (Иван Антић), која својим дометима померају границе експресионистичког стваралаштва у Србији. У овом поглављу је изведен закључак, да је доминантна изражајна тема у разматраном периоду била наглашена скулптуралност (чак, у појединим примерима радикална) и делимично наглашена пластичност.

У Поглављу V - *„Експресионизам у архитектури у Србији после слома Социјалистичке Југославије”* је констатовано да се у последњој деценији XX века, у Србији јављају неки од најекстремнијих примера експресионизма, чији је настанак највећим делом последица ефеката бурних транзиционих промена

и инициран је тежњом новонасталих инвеститора, да се путем финансирања неконвенционалних архитектонских остварења истакну у друштву и промовишу свој стечени статус. Највиши домет у експресионистичком стваралаштву овог периода је постигнут код управно-пословног објекта телевизије „Пинк” (Александра Спајића), стамбено-пословних објеката у „YUBC” центру (Мариа Јобста), пословног објекта „ХВБ банке” (Бранислава Митровића) и пословног објекта „Зора” у Београду (Спасоја Крунића). У овом поглављу је изведен закључак, да су доминантне изражајне теме у разматраном периоду биле радикална скулптуралност и пластичност површина.

- ђ) Анализирајући постојање личних експресија у опусима стваралаца, констатовано је да је већина архитеката, реализовала само појединачна експресионистичка дела.

Ово не мора директно да сугерише да архитекти нису имали снажан креативни потенцијал за постизање индивидуалне експресије, већ да су највероватније околности условиле мањи обим архитектонских поруџбина. Са друге стране, код неколицине стваралаца попут Момира Коруновића, Драгише Брашована, Ивана Антића, Михајла Митровића, Љиљане Бакић и Драгољуба Бакића, Милорада Бербакова, Мариа Јобста, Александра Ђокића, Спасоја Крунића и Бранислава Митровића је евидентно да је током одређеног периода, у њиховом стваралаштву, постигнут континуитет у експресионистичком изражавању, због чега се може закључити да су поменути ствараоци успели да издефинишу препознатљив, аутентичан израз (експресију), који је потврђен кроз неколико примера у низу.

- е) Компарацијом између иностраних примера експресионизма и примера из Србије насталих током XX века, може се закључити да су архитекти у Србији у већини случајева каснили за актуелним светским збивањима (између десет и двадесет година), што не имплицира директно мањи ниво инвентивности или смелости у стваралаштву, већ напротив, специфичан сплет околности у којима се Србија и друштво у њој налази последњих педесет и више година. Такође, веома су ретки примери код којих су примењивани екстремни стваралачки принципи (оштроугле инклинације, кривљење облика и

површина и сл.), јер су чак и тада аутори тражили образложења за своје експресионистичко делање у различитим контекстуалним околностима.

- ф) Анализом примера у дисертацији је констатовано, да се експресионизам може јавити на различитим просторним нивоима, од унутрашње организације простора (ентеријера), преко појединих архитектонских објеката, па све до решења комплекса и амбијенталних целина (урбани ниво). Ова констатација је значајна, јер указује на могућност даљег тока истраживања, тј. на преиспитивање постојања експресионистичке тенденције на највишем, урбанистичко-планерском нивоу.

Прва хипотеза у дисертацији, по којој експресионизам представља темељни принцип и једну од кључних стваралачких тенденција у архитектури XX века у Србији, је потврђена у поглављима од II до V, у оквиру којих је на великом броју карактеристичних објеката (око 100 примера), констатовано да су експресионистичке тенденције у континуитету, током читавог XX века, биле заступљене у нашој земљи и да је велики број најзначајнијих архитектонских остварења у Србији, управо последица различитих експресионистичких тежњи.

Друга хипотеза у дисертацији, по којој се експресионизам у архитектури у Србији не јавља у периоду од 1905. до 1930. године, већ је преломни тренутак за појаву експресионизма почетак шездесетих година (1960-65), када се јављају први пројекти и реализације, код којих је експресионистички израз у целости спроведен, је потврђена у Поглављу IV. У овом поглављу је констатовано да је веома значајну улогу у промовисању смелих и иновативних архитектонских решења, имала држава Југославија, која је својом политиком представљања социјалистичког „трећег пута”, посредно утицала на архитектонско стваралаштво у земљи, јер је подстицала слободу, смелост и иновативност у стваралаштву. Управо такав, кључни подстицај државе је утицао на развијање такмичарског духа на архитектонским конкурсима и на ствараоце, који су у себи поседовали тежњу ка експресионистичким тенденцијама, да се смело изразе без бојазни да ће бити лоше протумачени.

Основни *проблем* који се јавио током разматрања експресионистичких тема у архитектури, је не могућност да се код појединих примера констатује, да ли

припадају категорији „искреног” или „условљеног” експресионизма. Узрок овог проблема је у томе, што се већина историографских истраживања завршава са периодом шездесетих година XX века, након кога су само поједини аутори обрађивали савременије теме и ауторе, попут Александра Игњатовића, Марије Дрљевић, Гордане Гордић, Маре Јанакове Грујић, Саше Михајлов, Биљане Мишић, Дијане Милашиновић Марић, Владимира Митровића, Владане Путник, Милана Просена и др. Такође, мали број архитеката је сматрао да је потребно да своја лична теоријска и стваралачка запажања забележи у форми ауторских есеја, што се испоставило као проблем у анализи стваралаштва Стевана Тоболара, Виктора Роса, Милорада Цветића, Риста Шекеринског, Мирослава Пешића, Томислава Миловановића, Петра и Оливере Петровић, Милоша Констатиновића, Живорада Јанковића, Драгана Вучића, Светлане Радевић и др. Са друге стране, код претходно поменутих аутора, није сачуван значајан део пројектне документације, посебно технички описи и образложења пројеката, што у великој мери отежава или спречава тумачење њиховог стваралачког опуса. Стога се за поједине примере, који су разматрани у дисертацији, не може са сигурношћу тврдити да ли су последица експресионистичких визија или емоција, иако у визуелном смислу поседују такве стваралачке карактеристике.

И поред поменутог, уколико се сумирају *резултати читаве студије*, може се закључити да је у дисертацији детаљно и опсежно обрађена појава експресионизма у архитектонској култури Србије током XX века, као и да коришћени методолошки оквир, који је примењен у студији, може постати основ за преиспитивање сличних појава у архитектонском стваралаштву или појаве експресионизма и у другим срединама ван граница Србије.

С обзиром на чињеницу да се експресионизам у Србији током XX века, појавио и егзистирао у специфичним друштвеним и историјским околностима (настанка Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, формирања Социјалистичке Југославије, затим њеног распада и коначно, преображаја социјалистичког система у капиталистичко друштво), *смер даљих истраживања* би могао да буде орјентисан у правцу разматрања и појашњења међусобних релација експресионизма у архитектури у Србији и другим републикама у оквиру некадашње југословенске заједнице, као и констатовања главних промотера експресионизма у њима. За сада

остаје непознато у којој мери је било извесних међузависности, које су посредно или непосредно утицале на квалитет и развој експресионистичког стваралаштва на простору бивше Југославије, као и да ли су архитекти у другим републикама бивше СФРЈ, својим контактима или радним искуством у страним бироима, утицали на формирање експресионизма са другачијим одликама. У контексту Србије, значајно би било истражити и оне мање познате примере експресионизма који су се јављали по мањим местима и градовима у Србији.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

(Попис литературе која је коришћена током рада на дисертацији, библиографске јединице наведене по абecedном реду)

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ

АРХИВСКА ГРАЂА, ОРИГИНАЛНА ПРОЈЕКТНА И ФОТО-ДОКУМЕНТАЦИЈА:

Документи и техничка документација зграде Старе телефонске централе, у Косовској ул. 47 у Београду, добијени у Заводу за заштиту споменика културе града Београда:

- Решење о отврђивању својства споменика културе бр.1057/3 од 27.12.1968. године.
- Изглед из Косовске улице, план арх. Б.Таназевића из 1906. године, Р 1:100.
- Основа партера, план арх. Б.Таназевића из 1906. године, Р 1:100.

Документи и техничка документација Водоторња, у парку Народних хероја бб, у Палићу, добијени у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду:

- Предлог одлуке о утврђивању „Водоторња” за непокретно културно добро - споменик културе, стр. 7-8.
- Основа водоторња, документација обрађена 1996. године, Р 1:100.
- Северна фасада водоторња, документација обрађена 1996. године, Р 1:100.

Документи и техничка документација цркве св. Антуна Падованског, у ул. Брегалничкој 14, у Београду, добијени у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду:

- Образложење поводом доношења Одлуке о проглашењу цркве св. Антуна Падованског за културно добро.
- Текст „Црква св. Антуна Падованског” добијен у Заводу (аутор непознат).
- Основа цркве, Р 1:100.

Документи и техничка документација зграде Контролног одељења Министарства пошта, у ул. Мајке Јевросиме 13, у Београду, добијени у Заводу за заштиту споменика културе града Београда:

- Одлука о проглашењу зграде Контролног одељења Министарства пошта за споменик културе (са образложењем).
- Изглед из Палмотићеве улице, Р 1:100.
- Изглед из улице Мајке Јевросиме, Р 1:100.
- Општи историјски изглед објекта (фотографија).

Документи и техничка документација зграде Евангелистичке цркве, на скверу Мире Триловић бр. 1, у Београду, добијени у Заводу за заштиту споменика културе града Београда:

- Аноним. „*Освећење камена темеља нове евангелистичке цркве у Београду*”. Политика (Београд), 18.10.1940, стр. 11.
- Аноним. „*Освећење темеља нове евангелистичке цркве у Београду*”. Политика (Београд), 21.10.1940, стр. 7.
- Бојовић, Сања. „*Евангелистичка црква у Београду*”, (рукопис конзерваторског рада). Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2008.
- Мишић, Биљана. „*Евангелистичка црква у Београду*”, (рукопис конзерваторског рада). Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2010.
- Документација из Историјског архива Београда, Ф7-13-1940.
- Фотографије Евангелистичке цркве у Београду (снимио: С.Мрђа).

Документи и техничка документација зграде Генералштаба Војске Србије и Црне горе и Савезног министарства за одбрану, у улици Кнеза Милоша бр. 33, у Београду, добијени у Заводу за заштиту споменика културе града Београда:

- Одлука о проглашењу зграде Генералштаба Војске Србије и Црне горе и Савезног министарства за одбрану за споменик културе (са образложењем).

Техничка документација Спиралног хотела за самце у Београду, добијена од архитекте Предрага Ристића 2012. године:

- Основа хотела.
- Фотографија макете.

Документи и техничка документација зграде Центра месне заједнице „Фонтана”, у улици Париске Комуне бр. 13, у Београду, добијени у Заводу за заштиту споменика културе града Београда:

- Образложење у оквиру предлога Одлуке о утврђивању за споменик културе.

Документи и техничка документација зграде Музеја савремене уметности, у улици Ушће Саве бб, у Београду, добијени у Заводу за заштиту споменика културе града Београда:

- Текст „Дескрипција” и „Валоризација” - 4 стране А4 формата.

Техничка документација галерије „Јован Поповић” у Опову, добијена од кустоса архитекте Павла Дечова 2012.године:

- Основа и изглед галерије.
- Фотографије постојећег стања.

- Техничка документација зграде Спортско-рекреативног центра „25. мај” у Београду, добијена у „Машинопројекту” од архитекте Наташе Милојевић 2009. године:
- Ситуација комплекса.
 - Изглед са реке.
- Документи и техничка документација зграде Народне и универзитетске библиотеке, у Приштини, добијени од архитекте Андрије Мутњаковића 10.05.2012. године:
- Техничка документација (основе, пресеци и изгледи објекта).
 - Текстуално образложење „Народна и универзитетска библиотека Косова, Приштина”, 1970, стр. 1-20.
- Документи и техничка документација зграде Музеја битке на Батини, код Бездана, добијени у Заводу за заштиту споменика културе града Београда:
- Текст „Текстуално образложење Спомен објекта Батинске битке - музеја” (аутор текста: Милорад Бербаков) - 3 стране А4 формата.
 - Копија плана, Р 1:2500.
- Техничка документација пословног објекта „МПС” у Београду, добијена од архитекте Бранислава Митровића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
 - Текстуално образложење „Пословни објекат МПС”, август 1999. године (непагинирано).
- Техничка документација пословног објекта „Кристал” у Београду, добијена од архитекте Спасоја Крунића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
- Техничка документација пословног објекта „Прогрес” у Београду, добијена од архитекте Миодрага Мирковића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
 - Текстуално образложење уз идејно архитектонско решење „Пословна зграда Прогрес” (непагинирано).
- Техничка документација пословног објекта „Цептар” у Београду, добијена од архитекте Бранислава Митровића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
- Техничка документација бензинске станице „Дејтон” у Београду, добијена од архитекте Марија Јобста 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
 - Текст „Бензинска станица Југопетрол, Нови Београд, Блок 20”, (аутор текста: Марио Јобст, 15. фебруар 1996).
- Техничка документација пословног објекта „Зора” у Београду, добијена од архитекте Спасоја Крунића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
- Техничка документација пословног објекта „Орач” у Београду, добијена од архитекте Огњена Ђуровића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
 - Технички опис „Пословни објекат „Орач”, Београд”, аутор текста О.Ђуровић (непагинирано).
- Техничка документација стамбено-пословног центра „YUBC” у Београду, добијена од архитекте Марија Јобста 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
- Техничка документација Меморијалног дома на Равној гори, добијена од архитекте Спасоја Крунића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
- Техничка документација зграде телевизије „Пинк” у Београду, добијена од архитекте Александра Спајића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
- Техничка документација пословног објекта „ХВБ банка” у Београду, добијена од архитекте Бранислава Митровића 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.
 - Фотографије објекта.
 - Образложење решења са кратким техничким описом (аутор текста: Б.Митровић).
- Техничка документација управне зграде „Креативни центар” у Београду, добијена од архитекте Михаила Чанка 2012. године:
- Ситуација, основе, пресеци и изгледи објекта.

- Фотографије објекта.
Снимљени, транскрибовани и ауторизовани интервјуи са архитектима: Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Маријом Јобстом, Александром Спајићем, Предрагом Ристићем, Зораном Булајићем, Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком, Милорадом Мирковићем и др.), у периоду од 2011-2014. године.
Фотографије добијене снимањем на терену од 2011-2014. године.
Фотографије Спортског центра „Боро и Рамиз” у Приштини, из приватне колекције Хамиде Ислами, добијене 2012. године.

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ

КЊИГЕ, ЗБОРНИЦИ ТЕКСТОВА И ЧЛАНЦИ:

- Аћимовић, Драгана. „Михаило Чанак: У славу модерне”. *Архитектура* (Београд), бр. 30 (2000), стр. 4-5.
- Алфиревић, Ђорђе. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервју са Миодрагом Мирковићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 38 (2013), стр. 85-88.
- _____. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Огњеном Ђуровићем, Браниславом Митровићем, Маријом Јобстом”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 72-83.
- _____. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Александром Спајићем, Предрагом Ристићем, Зораном Булајићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 36 (2012), стр. 75-84.
- _____. „Има ли експресионизма у српској архитектури?: Интервјуи са Спасојем Крунићем, Василијем Милуновићем, Михаилом Чанком”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 60-69.
- _____. „Најближа ми је органска архитектура” (интервју са арх. Спасојем Крунићем). *Архитектура* (Београд), бр. 171 (мај-јуни 2012), стр. 14-17.
- Alkalay, David. „Nova Sinagoga Bet Izrael”. *Jevrejski almanah za godinu 5686 (Vršac)*, 1925, стр. 73-82.
- Аноним. „Наши нови облакодери”. *Политика* (Београд), бр. 6538 (9. јул 1926), стр. 6.
- _____. „Нова пијаца на Цветном тргу”. *Политика* (Београд), 25.12.1927, стр. 9.
- _____. „Пред подизањем Ратничког дома у Београду: Подела награде за скице”. *Политика* (Београд), 16.5.1929, стр. 6.
- _____. „Скице за Ратнички дом у Београду”. *Време* (Београд), 16.5.1929, стр. 3.
- _____. „Пројекти за Ратнички дом у Београду”. *Време* (Београд), 17.5.1929, стр. 3.
- _____. „Пројекти за Ратнички дом у Београду”. *Време* (Београд), 18.5.1929, стр. 9.
- _____. „Отварање нових пијаца”. *Политика* (Београд), 1.10.1926, стр. 5.
- _____. „Данас у 11 и по часова почиње продаја намирница на новој пијаци, на Зеленом Венцу”. *Време* (Београд), 1.10.1926, стр. 5.
- _____. „Лесковачки сајам”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 14 (1962), стр. 26-28.
- _____. „Стамбена зграда за наставнике Београдског Универзитета”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 3 (1966), стр. 139-142.
- _____. „Објект „Панораме битке на Сутјесци” - Тјентиште”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 5 (1970), стр. 256-257.
- _____. „Информативни центар на Тјентишту”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 35-37.
- _____. „Музеј у Крагујевцу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 33-34 (1965), стр. 39.
- _____. „Комбинована дечија установа у Солунској улици у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 80-81 (1978), стр. 12-13.
- _____. „Железничка станица у Титовом Ужицу”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 28-30.
- _____. „Центар за превенцију и рехабилитацију „Меркур” у Врњачкој Бањи”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 21-23.
- _____. „Зграда Музеја у Врању”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 40 (1966), стр. 54-55.
- Бабић, Бранко. „Конкурс за зграду Музеја револуције народа Југославије”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 11-12 (1961), стр. 56-57.

- Бабић, Љиљана. „Архитект Никола Добровић”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 22-31.
- Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012.
- _____. „Дух и тело архитектуре”, у: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 3-12.
- _____. „Дечија галаксија - Лептирић”, у: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 38-41.
- _____. „Солиста није самац”, у: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 28-31.
- _____. „Ледена каденца - завршни акорд”, у: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 13-20.
- Balgač, Edmund. „Die neue Ausstellungshalle der Textilmesse in Leskovac”. *Beton-und Stahlbetonbau* (Berlin), vol. 56, no. 7 (1961), pp. 157-163.
- Behne, Adolf. „German Expressionists”. (Lecture for the Opening of the New Sturm Exhibition, published in Der Sturm (1914)) (<http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/BehneSturm.pdf>)
- Богуновић, Угљеша. „Југословенски павиљон у Монтреалу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 47 (1967), стр. 71-72.
- Борисављевић, Милутин. „Конкурс за Ратнички дом”. *Правда* (Београд), 14.5.1929.
- Чанак, Михаило. „Управна зграда издавачке куће Креативни центар”. *Изградња* (Београд), вол. 56, бр. 6 (2002), стр. 173-177.
- _____. „Управна зграда издавачке куће Креативни центар, Београд”. *ARD Review* (Београд), бр. 27 (2002), стр. 2-13.
- _____. „Управна зграда предузећа Креативни центар”. *Архитектура* (Београд), бр. 52 (2002), стр. 5.
- Динуловић, Раша. „О континуитету идеја и облика у архитектури Ранка Радовића”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 14-19.
- Добровић, Никола. „Покренутост простора - Бергсонове „Динамичке схеме” - нова ликовна средина”. *Човјек и простор* (Загреб), бр. 100 (1960), стр. 10-11.
- _____. „Брашован”. *ИТ Новине* (Београд), бр. 697-732 (1976-1977), стр. 704-732.
- Драгојевић А. „Галерија у зарубљеним призмама”. *Борба* (Београд), 16.12.1961.
- Драгутиновић, Радош. „Разговор са Браниславом Митровићем: Лепе куће уместо лепих слика”, у: *Академија архитектуре Србије - Рад, дела, коментари*. Београд: Академија архитектуре Србије, 2011, стр. 205-212.
- Fiset, Edouard. „EXPO 67”. *Architecture Canada* (Toronto), vol. 43, no. 7 (1966), p. 29.
- Granda, Matevž. „Milan Mihelič - intervju”. *Klik* (Ljubljana), številka 117 (2010), str. 30-33.
- Jakab, Dezső. „A templomról”. *Szombat* (Суботица), 8. децембар 1925, стр. 28-29. (наведено према Шосбергер, Павле. *Синагоге у Војводини - Споменица минулог времена*. Нови Сад: Прометеј, 1998, стр. 70-71).
- Јаковљевић, Драгица. „Дела која су појели скакавци”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 43 (2003), стр. 6-7.
- Јевтић, Милорад. „Сагледавање замишљеног простора - интервју са Иваном Антићем”. *НИН* (Београд), 17.06.1999, стр. 30.
- Јобст, Марио. „Стамбено-пословни објекат G у Блоку 12”. *Енергопројект - Урбанизам и архитектура* (Београд), бр. 10 (1999).
- Јовановић, Миодраг. „У селу Опову”. *НИН* (Београд), 10.01.1971, стр. 47.
- Кадиевић, Александар. „Прилози проучавању личности и дела наших водећих савремених градитеља: Осврт на пређени пут - Разговор са архитектором Александром Ђокићем”. *Ликовни живот* (Земун), бр. 59-60 (1996), стр. 93-98.
- _____. „Разговор у атељеу (интервју са Михајлом Митровићем)”, у: *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999, стр. 167-205.
- Киш, Патрисија. „Адрија Мутњаковић: Мислили су да се ругам, а ја нисам желео бити просјећан”. *Јутарњи лист* (Загреб), 27.04.2011.
- Крат, Павле. „Реконструкција зграде Поште 2 у Београду”. *Архитектура* (Загреб), бр. 7 (1948), стр. 26-28.
- Кубуровић, Мирјана. „Кад архитекта ради са љубављу - Кућица из бајке на Дорћолу”. *Политика* (Београд), 10. септембар 1976.

- Лојаница, Милан. *Архитекта Иван Антић, каталог изложбе*. Београд: Музеј савремене уметности, 1975, непагинирано.
- Љиљак, Љиљана. „Камена арка над Мравињцима”. *Колубара* (Ваљево), септембар 2003.
- Маневић, Зоран. „Академик архитекта - Иван Антић”. *Модул* (Београд), бр. 27 (2004), стр. 22-29.
- _____. „Ментор, а не татор”. *Архитектура* (Београд), бр. 112 (2007), стр. 4-5.
- _____. „Достојан споменик жртвама и епопеји”. *Вечерње новости* (Београд), 23. март 1976, непагинирано.
- _____. „Драгољуб и Љиљана Бакић, Спортски центар, Београд”. *ИТ новине* (Београд), бр. 541, 20. 07. 1973.
- _____. „Управна зграда предузећа Креативни центар”. *Архитектура* (Београд), бр. 52 (2002), стр. 5.
- _____. „Експресивни минимализам”. *Модул* (Београд), бр. 9 (2002).
- Марковић, Иван. „Разговор са Михајлом Митровићем: (Р)еволуција естетике брутализма”, у: *Академија архитектуре Србије - Рад, дела, коментари*. Београд: Академија архитектуре Србије, 2011, стр. 194-204.
- Мартиновић, Урош. *Фрагменти једног виђења архитектуре*. Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 1983.
- Маскарели, Драгиња. „Архитектура је композитор живота - интервју са Љ.Бакић”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 60 (2009), стр. 6-11.
- Милашиновић-Марић, Дијана. „Дисциплина архитектуре и слобода духа - интервју са архитектом Иваном Антићем”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 7-13.
- _____. „Савремена архитектура: Убедљивост става”. *Глас јавности* (Београд), 31.08.2000.
- _____. „Архитектура и место”. *Глас јавности* (Београд), 25.02.2002.
- _____. „Креативна минијатура”. *Глас јавности* (Београд), 2.7.2002, стр. 20.
- _____. „Склад природе и грађења”. *Глас јавности* (Београд), 03.04.2001.
- _____. „У сагласју с природом: Нова монашка кућа у манастиру Увац, архитекта Благота Пешић”. *Глас јавности* (Београд), 2 мај 2000.
- Миленковић, Александар. „Пионир: Радост и понос града”. *Политика* (Београд), 7.9.1974.
- _____. „Златни јубилеј београдске Модерне - Хала за клизачке спортове - Прва пратиља хале Пионир”. *Архитектура* (Загреб), бр. 166+7 (1978), стр. 16-19.
- Минић, Оливер. „Коментар одржан на телевизији - Београд 24.3.1963”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 46.
- _____. „Конкурс за зграду Модерне галерије у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 1 (1960), стр. 33.
- _____. „Једна нова просторна концепција музеја”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 38 (1966), стр. 17-21.
- _____. „Модерна галерија у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 16 (1962), стр. 33-36.
- Мирковић, Миодраг. *О архитектури: Анамнеза за будућност*. Београд: Миодраг Мирковић, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004.
- Митровић, Бранислав. „Архетип и апстарктна архитектонска форма” (приступна беседа новоизабраних редовних чланова САНУ. Београд: Српска академија наука и уметности, 20-23. мај 2013, непагинирано.
- Митровић Бранислав, Милетић Вања, Ђурић Наташа. „Пословни објекат ХВБ банке”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 12-13 (2003), стр. 20-21.
- Митровић, Владимир. „Тамо где постоји феномен природе тешко је направити феномен архитектуре” (интервју са Иваном Антићем). *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 6-8.
- _____. „Конкурси: Места сталног учења и новог изазова” (интервју са Дарком Марушићем и Браниславом Митровићем). *ДанС* (Нови Сад), 28. септембар 2009.
- Митровић, Михајло. *Архитектура Београда 1950-2012*. Београд: Службени гласник, 2012.
- _____. *Новија архитектура Београда*. Београд: Југославија, 1975.
- _____. „Стамбени објекат у улици Браће Југовића у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 74-77 (1975), стр. 131.
- _____. „Постмодерна је затрвала архитектуру Србије”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 42 (2003), стр. 6-9.
- _____. „Судбине наших токова”. *Политика* (Београд), 7. март 1965.
- _____. „Бели кристали на обали Саве”. *Политика* (Београд), 26.12.1965.
- _____. „Велики неимарски подухват”. *Политика* (Београд), 13.2.1982, стр. 5.
- _____. „Тумачи свог времена”. *Политика* (Београд), 16.03.1996.

- _____. „Да се види и да се зна”. *Београдске новине* (Београд), 10.03.1995.
- _____. „Изазови ”Зорине раскрснице””. *Политика* (Београд), мај 2011.
- _____. „Орач: Лепа реч, лепа успомена”. *Политика* (Београд), 8.03.2003.
- Мутњаковић, Андрија. „Народна и универзитетска библиотека у Приштини”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 10–13.
- _____. „Куполе Косова: Народна универзитетска библиотека Косова у Приштини”, у: Мутњаковић, Андрија. *Ендемска архитектура*. Осиек: Ревизија, 1987, стр. 109-126.
- _____. *Kinetička arhitektura*. Zagreb: Architectonica Croatica, 1996.
- _____. *Biourbanizam*. Rijeka: Biblioteka Urbs, 1982.
- _____. *Tercijarni grad*. Osijek: Revija, 1988.
- _____. *Endemska arhitektura*. Osijek: Revija, 1987.
- Перовић, Милош. „Добровић: текстови Николе Добровића” (специјално издање). *Урбанизам Београда* (Београд), бр. 58 (1980).
- Петровић, Зоран. „Центар месне заједнице у Блоку 1 у Новом Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 44 (1967), стр. 25-27.
- _____. „Најновије остварење Михајла Митровића - Стамбена зграда у улици Браће Југовића у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 80-81 (1978), стр. 27-30.
- _____. „Мотел „Млинарев сан” у Ариљу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 27-29.
- Поповић, Дарко. „Импозантно здање”. *НИН* (Београд), 28.2.1982, стр. 39.
- _____. „Испред времена (Архитекта Спасоје Крунић: Центар за везу, контролу и вођење саобраћаја у Београду)”. *НИН* (Београд), 1983.
- Поповић, Саво. „Дух времена и традиције: Спасоје Паја Крунић и Слободан Мића Рајовић, лауреати „Борбине” награде за науспешније архитектонско дело, на територији СР Југославије у прошлој години”. *Борба* (Београд), 19.02.1996.
- Протић, Миодраг. „Музеј савремене уметности у Београду”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XI-XII (1965), стр. 362.
- Радовић, Ранко. „Награда »Борбе« за архитектуру”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 11.
- _____. „Непролазни смисао локалног у толиким и тако лаким формулама глобалног”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 48 (2004), стр. 58-59.
- _____. „Подстицајно, загонетно и варљиво место традиције у архитектури”. *De re Aedificatoria* (Београд), бр. 1 (1990), стр. 7-24.
- _____. *Савремена архитектура: Између сталности и промена идеја и облика*. Нови Сад: Факултет техничких наука, Stylos, 1998.
- Рајовић, Слободан. *Архитектура: 33 конкурсна пројекта / Слободан Мића Рајовић*. Београд: Слободан Рајовић, 2011.
- Richter, Vjenceslav. „Natječaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije”. *Arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1961), str. 19.
- Ристић, Предраг. „Студентски мегаполис 2000”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 60 (1969), стр. 40.
- Steiner, Rudolf. *Architecture as a Synthesis of the Arts. Eight lectures given in Berlin and Dornach between 1914 and 1924*. London: Rudolf Steiner Press, 1999, p. 60.
- _____. *Tajna čovečijih temperamentata*. Beograd: Svetlost, 1940.
- Стојановић, Братислав. „Музеј ваздухопловства у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 59 (1969), стр. 58-59.
- Таназевић, Бранко. „Нова Телефонска централа”. *Српски технички лист* (Београд), бр. 30 (1908), стр. 272-274.
- Taut, Bruno. *Die Stadtkrone*. Berlin: Diedrichs, 1919.
- Вуковић, Сениша. „Спирални хотел за самце”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 11-12 (1961), стр. 47.
- Злоковић, Ђорђе. „Телевизијски и УКТ торањ на Авали крај Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 40 (1966), стр. 19-23.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ

КЊИГЕ, ЗБОРНИЦИ ТЕКСТОВА И ЧЛАНЦИ

- Ackerman, James. *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- Adams, Dejvid. „Prvi Getenaum Rudolfa Štajnera kao ilustracija principa organskog funkcionalizma”, u: Perović, Miloš. *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova*. Kristalizacija modernizma, avangardni pokreti, Knjiga 2B. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2000, str. 205-224.
- Akcan, Esra. „Manfredo Tafuri's theory of the architectural avant-garde”. *The Journal of Architecture* (London), vol. 7, no. 2 (2002), pp. 135-170.
- Aladžić, Viktorija. „From Local to Cosmopolitan: Art Nouveau in Subotica – Szabadka”. Proceedings from CDF International Congress, Barcelona, June 2013.
- _____. „Синагога у Суботици”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 48 (2004), стр. 42-43.
- Алфиревић, Ђорђе. „Експресионизам као радикална стваралачка тенденција у архитектури / Expressionism as the radical creative tendency in architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 14-27.
- _____. „Визуелни израз у архитектури / Visual Expression in Architecture”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 31 (2011), стр. 3-15.
- _____. *Обнова и развој Рајачких пивница - Оптималне методе пројектовања у контексту заштићене средине* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2010.
- _____. *Рајачке пивнице: заштита, обнова, развој - методе пројектовања у контексту заштићене средине*. Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орионарт, 2011.
- Алфиревић Ђорђе, Симоновић Алфиревић Сања. „Београдски стан”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 38 (2013), стр. 41-47.
- Allsopp, Bruce. *A Modern Theory of Architecture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- Аноним. „Seamen's Musuem: The newest landmark”. *Decks Awash* (Memorial University of Newfoundland), vol. 18, no. 5 (1989), pp. 43-45.
- _____. „Октобарска награда Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 5.
- _____. „Изложба радова Ивана Штрауса”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 41.
- _____. *Docomoto catalogue of modern buildings in Slovenia 1900-1980*. Slovenia: Docomoto, 2011.
- _____. „Архитектура је утилитарна и егзистенцијална”. *Austrotimes* (Београд), бр. 8 (2009), стр. 4-7.
- _____. „Нова класика у историјском језгру”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 32-33.
- _____. *Салон архитектуре 1978*. Београд: Музеј примењене уметности, 1978.
- Арган Ђулио-Карло, Олива Акиле Бонито. *Модерна уметност 1770-1970-2000*. (1970) превод М. Марјановић. Београд: CLIО, 2004.
- Arnheim, Rudolf. „Accident and the Necessity of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Malden), vol. 16, no. 1 (1957), pp. 18-31.
- Arnold, Dana. A class performance: social histories of architecture. In: *Reading Architectural History*. London: Routledge, 2002.
- Ash, David. „Creative Romanticism”. *College English* (Urbana), Vol. 4, No. 2 (1942), pp. 100-110.
- Ashmore, Jerome. „The Theoretical Side of Kandinsky”. *Criticism* (Detroit), vol. 4, no. 3 (1962), pp. 175-185.
- Baldwin, Robert. „Introduction to Expressionism”. (essay was written in New London, Connecticut College, in 1995 and was slightly revised in 2002 and 2007).
- Balog Andreas, Plaza Sylvia. „Inner-Directed Actions”. *Sociological Perspectives* (Berkeley), vol. 40, no. 1 (1997), pp. 33-59.
- Баришић Срђан. „Јевреји у Београду”. *Религија и толеранција* (Београд), вол. 4, бр. 5, (2006), стр. 71-83.
- Barron, Stephanie. „Introduction” in: Barron (ed.), *German Expressionism: The Second Generation*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1988, pp. 10-37.
- Bassie, Ashley. *Expressionism*. London: Parkstone International, 2008.

- Behr Shulamith, Fanning David, Jarman Douglas. *Expressionism Reassessed*. Manchester: Manchester University Press ND, 1993.
- Bernik Stane, Golobič Marjan. „Slovene Architecture from Secession to Expressionism and Functionalism”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian), vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (Autumn, 1990), pp. 42-53.
- Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia: The elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*. Cambridge - London: MIT Press, 2003.
- _____. *Нови Београд: оспорени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007.
- _____. *Модерна кућа у Београду (1920-1941)*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2000.
- _____. *Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: Период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004.
- _____. „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation”. *Spatium* (Belgrade), no. 25 (2011), pp. 23-29.
- _____. „Раскршћа савремене архитектуре - Ранко Радовић и дискурс постмодернизма”. *Култура* (Београд), бр. 134 (2012), стр. 182-199.
- _____. „Ранко Радовић- професор, урбанист, архитект и теоретичар архитектуре”. *Матица часопис за друштвена питања, науку и културу* (Цетиње и Подгорица), бр. 48 (2011), стр. 379-390.
- _____. „Dekonstruktivistička arhitektura n'existe pas”. u: Bojanić, Petar. (ur.) *Glas i pismo: Žak Derida i odjecima*. Zbornik radova sa naučnog skupa (Dec 9, 2004), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005, str. 89-95.
- Бобић, Милош. „Урбана опрема. Догађај на углу”. *Комуникације* (Београд), бр. 24 (1984).
- Богуновић, Слободан. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитектура*, I том. Београд: Београдска књига, 2005.
- _____. *Архитектонска енциклопедија Београда 19. и 20. века: Архитекти*, III том. Београд: Београдска књига, 2005.
- Бојовић, Бранко. „О новом делу Генералштаба и Државном секретаријату за послове Народне одбране (ДСНО) или: Како се не гради град”. *Изградња* (Београд), бр. 11-12 (2010), стр. 597-598.
- Божић, Никола. *Батинска битка*. Нови Сад: Матица српска - Музеј Социјалистичке револуције Војводине, 1990.
- Brandow-Faller, Megan. „Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design”, in: *Comparative Hungarian Cultural Studies*. (ed. Louise Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek). West Lafayette: Purdue University Press, 2012, pp. 182-193.
- Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992.
- _____. „Зграда Музеја савремене уметности”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 178-183.
- _____. „ТВ Торањ, Београд, Авала”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 198-199.
- _____. „Зграда „Фонтана”, Нови Београд”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 190-193.
- _____. „Стамбена зграда, Београд”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 230-231.
- _____. „Архитектонска обрада Трга, Ужице”, у: *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 174-177.
- Буквић, Димитрије. „Идеологија и архитектура: Рад београдских модерниста од 1929. до 1987. године”. *Теме* (Ниш), бр. 1 (2014), стр. 107-125.
- Casey, Edward. „Expression and Communication in Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Hoboken), vol. 30, no. 2 (Winter, 1971), pp. 197-207.
- Церанић, Милица. „Историја и архитектура палате „Албаније” у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 147-162.
- Chambon, Alban. *Plan varoši Beograda 1912*. u: *Beograd u mapama i planovima od XVIII do XXI veka*. Beograd: Urbanistički zavod, 2010.

- Цигановић, Алекса. „Изградња Трга партизана у Ужицу: Између идеје савремености и несавремености”. *Изградња* (Београд), бр. 11-12 (2013), стр. 486-497.
- Collingwood, Robin George. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1958.
- Collins, George. „The Visionary Tradition in Architecture”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* (New York), vol. 26, no. 8 (1968), pp. 310-321.
- Crippa, Maria Antonietta. *Gaudi*. Koln: Taschen, 2003.
- Crockett, Dennis. *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder, 1918-1924*. University Park: Penn State University Press, 1999.
- Чанак, Михаило. „Ин мемориам - Урош Мартиновић”. *Ard Review* (Београд), бр. 30 (2004), стр. 50-52.
- _____. „Радна класификација праваца у савременој архитектури”. *Ard Review* (Београд), бр. 32 (2004), стр. 42-47.
- Čorak Željka, Davison Rajka, Davison David. „The 1925 Yugoslav Pavilion in Paris”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian), vol. 17, Yugoslavian Theme Issue, (Autumn, 1990), pp. 36-41.
- Čubrilo, Jasmina. „Yugoslav avant-garde review Zenit (1921-1926) and its links with Berlin”. *Centropa* (New York) vol. 12, no. 3 (September 2012).
- Ђирић, Ксенија. „Интернат студената православног богословског факултета у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 15 (2014), стр. 77-83.
- Дабижић, Александра. *Зграда команде ваздухопловства*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2012.
- _____. „Прилог проучавању тргова у старом језгру Земуна”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 183-192.
- Дажћ Нариш, Samardžić Nikola. „Belgrade Synagogues After WWII”. Web Proceedings from International Conference „Architecture and Ideology”, Faculty of Architecture University of Belgrade, September 28 - 29, 2012, Belgrade, pp. 111-120.
- Дамљановић, Тања. *Чешко-српске архитектонске везе 1918-1941*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004.
- _____. „Два храма за две конфесије”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 77-84.
- Денегри, Јерко. „Српска архитектура 1900-1970”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 67 (1971), стр. 48-51.
- Dietmar, Elger. *Expressionism. A Revolution in German Art*. Köln: Taschen, 2002.
- Dilworth, John. „Artistic Expression and Interpretation”. *British Journal of Aesthetics* (Oxford), vol. 44, no. 1 (January 2004), pp. 10-28.
- Динуловић, Раша. *Архитектура позоришта XX века*. Београд: Слио, 2009.
- Динуловић Раша, Константиновић Драгана, Зековић Миљана. *Архитектура сценских објеката у Републици Србији*. Нови Сад: Факултет техничких наука, Департман за архитектуру и урбанизам, 2011.
- Дивац, Олга. „Нови сајамски објекти у Југославији”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 14 (1962), стр. 3-4.
- Добровић, Никола. „Стварање архитектуре Драгише Брашована”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 33-34 (1965), стр. 42-44.
- _____. *Савремена архитектура - поборници*. Београд: Грађевинска књига, 1959.
- Дрљевић, Марија. „О архитектури зграде представништва Првог дунавског паробродарског друштва у Београду”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 20-21 (2007), стр. 127-133.
- _____. „Историја и архитектура Поште 1 у Београду”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови сад), бр. 37 (2009), стр. 277-296.
- Дуница Шериф, Животић Бранислав, Бојовић Александар. „Нови торањ на Авали. Конструкција торња”. *Изградња* (Београд), вол. 63, бр. 3-4 (2009), стр. 169-172.
- Дуранци, Бела. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005.
- _____. „Мађарска варијанта сецесије у Војводини”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 61-71.
- Целебцић, Мирјана. „Заштита и ревитализација градитељског наслеђа XX века на простору приобаља београдске тврђаве”. *Наслеђе* (Београд), бр. 8 (2007), стр. 199-208.
- Ценкс, Чарлс. *Модерни покрети у архитектури*. (1973) превод С.Максимовић и С.Литвиновић. Београд: Грађевинска књига, 1986.
- _____. *Нова парадигма у архитектури*. Београд: Орион Арт, 2007.

- Токић, Александар. „Ретроспективна изложба дела архитектке Михајла Митровића”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 66 (1970), стр. 18-21.
- Ђујић, Тамара. „Јеврејски градитељи прве половине XX века у Новом Саду”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 48 (2004), стр. 52-54.
- Ђурђевић, Марина. *Архитекти Петар и Бранко Крстић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Музеј науке и технике - Музеј архитектуре, 1996.
- Eliot, David. „Expressionism: a health warning”, in: Behr Shulamith, Fanning David, Jarman Douglas (ed.) *Expressionism Reassessed*. Manchester: Manchester University Press ND, 1993.
- Ellsworth Cory, Herbert. „The Concept of Expression in Esthetic Theory”. *The Journal of Philosophy* (New York) vol. 25, no. 2 (1928), pp. 40-53.
- Ferkai, András. „National identity in Hungarian architecture and the shaping of Budapest”. *Hungarian Studies* (Budapest), vol. 24, no. 2, 2010, pp. 181-187.
- Figura Starr, Jelavich Peter. *German Expressionism: The Graphic Impulse*. New York: The Museum of Modern Art, 2011.
- Finn, David. „Expression”. *Mind* (Oxford), New Series, Vol. 84, No. 334 (1975), pp. 192-209.
- Фолгић-Корјак, Ангелина. „Сецесија у Чачку”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 23-31.
- Gajevic, Ljubica. *New Belgrade urban fortunes: ideology and practice under the patronage of state and market (master thesis)*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011.
- Гашић, Ранка. „Српска култура између два светска рата”. *Историја 20. века* (Београд), бр. 2 (2008), стр. 162-181.
- Глишић, Катарина. *Римокатоличке цркве на територији Београда (магистарски рад)*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2007.
- Goffman, Erving. „Symbols of Class Status”. *The British Journal of Sociology* (London), vol. 2, no. 4 (1951), pp. 294-304.
- Голубовић, Загорка. „Резултати демократске транзиције кроз призму грађана Србије 2005”. *Филозофија и друштво* (Београд), бр. 27 (2005), стр. 13-44.
- _____. „Социолошко-антрополошка анализа дефицита транзиционог процеса у Србији (2005-2006) и могућности за разраду алтернативних пројеката”. *Филозофија и друштво* (Београд), бр. 30 (2006), стр. 91-105.
- Gombrich, Ernst. „Four Theories of Artistic Expression”. *Architectural Association Quarterly* (London), Vol. 12, No. 4 (1980), pp. 14-19.
- Gomel Elana, Weninger Stephen. „Romancing The Crystal: Utopias of Transparency and Dreams of Pain”. *Utopian Studies* (University Park), vol. 15, no. 2 (2004), pp. 65-91.
- Гордић, Гордана. *Стара телефонска централа, Косовска 47 - валоризација*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1966.
- _____. *Архитектонске споне: Београд - Праг*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1997.
- Гордић, Милојко. *Зграда Министарства просвете*. Београд: Вукова задужбина, 1996.
- Gordon, Donald. „On the Origin of the Word „Expressionism””. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (London), vol. 29 (1966), pp. 368-385.
- Грађевински закон са уредбама, прописима и нормама за њихово извршење. Збирка закона, бр. 185*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1932.
- Gregotti, Vittorio. „Expressionism”, In: Magnago Lampugnani, Vittorio (ed.) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*. London: Thames and Hudson, 1986, pp. 92-95.
- _____. „Peter Behrens: 1868-1940”. *Special Issue, Casabella* (Milano), no. 240 (1960), pp. 2-5.
- Греготи, Виторио. „Експресионизам”, у: Перовић, Милош. *Историја модерне архитектуре, Антологија текстова, Књига 2/Б, Кристализација модернизма – авангардни покрети*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2000, стр. 105–110.
- Gruber, Samuel. *Preservation Priorities: Endangered Historic Jewish Sites*. New York: World Monuments Fund, 1996.
- _____. „Jewish Identity in Modern Synagogue Architecture”, In: Sachs Angeli, Van Voolen Edward. (ed.) *Jewish Identity in Contemporary Architecture*. London: Prestel, 2004, pp. 21-31.
- _____. „Synagogues: Twentieth Century”, In: Baskin, Judith. (ed.) *The Cambridge Dictionary of Judaism & Jewish Culture*. New York: Cambridge University Press, 2011, pp. 577-579.
- Грубих, Рајка. „Занатлије и трговци у прошлости Зрењанина - од XVI века до прве половине XX века”. *Рад музеја Војводине* (Нови Сад), бр. 49 (2007), стр. 211-229.

- _____. „Утицаји барока на народно стваралаштво средњег Баната”. *Рад музеја Војводине* (Нови Сад), бр. 51 (2009), стр. 209-222.
- Guilherme, Pedro. „Shall We Compete?”, In: Volker Leentje, Manzoni Beatrice. *5th International Conference on Competitions (Proceedings)*. Delft: University of Technology, 2014, pp. 35-61.
- Haag Bletter, Roesmarie. „The Interpretation of the Glass Dream — Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (Chicago). Vol. 40, No. 1 (March 1981), pp. 20-43.
- _____. „Paul Scheerbart's Architectural Fantasies”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (Chicago), vol. 34, no. 2 (May, 1975), pp. 83-97.
- Hare David. „The Myth of Originality in Contemporary Art”. *Art Journal* (New York), vol. 24, no. 2 (1965), pp. 139-142.
- Harris, Jonathan. „Expressionism”, In: *Art History: The Key Concepts*. London: Routledge - Taylor & Francis Group, 2006, pp.110-111.
- Harris, Nathaniel. *Art Nouveau*. Middlesex: The Hamlyn Publishing Group, 1987.
- Higgins, Alan. „Neo-Expressionism”, In: *Architectural Movements of the Recent Past*. (<http://alan-higgins.com/> (accessed March 3, 2010)).
- Howard, Jeremy. *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Hrausky Andrej, Koželj Janez, Prelovšek Damjan. „Plecnik v tujini”, In: *Vodnik po arhitekturi*. Ljubljana: Ljubljanska banka, DESSA, 1998, str. 220-234.
- Игњатовић, Александар. *Југословенство у архитектури 1904-1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007.
- _____. *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2005.
- _____. *Драгиша Брашован: Рађање архитекте у контексту архитектуре средње Европе 1900-1918, магистарска теза*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2003.
- _____. *Архитектонски почеци Драгише Брашована 1906-1919*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2004.
- _____. „Између жезла и кључа - национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 51-73.
- _____. „From Constructed Memory to Imagined National Tradition: The Tomb of the Unknown Yugoslav Soldier (1934-38)”. *The Slavonic and East European Review* (Leeds), vol. 88, no. 4 (October 2010), pp. 624-651.
- _____. „Две куле: успон, хибрис и пад”. *Зборник семинара за студије уметности Филозофског факултета у Београду* (Београд), бр. 9 (2013), стр. 29-38.
- _____. „Разлика у функцији сличности - архитектура руских емиграната у Србији између два светска рата и конструкција српског националног идентитета”. *Токови историје* (Београд), бр. 1 (2011), стр. 63-75.
- _____. „Средњоевропски контекст у раном делу Драгише Брашована”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 49-50 (2002-2003), стр. 143-167.
- _____. „Дом Удружења југословенских инжењера и архитектата у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 87-118.
- _____. „Architecture, Urban Development and the Yugoslovization of Belgrade, 1918-1941”. *Centropa* (New York), Vol. 9, No. 2 (2009), pp. 110-126.
- _____. „Између универзалног и аутентичног - о архитектури ратничког дома у Београду”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 52 (2005), стр. 313-332.
- _____. „Порицање и обнова: Архитектура постмодернизма 1980-1991”, у: Шуваковић, Мишко. *Историја уметности у Србији: XX век. Радикалне уметничке праксе 1913-2008*. вол. 1, Београд: Орион арт, 2010, стр. 657-664.
- _____. „Усавршена природа - Београдски сајам (1953-1957)”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад), бр. 41 (2013), стр. 181-203.
- _____. „Транзиција и реформе: Архитектура у Србији 1952-1980”, у: Шуваковић, Мишко. *Историја уметности у Србији: XX век. Реализми и модернизми око хладног рата 1939-1989*. вол. 2, Београд: Орион арт, 2012, стр. 689-710.
- _____. „Мит о тројанском коњу: „Београдска школа архитектуре””, у: Шуваковић, Мишко. *Историја уметности у Србији: XX век. Реализми и модернизми око хладног рата 1939-1989*. вол. 2, Београд: Орион арт, 2012, стр. 421-426.

- _____. „Сањана прошлост, замишљена будућност: Архитектура и национални идентитет у Србији”, у: Шуваковић, Мишко. *Историја уметности у Србији XX век. III: Модерна и модернизми 1878-1941*. Београд: Орион арт, 2014, стр. 143-156.
- Ignjatović Aleksandar, Manojlović-Pintar Olga. „National Museums in Serbia: A Story of Intertwined Identities”, In: Aronsson Peter, Elgenius Gabriella. (eds) *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28-30 April 2011, pp. 779-815.
- _____. „Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat”, у: Сipeк, Тihомir. (ur.), *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput, 2008, str. 95-112.
- _____. „Catalysts of Intricate Identities: Three Belgrade Museums in Socialist Yugoslavia”. *Tokovi istorije* (Beograd), No. 2 (2013), pp. 247-263.
- Plić, Bratislav. „Messekomplexe. Architektur als Ausdruck für den ökonomischen und politischen Aufstieg und Fall jugoslawischer Städte”. *Kakanien Revisited* (<http://www.kakanien.ac.at>), Visited May 24, 2013.
- Ivanišin, Krunoslav. „Andrija Mutnjaković, 1970-1983: Narodna i univerzitetska biblioteka, Priština, Kosovo”. *Čovjek i Prostor* (Zagreb), br. 3-4 (2007), str. 52-55.
- Иванковић, Младенка. *Јевреји у Југославији 1944-1952. Крај или нови почетак* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2008.
- Иванчевић, Светлана. „Комплекс Министарства просвете. Могућност ревитализације”. *Наслеђе* (Београд), бр. 1 (1997), стр. 111-118.
- Јадрешин-Милић, Рената. *Теоријске поставке савремене класичне архитектуре* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2012.
- Јанакова Грујић, Маре. „Београдски опус архитекте Стевана Тоболара (1888-1943)”, *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 151-166.
- _____. „Зграда Војногеографског института у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 141-158.
- Јањушевић, Богдан. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013.
- Jencks, Charles. *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993.
- _____. „The New Expressionism”, In: *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993, pp. 222-229.
- _____. „The Evolution From Modern Architecture”. *Journal of the Royal Society of Arts* (London), vol. 127, no. 5280 (1979), pp. 742-783.
- Јевтић, Милорад. *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004.
- _____. „Две Антићеве деценије - изложба у Салону Музеја савремене уметности”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 43-44.
- _____. „Лет у легенду - Некролог за Авалски торањ”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 143-144.
- _____. „Ка синтези - „Бивета” у Врњачкој бањи арх. Михајло Митровић”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 53-54.
- _____. „Поглед ка Сунцу - Спомен музеј Шумарице, Крагујевац”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 55-56.
- _____. „Двострука премијера - Резиденција иранског амбасадора и Самачки хотел, архитекти Петар и Оливера Петровић”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 57-58.
- _____. „Дорћолски комплекс - Спортски центар 25. мај”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 13-14.
- _____. „Београдски круг лењиром”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 63-67.
- _____. „Догађај на углу - Стамбена зграда у улици Браће Југовића”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 72-73.
- _____. „Модри слог”. *НИН* (Београд), 10.09.1978.
- _____. „Деценије искуства”, у: *Критички рефлекси - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 118-119.

- _____. „Небрушени драгуљ - Музеј ваздухопловства”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 101-102.
- _____. „Кућа брод - Дом норвешко-српског пријатељства”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 89-90.
- _____. „Свога дела градитељ - 50 година рада арх. Михајла Митровића”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 140-142.
- _____. „Зграда службе друштвеног књиговојства у Краљеву”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 29-32.
- _____. „Дах свежине у Краљеву - Зграда СДК Краљево”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 18.
- _____. „Огледало за нови век - Палата МПС”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 123-124.
- _____. „Срећан сусрет - Огледало критике, архитектура”. *НИН* (Београд), 06.10.1995.
- _____. „Три нове зграде у заштићеној зони Кнез Михајлове улице - Кнез Михајлова 30, Прогрес, Зептер”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 132-137.
- _____. „Уједначене вредности - 10 најбољих у 2003. у Србији”. *НИН* (Београд), 15.01.2004.
- _____. „Моћ камених зидова - Објекат на Равној гори”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 181-182.
- _____. „Турбо инокс - Зграда РТВ Пинк”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 172-173.
- _____. „Банка у Рајићевој улици - арх. Бранислав Митровић”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 183-184.
- _____. „Салон, Славија - Салон архитектуре '98”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 127-128.
- _____. „Много је мало - Нова зграда Атељеа 212, архитекти Ранко Радовић и Радивоје Динуловић”, у: *Критички рефлексии - 101 осврт на савремену архитектуру Србије*. Београд: МСУ, 2004, стр. 105-106.
- Јевтић, Милош. *Слојевити путеви Ранка Радовића*. Београд: Графиком, 1995.
- Јовановић, М. Зоран. *Зебрњак: у трагању за порукама једног споменика или о култури сећања код Срба*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004.
- _____. „Размишљање о путевима српског националног стила на примеру градитељства Александра Дерока (Ниш-Београд)”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 37 (1997), стр. 93-98.
- _____. *Александар Дероко*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Друштво конзерватора Србије, 1991.
- Jovanović Jelica, Grbić Jelena, Petrović Dragana. „Prefabricated Construction in Former Yugoslavia: Visual and Aesthetic Features and Technology of Prefabrication”, In: Herold, Stephanie. Stefanovska, Biljana. *45+: Post-War Modern Architecture in Europe*. Berlin: Graue Reihe des Instituts für Stadt und Regionalplanung Technische Universität, 2012, pp. 175-187.
- Јовановић-Поповић Милица, Игњатовић Душан. *Видети енергију*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011.
- Јовановић, Слободан. „Спомен-комплекс и музеј битке на Батини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 32-33.
- _____. „Архитект Милорад Бербаков”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 44 (2003), стр. 43-46.
- _____. „Архитектура Новог Сада друге половине XX века”. *ДаНС* (Нови Сад), 2000.
- Јованчевић, Саша. „Ефекат ауторитарних тенденција у Србији 90-их година XX века”. *Политичка ревија* (Београд), вол. 9, бр. 4 (2010), стр. 29-52.
- Кадијевић, Александар. „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата”. *Момент* (Београд), бр. 17 (1990), стр. 90-100.
- _____. „Експресионизам у Београдској архитектури 1918-1941”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 59-77.
- _____. „Newer Serbian architecture and its audience”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Београд), бр. 39 (2011), стр. 253-269.
- _____. „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални”. *Наслеђе* (Београд), бр. 5 (2004), стр. 53-70.
- _____. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2006.

- _____. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Beograd), br. 41 (2013), str. 103-112.
- _____. „Експресионистички упливи у међуратној архитектури Лесковца и околине - Запостављена тема историографских истраживања”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 53 (2013), стр. 205-218.
- _____. „Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији”. *Наслеђе* (Београд), бр. 8 (2007), стр. 225-237.
- _____. „Градитељска делатност Петра Ј. Поповића у југоисточној Србији - 1908-1930”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад), бр. 40 (2012), стр. 225-240.
- _____. „Примери архитектуре српског националног стила у Врању између два светска рата”. *Врањански гласник* (Врање), бр. XXVIII (1995), стр. 67-80.
- _____. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.
- _____. „Архитекта Момир Коруновић и ратна 1912. година”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 43-49.
- _____. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”, у: Кадијевић Александар, Попадић Милан (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 259-269.
- _____. „Улога руских емиграната у београдској архитектури између два светска рата”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 49-50 (2002-2003), стр. 131-142.
- _____. „О раду руских архитеката у јужној Србији између два рата”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 41 (2001), стр. 245-252.
- _____. „Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 44 (1997), стр. 221-255.
- _____. „Рад архитеката Јулијана Дјупона и Всеволда Татарина у југоисточној Србији”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 38 (1998), стр. 137-142.
- _____. „Београдски период рада архитекте Виктора Викторовича Лукомског (1920-1943)”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 45-46 (1998-1999), стр. 115-132.
- _____. „Београдски опус архитекта Романа Николајевића Верховскоја (1920-1941)”. *Наслеђе* (Београд), бр. 2 (1999), стр. 33-40.
- _____. „О раду архитекте Ксеније Белавенец-Медведев”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 40 (2000), стр. 115-124.
- _____. *Естетика архитектуре академизма (XIX - XX век)*. Београд: Грађевинска књига, 2005.
- _____. „Југословенски павиљон у Барселони 1929. године”. *Гласник ДКС* (Београд), бр. 19 (1995), стр. 213-216.
- _____. „Видови дистанцирања од појава током њиховог тумачења у архитектонској историографији”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 235-253.
- _____. „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XXXVII (1990), стр. 141-173.
- _____. „Новосадски опус архитекте Драгише Брашована”. *Пројекат* (Нови Сад), бр. 1 (1993), стр. 45-47.
- _____. „Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године”, у: Ракоција, Миша (ур.) *Ниш и Византија: зборник радова II*. Ниш: Скупштина града, Просвета, 2004, стр. 382-394.
- _____. „Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću”. *Prostor* (Zagreb), vol. 2 (42), br. 19 (2011), str. 466-477.
- _____. „Архитектура спомен-обележја на Зебрњаку”. *Врањански гласник* (Врање), бр. XXVI-XXVII (1993-1994), стр. 153-162.
- _____. „Допринос руских неимара-емиграната српској архитектури између два светска рата”, у: Бранковић, Зоран. (ур.) *Руси без Русије: српски Руси*. Београд, 1994, стр. 243-254.
- _____. „Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века”. *Историјски часопис* (Београд), бр. XLV-XLVI (1998-1999), стр. 255-277.
- _____. „Одједи архитектуре тоталитаризма у Србији”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 51 (2005), бр. 44-47.
- _____. *Михајло Митровић: пројекти, градитељски живот, идеје*. Београд: Музеј науке и технике (Музеј архитектуре), Публикум, 1999.

- _____. „О проучавању и вредновању градитељског наслеђа новијег доба у Новом Пазару”. *Новопазарски зборник* (Нови Пазар), бр. 19 (1995), стр. 193-203.
- _____. „Прилог проучавању архитектуре јавних објеката у Новој Вароши: Дом културе (1965-1969) арх. Александра Радојевића”. *Милешевски записи* (Пријепоље), бр. 5 (2002), стр. 187-195.
- Kadijević Aleksandar, Đurđević Marina. „The Architecture of Russian Emigrants in Yugoslavia in the Period Between The World Wars”. *Spatium* (Belgrade), no. 3 (1998), pp. 15-22.
- Kadijević Aleksandar, Stefanović Tadija. „Expressionism and Serbian Architecture Between Two World Wars”, in: Bogdanović Jelena, Filipovič Robinson Lilien, Marjanović Igor. (eds.) *On The Very Edge: Modernism and Modernity in The Arts and The Architecture of Interwar Serbia (1918-1941)*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 179-200.
- Кадиевић, Ђорђе. „Романтична архитектура”. *НИИ* (Београд), 25.01.1991, стр. 57.
- Kandinsky, Wassily. *Concerning The Spiritual In Art*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.
- _____. *Du spirituel dans l'art*. (éd.) Paris: Éditions Denoël, 1989.
- _____. *On The Spiritual in Art*. New York: Solomon Guggenheim Foundation, 1946.
- Kellner, Douglas. „Expressionism and Rebellion”, In: *Passion and Rebellion: The Expressionists Heritage*. New York: Bergin & Garvey, 1983.
- Khatchadourian, Haig. „The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Hoboken), vol. 23, no. 3 (1965), pp. 335-352.
- Kincl Branko, Deliћ Alenka. „Informacijske i komunikacijske tehnologije i njihov utjecaj na stambenu arhitekturu”. *Prostor* (Zagreb), vol. 2[24], br. 10 (2002), str. 179-187.
- Klein, Rudolf. „Sinagoga u Subotici: Upporedna analiza s kršćanskim sakralnim objektima”. *Їovjek i prostor* (Zagreb), br. 7-8 (1989), str. 15-17.
- _____. „Сецесија: „Un gout juif”?”, у: *Менора (зборник радова)*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2010.
- Klein, Rudolf. „A szabadkai zsinagóga mint a gótikus templomok ellentéte” („The Synagogue in Subotica as Contrariety of Gothic Churches”). *Létünk* (Novi Sad), no. 3-4 (1987), pp. 471-512.
- _____. *Synagogues in Hungary, 1782-1918 (Zsinagógák Magyarországon 1782-1918)*. Budapest: Terc, 2011.
- Ковачевић, Бојан. *Архитектура зграде Генералштаба: монографска студија дела Николе Добровића*. Београд: Новинско-информативни центар Војска, 2001.
- Ковачевић, Олга. *Архитектура и локација мензулана и поштанско-телеграфских зграда у Србији*. Београд: ПТТ архив, 1964.
- Ковенц-Вујић, Анамарија. *50 београдских архитеката*. Београд: Академска мисао, 2002.
- Којић, Бранислав. *Друштвени услови развита архитектонске струке у Београду од 1920-1940. године*. Београд: САНУ, 1979.
- Константиновић, Зоран. *Експресионизам*. Цетиње: Обод, 1967.
- Konstantinović, Dragana. „Ageing of the Modern Architecture: Cultural and Architectural Decontextualisation of Performance Buildings in Former SFRY”, In: *Theatre Space After 20th Century*. Thematic Proceedings of the 4th International Scientific Conference in the cycle „Spectacle – City - Identity”. Novi Sad: Faculty of Technical Sciences, 2012, pp. 246-265.
- Kopilović, Branimir. *Архитектура историчизма и сецесије у Subotici*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013.
- Körbler, Iva. „Музејски објекти у хрватској архитектури од 1945-1990”. *Їivot umjetnosti - časopis za suvremena likovna zbivanja* (Zagreb) vol. 1, br. 76/77 (2006), str. 12-27.
- Kravitt, Edward. „Romanticism Today”. *The Musical Quarterly* (Oxford), Vol. 76, No. 1 (1992), pp. 93-109.
- Кречич, Петер. „Црква Св. Антуна Падованског у Београду - оцена заштите споменика и смернице обнове”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 195-210.
- Krieger, Peter. „Експресионизам - почетак модерне у Немачкој”, у: *Ремек дела експресионизма из берлинских музеја (каталог изложбе)*. Београд: Музеј савремене уметности, 1982.
- Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Београд: Космос, 1934.
- Kulić, Vladimir. *Architettura e politica del'interpretazione: Il caso del Generalštab a Belgrado / Architecture and the Politics of Reading: The Case of the Generalštab Building in Belgrade*. Rome: Fondazione Bruno Zevi, 2010.
- Куртовић-Фолић, Нађа. „In Memoriam Иван Антић (1923-2005)”. *Наслеђе* (Београд), бр. VIII (2007), стр. 273-276.

- Лакић, Данијела. „Нова национална држава на простору бивше СФРЈ”. *Српска политичка мисао* (Београд), бр. 2 (2010), стр. 121-139.
- Лазивић, Љиљана. *Сецесија у Новом Саду*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2009.
- Lazović, Zoran. „The Zero Decade of Architecture in Belgrade and Serbia”. *Serbian Architectural Journal* (Belgrade), no. 1 (2009), pp. 1-26.
- Lebl, Ženi. *Do „Konačnog rešenja”: Jevreji u Beogradu 1521-1942*. Београд: Ћогоја, 2002.
- Leoussi, Athena. „The ethno-cultural roots of national art”. *Nations and Nationalism* (The Association for the Study of Ethnicity and Nationalism), vol. 10, iss. 1-2 (2004), pp. 143–159.
- Лопушина, Марко. *Хотел Москва - првих 100 година*. Београд: Хотелско-угоститељско предузеће „Москва”, 2008.
- Magnago Lampugnani, Vittorio. *Visionary Architecture of the 20th Century: master drawings from Frank Lloyd Wright to Aldo Rossi*. London: Thames & Hudson, 1982.
- _____. *Visionary Architecture of the 20th Century*. London: Thames & Hudson, 1982.
- Мако, Владимир. *Естетика-архитектура: Седам тематских расправа*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион-арт, 2005.
- _____. *Естетика-архитектура: Креативни процес између субјективног и опште-друштвеног значења*. књига 2, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион-арт, 2009.
- Максимовић, Милан. *Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013.
- _____. „Деконструкција као концепт архитектонске праксе”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 50-55.
- Малдини, Слободан. *Енциклопедија архитектуре*, Том I-II. Београд: Слободан Малдини, 2004.
- _____. „Архитектура у Србији у XX веку”, 2007, (<http://maldinis.blogspot.com//12/arhitektura-srbije-u-xx-veku.html>).
- _____. „Стилови и покрети у српској архитектури крајем XX и почетком XXI века”. 2009, (<http://maldinis.blogspot.com/2009/03/stilovi-i-pokreti-u-srpskoj-arhitekturi.html>).
- Маневић, Зоран. *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Грађевинска књига, 2000.
- _____. *Појава модерне архитектуре у Србији* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет - Одељење за историју уметности, 1979.
- _____. *Архитекта Марио Јобст: мултимедијална монографија*. Београд: Центар ВАМ, 2007.
- _____. „Српска архитектура XX века”, у: *Архитектура XX вијека - умјетност на тлу Југославије*. Београд: Просвета, 1986, стр. 19-31.
- _____. „Новија српска архитектура”, у: *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972, стр. 7-38.
- _____. *Српска архитектура 1900-1970*. Београд: Музеј савремене уметности, 1972.
- _____. „Београдски архитектонски модернизам 1929-1931”. *Годишњак града Београда* (Београд), књ. XXVI (1979), стр. 209-226.
- _____. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (Autumn, 1990), pp. 70-75.
- _____. „Непознати аутор: Зграда Дунавског паробродског друштва”. *Комуникације* (Београд), бр. 60 (1987), стр. 11–12.
- _____. *Градитељи I*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1986.
- _____. *Дубови*. Београд: Друштво историчара уметности Србије, 1985.
- _____. *Којић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1985.
- _____. *Браћа Крстић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1985.
- _____. „Наши неимари - Драгиша Брашован”. *Изградња* (Београд), бр. 8 (1980), стр. 49-57.
- _____. „Дело архитектке Драгише Брашована”. *Зборник ликовних уметности Матице Српске* (Нови Сад), бр. 6 (1970), стр. 187-208.
- _____. „Плечник и Београд”. *Свеске* (Београд), бр. 14-15 (1983), стр. 132-134.
- _____. „Архитект Бранислав Којић (1899-1987)”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 4 (1997), стр. 55-61.
- _____. „Наши неимари - Душан Бабић”. *Изградња* (Београд), бр. 2 (1981), стр. 43-47.
- _____. „Наши неимари - Јан Дубови”. *Изградња* (Београд), бр. 3 (1981), стр. 37-42.
- _____. „Наши неимари - Бранислав Маринковић”. *Изградња* (Београд), бр. 4 (1981), стр. 49-54.
- _____. „Наши неимари - Момир Коруновић”. *Изградња* (Београд), бр. 6 (1981), стр. 49-54.
- _____. *Романтична архитектура: Коруновић-Митровић-Ђокић*. Београд: Институт за историју уметности, 1990.

- _____. „Наши неимари - Никола Добровић”. *Изградња* (Београд), бр. 1 (1981), стр. 45-49.
- _____. „Архитект Иван Антић”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 41 (2003), стр. 9-11.
- _____. *Мандић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1991, непагинирано.
- _____. *Антић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1992, непагинирано.
- _____. *Богуновић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1992, непагинирано.
- _____. *Мартиновић*. Београд: Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1991, непагинирано.
- _____. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995.
- _____. „Помен великану - Александар Ђокић 1936-2002”. *Архитектура* (Београд), бр. 66 (2003).
- _____. „Од талента до велемајстора архитектуре”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 43 (2003), стр. 8-11.
- Марковић, Гордана. (ур.) *Споменичко наслеђе Србије: непокретна културна добра од изузетног и великог значаја*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2007.
- Марковић Слободан, Алфиревић Ђорђе. „Базичне димензије доживљаја експресивности архитектонских објеката”. *Емпиријска истраживања у психологији* (Београд), 2012, стр. 23.
- _____. "Basic dimensions of experience of architectural objects' expressiveness: effect of expertise". *Психологија* (Belgrade), Vol. 48, No. 1 (2015), pp. 61-78.
- Marković, Srđan. „The birth of modern graphic design in South Serbia. Pavle Đokić's posters for Leskovac textile fair”. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad), br. 41 (2013), pp. 229-236.
- Маркуш, Андрија. „Прва дама црногорске архитектуре”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 43 (2003), стр. 44-46.
- Marojević, Ivo. „Narodna i univerzitetska biblioteka Kosova u Prištini”. *Čovjek i Prostor* (Zagreb), br. 1 (1985), str. 27-29.
- Martinović Cvijin, Kaća. „Subotički opus Ferenc J. Rajhla”, u: *Secesija u Subotici*. Subotica-Budimpešta: Književna zajednica Subotice-Kijarat kiadó, 2002.
- _____. „Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 33-43.
- Martinović, Marija. „Exhibition Space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial park Kragujevacki oktobar”. *Serbian Architectural Journal / SAJ* (Belgrade), no. 5 (2013), pp. 306-329.
- _____. *Меморијални музеј 21. октобар: минимални документациони досије 2003*. Београд: Docomoto, 2003, непагинирано.
- Maslow, Abraham. „A Theory of Human Motivation”. *Psychological Review* (Washington), no. 50 (1943), pp. 370-396.
- _____. *Motivation and Personality*. New York: Harper, 1954.
- Матејић, Марко. „Прилог проучавању зграде Генералштаба архитекте Николе Добровића: Концепт и искуство простора”. *Наслеђе*, бр. 13 (2012), стр. 167-183.
- Macsai, John. „Architecture as Opposition”. *Journal of Architectural Education* (Oxford), vol. 38, no. 4 (1985), pp. 8-14.
- Мацура, Милорад. „Личност Николе Добровића”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 38.
- Медић, Кристина. „Порука у архитектури - језик архитектуре као средство утицаја на перцепцију код посматрача”. *Наука + Пракса* (Ниш), вол. 12, бр. 1 (2009), стр. 109-112.
- Meili Marcel, Diener Roger, Lootsma Bart, Topalović Milica. *Curating Memory*. Basel: ETH Studio, Contemporary City Institute, 2006, непагинирано.
- Meter Ames, Van. „Expression and Aesthetic Expression”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Hoboken), vol. 6, no. 2 (1947), pp. 172-179.
- Мецанов, Драгана. „Архитектонски конкурси на Новом Београду од 1947. до 1970. године”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 113-140.
- Meštrović, Marko. „Od iznimnog ka općem”. *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 27 (1964), str. 22-23.
- Mihelič, Breda. „Commercial Exhibition Centre”, In: Bernik, Stane. (ed.) *20th Century Architecture: From Modernist to Contemporary: Guide to Architecture*. Ljubljana: Institute for the Protection of the Cultural Heritage of Slovenia, 2003, pp. 97-103.

- Mikić, Vesna. „O evoluciji klasičnosti moderniteta od Schinkela do Kovačića i Pičmana”. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (BHA Bibliography of the History of Art, Vandoeuvre-les-Nancy Cedex, Francuska / Santa Monica. Cal. USA), br.33 (2009), str. 283-294.
- Милатовић, Милка. „Албан Шамбон: Генерални урбанистички план Београда”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XXVII (1980), стр. 221-238.
- Милашиновић-Марић, Дијана. *Архитекта Јан Дубови*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2001.
- _____. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката Београда, 2002.
- Миленковић Бранислав. „Александар Дероко (1894–1988)”, у: Вранић Игњачевић, Марија (ур.). *Александар Дероко: 1894-1988. каталог изложбе*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2004, стр. 5-7.
- _____. *Саветовање архитеката и урбаниста Југославије: Дубровник 23-25. новембар 1950*. Београд: Епархијска радионица за уметничко пројектовање и обликовање, 2014.
- _____. „Трг Партизана у Титовом Ужицу”. *Архитектура урбанизам* (Београд) бр. 13 (1963), стр. 4-10.
- Милетић-Абрамовић, Љиљана. *Паралеле и контрасти: српска архитектура 1980-2005*. Београд: Музеј примењене уметности, 2007.
- _____. *Архитектура резиденција и вила београда 1830-2000*. Београд: Карић Фондација, 2002.
- _____. „Копитарева градина III - модерна архитектура, 1928-1998”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 11, (2002), стр. 65-71.
- Миливојевић, Дејан. „Племенита камена обрада пано-зида на згради Народног позоришта у Ужицу”, Међународна конференција „Хармонија природе и духовности у камену”, Крагујевац, 2012, непагинирано.
- _____. „Из историје настанка Трга партизана у Ужицу”. *Изградња* (Београд), бр. 7-8 (2013), стр. 314-328.
- Милинковић, Марија. *Критичка пракса архитекта Николе Добровића: Дубровачки период, 1934–1943* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2007.
- Милићевић-Николић, Олга. „Конкурс за идејно решење југословенског павиљона на светској изложби у Монтреалу - ЕХРО 1967”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 35-36 (1965), стр. 85-86.
- Милошевић, Предраг. „„Албанија”, симбол Београда, Србије и Југославије - ауторско остварење дипломираног инжењера архитектуре Миладина Прљевића, са његовим сарадницима - конструктором грађевинским инжењером Ђорђе Лазаревићем и академским архитектурама Бранком Боном и Миланом Гракалићем”. *Изградња* (Београд), вол. 64, бр. 11-12 (2010), стр. 601-611.
- Милутиновић, Коста. „Националноослободилачка стремљења Војводине крајем XIX и почетком XX века”, у: Чубриловић, Васа. (ур.) *Југословенски народи пред први светски рат*. Посебна издања српске академије наука и уметности, Одељење друштвених наука, књ. 61. Београд: Научно дело, 1967.
- Минић, Оливер. „Развој Београда и његова архитектура између два рата”. *Годишњак Музеја града Београда* (Београд), бр. 1 (1954), стр. 177-188.
- _____. „Добровић - живот посвећен архитектури”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 36-37.
- Митровић, Владимир. *Архитектура XX века у Војводини*. Нови сад: Академска књига, 2010.
- _____. „Прилог историји архитектуре социјалистичког шопинга - самопослуга, робна кућа бувљак, мегамаркет”. *ДанС* (Нови Сад), бр. 60 (2007), стр. 13-15.
- Михајлов Саша, Мишић Биљана. „Палата главне поште у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 239-264.
- Михајлов, Саша. *Хотел "Москва"*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2009.
- Мишић, Биљана. „Евангелистичка црква - Битеф театар у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 12 (2011), стр. 145-167.
- _____. „Београдски сајам”. *Наслеђе* (Београд), бр. 7 (2006), стр. 127-149.
- _____. „Музеј ваздухопловства у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 127-151.
- Младеновић, Димитрије. „Три значајна друштвена центра”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 88-89 (1982), стр. 9-10.
- _____. „Друштвено-спортски центар "Боро и Рамиз" у Приштини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 88-89 (1982), стр. 11-13.
- Млађеновић, Ивица. *11 истакнутих архитеката Југославије*. књ. 1-5, Београд: Улупудс, 1986.

- _____. „Архитектура и њени домети”. *Наш дом* (Београд), бр. 6 (1980), стр. 39.
- _____. „Архитектура са разлогом”. *Градац* (Чачак), бр. 50 (1983), стр. 9.
- Moravanszky, Akos. *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1998.
- _____. „„Truth to Material” vs „The Principle of Cladding”: The Language of Materials in Architecture”. *AA Files* (London), no. 31 (Summer 1996), pp. 39-46.
- Morawski, Stefan. „Expression”. *Journal of Aesthetic Education* (Champaign), Vol. 8, No. 2 (1974), pp. 37-56.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Mušić, Marjan. „Plecnik in Beograd”. *Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske* (Novi Sad), br. 9 (1973), str. 327-335.
- McMahon, Heather. *An Aspect of Nation Building: Constructing a Hungarian National Style in Architecture, 1890-1910*, master thesis. Budapest: Central European University, 2004.
- Недић, Светлана. „Грађевинско законодавство Београда крајем XIX и почетком XX века”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 44 (1997), стр. 115-123.
- _____. „Синагога Бет Јисраел - дело архитектке Милана Капетановића”. *Зборник јеврејског историјског музеја* (Београд), бр. 8 (2003), стр. 299-308.
- Несторовић, Богдан. „Београдски архитекти Андра Стевановић и Никола Несторовић”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XXII (1975), стр. 173-185.
- _____. „Постакадемизам у архитектури Београда (1919-1941)”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XX (1973), стр. 339-381.
- _____. „Еволуција београдског стана”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 2 (1955), стр. 247-270.
- Neumeier, Alfred. „Is There a Romantic Style?”. *Parnassus* (New York), vol. 9, no. 7 (1937), pp. 13-15.
- Neumann, Dietrich. *Film architecture: set designs from Metropolis to Blade runner*. New York: Prestel, 1996.
- Нешков Ивана. „Менратова палата у Новом Саду”. *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Београд), бр. 30 (2006), стр. 121-124.
- Nielsen, David. „Deceit and Bruno Taut’s Glashaus”. In: Moulis Antony, Van Der Plaat Deborah. (eds.) *Proceedings of the XXVIIIth International Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, The Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ), Brisbane, QLD, 2011*, pp. 1-19.
- Окиљевић Мина. „Експресионизам - темељ једног естетичког спора”. *Годишњак Филозофског факултета* (Нови Сад), вол. 33, бр. 1 (2008.), стр. 191-201.
- Павловић, Добросав. „Унижени пројектант Момир Коруновић”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 14-15 (2004), стр. 119-120.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005.
- Palmier, Jean-Michel. *Експресионизам као побуна: Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике. I том: Апокалипса и револуција*. (1978) превод В.Илијин. Нови Сад: Матица српска, 1995.
- Pantelić, Bratislav. „Nationalism and Architecture - The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”. *Journal of the Society of Architectural Historians* (University of California Press), vol. 56, no. 1 (1997), pp. 16-41.
- _____. „Designing Identities - Reshaping the Balkans in the First Two Centuries: The Case of Serbia”. *Journal of Design History* (Oxford), vol. 20, iss. 2 (2007), pp. 131-144.
- Пантовић, Милорад. „Ново београдско сајмиште”. *Годишњак Музеја града Београда* (Београд), бр. 4 (1957), стр. 597-612.
- Parežanin, Vladimir. „Tradition Based on Modernism: Case Study Memorial House of Sutjeska Battle, Tjentiste (1964-1971), Author Architect Ranko Radovic”, In: *Web Proceedings from International Conference „Architecture and Ideology”*. Belgrade: Faculty of Architecture University of Belgrade, September 28 - 29, 2012, pp. 200-206.
- Paunesku Dragan. „Kultura stanovanja kao osnovno odredište stila”. *Likovni život* (Beograd), br. 119-120 (2006), str. 57.
- Пашић, Аднан. *Иван Штраус архитект*. Сарајево: Архитектонски факултет, 2011.
- Permanyer, Lluís. *Barcelona Art Nouveau*. New York: Rizzoli, 1999.
- Perry, Gill. „Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century”, In: *Primitivism and the*

- Modern* (with C. Harrison and F. Frascina). New Haven and London: Yale University Press, 1993, pp. 62-81.
- Перовић, Милош. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003.
- Perović Miloš, Žegarac Zoran. „The Destruction of an Architectural Culture: the 1999 Bombing of Belgrade”. *Cities* (Amsterdam), vol. 17, iss. 6 (2000), pp. 395–408.
- Перовић Милош, Крунић Спасоје. (ур.) *Никола Добровић: есеји, пројекти, критике*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Музеј архитектуре, 1998.
- Петричић, Бранко. „Сећање на Николу добровића”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 43 (1967), стр. 37.
- Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. London: Thames and Hudson, 1973.
- _____. *Expressionist architecture in drawings*. New York: Van Nostrand Reinhold Co, 1985.
- Пент, Волфганг. „Архитектура експресионизма у Северној Немачкој”, у: Перовић, Милош. *Историја модерне архитектуре, Антологија текстова, Књига 2/Б, Кристализација модернизма – авангардни покрети*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2000, стр. 178–187.
- Pfister, Oscar. *Expressionism in Art: Its Psychological And Biological Basis*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922.
- Ползовић, Љиљана. *Обнова Менратове палате – реконструкција, конзервација и рестаурација, књига VII*. Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века, Завод за културу Војводине, 2008.
- Половина, Горан. „Транзитивни обликовни концепти на примерима архитектуре Београда”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 41-64.
- Попадић, Милан. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 10 (2009), стр. 159-178.
- _____. „Нови улепшани свет: Социјалистички естетизам и архитектури”. *Зборник Матице Српске за ликовне уметности* (Нови Сад), бр. 38 (2010), стр. 247-260.
- _____. „О архитектури хотела „Врбак” у Новом Пазару”. *Новопазарски зборник* (Нови Пазар), бр. 30 (2007), стр. 219-231.
- _____. „Нова архитектура Новог Пазара: Пазарење архитектуре 1912-2003”. *Зборник београдске отворене школе* (Београд), 2005, стр. 371-386.
- Поповић, Вукица. „Сецесија у архитектури и примењеној уметности у Великом Бечкереку”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 15-21.
- Portnoy, Julius. „A Psychological Theory of Artistic Creation”. *College Art Journal* (New York), vol. 10, no. 1 (1950), pp. 23-29.
- Прчић Вујновић, Гордана. „Просторно-културно историјска целина - Палић”. *Защиттар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 130-131.
- _____. „Синагога”. *Защиттар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 233-234.
- _____. „Водоторањ”. *Защиттар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 139-140.
- _____. „Градска кућа”. *Защиттар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 236-237.
- _____. „Појава, еволуција и трансформација грађанских вила на Палићу”. *Зборник радова Грађевинског факултета* (Суботица), бр. 20 (2011), стр. 171-179.
- _____. „Обнова историјског језгра Суботице”. *ДаНС* (Нови Сад), бр. 49 (2005), стр. 12-15.
- Putnik, Vladana. „Influence of ideology on the architecture of Sokol houses in the kingdom of Yugoslavia”. *Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad), no. 41 (2013), pp. 143-151.
- _____. „Соколски домови и стадиони у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. XIV (2013), стр. 69-82.
- _____. „Фолклоризам у архитектури Београда 1918-1950”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. LVII (2010), стр. 175-210.
- Radonjić Ana, Marković Slobodan. „Subjektivni doživljaj slika koje pripadaju različitim slikarskim pravcima XX veka”. *Psihologija* (Beograd), vol. 37, br. 4 (2004), str. 549-569.
- Rasmussen, Steen Eiler. *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1964.
- Ravnikar Vojteh, Zorec Maruša, Gregorič Tina, Koselj Nataša. *Evidenca in valorizacija objektov slovenske moderne arhitekture med leti 1945-70*. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo, 2000.
- Read, Herbert. *Умјетност данас*. (1933) прев. С.Гвоздановић. Загреб: Младост, 1957.
- _____. *Education through art*. London: Faber and Faber, 1961.
- _____. (ed. 1966, 1985 and 1994) *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. London: Thames and Hudson Ltd.

- Rzewski, Frederic. „Inner Voices”. *Perspectives of New Music* (Princeton University Press), vol. 33, no. 1/2 (1995), pp. 404-417.
- Richard, Lionel. *Les Expressionnistes allemands*. Paris: Maspero, 1974.
- Ристић, Јелена. „Стамбена архитектура елите као простор за перформанс друштвених вредности”. *Наука + Пракса* (Ниш), вол. 12, бр. 1 (2009), стр. 174-177.
- Ristić, Snežana. „Музеји као преокупација једног архитекта”. *Људи и простор* (Загреб), бр. 3 (1986), стр. 20-21.
- Robinson, Jenefer. „Expression and expressiveness in art”. *Postgraduate Journal of Aesthetics* (Cheadle), vol. 4, no. 2 (2007), pp. 19-41.
- Ротер-Благојевић, Мирјана. „Појава првих законских прописа и стандарда из области грађевинарства у Србији током 19. и почетком 20. века”. *Изградња* (Београд), бр. 5 (1998), стр. 258.
- _____. „Настава архитектуре на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. века - утицај страних и домаћих градитеља”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 44 (1997), стр. 125-168.
- Ротер-Благојевић Мирјана, Вукотић-Лазар Марта. „Између истока и запада - утицаји на развој урбанизма и архитектуре Београда од почетка 19. века до 1970-их”. *Лимес плус: геополитички часопис* (Београд), бр. 1 (2013), стр. 125-138.
- Sadiki, Arber. „Razvoj računarskog projektovanja i njihov uticaj na arhitekturu”. *Nauka+Praksa* (Niš), vol. 12, br. 1 (2009), str. 182-185.
- Саичић, Никола. „Осврт на дела архитектонске баштине 1946 - 81”. *Изградња* (Београд) бр. 11 (1981), стр. 12-29.
- Schnier, Jacques. „Dynamics of Art Expression”. *College Art Journal* (New York), vol. 10, no. 4 (1951), pp. 377-384.
- Sharp, Dennis. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966.
- Sheppard, Adrian. „The Return of Expressionism and the Architecture of Luigi Moretti”, In: Reichlin Bruno, Tedeschi Letizia. *Luigi Moretti (1907-1973): Razionalismo e trasgressivita tra barocco e informale*. Milano: Electa Editore, 2010.
- Slivnik Lara, Kušar Jože. „Problematika arhitekturnih natečajev na izbranih primerih” (“The problematics of architectural competitions in the light of selected examples”). *AR: Arhitektura, raziskave* (Ljubljana), no. 1 (2008), pp. 76-81.
- Slivnik, Lara. „Konstrukcije iz lesa na svetovnih razstavah”. *Revija Les Wood* (Ljubljana), no.1 (2010), pp. 1-13.
- Sohee, Kim. *The Study of the Relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky During Schoenberg's Expressionist Period*. (D.M.A. document) Ohio State University, 2010.
- Спасојевић, Стефан. „Изградња и трајање палате Албанија”. *Изградња* (Београд), вол. 67, бр. 3-4 (2013), стр. 128-134.
- Stančić, Donka. „Vitraži Novog Sada (1894-1986)”. *Peristil - Zbornik radova za povjest umjetnosti* (Zagreb), br. 31-32 (1988/1989), str. 293-296.
- _____. *Витражи: Нови Сад, Петроварадин, Сремски Карловци, Футог*. Нови Сад: Општински завод за заштиту споменика културе, 1997.
- Stanojev Ivan. „Urban Representation of State Power: The Queen Maria Boulevard 1918-2012”. *Proceeding from International Conference „Architecture and Ideology”*. Belgrade, 2012, pp. 401-411.
- Стевановић, Владимир. „Конститутивни период теоретизације минимализма у архитектури”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 66-71.
- _____. „Теорије минимализма у архитектури - post scriptum”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 35 (2012), стр. 3-9.
- _____. „Теорије минимализма у архитектури - када пролог постане палимпсест”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 39 (2014), стр. 17-28.
- Стојановић, Марко. „Споменик на Зебрњаку - различита тумачења једне архитектуре”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 53 (2013), стр. 233-244.
- Стојановић-Пантовић, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица Српска, 1998.
- Страјнић, Коста. *Плечник*. Загреб: Ђелап и Поповић, 1920.
- Strickland Carol, Handy Amy. *The Annotated Arch: A Crash Course in the History of Architecture*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2001.
- Stokić-Simončić Gordana, Vukadinović Zoran. „Serbian books and libraries in Kosovo and Metochia”, (Proceedings) World Library and Information Congress: 75th IFLA General Conference and

- Council, 23-27 August 2009, Milan, pp. 1-18.
- Subotić, Irina. „Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia”. *Art Journal* (New York), vol. 49, no. 1 (Spring, 1990), pp. 21-27.
- _____. „Concerning Art and Politics in Yugoslavia during the 1930s”. *Art Journal* (New York), vol. 52, no. 1, Political Journals and Art, 1910-40 (Spring, 1993), pp. 69-71.
- Subotić Irina, Vasić Ann. „Zenit and Zenitism”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Miami Beach), vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (Autumn, 1990), pp. 14-25.
- Шади, Бранислава. *Сенћански опус Беле Лажте*. Суботица: Међуопштински завод за заштиту споменика културе, 2003.
- _____. „Рајхл палата ”Ликовни сусрет””. *Защитар* (Суботица), бр. 1 (2006), стр. 200-201.
- Шипка-Ергелашев, Зорица. „Пера Ј. Поповић: живот и делатност”. *Зборник за ликовне уметности Матице Српске* (Нови Сад), бр. 16 (1980), стр. 159-202.
- Шкаламера, Жељко. „Обнова српског стила у архитектури”. *Зборник за ликовне уметности Матице Српске* (Нови Сад), књ. 5 (1969), стр. 191-236.
- _____. „Сецесија у српској архитектури”. *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. XII-2 (1985), стр. 7-13.
- Шосбергер, Павле. *Синагоге у Војводини - Споменица минулог времена*. Нови Сад: Прометеј, 1998.
- Штраус, Иван. *Архитектура Југославије 1945-1990*. Сарајево: Свјетлост, 1991.
- Šuvaković, Miško. „Architecture as Cultural Practice”. *Serbian Architectural Journal* (Belgrade), no. 1 (2009), pp. 172-188.
- Teržan, Vesna. „Socijalistična stanovanjska arhitektura”. *Bivanje* (Ljubljana), br. 8 (2011), str. 59-62.
- Tolstoy, Leo. *What is art?*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- Тошева, Снежана. *Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије и његов утицај на развој градитељства у Србији између два светска рата* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013.
- _____. „Организација и рад архитектонског одељења Министарства грађевина у периоду између два светска рата”. *Наслеђе* (Београд), бр. 2 (1999), стр. 171-181.
- _____. *Бранислав Којић*. Београд: Грађевинска књига, 1998.
- _____. „Капитална дела руских архитеката у Београду”, у: Сибиновић, Миодраг. (ур.) *Руска емиграција у српској култури XX века - значај, оквири и перспективе проучавања*, зборник радова. Београд, бр. 1 (1994), стр. 305-306.
- Тошовић, Бранко. „Експресивност”. *Стил* (Београд), бр. 3 (2004), стр. 25-61.
- Tselos, Dmitris. „Romantic Expressionism and the Modern Church”. *Parnassus* (New York), vol. 13, no. 1 (1941), pp. 12-16.
- Тубић, Дејан. *Уметност сецесије као српска рана модерна* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2013.
- Туцић, Хајна. *Црква светог Антуна Падованског*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2011.
- Василски, Драгана. „Минимализам као цивилизацијска парадигма на почетку XXI века”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 22-23 (2008), стр. 14-24.
- _____. „Јапанска култура као парадигма у формирању минимализма у архитектури”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 30 (2010), стр. 16-33.
- _____. „Минимализам у архитектури - како језик архитектуре представља њен идентитет”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 34 (2012), стр. 42-65.
- _____. „Минимализам у архитектури - материјали као инструменти перцепције нематеријалне реалности”. *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 37 (2013), стр. 3-27.
- Vasiljević Tomić Dragana, Marić Igor. „Colour in The City: Principles of Nature-Climate Characteristics”. *Facta universitatis - series: Architecture and Civil Engineering* (Niš), Vol. 9, No. 2 (2011), pp. 315-323.
- Васиљевић Томић, Драгана. „Култура боје у граду”. *Архитектура и урбанизам* (Београд) бр. 26 (2009), стр. 12-22.
- Veress, Daniel. *Searching for Styles of National Architecture in Habsburg Central Europe 1890–1920: Art Nouveau and Turn of The Century Architecture as Nation Building*, Master Thesis. Prague: Faculty of Arts, 2013.
- Vidović, Tatjana. *Razvoj apstraktnog slikarstva - od Kandinskog do minimalizma*. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti, 2013.

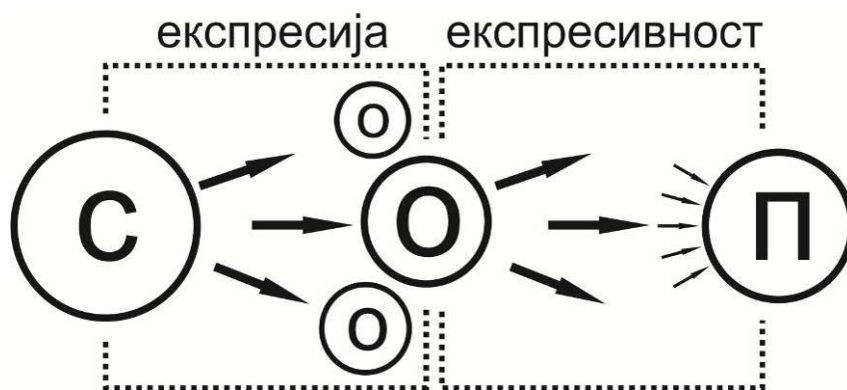
- Војиновић, Милорад. „Зграда окружног начелства у Врању и њен значај у односу на градски центар, заједно са зградом окружног суда и другим јавним грађевинама кроз историју”. *Врањски гласник* (Врање), бр. XXVI-XXVII (1993-1994), стр. 131-152.
- Вранић Игњачевић, Марија (ур.). *Александар Дероко: 1894-1988. каталог изложбе*. Београд: Универзитетска библиотека ”Светозар Марковић”, 2004.
- Vrančić, Josip. „Prvo razdoblje proljetnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umetnosti (1916.-1919.)”, u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru za 1973./74.* Zadar: Filozofski fakultet, 1974.
- Vujošević Milica, Stojanović Marko. „Financial Impact on Architecture of Belgrade Banks Now and Then”. Proceeding from International Conference „*Architecture and Ideology*”. Belgrade, 2012, pp. 743-755.
- Вукотић-Лазар, Марта. *Београдско раздобље архитектуре Николе Добровића, 1945–1967*. Београд: Плато, 2002.
- Вуксановић Мазура, Злата. *Генерални план Београда 1923: компарација планираног и оствареног* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2014.
- Вучо, Никола. „Привредни развој града од 1919-1941”, у: Чубриловић, Васа. (ур.) *Историја Београда*. Београд: Српска академија наука и уметности, књ. 3, 1974, стр. 200-236.
- Washton Long, Rose Carol. „Brücke, German Expressionism and the issue of modernism”, in: Christian Weikop (ed.). *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd, 2011.
- Weiler, Ingomar. „The predecessors of the Olympic movement, and Pierre de Coubertin”. *European Review* (Leuven University), vol. 12, iss. 3 (June 2004), pp 427-443.
- Weisstein, Ulrich. „Expressionism: Style or „Weltanschauung”?”. *Criticism* (Detroit), Vol. 9, No. 1 (Winter 1967), pp. 42-62.
- Wenninger, Regina. „Individual Style after the End of Art”. *Postgraduate Journal of Aesthetics* (Oxford), vol. 2, no. 3 (2005), pp. 105-115.
- White, Iain Boyd. *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and his Circle*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- Wigley, Mark. „How Old Is Young?”. *Perspecta* (Cambridge), vol. 37, Famous (2005), pp. 64-77.
- Wolf, Norbert. *Expressionism*. Köln: Taschen, 2004.
- Wollheim, Richard. „Expression”. *Royal Institute of Philosophy Lectures* (London), Vol. 1 (1968), pp. 227-244.
- Zerzan, John. „Origins and Meaning of WWI”. *Telos Press* (Candor), No. 49 (1981), pp. 97-116.
- Ženi Lebl. *Do konačnog rešenja: Jevreji u Beogradu 1521–1942*. Београд: Ћигоја, 2001.
- _____. „Синагоге у Београду”. *Зборник јеврејског историјског музеја* (Београд), бр. 7 (1997), стр. 80-101.
- Живановић, Душица. *Архитекта Милорад Рувидић: Живот и дело*. Београд: Орион арт, 2004.
- _____. „Прилог проучавању историје и архитектуре зграде Контролног одељења Министарства пошта, телеграфа и телефона у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 3 (2001), стр. 105-114.
- Живанчевић, Јелена. *Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2012.
- Жунић, Тијана. „Окружно начелство у Врању - путоказно остварење националног стила у новијој српској архитектури”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 43 (2003), стр. 179-186.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахманова О.С. *Словарь лингвистических терминов*. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
- Arnason, Hjorvardur Harvard. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. New Jersey: Prentice Hall, 2003.
- Badia, Gilbert. *Histoire de l'Allemagne contemporaine*. vol. 1, Paris: Messidor/Éditions sociales, 1987.
- Батаковић, Душан. *Новија историја српског народа*. Београд: Војна штампарија, 2000.
- Блох, Ернст. *Дух утопије*. Београд: БИГЗ, 1982.
- Curl, James Stevens. *A Dictionary of Architecture*. Oxford University Press, 1999.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980.
- Димић, Љубодраг. *Културна политика у Краљевини Југославији 1918-1941, I део*. Београд: Стубови културе, 1996.
- Ефимов, Александр. *Стилистика художественной речи*. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1961.
- Freud, Anna. *The Eggo and The Mechanisms of Defence*. New York: International University Press, 1946.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX stoleća*. Sveska 1. Zagreb: Naprijed, 1987.
- Гофман, Ервинг. *Како се представљамо у свакодневном животу*. Београд: Геопоетика, 2000.
- Gössel, Peter, Leuthäuser Gabriele. *Architecture in the Twentieth Century*. Köln: Taschen, 1991.
- Грајам, Гордон. *Филозофија уметности: Увод у естетику*. Београд: СЛЮ, 2000.
- Хејстингс, Макс. *Катастрофа: Европа иде у рат 1914. I књига*. Превео са енглеског Ненад Дропулић. Београд: Лагуна, 2014.
- Hobsbaum, Erik. *Doba ekstrema: Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914-1991*. Prevod sa engleskog Predrag J. Marković. Beograd: Dereta, 2002.
- Judith, Baskin. *The Cambridge Dictionary of Judaism and Jewish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Креч Дејвид, Крачфилд Ричард. *Елементи психологије*. Београд: Научна књига, 1973 (насл. ориг. Krech David, Crutchfield Richard. *Elements of Psychology*. Berkeley: University of California, 1958).
- Кук, Дејвид. *Историја филма*. I том, Београд: Clio, 2005.
- Miller Neal, Dollard John. *Social Learning and Imitation*. New York: Yale University Press, 1941.
- Mitrović, Branko. *Philosophy for Architects (Architecture Briefs)*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.
- Phaidon Press. *The Phaidon atlas of contemporary world architecture*. University of California: Phaidon, 2005.
- Петрановић, Бранко. *Историја Југославије 1918-1988: Краљевина Југославија 1914-1941, I том*. Београд: Нолит, 1988.
- _____. *Историја Југославије 1918-1988: Народноослободилачки рат и револуција 1941-1945, II том*. Београд: Нолит, 1988.
- _____. *Историја Југославије 1918-1988: Социјалистичка Југославија 1945-1988, III том*. Београд: Нолит, 1988.
- Радовановић, Војислава. *Јеврејски историјски музеј у Београду*. Београд: Савез јеврејских општина Србије, 2010.
- Рот, Никола. *Основи социјалне психологије: Социјализација*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1972.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen / Co Ltd., 1979.
- Semper, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Sundhaussen, Holm. *Istorija Srbije od 19. do 21. veka*. Beograd: Clio, 2008.
- Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности*. Београд: Орионарт, 2011.
- Трговчевић, Љубинка. *Планирана елита*. Београд: Службени гласник, Историјски институт, 2003.
- Трифунковић, Лазар. *Сликарска правца XX века*. Београд: Просвета, Приштина: Јединство, 1981.
- Владић Крстић, Братислава. *Традиционално ћилимарство у Србији*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1985.
- Жанин-Чалић, Мари. *Историја Југославије у 20. веку*. (превели са немачког Ранка Гашић и Владимир Бабић). Београд: СЛЮ, 2013.
- _____. *Социјална историја Србије 1815-1941*. (превела са немачког Ранка Гашић) Београд: СЛЮ, 2003.

ПРИЛОЗИ



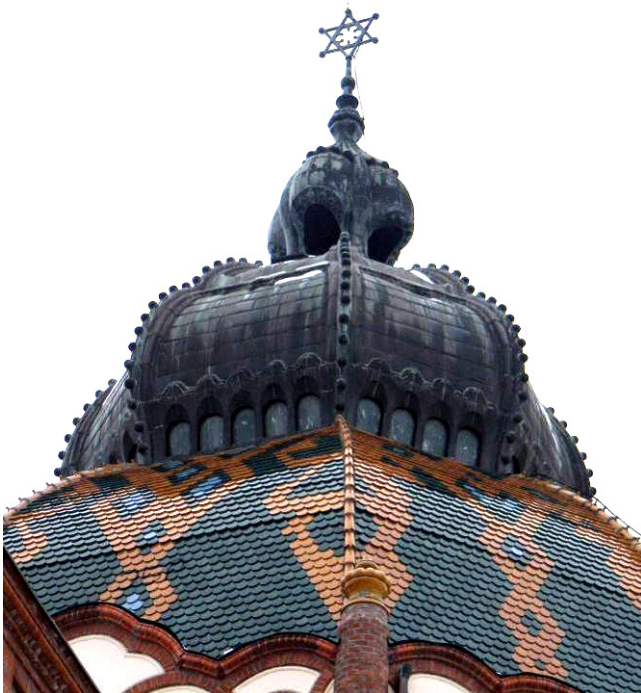
Слика 1. Експресија и експресивност (С - Субјект (уметник), О - Објект (уметничко дело), П - Перципијент (посматрач))



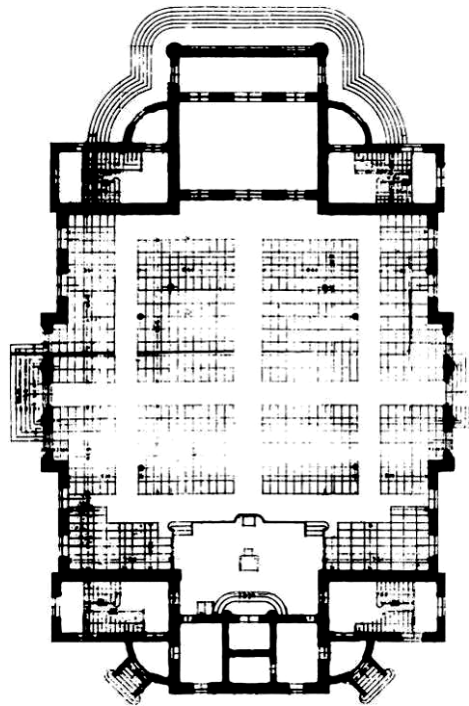
Слика 2. Однос експресионизма према експресији и експресивности



Слика 3а. Синагога у Суботици, Marcell Komor, Dezső Jakab, 1902. (Извор: фото. Димитрије Јаничић, 2012.)



Слика 3б. Сегмент куполе (Извор: фото. Димитрије Јаничић, 2012.)



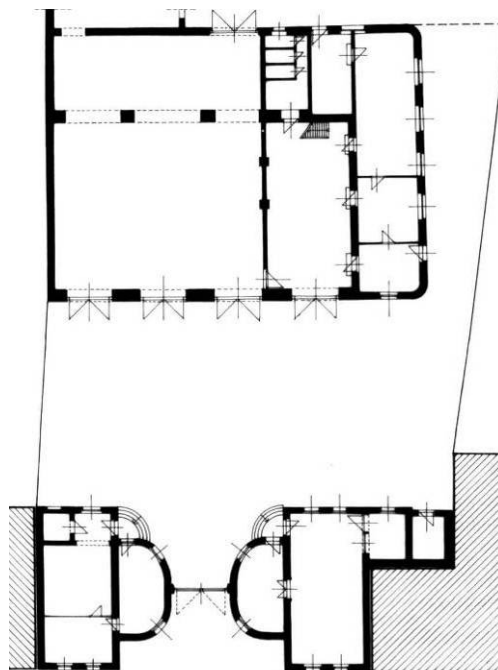
Слика 3в. Основа приземља (Klein, Rudolf. „Sinagoga u Subotici: Usporedna analiza s kršćanskim sakralnim objektima”. *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 7-8 (1989), str. 16).



Слика 4а. Вагрогасна касарна, Béla Lajta Leitersdorfer, 1904. (Извор: фото. Димитрије Јаничић, 2012.)



Слика 4б. Поглед из дворишта (Извор: фото. Димитрије Јаничић, 2012.)



Слика 4г. Ситуација комплекса са основом приземља (витуелна архива заоставштине арх. Бела Лајта „Bella Lajta Virtual Archives”, www.lajtaarchiv.hu)



Слика 4в. Северна фасада управне зграде бр.2 (Републички завод за заштиту споменика културе, Централни регистар НКД, СК 1231)



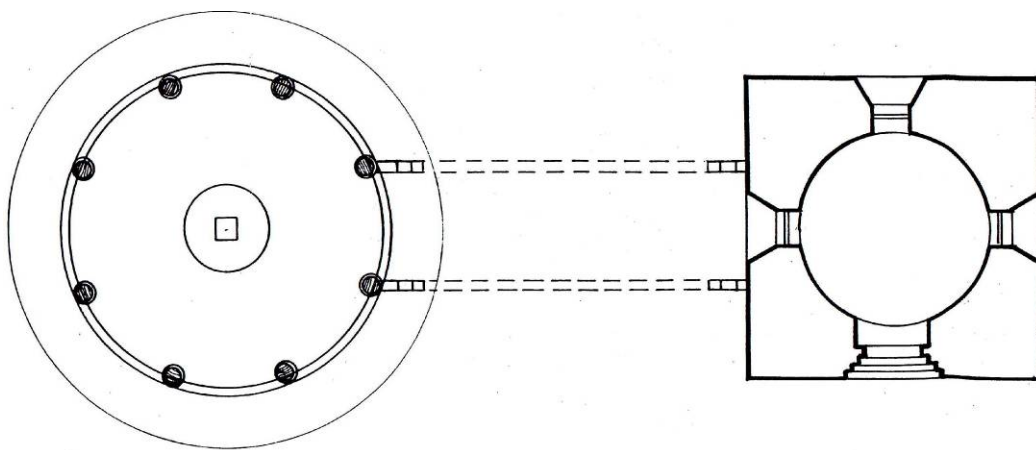
Слика 5а. Водоторањ на Палићком језеру, Marcell Komor, Dezső Jakab, 1910. (Извор: снимак аутора рада)



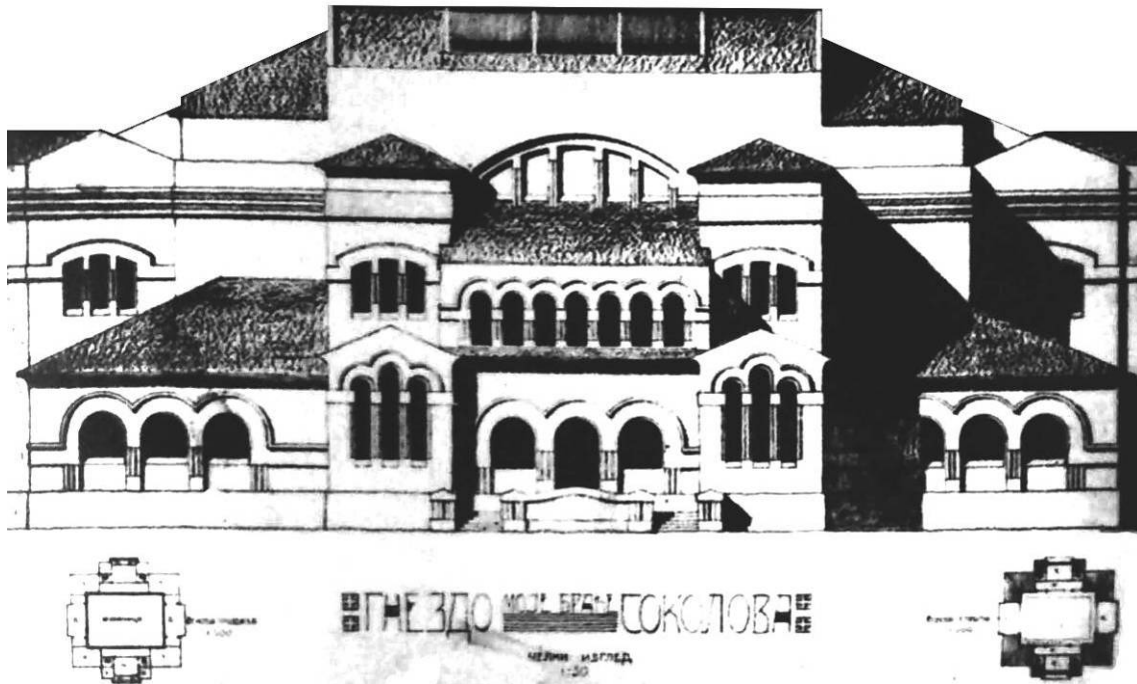
Слика 5б. Детаљ капије (Извор: снимак аутора рада)



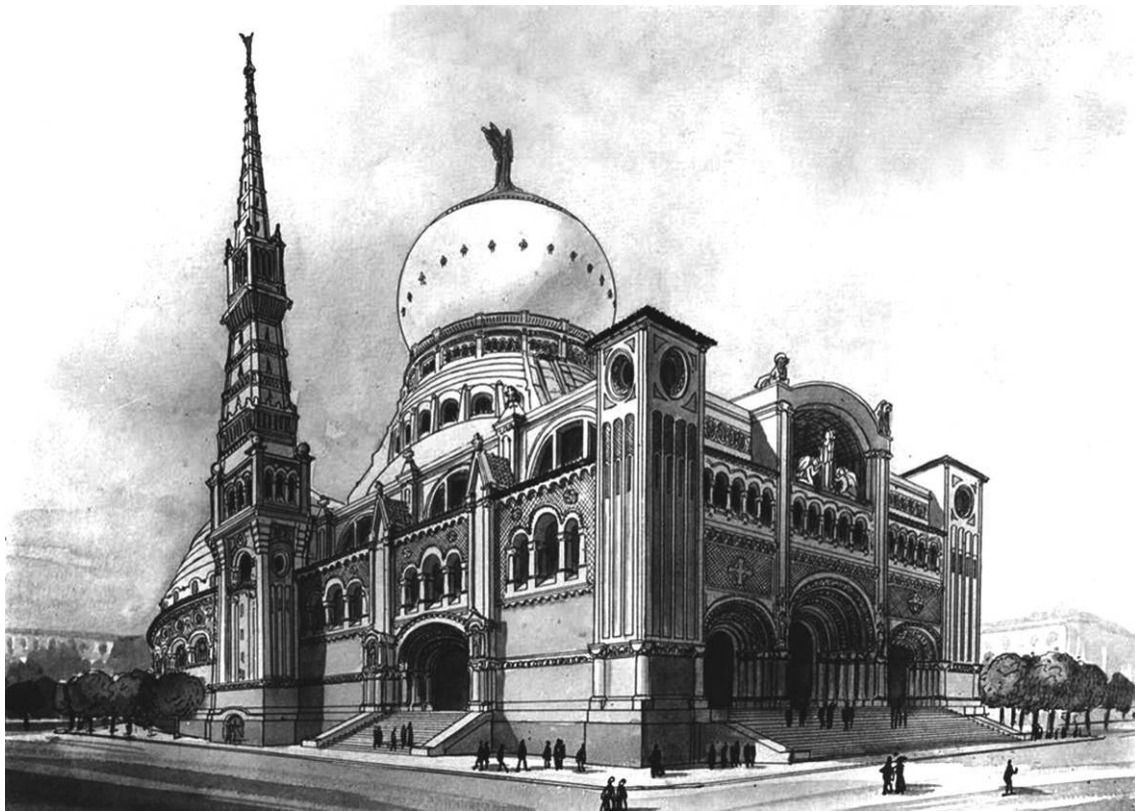
Слика 5в. Детаљ лука (Извор: снимак аутора рада)



Слика 5г. Основа приземља (Извор: Републички завод за заштиту споменика културе, Централни регистар НКД, СК 1537.)



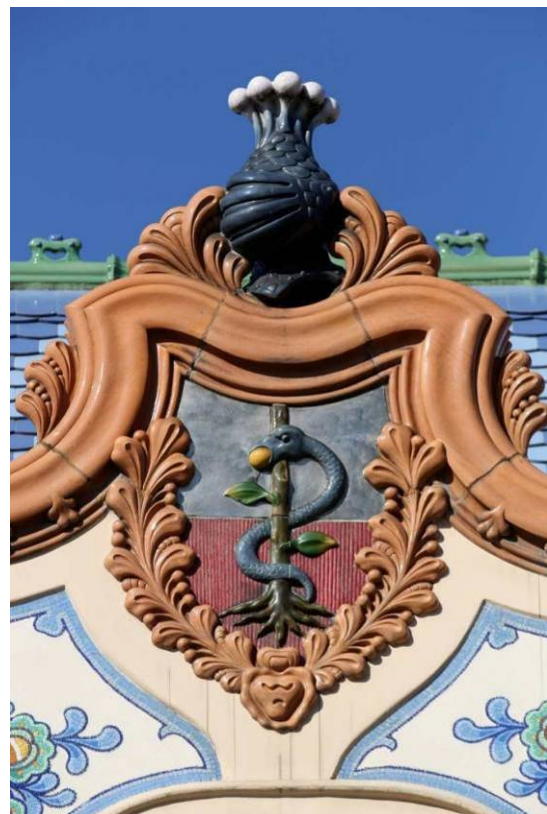
Слика 6. Соколски дом (пројекат), Момир Коруновић, 1912. (Извор: Кадијевић, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 33)



Слика 7. Храм Светог Саве, Албан Шамбон, 1912. (Извор: Милатовић, Милка. „Албан Шамбон: Генерални урбанистички план Београда”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. XXVII (1980), стр. 229).



Слика 8а. Палата Рајхл у Суботици, Ferenc Raichle, 1904. (Извор: фото. Димитрије Јаничић, 2012.)



Слика 8б,в. Сегмент главног улаза и детаљ венца (Извор: фото. Димитрије Јаничић, 2012.)



Слика 9а. Палата Јозефа Менрата у Новом саду, Lipót Baumhorn, 1908. (Извор: снимак аутора рада)



Слика 9б. Детаљ фасаде (Извор: Јањушевић, Богдан. *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013, стр. 215).



Слика 10. Синагога Бет Израел у Београду, Милан Капетановић, 1908. (Извор: колекција Бојана Поповића из Галерије фресака у Београду)



Слика 11а. Зграда Окружног начелства у Врању, Петар Поповић, 1908. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 11б. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 12а. Палата Адамовић у Новом Саду, Márkus Géza, Spiegel Frigyes, 1911. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 12б. Поглед на фасаду палате са Трга Младенаца (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 13а. Зграда трговца Милана Стефановића на Теразијама у Београду, Милорад Рувидић, Исаил Фидановић, 1912. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 13б. Деталј куполе (Извор: Живановић, Душица. *Архитекта Милорад Рувидић: Живот и дело*. Београд: Орион арт, 2004.)



Слика 13в. Главна фасада из улице Српских Владара (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 14. Пројекат Поште 1 у Београду, Момир Коруновић, 1914. (Извор: Михајлов Саша, Мишић Биљана. „Палата главне поште у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 242.)



Слика 15а. Вила Лујза на Паличком језеру, аутор непознат, 1892. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 15б. Вила „Совин град” на Палићком језеру, аутор непознат, 1892. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 16а. Градска кућа у Суботици, Marcell Komor, Dezső Jakab, 1912. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 16б,в. Детаљи куле и фасада (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 17а. Стара телефонска централа у Косовској улици у Београду, Бранко Таназевић, 1908. (Извор: приватна колекција аутора рада)



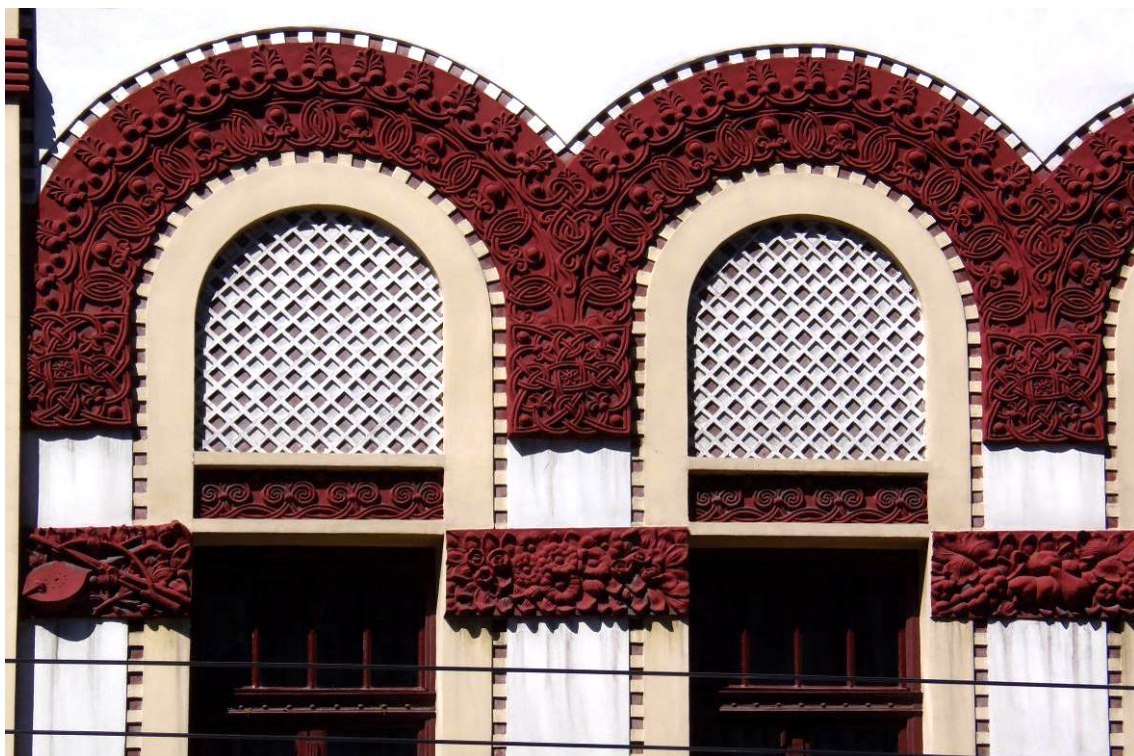
Слика 17б. Детаљ фасаде из Косовске улице (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 17в. Детаљ куполе (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 18а. Министарство просвете у Београду (Вукова задужбина), Бранко Таназевић, 1912.
(Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 18б. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)



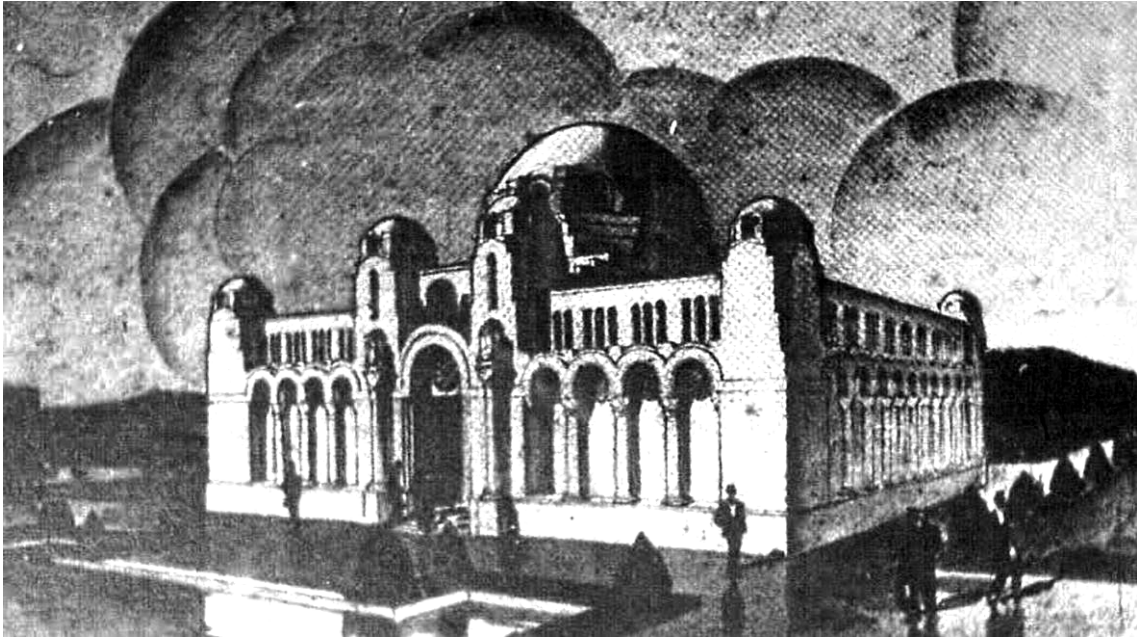
Слика 19а. Зграда Првог дунавског паробродарског друштва у Београду, Alexander Popr, Стеван Тоболар, 1923. (Извор: фото. Радивоје Рашковић)



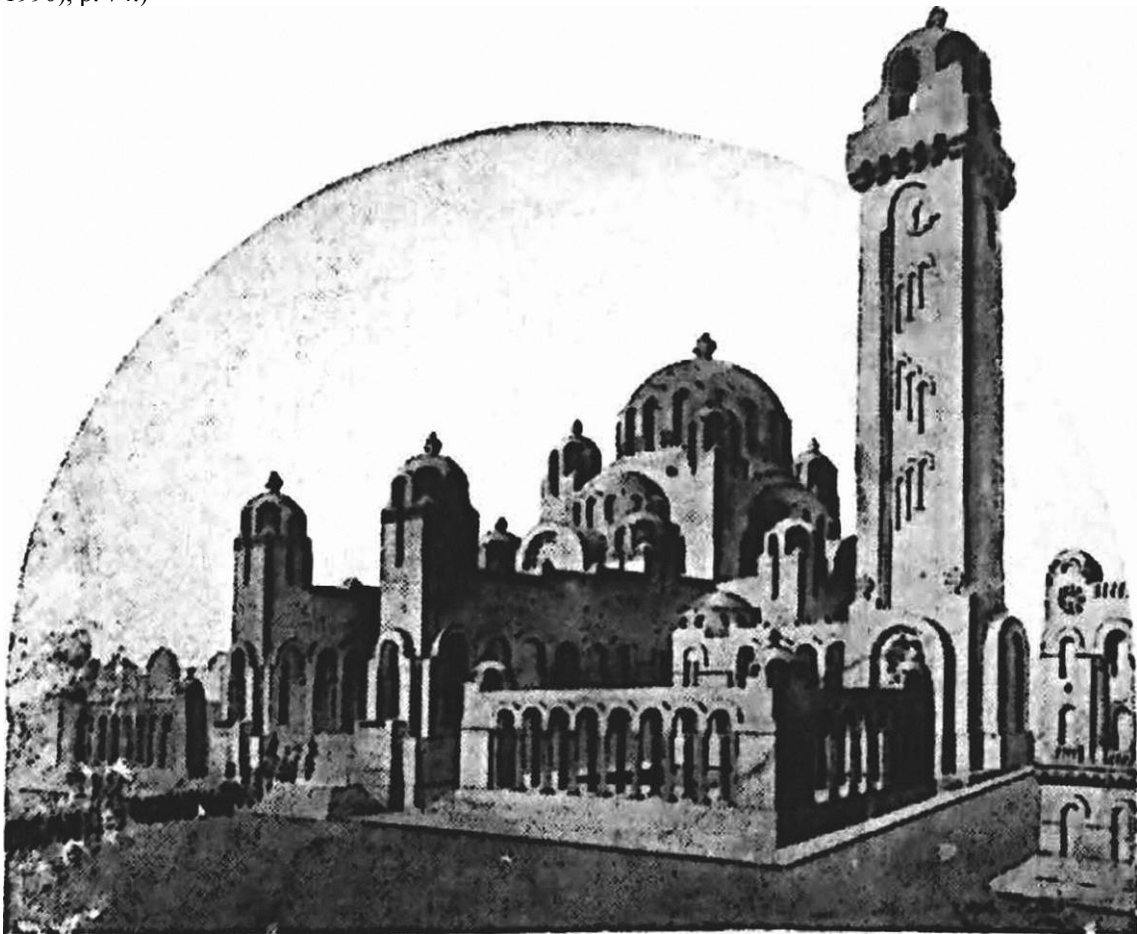
Слика 19б. Седмент улаза (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 19в. Седмент фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)



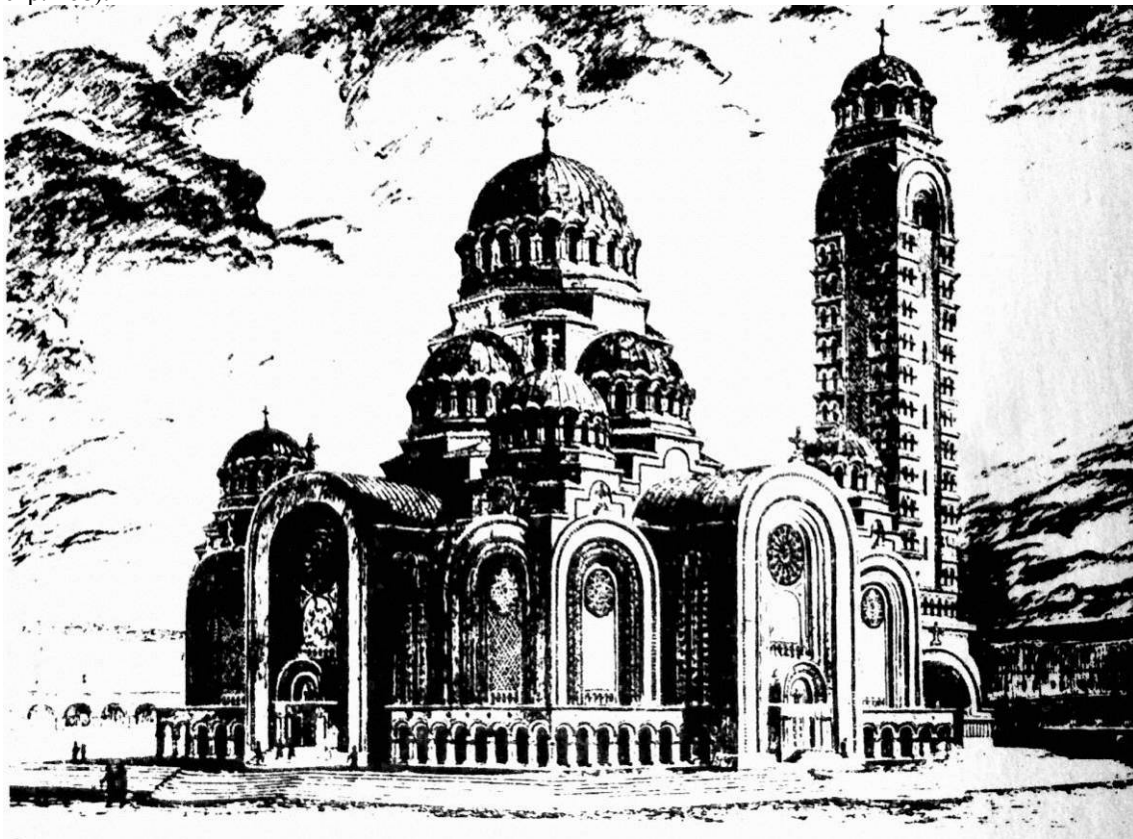
Слика 20. Конкурсно решење павиљона Краљевине СХС у Филаделфији, Петар и Бранко Крстић, 1924. (Извор: Manević, Zoran. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Florida), vol. 17, Yugoslavian Theme Issue (Autumn, 1990), p. 74.)



Слика 21. Конкурсни пројекат за храм Светог Саве у Београду, Петар и Бранко Крстић, 1926. (Извор: Маневић, Зоран. *Градитељи 1*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1986.)



Слика 22. Конкурсни пројекат за храм Светог Саве у Београду, Милан Злоковић, 1926. (Извор: Кадијевић, Александар. „Експресионизам и српска меморијална архитектура између два светска рата”, у: Кадијевић Александар, Попадић Милан (ур.). *Простори памћења: Том 1, Архитектура*. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013, стр. 268).



Слика 23. Конкурсни пројекат за храм Светог Саве у Београду, Душан Бабић, 1926. (Извор: Маневић, Зоран. „Наши неимари - Душан Бабић”. *Изградња* (Београд), бр. 2 (1981), стр. 44)



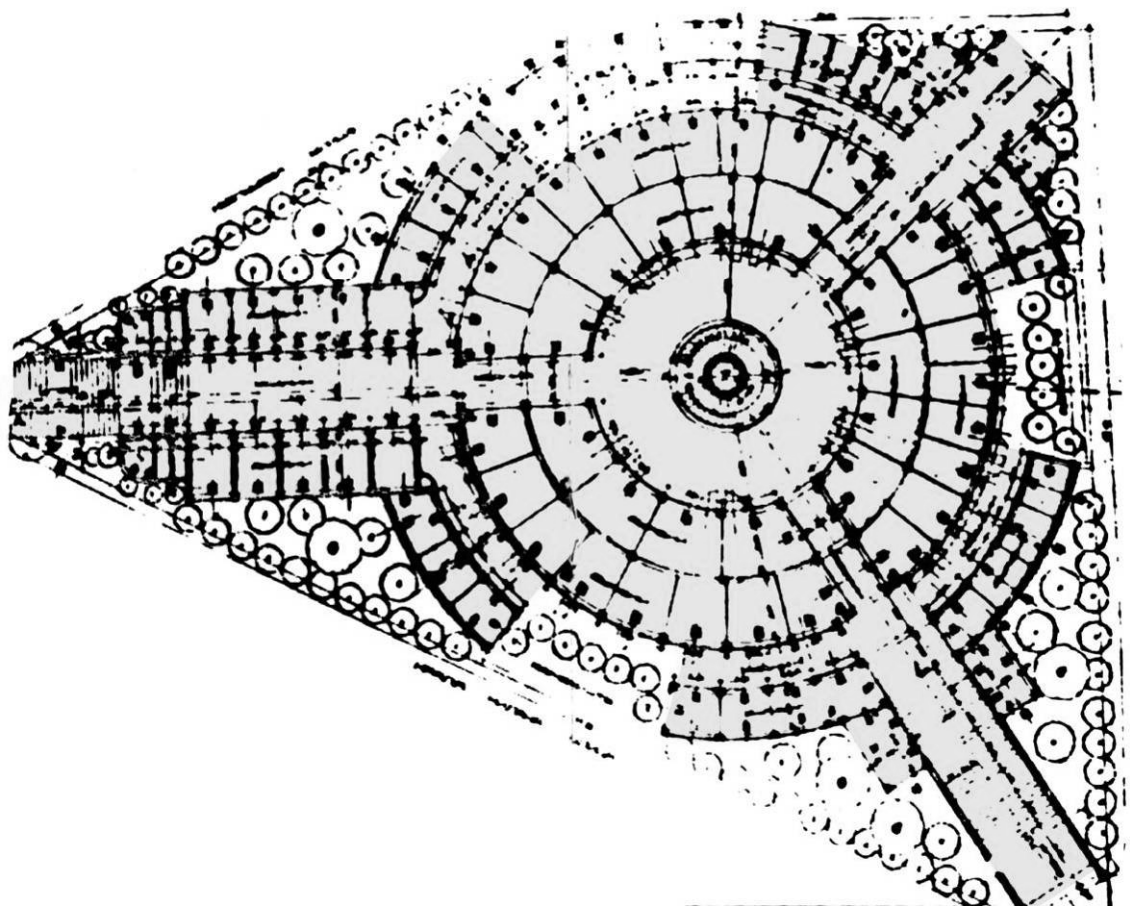
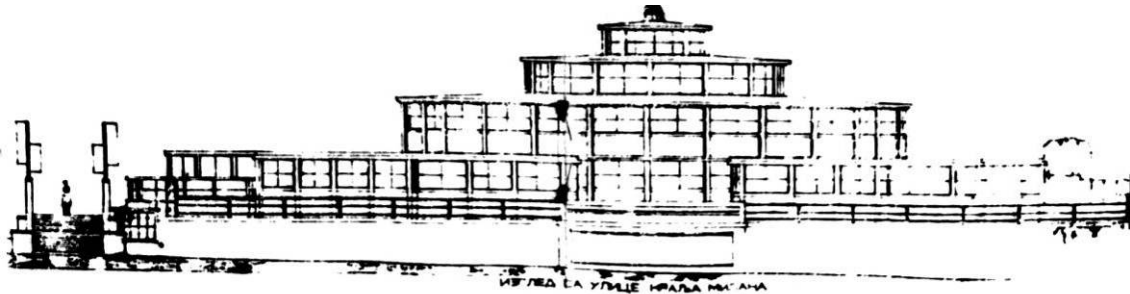
Слика 24а. Пијаца Зелени венац у Београду, Виктор Рос, 1926. (Извор: Разгледница из 1926. године, приватна колекција аутора рада)



Слика 24б. Поглед на пијачне павиљоне из улице Краљице Наталије (снимак аутора рада)



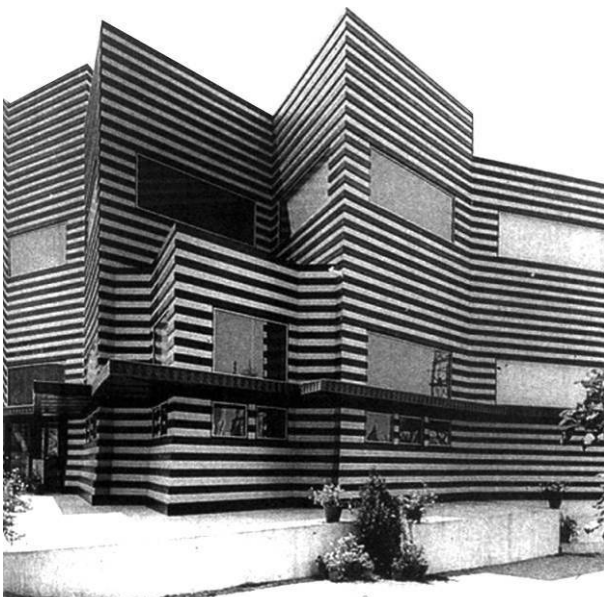
Слика 24в. Пијачне капије (снимак аутора рада)



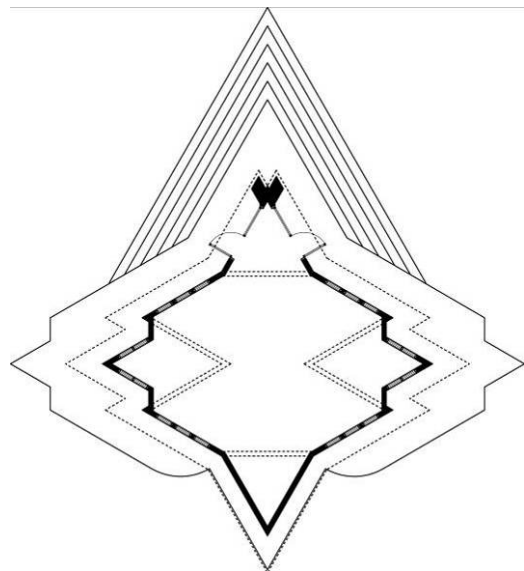
Слика 25а,б. Пројекат пијачне хале на Цветном тргу у Београду, Јан Дубови, 1927. (Извор: Маневић, Зоран. *Дубови*. Београд: Друштво историчара уметности Србије, 1985, непагинирано).



Слика 26а. Павиљон Краљевине СХС/Југославије у Барселони, Драгиша Брашован, 1929. (Извор: Благојевић, Љилјана. *Modernism in Serbia: The elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*. Cambridge - London: MIT Press, 2003, p. 98).



Слика 26б. Сегмент фасаде (Извор: Slivnik, Lara. „Konstrukcije iz lesa na svetovnih razstavah”. *Revija Les Wood* (Ljubljana), no.1 (2010), p. 5).



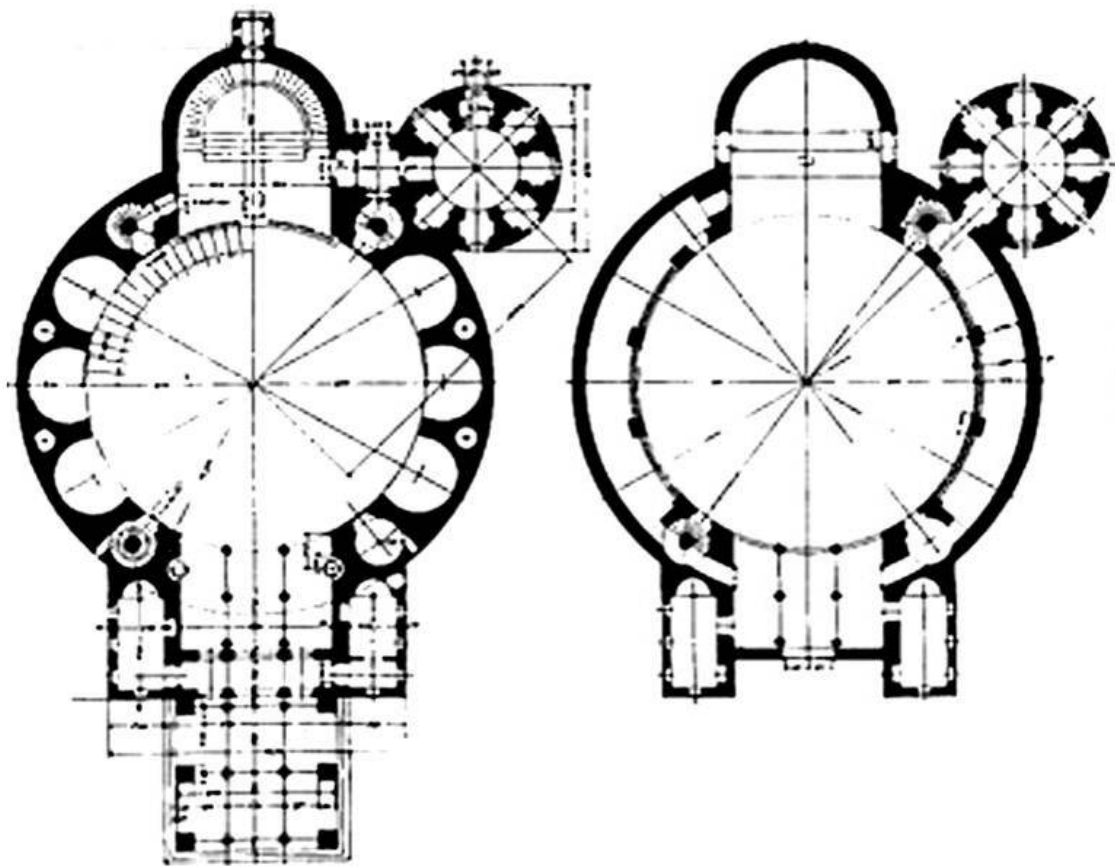
Слика 26в. Основа приземља (реконструисано на основу архивских фотографија, цртеж приредио Ђорђе Алфировић)



Слика 27а. Црква Светог Антуна Падованског у Београду, Јожеф Плечник, 1932. (Извор: снимак аутора рада)



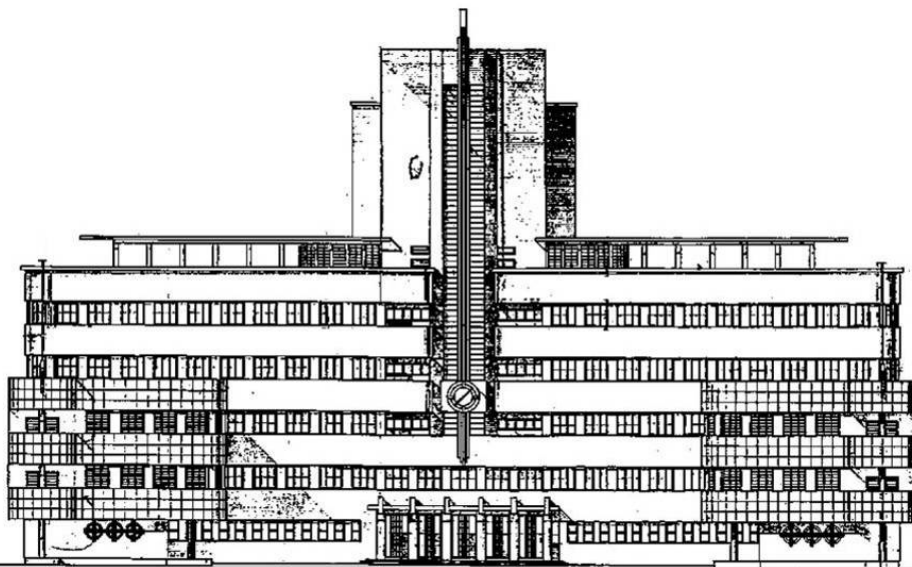
Слика 27б. Помоћни улаз у цркву (Извор: снимак аутора рада)



Слика 27в. Основа приземља и галерије (Извор: Кречич, Петер. „Црква Св. Антуна Падованског у Београду - оцена заштите споменика и смернице обнове”. Наслеђе (Београд), бр.6 (2005), стр.198).



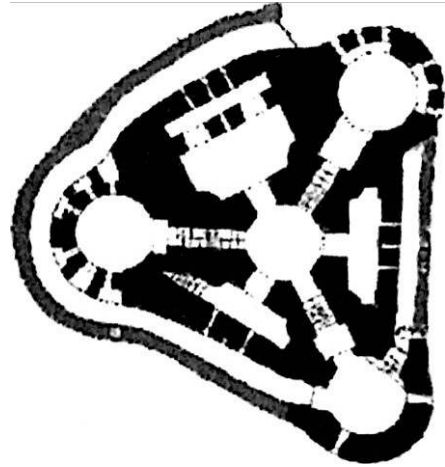
Слика 28а. Команда ратног ваздухопловства у Земуну, Драгиша Брашован, 1935. (Извор: снимак аутора рада)



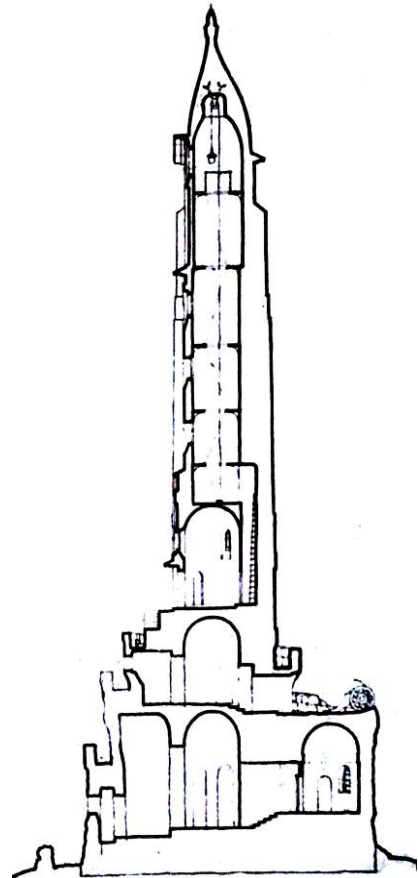
Слика 28б. Изглед са Авијатичарског трга (Извор: Дабижић, Александра. „Зграда команде ваздухопловства”. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2012, стр.21).



Слика 29а. Спомен обележје палим борцима на Зебрњаку код Куманова, Момир Коруновић , 1937. (Извор: Перовић, Милош. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 41).



Слика 29б. Основа капеле (Извор: Стојановић, Марко. „Споменик на Зебрњаку - различита тумачења једне архитектуре”. *Лесковачки зборник* (Лесковац), бр. 53 (2013), стр. 239).



Слика 29в. Спомен обележје палим борцима на Зебрњаку код Куманова, Момир Коруновић , 1937. (Извор: Кадијевић, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996, стр. 95).



Слика 30а. Палата Дунавске бановине у Новом Саду, Драгиша Брашован, 1940. (Извор: снимак аутора рада)



Слика 30б. Детаљ куле (Извор: снимак аутора рада)



Слика 30в. Детаљ куле (Извор: снимак аутора рада)



Слика 30г. Фотографија Бановине из 60-их година (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 31а. Палата Хипотекарне банке Трговачког фонда у Београду („Палата Албанија”), Бранко Бон, Милан Гракалић, Миладин Прљевић, 1938. (Извор: снимак аутора рада)



Слика 31б. Конкурсно решење Милана Злоковића, 1938. (Извор: Перовић, Милош. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003, стр. 117).



Слика 31б. Конкурсно решење, Нинко Вауер, Мајјан Хаберле, 1938. (Извор: Церанић, Милица. „Историја и архитектура палате „Албаније” у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 6 (2005), стр. 150).



Слика 32а. Интернат Богословског факултета у Београду. Александар Дероко, Петар Анагности, 1940. (Извор: приватна архива аутора рада)



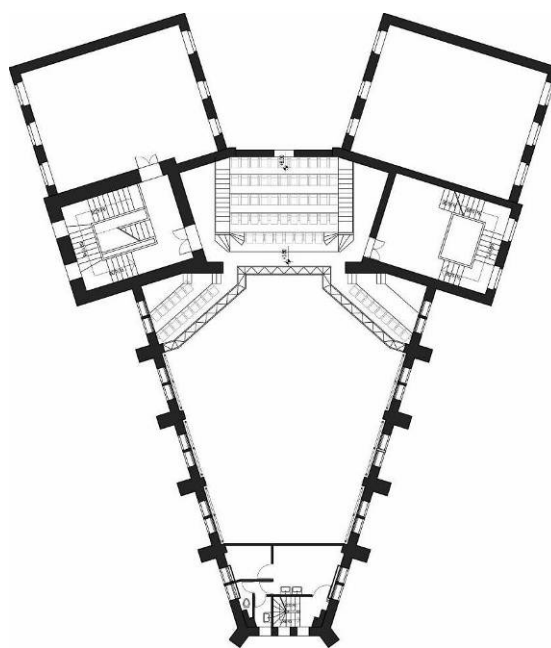
Слика 32б. Аерофотоснимак локације Интерната богословског факултета у Београду (Извор: <http://www.bing.com/maps>)



Слика 33а. Евангелистичка црква („Битеф театар“) у Београду, Ото Бартнинг, 1943. (Извор: приватна архива аутора рада)



Слика 33б. Поглед сквера Мире Трајковић (Извор: приватна архива аутора рада)



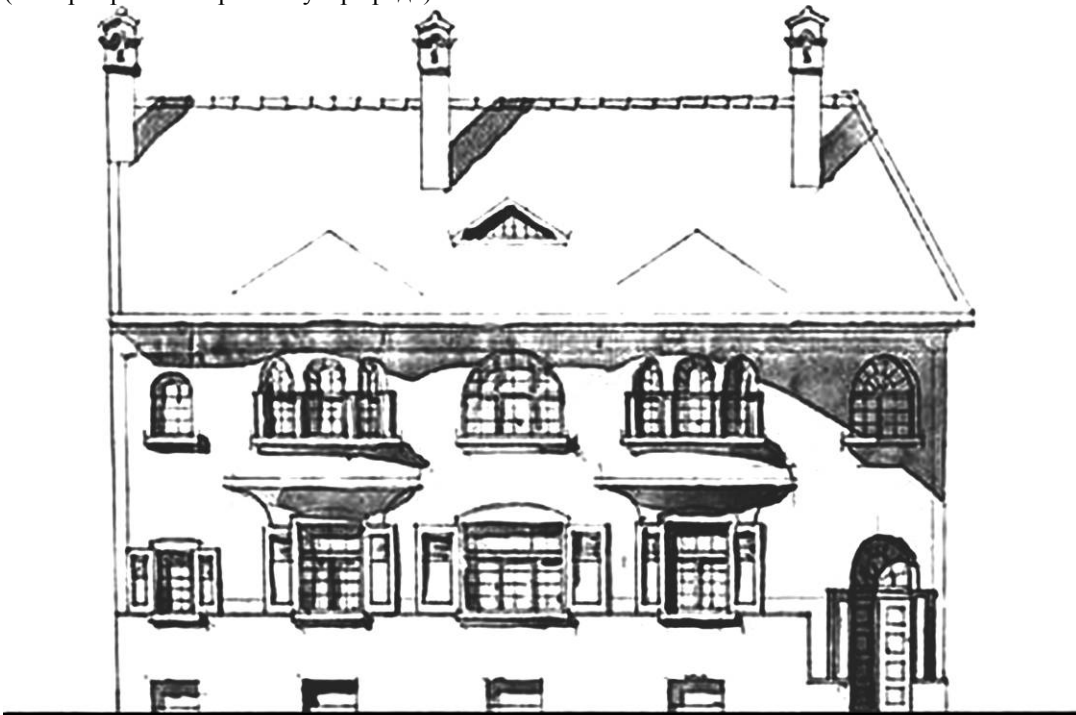
Слика 33в. Основа балкона (Извор: архивска документација (материјал добијен у Битеф театру 2012.)



Слика 34а. Стамбени објекат у Задарској улици у Београду, Бранислав Којић, 1928. (Извор: приватна архива аутора рада)



Слика 34б. Детаљ фасаде (Извор: приватна архива аутора рада)



Слика 34в. Цртеж фасаде (Извор: архив Завода за заштиту споменика културе града Београда).



Слика 35а. Зграда Контролног одељења Министарства пошта, телеграфа и телефона у Београду, Момир Коруновић, 1930. (Извор: приватна архива аутора рада)



Слика 35б. Деталј фасаде (Извор: приватна архива аутора рада)



Слика 35в. Деталј кровног венца (Извор: приватна архива аутора рада)



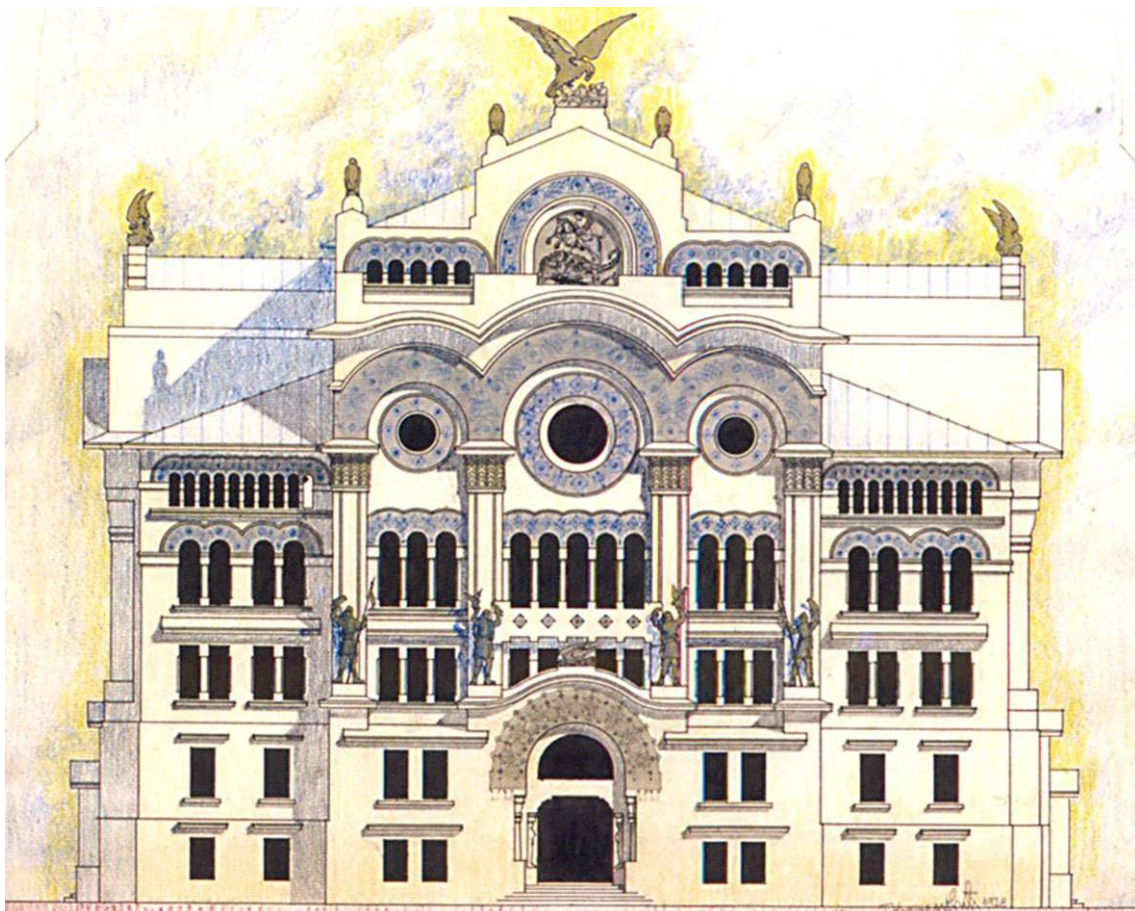
Слика 35г. Фасада из Палмотићеве улице (Извор: Архив Музеја науке и технике у Београду)



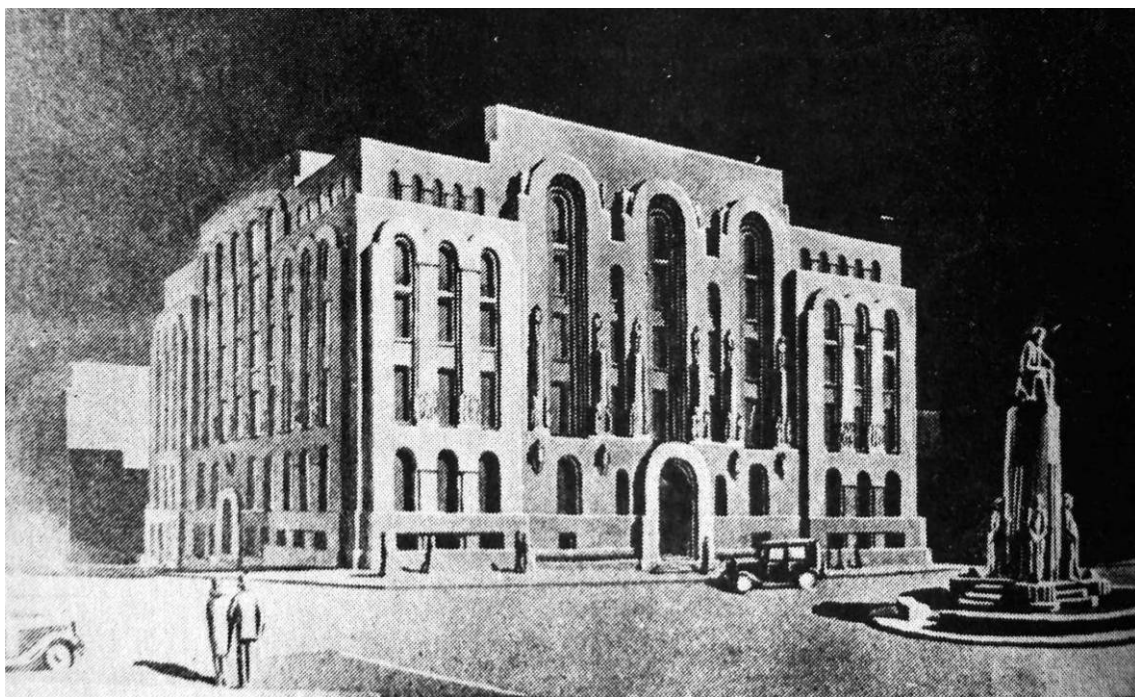
Слика 36а. Зграда Поште 2 у Београду, Момир Коруновић, 1930. (Извор: Дамљановић, Тања. *Чешко-српске архитектонске везе 1918-1941*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004, стр.85).



Слика 36б. Фасада са стране Савског трга, пројекат Поште 2 из 1927. (Извор: Дамљановић, Тања. *Чешко-српске архитектонске везе 1918-1941*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2004, стр.85).



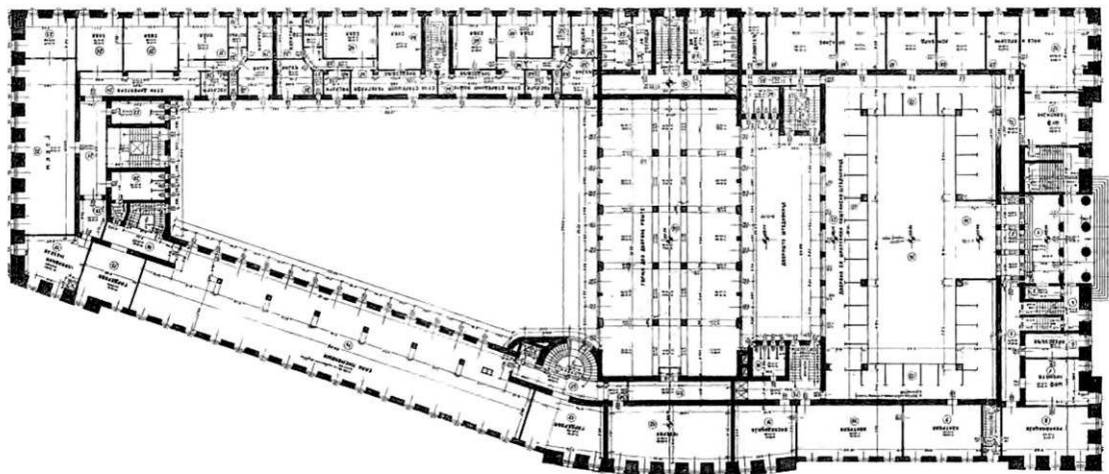
Слика 37. Пројекат Соколског дома "Матица" у Београду, Момир Коруновић, 1936. (Извор: Архив Музеја науке и технике у Београду, Одељење архитектуре).



Слика 38. Конкурсно решење Ратничког дома у Београду, Бранислав Маринковић, 1929. (Извор: Игњатовић, Александар. „Између универзалног и аутентичног - о архитектури ратничког дома у Београду”. *Годишњак града Београда* (Београд), бр. 52 (2005), стр. 322).



Слика 39а. Палата Поштанске штедионице, Главне поште и Главног телеграфа („Пошта 1“) у Београду, Василиј Андросов, 1938. (Извор: Михајлов Саша, Мишић Биљана. „Палата главне поште у Београду“. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 247).



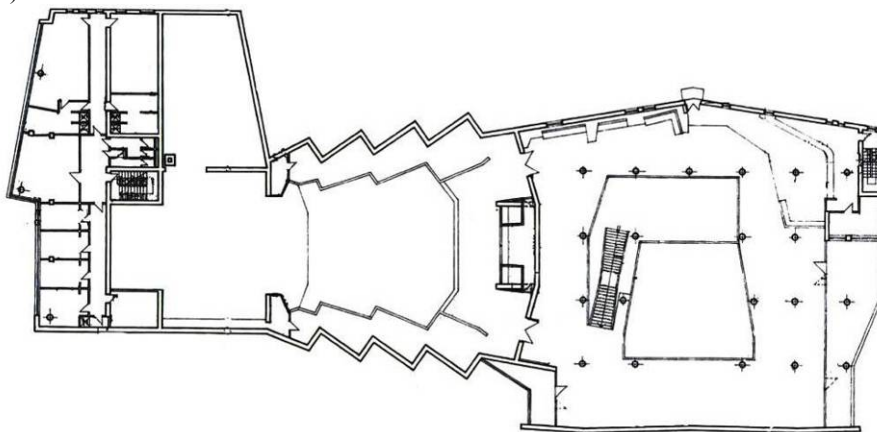
Слика 39б. Основа приземља (Извор: Михајлов Саша, Мишић Биљана. „Палата главне поште у Београду“. *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 246).



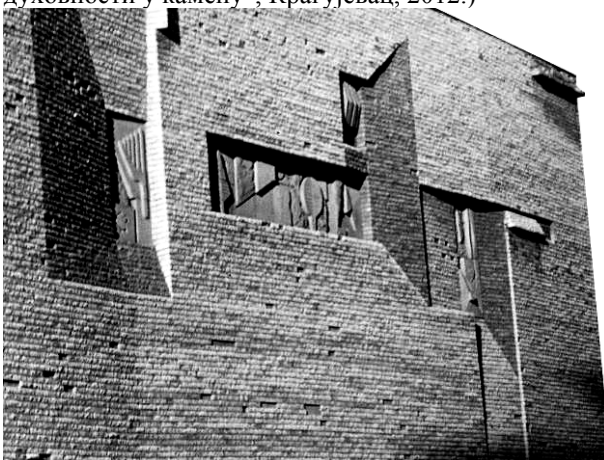
Слика 39в. Груба буњаста обрада фасаде (Извор: приватна архива аутора рада)



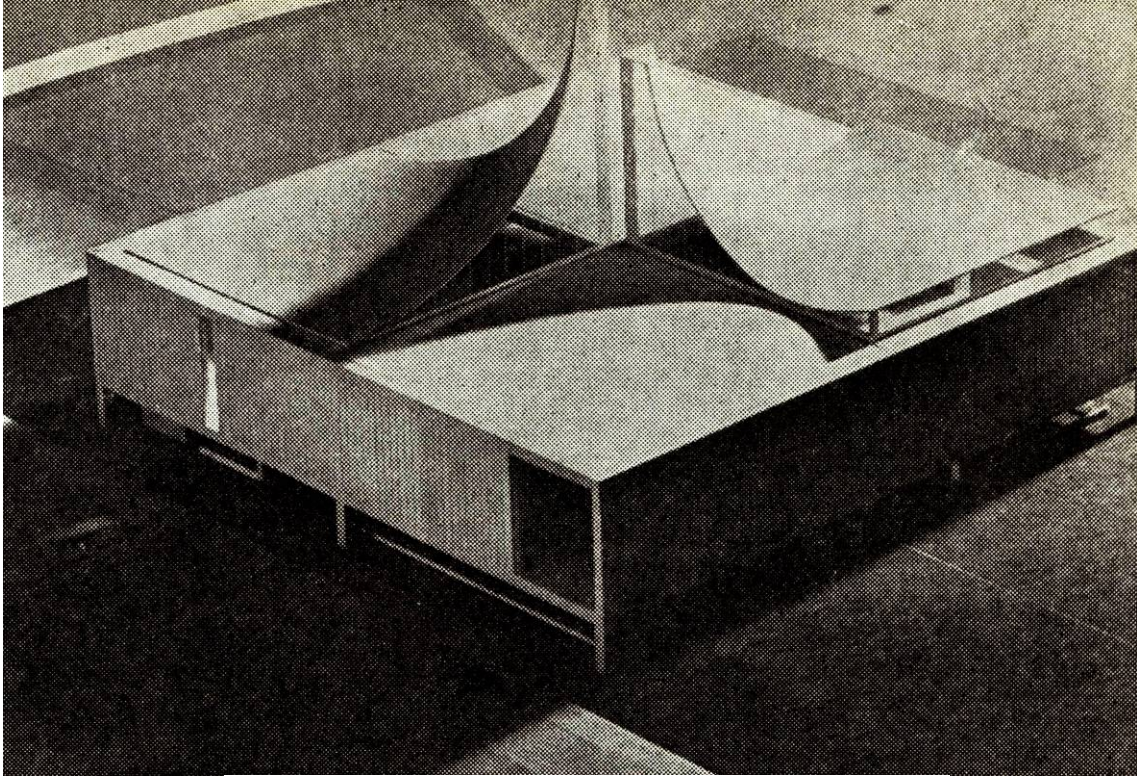
Слика 40а. Зграда Народног позоришта у Ужицу, Станко Мандић, 1961. (Извор: приватна архива аутора рада)



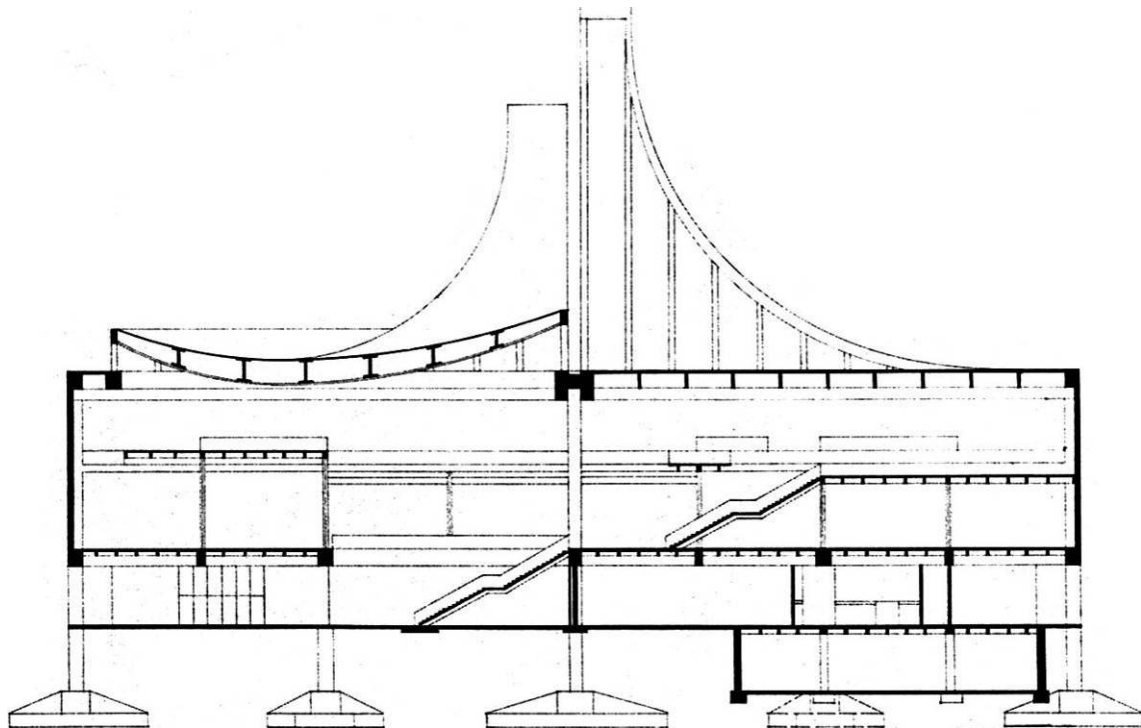
Слика 40б. Основа спрата (Извор: Миливојевић, Дејан. „Племенита камена обрада пано-зида на згради Народног позоришта у Ужицу”. Међународна конференција „Хармонија природе и духовности у камену”, Крагујевац, 2012.)



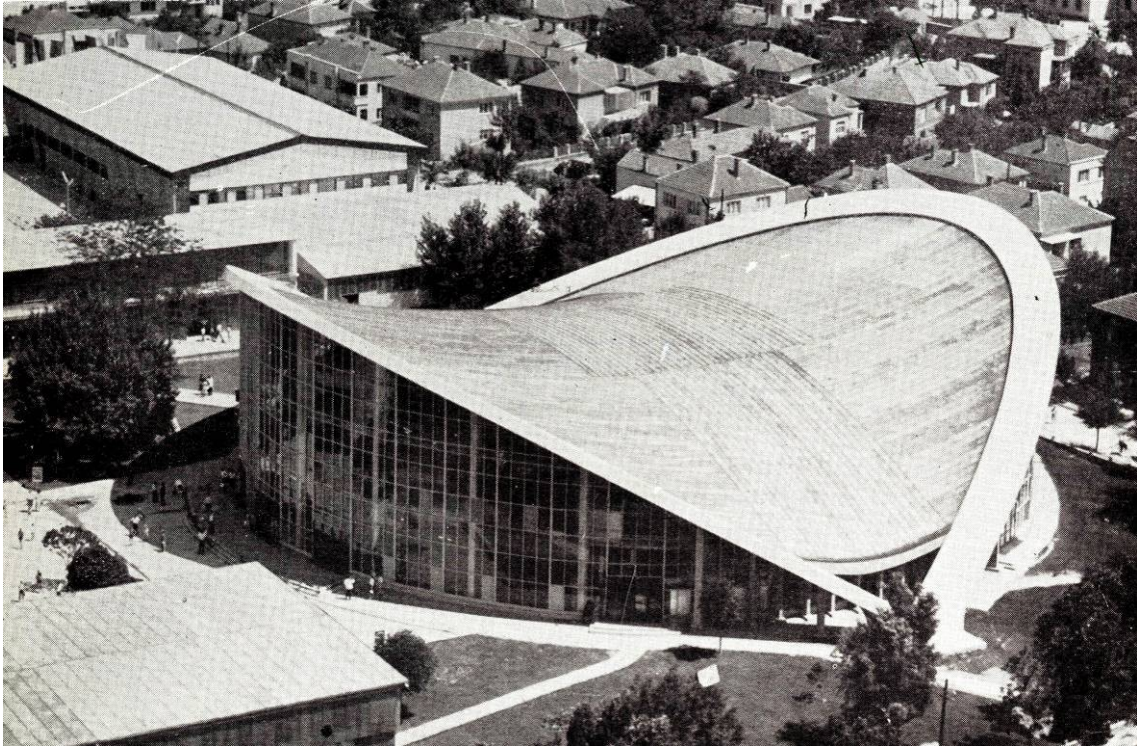
Слика 40в,г. Детаљи фасаде према Тргу партизана (Извор: Миливојевић, Дејан. „Племенита камена обрада пано-зида на згради Народног позоришта у Ужицу”. Међународна конференција „Хармонија природе и духовности у камену”, Крагујевац, 2012.)



Слика 41а. Зграда Музеја Револуције народа Југославије, Vjenceslav Richter, 1961. (Извор: Meštrović, Marko. „Od iznimnog ka općem”. *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 27 (1964), str. 23).



Слика 41б. Попречни пресек (Извор: Благојевић, Љиљана. *Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: Период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004, стр. 311).



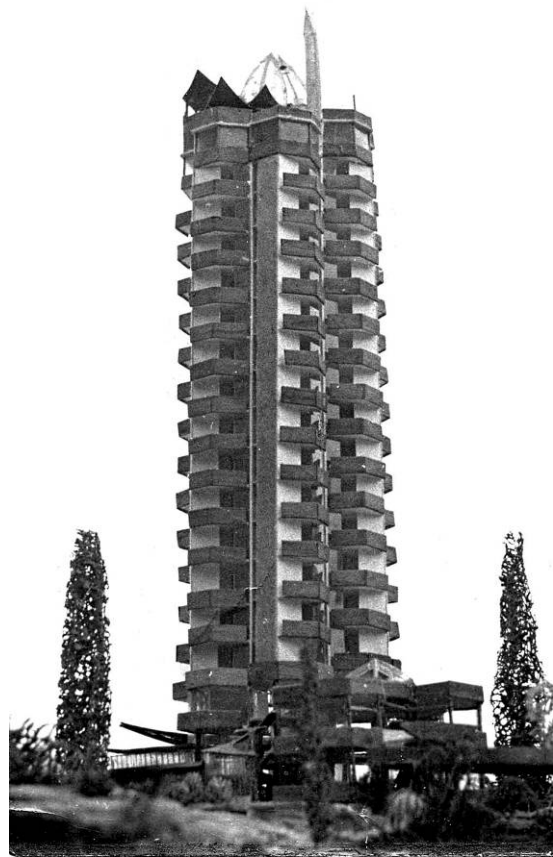
Слика 42а. Зграда „округлог” павиљона у Лесковцу, Милорад Цветић, 1962. (Извор: Аноним. „Лесковачки сајам”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 14 (1962), стр. 28).



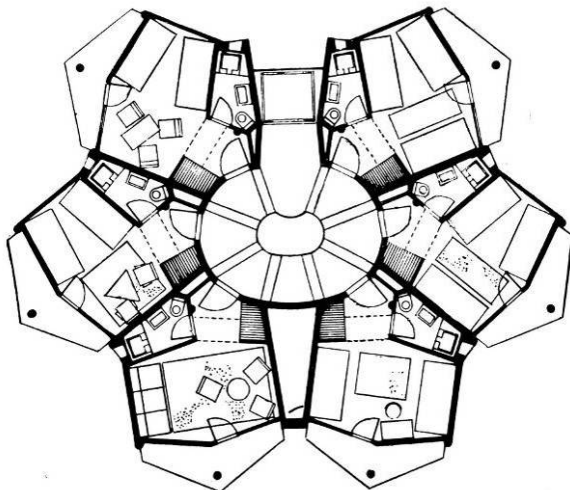
Слика 42б. Детаљ фасаде (Извор: Аноним. „Лесковачки сајам”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 14 (1962), стр. 27).



Слика 43а. Идејно решење Спиралног хотела за самце у Дубровачкој улици у Београду, Предраг Ристић, Јован Андрејевић, 1962. (Извор: добијено од Предрага Ристића)



Слика 43б. Макета усвојеног решења Спиралног хотела за самце у Дубровачкој улици у Београду, Предраг Ристић, Јован Андрејевић, 1962. (Извор: добијено од Предрага Ристића)



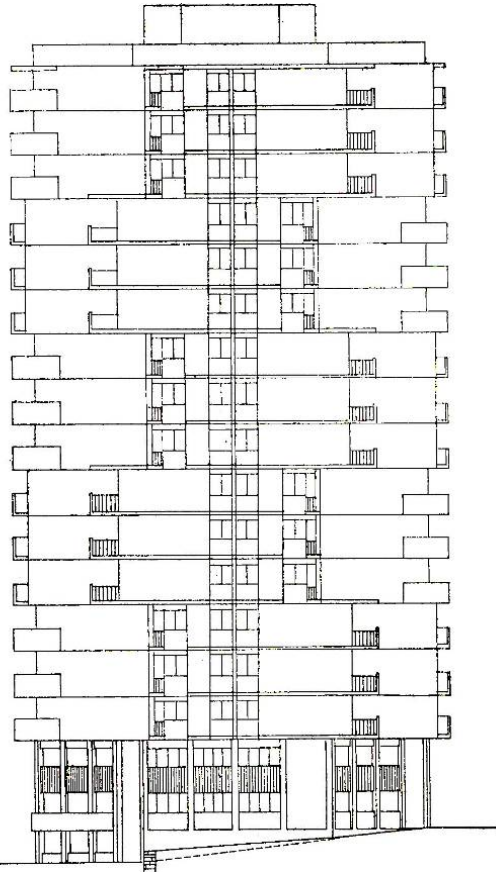
Слика 43в. Основа типског спрата (Извор: Вуковић, Сениша. „Спирални хотел за самце”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 11-12 (1961), стр. 47).



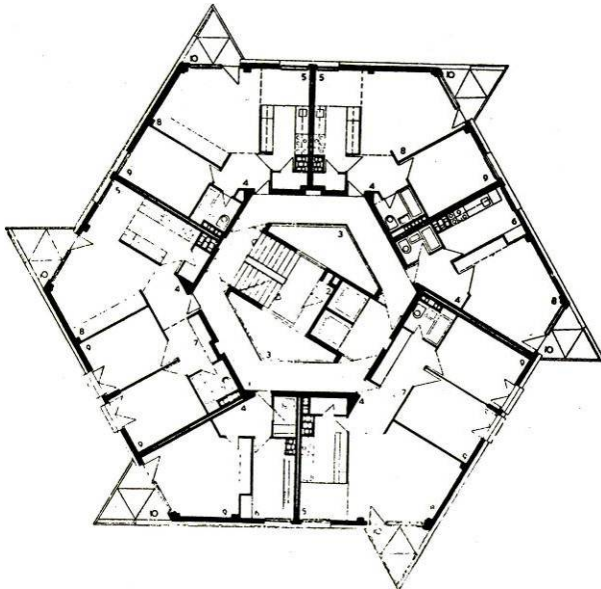
Слика 43г. Реализовано решење хотела (Извор: приватна архива аутора рада).



Слика 44а. Стамбена зграда за професоре Универзитета у Београду, Ристо Шекерински, 1963. (Извор: приватна архива аутора рада)



Слика 44б. Фасада објекта (Извор: Аноним. „Стамбена зграда за наставнике Београдског Универзитета”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 3 (1966), стр. 141).



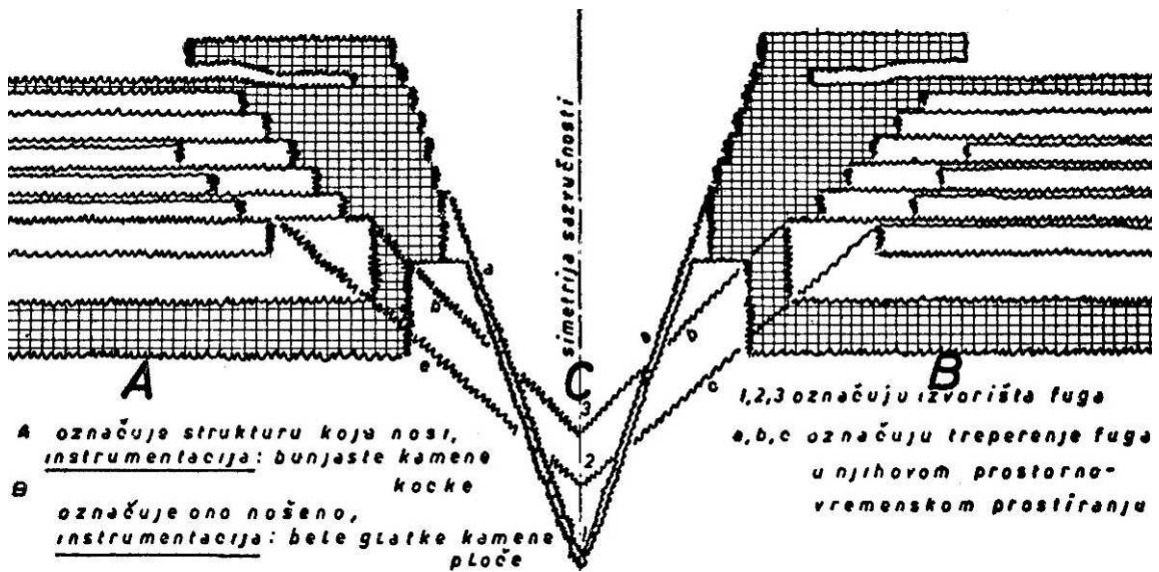
Слика 44в. Фасада објекта (Извор: Аноним. „Стамбена зграда за наставнике Београдског Универзитета”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 3 (1966), стр. 142).



Слика 44г. Детаљ фасадне пластике (Извор: приватна архива аутора рада)



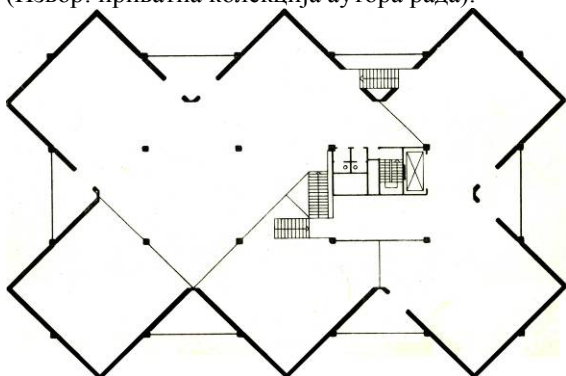
Слика 44а. Комплекс Министарства одбране и Генералштаба у Београду, Никола Добровић, 1965. (Извор: Архивска фотографија (снимак са сајта www.skyscrapercity.com).



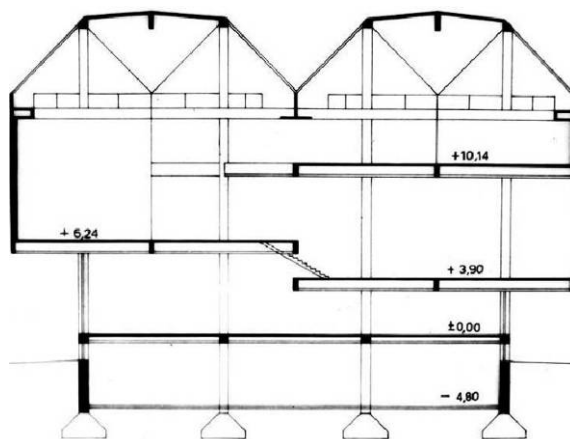
Слика 44б. Схематски план маса, фасада из улице Кнеза Милоша (Извор: Kulić, Vladimir. *Architettura e politica dell'interpretazione: Il caso del Generalštab a Belgrado / Architecture and the Politics of Reading: The Case of the Generalštab Building in Belgrade*. Rome: Fondazione Bruno Zevi, 2010, p. 37).



Слика 45а. Музеј савремене уметности у Београду, Иван Антић, Иванка Распоповић, 1965.
(Извор: приватна колекција аутора рада).



Слика 45б. Основа спрата (Извор: Милић, Оливер. „Модерна галерија у Београду”.
Архитектура урбанизам (Београд), бр. 16 (1962), стр. 35).



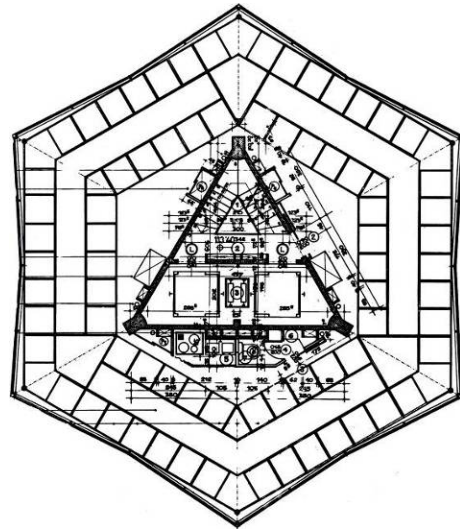
Слика 45в. Основа спрата (Извор: Попадих, Милан. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду”.
Наслеђе (Београд), бр. 10 (2009), стр. 166).



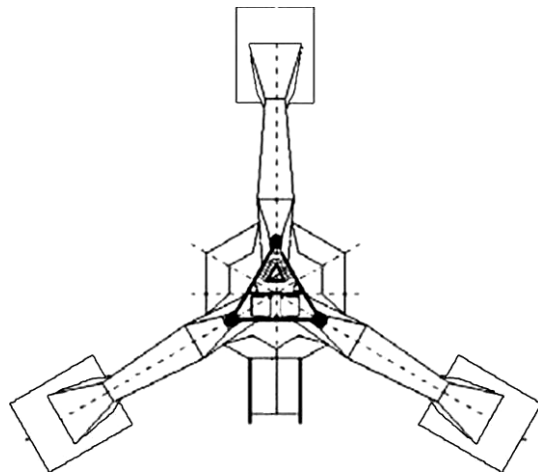
Слика 45г. Поглед на музеј из ваздуха (Извор: приватна колекција аутора рада).



Слика 46а. Телекомуникациони торањ на Авали у Београду, Угљеша Богуновић, Слободан Јањић, 1965. (Извор: Злоковић, Ђорђе. „Телевизијски и УКТ торањ на Авали крај Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 40 (1966), стр. 22).



Слика 46б. Основа гондоле торања. (Извор: Злоковић, Ђорђе. „Телевизијски и УКТ торањ на Авали крај Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 40 (1966), стр. 21)



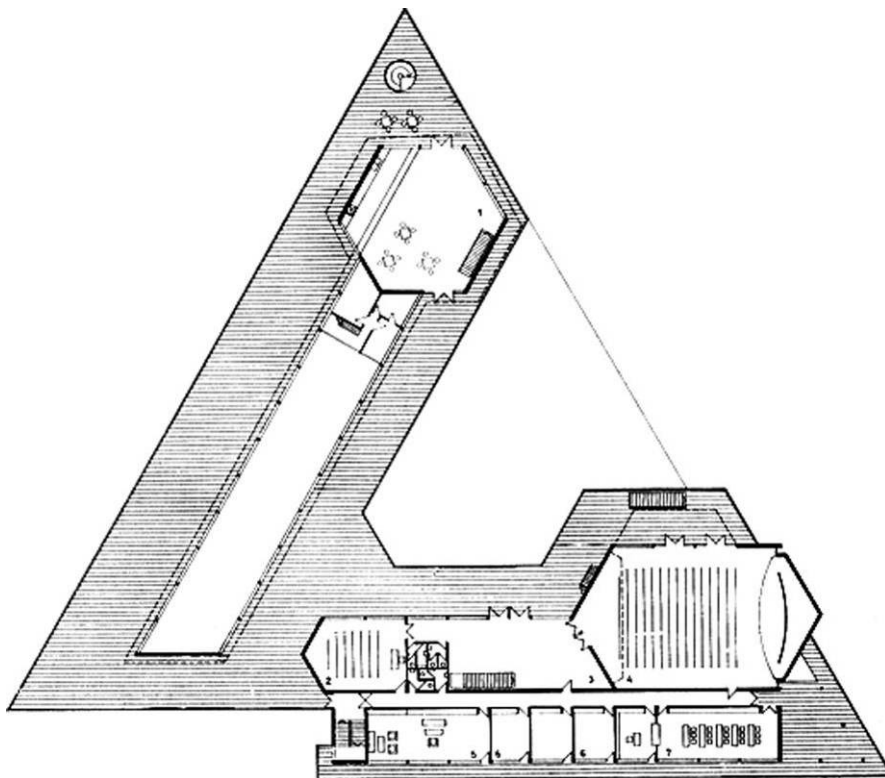
Слика 46в. Основа постамента (Извор: Злоковић, Ђорђе. „Телевизијски и УКТ торањ на Авали крај Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 40 (1966), стр. 21)



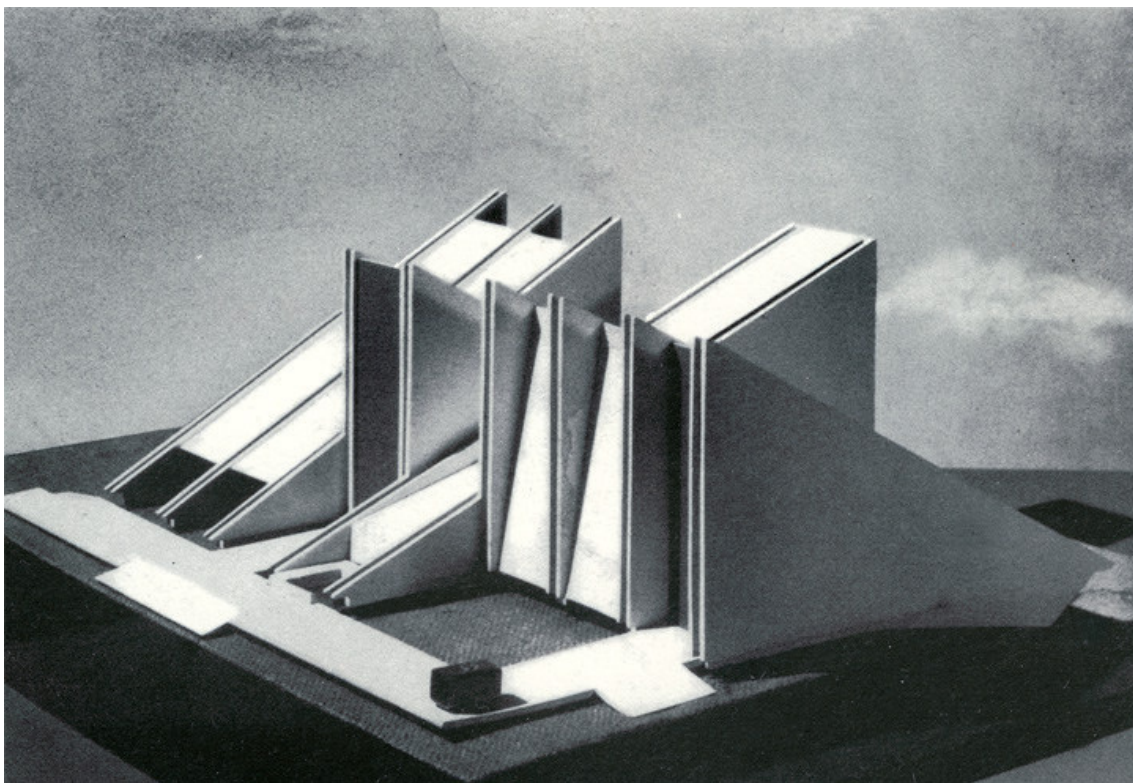
Слика 46г. Приступна платформа (Извор: приватна колекција аутора рада).



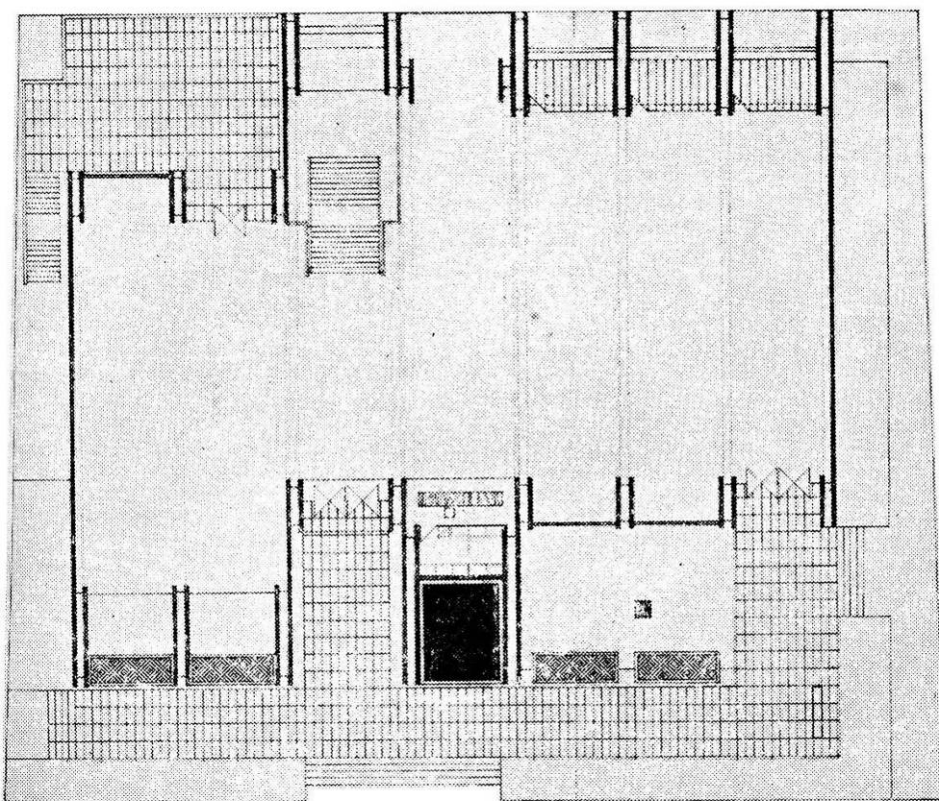
Слика 47а. Центар месне заједнице „Фонтана” у Београду, Урош Мартиновић, 1967. (Извор: Петровић, Зоран. „Центар месне заједнице у Блоку 1 у Новом Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 44 (1967), стр. 27).



Слика 47б. Основа спрата (Извор: Петровић, Зоран. „Центар месне заједнице у Блоку 1 у Новом Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 44 (1967), стр. 26).



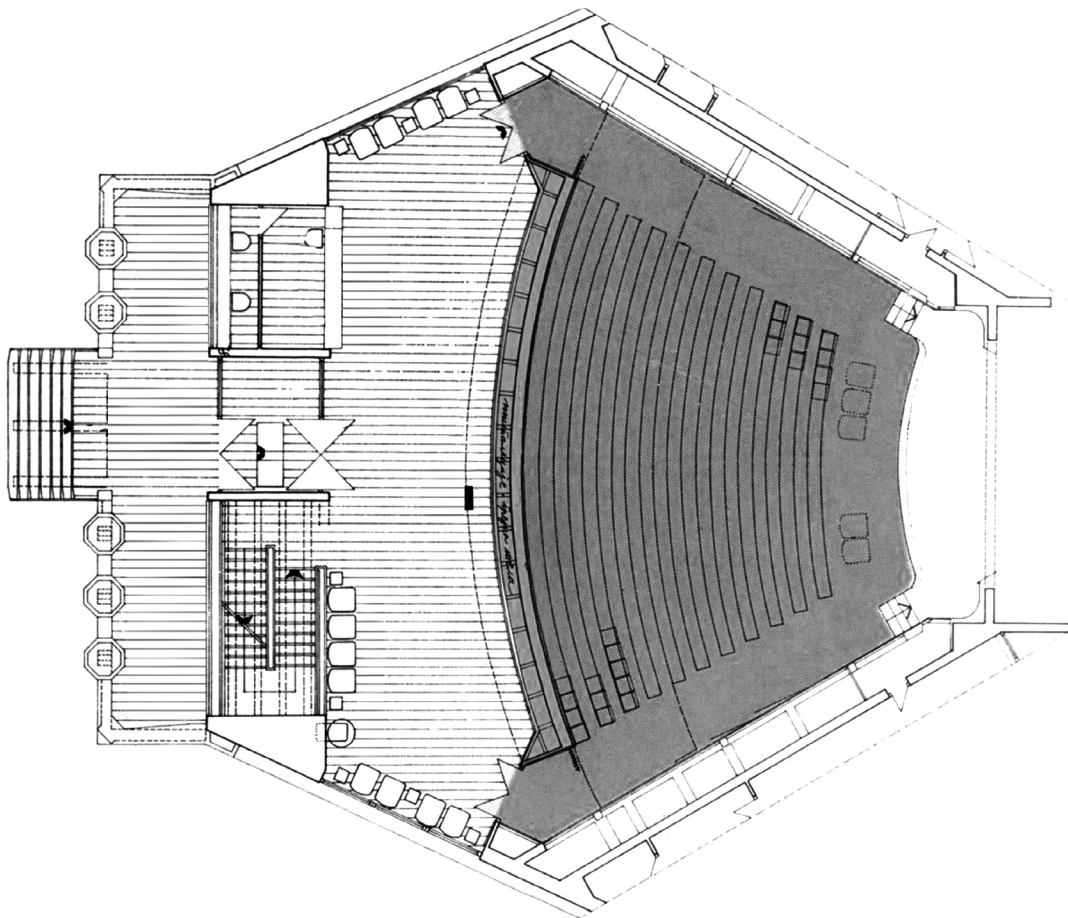
Слика 48а. Југословенски павиљон у Монтреалу, макета, Мирослав Пешић, 1967. (Извор: Богуновић, Угљеша. „Југословенски павиљон у Монтреалу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 47 (1967), стр. 72).



Слика 48б. Основа павиљона (Извор: Милићевић-Николић, Олга. „Конкурс за идејно решење југословенског павиљона на светској изложби у Монтреалу - ЕХРО 1967”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 35-36 (1965), стр. 85).



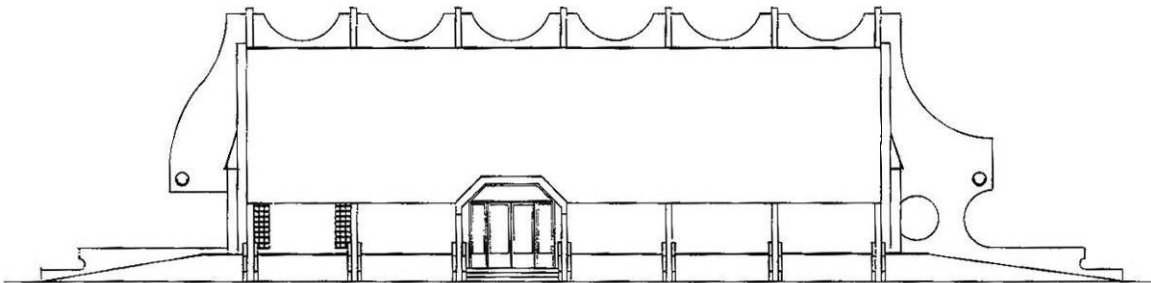
Слика 49а. Дом културе „Јован Томић”, Нова Варош, Александар Радојевић, 1969. (Извор: добијено од Александра Радојевића 2015.г.)



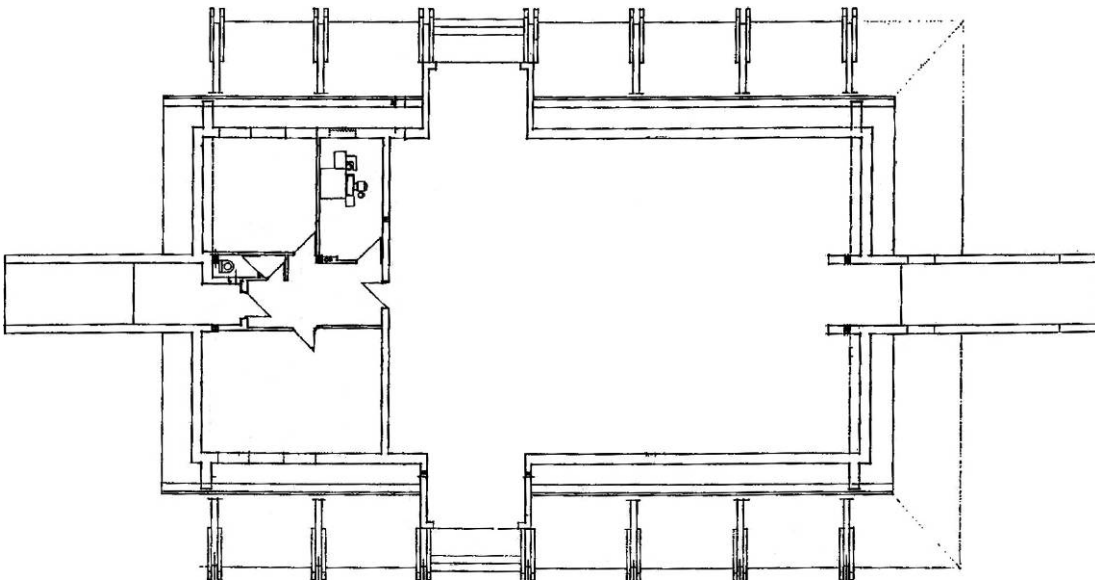
Слика 49б. Основа приземља (Извор: добијено од Александра Радојевића 2015.г.)



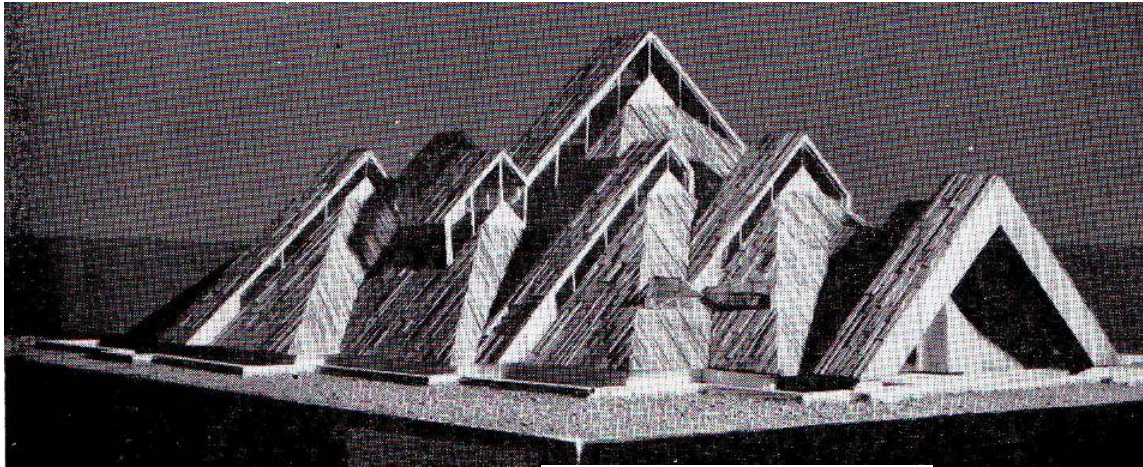
Слика 50а. Галерија „Јован Поповић” у Опову, Спасоје Крунић, Милорад Бербаков, 1970. (Извор: фото. Спасоје Крунић)



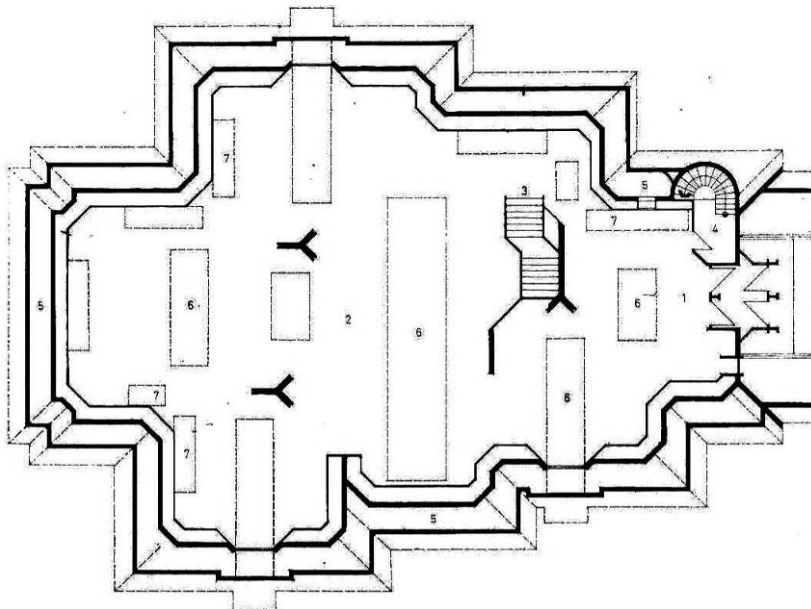
Слика 50б. Бочна фасада (Извор: Архивска документација галерије „Јован Поповић”, добијено од П.Дечова 2012.)



Слика 50в. Основа галерије (Извор: Архивска документација галерије „Јован Поповић”, добијено од П.Дечова 2012.)



Слика 51а. Спомен кућа битке на Сутјесци на Тјентишту, Ранко Радовић, 1971. (Извор: Аноним. „Објект „Панораме битке на Сутјесци” - Тјентиште”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 5 (1970), стр. 257).



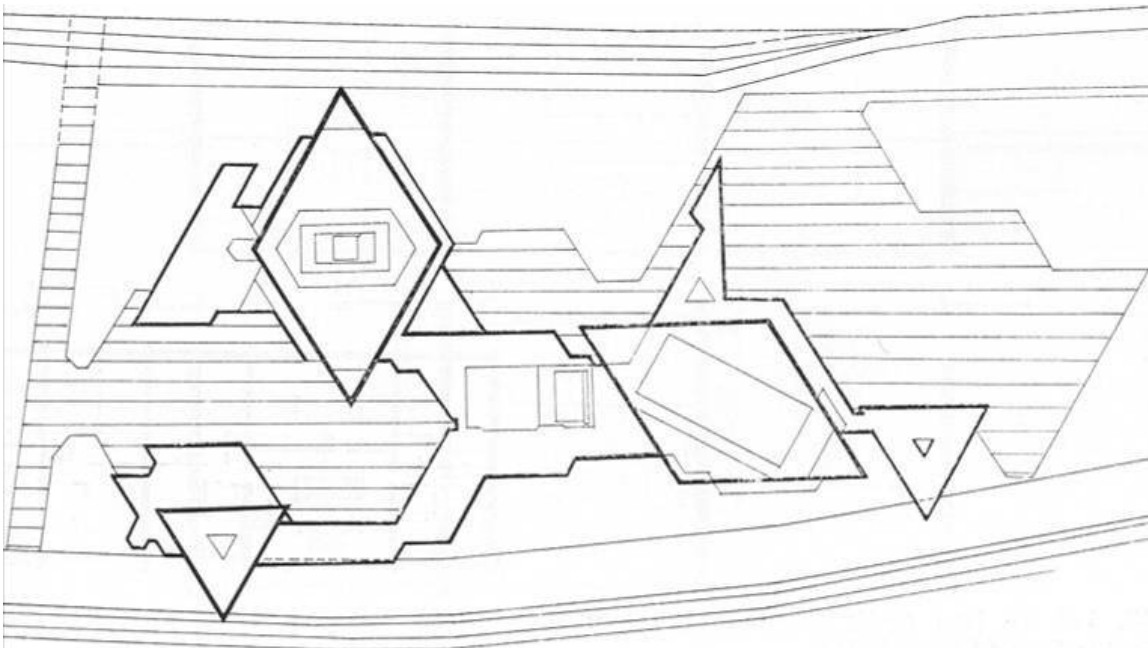
Слика 51б. Основа приземља (Извор: Аноним. „Објект „Панораме битке на Сутјесци” - Тјентиште”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 5 (1970), стр. 257).



Слика 51в. Подужни пресек (Извор: Аноним. „Информативни центар на Тјентишту”. *Зборник стручних радова* (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 37).



Слика 52а. Спортски центар „25.мај” у Београду, Иван Антић, 1973. (Извор: Аноним. „Октобарска награда Београда”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 5).



Слика 52б. Ситуација комплекса, дигитализовани архивски примерак (Извор: добијено у Машинопројект Копринг-у, 2009.)



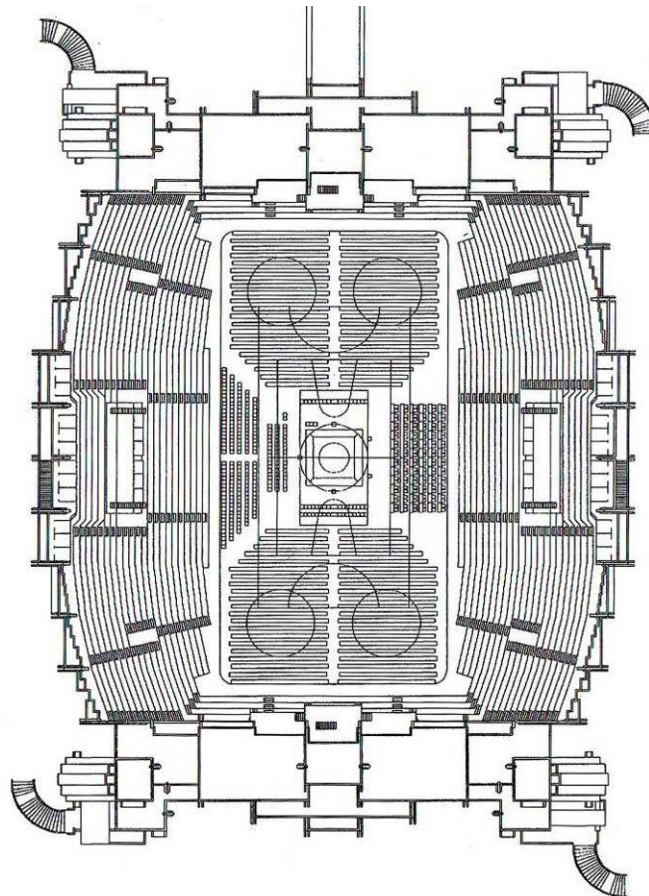
Слика 53а. Спортска дворана „Пионер” у Београду, Драгољуб Бакић, Љиљана Бакић, 1973.
(Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 2).



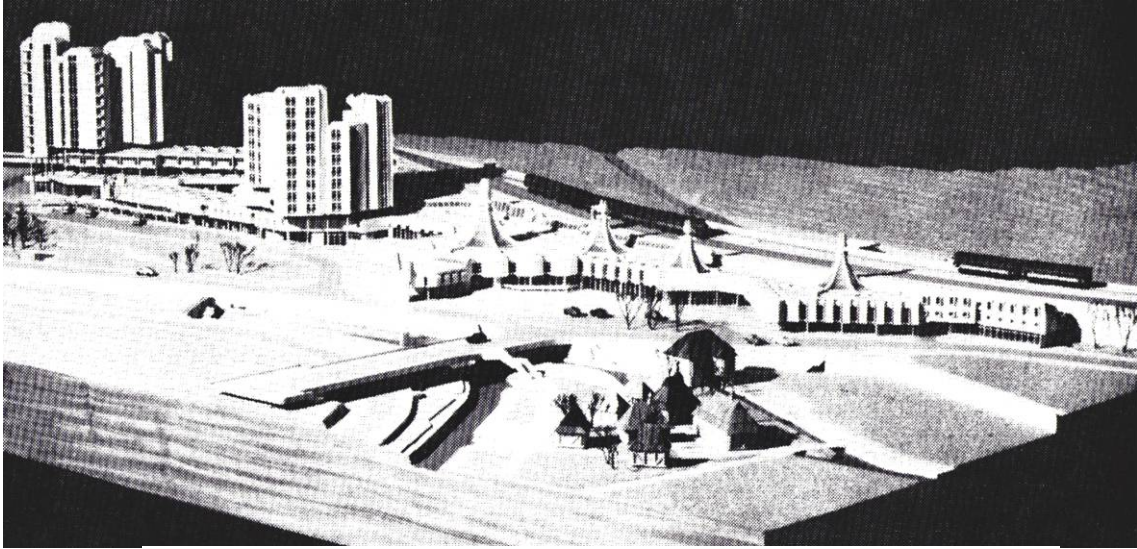
Слика 53б. Сегмент бочне фасаде
(Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 7).



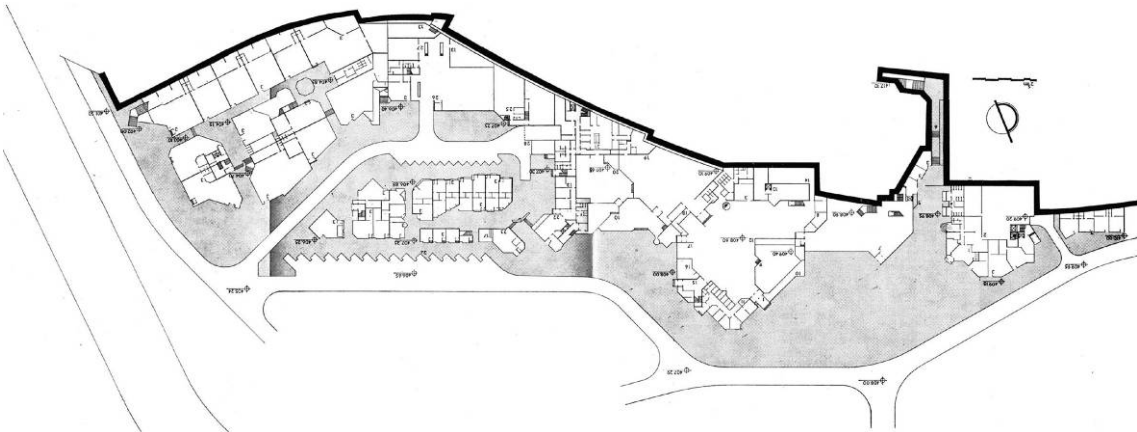
Слика 53в. Сегмент фасаде (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 4).



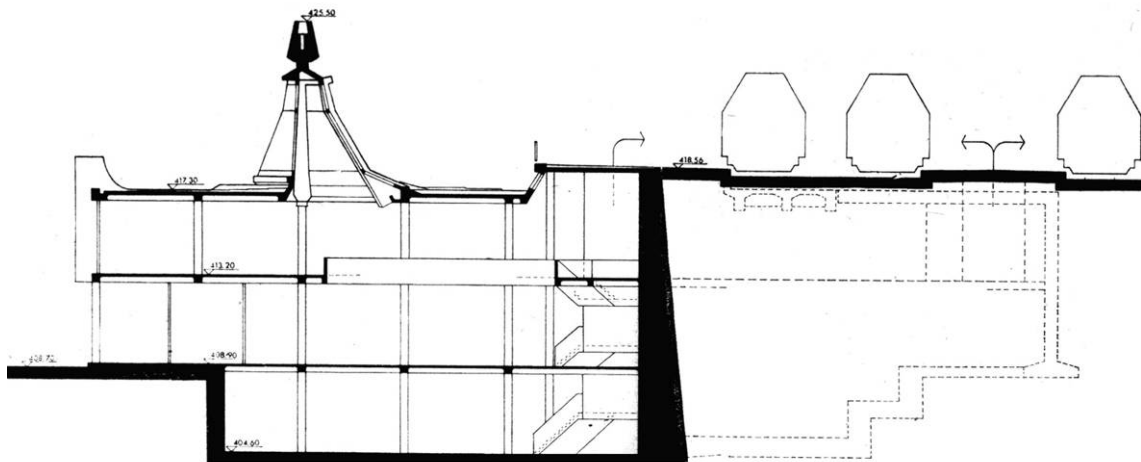
Слика 53г. Основа гледалишта (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 12).



Слика 54а. Комплекс железничке станице у Титовом Ужицу, Станко Мандић, 1975. (Извор: Архив Института за архитектуру и урбанизам Србије).



Слика 54б. Основа комплекса станице (Извор: Аноним. „Железничка станица у Титовом Ужицу”. Зборник стручних радова (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 28).



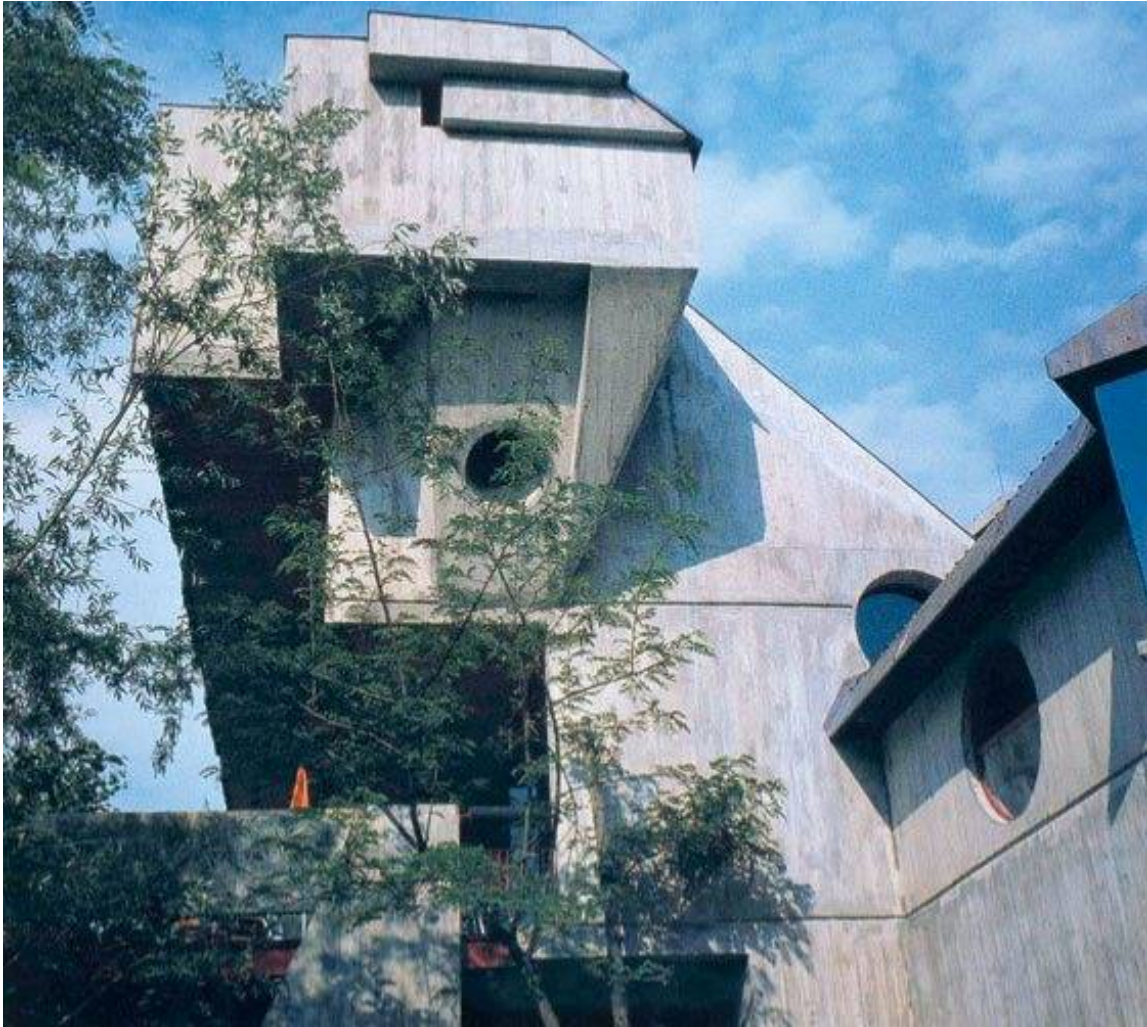
Слика 54в. Попречни пресек кроз станицу (Извор: Аноним. „Железничка станица у Титовом Ужицу”. Зборник стручних радова (Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд), бр. 7 (1975), стр. 28).



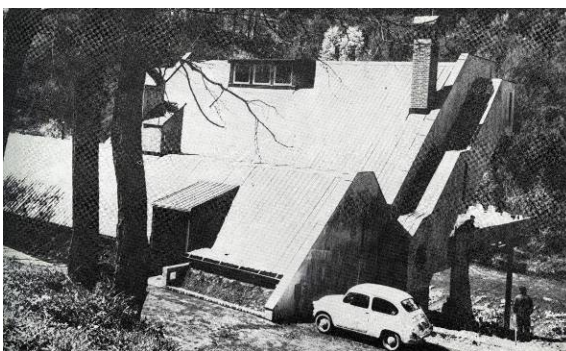
Слика 55а. Бивета на извору минералне воде у Врњачкој бањи, Михајло Митровић, 1975. (Извор: приватна колекција аутора рада, фото: Слободанка Грмуша)



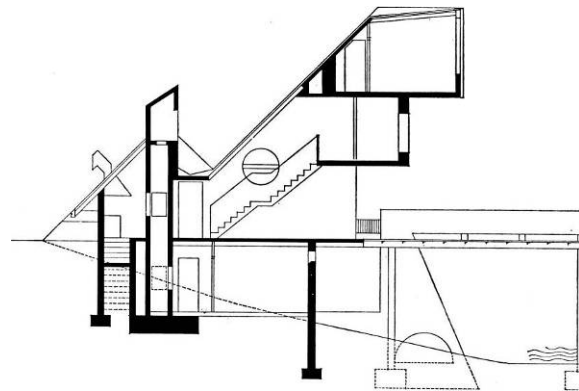
Слика 55б. Улаз у објекат (Извор: приватна колекција аутора рада, фото: Слободанка Грмуша)



Слика 56а. Мотел „Млинарев сан” код Шевеља у Ариљу, Михајло Митровић, 1975. (Извор: приватна колекција аутора рада)



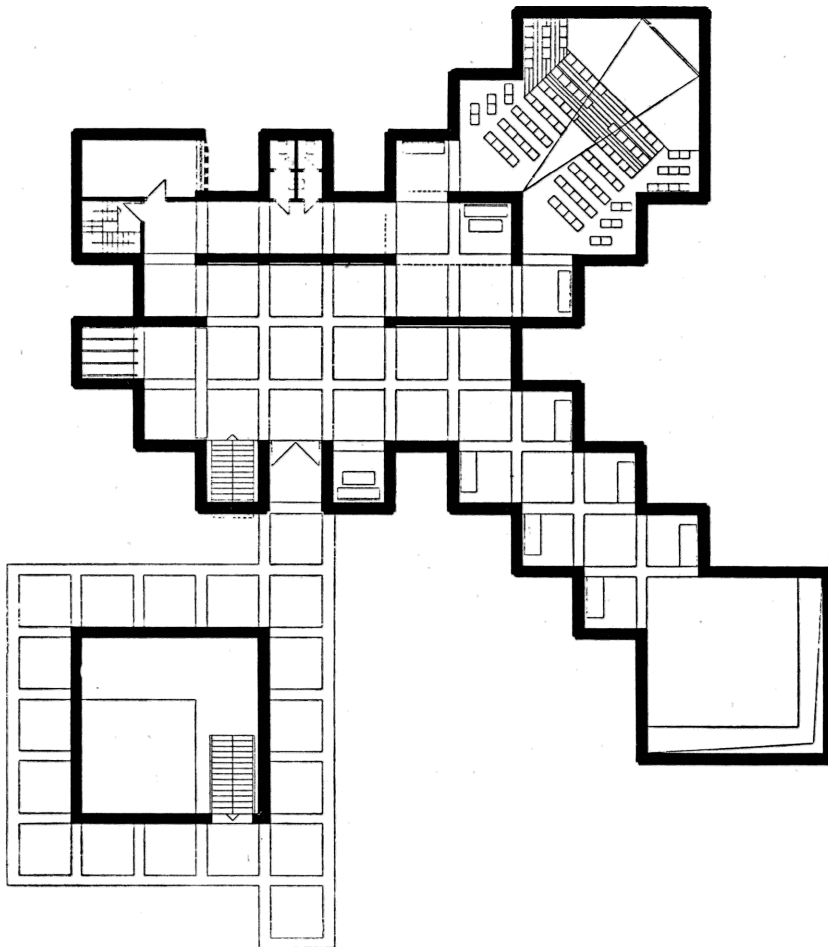
Слика 56б. Поглед са приступне стазе (Извор: „Мотел „Млинарев сан” у Ариљу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 29).



Слика 56в. Попречни пресек (Извор: „Мотел „Млинарев сан” у Ариљу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 29).



Слика 57а. Меморијални музеј „21. октобар” у Шумарицама у Крагујевцу, Иван Антић, Иванка Распоповић, 1975. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 57б. Основа приземља (Извор: Аноним. „Музеј у Крагујевцу”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 33-34 (1965), стр. 39).



Слика 58а. Хотел „Врбак” у Новом Пазару, Томислав Миловановић, 1976. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 58б. Сегмент фасаде угоститељског блока (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 58в. Сегмент фасаде смештајног блока (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 58г,д. Детаљи фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)





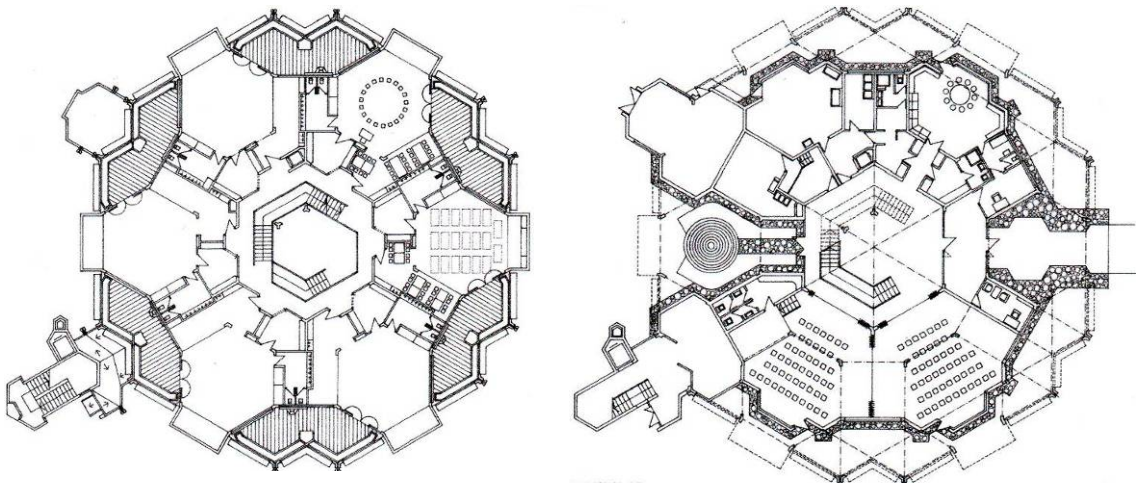
Слика 59. Резиденција иранског амбасадора у Београду, Петар Петровић, Оливера Петровић, 1976. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 60. Самачки хотел „Паја Мрдановић” на Карабурми у Београду, Петар Петровић, 1976. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 61а. Комбинована дечија установа у Солунској улици у Београду, Љиљана Бакић, 1977. (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 39).



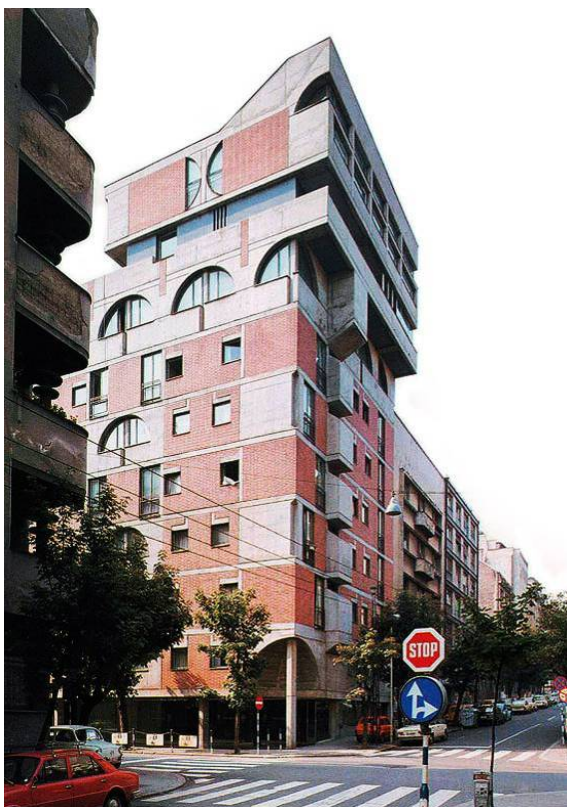
Слика 61б,в. Основа спрата (лево), основа приземља (десно) (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 38).



Слика 61г. Попречни пресек (Извор: Аноним. „Комбинована дечија установа у Солунској улици у Београду”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 80-81 (1978), стр. 13).



Слика 62а. Стамбена зграда у улици Браће Југовића 10 у Београду, Михајло Митровић, 1977. (Извор: Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 79).



Слика 62б. Поглед са раскрснице (Извор: Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 231)



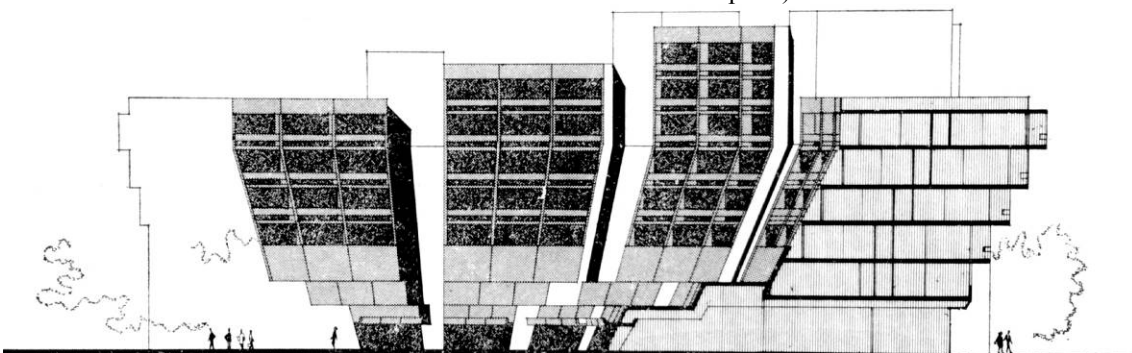
Слика 62в. Детаљ фасаде у приземљу (Извор: приватна колекција аутора рада)



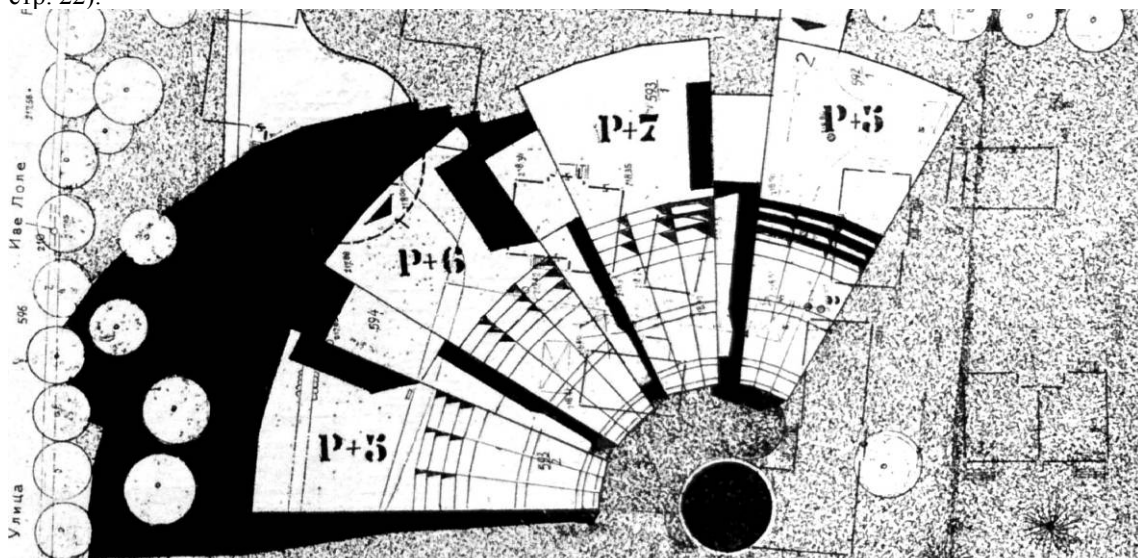
Слика 63а. Детаљ фасаде (Извор: Аноним. „Центар за превенцију и рехабилитацију „Меркур” у Врњачкој Бањи”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 22).



Слика 63б. Детаљ фасаде (Извор: Аноним. „Центар за превенцију и рехабилитацију „Меркур” у Врњачкој Бањи”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 21).



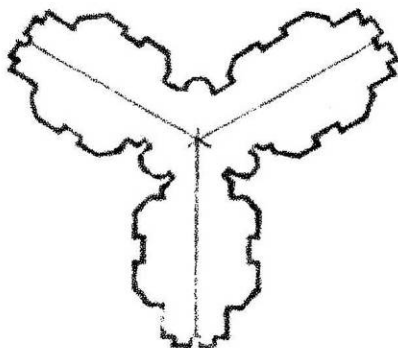
Слика 63в. Попречни пресек са изгледом објекта (Извор: Аноним. „Центар за превенцију и рехабилитацију „Меркур” у Врњачкој Бањи”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 22).



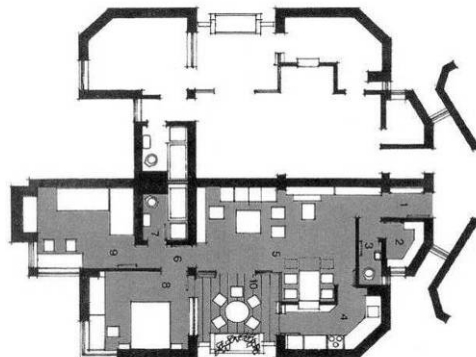
Слика 63г. Ситуација (Извор: Аноним. „Центар за превенцију и рехабилитацију „Меркур” у Врњачкој Бањи”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 82 (1979), стр. 22).



Слика 64а. Стамбени солитер „Ипсилон” у Крагујевцу, Драгољуб Бакић, 1978. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 64б. Основа типског спрата (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 30).



Слика 64в. Основа карактеристичног стана (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 30).



Слика 65а. Универзална дворана „Боро и Рамиз” у Приштини, Живорад Јанковић, Халид Мухасиловић, Сретко Ешпек, 1978. (Избор: приватна колекција аутора рада, фото. Х. Ислами).



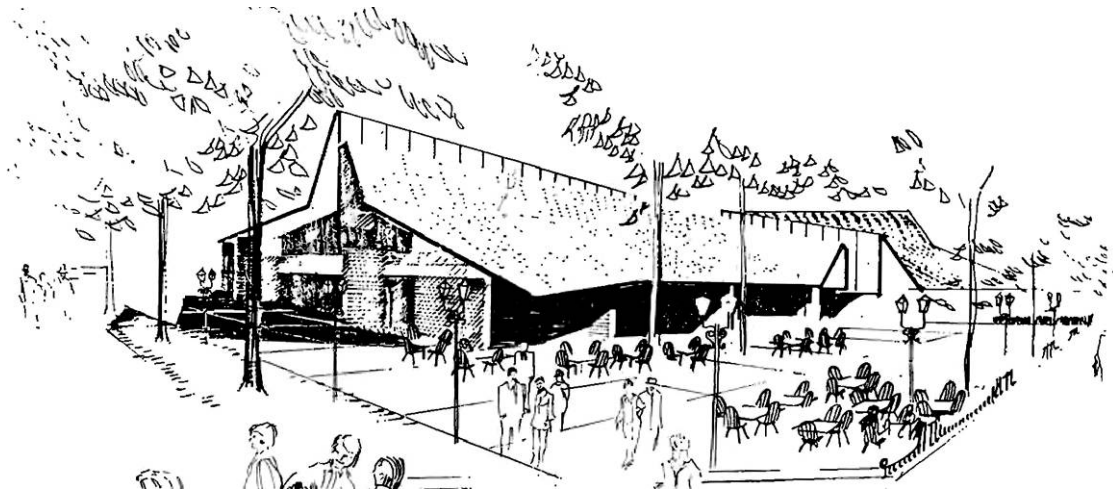
Слика 65б. детаљ крова (Избор: приватна колекција аутора рада, фото. Х. Ислами)



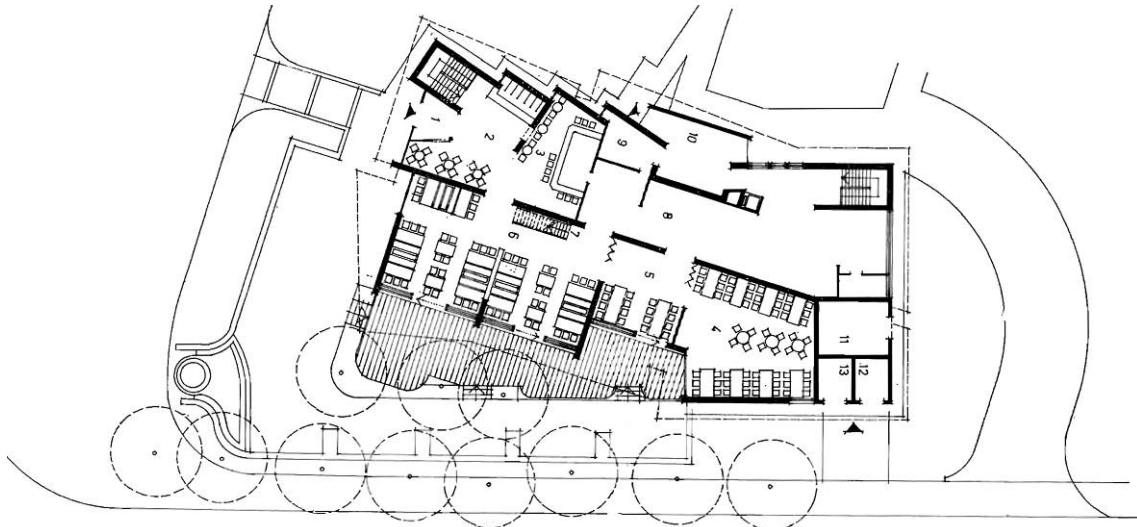
Слика 65в. Прилаз са платоа (Избор: приватна колекција аутора рада, фото. Х. Ислами)



Слика 65г. Поглед са бочне стране (Избор: приватна колекција аутора рада, фото. Х. Ислами)



Слика 66а. Ресторан „Липов лад” у Београду, Драган Вучић, 1978. (Извор: Аноним. *Салон архитектуре 1978*. Београд: Музеј примењене уметности, 1978, стр. 120).



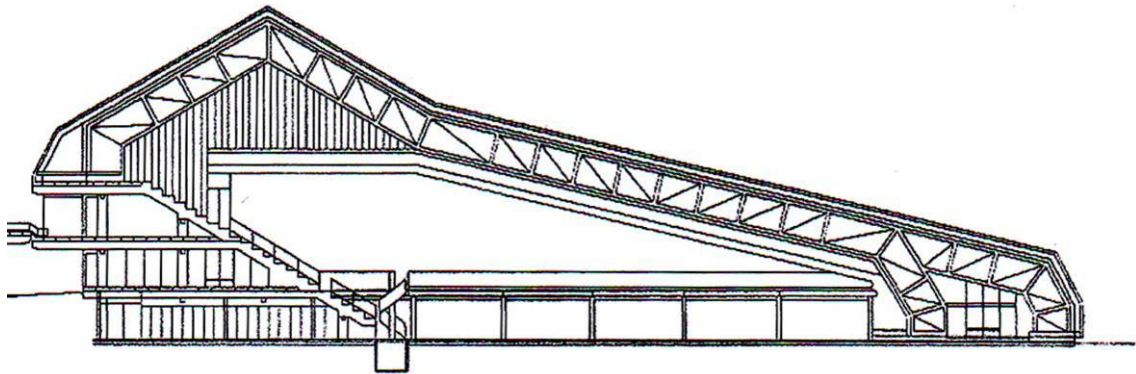
Слика 66б. Основа приземља (Извор: Аноним. *Салон архитектуре 1978*. Београд: Музеј примењене уметности, 1978, стр. 120).



Слика 66в. Детаљ улаза (Извор: приватна колекција аутора рада).



Слика 67а. Дворана за зимске спортове „Пионер” у Београду, Љиљана Бакић, Драгољуб Бакић, 1978. (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 14).



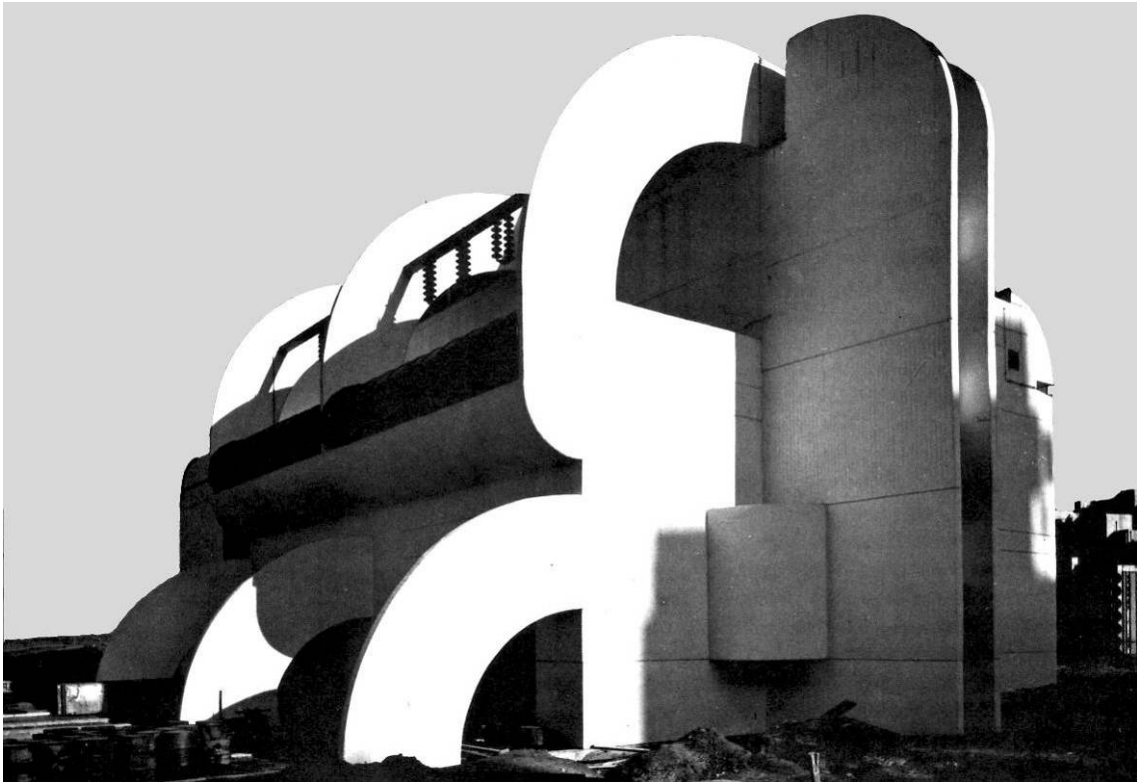
Слика 67б. Попрећни пресек (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 12).



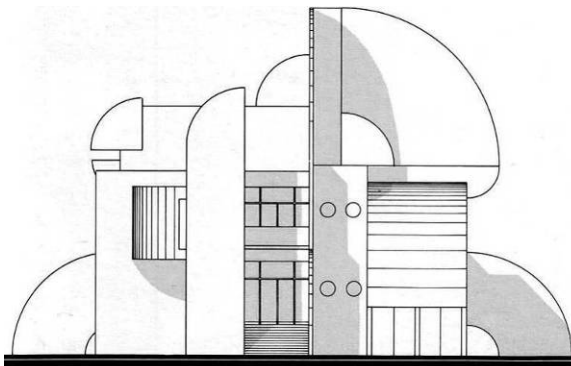
Слика 67в. Бочни изглед (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 15).



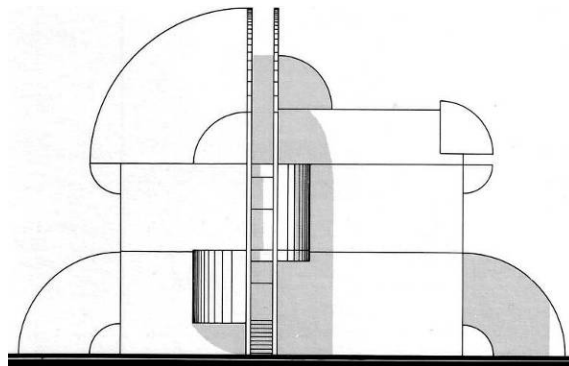
Слика 67г. Снимак из ваздуха (Извор: Бакић, Љиљана. *Анатомија Б&Б архитектуре*. Београд: Љиљана Бакић, 2012, стр. 13).



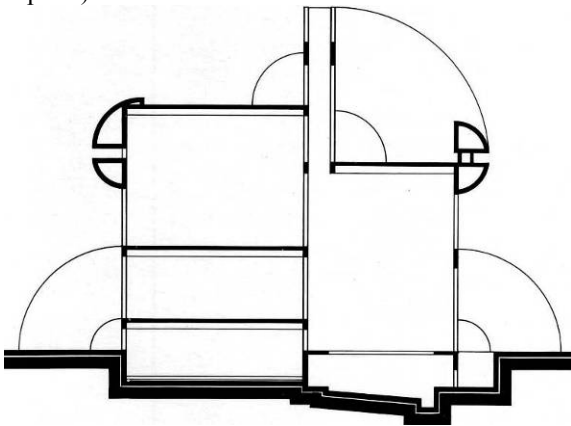
Слика 68а. Трафостаница „Филмски град” у Београду, Александар Ђокић, 1979. (Извор: Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 320).



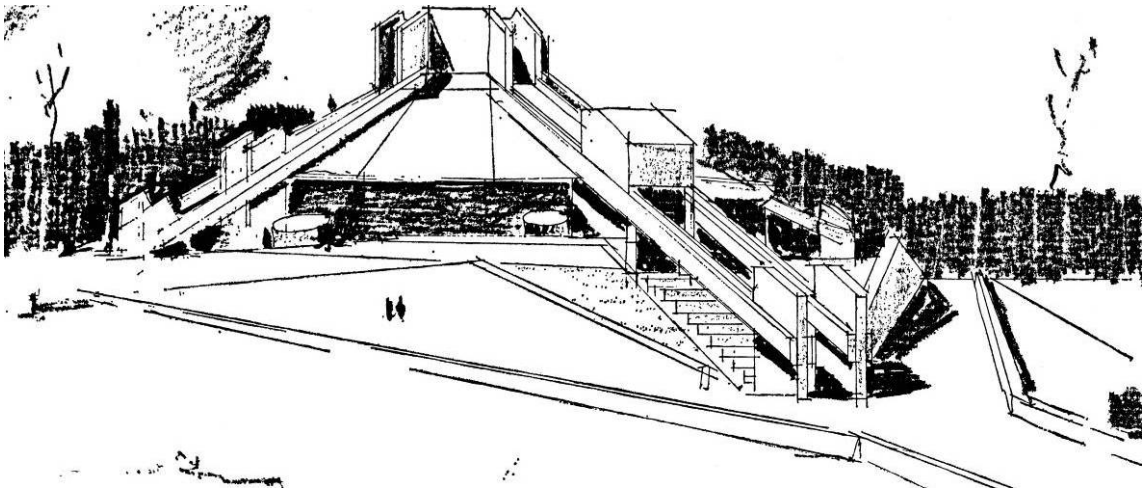
Слика 68б. Предња фасада (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 89).



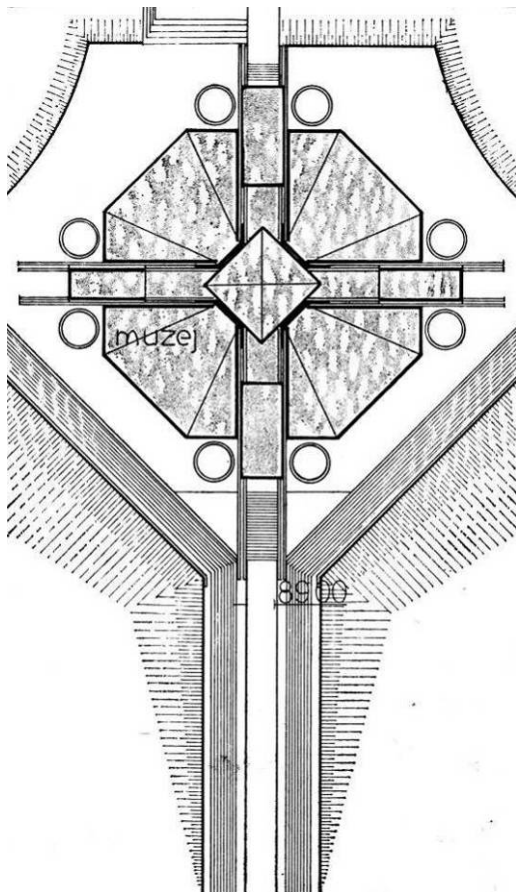
Слика 68в. Задња фасада (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 89).



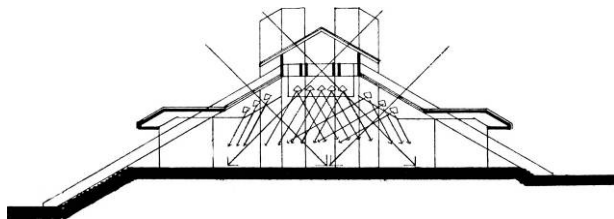
Слика 68г. Попречни пресек, лево (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 89).



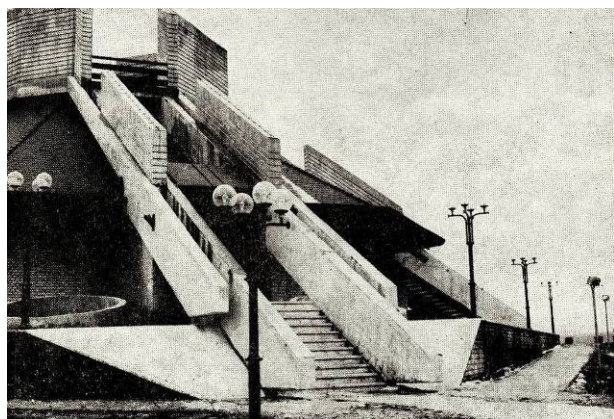
Слика 69а. Музеј батинске битке код Сомбора, Милорад Бербаков, 1981. (Извор: Јовановић, Слободан. „Спомен-комплекс и музеј битке на Батини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 33).



Слика 69б. Основа крова (Извор: Јовановић, Слободан. „Спомен-комплекс и музеј битке на Батини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 33).



Слика 69в. Попречни пресек (Извор: Јовановић, Слободан. „Спомен-комплекс и музеј битке на Батини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 33).



Слика 69г. Попречни пресек (Извор: Јовановић, Слободан. „Спомен-комплекс и музеј битке на Батини”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 90-91 (1983), стр. 32).



Слика 70а. Дом културе „Политика” у Крупњу, Иван Антић, 1976. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 70б. Деталј фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 70в. Задњи изглед (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 71а. Хотел
„Златибор” у Ужицу,
Светлана Радевић,
1981. (Извор: приватна
колекција аутора рада)



Слика 71б. Детаљ
фасаде (Извор:
приватна колекција
аутора рада)



Слика 72а. Торањ за технолошку воду „ТЕЦ 2” у Крагујевцу, 1981. (Извор: приватна архива, фото Б.Митровић)



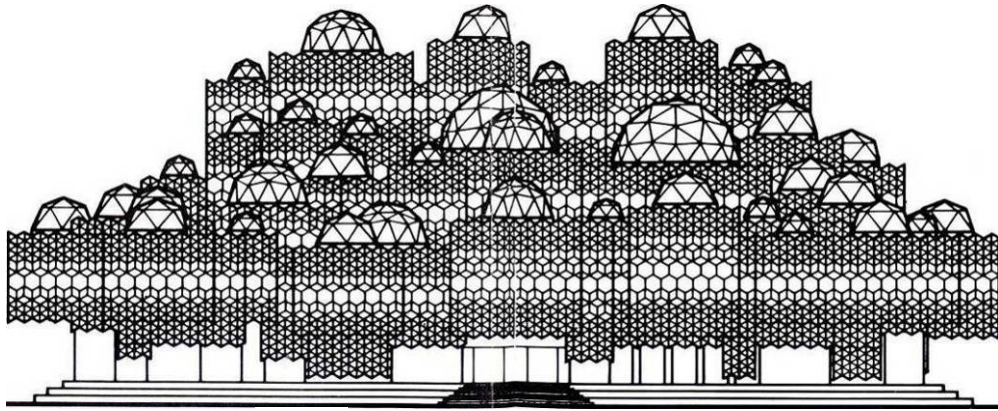
Слика 72б. Детаљ платформе (Извор: приватна архива, фото Бранислав Митровић)



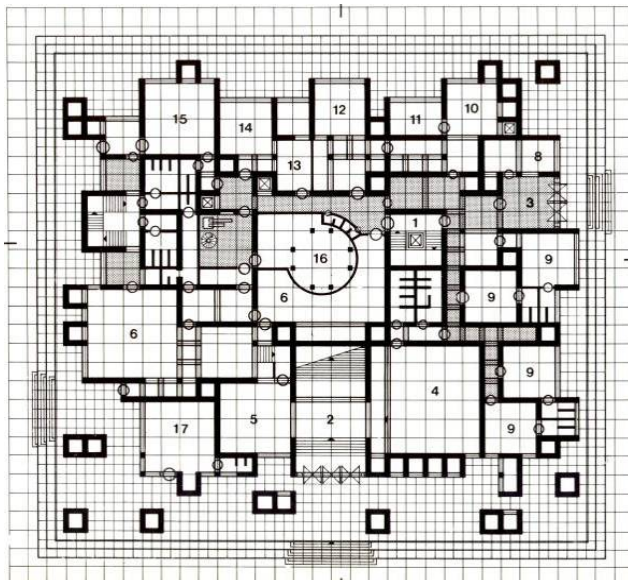
Слика 72в. Детаљ конструкције (Извор: приватна архива, фото Бранислав Митровић)



Слика 73а. Народна и универзитетска библиотека у Приштини, Андрија Мутњаковић, 1982.
(Извор: приватна колекција (материјал добијен од А.Мутњаковића 10.05.2012))



Слика 73б. Предња фасада (Извор: приватна колекција (материјал добијен од А.Мутњаковића 10.05.2012))



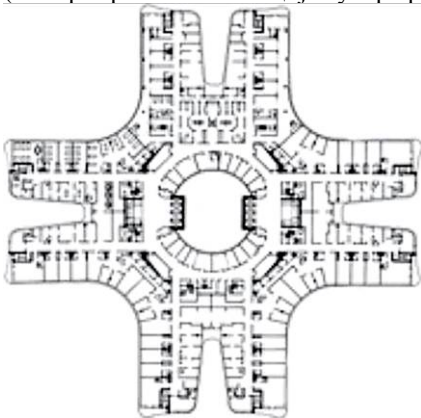
Слика 73в. Основа спрата (Извор: приватна колекција (материјал добијен од А.Мутњаковића 10.05.2012))



Слика 73г. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција (материјал добијен од А.Мутњаковића 10.05.2012))



Слика 74а. Војномедицинска академија у Београду, Јосип Осојник, Слободан Николић, 1982. (Извор: приватна колекција аутора рада)



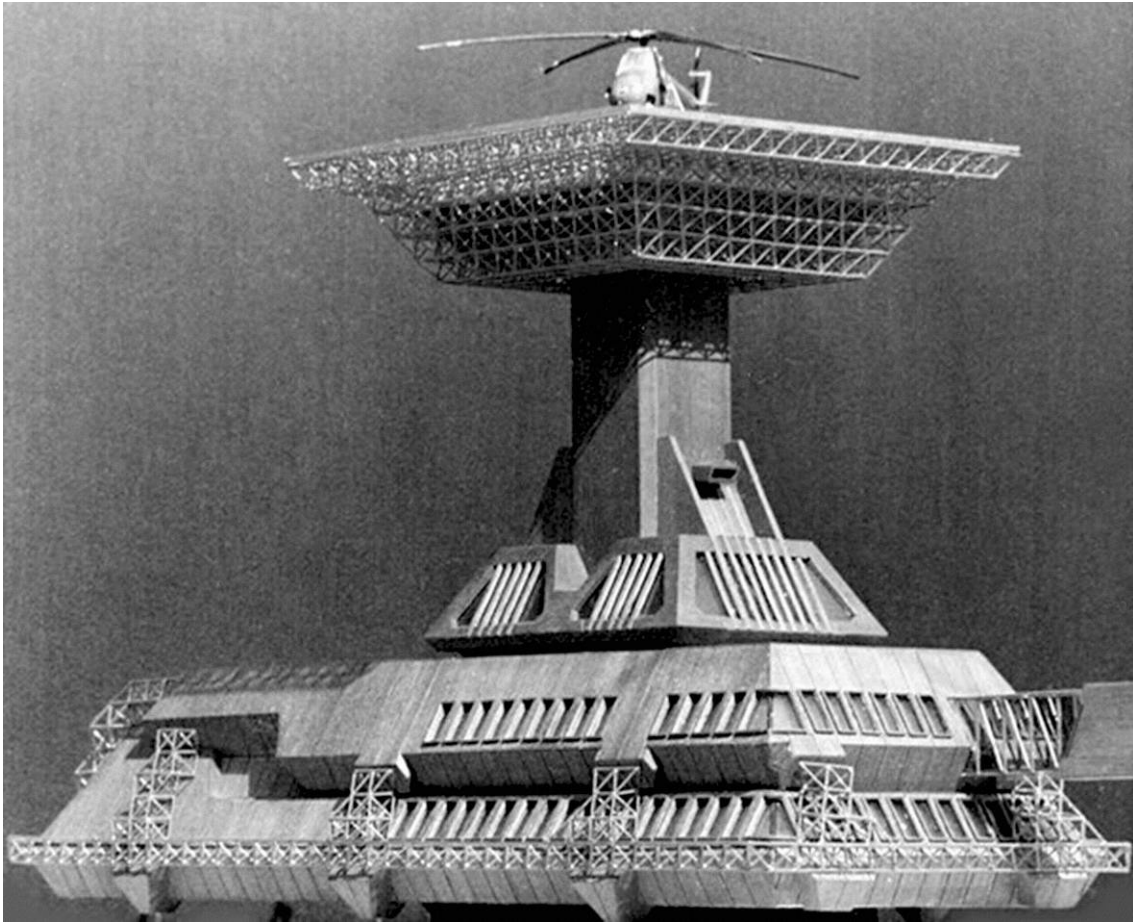
Слика 74б. Основа типског спрата горњег сегмента (Извор: приватна колекција аутора рада)



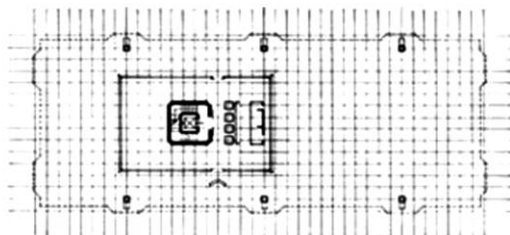
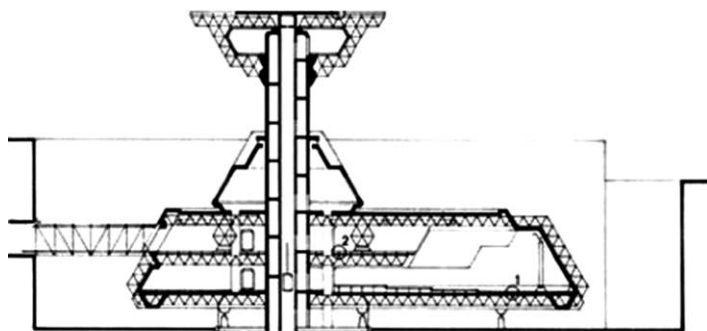
Слика 74в. Сегмент фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 74г. Поглед на целину из далека (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 75а. Командно-оперативни центар полиције у Београду, Спасоје Крунић, 1983. (Извор: приватна колекција аутора, добијено од С.Крунића, 2012.)



Слика 75б. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција аутора, добијено од С.Крунића, 2012.)

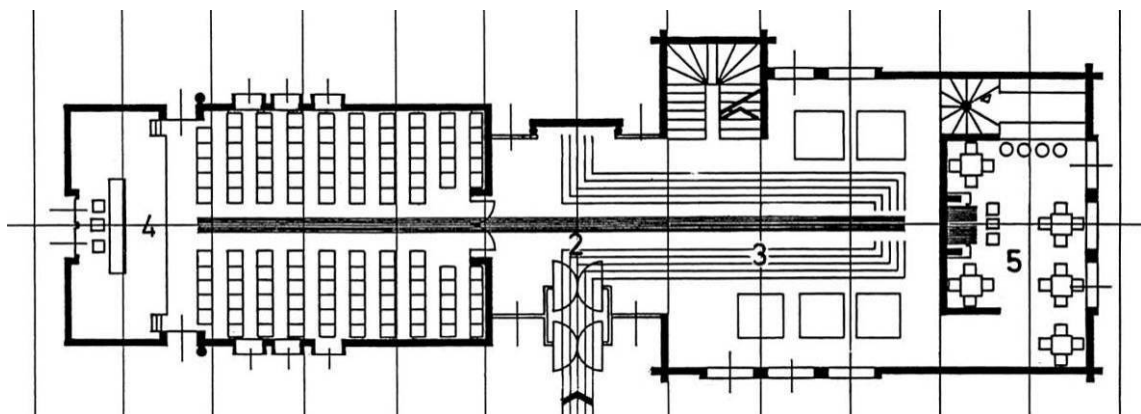
Слика 75в. Подужни пресек и типска основа, лево (Извор: приватна колекција аутора, добијено од С.Крунића, 2012.)



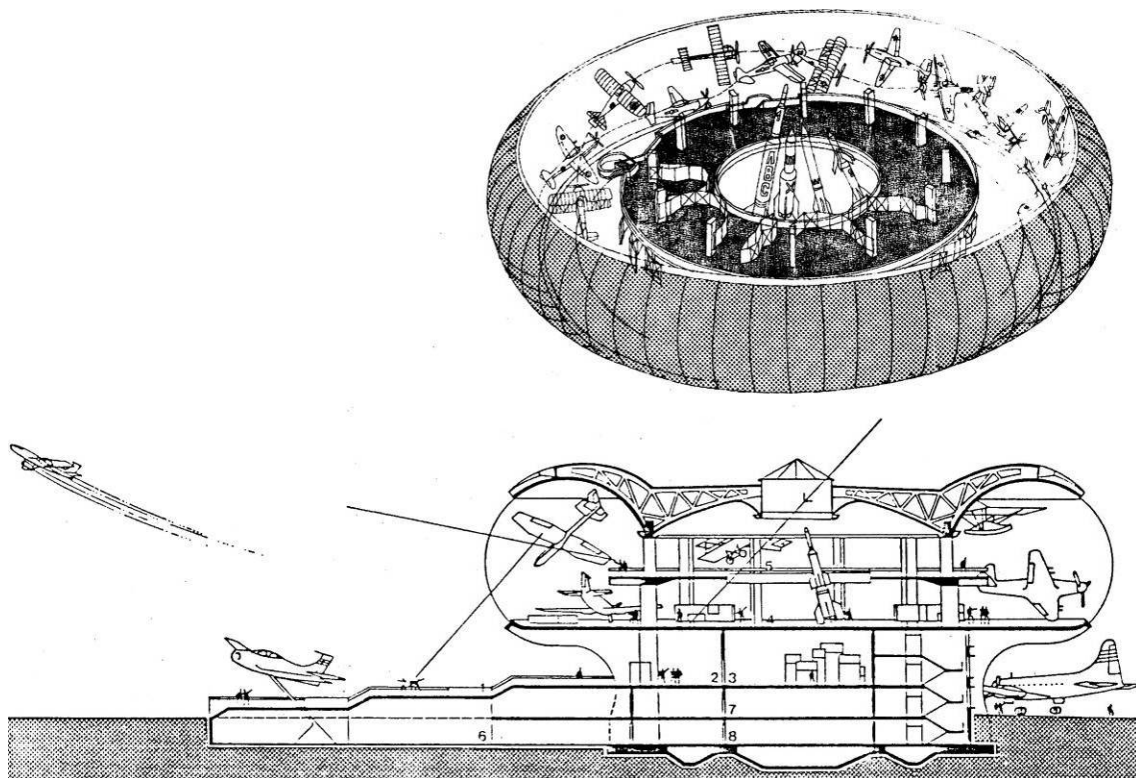
Слика 76а. Кућа југословенско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу, Александар Ђокић, 1987. (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 98).



Слика 76б. Задњи изглед (Извор: приватна колекција аутора рада).



Слика 76в. Основа приземља (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 100).



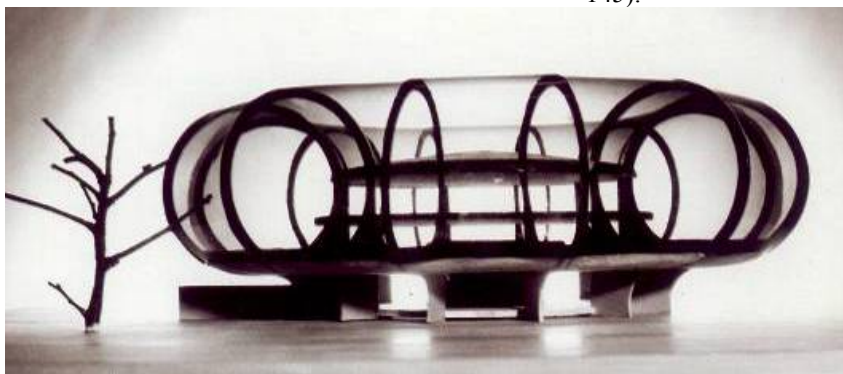
Слика 77а. Музеј ваздухопловства на аеродрому „Никола Тесла” у Београду, Иван Штраус, 1989. (Извор: Пашић, Аднан. *Иван Штраус архитект.* Сарајево: Архитектонски факултет, 2011, стр. 50).



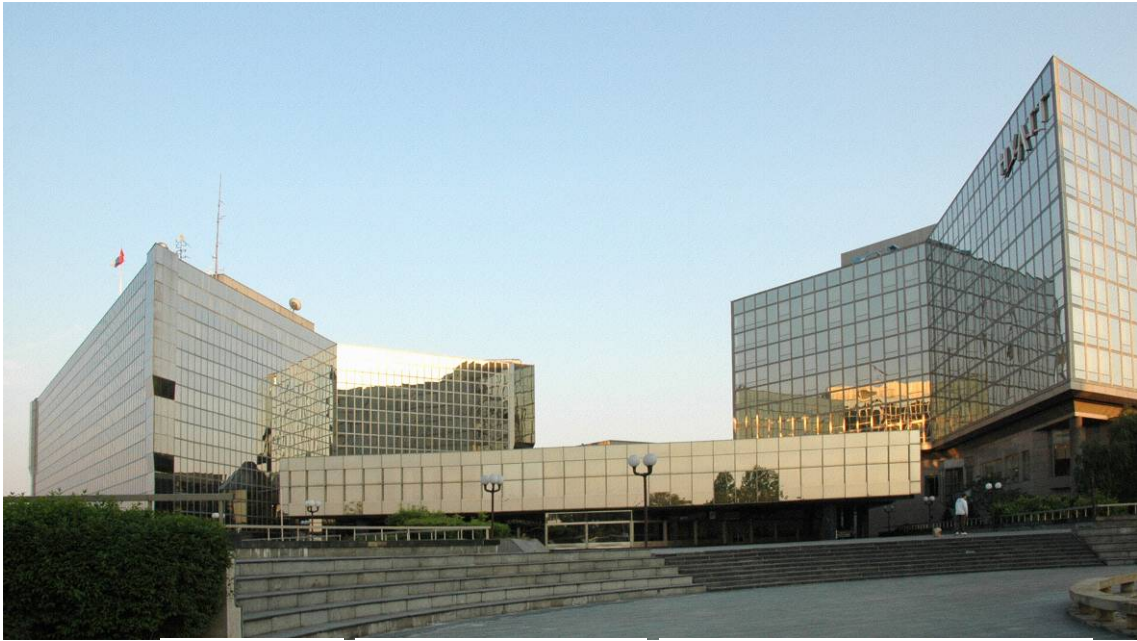
Слика 77б. Сегмент улаза (Извор: Мишић, Биљана. „Музеј ваздухопловства у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 144).



Слика 77в. Унутрашњост музеја (Извор: Мишић, Биљана. „Музеј ваздухопловства у Београду”. *Наслеђе* (Београд), бр. 13 (2012), стр. 145).



Слика 77г. Конкурсно решење, макета (Извор: Аноним. „Изложба радова Ивана Штрауса”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 43).



Слика 78а. Комплекс хотела „Хајат” и пословне зграде „Југопетрол” на Новом Београду, Иван Антић, 1990. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 78б. Пословна зграда „Југопетрол” (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 78в. Хотел „Хајат” (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 78г. Аерофото снимак комплекса (Извор: <http://www.bing.com/maps>)



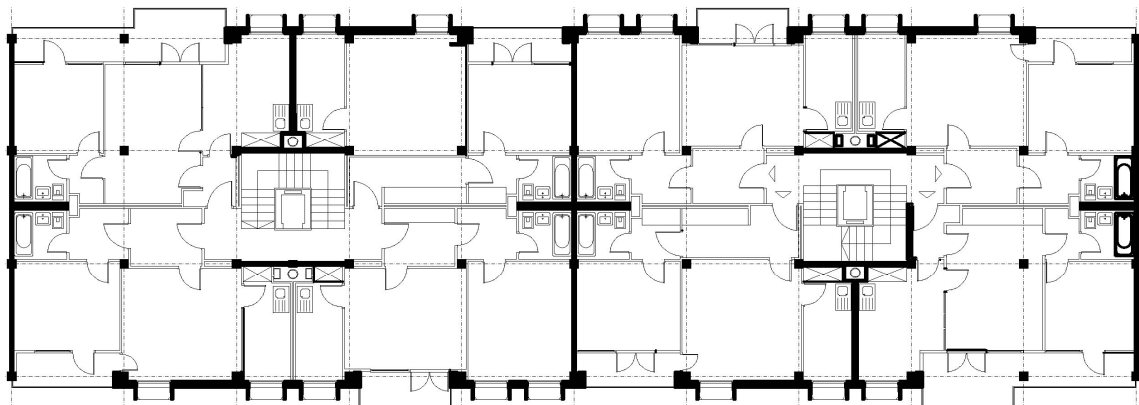
Слика 79а. Стамбени објекат у улици Браће Југовића 14 у Београду, Михајло Митровић, 1967. (Извор: Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: Српска архитектура 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992, стр. 220).



Слика 79б. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 80а. Стамбени објекат „Телевизорка” у Блоку 28 на Новом Београду, Илија Арнаутовић, 1971. (Извор: приватна колекција аутора рада)



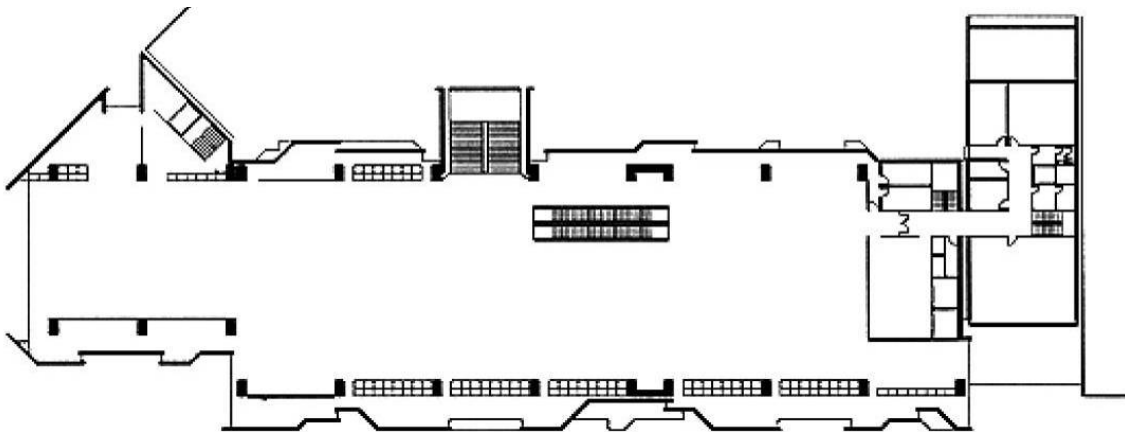
Слика 80б. Основа ламеле типског спрата (Извор: Историјски архив града Београда)



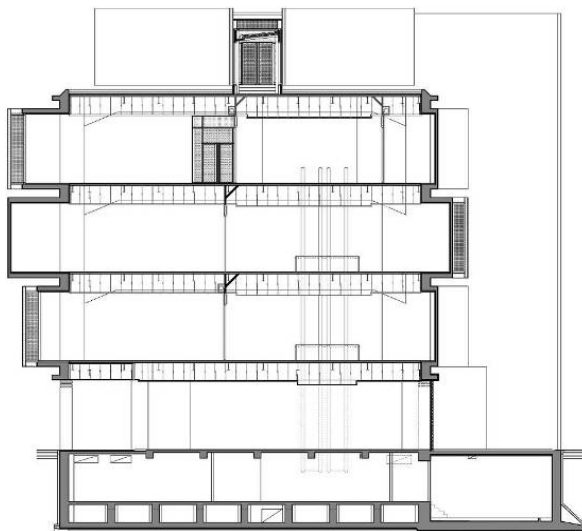
Слика 80в. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 81а. Робна кућа „Стотекс” у Булевару Михаила Пупина у Новом Саду, Милан Михелич, 1972. (Извор: фото снимак са сајта www.skyscrapercity.com)



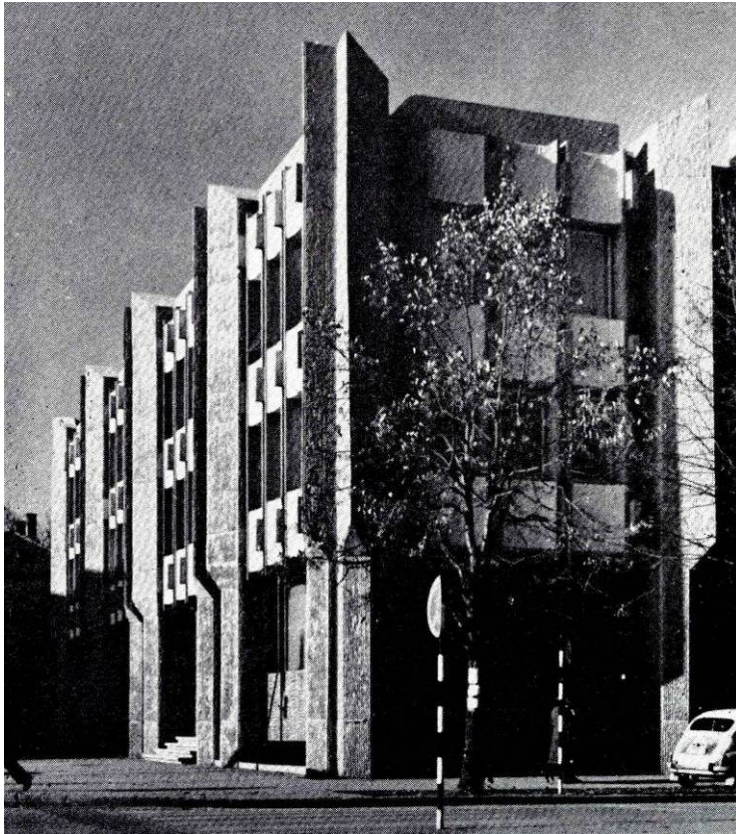
Слика 81б. Основа спрата (Извор: приватна колекција, добијено од Б. Станковић, 2012)



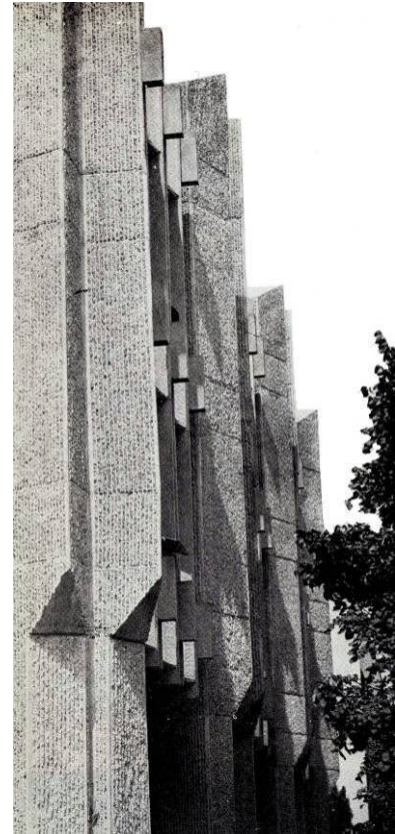
Слика 81в. Попречни пресек кроз зграду (Извор: приватна колекција, добијено од Б. Станковић, 2012)



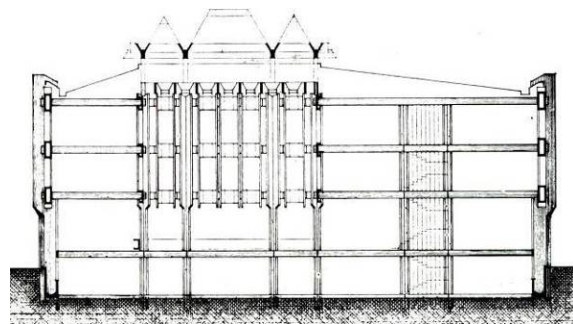
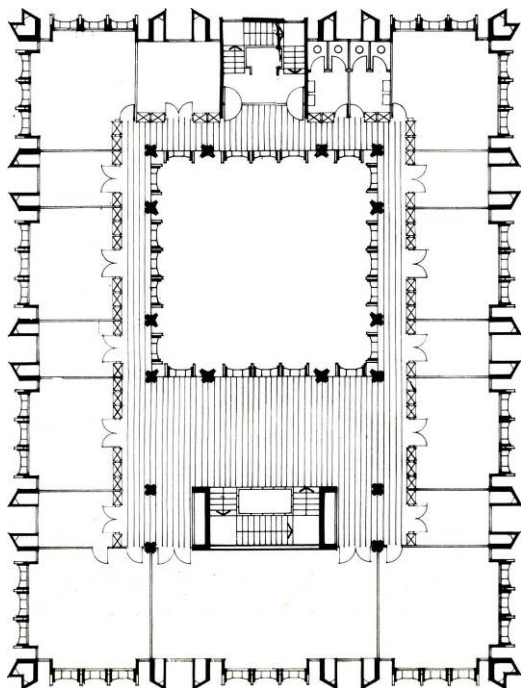
Слика 81г. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција аутора рада).



Слика 82а. Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву, Петар Вуловић, 1973. (Извор: Јевтић, Милорад. „Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 29).

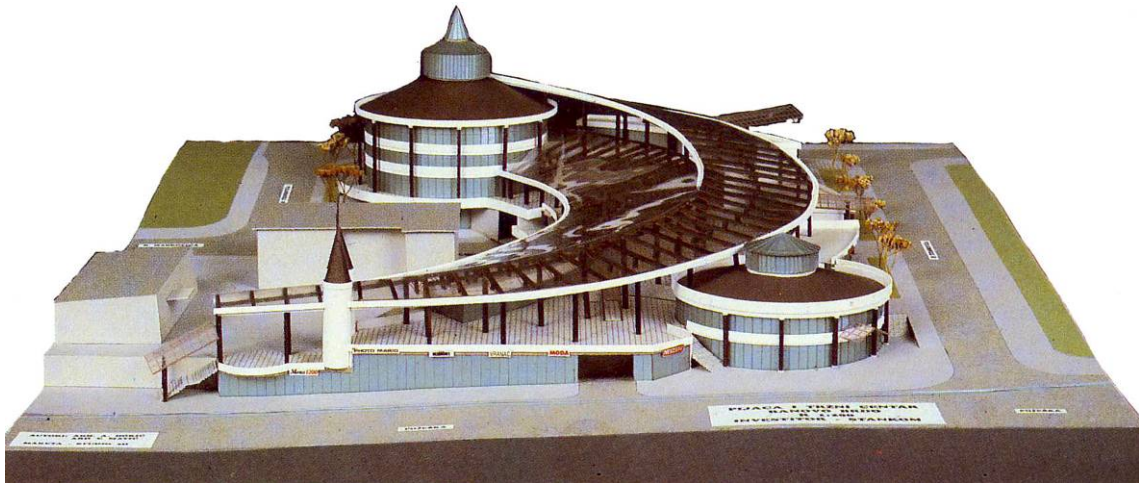


Слика 82б. Детаљ фасаде (Извор: Јевтић, Милорад. „Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 29).

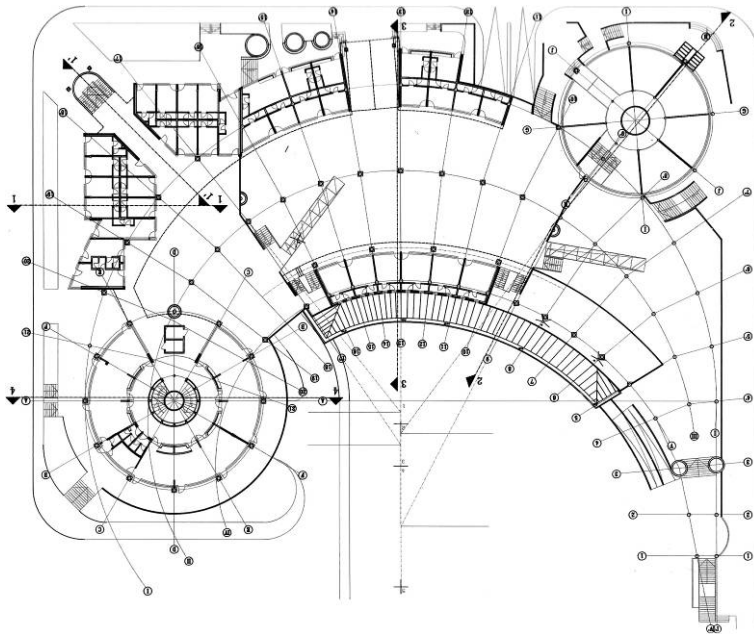


Слика 82в. Подужни пресек (Извор: Јевтић, Милорад. „Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 31).

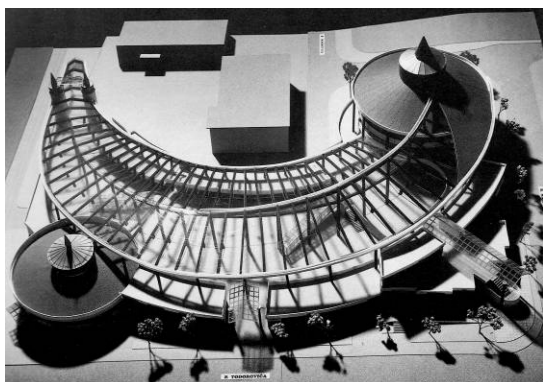
Слика 82г. Основа спрата (Извор: Јевтић, Милорад. „Зграда службе друштвеног књиговођства у Краљеву”. *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 73 (1973), стр. 31).



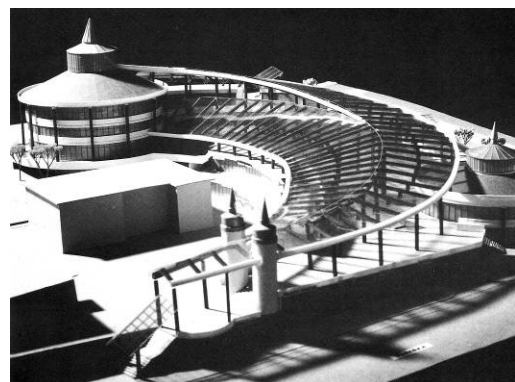
Слика 83а. Пројекат пијаце и занатског центра на Бановом брду у Београду, Александар Ђокић, 1993. (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 170).



Слика 83б. Основа високог приземља (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 171).



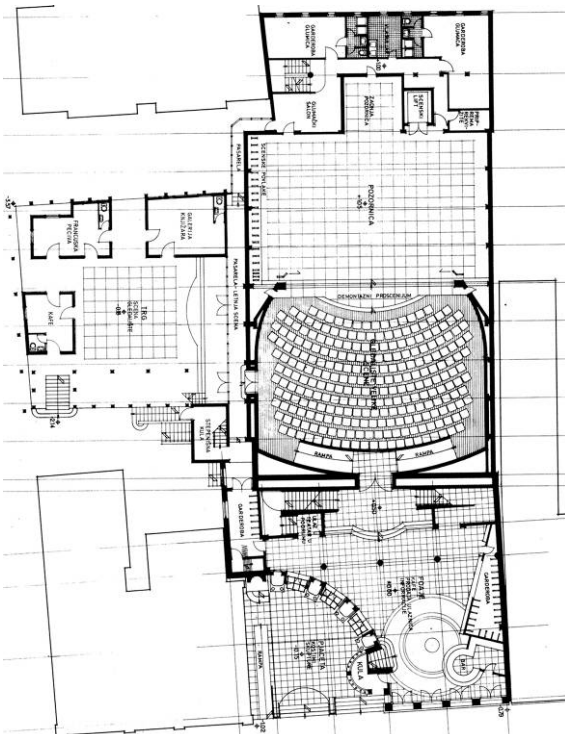
Слика 83в. Макета комплекса (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 166).



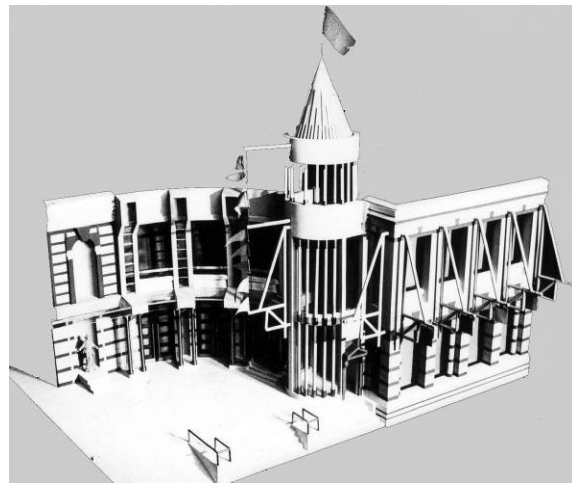
Слика 83г. Макета комплекса (Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*. Београд: БМГ, 1995, стр. 168).



Слика 84а. Позориште „Атеље 212” у Београду, Ранко Радовић, Радивоје Динуловић, 1992. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 84б. Основа приземља (Извор: приватна колекција, добијено од Р. Динуловића, 2014)



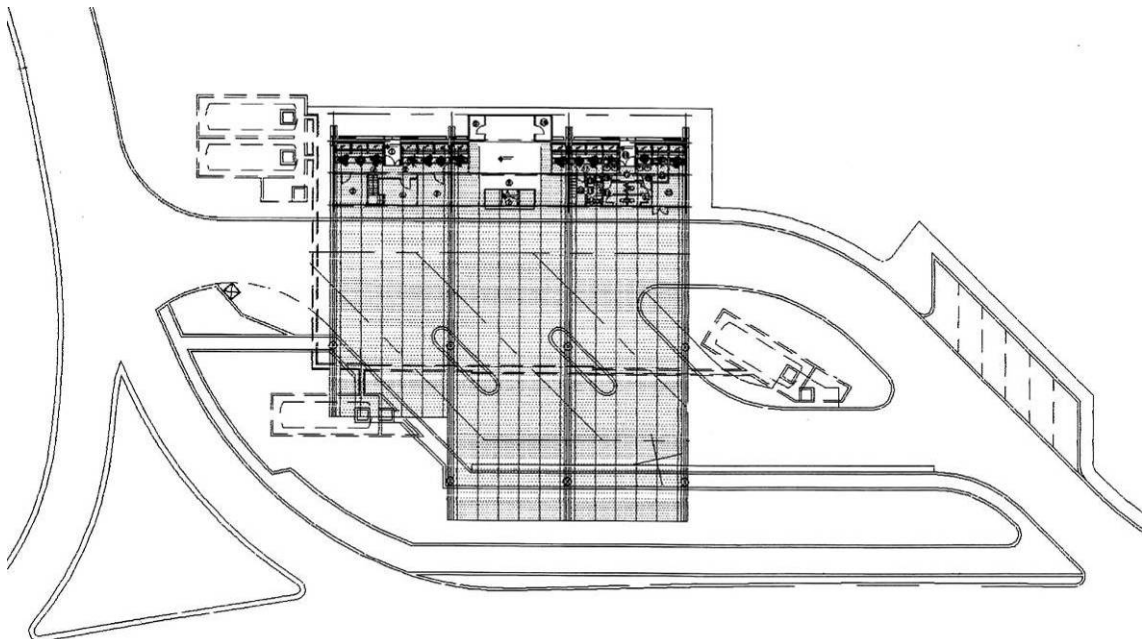
Слика 84в. Макета уличне фасаде позоришта (Извор: приватна колекција, добијено од Р. Динуловића, 2014)



Слика 85а. Бензинска станица „Дејтон” у Београду, Марио Јобст, 1995. (Извор: приватна колекција, добијено од М.Јобста 2012).



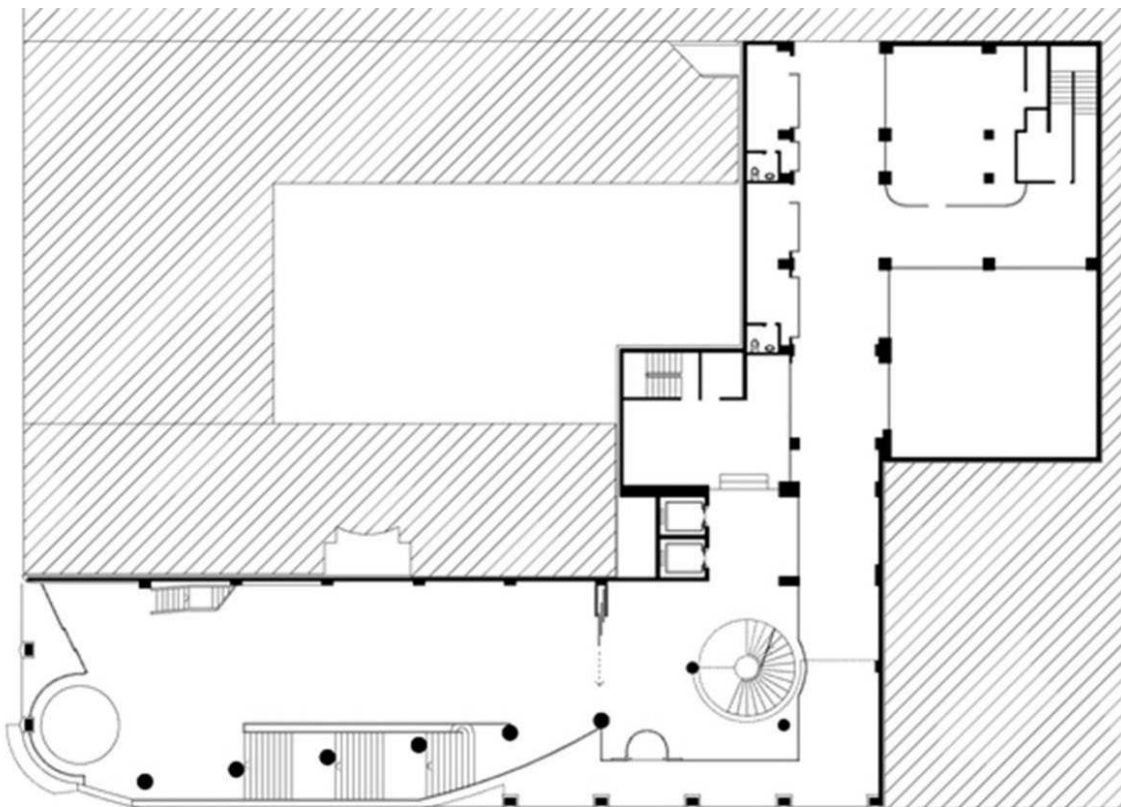
Слика 85б. Детаљ кровне конструкције (Извор: приватна колекција, добијено од М.Јобста 2012).



Слика 85в. Основа станице (Извор: приватна колекција, добијено од М.Јобста 2012).



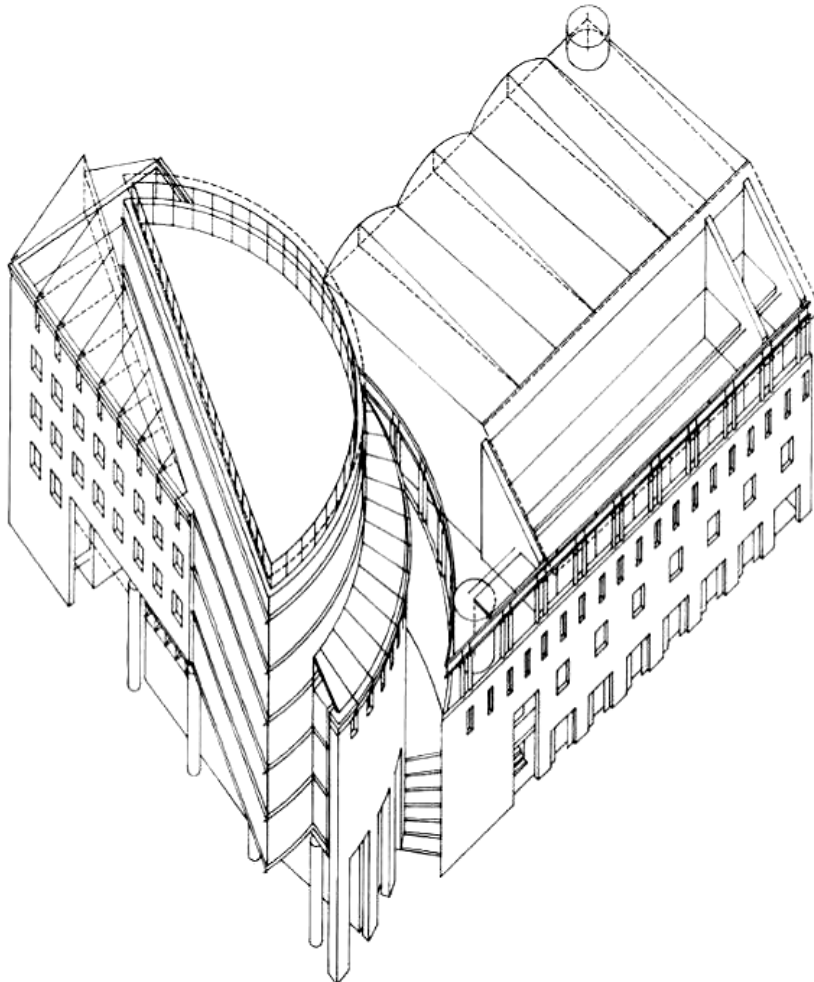
Слика 86а,б. Пословни објекат „Прогрес” у Београду, Миодраг Мирковић, Љубодраг Мангов, 1996. (Извор: приватна колекција, добијено од М.Мирковића 2013)



Слика 86в. Основа приземља (Извор: приватна колекција, добијено од М.Мирковића 2013)



Слика 87а,б. Пословни објекат „МПС” у Београду, Бранислав Митровић, 1997. (Извор: приватна колекција, добијено од Б.Митровића, 2012).



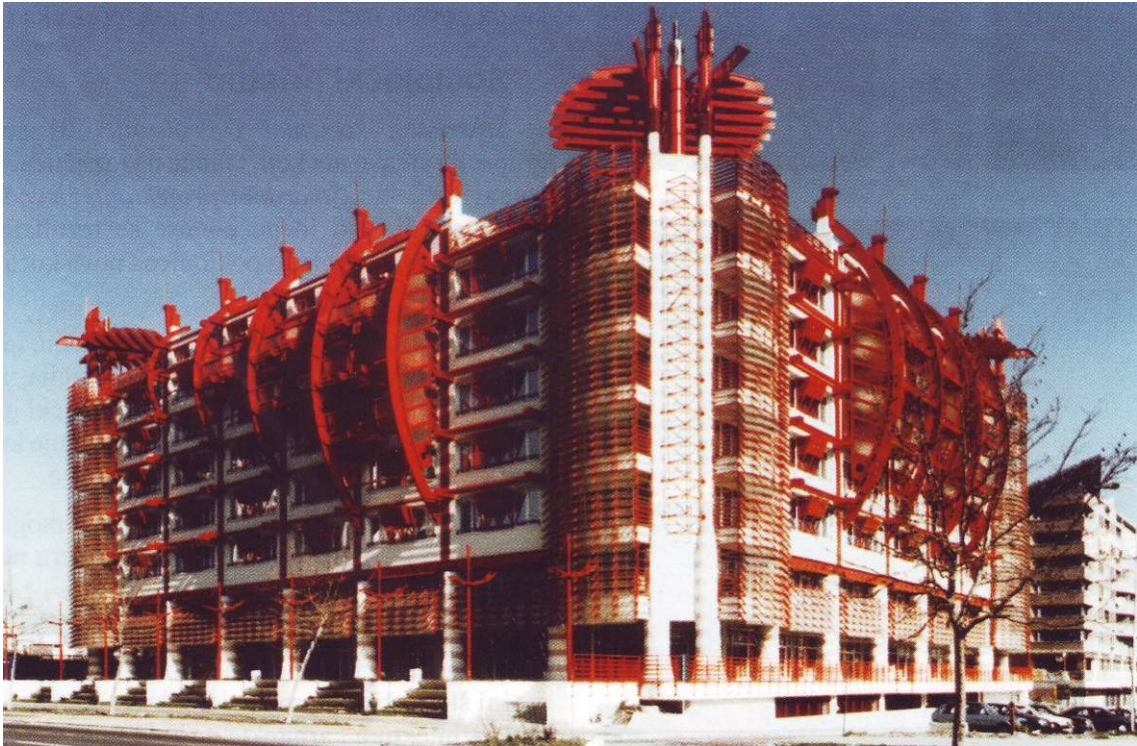
Слика 87в.
Аксонometriја објекта
(Извор: приватна
колекција, добијено од
Б.Митровића, 2012).



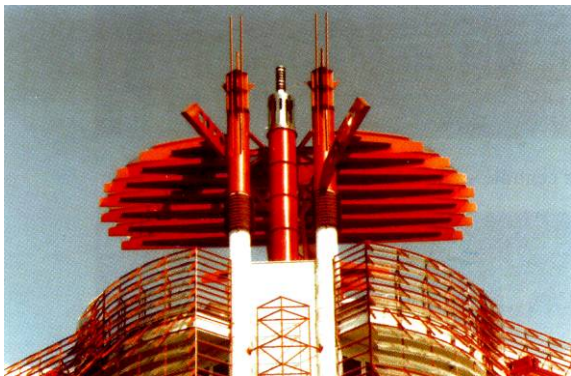
Слика 88а. Монашка кућа у комплексу манастира Увац, Благота Пешић, 1998. (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 88б. Комплекс манастира Увац са монашком кућом доле десно (Извор: приватна колекција аутора рада)



Слика 89а. Стамбено-пословни објекти у „YUBC” центру у Блоку 12 на Новом Београду, Марио Јобст, 1999. (Извор: приватна колекција, добијено од М.Јобста 2012).



Слика 89б,в. Детаљи надстрешнице (Извор: приватна колекција, добијено од М.Јобста 2012).



Слика 89г,д. Детаљи лођа (Извор: приватна колекција, добијено од М.Јобста 2012).



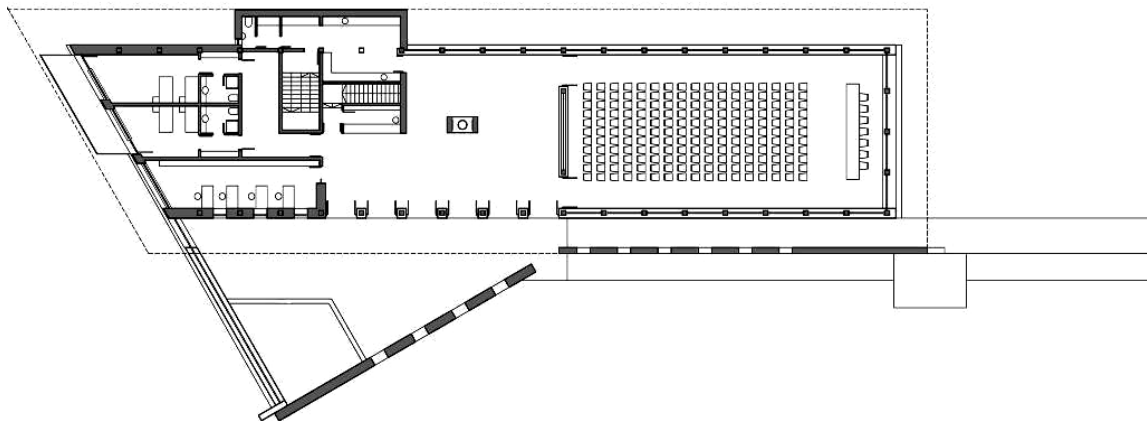
Слика 90а. Меморијални центар на Равној гори, Спасоје Крунић, 1998-2000. (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



Слика 90б. Тераса испред дома (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



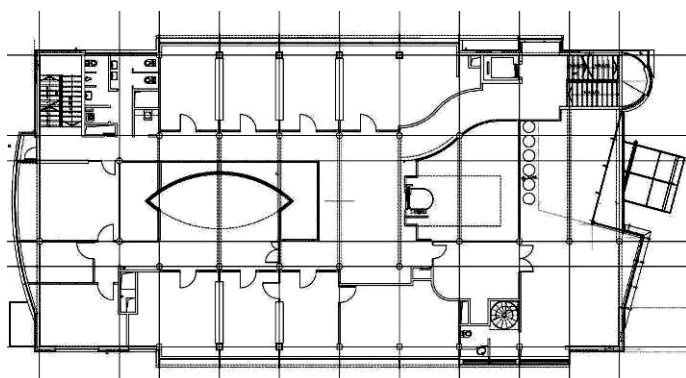
Слика 90в. Прилаз испод надстрешнице (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



Слика 90г. Основа приземља (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



Слика 91а. Зграда телевизије „Пинк” у Београду, Александар Спајић, 1998-2000. (Извор: приватна колекција, добијено од А.Спајића, 2012).



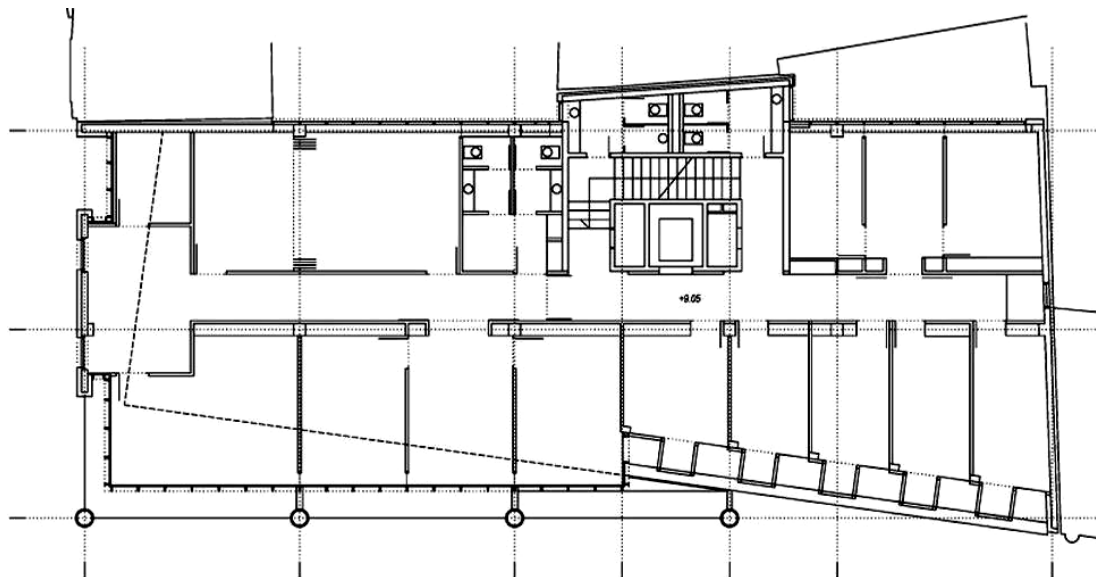
Слика 91б. Основа спрата (Извор: приватна колекција, добијено од А.Спајића, 2012).



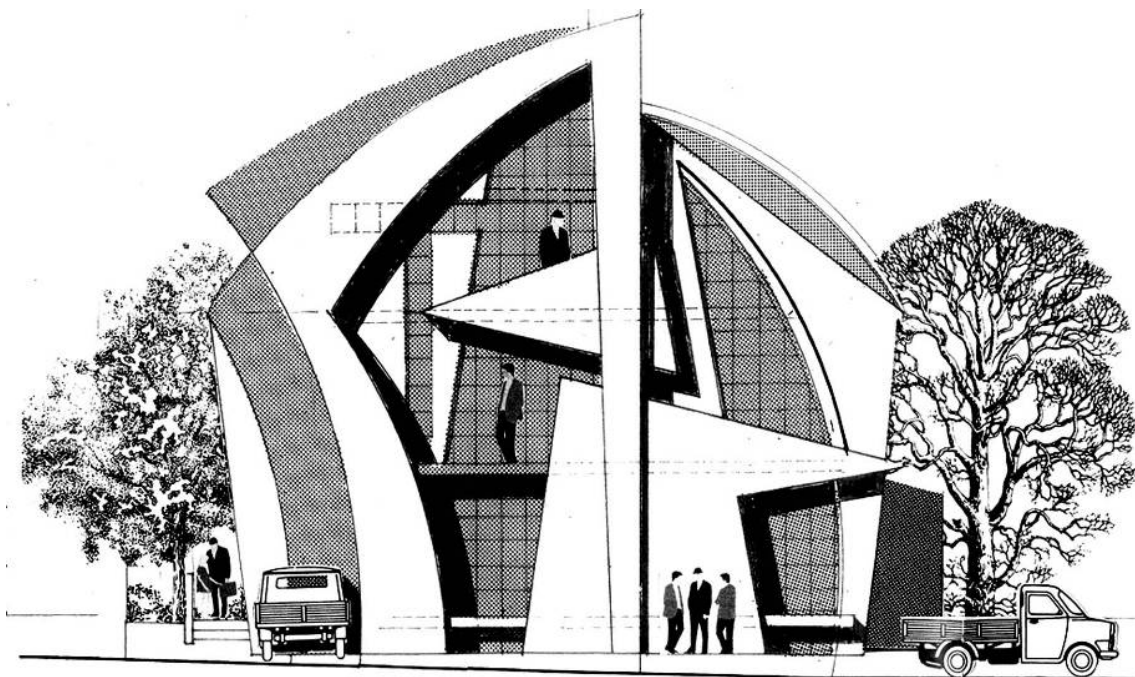
Слика 91в. Поглед са задње стране (Извор: приватна колекција, добијено од А.Спајића, 2012).



Слика 92а. Пословни објекат „ХВБ” банке у Београду, Бранислав Митровић, 1999-2002. (Извор: приватна колекција, добијено од Б.Митровића, 2012)



Слика 92б. Основа спрата (Извор: приватна колекција, добијено од Б.Митровића, 2012)



Слика 93а. Управна зграда „Креативни центар” у Београду (I и II фаза), Михаило Чанак, 2000-2002. (Извор: приватна колекција, добијено од М.Чанка, 2012)



Слика 93б. Предњи изглед објекта, I фаза, реализовано (Извор: приватна колекција, добијено од М.Чанка, 2012)



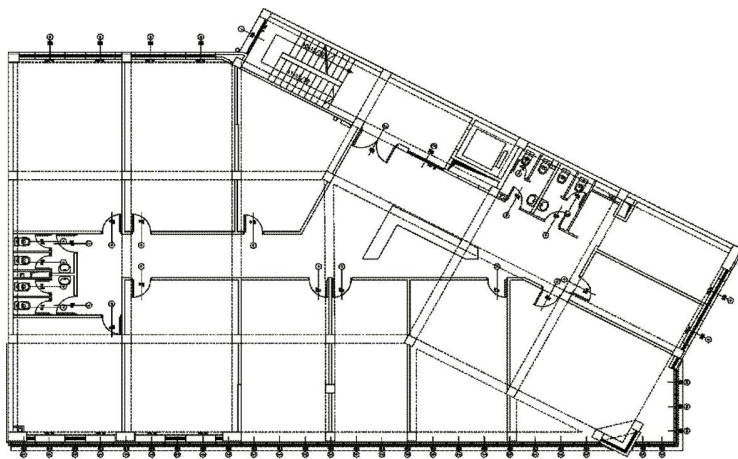
Слика 93в. Унутрашњост објекта (Извор: приватна колекција, добијено од М.Чанка, 2012)



Слика 93г. Унутрашњост објекта (Извор: приватна колекција, добијено од М.Чанка, 2012)



Слика 94а. Пословни објекат „CRRON” („Орач”) у Београду, Огњен Ђуровић, 1996-2003. (Извор: приватна колекција, добијено од О. Ђуровића, 2012).



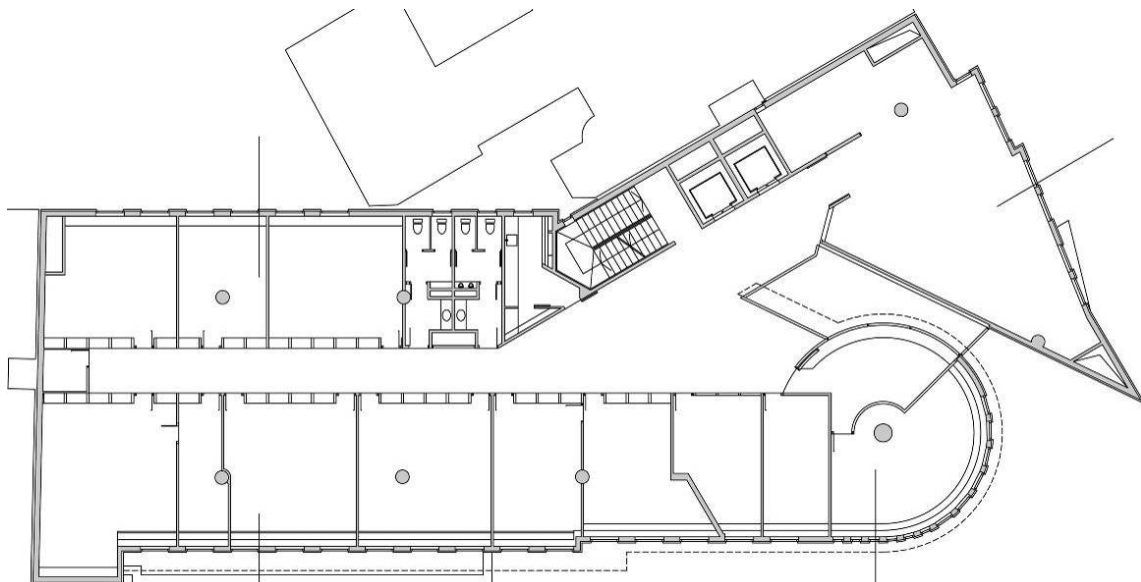
Слика 94б. Основа типског спрата (Извор: приватна колекција, добијено од О. Ђуровића, 2012).



Слика 94а. Детаљ фасаде (Извор: приватна колекција, добијено од О. Ђуровића, 2012).



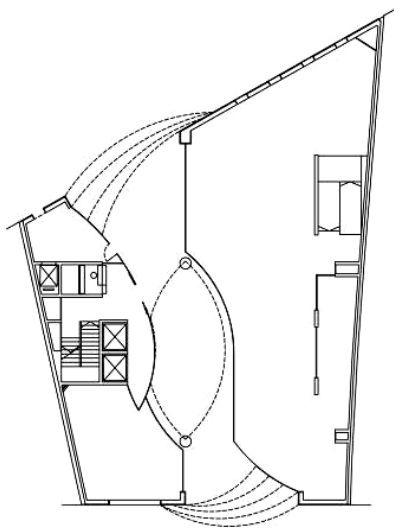
Слика 95а. Пословни објекат „Зора” у Београду, Спасоје Крунић, 1994-2005. (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



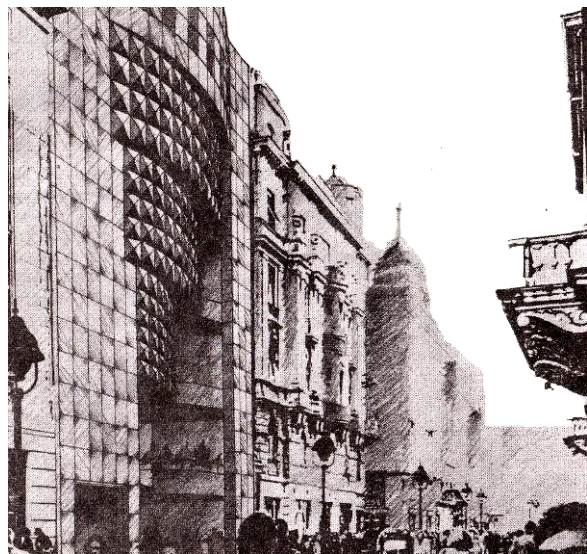
Слика 95б. Основа спрата (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



Слика 96а. Пословни објекат „Кристал” у Београду, Спасоје Крунић, Слободан Рајовић, 1990-1995. (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



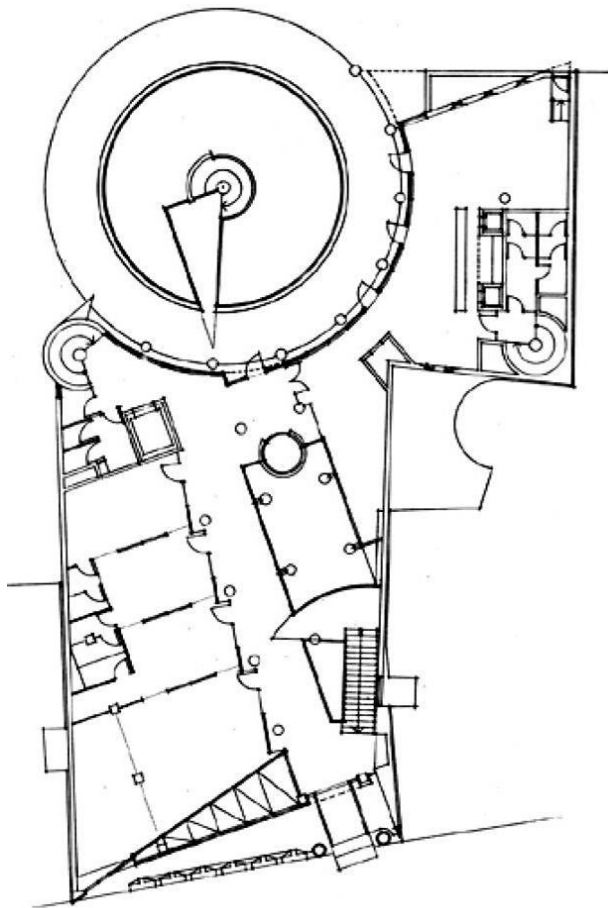
Слика 96б. Основа спрата (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



Слика 96в. Конкурсно решење (Извор: приватна колекција, добијено од С.Крунића, 2012).



Слика 97а. Пословни објекат „Цептер” у Београду, Бранислав Митровић, Василије Милуновић, 1991-1997. (Извор: приватна колекција, добијено од Б.Митровића, 2012).



Слика 97б. Предња фасада (Извор: приватна колекција, добијено од Б.Митровића, 2012).

Слика 97в. Основа приземља (Извор: приватна колекција, добијено од Б.Митровића, 2012).

ТАБЕЛЕ

Табела 1.

Компарација сличности и разлика у теоријским интерпретацијама појма експресионизам

	Експресионизам у ужем смислу	Експресионизам у ширем смислу
Заступници теоријских интерпретација	<p>Аутори:</p> <p>James Stevens Curl, Alan Higgins, Giulio Carlo Argan, Kim Sohee, Elger Dietmar, Robert Baldwin, Douglas Kellner, Stephanie Barron, Ashley Bassie, Donald Gordon и др.</p> <p>Енциклопедије и речници:</p> <p>Encyclopaedia of 20th-Century Architecture, A Dictionary of Architecture, Wikipedia, Britannica, Artcyclopedia, и др.</p>	<p>Аутори:</p> <p>Herbert Read, Gill Perry, Jonathan Harris, Jean-Michel Palmier, Adolf Behne, Charles Jencks, Norbert Wolf, Shulamith Behr, David Fanning, Douglas Jarman, Мишко Шуваковић и др.</p>
Карактеристике у уметности	сличности у интерпретацији	<p>Радикалан облик стваралаштва у архитектури.</p> <p>Искаживање „унутрашњег света” - емоција, мисли и осећања.</p> <p>Искривљавање стварности с циљем изражавања уметникове емоције или унутрашње визије.</p> <p>иновативност и изношење визије.</p> <p>експериментисање и раскидање са „класичним” формама.</p> <p>насила, „примитиван” израз</p>
	разлике у интерпретацији	<p>Стилски правац у уметности.</p> <p>Трајао је у периоду од 1905 - 1930.год.</p> <p>Јавио се на северу Европе (Немачкој, Холандији, Чешкој, Данској)</p>
Карактеристике у архитектури	Стилске	<p>Стваралачка тенденција - стални, темељни чинилац у свим стилевима и периодима.</p> <p>Заступљен је у свим стилским периодима, а у одређеним постаје очигледнији.</p> <p>односи се на уметничка остварења из било ког периода или места, која исказује неке од особина оригиналног покрета</p>
	Формалне	<p><i>Однос према архитектонском делу као према скулптури</i> - формалистички приступ који подразумева тежњу да се архитектонска форма постави у први план, испред садржаја, конструкције или функције објекта.</p> <p><i>Одсуство симетрије</i> као тенденција ка усложњавању целине. Одустаје се од статичности и затворености облика, и уноси се више разноврсности у односе између делова и целине.</p> <p><i>Монументалност</i> - одлика архитектонског дела која се односи на његову грандиозност, у појавном и идејном смислу. Монументална грађевина је у визуелном смислу импресивна, велика, постојана и најчешће подигнута с циљем да <i>зидиви или застраши посматрача</i>.</p> <p><i>Деформисање и трансформисање форме из чисто субјективних разлога</i> - подразумева тежњу ка нестандартној артикулацији архитектонске форме (кривљење, ломљење, гужвање, тегљење и сл.), а све са циљем креирања атрактивног и у потпуности аутентичног архитектонског дела.</p> <p><i>„Слободна форма”</i> - подразумева неправилну и у композиционом смислу асиметричну архитектонску форму, која је ослобођена ортогоналне ригидности (тежи се избегавању правоугаоника и правога угла у артикулацији).</p> <p><i>Примена грубо обрађених и хрпавих материјала у артикулацији фасадних и других површина</i>, попут зидова у опеци, „натур бетону” или грубо обрађеном (тесаном) камену.</p>
	Функц.	Одступање од функционалних квалитета зарад стилског израза.

Табела 2.

Преглед основних експресионистичких тема у уметностима

Г рад	Р ат	„Нови човек”
модеран и циноски, град „Молах”, сиромашне радничке четврти, бескрајна предграђа, беда и насиље.	декаденција, смрт, пропадање, мртва тела, море и кошмари, апокалипса.	пропадање моралних вредности, човек „без срца”, изобличен, апокалипса, васкрсење, „нови човек”.

Табела 3а. Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у ликовној уметности.*

Уметник	Карактеристична дела	Год.	Експресионистичка обележја и теме
Ернст Лудвиг Кирхнер (<i>Ernst Ludwig Kirchner</i>)	Five Women on the Street Street, Berlin Two Women in the Street	1913 1913 1914	- гротескне фигуре, - наглашени, јаки и оштри потези, - разбијање форме.
Ерих Хекел (<i>Erich Heckel</i>)	Junger Mann und Mädchen Mannerbildnis Zwei Manner am Meer	1909 1919 1920	- интензивна жута боја - тема „страст”, - тамни тонови и сасушена фигура, - грубост обраде површина.
Карл Шмит-Ротлуф (<i>Karl Schmidt-Rottluff</i>)	Berlin Nightworkers Selbstbildnis Self Portrait with Cigar	1910 1914 1919	- груба и сирова форма, - изгребана површина, - наглашавање ивица.
Емил Нолде (<i>Emil Nolde</i>)	Blumengarten Mask Still Life III Prophet	1908 1911 1912	- дивљи потези и жестоке боје, - извитопереност лица - гримасе, - јак, интензиван контраст.
Франц Марк (<i>Franz Marc</i>)	The Large Blue Horses Deer in a Monastery Garden Fighting Forms	1911 1912 1914	- ирационалност, визија, - оштри, угласти потези, - сукоб потеза и боја.
Васили Кандински (<i>Wassily Kandinsky</i>)	Murnau Garden The last judgment Composition VII	1910 1912 1913	- сновиђење, жестина боја, - расутост елемената у композицији, - неред и хаос.
Август Маке (<i>August Macke</i>)	With a yellow jacket Promenade Girl in the greenery	1913 1913 1914	- примена жестоких боја, - апстраховање, - дематеријализација форме
Мариен фон Веревкин (<i>Marianne von Werefkin</i>)	Tragic Mood Ave Maria Le dos a la vie	1910 1914 1928	- интензивна крвава боја - трагедија, - закривљеност и деформисаност простора, - огољени пејсаж, оштри врхови планина.
Лајонел Фајнингер (<i>Lyonel Feininger</i>)	Strasse im Dammern Gelmeroda II The Bridge I	1910 1913 1913	- искидана, исечена композиција, - распадање форме, - кристаласта структура.
Георг Грос (<i>George Grosz</i>)	Suicide Beauty, Thee I praise At Dusk	1916 1919 1922	- тема „контраст ласцивног и трагичног”, - карикирани, наказни ликови, - тема „страх и беда у великом граду”
Ото Дикс (<i>Otto Dix</i>)	Lustmord Skull War Wounded & Prostitute	1922 1924 1923	- брутално, искидана тела, - тема „смрт и распадање”, - декаденција људи.
Макс Бекман (<i>Max Beckmann</i>)	Declaration of War The Descent from the Cross The Night	1914 1917 1918	- немиран, нервозан потез, страх у лицима, - извитоперене људске фигуре - блудне и развратне сцене.
Оскар Кокоска (<i>Oskar Kokoschka</i>)	Adolph Loos Franz Hauer Dolomite Landscape	1909 1913 1913	- нервоза и грч у ставу, - деформисаност људске фигуре, - оштри потези и ивице, тамни тонови.

* Дела која су приказана у табели, нису одабрана са циљем да истакну домете стваралаштва експресионистичких уметника, обзиром да су неки од њих стварали и у оквиру других стилских праваца, већ да прикажу разноликост и специфичности експресионистичких елемената у уметности.

Табела 36. Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у ликовној уметности

Ернст Лудвиг Кирхнер (Ernst Ludwig Kirchner)



Five Women on the Street 1913



Berlin Street 1913



Two Women in the Street 1914

Ерих Хекел (Erich Heckel)



Junger Mann und Mädchen 1909



Mannerbildnis 1919



Zwei Männer am Meer 1920

Карл Шмит-Ротлуф (Karl Schmidt-Rottluff)



Berlin Nightworkers 1910



Selbstbildnis 1914



Self Portrait with Cigar 1919

Емил Нолде (Emil Nolde)



Blumengarten 1908



Mask Still Life III 1911



Prophet 1912

Франц Марк (*Franz Marc*)



The Large Blue Horses 1911



Deer in a Monastery Garden 1912



Fighting Forms 1914

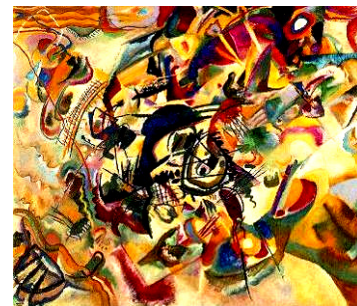
Васили Кандински (*Wassily Kandinsky*)



Murnau Garden 1910



The last judgment 1912



Composition VII 1913

Август Маке (*August Macke*)



With a yellow jacket 1913



Promenade 1913



Girl in the greenery 1914

Лайонел Файнингер (*Lyonel Feininger*)



Strasse im Dammern 1910



Gelmeroda II 1913

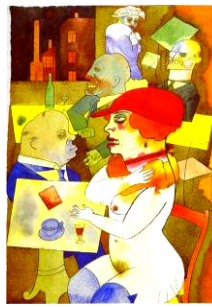


The Bridge I 1913

Георг Грос (George Grosz)



Suicide 1916



Beauty, Thee I praise 1919



At Dusk 1922

Ото Дикс (Otto Dix)



Lustmord 1922



War Wounded & Prostitute 1923



Skull 1924

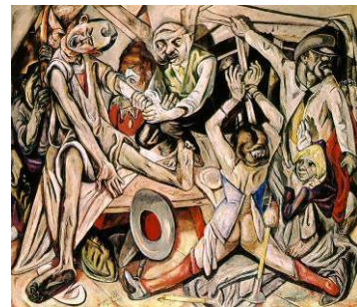
Макс Бекман (Max Beckmann)



Declaration of War 1914



The Descent from the Cross 1917



The Night 1918

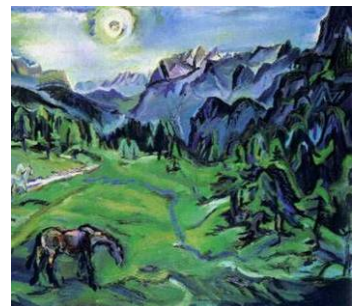
Оскар Кокоска (Oskar Kokoschka)



Adolph Loos 1909



Franz Hauer 1913



Dolomite Landscape 1913

Табела 4а. Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у филмској уметности.*

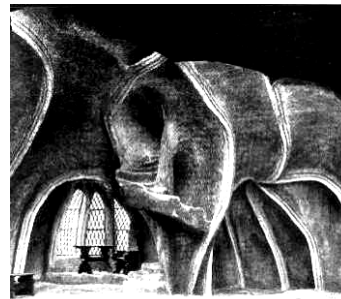
Режисер / Сценограф	Карактеристична дела	Год.	Експресионистичка обележја и теме
Пол Вегенер (Paul Wegener) / Ханс Пелциг (Hans Poelzig)	The Golem: How He Came Into the World	1920	- шиљати, стрми, накривљени кровови, - трошне, рушевне зграде, - сплет уских, мрачних, изломљених улица, - живот у орозулом, јеврејском гету.
Роберт Вине (Robert Wiene) / Херман Варм (Hermann Warm)	Das Cabinet des Dr. Caligari	1920	- психолошка тема, убиства, лудило, - закошене кулисе, зидови и прозори, - деформисано дрвеће, - гротескне људске фигуре, - светлосни контрасти.
Фридрих Мурнау (Friedrich W. Murnau) / Хејнрих Гелен (Henrik Galeen)	Nosferatu, eine Symphonie des Grauens	1922	- гротескна људска фигура - демон, - старе, пуне зграде, - светлосни контрасти, - митолошка, мрачна тема.
Фриц Ланг (Fritz Lang) / Ото Хунте (Otto Hunte)	Metropolis	1927	- визионарска архитектура облакодера, - зграде као мега-структуре, - еномно велики конструктивни распони, - саобраћајнице на великим висинама.

* Дела која су приказана у табели, одабрана су са циљем да истакну разноликост и специфичности експресионистичких елемената у филмској уметности.

Табела 46.

Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у филмској уметности

Пол Вегенер (Paul Wegener) / Ханс Пелциг (Hans Poelzig)



The Golem: How He Came Into the World 1920

Роберт Вине (Robert Wiene) / Херман Варм (Hermann Warm)



Das Cabinet des Dr. Caligari 1920

Фриц Ланг (Fritz Lang) / Ото Хунте (Otto Hunte)



Metropolis 1927

Фридрих Мурнау (Friedrich W. Murnau) / Хејнрих Гелен (Henrik Galeen)



Nosferatu, eine Symphonie des Grauens 1922

Табела 5.

Компаративни приказ карактеристика сецесије, романтизма и експресионизма.

Сецесија (Ар-Нуво) ¹	Романтизам ²	Експресионизам ³
<ul style="list-style-type: none"> - Реакција на класицизам и академизам, - Примена органских, природних форми и завојитих елемената и линија, - Инспирација и узорци у националном стваралаштву, бароку, рококоу и вернакуларној архитектури, - Истицање вегетабилних орнамената и тежња ка површинској експресивности, - Синтеза уметности и формирање комплетног уметничког дела („Gesamtkunstwerk“) 	<ul style="list-style-type: none"> - Реакција на класицизам и рационализам, - Уметник изражава себе своју личност и своја осећања, - Означава побуну против стега, стварајући нове облике и нарушавајући устаљену структуру, - Истиче потпуну слободу маште, инвенције и тематике, - Инспирација и интересовање за претходне стилове (готика) и егзотичне културе, - Синтеза уметности и формирање комплетног уметничког дела („Gesamtkunstwerk“). 	<ul style="list-style-type: none"> - Реакција на претходне стилове, - Изражавање субјективних ставова, мисли и осећања, - Коришћење динамичних, кристалних, атрактивних форми и елемената, - Тежња ка целовитој експресивности дела, - Синтеза уметности и формирање комплетног уметничког дела („Gesamtkunstwerk“).

¹ Brandow-Faller, Megan. „Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design”, in: *Comparative Hungarian Cultural Studies*. (ed. Louise Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek). West Lafayette: Purdue University Press, 2012, pp. 182-193; Бела Дуранци. *Архитектура сецесије у Војводини*. Суботица: Графопродукт, 2005.

² Alfred Neumeier. „Is There a Romantic Style?”. *Parnassus*, Vol. 9, No. 7 (1937), pp. 13-15.

³ Palmier, Jean-Michel. *Експресионизам као побуна: Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике. I том: Апокалипса и револуција*. (1978) превод В.Илијин. Нови Сад: Матица српска, 1995, стр. 69-72.

Табела 6а.

Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у архитектури у периоду од 1910. до 1928. *

Архитект	Карактеристична дела	Год.	Експрес. обележја и теме
Бруно Таут (Bruno Taut)	Стаклени павиљон, Келн	1914	- Кристаласта форма, изломљеност стаклене фасаде.
	„Alpine Architecture“	1919	- Шпицасте форме, инспирација планинским венцима..
Ханс Пелциг (Hans Poelzig)	Хемијска фабрика, Лубан	1911-12	- груби, тестерасти завршетак калкана, повијање примарне форме.
	Кућа Пријатељства, Истанбул	1916	- Груба секундарна пластика, канелуре и пиластри
	Театар „Grosses Schauspielhaus“, Берлин	1919	- Тема „пећине“, засићеност детаљима, шпицасти елементи, пећински „накит“ - сталактити.
Мишел де Клерк (Michel de Klerk)	Eigen Haard „Het Schip“, Амстердам	1917-21	- Покренути сегменти фасаде, закошени и заобљени еркери, прожимање волумена, закривљеност торња.
Лудвиг Мис ван де Роје (Ludwig Mies van der Rohe)	Стаклени небодер у улици Friedrichstrasse, Berlin	1920-21	- Одступање од регулације и изломљеност фасаде, дематеријализација форме.
Пит Крамер (Piet Kramer)	De Dageraad, Амстердам	1921	- „Разлиставање“ фасаде, покренутост примарне пластике - еркера.
Ерих Менделсон (Erich Mendelsohn)	Ајнштајнов торањ, Потсдам	1920-21	- Покренутост примарне „пластике“, преливање облика у облик, сложеност композиције.
	Фабрика шешира, Ликенвалд	1921-23	- Искошеност кровних равни
Васили и Ханс Лукхард (Wassili & Hans Luckhardt)	Формална фантазија Модел народног театра	1919	- Кристаласта форма, шпицаста, оштра, сложена композиција, прожимање облика.
		1922	
Ото Бартнинг (Otto Bartning)	Црква „The Sternkirche“, Берлин	1922	- централносиметрична, звездаста, органска, форма, сложена композиција, раслојавање љуски.
Фриц Хегер (Fritz Hoeger)	Кућа „Chile“, Хамбург	1922-24	- Наглашавање угла зграде, тема „прамца брода“, шпицаста примарна форма.
Хуго Харинг (Hugo Häring)	Фарма „Gut Garkau“, Либек	1924-25	- Заобљене фасадне равни, сложеност композиције, примена грубих материјала (профилисани лим и опека), експресиментисање са материјалима.
Херман Финстерлин (Hermann Finsterlin)	„Formspiels“	1918-25	- Сложена композиција, прожимање заобљених и шпицастих облика, наглашеност ивица.
Рудолф Штајнер (Rudolf Steiner)	Das Heizhaus, Дорнах	1914	- Прожимање примарних облика,
	Кућа „Duldeck“, Дорнах	1915-16	покренута секундарна пластика,
	Гетенаум 1, Дорнах	1913-20	експресиментисање са
	Кућа „Jaeger“, Дорнах	1921-22	материјалима.
	Гетенаум 2, Дорнах	1924-28	

* Дела која су приказана у табели, одабрана су са циљем да истакну разноликост и специфичности експресионистичких елемената у архитектури.

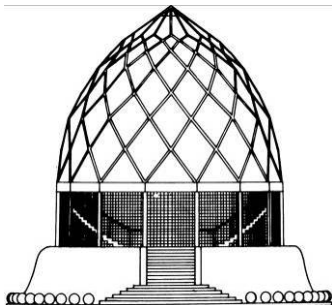
Табела 66.

Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у архитектури (1910-1928)

Бруно Таут (Bruno Taut)



Glass Pavilion, 1914
Cologne



Glass Pavilion, 1914
Cologne

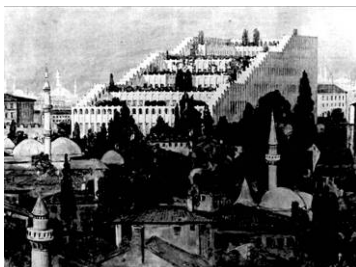


Alpine Architecture 1919

Ханс Пелциг (Hans Poelzig)



Chemical Factory, 1911-12
Luban



House of friendship, 1916
Istanbul



Groβes Schauspielhaus, 1919
Berlin

Мишел де Клерк (Michel de Klerk)



„Het Schip” Housing, 1920
Amsterdam



„Het Schip” Housing, 1920
Amsterdam



„Het Schip” Housing, 1920
Amsterdam

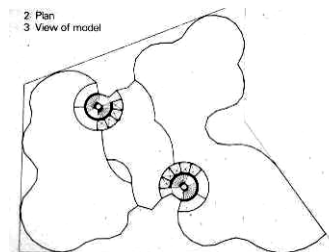
Лудвиг Мис ван де Роје (Ludwig Mies van der Rohe)



Friedrichstrasse Tower, 1920-21
Berlin



Friedrichstrasse Tower, 1920-21
Berlin



Friedrichstrasse Tower, 1920-21
Berlin

Пит Крамер (Piet Kramer)



De Dageraad, 1921
Амстердам



De Dageraad, 1921
Амстердам



De Dageraad, 1921
Амстердам

Ерих Менделсон (Erich Mendelsohn)



Einstein Tower, 1920-21
Potsdam

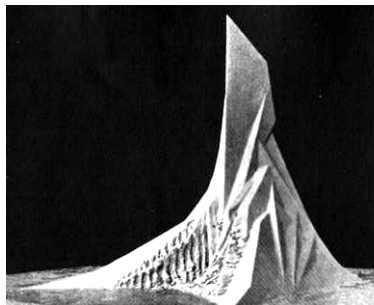


Einstein Tower, 1920-21
Potsdam

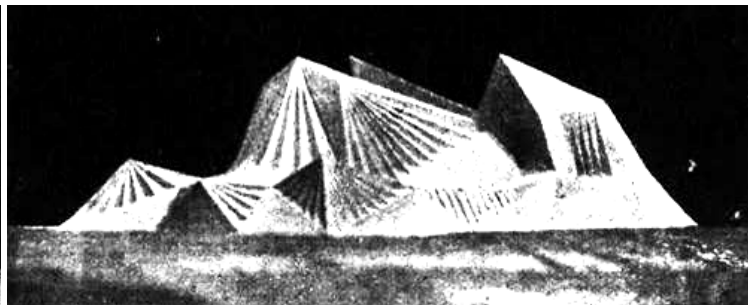


Hat Factory, 1921-23
Luckenwalde

Васили и Ханс Лукхард (Wassili and Hans Luckhardt)



Formal Fantasy 1920



Cinema 1922

Ото Бартнинг (Otto Bartning)



The Sternkirche, 1921
Berlin

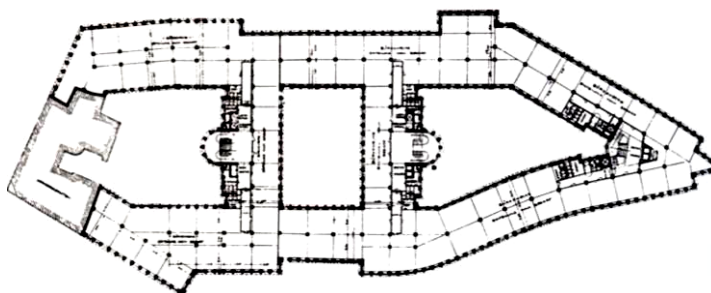


The Sternkirche, 1921
Berlin

Фриц Хегер (Fritz Hoeger)



Chilehaus, 1922-24
Hamburg



Chilehaus, 1922-24
Hamburg

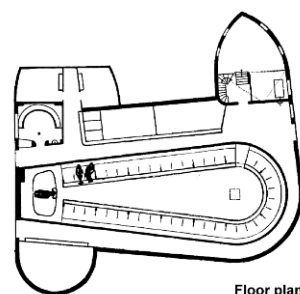
Хуго Харинг (Hugo Häring)



Gut Garkau farm, 1924-25
Germany



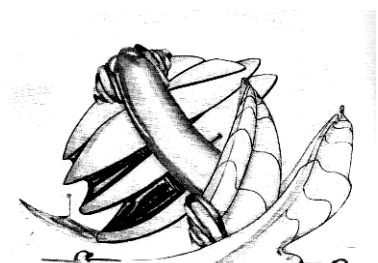
Gut Garkau farm, 1924-25
Germany



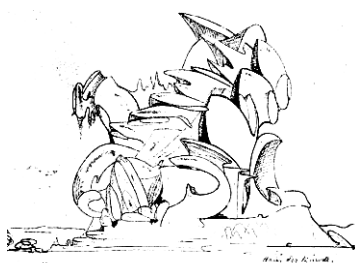
Floor plan

Gut Garkau farm, 1924-25
Germany

Херман Финстерлин (Hermann Finsterlin)



Formspiels 1918-25



Formspiels 1918-25



Formspiels 1918-25

Рудолф Штајнер (Rudolf Steiner)



Heizhaus, 1914
Dornach



„Duldeck“ house, 1915-16
Dornach



Goetheanum II, 1924-28
Dornach

Табела 7а.

Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у архитектури у периоду од 1950. до 1980. године (видети Прилог 4).*

Архитект	Карактеристична дела	Год.	Експрес. обележја и теме
Френк Лојд Рајт (Frank Lloyd Wright)	Unitarian Meeting House, Madison	1946-51	- Искошене кровне равни са шпицастим завршетком,
	The Kraus House, Kirkwood	1950-60	- Изломљени зидови, шпицасте и дубоке надстрешнице,
	Beth Sholom Synagogue, Philadelphia	1953-59	- Изломљене кровне равни са шпицастим завршецима дуж венаца крова,
Ле Корбизје (Le Corbusier)	Notre Dame du Haut, Ronchamp	1950-54	- Покренути фасадни зидови, уздизање искривљене кровне љуске.
Еро Саринен (Eero Saarinen)	TWA Terminal, New York	1956-62	- Покренут, залучен кров у облику птице, закривљени зидови фасаде у натур бетону.
Скидмор, Овингс и Мерил (Skidmore, Owings & Merrill)	Air Force Academy, Colorado Springs	1959-62	- Оштри, шпицасти кровови од наборастих бетонских конструкција.
Ханс Шароун (Hans Scharoun)	Philharmonic concert hall, Berlin	1956-63	- Заталасана површина крова са шпицастим завршецима, интензиван колорит.
Ђовани Микелучи (Giovanni Michelucci)	San Giovanni Battista church, Florence	1960-63	- Закривљени фасадни зидови, витоперна површина крова, груба камена обрада зидова.
Кенцо Танге (Kenzo Tange)	Yoyogi National Gymnasium, Tokyo	1961-64	- Закривљене кровне површине, шиљасти завршеци кровних венаца
Јорн Утсон (Jørn Utzon)	The Sydney Opera House	1958-73	- Геометризовани, шкољкасти сегменти кровова

* Прилози који су одабрани илуструју разноликост експресионистичких обележја и просторну распрострањеност нео-експресионизма у свету, како би се указало на његов интернационални карактер.

Табела 76.

Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у архитектури (1950-1980)

Френк Лојд Рајт (Frank Lloyd Wright)



Unitarian Meeting House,
1946-51 Madison



The Kraus House, 1950-60
Kirkwood



Beth Shalom Synagogue,
1953-59 Philadelphia

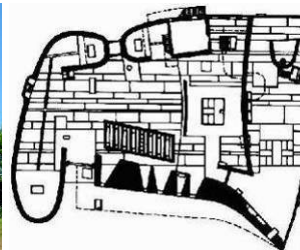
Ле Корбизје (Le Corbusier)



Notre Dame du Haut, 1950-54
Ronchamp



Notre Dame du Haut, 1950-54
Ronchamp



Notre Dame du Haut, 1950-54
Ronchamp

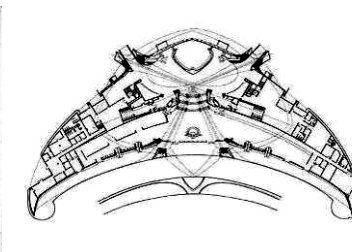
Еро Саринен (Eero Saarinen)



Yale Hockey Rink, 1956-58
New Haven



TWA Terminal, 1962
New York



TWA Terminal, 1962
New York

Скидмор, Овингс и Мерил (Skidmore, Owings and Merrill)



Air Force Academy, 1956-62
Colorado Springs



Air Force Academy, 1956-62
Colorado Springs



Air Force Academy, 1956-62
Colorado Springs

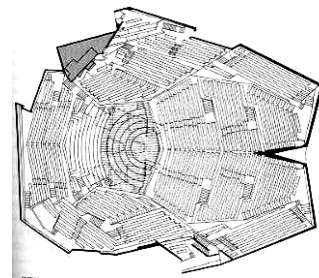
Ханс Шароун (Hans Scharoun)



Concert hall, 1956-63
Berlin



Concert hall, 1956-63
Berlin



Concert hall, 1956-63
Berlin

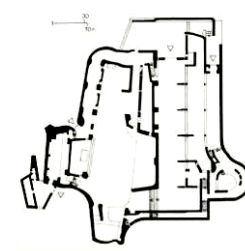
Ђовани Микелучи (Giovanni Michelucci)



San Giovanni Battista church,
1960-63 Florence



San Giovanni Battista church,
1960-63 Florence



San Giovanni Battista church,
1960-63 Florence

Кенцо Танге (Kenzo Tange)



Yoyogi National Gymnasium,
1961-64 Tokyo



Yoyogi National Gymnasium,
1961-64 Tokyo



Yoyogi National Gymnasium,
1961-64 Tokyo

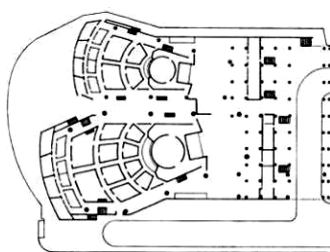
Јорн Утсон (Jørn Utzon)



Opera House 1957-73
Sydney



Opera House 1957-73
Sydney



Opera House 1957-73
Sydney

Табела 8а.

Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у архитектури у периоду од 1980. до 2000. године.*

Архитект	Карактеристична дела	Год.	Експрес. обележја и теме
Бернард Чуми (Bernard Tschumi)	La Follies, Paris	1986-87	- Интензиван колорит, разграђена скелетна форма
Френк Гери (Frank Gehry)	Vitra Design Museum, Weil-am-Rhein	1989-90	- Прожимање облика под оштрим угловима
	Guggenheim Museum, Bilbao	1997	- Прожимање облика, витоперне површине, наглашене оштре ивице
	Disney Concert Hall, Los Angeles	1999-03	- Прожимање облика, витоперне површине, наглашене оштре ивице
Даниел Либескинд (Daniel Libeskind)	Jewish Museum, Berlin	1989-99	- Изломљена форма, исечени прозорски отвори, накривљене површине
	Felix Nussbaum house, Osnabrück	1995-98	- Прожимање облика, искривљени прозори и врата
	Imperial War Museum, Manchester	1997-01	- Прожимање облика, витоперне површине
Заха Хадид (Zaha Hadid)	Opera House, Cardiff	1995	- Оштроугле форме, накривљене површине
	Vitra Fire Station, Weil-am-Rhein	1994	- Оштроугле форме, накривљене површине
	Serpentine Gallery Pavilion, London	2000	- Закривљене форме, витоперење површина
Коп Химелблау (Coop Himmelblau)	Rooftop Remodeling, Vienna	1983-88	- изломљена стаклена структура, шиљасти завршеци
	UFA Cinema Center, Dresden	1993-98	- оштроугле форме, закошене површине, прожимање
	Groninger Museum, Groningen	1993-94	- прожимање облика, оштри углови, изломљена структура
Том Мејн (Thom Mayne)	Blades Residence, Santa Barbara	1995	- прожимање облика, оштри углови, изломљена структура
	Sun Tower, Seoul	1997	- прожимање облика, оштри углови, изломљена структура
	Hypo Alpe-Adria Center, Klagenfurt	1996-02	- изломљена структура, накривљени елементи
Ерик Овен Мос (Erick Owen Moss)	Lawson-Westen House, Brentwood	1993	- изломљена структура, накривљени елементи
	The Box, Culver City	1994	- изломљена структура, накривљени елементи
	The Umbrella, Culver City	1999	- изломљена стаклена структура, шиљасти завршеци
Сантјаго Калатрава (Santiago Calatrava)	Wohlen High School, Wohlen	1983-88	- шиљасти и закривљени завршеци, трновита структура
	TGV station, Lyon	1994	- шиљасти и закривљени завршеци, трновита структура
	City of Arts and Sciences, Valencia	1996-09	- закривљене површине, оштроугли завршеци, раслојеност форме

* Прилози који су одабрани илуструју разноликост експресионистичких обележја и просторну распрострањеност нео-експресионизма у свету, како би се указало на његов интернационални карактер.

Табела 86.

Преглед карактеристичних аутора, дела и експресионистичких обележја у архитектури (1980-2000)

Бернард Чуми (Bernard Tschumi)



La Folies, 1986-87
Paris



La Folies, 1986-87
Paris



La Folies, 1986-87
Paris

Френк Гери (Frank Gehry)



Vitra Design Museum, 1989-90
Weil-am-Rhein



Weisenman Art Museum, 1993
Minnesota



Guggenheim Museum, 1997
Bilbao

Даниел Либескинд (Daniel Libeskind)



Jewish Museum, 1989-99
Berlin



Felix Nussbaum house, 1995-98
Osnabrück



Imperial War Museum North,
1997-2001 Manchester

Заха Хадид (Zaha Hadid)



Opera House, 1995
Cardif



Vitra Fire Station, 1994
Weil-am-Rhein



Serpentine Gallery Pavilion,
2000 London

Коп Химелблау (Соор Himmelblau)



Rooftop Remodeling, 1983-88
Vienna



UFA Cinema Center, 1993-98
Dresden



Groninger Museum, 1993-94
Groningen

Том Мејн (Морфозис) Thom Mayne (Morphosis)



Blades Residence, 1995
Santa Barbara



Sun Tower, 1997
Seoul



Hypo Alpe-Adria Center,
1996-2002 Klagenfurt

Ерик Овен Мос (Erick Owen Moss)



Lawson-Westen House, 1993
Brentwood



The Box, 1994
Culver City



The Umbrella, 1999
Culver City

Сантјаго Калатрава (Santiago Calatrava)



Wohlen High School, 1983-88
Wohlen



TGV station, 1994
Lyon



City of Arts and Sciences,
1996-09 Valencia

Табела 9.

Преглед основних експресионистичких тема у архитектури

Скулптуралност форме	Пластичност површина	Декоративност природних материјала	Потенцирани колоризам
природне (органске) форме и геометризоване (кристаласте) форме	постизање ефекта пластичности техникама витоперења и расчлањавања површина	природна тактилност површина и њихово потенцирање различитим техникама грубе обrade	јарке боје у ентеријеру, а интензиван колорит природних материјала у екстеријеру

Табела 10.

Примена појма „експресија” у областима науке и уметности.

о б л а с т п р и м е н е	т у м а ч е њ е / и н т е р п р е т а ц и ј а
архитектура, ликовна уметност и вајарство	изражавање мисли и осећања путем просторних, обликовних и ликовних средстава.
књижевност, лингвистика	начин или форма путем којих се мисли изражавају речима.
позоришна, плесна и филмска уметност	изражавање емоционалних стања путем покрета тела и мимиком лица.
естетика, филозофија	јачина исказивања емоционалног садржаја, при чему је он јасан, упечатљив и личан.
психологија	вербално / невербално понашање које настаје под утицајем одређене емоције.
генетика, медицина, биохемија, ...	процес којим се информације из гена користе у биохемији.

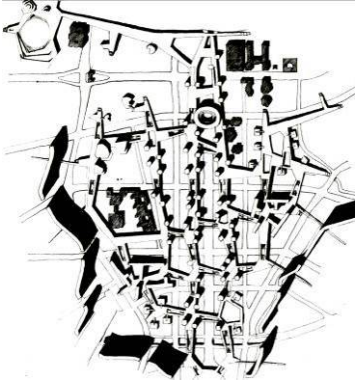
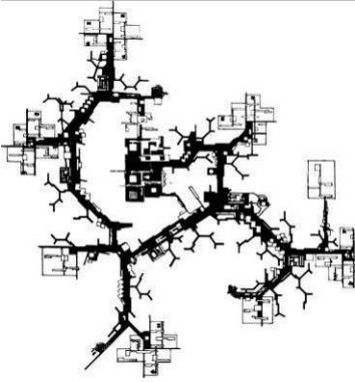
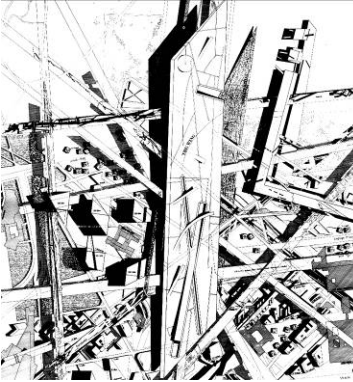
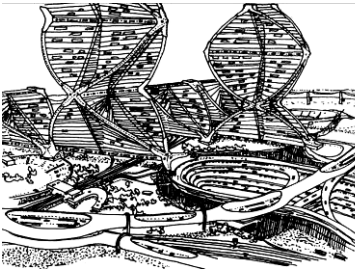








Табела 11.

Сличности и разлике између експресије и експресионизма.

	е к с п р е с и ј а	е к с п р е с и о н и з а м
сличности	1. изражавање мисли и осећања путем просторних, обликовних и ликовних средстава.	1. исказивање „унутрашњег света” - емоција, визија, мисли и осећања. 2. експериментисање и раскидање са „класичним” формама.
разлике	1. препознатљив, јасан и аутентичан израз.	1. радикално изражавање путем спонтаних, слободних и снажних потеза, деформација, трансформација форме и колористичких контраста.

Табела 12.

Појавност експресионизма на различитим просторним нивоима

Плански ниво			
	<p>Alison & Peter Smithson Berlin Hauptstadt, 1958</p>	<p>Josić+Candilis+Woods Toulouse Le Mirail, 1962</p>	<p>Daniel Libeskind Plan for Berlin, 1992</p>
Урбанистички ниво			
	<p>Kisho Kurokawa Helix City 1961</p>	<p>Arata Isozaki „Clusters in the Air” project 1962</p>	<p>Hundertwasser Waldspirale, Darmstadt, 1998-2000</p>
Архитектонски ниво			
	<p>Fariborz Sahba F-Baha'i House of Worship, New Delhi, 1986</p>	<p>Rem Koolhaas Public Library, Seattle, 2004</p>	<p>JuanColl-Barreu Departamento de Sanidad Bilbao, 2008</p>
Ентеријерски ниво			
	<p>Hans Poelzig Großes Schauspielhaus, Berlin, 1919</p>	<p>Giovanni Michelucci San Giovanni Battista church, Florence, 1960-63</p>	<p>Zaha Hadid Monsoon Restaurant, Sapporo, 1990</p>

Табела 13.

Репрезентативни примери индивидуалних експресија у архитектонском стваралаштву

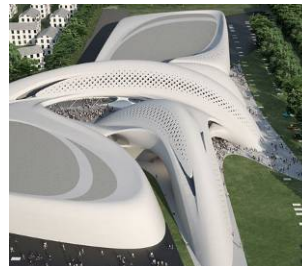
Заха Хадид (Zaha Hadid)



Performing Arts Center, 2007
Abu Dhabi



Heydar Aliyev Centre, 2012
Baku



Jesolo Magica Centre, 2010-14
Jesolo

Даниел Либескинд (Daniel Libeskind)



Jewish museum, 1989-99
Berlin



Villa Libeskind, 2009
Datteln



Royal Ontario Museum, 2007
Toronto

Френк Гери (Frank Gehry)



Weisman Art Museum, 1993
Minneapolis



Guggenheim Museum, 1997
Bilbao



Walt Disney Concert, 2003
Los Angeles

Алберто Кампо Баеза (Alberto Campo Baeza)



Casa Gaspar, 1992
Cadiz













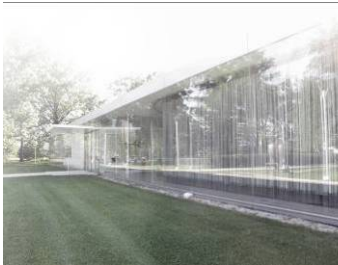

Casa Guerrero, 2005
Cadiz



Olnick Spanu House, 2008
Garrison

Табела 14.

Категорије експресивности и репрезентативни примери експресивног израза у архитектури

Екстравертно	„Колерично”	Frank Gehry	Erick Van Egeraat	Juan Coll Barreu
		 <p>National bank, Prague</p>	 <p>ING Headquarters, Budapest</p>	 <p>Sede del Departamento de Sanidad, Bilbao</p>
Екстравертно	„Санвинично”	Antonio Gaudi	Moshe Safdie	Hundertwasser
		 <p>Casa Batllo, Barcelona</p>	 <p>Habitat 67, Montreal</p>	 <p>Hundertwasser house, Vienna</p>
Интравертно	„Флегматично”	Le Corbusier	Otto van Spreckelsen	Mies Van Der Rohe
		 <p>Villa Savoie, Poissy</p>	 <p>Arche de la Défense, Paris</p>	 <p>German pavilion, Barcelona</p>
Интравертно	„Меланхолично”	SANAA	SANAA	Alberto Campo Baeza
		 <p>New Museum of Contemporary Art, New York</p>	 <p>Glass museum, Toledo</p>	 <p>Casa Gaspar, Cadiz</p>

Табела 15.

Компарација појмова експресија, експресивност и експресионизам.

експресија	експресионизам (у ширем смислу)	експресивност
активност ствараоца, која се одвија с циљем јасног и аутентичног изражавања мисли, емоција или осећања према објектима у окружењу.	стваралачка тенденција која има за циљ да на радикалан и аутентичан начин, путем екстремног приступа архитектонком обликовању и артикулацији, исказе емоције, мисли и визије ствараоца.	својство или скуп особина уметничког дела, које успостављају особену релацију између уметничког израза и публике са којом дело комуницира.

Табела 16.

Синтезни приказ најзначајнијих примера експресионистичких тенденција у Србији

НАГОВЕШТАЈИ ЕКСПРЕСИОНИЗМА У СРБИЈИ ПРЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА						
Р.б.	Назив дела	Прој.-Изгр.	Аутор	Ск	Пл	Дк
1	Вила „Лујза”, Палић	1891 - 1892	непознат			•
2	Вила „Bagolyvár”, Палић	1891 - 1892	непознат			•
3	Синагога, Трг Комора и Јакаба 4, Суботица	1899 - 1902	Marcell Komor, Dezső Jakab	○		•
4	Ватрогасна касарна, Поштанска 12, Сента	1902 - 1904	Béla Lajta Leitersdorfer	○		•
5	Палата Рајхл, Парк Ференца Рајхла 5, Суботица	1903 - 1904	Ferenc Raichle		•	○
6	Палата Јозефа Менрата, Краља Александра 14, Н.Сад	1907 - 1908	Lipót Baumhorn		•	
7	Стара телефонска централа, Косовска 47, Београд	1906 - 1908	Бранко Таназовић	○		•
8	Синагога „Бет Израел”, Цара Уроша 20, Београд	1906 - 1908	Милан Капетановић		•	
9	Зграда Окружног начелства, V конгреса бб, Врање	1907 - 1908	Петар Поповић		•	
10	Министарство просвете, Краља Милана 2, Београд	1907 - 1912	Бранко Таназовић			•
11	Водоторањ, Парк народних хероја бб, Палић	1909 - 1910	Marcell Komor, Dezső Jakab	•		○
12	Палата Адамовић, Трг младенца, Нови сад	1910 - 1911	Géza Márkus, Frigyes Spiegel		•	
13	Градска кућа, Трг Синагоге 3, Суботица	1908 - 1912	Marcell Komor, Dezső Jakab	○		•
14	Смедеревска кредитна банка, Теразије 39, Београд	1910 - 1912	Милорад Рувидић, Исаил Фидановић		•	○
15	Храм Светог Саве (пројекат)	1912	Alban Chambon	•	○	
16	Соколски дом (пројекат)	1912	Момир Коруновић	•		
17	Пошта 1, Браће Југовића 19, Београд (пројекат)	1912 - 1914	Момир Коруновић		•	
ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У СРБИЈИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА						
Р.б.	Назив дела	Прој.-Изгр.	Аутор	Ск	Пл	Дк
18	Прво дунавско паробродско друштво, Београд	1923 - 1926	Alexander Popp, Стеван Тоболар	•	○	
19	Павиљон Краљевине СХС, Филадельфија	1924 - 1925	Петар и Бранко Крстић	•		○
20	Храм Светог Саве, Београд (пројекат)	1926	Душан Бабић	•		
21	Храм Светог Саве, Београд (пројекат)	1926	Петар и Бранко Крстић	•		
22	Храм Светог Саве, Београд (пројекат)	1926	Милан Злоковић	•		
23	Пијаца „Зелени венац”, Београд	1924 - 1926	Виктор Рос	•		○
24	Стамбени објекат, Задарска 6, Београд	1926 - 1928	Бранислав Којић		•	
25	Министарство ПТТ, Мајке Јевросиме 13, Београд	1926 - 1930	Момир Коруновић		•	○
26	Пошта 2, Савски трг 2, Београд	1927 - 1930	Момир Коруновић		•	
27	Пијачна хала, Цветни трг, Београд (пројекат)	1928	Јан Дубови	•		
28	Павиљон Краљевине СХС, Барселона	1928 - 1929	Драгиша Брашован	•		○
29	Соколски дом „Матица”, Делиградска 27, Београд (пројекат)	1929 - 1936	Момир Коруновић		•	
30	Ратнички дом, Београд (конкурсно решење)	1929	Бранислав Маринковић		•	
31	Црква Светог Антуна Падованског, Брегалничка 14, Бгд	1929 - 1932	Јоже Плечник	•		○
32	Пошта 1, Таковска 2, Београд	1930 - 1938	Владимир Андросов			•
33	Команда ратног ваздухопловства, Авијатичарски трг, Земун	1933 - 1935	Драгиша Брашован	•	○	
34	Спомен-капела српских јунака, Зебрњак	1934 - 1937	Момир Коруновић	•		
35	Палата Дунавске Бановине, Бул. Михајла Пупина 16, Н.Сад	1935 - 1940	Драгиша Брашован	•		
36	Палата хипотекарне банке, Београд (пројекат)	1938	Милан Злоковић	•		
37	Палата хипотекарне банке, Београд (пројекат)	1938	Hinko Bauer, Marjan Haberle	•		
38	Палата хипотекарне банке, Кнез Михајлова 2, Београд	1938 - 1939	М.Гракалић, Б.Бон, М.Прљевић	•	○	
39	Интернат Богословског факултета, Мије Ковачевића 11, Бгд	1939 - 1940	Александар Дероко, Петар Анагности	•		○
40	Евангелстичка црква, Св. Мире Траиловић 1, Београд	1939 - 1943	Otto Bartning	•		○

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У СРБИЈИ ТОКОМ ПОСТОЈАЊА ФНРЈ/СФРЈ (1945-1991)						
Р.б.	Назив дела	Прој.-Изгр.	Аутор	Ск	Пл	Дк
41	Народно позориште, Ужице	1953 - 1961	Станко Мандић	•		○
42	Музеј Револуције, Београд (конкурсно решење)	1961	Вјенцеслав Рихтер	•		
43	Сајамска хала бр. 3, Лесковац	1952 - 1962	Милорад Цветић	•		
44	Спирални хотел за самце, Београд	1961 - 1962	Преград Ристић, Јован Андрејевић	•		
45	Стамбена кула за проф. Београд. Универз., Београд	1962 - 1963	Ристо Шекерински	•	○	
46	Министарство одбране - Генералштаб, Београд	1953 - 1965	Никола Добровић	•		○
47	Музеј савремене уметности, Београд	1959 - 1965	Иван Антић, Иванка Распоповић	•		
48	Телекомуникациони торањ, Авала	1959 - 1965	Угљеша Богуновић, Слободан Јањић	•		
49	Центар месне заједнице „Фонтана”, Нови Београд	1963 - 1967	Урош Мартиновић	•		
50	Стамбени објекат, Браће Југовића 14, Београд	1964 - 1967	Михајло Митровић		•	○
51	Југословенски павиљон, Монтреал	1965 - 1967	Мирослав Пешић	•		
52	Дом културе „Јован Томић”, Нова Варош	1965 - 1969	Александар Радојевић	•		
53	Галерија „Јован Поповић”, Опово	1969 - 1970	Спасоје Крунић, Милорад Бербаков	•		
54	Спомен кућа битке на Сутјесци, Тјентиште	1964 - 1971	Ранко Радовић	•		○
55	Стамбени објекти „Телевизорка”, Нови Београд	1965 - 1971	Илија Арнаутовић		•	○
56	Робна кућа „Стокес”, Нови Сад	1968 - 1972	Милан Михелич		•	
57	Зграда службе друштвеног књиговођства, Краљево	1969 - 1973	Петар Вуловић		•	○
58	Спортски центар „25. мај”, Београд	1971 - 1973	Иван Антић	•		
59	Спортска дворана „Пионир”, Београд	1972 - 1973	Драгољуб Бакић, Љиљана Бакић	•	○	○
60	Железничка станица, Ужице	1970 - 1975	Станко Мандић	•		
61	Бивета на извору, Врњачка бања	1972 - 1975	Михајло Митровић	•		
62	Мотел „Млинарев сан”, Шевељ, Ариље	1974 - 1975	Михајло Митровић	•	○	
63	Меморијални музеј „21. октобар”, Крагујевац	1965 - 1976	Иван Антић, Иванка Распоповић	•		○
64	Хотел „Врбак”, Нови Пазар	1974 - 1976	Томислав Миловановић	•	○	○
65	Резиденција иранског амбасадора, Београд	1974 - 1976	Петар Петровић, Оливера Петровић	•	○	
66	Самачки хотел „Паја Мрдановић” на Карабурми, Београд	1974 - 1976	Петар Петровић	•	○	
67	Комбинована дечија установа, Београд	1973 - 1977	Љиљана Бакић	•		
68	Стамбени објекат, Браће Југовића 10, Београд	1973 - 1977	Михајло Митровић	•		
69	Рехабилитациони центар „Меркур”, Врњачка бања	1972 - 1978	Милош Константиновић	•		
70	Стамбени торањ „У”, Крагујевац	1974 - 1978	Драгољуб Бакић	•		
71	Универзална дворана „Боро и Рамиз”, Приштина	1974 - 1978	Живорад Јанковић	•		
72	Ресторан „Липов лад”, Београд	1976 - 1978	Драган Вучић	•		
73	Дворана зимских спортова „Пионир”, Београд	1977 - 1978	Љиљана Бакић, Драгољуб Бакић	•		○
74	Трафостаница „Филмски град”, Београд	1977 - 1979	Александар Ђокић	•		
75	Музеј битке на Батини, Сомбор	1974 - 1981	Милорад Бербаков, Мирјана Бербаков	•		
76	Дом културе „Политика”, Крупањ	1976 - 1981	Иван Антић	•		
77	Хотел „Златибор”, Ужице	1980 - 1981	Светлана Радевић	•		
78	Торањ за технолошку воду „ТЕЦ 2”, Крагујевац	1981 - 1981	Бранислав Митровић	•		○
79	Народна и универзитетска библиотека, Приштина	1970 - 1982	Андрија Мутњаковић	•	○	
80	Војномедицинска академија, Београд	1973 - 1982	Јосип Осојник, Слободан Николић	•		
81	Командно оперативни центар полиције, Београд	1979 - 1983	Спасоје Крунић	•		
82	Зграда српско-норвешког пријатељства, Горњи Милановац	1981 - 1987	Александар Ђокић	•		○
83	Музеј ваздухопловства, Сурчин, Београд	1969 - 1989	Иван Штраус	•		
84	Хотел „Хајат” и пословна зграда „Југонетрол”, Београд	1989 - 1990	Иван Антић	•		

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У СРБИЈИ ПОСЛЕ РАСПАДА СФРЈ (1992-2000)						
Р.б.	Назив дела	Прој.-Изгр.	Аутор	Ск	Пл	Дк
85	Пијаца и тржни центар на Бановом брду (пројекат), Бгд	1991 -	Александар Ђокић, Владимир Матић	•		
86	Позориште „Атеље 212”, Београд	1988 - 1992	Ранко Радовић, Радивоје Динуловић	•		
87	Пословни објекат „Кристал”, Београд	1990 - 1995	Спасоје Крунић, Слободан Рајовић		•	
88	Очна клиника „Фјодоров” у Калуги, Русија (пројекат)	1992 -	Марио Јобст	○		•
89	Бензинска станица „Дејтон”, Београд	1992 - 1995	Марио Јобст	•		○
90	Пословни објекат „Прогрес”, Београд	1990 - 1996	Миодраг Мирковић, Љубодраг Мангов	•		
91	Пословни објекат „МПС”, Београд	1988 - 1997	Бранислав Митровић	•		
92	Пословни објекат „Цептер”, Београд	1991 - 1997	Б.Митровић, В.Милуновић		•	
93	Монашка кућа, манастир Увац	1997 - 1998	Благога Пешић	•		
94	Стамбено пословни објекти у „YUBC” центру, Београд	1995 - 1999	Марио Јобст	•		○
95	Меморијални центар, Равна гора	1998 - 2000	Спасоје Крунић	•		
96	Пословна зграда телевизије „Пинк”, Београд	1998 - 2000	Александар Спајић	•		
97	Управна зграда „ХВБ банка”, Београд	1999 - 2002	Бранислав Митровић	•		
98	Управна зграда „Креативни центар”, Београд	2000 - 2002	Михаило Чанак	•		
99	Пословни објекат „СRRON - Орач”, Београд	1996 - 2003	Огњен Ђуровић	•		
100	Пословни објекат „Зора”, Београд	1994 - 2005	Спасоје Крунић	•	○	

Легенда: **Ск** - наглашена скалптуралност дела; **Пл** - наглашена пластичност површина; **Дк** - наглашена декоративност и колоризам

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Алфиревић И. Ђорђе је рођен је 1976. године у Београду. Основну школу и гимназију је завршио у Земуну. На Архитектонски факултет Универзитета у Београду се уписао 1994. године. Диплому инжењера архитектуре је стекао 2002. године (смер: *Унутрашња организација простора – ентеријер*) након одбрањеног дипломског рада под називом „*Културни центар и апартманско насеље на Гардошу, Земун*”, код ментора професора Дарка Марушића, са највишом оценом. Постдипломске студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду (смер *Архитектонско и урбанистичко пројектовање*) је уписао 2003. године. Звање магистра наука из области архитектуре и урбанизма је стекао 2010. године, након одбрањене магистарске тезе, под називом „*Обнова и развој Рајачких пивница - оптималне методе пројектовања у контексту заштићене средине*”, код ментора професора Василија Милуновића, са највишом оценом. Пријаву докторске тезе под руководством ментора проф. др Александра Игњатовића и називом „*Експресионизам у архитектури XX века у Србији*”, је поднео у јануару 2012. године, након чега је добио сагласност на тему од стране Универзитета у Београду у јуну 2012. године.

Професионалну каријеру је започео као истраживач-стипендиста (Министарства за науку и технолошки развој републике Србије) у Институту за Архитектуру и урбанизам Србије у Београду, у коме је био ангажован од 2000. до 2006. године. Након положеног државног испита и добијне лиценце за пројектовање 2006. године је основао пројектни биро *Vectoring*. Током 2008. и 2009. године је био ангажован у предузећу Машинопројект Копринг, на позицији самосталног, а затим и одговорног пројектанта. Статус самосталног уметника и чланство у Удружењу ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС) је добио 2011. године, након чега је успоставио самосталну пројектантску праксу у оквиру Студија Алфиревић. Учествовао је на више домаћих и међународних архитектонских конкурса, од којих су неки награђивани и публиковани. Добитник је Борбине награде за архитектуру у 2001. години (студентска категорија), награде Београдског универзитета за најбољи истраживачки пројекат у 2000. години и Годишње награде УЛУПУДС-а за 2012. годину. Поред архитектуре се активно бави уметничким стваралаштвом и едукацијом у областима архитектуре и уметности. Своје уметничке радове је излагао на више колективних и пар самосталних изложби.

Аутор је монографије под насловом „*Рајачке пивнице: заштита, обнова, развој - методе пројектовања у контексту заштићене средине*” (Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орионарт, 2011.) и неколико научних текстова објављених у домаћим публикацијама националног и интернационалног значаја.

Изјава о ауторству

Потписани-а мр ЂОРЂЕ АЛФИРЕВИЋ, дипл. инж. архитектуре

број индекса _____

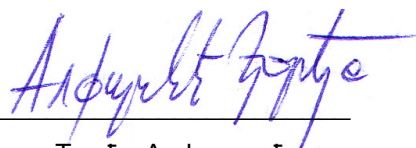
Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ XX ВЕКА У СРБИЈИ”

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

Потпис докторанда



мр Ђорђе Алфиревић

У Београду, 06.04.2015. године

Изјава о коришћењу

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

„ЕКСПРЕСИОНИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ XX ВЕКА У СРБИЈИ”

која је моје ауторско дело.

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

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

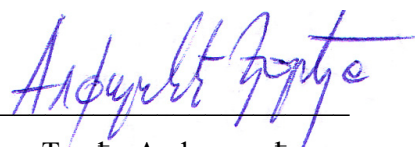
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

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

Потпис докторанда



мр Ђорђе Алфиревић

У Београду, 06.04.2015. године

1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.