

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
Архитектонски факултет

Мр Марија Р. Милинковић
**АРХИТЕКТОНСКА КРИТИЧКА ПРАКСА:
ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ**
докторска дисертација

Београд, 2012

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
Архитектонски факултет

Мр Марија Р. Милинковић
**АРХИТЕКТОНСКА КРИТИЧКА ПРАКСА:
ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ**
докторска дисертација

Београд, 2012

UNIVERSITY OF BELGRADE
Faculty of Architecture

M.Sc. Marija R. Milinković
**ARCHITECTURAL CRITICAL PRACTICE:
THEORETICAL MODELS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012

Ментор:

Др Љиљана Благојевић, ванредни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Чланови комисије:

Бранислав Митровић, редовни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

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

Др Миодраг Шуваковић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

Др Петар Бојанић, виши научни сарадник
Институт за филозофију и друштвену теорију у Београду

Датум одбране:

Београд

АРХИТЕКТОНСКА КРИТИЧКА ПРАКСА: ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ

РЕЗИМЕ

Тема овог истраживања је методолошки концепт *архитектонске критичке праксе*, његова теоријска поставка и истраживање кроз студију критичког дискурса модерне архитектуре у југословенском културном простору. Његов основни циљ је да се модерна архитектура у Југославији сагледа у теоријском контексту критичког мишљења и да се одреде и научно објасне њене карактеристике и посебности. У ширем смислу, циљ овог рада је стицање научних сазанања о могућностима и принципима успостављања критичког дискурса у савременој архитектонској теорији и пракси.

У првом делу истраживања постављен је теоријски оквир рада, анализирани су референтни концепти архитектонске теорије и критичке теорије, и проблем истраживања је ситуиран у просторно-временском контексту. Други део дисертације је конципиран као историјско-интерпретативно истраживање које се састоји из четири студије случаја у којима се претходно постављене тезе испитују у конкретним историјским условима и, на основу резултата истраживања, конструишу теоријски модели архитектонске критичке праксе.

Теоријски оквир је постављен кроз испитивање и систематизацију кључних појмова: *критика*, *критичка теорија*, *критичка архитектура*, *пракса*, *теоријска пракса* и *архитектонска критичка пракса*. Хипотезе постављене у појмовнику се даље проверавају кроз критичку анализу референтних текстова из области архитектонске теорије, естетике, филозофије и друштвене теорије, међу којима се, као главна теоријска упоришта издвајају радови Манфреда Тафурија (Manfredo Tafuri) и Теодора Адорна (Theodor Adorno).

Концепт *архитектонске критичке праксе* је теоријски објашњен као шири појам у односу на концепте *архитектонске критике* и *критичке архитектуре*, које је у својој књизи *Teorie e storia dell'architettura* (1968) објаснио Тафури, и 1980-их година теоријски развио Мајкл Хејз (К. Michael Hays). Проблеми критичког дискурса су посматрани у контексту актуелне дебате о улози критичког мишљења у архитектури, као једног од најзначајнијих питања савремене архитектонске теорије. Кроз студију идеја посткритичке теорије (Michael Speaks, Sarah Whiting, Robert Somol, Stan Allen, Silvia Lavin), идентификовани су кључни проблеми радикалне критике, проблеми негативитета, деструкције и инхибиције, и постављено је кључно питање теоријске расправе: да ли је, у оквиру самог концепта критике, могуће пронаћи ефикасан коректив?

Полазећи од претпоставке да су филозофски концепти Франкфуртске школе релевантни за разумевање феномена модерне уметности и архитектуре, и да теза о двоструком карактеру уметности, коју је поставио Адорно у *Естетичкој теорији* (1970), има капацитет да различите облике критичког мишљења обједини кроз јединствен концептуални механизам, поставили смо помоћну хипотезу истраживања: критички дискурс у архитектури је одређен континуитетом принципа критичке амбиваленције (двоструког карактера уметности: као друштвеног производа и аутономне творевине) и променљивом позицијом субјекта, објекта и средстава критике. Такође, утврдили смо да је променљивост критичких позиција условљена променама историјског, културног, односно друштвено-политичког контекста.

У складу са идејама филозофије праксе, објашњеним у радовима Луја Алтисера (Louis Althusser) и југословенске филозофске групе *Praxis*, архитектонска критичка пракса је одређена као поље шире стручне делатности које претпоставља квалитете опште, друштвене праксе. Потцртавајући концептуални помак од архитектонског објекта као инструмента критике према сложеном методолошком апарату у коме су различити облици теоријског и пројектантског рада схваћени као проширени медијум архитектосног критичког мишљења и деловања, указали смо на основне карактеристике овог концепта и, ослањајући се

на истраживања Пјера Бурдјеа (Pierre Bourdieu), препознали специфична својства друштвене праксе: ситуациону логику, дисперзност и адаптивност.

Овако постављен теоријски концепт је испитан кроз историјску анализу кључних примера критичког дискурса модерне архитектуре у Југославији. Као основна критичка парадигма издвојен је принцип савремености и идентификовани су елементи трансцедентне и иманентне критике у појединачним примерима архитектонске праксе, односно, према Тафуријевој теорији, феномени критичке *авангарде* и *експериментализма*. Студија је показала да се Тафуријева теорија не може у потпуности применити на југословенски културни контекст и указала на посебности југословенског критичког дискурса. На маргини критичке опозиције авангарда-експериментализам, као преседани који указују на могућности трансформације, проширења и отварања критичког дискурса у архитектури, издвојене су четири посебне историјске ситуације, које су постале предмет другог дела истраживања.

Први критички модел је конструисан кроз студију раних пројеката архитекта Николе Добровића (1897-1967). Анализирани су његови први изведени објекти, саграђени у Прагу у периоду између 1927-1934. године, међу којима се издваја кућа Антонина Јиндрака (Antonín Jindrák) из 1928. године. Специфичност његове критичке позиције је посматрана у ширем контексту централно-европске архитектонске авангарде и теоријски је објашњена као *латентна критика*. Други модел је конципиран као студија случаја пројектовања и изградње Дома Југословенског удружења новинара у Београду (1930-1935), загребачког архитекта Ернеста Вајсмана (1903-1985). У средиште овог истраживања постављен је проблем *критичке рецепције* архитектонске авангарде, и анализиран је процес њеног посредовања у пројектовању и реализацији овог објекта. Предмет треће критичке студије је процес планирања и изградње Музеја револуције у Београду према пројектима загребачког архитекта, Вјенцеслава Рихтера: од 1961. године, када је расписан архитектонски конкурс, до 1982, када је у потпуности обустављена његова изградња. Ова студија истражује феномен *прекинуте критике* и указује на непостојаност, променљивост и трансформабилност

критичког дискурса у архитектури. Последњи критички модел бави се радом архитекта Милана Злоковића (1897-1965) на пројектовању и изградњи Туристичког насеља у Улцињу (1961-1964). Кроз студију основних карактеристика Злоковићевог пројектантског метода у односу на специфичности културног контекста, анализиран је проблем успостављања одговарајуће *критичке дистанце*.

У сваком од наведених случајева идентификован је комплексан критички однос према постојећој друштвеној стварности, који је заснован на принципу двоструког карактера архитектуре, и препознат је јединствен критички моменат еманципације. Истраживање је показало да концепт архитектонске критичке праксе подразумева инвенцију, конструкцију и употребу разноврсних критичких инструмената архитектонског и урбанистичког пројектовања, као и критичких метода историје и теорије архитектуре. Кроз студију специфичности југословенског искуства модерности, померањем тежишта дискусије са критичке архитектуре на проширено поље архитектонске критичке праксе, назначене су могућности отварања и реконцептуализације критичког дискурса у савременој архитектури.

Кључне речи:

критика, пракса, критичка теорија, критичка архитектура, архитектонска критичка пракса, Никола Добровић, Ернест Вајсман, Вјенцеслав Рихтер, Милан Злоковић

Научна област: АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ

Ужа научна област: ИСТОРИЈА И ТЕОРИЈА АРХИТЕКТУРЕ И УРБАНИЗМА

УДК: 72.01 (043.3)

ARCHITECTURAL CRITICAL PRACTICE: THEORETICAL MODELS

SUMMARY

The subject of this research is the methodological concept of *architectural critical practice*: its theoretical postulation and historical examination through the study of the critical discourse of modern architecture in Yugoslavia.

Its main objective is to examine modern architecture in Yugoslavia in the theoretical context of critical thinking and to explain its specificities within the frame of reference of the critical architecture of modernism in an international context. In a broader sense, the particular aim of this research is to gain scientific insights into the possibilities and principles of establishing architectural critical discourse, and thus to make a contribution to the contemporary theoretical debate on the role, forms and scope of critical thinking in architecture.

The first section of this dissertation establishes the theoretical framework of the research, examines referential concepts of architectural theory and critical theory and situates the subject of investigation in the geographical and historical context. The second section is conceived as historical-interpretative research composed of four case studies in which previously postulated theses are examined in specific historical circumstances and theoretical models of architectural critical practice are constructed based on research results.

The theoretical framework is set up through the examination and systematization of key notions: *critique*, *critical theory*, *critical architecture*, *practice*, *theoretical practice* and *architectural critical practice*. The hypotheses proposed in thus formed glossary are further tested through a critical analysis of referential texts from the fields of architectural theory, aesthetics, philosophy and social theory, among which the works

of Manfredo Tafuri and Theodor Adorno stand out as the main theoretical points of reference.

The concept of *architectural critical practice* is theoretically explained as a term broader than the concepts of *architectural criticism* and *critical architecture*, which were explicated by Tafuri in his book *Theories and History of Architecture [Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968)] and theoretically developed in the 1980s by K. Michael Hays. The problems of critical discourse are viewed in the context of the current debate on the role of critical thinking in architecture, as one of the most significant topics of contemporary architectural theory. Through the notions of the postcritical theory, presented in the work of Michael Speaks, Sarah Whiting, Robert Somol, Stan Allen and Silvia Lavin, the major problems of radical criticism, i.e. problems of negativity, destruction and inhibition, are identified, and a key question of this theoretical research is raised: can an efficient remedy be found within the framework of the very concept of criticism?

On the assumption that the philosophical concepts of the Frankfurt school are relevant to understanding the phenomena of modern art and architecture and that the thesis about the double character of art, put forward by Adorno in his *Aesthetic Theory [Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970)], has the capacity to unify different forms of critical thinking through a unique conceptual mechanism, a secondary research hypothesis is postulated. It argues that the critical discourse in architecture is determined by the continuity of the principle of critical ambivalence (i.e. of the double character of art, as both autonomous and *fait social*) and by the changeable position of the subject, object and devices of criticism. Furthermore, it is established that the changeability of the critical positions is conditioned (prompted or inhibited) by the changes of the historical, cultural, and socio-political context.

In keeping with the ideas of the philosophy of practice, explained in the works of Louis Althusser and the Yugoslav philosophical group *Praxis*, architectural critical practice is defined as a field of broad professional activity which entails qualities of a general, social practice. Underscoring the conceptual shift from the singular

architectural building as an instrument of criticism to a complex methodological apparatus in which different forms of theoretical and design work are understood as an extended medium of architectural critical thought and activity, we point out the basic characteristics of this concept and, relying on Pierre Bourdieu's research of social practice, we identify its specific features: situational logic, dispersedness and adaptability.

The theoretical concept thus established is examined through a historical analysis of the key examples of critical discourse of modern architecture in Yugoslavia. The principle of contemporariness is singled out as the basic critical paradigm and, based on the theses advanced in Tafuri's theory, elements of transcendent (avant-garde) and immanent (experimental) criticism are identified in individual examples of architectural practice. The study shows that Tafuri's theory is not fully applicable to the Yugoslav cultural context and points out the specificities of the Yugoslav critical discourse. On the margin of the Tafuri's critical opposition between the avant-garde and experimentalism, four separate historical situations, subjects of the second part of the research, are identified as precedents indicating the possibilities of transforming, extending and opening up critical discourse in architecture.

The first critical model is structured as a study of early projects of architect Nikola Dobrović (1897-1967). The object of this analysis are his first constructed buildings, built in Prague between 1927 and 1934, among which Antonin Jindrak's house stands out (Krč, 1928). The particularity of his critical position is viewed in the wider context of Central European architectural avant-garde and theoretically explained as *latent criticism*. The second model is conceived as a case study of the design and construction of the Yugoslav Journalists' Association Center in Belgrade (1930-1935), by architect Ernest Weissmann (1903-1985). This research focuses on the problem of the *critical reception* of architectural avant-garde and examines the process of its mediation through the construction of this building. The construction of the Museum of Revolution in Belgrade (1961-1982), based on the designs of architect Vjenceslav Richter (1917-2002), is the subject of the third critical study, which explores the phenomenon of *interrupted criticism* and points out the inconstancy, changeability and

transformability of critical discourse in architecture. The last critical model analyses the work of architect Milan Zloković (1897-1965) on the design and construction of the Tourist Settlement in Ulcinj (1961-1964). Through a study of the basic characteristics of Zloković's design method, in relation to the particularities of the specific cultural context, the problem of establishing the appropriate *critical distance* is questioned and analysed.

In each of these cases a complex critical attitude towards the existing social reality and the unique critical moment of emancipation is recognized. The research shows that the concept of architectural critical practice is founded on the principle of the double character of architecture and it involves invention, construction and use of diverse critical instruments of architectural and urban design, as well as the critical methods of the history and theory of architecture. Through the study of the unique experience of the Yugoslav modernism, by shifting the focus from the critical architecture to the extended field of architectural critical practice, the further possibilities of opening up contemporary critical discourse in architecture are conceptually indicated.

Key words:

critique, practice, critical theory, critical architecture, architectural critical practice, Nikola Dobrović, Ernest Weissmann, Vjenceslav Richter, Milan Zloković

Scientific Field: Architecture and Urbanism

Specific Scientific Field: History and Theory of Architecture and Urban Planning

UDK: 72.01 (043.3)

ПРЕДГОВОР

Ова докторска дисертација је настала као резултат претходних истраживања у области историје и теорије модерне архитектуре у Србији и Југославији. Почетна истраживања су се бавила односом архитектонске теорије и праксе кроз анализу теоријских радова Милана Злоковића у области модуларне координације и теорије пропорција, са једне, и пројеката и реализованих објеката Николе Добровића насталих током 1930-их година, са друге стране. Пропорцијска и структурална анализу два Добровићева објекта настала у овом периоду, виле Весна на Лопуду и виле Свид у Затону, код Дубровника, публикована је у стручном часопису *Arhitektura i urbanizam* под насловом „«Духовни модул» архитекта Николе Добровића: анализа модуларне координације на примеру два пројекта из дубровачког периода”. Резултати овог истраживања постали су интегрални део магистарске тезе „Критичка пракса архитекта Николе Добровића: дубровачки период 1934-1941”, одбрађене 2007. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду.

Анализа Добровићевог дубровачког опуса указала је на критички карактер његове стручне праксе, која је заснована на модернистичком одбацивању еkleктичких метода грађења у историјским стиловима и, истовремено, на преиспитивању модернистичких канона који су обележили формирање интернационалног стила и означили прву кризу модерног покрета у архитектури. Испитивање овог критичког метода спроведено је кроз анализу реализованих објеката на подручју Дубровника, хотела *Grand*, реконструкције палате Спонза, модерних вила и Дома Феријалног савеза, и кроз студију Добровићевог теоријског рада, односно идеја и концепција постављених у неизведеним пројектима и необјављеним текстовима. У истраживању је утврђено да је Добровићева критичка пракса резултат његове интензивне интеракције са конкретним природним, архитектонским и друштвеним условима контекста, и да је, као таква, укључивала латентне утопијске и субверзивне методе професионалног деловања.

Проблем архитектонске критичке праксе, који је постављен у средиште овог истраживања, произашао је из рада на магистарској тези и даљег рада на читању, разумевању и интерпретацији Добровићевих пројеката и теоријских

радова, као и њиховим порођењем са радом других југословенских архитеката модерног правца. Као резултат овог увида у шире процесе и сродне методолошке концепције, предмет истраживања је проширен са пројектантског опуса једног од кључних актера модерног покрета, на некохерentan систем различитих архитектонских пракси, обједињених заједничком историјском и географском одредницом *модерна архитектура у Југославији*. Овако дефинисан историјски оквир не имплицира постојање јединственог архитектонског и урбанистичког израза, већ упућује на испитивање повезаних и међусобно условљених појава и сложених процеса у оквиру хетерогеног културног и друштвеног простора. У истраживању полазимо од става да је за разумевање ових феномена и процеса, неопходно сагледати шири, југословенски контекст модернизма и релације које су постојале изван граница новонасталих самосталних држава. У овом смислу, модернистички пројекат, као и феномен југословенског културног простора, нећемо посматрати као затворену, историјску конструкцију, већ као комплексно поље, отворено за нове, савремене интерпретације.

АРХИТЕКТОНСКА КРИТИЧКА ПРАКСА: ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ

САДРЖАЈ:

УВОД

Уводне напомене о теми...[01]	
СТАЊЕ ИСТРАЖИВАЊА.....[03]	
Образложење предмета истраживања...[03]	
Критичка анализа литературе о предмету истраживања...[04]	
ПОСТАВЉАЊЕ ЗАДАТАКА И ОДРЕЂИВАЊЕ ЦИЉА ИСТРАЖИВАЊА.....[13]	
Полазне хипотезе истраживања...[14]	
Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата...[15]	
ПРОГРАМ ИСТРАЖИВАЊА (материјал и методе).....[16]	
Генерална структура докторске дисертације...[18]	

ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА

I. ДЕО

АРХИТЕКТОНСКА КРИТИЧКА ПРАКСА: ТЕОРИЈСКА ПОСТАВКА

ГЛАВА 1

1. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА.....[21]	
1.1 Испитивање и систематизација кључних појмова...[23]	

ГЛАВА 2

2. ПАРАДОКС (ДИС)КОНТИНУИТЕТА.....[41]	
2.1 Принцип негације: архитектонска критика и критичка архитектура...[44]	
2.2 Превазилажење негативитета: двоструки карактер архитектуре...[62]	

ГЛАВА 3

3. ПАРАДОКС САВРЕМЕНОСТИ.....[73]	
3.1 Савремена архитектура: методолошки концепт...[75]	
3.2 Југословенско искуство модерности између субверзије и утопије...[86]	
3.2.1 Транспозиције авангардне критике: критички дискурс југословенске архитектуре у периоду између два светска рата...[89]	
3.2.2 Транспозиције експерименталистичке критике: критички дискурс у архитектури социјалистичке Југославије...[102]	

II ДЕО

ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ: ИСТРАЖИВАЊЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ

ГЛАВА 4

- 4. КРИТИКА АВАНГАРДЕ.....[118]
- 4.1 Латентна критика у раним пројектима архитекта Николе Добровића (1927-1934)...[118]
- 4.2 Критичка рецепција: Дом Југословенског новинарског удружења у Београду архитекта Ернеста Вајсмана (1930-1935)...[130]

ГЛАВА 5

- 5. КРИТИКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛИЗМА.....[145]
- 5.1 Прекинута критика: Музеј револуције у Новом Београду архитекта Вјенцеслава Рихтера (1961-1982)...[145]
- 5.2 Критичка дистанца: Туристичко насеље у Улцињу архитекта Милана Злоковића (1961-1964)...[160]

ЗАКЉУЧЦИ И ПРЕПОРУКЕ

Могућност критичке праксе: проширено поље.....[175]

НАПОМЕНЕ УЗ ТЕКСТ.....[183]

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....[228]

ПРИЛОЗИ.....[241]

ИЛУСТРАЦИЈЕ...[241]

ТАБЕЛА...[265]

БИОГРАФИЈА АУТОРА.....[267]

Изјава о ауторству

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Изјава о коришћењу

СКРАЋЕНИЦЕ

ASCORAL Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale

ГАМП Група архитеката модерног правца

ИАБ Историјски архив града Београда

IAUS Institute for Architecture and Urban Studies

IUAV Istituto universitario di architettura di Venezia

КПЈ Комунистичка партија Југославије

НОП Народно-ослободилачки покрет

НР Народна република

RIBA Royal Institute of British Architects

СФРЈ Социјалистичка федеративна република Југославија

СИВ Савезно извршно веће

СКЈ Савез комуниста Југославије

СССР Савез совјетских социјалистичких република

UNNRA United Nations Relief and Rehabilitation Administration

ФНРЈ Федеративна народна република Југославија

CIAM Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

CIRPAC Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine

ЦК СКЈ Централни комитет Савеза комуниста Југославије

АРХИТЕКТОНСКА КРИТИЧКА ПРАКСА:
ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ

УВОД

Уводне напомене о теми

Тема овог истраживања је теоријска поставка и испитивање методолошког концепта архитектонске критичке праксе. Појам *критичке праксе*, у овом раду, означава специфичан облик архитектонске пројектантске делатности, који је истовремено рефлексиван и оперативан и који у себи интегрише елементе критичког мишљења. Испитивање карактеристика овог методолошког концепта, као и анализа услова и могућности успостављања критичке праксе у архитектури, чине тематски оквир ове докторске дисертације.

Полазећи од претпоставке да је модерничка идеја о еманципаторској улози критике у модерном друштву још увек релевантна у савременом, постмодерном и постсоцијалистичком историјском тренутку и да архитектура, као уметничка дисциплина, још увек има капацитет да уобличи и представи различите видове и облике критичког мишљења, у овом раду ћемо се бавити односом између архитектуре и критике, као једном од средишњих тема савремене теорије архитектуре. Проблем нестабилног и нефункционалног односа између архитектуре и критике, који је поставио Манфредо Тафури (Manfredo Tafuri) крајем 1960-их година, постао је, почетком двадесет првог века, кључно место у формирању ставова савремене посткритичке теорије. Теоретичари посткритике указали су на ограничења критичког дискурса у савременој архитектури и предлажили нове, ефикасније пројектантске методе, које претпостављају лакоћу стварања и перформативни карактер архитектонске дисциплине. У овом контексту, на самом почетку рада, поставили бисмо питање улоге, значаја и домета критичког мишљења у архитектури данас: да ли се, и на који начин, могу артикулисати нови механизми архитектонске

пројектантске критике, који би, са данашње тачке гледишта, били ефикасни и резистентни у исто време?

Претходна истраживања која смо спровели у области историје и теорије модерне архитектуре у Србији и Југославији, показала су да је у југословенском искуству модерности могуће препознати различите облике и специфичне методе критичког мишљења у архитектури, који се одликују нестабилношћу и променљивошћу критичких позиција, али и континуитетом и резистентношћу у односу на сталне и радикалне промене услова контекста. Утврдили смо да пројектантска пракса Николе Добровића, која је представљала средишњи предмет претходних студија, укључује различите критичке методе исказане кроз различите облике стручне праксе, од пројектантског до педагошког рада, и различите критичке инструменте: теоријске текстове и теоријске пројекате, критичке приказе и јавне дебате, оперативне урбанистичке планове и реализоване архитектонске објекте. Такође смо утврдили да Добровићев критички метод није био преседан у токовима модернизма у Југославији и да се сличне или битно другачије методе и концепти критичког мишљења могу идентификовати и у пракси других архитеката модерног правца. У овом раду, дакле, полазимо од основног хипотетичког става о постојању архитектонске критичке праксе у ширем опусу модерне архитектуре у Југославији и релевантности ове теме у контексту савремене архитектонске теорије.

Комплексност и ширина овако постављене истраживачке теме налаже прецизну конструкцију методолошког апарата и избор одговарајућих истраживачких тактика и техника. Кроз студију појединачних случајева и историјску анализу ширих друштвених процеса, бавићемо се методологијом архитектонског и урбанистичког пројектовања: општим стратегијама које су карактеристика одређене историјске епохе или структуралног циклуса, затим индивидуалним ауторским позицијама, њиховом сталношћу и променљивошћу, као и конкретним пројектантским методама и поступцима. Намера нам је да у овом раду поставимо теоријске конструкте, односно *теоријске моделе архитектонске критичке праксе*, кроз које бисмо контекстуализовали и научно интерпретирали различите трансформације критичког

дискурса у архитектури. Овакав приступ теми захтева сложено интердисциплинарно испитивање физичких феномена у комплексним историјским, друштвеним и политичким условима, те је стога рад конципиран као историјско-интерпретативно истраживање које се ослања на концепте савремене филозофије и друштвене теорије.

Образложење предмета истраживања

Средишњи проблем овог рада је двоструки карактер архитектуре: њен истовремени статус друштвеног производа и аутономне творевине. Проблем двоструког карактера уметности је поставио немачки филозоф, Теодор Адорно (Theodor Adorno) у књизи *Естетичка теорија* [Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970)], са идејом да би ова амбиваленција могла бити продуктивна јер отвара могућност за критику. Полазећи од Адорнове тезе, ово истраживање се бави испитивањем инхерентног критичког потенцијала архитектуре, односно њеним могућностима за успостављање концептуалног механизма који је истовремено аутономан и рецептиван, осетљив на посебности контекста и способан за самоуправљање.

Секундарни проблем истраживања је (критични) однос архитектонске теорије и праксе. У истраживању овог проблема полазне тачке су одређене тезом Манфреда Тафурија, једног од најзначајнијих историчара и теоретичара модерне архитектуре, о неопходности одвајања архитектонске критике и архитектонске праксе [Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968)]. У потрази за кључевима за превазилажење проблема дисконтинуитета између неоперативне архитектонске критике и некритичке архитектонске праксе, намеравамо да испитамо могуће импликације Алтисеровог (Louis Althusser) концепта *теоријске праксе*, која је медијатор између апстрактних концепата и конкретних научних сазнања и Хабермасовог (Jürgen Habermas) концепта *саморефлексије*, која упућује на психоаналитички модел, као парадигматски облик критичког знања.

Предмет истраживања је архитектонски модернизам у Југославији, односно онај део југословенске архитектонске теорије и праксе који је заснован на принципима критичког мишљења. Истраживање покреће критички потенцијал пројектантске праксе Николе Добровића, а расправа је усмерена у правцу анализе овог феномена у ширем контексту архитектуре и урбанизма, односно испитивања услова и могућности за успостављање критичке праксе у различитим фазама и облицима постојања југословенског друштвеног простора. На овај начин, хронолошки оквир истраживања је имплицитно одређен актом оснивања југословенске државе 1918. године, и процесом њеног распада током 1990-их година. Уз извесне апроксимације, овај временски период уједно коинцидира са појавом, трансформацијама и кризом модерног покрета у архитектури.

СТАЊЕ ИСТРАЖИВАЊА

Критичка анализа литературе о предмету истраживања

Будући да је рад конципиран као теоријска студија која се бави архитектонском пројектантском праксом, примарне изворе овог истраживања чине историјски документи који непосредно говоре о предмету и проблему истраживања: изведени архитектонски објекти, оригинална пројектна и фотографска документација, као и референтни писани извори: оригиналне белешке и рукописи архитектата, књиге и текстови објављени у периодици. Поред публиковане писане изворне грађе, која представља примарне библиографске изворе овог истраживања, литературу о предмету и проблему истраживања чине и радови из области историје и теорије архитектуре, као и референтна дела из области филозофије и друштвене теорије.

Према значају који имају за формирање информационе основе истраживања, цитирана и позивна литература у дисертацији може се поделити у три групе радова, на примарне и секундарне библиографске изворе, и општу литературу. Примарне библиографске изворе чине текстови чији су аутори уједно и непосредни актери архитектонског модерног покрета у Југославији: текстови самих архитектата, у којима

су непосредно исказане њихове ауторске позиције и пројектантски ставови, као и текстови из периода који се референтном архитектонском праксом баве са позиција архитектонске или уметничке критике. Секундарни библиографски извори су књиге и текстови који посредно говоре о предмету и проблему истраживања, а који су значајни за анализу како емпиријског, тако и теоријског аспекта методолошког концепта архитектонске критичке праксе. Прву групу секундарних извора чине теоријски радови и историографске студије чији је предмет истраживања модерна архитектура у Југославији, односно она архитектонска пракса која је уједно и предмет овог рада. Другу групу секундарних извора чине текстови из области историје и теорије архитектуре који су релевантни за ситуирање овог истраживања у контекст савремене теоријске расправе о улози критичког мишљења у архитектури. Трећу групу секундарних библиографских извора чине референтна дела критичке теорије и филозофије праксе. Текстови који су изван ове основне категоризације, а значајни су за сагледавање ширег контекста истраживања, наведени су уз списак библиографске грађе као општа литература.

Од фундаменталног значаја за формирање документационе основе овог рада су текстови југословенских архитеката у којима су експлицитно или имплицитно исказане њихове критичке ауторске позиције. Издвојили бисмо, пре свега, текстове Николе Добровића, класификоване према историјским циклусима у којима су настали. Међу текстовима објављеним у периоду између два светска рата, за ово истраживање најзначајнији примарни извори су текст-манифест, под насловом „У одбрану савременог градитељства” [Nikola Dobrović, „U odbranu savremenog graditeljstva”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 2 (1931), str. 33-40], као и полемички чланци штампани у дневној периодици, који се баве проблемима модерне архитектуре и концептом савремености у конкретном историјском и друштвеном контексту [Nikola Dobrović, „Jugoslavenski dom u Pragu”, *Československo-Jihoslovanská Revue* (Prague), no. II (1931-1932), str. 193-195; Добровић, „За савремену или класичну Далмацију? Тумачење случаја са конкурсом за Сплитске Бачвице”. *Време* (Београд), 21.4.1932, стр. 2. и 22.4.1932, стр. 2; Добровић, „Теразијска тераса: један савремени проблем престонице”, *Време* (Београд), 26.2.1932, стр. 2. и 27.2.1932, стр. 2]. Такође су

референтни Добровићеви текстови настали по завршетку рата, који се концептом савремености баве у контексту социјалистичког друштвеног уређења. Као непосредни предмет овог истраживања, издвојили бисмо његове уџбенике за наставу архитектуре који су под заједничким називом *Савремена архитектура* штампани у периоду између 1952-1965. године [Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura 1: postanak i poreklo* (Beograd: piščevo izdanje, 1952); Dobrović, *Savremena arhitektura 2: pobornici* (Beograd: Građevinska knjiga, 1955); Dobrović, *Savremena arhitektura 3: sledbenici* (Beograd, Građevinska knjiga, 1963); Dobrović, *Savremena arhitektura 4: misaone pritoke* (Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, 1965)]. За истраживање су нарочито релевантне четири теоријске студије које је Добровић у прерађеном облику поново публикувао у наведеним уџбеницима, а које презентују Добровићеве кључне теоријске принципе и представљају највиши домет његовог теоријског рада [Nikola Dobrović, „Topli i hladni prostorni tonovi u suvremenoj arhitekturi”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 61 (1957), str. 1; Dobrović, „Strukturalizam”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 4 (1960), str. 20-23; Dobrović, „Pokrenutost prostora: Bergsonove dinamičke šeme – nova likovna sredina”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 100 (1960), str. 10-11; Добровић, „Органско схватање архитектуре”, *Културен живот* (Скопље), бр. 6 (1961), стр. 17-19]. Вредност Добровићевих текстова није само у документовању његових специфичних критичких позиција, већ су они истовремено и важни библиографски извори за истраживање општих методолошких концепција и пројектантских стратегија архитектонског модернизма у Југославији.

Поред Добровићевих теоријских радова, изворну грађу чине текстови других југословенских архитеката који рефлектују критичке позиције аутора. На могућност проширења истраживачког поља указује зборник радова који је 1932. године уредио Стјепан Планић [Stjepan Planić, ur., *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: Tisak jugoslovenske štampe, D.D., 1932)]. У њему су, поред Декларације *CIAM*-а (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) из 1928. године, публиковани ангажовани текстови и пројекти југословенских архитеката модерног правца, међу којима бисмо издвојили текст Ернеста Вајсмана [Ernest Weissmann, „O Estetici i arhitekturi” u: Stjepan Planić, ur. *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: Tisak jugoslovenske štampe,

D.D., 1932), str. 103-111]. Од посебног значаја за ово истраживање су и Вајсманов текст публикован 1935. године у часопису *Политика* [Ернест Вајсман, „Битни основи архитектуре нису формалне ни естетске него економске и социјалне природе”, *Политика* (Београд), 18. април 1935, стр. 10], текстови Јана Дубовија [Јан Дубови, „Раденичка кућа и Раденички дом”, *Савремена општина* (Београд), бр. 2 (1926), стр. 75-79], Бранка Максимовића [Бранко Максимовић, *Проблеми урбанизма* (Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1932)] и Милорада Пантовића [Милорад Пантовић, „Дом културе у челику и стаклу, за Београд будућности”, *Политика* (Београд), 6. мај 1935, стр. 8], као и прогласи у којима су, непосредно пред почетак Другог светског рата на овом подручју, објављени заједнички ставови удружења београдских и југословенских инжењера и архитеката [Аноним, „Београдски инжењери и архитекти устају против тога да се послови поверавају иностраним стручњацима, без консултација наших људи”, *Политика* (Београд), 20.8.1939, стр. 12; Аноним, „Архитекте против подизања стадиона у Доњем граду”, *Време* (Београд), 16.12.1940, стр. 10].

У послератном периоду критичких и полемичких текстова је знатно више, али је и контекст архитектонске праксе битно измењен и, сходно томе, измењен је и њихов стварни критички потенцијал. Истраживање покрећу полемички чланци архитекта Вјенцеслава Рихтера који говоре о проблемима уметничке аутономије и друштвене ангажованости [Richter, Vjenceslav. „Zarobljene teorije. Povodom članka ‘Zarobljeni oblici’ profesora Grge Gamulina u ‘Vjesniku’“, *Krugovi* (Zagreb), br. 1 (1952), str. 84-91; Richter, „Asistencija i angažiranost. O nekim fundamentalnim pitanjima arhitekture”, *Praxis* (Zagreb), br. 4-5 (1965), str. 574-579]. У њима су, кроз јавну дебату са главним актерима уметничког, естетичког и филозофског дискурса тог времена, постављене основне тезе Рихтерове јединствене критичке ауторске концепције, које ће касније бити разрађене и теоријски и формално уобличене у његовом главном теоријском раду који се бави проблемом синтезе у савременој архитектури и урбанизму [Vjenceslav Richter, *Sinturbanizam* (Zagreb: Mladost, 1964)]. Са друге стране, латентни критички потенцијал проналазимо у текстовима Милана Злоковића из области теорије пропорција [Milan Zloković, „O problemu modularne koordinacije

mera u arhitektonskom projektovanju”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1954), str. 169-182]. Иако се баве атемпоралним проблемима димензионисања, архитектонске пропорције и модуларне координације, Злоковићеви радови нису незаинтересовани за конкретну друштвену стварност; напротив, посматрани у специфичном историјском контексту, они откривају конкретна друштвена значења и импликације. У овом смислу нарочито је значајна Злоковићева научна студија у којој се општи принципи модуларне координације прилагођавају потребама изградње туристичких насеља у Црној Гори који представља јединствену спону између Злоковићевог теоријског рада и архитектонске праксе [Milan Zloковић i Ђорђе Zloковић, „Značaj modularne koordinacije u projektovanju i konstruisanju zgrada. Primer praktične primene na turističkim objektima za crnogorsko primorje kao sredstva produktivnijeg građenja”, *Produktivnost* (Beograd), br. 9 (1961), str. 583-593].

За анализу послератног критичког дискурса, такође су референтни и полемички текстови Андрије Мохоровичића, Бранка Максимовића и Невена Шегвића, који су штампани у првим бројевима загребачког часописа *Arhitektura* и који говоре о процесу успостављања критичке дистанце југословенских модерних архитеката према совјетској парадигми у периоду између 1947-1950. године [Andrija Mohorovičić, „Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), str. 6-8; Branko Maksimović, „Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), str. 73-75; Neven Šegvić, „Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), str. 5-40]. У анализи другог значајног момента у профилацији критичког дискурса, који је обележен низом архитектонских експеримената насталих крајем 1960-их година, примарни извор су текстови и пројекти публиковани у тематском броју часописа *Arhitektura urbanizam* из 1969. године, као што је, на пример, рад Владимира Бјеликова [Vladimir Vjelikov, „’Telehomo’ saobraćajni sistem grada budućnosti”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 60 (1969), str. 42].

Поред текстова архитеката, примарне библиографске изворе сачињавају и други текстови из периода који историјски документују референтне критичке

пројекте модерне архитектуре у Југославији, или се њима баве са позиција архитектонске и уметничке критике. За анализу Добровићевог опуса од кључног је значаја рад дубровачког историчара уметности и критичара савремене архитектуре, Косте Страјнића [Kosta Strajnić, „Savremena arhitektura Jugoslovena: Nikola Dobrović i njegovo značenje”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 4 (1932), str. 108-113]. Као једну од најзначајнијих референци за истраживање архитектонске критичке праксе у Југославији у периоду између два светска рата, издвојили бисмо расправу И. Алића из 1933. године, у којој су критички анализирани и дискутовани позиције хрватских модерних архитеката у односу на шири контекст европске архитектонске авангарде [I. Alić, „Avantgarda naših arhitekata”, *Kronika* (Zagreb), br. 6 i 7 (1933), str. 9-10. i 12]. У послератном периоду текстови који документују и критички преиспитују проблеме савремене архитектуре знатно су бројнији, али је мало оних који у овом пољу стручне делатности успевају да избегну замке оперативне критике, и створе услове „радикалне контестације” (Тафури). Значајне информације о предмету истраживања налазимо у приказима латералних актера и хроничара овог времена, а међу текстовима који са критичке дистанце говоре о актуелним архитектонским проблемима, издвојили бисмо уводни чланак Ранка Радовића у тематски број часописа *Arhitektura urbanizam* [Ranko Radović, „Smisao i vrednosti eksperimenta i istraživanja u arhitekturi”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 60 (1969), str. 25-30].

Овој групи примарних извора припадају и два рада мемоарског карактера који, иако настали готово педесет година након догађаја које описују, представљају аутентична сведочанства непосредних актера међуратног модернизма: студија Бранислава Којића, која говори о друштвено-историјским условима појаве и развоја модерне архитектуре у Београду [Бранислав Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920-1940. године* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1979)] и текст Ернеста Вајсмана у коме су идеје Радне групе „Загреб” представљене у контексту еманципаторских процеса европског модерног покрета, као критика доминантне струје у оквиру CIAM-а [Weissmann, Ernest. “Imali smo drugu verziju povelje”, *Arhitektura* (Zagreb), 189-195 (1984-1985), str. 32-37].

Прву групу секундарних извора чине радови који се баве архитектонским модернизмом у Југославији са позиција архитектонске историје и теорије. За истраживање пројектантских метода и стратегија архитеката у међуратном периоду релевантна је докторска дисертација Зорана Маневића из 1979. године, као први научни рад у коме је систематично и документовано приказана рана историја модерне архитектуре у Србији [Зоран Маневић, „Појава модерне архитектуре у Србији” (докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду, 1979)]. Писана са позиција постмодерне критике, монографија Милоша Р. Перовића, такође даје значајне информације за истраживање модерне архитектуре у Србији, пре свега за разумевање кризе модерног покрета и његових трансформација у последњој четвртини двадесетог века [Милош Р. Перовић, *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма* (Београд: Архитектонски факултет, 2003)].

За истраживање критичког дискурса београдске/српске/југословенске модерне архитектуре, од посебног значаја су радови Љиљане Благојевић, како у погледу богатства и поузданости коришћеног историографског материјала, тако и у погледу компетентне критичке интерпретације историјских феномена. Њена монографска студија из 2003. године, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*, даје комплексан увид у специфичности београдског архитектонског модернизма, посматраног у ширем контексту модернизације српског друштва и токовима европске архитектонске авангарде [Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003)]. За истраживање историјског и теоријског контекста пројектовања и грађења Новог Београда, као и општих стратегија савремене архитектуре у Југославији, референтан је докторат истог аутора [Љиљана Благојевић, „Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године” (докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2005)], као и прерађена докторска дисертација публикована 2007. године

[Љиљана Благојевић, *Нови Београд: Оспорени модернизам* (Београд: Завод за уџбенике, 2007)].

Опус архитеката чија је пројектантска пракса непосредни предмет овог рада је делимично документован у текстовима публикованим у стручној периодици, као и у неколико научних радова и стручних монографија. Анализа Добровићевих пројектантских метода информисана је историографским радом и тумачењима Милоша Р. Перовића [Miloš R. Perović, ur. *Dobrović* (Београд: Zavod za planiranje razvoja grada Beograda, 1980); Miloš R. Perović i Spasoje Krunic, ur., *Nikola Dobrović: eseji, projekti, kritike*. (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Музеј архитектуре, 1998)], Тање Дамљановић [Тања Дамљановић, „Прилог проучавању прашког периода Николе Добровића”, *Саопштења* (Београд), XXVII-XXVIII (1995-1996), стр. 237-251] и Марте Вукотић-Лазар [Marta Vukotić-Lazar, *Beogradsko razdoblje arhitekta Nikole Dobrovića* (Београд: Plato, 2002)]. Секундарну литературу такође чине и текстови о уметничкој групи „Земља” [Željka Čorak, „Arhitektura u ‘Zemlji’“, *Kritička retrospektiva „Zemlja”* (katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971)], као и рецентна публикација о раду Ернеста Вајзмана [Andrej Uchytíl i Ariana Štulhofer, *Arhitekt Ernest Weissmann* (Zagreb: Архитектонски факултет Свеучилишта у Загребу, 2007)]. Главна референца у проучавању комплексног Рихтеровог опуса је књига Вере Хорват-Пинтарић [Vera Horvat-Pintarić, *Vjenceslav Richter* (Zagreb: Графички завод Хрватске, 1970)], а у недостатку монографске студије која би се на свеобухватнији начин бавила радом Милана Злоковића, рад се ослања на прегледна и тематска истраживања Зорана Маневића, Марине Ђурђевић, Љиљане Благојевић и Вање Панића.

У области архитектонске теорије, секундарне изворе чине текстови који се баве темом критичког мишљења у/о архитектури. Главно теоријско упориште овог истраживања представљају текстови италијанског историчара и теоретичара архитектуре, Манфреда Тафурија: његов кључни теоријски рад из 1968. године *Teorie e storia dell'architettura* [Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968)], као и књига из 1973, *Progetto e Utopia* [Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*

(Bari: Laterza, 1968); Tafuri, *Progetto e Utopia* (Bari: Guis, Laterza & Figli, 1973)]. Оба текста су коришћена и навођена у енглеском издању [Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture* (London: Granada 1980); Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1979)]. Други значајан ослонац у истраживању чине радови настали 1970-их година у кругу часописа *Oppositions* америчког Института за архитектуру и урбане студије (Institute for Architecture and Urban Studies), пре свега радови једног од уредника часописа, Питера Ајзенмана (Peter Eisenman). Овој групи радова припада и текст Мајкла Хејза о концепту критичке архитектуре [Michael K. Hays, "Critical Architecture: Between Culture and Form", *Perspecta* (New Haven), Vol. 21 (1984), pp. 14-29] и његова докторска теза из 1990. године објављена под називом *Modernism and Posthumanist Subject* [Michael K. Hays, *Modernism and Posthumanist Subject* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1992)]. Такође, за овај рад су релевантни и текстови савремене посткритичке теорије архитектуре, чији аутори (Michael Speaks, Sarah Whiting, Robert Somol, Stan Allen, Silvia Lavin) проблематизују претходно дефинисан концепт негације и отпора, као и новија истраживања која ревалоризују и проширују теме критичког дискурса у архитектури [Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999); Jane Rendell, et al., *Critical Architecture* (London: Routledge, 2007)].

Секундарне изворе у области филозофије и друштвене теорије, као додирних области овог истраживања, чине референтна дела критичке теорије и филозофије праксе. Основна референца у истраживању критичког и еманципаторског потенцијала уметности је *Естетичка теорија*, недовршени текст Теодора Адорна, постхумно објављен 1970. године [Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973)]. У раду је коришћен текст на српском језику, у преводу Касима Прохића [Theodor Adorno, *Estetička teorija* (Beograd: Nolit, 1979)], и консултован је енглески превод чији је аутор Роберт Ило-Кентор (Robert Hullot-Kentor) [Adorno, W. Theodor, *Aesthetic Theory* (London: The Athlone Press, 1997)]. За истраживање проблема односа теорије и праксе, поред Адорнових есеја насталих током 1960-их година [Theodor Adorno, *Critical models: Interventions and Catchwords* (1963-1969, New York: Columbia University Press, 2005)], као значајне

библиографске изворе издвојили бисмо и текстове Јиргена Хабермаса из истог периода који се баве овом темом [Jirgen Habermas, *Teorija i praksa* (1963, Beograd: BIGZ, 1980)]. У овом контексту, за рад је такође релевантна литература која проблему истраживања приступа са позиција филозофије праксе: Алтисеров текст о концепту теоријске праксе [Luj Altise, *Za Marksa* (1960-1965, Beograd: Nolit, 1971)], као и идеје југословенске филозофске групе *Praxis*, публиковане у текстовима Михајла Марковића, Милана Кангрге, Гаја Петровића и Данка Грлића [Михајло Марковић, *Преиспитивања* (Београд: Српска књижевна задруга, 1972); Milan Kangrga, *Praksa, vrijeme, svijet* (Beograd: Nolit, 1984); Gajo Petrović, *Filozofija prakse* (Zagreb: Naprijed, Beograd: Nolit, 1986); Danko Grlić, *Izazov negativnog* (Beograd: Nolit, 1986)]. У студији специфичних метода друштвене праксе, рад се ослања на резултате истраживања Пјера Бурдјеа [Pjer Burdje, *Nacrt za jednu teoriju prakse* (1972, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999)].

ПОСТАВЉАЊЕ ЗАДАТАКА И ОДРЕЂИВАЊЕ ЦИЉА ИСТРАЖИВАЊА

Основни циљ истраживања је да се документовано и научно аргументованим утврђивањем и објашњењем, модерна архитектура у Југославији сагледа у теоријском контексту критичког мишљења и у односу на референтни оквир критичке архитектуре модернизма у међународном контексту. Циљ ове дисертације је, такође, и да се кроз научно објашњење посебности архитектонске критичке праксе у Југославији у односу на доминантне парадигме двадесетог века, допринесе научном описивању и научном објашњењу феномена модернизма. У ширем смислу, циљ истраживања је стицање научних сазанања о могућностима и принципима успостављања критичког дискурса у архитектури, и њихова концептуализација у контексту савремене архитектонске теорије и праксе. С обзиром да се ради о комплексном проблему истраживања, поставили бисмо и следеће потциљеве:

- научни опис и систематизација до сада недовољно истраженог опуса архитектонске критичке праксе у Југославији;
- научно објашњење теоријских, методолошких и формалних карактеристика критичког мишљења у архитектури;
- научно објашњење односа архитектонске теорије и праксе у архитектури.

Из овако постављених циљева и потциљева истраживања, произилазе следећи научни задаци:

- идентификација критичких дискурса у филозофији који су релевантни за архитектонску теорију;
- дефинисање односа архитектонске праксе и теорије и идентификација кључних дискурса савремене архитектонске теорије који се баве овим проблемом;
- документовање, студије случаја, архитектонске анализе најзначајнијих планова, пројеката и објеката архитектонске критичке праксе у Југославији и научно описивање и објашњење кључних дела и критичког дискурса модерне архитектуре на овом простору;
- испитивање пројектантских метода југословенских модерних архитеката у конкретном историјском контексту и њихово упоређивање;
- извођење синтезе истраживања кроз поставку теоријских модела архитектонске критичке праксе.

Полазне хипотезе истраживања

Овај рад полази од радне хипотезе да у савременој архитектури постоје облици пројектантске праксе који у себи садрже елементе критичког мишљења, и које бисмо могли дефинисати термином *архитектонска критичка пракса*. Из тога следи претпоставка да такви облици архитектонске праксе, који укључују интегрисан епистемолошки прекид, имају капацитет за генерисање теоријских модела и

превазилажење архитектури инхерентне антиномије између негативитета критичког мишљења и позитивитета практичног деловања. Друга радна хипотеза јесте да су услед специфичних друштвених, политичких и економских услова модернизације у Југославији, у овој средини постојали услови за формирање алтернативних модела архитектонске критике који су интегрисани са методама пројектантске праксе. На основу ове претпоставке изведене су следеће подтезе:

- критички дискурс у архитектури, насталој у Југославији, у периоду између 1937. и 1941 године, манифестује се као *латентна критика*;
- непосредно по завршетку Другог светског рата, у периоду између 1945. и 1948. године, критички дискурс се манифестује као *оперативна критика*;
- и, у периоду 1960тих и 1970тих година, архитектонски модернизам у Југославији своје критичке позиције исказује кроз *експеримент*, односно кроз *неоперативно критичко деловање*.

Полазне хипотезе истраживања су произашле из помоћне хипотезе о кључној вези између филозофских концепата Франкфуртске школе и теорије модернизма у уметности, а тиме и архитектури. Теза Теодора Адорна о дисконтинуитету између теорије и праксе, као услову критичког мишљења, узета је као полазни хипотетички став овог истраживања.

Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата

Истраживање се бави методама архитектонског пројектантског мишљења, али његов циљ није утврђивање неког кохерентног система методолошких принципа, тактика и техника, које би се могле ефикасно операционализовати. Очекивани резултати овог рада су теоријска сазнања која произилазе из контекстуализације и интерпретације феномена критичке праксе у архитектури. Његов превасходни задатак је да испита могућности бављења проблемима архитектуре кроз научно-истраживачки рад, тако да је практична примена резултата, у овом случају, подређена теоријском и

методолошком значају истраживања. Оправданост овакве врсте научног рада произилази из неопходности теоријских истраживања у области архитектонског пројектовања и савремене архитектуре. У ужем смислу, рад је конципиран као прилог методологији пројектовања и испитивању новог пројектантског метода – истраживање кроз пројекат (*research by design*).

ПРОГРАМ ИСТРАЖИВАЊА (материјал и методе)

Методолошки приступ овог рада заснован је на методолошким принципима критичке теорије Франкфуртске школе и критичког дискурса у теорији архитектуре. Такође, општа теоријска оријентација овог истраживања укључује и позиције савремене посткритичке теорије архитектуре. Методолошку поставку структуре рада, која произилази из овог приступа, чине два основне конститутивне целине: теорија архитектонске критичке праксе (1. део) и архитектонска пракса, као генератор теоријских модела (2. део). У истраживању је примењен сложен методолошки поступак, који, поред методологије основне области истраживања, архитектуре и урбанизма, укључује и методологију друштвено-хуманистичких наука као додирних области истраживања: историје, социологије, филозофије и студија културе.

У првој фази рада спроведена су полазна, хеуристичка истраживања: (i) компаративна анализа кључних теоријских појмова и (ii) прелиминарна анализа релевантне историјске грађе. Методом анализе садржаја и методом критичке анализе библиографских извора, из ширег референтног оквира филозофског дискурса и дискурса теорије архитектуре, издвојена је референтна изворна грађа и конструисан је појмовник, сачињен од шест кључних теоријских појмова. У процесу сакупљања и критичке анализе постојеће историјске грађе о предмету истраживања примењене су технике ерудицијске и херменеутичке критике и анализе. Из ових прелиминарних анализа, изведено је девет нових теоријских појмова, који су касније употребљени за идентификацију девет карактеристичних случајева архитектонске критичке праксе. Друга фаза истраживања обухвата две теоријске студије: (i) анализу критичког и посткритичког дискурса у области теорије архитектуре и (ii) проблемску анализу

филозофског дискурса критичке теорије и теорије праксе. Поступак теоријског извођења у обе студије заснован је на индуктивним и дедуктивним методама научне анализе, а кроз метод анализе садржаја и компаративну анализу извора филозофске и архитектонске теорије, успостављају се везе између два теоријска дискурса.

У трећој фази истраживања спроведене су две историјске студије: (i) прегледно истраживање које анализира методолошки концепт архитектонске критичке праксе у ширем контексту модерне архитектуре у Југославији, у периоду од 1920тих до 1980тих, и (ii) историјско-интерпретативно истраживање спроведено методом студије случаја четири кључна примера архитектонске критичке праксе. Историјске анализе архитектонске критичке праксе засноване су на методу истраживања на терену, спроведеном на објектима који се налазе у Прагу, Улцињу и Београду, као и на истраживању фондова музеја и архива у Београду (Архив Српске академије наука и уметности, Музеј науке и технике, Музеј примењене уметности, Историјски архив града Београда, Архив Југославије), и у Загребу (Галерија Рихтер). Поред сакупљања, анализе и систематизације историјске грађе, у овој фази је примењен метод архитектонске анализе, као и критичке анализе садржаја у испитивању референтних теоријских поставки. Кључни аналитички метод, који је спроведен у дисертацији на свим нивоима истраживања, јесте метод упоредне анализе. На општем нивоу организације методолошког система, као и на нивоу конкретних историјских студија, овај метод се спроводи у широком спектру различитих истраживачких техника: кроз међусобно упоређивање теоријских појмова и концепата, међусобно упоређивање архитектонских концепција и кроз поређење архитектонских, са референтним филозофским и теоријским поставкама. У интерпретацији научних сазнања, примењују се методи узрочног објашњења, структуралног објашњења, објашњења мотива, као и објашњење кроз критичке теорије друштва.

У последњој, четвртој фази рада, користи се метод критичког модела, заснован на тумачењу Теодора Адорна да овај метод омогућава да се кроз говор о специфичном, говори о општем, а да се при том избегне генерализација и стварање „супер-

концепта”. Поставком историјско-теоријске конструкције хипотетичких теоријских модела успостављају се корелације између историјског и теоријског нивоа истраживања. У оквиру закључних напомена, конструисани теоријски модели упоређују се међусобно и, употребом метода семиотичке анализе, интерпретирају у контексту савремене теоријске расправе о улози критичког мишљења у архитектури.

Генерална структура докторске дисертације

Структуру рада чине три основне целине: *Увод, Приказ и интерпретација резултата и Закључци и препоруке*. На крају рада налазе се напомене уз текст и библиографски подаци (цитирана и позивна литература).

Увод садржи преглед који даје увид у постојеће теорије и ставове о теми рада; објашњење предмета и проблема истраживања, спецификацију референтне литературе, излагање циљева и задатака научног рада, основне научне хипотезе и податке о методолошком приступу, примењеним методама и поступцима, као и процену научне оправданости и очекиваних резултата истраживања.

Средишњи део рада, **Приказ и интерпретација резултата**, састоји се из два дела. Први део је конципиран као теоријска поставка методолошког концепта архитектонске критичке праксе. Други део је интерпретација и контекстуализација резултата претходних истраживања у облику теоријске конструкције могућих критичких модела архитектонске праксе (теоријски модели).

Први део Приказа и интерпретације резултата – Архитектонска критичка пракса: теоријска поставка – садржи три главе. **Прва глава** је конципирана као уводно испитивање кључних теоријских појмова и поставка теоријског оквира истраживања. **Друга глава** садржи два поглавља у којима се постављен појмовни систем проверава кроз анализу референтних текстова архитектонске теорије и критичке теорије. Тема првог поглавља је принцип негације и однос између архитектонске критике и критичке архитектуре, проблематизован у радовима Манфреда Тафурија. Друго поглавље истражује могућности за превазилажење

проблема негативитета кроз студију двоструког карактера архитектуре и тумачење импликација Адорнове естетичке теорије и Бурдјеове теорије друштва. **Трећа глава** истражује парадокс савремености у контексту модерне архитектуре у Југославији, и обухвата два поглавља. У првом поглављу се, кроз студију теоријског рада Николе Добровића, разматра концепт савремене архитектуре као основне критичке парадигме модернизма на овом простору. У другом поглављу се испитују други облици опозиционих стратегија архитектонског модернизма, и анализира структура критичког дискурса у међуратном периоду и у социјалистичкој Југославији.

Други део Приказа и интерпретације резултата – **Теоријски модели: истраживање архитектонске праксе** – усмерен је на теоријску елаборацију и интерпретацију метода критичког мишљења кроз пројектовање. На основу претходних анализа, спроведене су четири студије случаја у којима се претходно постављене тезе испитују у конкретним историјским условима и конструишу теоријски модели архитектонске критичке праксе. Овај део истраживања се састоји из две главе. У **четвртој глави** су дискутована два модела критике авангарде: први теоријски модел је означен као латентна критика и бави се ауторским концептима Николе Добровића у његовим првим изведеним објектима, насталим у Прагу, у периоду између 1927-1934. године; други модел истражује проблем критичке рецепције кроз студију случаја пројектовања и изградње Дома Југословенског новинарског удружења у Београду, архитекта Ернеста Вајсмана (1930-1935). У **петој глави** су дискутовани теоријски модели који представљају критику експериментализма: први критички модел анализира тему прекинуте критике у случају изградње Музеја револуције у Београду према пројекту Вјенцеслава Рихтера из 1961. године; други критички модел истражује проблем критичке дистанце кроз студију случаја пројектовања и изградње туристичког насеља у Улцињу (1961-1964), према пројекту архитекта Милана Злоковића.

У **Закључцима и препорукама**, кроз расправу о могућностима критичке праксе, сумирају се резултати претходних истраживања, проверавају се почетне хипотезе и отварају правци за нова истраживања.

ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА
ИСТРАЖИВАЊА

1. ДЕО

АРХИТЕКТОНСКА КРИТИЧКА ПРАКСА:
ТЕОРИЈСКА ПОСТАВКА

ГЛАВА 1 | ТЕОРИЈСКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

У савременој теорији архитектуре појам *архитектонска критичка пракса* не денотира прецизно одређен теоријски концепт: он нема јасно детерминисан садржај, нити је утврђено шта овај термин обухвата и које је његово подручје примене. У овом језичком облику (*architectural critical practice*) употребљава га Џејн Рендл (Jane Rendell) на почетку текста “*Critical Architecture: Between Criticism and Design*”, како би довела у питање постојећу дистинкцију између критичког и пројектантског дискурса у архитектури и најавила тему симпозијума који је одржан 2007. године на *Bartlett School of Architecture*.¹ Међутим, различити облици критике у и о архитектури, који су презентовани на овом симпозијуму и потом објављени у зборнику радова, обједињени су у даљем тексту појмом *критичка архитектура*, термином који у савременој архитектонској теорији означава теоријски концепт прецизно детерминисан у теоријским расправама у другој половини двадесетог века. Истовремено, сваки појединачни појам који улази у састав ове синтагме је генеричког карактера, има различита тумачења и вишеструка значења. Дуга и сложена историја употреба сваког од ових термина налаже опрез у погледу њихове савремене интерпретације и разумевања. Уводна анализа овог истраживања је стога конципирана као испитивање кључних појмова, које обухвата њихово објашњење, компарацију и систематизацију.

Иако оквирно детерминише поље научног рада, ова уводна анализа нема претензије да прецизно одреди његове границе и могуће домете, већ да начелно испита основне релације између референтних концепата и формира релативно стабилне представе (појмове), као основна упоришта у теоријском раду. Избор кључних речи – *критика*, *критичка теорија*, *критичка архитектура*, *пракса*, *теоријска пракса* и *архитектонска критичка пракса* – заснован је на резултатима рада на магистарској тези, као и на новим истраживањима спроведеним у циљу израде пријаве докторске дисертације. За сваки од наведених појмова биће дато објашњење (дефиниција), и назначен могући начин његове интерпретације. Редослед анализе кључних појмова гради прогресивни ред, *apparatus*, који артикулише, не само појединачне тематске јединице ове анализе, већ и њихове међусобне односе.

У другој глави, резултати овог прелиминарног увида у основне појмове и њихова могућа значења, биће узети као полазиште за детаљнију анализу кључних теоријских и филозофских концепата релевантних за ово истраживање и савремену теорију архитектуре. Разлика у значењу и употреби појмова *архитектонска критика* и *критичка архитектура* тако покреће истраживање о различитим критичким позицијама и променљивом односу између субјекта, предмета и инструмената критике у архитектури. У следећој фази рада, појам *критичке теорије*, односно идеје франкфуртске школе које стоје иза овог концепта, као и различите интерпретације појма *пракса* (Хабермас, Алтисер, Бурдје), биће детаљније испитани, са намером да са различитих позиција расветле један од основних проблема овог истраживања - проблем дисконтинуитета између архитектинске/друштвене теорије и праксе. Ова упоредна анализа референтних филозофских позиција, има за циљ да створи теоријске претпоставке за ревизију претходно дефинисаних концепција критике у архитектури. Разлика у тумачењу појмова *критичка архитектура* (архитектонска пројектантска критика) и *архитектонска критичка пракса*, означава кључни помак у артикулацији критичког мишљења у архитектури који ће у даљем раду бити испитан и аргументован кроз анализу критичког дискурса у историји модерне архитектуре у Југославији.

1.1 ИСПИТИВАЊЕ И СИСТЕМАТИЗАЦИЈА КЉУЧНИХ ПОЈМОВА

Почетком 1930-их година, два кључна програмска текста у раној историји архитектонског модернизма у Југославији готово истовремено говоре о потреби за прецизним одређењем појмовног апарата у теорији и пракси архитектуре. Никола Добровић, у свом програмском манифесту „У одбрану савременог градитељства” и Стјепан Планић у уводу у зборник радова *Проблеми савремене архитектуре* пишу о „збрци појмова” и потреби да се појмови „рашчисте”.² Идеја о рашчишћавању збрке појмова је у овом историјском контексту представљала рефлексију позитивистичких идеја модернизма и настојања архитеката модерног правца да успоставе кохерентне системе мишљења и ефикасне оперативне технике стручне праксе. Савремена критичка позиција, међутим, искључује могућност „рашчишћавања” појмовне збрке. Почетна анализа кључних теоријских појмова нема за циљ проналажење прецизних појмовних дефиниција, већ представља провизорну методолошку конструкцију чија је улога да организује теоријске концепте и кроз артикулацију њихових односа, производи нова значења. Сам избор појмова који су предмет ове анализе – *критика*, *критичка теорија*, *критичка архитектура*, *пракса*, *теоријска пракса* и *архитектонска критичка пракса* – указује на почетне теоријске позиције овог истраживања.

Критика

Почетну тачку истраживања одређује прелом у етимологији речи *критика*, који се манифестује као постепена промена у значењу и разумевању појма током осамнаестог века. У епохи просветитељства, критика постаје основни принцип модернизма и његово карактеристично обележје, а примарно значење овог термина (грч. *κριτικὴ* оцењивати, просуђивати вредност) је полазиште за нова, проширена

тумачења. Кантова (Immanuel Kant) филозофска интерпретација појма *критика*, објашњава ову промену и поставља полазне премисе овог истраживања.

Критика је, по Канту, испитивање и успостављање граница валидности једне научне области или система знања, које узима у обзир ограничења наметнута од стране фундаменталних и несводивих концепата који се користе унутар тог система. Кант критику описује као негативан метод. За разлику од доктрине која претендује да увећа одређени систем знања, циљ критике није његово проширење већ корекција и оријентација у оквиру тог система; критика служи као тест вредности знања и њен је смисао, пише Кант, „да прочисти наш ум и да га заштити од грешака”.³ У своја три кључна дела, која историјски коинцидирају са француском буржоаском револуцијом [*Критика чистог ума* (1781), *Критика практичног ума* (1788), *Критика моћи суђења* (1790)], Кант се бави (редом): разоткривањем закона природе, разоткривањем закона слободе и истраживањем моћи суђења, која посредује између разума (који зна) и ума (који жели). Антиномија између ова два појма је традиционална антиномија између рефлексивности и оперативности, односно између теорије и праксе, а моћ суђења је, по Канту, посредник (*Mittelglied*) који организује дискурсе бавећи се праксом у име теорије. Ова „уметност мишљења”, како је назива Мишел де Серто (Michel de Certeau), представља други облик интелигенције (различит од разума и ума), за коју је важан осећај, таленат, укус, инстинкт, такт.⁴

У деветнаестом веку, појам *критика* добија оперативну димензију. Карл Маркс (Karl Marx) се надовезује на Канта у својој критици идеологије и повезује је са праксом друштвене револуције. Марксов критички метод је дијалектички; он произилази из Хегелове (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) дијалектике, али је Хегелова филозофија уједно и предмет Марксове критике. У писму Арнолду Ружеу (Arnold Ruge) из 1843. године, Маркс је формулисао тезу о „беспощедној критици свега постојећег” која ће касније постати фундаментално начело часописа *Praxis* и југословенских филозофа окупљених око Корчуланске летње школе.⁵ Поднаслов текста *Света породица: или критика критичне критике против Бруна Бауера и*

другова, који је Маркс 1845. године објавио заједно са Енгелсом (Friedrich Engels), говори о пролиферацији и дисторзијама у тумачењу овог појма у деветнаестом веку.⁶

Други кључни поборник критичког мишљења у деветнаестом веку је Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche). Критички метод о коме Ниче пише у књизи *Воља за моћ* битно се разликује од Кантовог, утолико што је проблему негативног у дијалектичком критичком методу, супротставио позитивитет тоталне критике.⁷ Кантов критички пројекат такође претендује да буде тоталан, али Ниче оцењује да он нема резултата, да је помирљив, пун компромиса, да не открива активну супстанцу која би могла да ту критику спроведе. Дијалектичком принципу негације Ниче супротставља позитивитет емпиризма. Како објашњава Жил Делез (Gilles Deleuze), елемент опозиције и противречности је код Ничеа замењен практичним елементом разлике, која је објекат афирмисања и уживања; управо у овом елементу разлике, афирмација се испољава и развија као стваралачка.⁸

Двадесети век је златно доба модернизма, али и век његове дубоке кризе; предмет критике све више постаје сâм просветитељски концепт модерности. Главни протагонисти критичког мишљења у двадесетом веку, Зигфрид Кракауер (Siegfried Kracauer), Валтер Бењамин (Walter Benjamin), Макс Хорхајмер (Max Horkheimer), Теодор Адорно (Theodor Adorno), Херберт Маркузе (Herbert Marcuse) и Јирген Хабермас (Jürgen Habermas), такође, у мањој или већој мери, заснивају своја тумачења на Кантовој идеји критике, али је и ревидирају и проширују у правцу „истинске критичке теорије” (Хоркхајмер).⁹ Кључно питање Кантове филозофије, питање *аутономије* која представља основу моралног принципа, у деветнаестом веку је постало гесло буржоаске либералне политике, а у првој половини двадесетог века, предмет критике нове генрације филозофа. Адорно је Кантову идеју аутономије видео као двосекли мач, на сличан начин као што је савремена критичка мисао критиковала Русоов (Jean-Jacques Rousseau) друштвени уговор, као имплицитно тоталитаран принцип.

У ужем смислу, реч *критика* означава стручно процењивање уметничких дела. Уметничка критика се појавила у време када се уметност ослобађа средњовековног политичког и религиозног оквира и конституише као аутономна друштвена пракса која на тај начин губи саморазумљивост. Паралелно са процесом конструкције и трансформације појма кроз филозофски дискурс, конституише се и мења значење критике као дисциплине која је посредник између света уметности и свакодневног живота. У овим трансформацијама, критика осцилира између дисциплине засноване искључиво на естетским критеријумима и ангазоване уметничке критике која препознаје ограничења естетског поља и, као критика културе, проблематизује контекст у коме настаје уметничко дело.¹⁰ Из перспективе савремене теорије архитектуре, поставили бисмо следећа истраживачка питања: На који начин се критика као кључни феномен модернизма конституише и трансформише у архитектонском дискурсу? Може ли архитектура, која је сама по себи позитивитет, бити критичка? Какви су видови и домети критике у архитектури?

Као и у другим уметничким дисциплинама, термин *архитектонска критика* означава посредничку праксу, односно дисциплину која се бави проблемима архитектуре са позиције која је на извесној дистанци у односу на предмет критике - архитектуру. Међутим, основни вид критичког мишљења, који је и непосредни предмет овог истраживања, јесте критика која представља интегрални део архитектонског стваралаштва, било кроз теоријски рад архитеката, било кроз различите видове пројектантске праксе. У овом контексту, архитектура је средство, а не предмет критике, или, у појединим ситуацијама, и једно и друго. Иако се на различите начине, мање или више експлицитно, манифестује током целе историје модерног друштва, као и у предмодерној историји, критичко мишљење у архитектури достиже свој праг позитивитета тек у другој половини двадесетог века, око 1968. године.

Као што се критичка филозофија конституише кроз Кантову *Критику чистог ума* иако је претходно обележила читаву епоху просветитељства, архитектонска критика има своју преломну тачку у раду Манфреда Тафурија (Manfredo Tafuri),

италијанског историчара и теоретичара архитектуре. Према Тафуријевој теорији, критика је демистификација, објашњење са циљем да се оде иза контрадикција; то је, „дијагностика без моралисања” и обухвата низ синхронизованих методолошких поступака: „[к]ритиковати, заправо, значи ухватити историјски мирис појава, пропустити их кроз сито строге евалуације, показати њихове мистификације, вредности, контрадикције и унутрашње дијалектике и распрснути целокупни набој њихових значења”.¹¹ Тафуријев критички метод је истовремено дијалектички и аналитички. Он је заснован на принципима негативне дијалектике, али није конципиран искључиво као негација. По Тафурију, критиковати, заправо, значи учинити ствари видљивим, доћи до сазнања која су претходно била недоступна; критичко мишљење је суђење, али критичар није тај који једноставно доноси пресуде, он одлаже, привремено суспендује свој суд. У уводном поглављу књиге *Teorie e storia dell'architettura*, Тафури цитира Аргана (Giullio Carlo Argan) који пише да се резултати критике не могу унапред сагледати и предодредити. Критика је „пројекат кризе”, произилази из кризе или је конституише.¹² Криза је преломна тачка, одлучујући тренутак у догађајима; то је врста теста и специфична ситуација у којој предузете акције могу имати далекосежне последице.

Критичка теорија

Основни смисао и значење овог термина одредио је Макс Хоркхајмер, *spiritus rector* Франкфуртског круга и главни уредник часописа *Zeitschrift für Sozialforschung*. У Хоркхајмеровом тексту из 1937. године, „Традиционална и критичка теорија”, постављен је нов филозофски концепт друштвене теорије, који је, за разлику од традиционалног који описује и покушава да разуме друштво, усмерен ка друштвеној промени.¹³ Критичка теорија је заснована на Кантовом трансценденталном идеализму и Марксовој критици политичке економије, тачније на оним аспектима ових учења који не воде ка научном позитивизму и идеолошким конструкцијама. Појам *социјалног истраживања (Sozialforschung)* који је увео Хоркхајмер, указује на

истраживачку компоненту овог концепта. Иако садржи рефлексију о својој примени, критичка теорија није намењена директној употреби у свакодневном животу, већ ствара могућности и услове за еманципацију савременог друштва.

У *Естетичкој теорији* Теодора Адорна, критичка теорија друштва открива и испитује посебну улогу уметности. Адорно рационалном ослобађању човека од природе претпоставља еманципаторски потенцијал уметничког стварања. Кроз негацију доминантног поретка, уметност је у могућности да понуди алтернативни модел света, али то може учинити само аутономна уметност, уз учешће посматрача; остало су, како тврди Адорно, само производи културне индустрије који могу да узнемире или забаве. По Адорну, уметничко дело успоставља критички однос са стварношћу кроз *mimesis* који је контролисан посредством разума, односно кроз миметичко-рационалну активност.¹⁴ Двоструки карактер уметности (друштвени производ и аутономна творевина) отвара могућност за критику, а критика има капацитет превазилажења антагонизма између позитивитета и негативитета.¹⁵

Будући да је пре свега заинтересован за проблем аутономије уметности, Адорно у *Естетичкој теорији* не посвећује довољно пажње уметностима које су хетерономне, као архитектура (примери које наводи углавном потичу из музике и књижевности). Критичка теорија је на архитектуру утицала посредно. Могуће је уочити спектар различитих облика повезаности, од „афинитета према критичкој теорији Франкфуртске школе” америчког теоретичара модерне архитектуре Кенета Фремптона (Keneth Frampton),¹⁶ до идеја о непосредној примени теза критичке теорије у анализи архитектуре у раду Хилде Хејнен (Hilde Heunen).¹⁷ У зборнику текстова из 2000. године, *Intersections. Architectural Histories and Critical Theories*, Ијан Борден (Iain Borden) и Џејн Рендл (Jane Rendell), квалификују публиковане радове као „пресеке између архитектонских историја и критичких теорија”, и на тај начин указују на вишеструке могућности и различите приступе у успостављању овог односа.¹⁸

На недовољно истражен потенцијал критичке теорије у контексту савремене архитектонске теорије и праксе, Хејнен је указала крајем 1980-их година у својој докторској тези, *Moderniteit en Architectuur. Het Moderniteitsbegrip in het Werk van Loos, May, Giedion en Tafuri: Een Kritische Reflectie vanuit Adorno's Aesthetische Theorie*. У књизи *Architecture and Modernism. A Critique*, која је штампана 1999. године као прерађена и допуњена верзија доктората, Хејнен пише да је истраживање односа архитектуре и модернизације (у смислу капиталистичког развоја) произашло из уочених контрадикција: концепт модерности који је био оперативан у оквиру архитектонског модерног покрета изгледао је наивно и неуравнотежено у поређењу са концепцијама критичке теорије.¹⁹ Неочекивани недостатак интелектуалне размене између Ернста Маја (Ernst May) и Теодора Адорна крајем 1920-их у Франкфурту, покреће истраживање које води у правцу дијалектичке синтезе концепата које је понудио архитектонски модернизам и негативних концепција критичког мишљења које су настајале паралелно са архитектонским, од критике Валтера Бењамина до историјске критике Венецијанске школе (Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Massimo Sacciarì).

Критика Хилде Хејнен се, заправо, надовезује на позиције историјске критике, али је истовремено, по речима ауторке, и покушај превазилажења негативитета Тафуријеве теорије. Тафуријев кључни текст из 1968. године (*Teorie e storia dell'architettura*), указао је на слабости модернистичких концепција, односно позиција оперативне критике (*critica operativa*). Инструментализованом историјском дискурсу Зигфрида Гидиона (Sigfrid Giedion) и Бруна Зевија (Bruno Zevi), Тафури супротставља аутономни, ригорозни и несигурни метод историјске критике (*critica storica*). На крају уводног текста Тафури пише о неопходности одвајања критике од праксе, али и оставља отворено питање да ли постоји отвор, у самој критици, за нову оперативност.²⁰

Критичка архитектура

Концепт *критичке архитектуре* теоријски је поставио амерички теоретичар Мајкл Хејз (Michael K. Hays) у тексту из 1984. године “Critical Architecture: Between Culture and Form”.²¹ Хејзов концепт се такође надовезује на поставке историјске критике и подржан је теоријским и практичним радом једног од водећих америчких архитеката у последњој четвртини двадесетог века, Питера Ајзенмана (Peter Eisenman). Критичка архитектура је дефинисна као она која „пружа отпор самопотврђујућим и помирљивим операцијама доминантне културе, а ипак остаје несводива на чисто формалну структуру неосетљиву на непредвидивости простора и времена”.²² Поред Ајзенмана, који се више бавио пројектантским методама него извођењем објеката, носиоце критичког концепта савремени теоретичари препознају у ауторском тиму *Diller & Scofidio* (Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio), али, такође, примећују и недостатак архитектонске праксе: њихови пројекти су експерименти, инсталације, музејски експонати.²³

Хејзов концепт је утемељен у истраживањима Венецијанске школе, али истовремено представља и ревизију Тафуријевих тумачења публикованих у књизи *Progetto e Utopia* (1973). Проблем критичног односа модерне архитектуре и капиталистичког развоја, манифестује се, по Тафурију, као криза објекта. Њега карактерише померање пројектантске пажње према појединачној јединици, с једне, и законима организације урбаног организма, са друге стране, помак који има за последицу немогућност да се архитектура конституише као инструмент сазнања и креативног истраживања. Овај помак Тафури уочава у плановима Хилберзајмера (Ludwig Hilberseimer) и у појединим пројектима Мис ван дер Роје (Ludwig Mies van der Rohe).²⁴ Парадигматски модел модернистичког критичког пројекта, који успева да избегне замке капиталистичког развоја и да „апспрбује вишеструкост, прихвата невероватно кроз сигурност плана, алтерира органске и неорганске квалитете наглашавајући њихову међузависност, показује да максимални ниво програмирања продуктивности коинцидира са максималним нивоом продуктивности духа”, Тафури проналази у Ле Корбизјеовом (Le Corbusier) плану *Obus* за Алжир из 1930. године.²⁵

Са друге стране, Хејз своју тезу аргументује кроз анализу пројеката Мис ван дер Роеа, управо оних које је Тафури површно дотакао и дисквалификовао у потрази за јединственом парадигмом. Критичком пројекту Ле Корбизјеа, Хејз супротставља Мисов критички метод чије је главно средство апстракција и који је интерпретиран као радикални раскид са претходном формалном логиком. Хејзово поље истраживања се проширује у докторату из 1990. године под насловом *Modernism and Posthumanist Subject*, поређењем негативног метода историјских авангарди и планова и пројеката Лудвига Хилберзајмера и Ханеса Мајера (Hannes Meyer).²⁶ Нешто касније, откривајући критички потенцијал Константовог (Constant Nieuwehuys) неоавангардног пројекта Новог Вавилона, Хилда Хејнен ће указати на чињеницу да се критички однос према стварности успоставља и оперише на различитим нивоима. Ова студија доноси изванредан помак у односу на становишта Хејса и Тафурија, код којих је предмет критике јединствен феномен, „живчани живот” (*nervenleben*), објашњен у тексту Георга Зимела (Georg Simmel), „Велеградови и духовни живот”.²⁷ Као илустрацију своје тезе, Хејнен дискутује два новија пројекта, Либескиндов (Daniel Libeskind) Јеврејски музеј и Колхасов (Rem Koolhaas) пројекат морског терминала у Зејбургу (Zeeburgge), што додатно проширује спектар критеријума, тако да више не можемо говорити о јединственом критичком методу, већ о различитим модалитетима критичког мишљења у архитектури.²⁸ Ову тезу потврђују и најновија истраживања групе теоретичара са *Bartlett School of Architecture* (Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser, Mark Dorrin), објављена у књизи *Critical Architecture*, из 2007. године.²⁹

Почетком двадесет првог века, концепт негације и отпора, који су поставили и развили Хејз и Ајзенман, постао је предмет критике, као застарело, ирелевантан и/или инхибирајући у односу на пројектантску креативност.³⁰ Ставови које су заузели поједини савремени теоретичари (Michael Speaks, Sarah Whiting, Robert Somol, Stan Allen, Silvia Lavin), указују на неопходност проналажења нових пројектантских метода које су оперативније и чији је однос према савременом друштвеном контексту активнији и ефикаснији. У теоријски дискурс савремене архитектуре уводи се појам

пројективне архитектуре (*projective architecture*), који реферира управо на ове динамичније и ефикасније концепције. Са друге стране, упозорења на опасности које стоје иза „’лаког’ пројектовања”³¹ и слободне „адаптивне пројектантске интелигенције”,³² наводе на опрез и сумње да би ове нове пројектантске стратегије такође „лако” могле да доведу архитектуру у позицију објекта скривене или отворене манипулације.

Пракса

Као што појам *критика* има свој епистемолошки праг у просветитељству и класичној немачкој филозофији, тако се примарна референца у анализи појма *праксе* може иницијално поставити у поље дијалектичког материјализма и историјски контекст друштвених револуција деветнаестог века: *филозофија праксе* је термин који Антонио Грамши (Antonio Gramsci) користи у својим радовима као синоним за материјалистичку дијалектику или марксизам. Марксово разумевање овог појма могуће је прецизно сагледати у кратком филозофском трактату из 1845. године, „Тезе о Фојербаху”.³³ У првој тези, Маркс користи грчку реч *praxis* (грч. *πράσσω* радити, извршавати, чинити; *πραχτιχός* практичан, успешан), да објасни дистинкцију између дијалектичког материјализма и неефикасне материјалистичке филозофије Лудвига Фојербаха (Ludwig Feuerbach). Реч *praxis* је, у форми апозиције, употребљена као синоним за „људску чулну делатност” (*sinnlich menschliche Tätigkeit*).³⁴ За Фојербаха је стварност објекат или предмет опажања; за Маркса, она је субјективна, предметна, чулна делатност. У трећој тези, ова делатност је описана као подударност промене спољашњих околности и само-промене (*Selbstveränderung*). Маркс у овом тексту инсистира на термину *praxis*, са циљем да филозофском, контемплативном методу, супротстави активност промене друштва: често цитирана једанаеста теза гласи: „Филозофи су свет само различито тумачили, али ради се о томе да се он измени”³⁵

Другу историјску референцу у анализи овог појма, која узима у обзир партикуларни друштвени и историјски контекст модернизма у Југославији, чини

теоријски дискурс групе *Praxis*. Појам *praxis* је јединствен кохезивни елемент који је повезивао изразито неконзистентну групу мислилаца: назив групе потиче од истоименог часописа који је излазио у периоду од 1964-1975. године и који је кроз издавачку делатност и организацију симпозијума међународног значаја, окупљао југословенске филозофе и социологе који су у раним радовима Маркса проналазили ослонаце за критику идеологије државног социјализма.³⁶ На конференцији коју је организовало Југословенско друштво за филозофију у Опатији, децембра 1967 године, кроз разлику између теоријских концепција исказаних појмовима *одраз* и *пракса*, дискутована је разлика између два модалитета социјалистичког друштва: источно-европског и југословенског. Иако обележен неуспехом, који се формално манифестовао кроз распад југословенске државе и друштвеног система, рад групе *Praxis* је са савремене тачке гледишта значајан као критика идеологије и као феномен који превазилази границе времена и простора на коме је настао. Савремена критика разлоге неуспеха види у фокусирању групе на претпостављени, а не стварни предмет критике и занемаривању делотворности света живота.³⁷

Михајло Марковић, један од оснивача и најактивнијих чланова групе, дефинише појам *пракса* као најзначајнију категорију критичке, дијалектичке антропологије: „Пракса је она делатност човека којом он остварује *оптималне* могућности свог бића, која је стога *циљ-по-себи* а не пуко средство за постизање каквог другог циља.”³⁸ Појам *пракса* Марковић разликује од вредносно неутралног појма *рад*: рад је средство, а пракса она делатност самореализације човека која је самој себи довољна. Као најјаснији пример праксе, Марковић наводи уметничко стваралаштво и, сходно томе, специфицира основне карактеристике праксе: пракса је самоафирмација, тј. објективизирање специфичних индивидуалних потенцијалних способности и моћи; пракса истовремено задовољава неку истинску потребу другог бића (што претпоставља разликовање истинских и вештачких потреба); пракса је универзална, рационална и слободна делатност и носи у себи битан естетички моменат. Превазилажењем рада и његовим претварањем у праксу, пише Марковић, ишчезава супротност између уметности и стварности.³⁹

Милан Кангрга такође инсистира на дистинкцији између категорије рада и праксе. Кангрга пореди модерни појам *пракса* са традиционалним, аристотеловским појмом *praxis*, и наглашава битну разлику: модерни појам праксе, који је одређен тезама класичне немачке филозофије, обухвата друге две категорије *tehne* и *poiesis*.⁴⁰ Такође, Кангрга критикује Хабермасово тумачење Марксове филозофије, као „филозофије рада”, и закључује да је пракса сложенији појам од појма рада, да она није средство већ сам делатни циљ, сврха и смисао, догађање у самом себи, самоужитак.⁴¹ На крају текста, Кангрга поставља формулу: „Пракса = стваралаштво = самодјелатност = револуција”,⁴² која ефикасно експлицира заједничке идеје групе, и поред тога што у претходном тумачењу постоје извесне непрецизности.

У Аристотеловој *Поетици*, наиме, однос између *tehne* и *poiesis* је објашњен као однос дела према целини, тако да њихов збир не може носити нов квалитет и имати ново значење. *Tehne* је она посебна *poiesis* која своја дела ствара имајући у виду разлог онога што ствара, а *poiesis* је за Аристотела све оно што чини да нешто пређе из небића у биће, дакле свако стварање (укључујући и уметничко).⁴³ Кључна разлика, о којој, заправо, говори и Кангрга, јесте разлика између појмова *poiesis* (који обухвата и *tehne*) и *praxis*. Ернесто Граси (Ernesto Grassi) тумачи Аристотелово разумевање појмова: „Оно што *poiesis* ствара, служи увек као средство за нешто друго; тако, на пример, све радње које спадају у грађење куће налазе свој циљ *не у себи самима*, него у будућој кући. *Пракса* је, напротив, свака завршена радња која у *себи* носи смисао, тако да није средство за нешто друго, него сама себи сврха.”⁴⁴ Грађење куће је код Грасија наведено као пример *poiesis*, а најјаснији пример праксе за Аристотела, јесте управљање државом. Дакле, идеја о самодовољности праксе, о којој пишу чланови групе *Praxis*, није просветитељска, већ заправо потиче из антике, али проширење које проблематизује однос ових претходно раздвојених области људског деловања је модернистичко: Аристотел у *Никомаховој етици* пише да су стварање (*poiesis*) и делање (*praxis*) две различите ствари.⁴⁵ Код Аристотела, дакле, постоји јасан прекид, а однос ових одвојених домена је објашњен као *mimesis*: уметност је мимеза праксе.

Савремена употреба речи *пракса* показује да овај термин има тенденцију ширења. Ако је смисао грчке речи *praxis* био да означи целокупну људску делатност (као супротност термину *theoria* који означава мишљење, и као различитост у односу на термин *poiesis* који означава стварање), реч *пракса* (енгл. *practice*, фр. *pratique*, нем. *Praktik*) показује читав спектар нових, партикуларних значења и могућих примена. Синтагме као што су *уметничке праксе*, *кустоске праксе* или чак *теоријске праксе*, говоре о пролиферацији термина и еластичности основног значења. У архитектури термин се углавном користи у елементарном, античком значењу, као не-теорија. Интензивност односа архитектонске праксе са *praxisom*, односно са друштвеним праксама, додатно утиче на то да се термин употребљава у значењу које потцртава пуку оперативност. У овом контексту, поставља се следеће питање: на који начин се остали аспекти иманентни овом појму манифестују у архитектонском дискурсу: самоделатност, специфичан вид учења кроз понављање, тенденција ка ширењу, плурализму и многострукости?

Теоријска пракса

Термин *теоријска пракса*, који је дефинисао француски филозоф Луј Алтисер (Louis Althusser), заснован је на претпоставци да је теорија једна врста праксе, њен посебан појавни облик. Под праксом, Алтисер подразумева „целокупни процес преображаја материје првобитно дате као одређене, у један одређени *производ*, преображаја обављеног одређеним људским радом, уз употребу одређених оруђа (производње)”.⁴⁶ У најужем смислу, пракса је по Алтисеру *рад преобликовања*. Овде не налазимо аристотеловски услов самодовољности, али Алтисер епистемолошки прелом уноси у домену теорије, као разделницу између научне и идеолошке теоријске праксе. Теорија, у овом тумачењу, означава специфичну, партикуларну форму комплексног система друштвене праксе; то је „специфична пракса која се обавља на одређеном објекту и доводи до властитог производа: једног сазнања”.⁴⁷ Такође, Алтисер разликује теорију и Теорију, односно теоријски систем једне одређене науке и општу

теорију (нпр. дијалектички материјализам). Теоријска пракса је, према томе, медијатор између апстрактних концепата и конкретних научних сазнања.

Слична тумачења се могу наћи и у другим филозофије праксе (Кангрга, на пример пише да је теорија један од облика и битни конституент саме праксе). Термини *теорија* и *пракса* су у теоријском систему дијалектичког материјализма, постали Теорија (марксистичка) и Пракса (друштвена), тако да су њихово место заузели термини *теоријска пракса* и *техничка пракса*. Јединство теорије и праксе је централна теза марксистичке филозофије, али је однос између ова два домена, предмет различитих спекулација. Док је за Алтисера теорија специфичан облик праксе, према тумачењима Адорна, мишљење јесте делатност, теорија јесте форма праксе, али ради се о односу дисконтинуитета: „Догма о јединству теорије и праксе, насупрот доктрини на којој је заснована, је недијалектичка: она непоштено усваја једноставно истоветност тамо где сама контрадикција има изгледе да постане продуктивна”.⁴⁸ Адорно такође уочава да теорија која није суштински независна и која за основни критеријум узима праксу, постаје превара и није у могућности да оствари своје циљеве; са друге стране пракса која је инструментализована од стране теорије постаје доктринарна и, заправо, фалсификује теорију.⁴⁹

Однос између теорије и праксе Адорно види као квалитативни преокрет, а не као прелаз или подређеност. „Не постоји континуалан пут од праксе до теорије - оно што је потребно додати је нешто што се зове моменат спонтаности.”⁵⁰ Адорно у дебати заступа позиције теорије јер је идеја о јединству била проблематична од самог почетка и, заправо, значи доминацију праксе. Адорно критикује нестрпљивост праксе да промени стварност пре него што је протумачила своје позиције. Проблем праксе, односно односа између теорије и праксе, јавља се као губитак искуства. Када је искуство блокирано или на било који начин одсутно, пракса је оштећена и стога постаје прецењени предмет жеље. Он одбија захтев да филозофија постане активистичка и могућност да критика постане оперативна. Пракса се у теорији, закључује Адорно, јавља као слепа тачка, као опсесија својим предметом критике.⁵¹

Средином 1960-их година, у исто време када настају и Адорнови критички есеји, публикована је Хабермасова збирка текстова *Теорија и пракса* која, кроз попречне везе међу текстовима, открива нешто другачије тумачење овог проблематичног односа.⁵² Као припадник друге генерације филозофа Франкфуртског круга, Хабермас заступа сличне филозофске ставове као и Адорно. Његова филозофска позиција је такође заснована на Марксовој критици политичке економије, али он, за разлику од Адорна и Хоркхајмера, настоји да је интензивније повеже са Кантовом критиком и поново успостави везе са дискредитованим просветитељским „пројектом модерности”.⁵³ Он појам *критика* такође доводи у везу са појмом *криза*, односно њеним разумевањем и превазилажењем, тако да се тек кроз критику укида подвојеност теорије и праксе. Становиште Хабермасове критике, за разлику од Адорнове, поново рачуна са јединством теоријског и практичког ума, односно теоријских увида и практичких акција, али ово јединство подразумева другачије механизме.

Крајем 1960-их година, Хабермасова епистемологија је концептуализована као знање које омогућава ослобођење човека од различитих облика доминације кроз саморефлексију. Као парадигму критичког знања, Хабермас узима психоанализу и на тај начин проширује поље критичке теорије друштвених наука. Саморефлексија води до сазнања тако што „несвесно практично” постаје „успешно свесно”.⁵⁴ Начин на који саморефлексија доводи до еманципације Хабермас објашњава на примеру аналитичког разговора између лекара и пацијента у психоанализи. Асиметричан однос између учесника у разговору и ограниченост системом делање-искуство, по речима Хабермаса, „доведе до увида који је довољан не само као услов дискурзивног испуњења захтева за *истином* (односно за тачношћу), већ додатно и као услов испуњења (које се нормално дискурзивно уопште не може постићи) захтева за *истинитошћу*”.⁵⁵ Овакво Хабермасово тумачење је истовремено и реинтерпретација Марксове (Аристотелове) идеје о само-промени.

Као кључне за савремено разумевање и интерпретацију појма *пракса*, издвојили бисмо текстове француског социолога, антрополога и филозофа, Пјера

Бурдјеа (Pierre Bourdieu). У својим радовима из 1970-их година, Бурдје се бави теоријом праксе кроз антрополошке и етнолошке студије. Истраживања кабилске куће које Бурдје предузима за време свог боравка у Алжиру и касније публикује у књизи *Нацрт за једну теорију праксе: три студије о кабилској етнологији*, представљају основу за извођење његове друштвене теорије.⁵⁶ За разлику од Адорнове, ова теорија дискутује о проблематичном односу са позиције која је отворена према логици праксе. Пракса, наиме, не захтева нити показује ниво свесног мишљења које је карактеристично за теоријски рад, а карактеристике ове логике нису још увек довољно испитане. У каснијим Бурдјеовим радовима, фокус истраживања се помера са праксе на шири појам *поља*.⁵⁷

Архитектонска критичка пракса

Термин *критичка пракса* такође проблематизује критичну везу између теоријског мишљења и практичног деловања. Овај концепт је синтеза претходно анализираних појмова *критике* и *праксе* и његов карактер је, у исто време, одређен разликом у односу на изведене теоријске концепте *критичке теорије*, *критичке архитектуре* и *теоријске праксе*. Као и претходно анализирани појмови, термин *критичка пракса* имплицира вишеструке интерпретације.

Однос критике и праксе је симболички представљен цртицом у првој Марксовој тези о Фојербаху. Језичка конструкција наведена у последњој реченици прве тезе, „практично-критичка делатност”, у којој је, у оригиналном тексту, кључни термин издвојен наводницима, “*der ‘praktisch-kritischen’ Tätigkeit*”, има задатак да прецизира Маркову позицију која је истовремено различита од учења материјалистичке и идеалистичке филозофије.⁵⁸ Уз ову синтагму, као синоним који прецизније објашњава ново схватање стварности, Маркс користи и комплементаран термин, такође под наводницима: *револуционарна*.

У архитектонском теоријском дискурсу термин *критичка пракса* се појављује у контексту ране критике постмодернизма. Користи га уредништво часописа *Oppositions* (Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Anthony Vidler, Mario Gandelsonas), у уводном чланку из 1977. године, у функцији профилисања издавачке политике часописа. Одредница *критичка пракса архитектуре* (“*critical practice of architecture*”), прецизира предмет интересовања часописа, односно одређује карактер радова из области архитектуре (изведених архитектонских објеката, пројеката, књига и теоријских радова) који ће бити публиковани у часопису.⁵⁹ Употреба овог израза посредно конотира утицаје пост-марксистичке критике и критике Франкфуртске школе.

По речима Џоан Окман (Joan Ockman) редакција часописа је уз потешкоће долазила до садржаја рубрике која је била посвећена критичкој пракси архитектуре. Док је у другој рубрици која се бавила теоријом, критички дискурс проналазио стабилне ослоње у Венецијанској школи и енглеској традицији архитектонске критике, радови архитеката представљени у рубрици под називом “*Oppositions*” (а од 21. броја часописа, “*Criticism*”) често су предмет критике пре него експоненти критичког мишљења у архитектури. Оукман верује да је публикавање пројеката Ђузепеа Терањија (Giuseppe Teragni), кључне личности Ајзенмановог доктората, у једном од бројева, било мотивисано недостатком адекватних савремених прилога.⁶⁰

Термином *критичка пракса* сам, на предлог ментора, у свом магистарском раду под насловом „Критичка пракса архитекта Николе Добровића: дубровачки период (1934-1943)”, означила специфичан облик Добровићеве стручне делатности која је условљена истраживањем, не само физичког, већ и историјског и друштвено-политичког контекста, и усмерена у правцу његове квалитативне промене. Овај појам је прецизно рефлектовао комплексност и карактер Добровићевог рада у овом периоду, који је, како је показало истраживање, укључивао однос латентне критике према друштвеној пракси. Додатна истраживања претходног, прашког периода, и следећег, београдског раздобља, показала су да је успостављање критичког односа, у различитим констелацијама, општа и стална карактеристика Добровићеве

архитектонске праксе, а да, сходно променама историјског контекста, променљива постају архитектонска средства и критичке методе.

Поређењем Добровићевих метода са концепцијама и реализацијама других југословенских архитеката, могуће је уочити присуство неких сличних или битно различитих облика критичког мишљења, што је додатни разлог за отварање питања другачијих манифестација и ширих импликација овог методолошког концепта. Критички потенцијал такође карактерише архитектонску праксу Вјенцислава Рихтера, као и поједине пројекте Милорада Пантовића, Ернеста Вајсмана (Ernest Weissmann) и чланова загребачке групе социјално ангажованих архитеката, „Земља”, која је деловала у периоду између 1929 и 1935. године. Постављене и дискутоване у ширем контексту међународног архитектонског модернизма, специфичне пројектантске тактике југословенских модерниста би могле дати латерални допринос разјашњењу посткритичких дилема у теорији архитектуре, а резултати овог истраживања би могли бити од интереса за савремене архитектонске дебате као допринос разумевању алтернативних модела критичког мишљења, које је артикулисано и реализовано инструментма архитектонске праксе.

Ова докторска теза се, дакле, бави методама архитектонског пројектантског мишљења, али њен циљ није утврђивање неког кохерентног система методолошких принципа, тактика и техника, које би се могле употребити као теоријски обрасци. Очекивани резултати овог рада су теоријске конструкције које контекстуализују и интерпретирају праксе критичког дискурса у архитектури, односно, да употребим Адорнов термин, архитектонски *критички модели*.⁶¹ На крају, као конкретне резултате ове анализе кључних појмова, издвојила бих нове кључне речи: *криза, осећај/такт, разлика, социјално истраживање, моменат спонтаности, апстракција, саморефлексија и проширено поље*.

ГЛАВА 2 | ПАРАДОКС (ДИС)КОНТИНУИТЕТА

Данас свечано можемо да изјавимо да је *потребно* поново повезати теорију са праксом; таква изјава није делотворнија од неке чаробне формуле или ритуалног геста. Политичка пракса која намерава да се уједини са теоријом, било тиме што ће је примењивати, било тиме што ће је обновити, та пракса је кренула путем пуним препрека. Југославија и Југословени знају нешто о томе!¹

Када је 15. октобра 1978. године Трећи програм Радио Београда слушаоцима пренео ову поруку Анри Лефевра (Henri Lefebvre), југословенско искуство повезивања друштвене теорије и праксе се већ могло сагледати као експеримент суочен са неуспехом, као „пут пун препрека”,⁶² али и јединствен извор сазнања. Припремајући овим поводом избор из својих текстова посвећен проблемима теорије простора, Лефевр на познато Лењиново (Владимир Иљич Ленин) питање одговара конструктивним, градитељским предлогом: „И онда, ‘шта да се ради?’, сем да покушамо да пребацимо мостове, хитнемо брвна преко понора између теорије и праксе.”⁶³ Аналитичка и глобална студија простора о којој пише Лефевр представљена је у овом обраћању управо као могући пут ка успостављању разбијеног јединства између стварног и појмовног.

¹ Anri Lefevr, “Teorija prostora”, *Treći program* (Beograd), br. 45-II (1980), str. 521.

Суочен са проблемом доминације и фетишизације праксе у савременом друштву, Теодор Адорно (Theodor Adorno), са друге стране, даје низ аргумената који упућују на опрез у успостављању ових релација. Већ само питање „шта да се ради?“ је, по Адорну, сигуран знак да пракса постаје идеологија, а критичко мишљење лимитирано и инструментализовано.⁶⁴ Прецизно одређујући овај однос као дисконтинуитет и квалитативни преокрет, Адорно тврди да је непосредно јединство теорије и праксе тешко могуће: „оно би подражавало лажну идентичност субјеката и објекта и перпетуирало принцип доминације који претпоставља идентичност, а томе се истинска пракса мора супротставити.“⁶⁵ Ове две наизглед супротстављене позиције, идеја о неопходности одвајања теорије од праксе и идеја о неопходности успостављања нових релација међу њима, чине ситуацију коју бисмо означили као парадокс (дис)континуитета.

Постављање проблема односа теорије и праксе у средиште овог истраживања нема као циљ проналажење прецизних одговора на питање „шта да се ради?“, иако бисмо Лефевров текст наведен у епиграфу могли поставити као фиктивни хоризонт ове студије. Идеје о повезивању теорије и праксе у историји модерног друштва се заиста понављају попут неке „чаробне формуле или ритуалног геста“,⁶⁶ као што је већ назначено у уводном тексту овог истраживања, и њихов учинак би се најпре могао сагледати кроз расправе које покрећу и несугласице које производе, него као скуп конзистентних теоријских чињеница о крупним предметима знања. У том смислу, овај проблем бисмо означили као празно место, Адорнову слепу тачку око које је могуће организовати теоријски дискурс који би се бавио темом критике у модерној архитектури, на простору Југославије. Полазећи, дакле, од Лефеврове тезе о потреби конструисања нових мостова између теорије и праксе, како друштвене, тако и уметничке/архитектонске, и идеје да је теорија простора значајна карика у овом процесу, те да југословенско искуство у том смислу може бити референтно, на почетку овог истражања поставили бисмо питање карактера и унутрашње логике ове везе.

Проблем (дис)континуитета између друштвене теорије и праксе се у архитектури директно прелама у актуелној дебати о односу критике и архитектуре. Пре него што у историји југословнске архитектуре потражимо концепте, актере и догађаје чија би анализа могла указати на референтне теоријске моделе у артикулацији односа архитектура-критика, детаљније бисмо испитали кључне концепте постављене у овој дебати и њихове међусобне односе.

2.1 ПРИНЦИП НЕГАЦИЈЕ: АРХИТЕКТОНСКА КРИТИКА И КРИТИЧКА АРХИТЕКТУРА

Као одјек Адорновог залагања за одвајање друштвене теорије од праксе, Манфредо Тафури је 1968. године у књизи *Teorie e storia dell'architettura* експлицитно поставио свој захтев за аутономијом критичког дискурса у архитектури.⁶⁷ Тафурјева студија се, наиме, развија из централне претпоставке да се критички дискурс модерне архитектуре крајем 1960-их година налази у проблематичном односу са архитектонском оперативном праксом. Било да се јавља у форми савремене оперативне критике (Sigfried Giedion, Bruno Zevi) или критичке архитектуре (Paul Rudolph, Louis Kahn) критика, по Тафурију, не успева да испуни свој најзначајнији задатак: да објасни и прецизно дијагностикује. Историјска критика (*critica storica*) коју Тафури предлаже као ефикаснији и ригорознији критички метод у архитектури одређена је тако као двострука негација: у односу на критичку архитектуру (*architettura critica*) с једне, и оперативну критику (*critica operativa*) с друге стране. Указујући на замке ових методолошких концепција, Тафури, као и Адорно, инсистира на потпуном одвајању критике од активности уз напомену да њихово блиско савезништво може да резултује једино компромисом.⁶⁸

Идеја о историји као независној научној дисциплини чији је задатак да кроз критику архитектуре створи услове за темељну промену, како архитектуре, тако и друштва у целини, има своје утемељење у конкретном историјском тренутку и специфичном географском контексту. Тафурјева теоријска концепција заправо представља радикалан одговор на кризу модерне архитектуре током 1960-их година и историцизам италијанског нео-либерти покрета.⁶⁹ У тренутку када се појавила, ова књига је, по речима Тисије Хукстре (Titia Hoekstra), представљала *succès du scandale*, о чему сведоче реакције у италијанској периодици, као и бројни преводи.⁷⁰ Њена каснија рецепција је значајно утицала на развој архитектонске историје и теорије: ако је историја архитектуре, као научна дисциплина у међувремену и пропустила

прилику да постане у правом смислу критичка, као што тврде савремени теоретичари, Ед Таверне (Ed Taverner) и Кор Вагенаар (Cor Wagenaar),⁷¹ резултати историјске критике недвосмислено потврђују високе домете ове научне методе.⁷²

Посматрана из перспективе савремене архитектонске историографије, Тафуријева теоријска позиција се, међутим, чита као оперативна, не мање од свог предмета критике. Из компаративне студије Панајотиса Турникиотиса (Panayotis Tournikiotis) сазнајемо да је усмереност према будућим променама заједничка карактеристика свим референтним историјским конструкцијама насталим током двадесетог века, па и Тафуријевој.⁷³ Концепт критичке архитектуре је, са друге стране, у међувремену добио нова тумачења, а затим и нове критике. Пре него што укажемо на референтне резултате ових тумачења и ревизија Тафуријеве теорије, детаљније бисмо испитали аргументацију која је дата у књизи *Teorie e storia dell'architettura*, у поглављу „Архитектура као метајезик: критичка вредност слике”. Анализа је вођена претпоставком да је у овом тексту, насупрот „отворима у самој критици” о којима пише Тафури, који би аутономну архитектонску теорију/историју могли усмерити ка новим облицима оперативности,⁷⁴ у Тафуријевој анализи могуће препознати и могуће отворе у оперативној, практичној архитектонској делатности који би имали сличан учинак.

У поређењу са критиком исказаном језиком архитектуре, Тафуријева историјска критика неспорно делује „у ситуацији радикалније контекстације”.⁷⁵ У прилог овој тези аутор наводи тумачења која је 1960-их година понудио структурализам у области семиотике и филозофије језика. Примењујући Бартову (Roland Barthes) студију језика на архитектуру, Тафури најпре показује да је критика архитектонским средствима могућа, а затим указује на ограничења која критичку архитектуру чине неефикасном. По Барту, критика је „једна врста *анаморфозе*, искривљене слике, контролисане трансформације”; она „удваја значења” и „поставља други језик (...) да плута изнад првог језика дела.”⁷⁶ Оба ова језика у критичком поступку, напомиње Тафури, могу бити архитектонска и наводи пример изложбе из 1964. године коју су организовали Бруно Зеви и Паоло Портогези (Paolo Portoghesi) и

која се кроз конструкцију аналитичких физичких модела бавила Микеланђеловим (Michelangelo Buonarroti) архитектонским пројектима. Препознајући у овим моделима Бартове критичке анаморфозе, Тафури у исто време уочава и три главна проблема савезништва између визуелног пројекта и архитектонске критике: (1) оно се може одвијати само на високом нивоу апстракције, што битно умањује квалитет и домет њихове рецепције; (2) критички дискурс редукује капацитете визуелне комуникације уметничког дела и архитектура губи своја примарна својства; (3) архитектонски и критички дискурс нису комплементарни и не могу се допуњавати јер се међусобно такмиче.⁷⁷

Посматрана изван ширег контекста расправе, ова Тафуријева запажања начелно коинцидирају са критичким ставом савремене посткритичке теорије. Индикативно је да, иако упућују на битно другачије методолошке концепције, идеје о ослобађању архитектуре од баласта критичког мишљења које одређују савремену архитектонску посткритичку позицију, полазе управо од наведених примедби: у оба случаја критика у архитектури је означена као лимит. Тафуријева анализа, међутим, има двоструки учинак. Осим што откривају недовољно развијене инструменте критичке архитектуре, архитектонске истраживачке технике тестиране на поменутој изложби и наведени примери неефикасних критичких метода архитектонске праксе говоре истовремено и о специфичним својствима и јединственим могућностима критике исказане језиком архитектуре. Тафуријеви примери, који су заправо концизна тумачења пројектантских позиција архитеката-критичара из различитих епоха, не односе се толико на конкретне методе колико на опште, пројектантске стратегије. Међу наведеним ситуацијама, које имају различите формалне карактеристике, али показују структуралне сличности, он разликује два основна типа критике: авангарду и експериментализам.

Као доказ да је актуелна критика авангардних покрета заснована на предрасудама, Тафури доводи у питање мит о анти-историчности модерних авангарди тако што указује на континуитет и ритам деструкције историјских кодова од ренесансе до савремених нео-авангардних покрета. „Авангарде су увек

афирмативне, апсолутистичке и тоталитарне”, пише Тафури; оне „игноришу постојеће материјале” и загладане су у будућност.⁷⁸ Критички моменат авангарди је управо у њиховом *радикалном* прекиду са постојећим уметничким и друштвеним праксама исказаном у њиховом захтеву да граде у сасвим новом контексту. Авангарде двадесетог века и њихови историјски преседани су главна оса око које се развија целокупна Тафуријева теорија. Однос авангарде и архитектуре ће бити главна тема његове књиге из 1980, *La Sphera e il Labirinto*, а у претходним радовима, пре свега у књигама *Teorie e storia dell'architettura* и *Progetto e Utopia*, теза о дијалектици авангарде је већ јасно постављена: авангардна критика се у архитектури јавља кроз два антитетички супростављена облика, кроз апстракцију и *bricolage*, савршеност сфере и поливалентност лавиринта, тишину и иронију.⁷⁹

Кључну тачку за разумевање логике авангарде Тафури смешта у епоху просветитељства. У радовима (текстовима, цртежима и ентеријерима) венецијанског архитекта Ђованија Батисте Пиранезија (Giovanni Battista Piranesi) Тафури препознаје парадигматски модел и антиципацију историјских авангарди двадесетог века. Као критичар просветитељске апотеозе разума, Пиранези открива у својим негативним утопијама (*Campo Marzio, Carceri, Cammini*) присуство ирационалног и аберантног *унутар* рационалног и стварног. Два лица Пиранезијевог олтара светог Базилија (San Basilio) у цркви Санта Марија дел Приорато (Santa Maria del Priorato) у Риму су у Тафуријевом историјском пројекту интерпретирана као први израз дијалектике авангарде, који „чини видљивим откриће принципа контрадикције”.⁸⁰ Низ комплексних историјско-интерпретативних истраживања прогресивних идеологија различитих авангардних покрета двадесетог века, која су у књизи *La Sphera e il Labirinto* обједињена заједничком темом, архитектура и авангарда, откривају њихов експлозивни потенцијал и инхерентна ограничења. Одбијајући било какву форму медијације, пише Тафури, авангарда осуђује себе на магичну (не)моћ Миде;⁸¹ када авангардна субверзија изгуби своју катарзичну моћ, ствара се простор за деликатне ревизије експериментализма.

Насупрот авангарди, експериментализам живи само у садашњости; он се бави језицима и синтаксама које су већ успостављене; он их раздваја, спаја и доводи у контрадикције. Метафора коју Тафури користи прецизно илуструје ову дистинкцију: архитектонско експериментално истраживање је ход по затегнутој жици која се сваког тренутка може прекинути јер је увек могуће открити да је тема која је узета као истраживачка хипотеза апсурдна или истрошена.⁸² Разлика између експерименталистичке контестације и авангардне субверзије је у заштитној мрежи која постоји само у првом случају:

Авангарде, по дефиницији, наступају без мреже: оне гледају у очи катастрофе и прихватају је од самог почетка, не само као опасност већ и као неминовност, иако слободно изабрану, судбину. (...) Експериментални покрети се могу крити иза револуционарних изјава колико год желе, али њихов стварни задатак није субверзија већ проширење, декомпозиција и рекомпозиција у новим модулацијама лингвистичког материјала, фигуративних кодова, конвенција које су, по дефиницији, претпоставили као реалност.⁸³

Архитектонски експериментализам према Тафуријевим увидима постиже своје врхунске домете у касној антици (Хадријанова вила), касној готици (Anglicus, Cormont), маниризму (Michelangelo, Serlio, Montano) у осамнаестом веку (Wren, Mansart, Soufflot) и касној модерни (Rudolph, Kahn, New York Five), али његови механизми нису ограничени само одређеним епохама (Alberti, Borromini, Behrens, Smithsons).⁸⁴ Наведени примери експериментализма обухватају разноврстан критички инструментаријум: формалне дисартикулације, семантичке дисторзије, јеретичке геометријске матрице (триангулатура, хексагон), полицентричне групације (које проблематизују центрични организам), урачунате грешке, надреалне идеје, лингвистичке апсурде, типолошку критику, циклусе као фокусиране пејзаже, казуистику, делимичну, наивну, дисперзну и прекинуту критику.⁸⁵ Задатак експериментализма је испитивање и тестирање кодова које је на митски начин унела авангарда, а најзначајнији резултати овог рада архитектата са историјским

материјалом су фрактуре и валенце, које су придодате савременим кодовима и које ће, како пише Тафури, експлодирати касније, као темпиране бомбе.⁸⁶

Однос између авангарде и експериментализма је у тексту експлицитно означен као дубока контрадикција, али се ова дистинкција у Тафуријевом раду потом губи и није доследно спроведена. У типологији експериментализма наведени су и експерименти авангарде, као на пример студије покрета Де Стајл (De Stijl), а у анализи појединачних архитектонских критичких метода издвајају се пројектантске стратегије које подједнако измичу замкама авангарде и експериментализма. У пројектима Андреа Паладија (Andrea Palladio), на пример, Тафури уочава да постоји равнотежа између типолошке критике и архитектонске експресије:

У Паладијевој архитектури може се уочити да је логика експериментисања у савреном балансу са експресивним потенцијалом слика: и, очигледно, било би веома кратковидо редуковати домет Паладијеве уметности на једноставну критику. Паладио је - као и Рајт у својим преријским кућама, Ле Корбизје, или Ејзенштајн, у филму - истовремено песник, критичар и добар теоретичар (...).⁸⁷

Из темељне Тафуријеве критике концепта критичке архитектуре, издвајају се, као изузетак, појединачни феномени који надилазе претпостављену контрадикцију. Они истовремено означавају радикални прекид историјског континуитета и остварују продуктивну (критичку) везу са постојећим. У том, специјалном случају, архитект-критичар је представник авангарде, и то онај који успева да превазиђе проблем уметника-врача „кроз храбри чин свесног реализма”.⁸⁸ Тафури овде реферира на Бењаминову (Walter Benjamin) параболу о сликару-врачу и филмском сниматељу-хирургу која говори о различитим начинима успостављања одговарајуће дистанце у односу на емпиријску стварност. „Врач одржава природно одстојање између себе и болесника”, пише Бењамин, „тачније речено: ако га прислањањем руке само вема мало смањује, он га веома повећава захваљујући свом ауторитету. Хирург поступа обрнуто: веома смањује дистанцу према болеснику – тиме што продире у његово

тело, а повећава је само мало – опрезношћу са којом се његова рука покреће међу органима.”⁸⁹ Као уметници-хирурзи у Тафуријевој студији наведени су Валтер Гропиус (Walter Gropius), Ле Корбизје, Мис ван дер Роје (Mies van der Rohe), а у тексту је имплицитно назначено да би то могли бити и неки представници недогматског дела руског конструктивизма.⁹⁰

Израз из наведених ограничења критичке архитектуре, Тафури види у пројекту који би истовремено предлагао нову форму, и то на нивоу урбаног ентитета, и системски мењао тај исти урбани ентитет. Парадигматски модел оваквог пројекта поставио је у свом другом семиналном тексту, *Progetto e Utopia* из 1973. године: Ле Корбизјеов план *Obus* за Алжир (1932) у Тафуријевом тумачењу сажима поменуте атрибуте архитектонског критичког и поетичког пројекта тако што успева да „апспрбује вишеструкост, прихвата невероватно кроз сигурност плана, алтерира органске и неорганске квалитете наглашавајући њихову међузависност, показује да максимални ниво програмирања продуктивности коинцидира са максималним нивоом продуктивности духа”.⁹¹ План обухвата предлог новог административног седишта на обали које је вијадуктом повезано са модерном стамбеном четврти за вишу средњу класу на падини *Fourt-l’Empereur* и који тангира други вијадукт, 100м висока и километрима дуга серпентина, у којој се, поред саобраћајних, комерцијалних и рекреативних, налазе и стамбени садржаји за нижу средњу класу. Значај овог плана Тафури види у томе што он не покрива контрадикције, већ их чини видљивим и продуктивним, и што за субјекта ове урбане реорганизације поставља саме становнике града: предложена урбана структура захтева критичку и интелектуалну партиципацију појединца, а архитектура тако постаје педагошки чин и средство друштвене кохезије.⁹²

Новија читања овог пројекта узимају у обзир и нешто другачије индикације. Издавајући план *Obus* као најзначајнији и до тада непревазиђен план модерног урбанизма, Тафури у њему проналази јединствен одговор на проблеме са којима се суочила модерна архитектура у централној Европи, али и превиђа његове недостатке исказане у пасивном односу према сложеним и специфичним условима алжирског

друштвеног контекста. Фокусиран на класну критику, Тафури не обраћа пажњу на колонијалне импликације Ле Корбизјеовог плана, на шта указују радови у области савремених пост-колонијалних студија. Такође, синдикалистички модел политичке организације који чини идеолошки супстрат низа Ле Корбизјеових планова, само привидно превазилази постојеће класне конфликте и успоставља нову друштvenu хармонију. Као што је показала Мери Меклеод (Mary McLeod), друштвене и економске поделе у овом пројекту опстају иза поетске слике органског јединства архитектонске форме и медитеранског пејзажа.⁹³

У намери да представи делотворније критичке инструменте аутономне историјске науке, Тафури оспорава критичку архитектуру као методолошку концепцију уз образложење да је њен резултат дисторзија саме архитектуре: конструисана у форми збијеног дискурса, чија је улога да истовремено доказује и убеђује, критичка архитектура престаје да буде језик и постаје *метајезик*.⁹⁴ У крајњим консеквенцама, он указује на „немогућност било какве негације накалемљене на реалност ове дисциплине”, те закључује да она „само кроз идеолошку призму може говорити о антиципацији, о дисциплинама као префигурацијама револуционалних стварности”, и у том смислу предлаже „конкретно пријањање уз рационализацију и развој.”⁹⁵

У својој дискусији о *немогућности* критичке архитектуре, Тафури је, међутим, говорићи о њеним унутрашњим контрадикцијама, имплицитно назначио и њене јединствене потенцијале. Када тврди да је архитект-критичар неизбежно суочен са проблемом подељене личности, он такође примећује да је спој архитекта и критичара „готово *норма*” у архитектури, за разлику од других техника визуелних комуникација.⁹⁶ Такође, у Тафуријевој студији архитектуре као метајезика остаје нејасно да ли она не успева да стигне до највећих дубина своје егзистенције зато што *не може* или зато што *не зна* како то да уради.⁹⁷ Разлоге неуспеха критичке архитектуре Тафури види у њеном суженом домету: њен предмет анализе је сам процес симболичке репрезентације који је у потпуности интелектуалан и она се, заправо, обраћа само посвећеној публици - другим архитектима. Она нас не

задовољава, закључује Тафури, због тога што, без самопоуздања, непрестано доводи саму себе у питање, осцилирајући при том између нестварног и игре.⁹⁸ Теза о неопходности одвајања критике од архитектуре, односно теорије од праксе, сажета је у коментару да је „готово немогуће бити у исто време и глумац и публика”.⁹⁹ Проблемски заплет истраживања које следи, а у чијем се фокусу налази модерна архитектура у Југославији, позиционирала бих управо у овај моменат (не)могућности имплициран Тафуријевом речи – „готово”. Занима нас, дакле, на који начин и под којим историјским условима архитект-критичар, упркос или захваљујући овој инхерентној амбиваленцији, постаје свесни елемент, чији интелектуални рад и знање ослобађа, а не инхибира његов/њен креативни потенцијал?

Подстакнут Тафуријевим текстовима, критички дискурс у архитектури се током 1970-их и 1980-их година даље развија у неколико различитих центара: у Италији, Сједињеним Америчким Државама, Енглеској, Шпанији и Холандији. Поред венецијанског Института (Istituto universitario di architettura di Venezia, IUAV), кључну улогу у овом процесу је имао Институт за архитектуру и урбанизам у Њујорку (Institute for Architecture and Urban Studies, IAUS) и часопис *Oppositions* који је излазио у периоду између 1973-1984. године и чији су уредници (Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler, Kurt W. Forster) створили јединствен полигон за размену и интерпретацију идеја архитектонске критичке теорије.¹⁰⁰ Као својеврстан епилог ове интелектуалне дебате, Кеј Мајкл Хејз (К. Michael Hays) 1984. године у часопису *Perspecta* публикује текст „Критичка архитектура: између културе и форме”, у коме ове тенденције добијају своју конзистентну теоријску форму.¹⁰¹ Овим текстом Хејз актуелизује проблем који је поставио Тафури, али и премешта тежиште дискусије са историјске критике архитектуре у поље архитектуре као медијума критике.

Критичка архитектура о којој пише Хејз доводи у питање сложен сет околности који аутор једним именом назива култура или културни контекст. Док у Тафуријевој анализи објекат критике архитектонским средствима заправо не излази из домена струке и критичка релација се успоставља са симболичким контекстом

створеним претходним делима, Хејз проширује референтно поље у домен културе. Појам *живчаног живота (nervenleben)*, на који реферира и Тафури, а који је претходно постављен у тексту Георга Зимела (Georg Simmel), „Велики градови и духовни живот”,¹⁰² Хејз користи као прецизну дијагностику акутног стања друштвене кризе у модерној метрополи, исказану кроз опис специфичног менталног стања њених становника. Успостављена корелација између друштвеног процеса модернизације и културе живота великог града, односно између друштвених, просторних и психолошких феномена, у Хејзовом тексту је употребљена да објасни карактер контекста у коме настају рани пројекти Мис ван дер Роа и карактер критичког односа који ови пројекти успостављају са својим физичким окружењем и специфичним историјским и друштвеним околностима.

Насупрот Тафурију и Адорну, Хејз у односу између теорије и праксе истиче својство континуитета:

Архитектонска критика и критичка историографија су активности које су продужетак (*continuity*) архитектонског пројектовања; и критика и пројекат су облици знања. Ако је критичко архитектонско пројектовање резистентно и опозиционо, онда би архитектонска критика – као активност и знање – требало такође да буде полемична и опозициона.¹⁰³

Већ у самом наслову текста, Хејз јасно открива инхерентну амбивалентност архитектуре као уметничке дисциплине. Позиција архитектуре „између културе и форме” садржи идеју да је ова амбиваленција, коју Тафури сматра ограничењем, заправо, сам извор њеног критичког потенцијала. Хејзов концепт аутономије, односно резистентности архитектуре у односу на постојећи културни контекст, је аналогија Тафуријевом појму анти-историчности, и такође, као и радикална критика код Тафурија, захтева коректуру: да би се једно дело препознало као критичко, аутономија мора бити истовремено остварена и нарушена. Разлика у односу на контекст, пише Хејз, носи у себи идеолошку мотивацију и производи знање - и о култури и о архитектури. Са друге стране, одступање у односу на независну,

идеализовану и самодовољну форму и њено утемељење у реалним условима контекста, отвара могућност продуктивне критичке комуникације и ствара услове за случајност и догађај у урбаном животу метрополе.¹⁰⁴

Хејзова парадигма критичког пројекта је Мисов конкурсни пројекат за небодер у Улици *Friedrichstrasse* из 1919. године. Позивајући се на текст у коме Мис одбија да се бави проблемима форме и признаје једино проблеме грађења, Хејз одбацује позиције архитектонског формализма и циљеве и мотиве критичке архитектуре препознаје у артикулацији њених односа са постојећим условима контекста. Ови односи, међутим, нису конформистички и исказани су кроз негацију класичне концепције урбаног склопа и архитектонског објекта. У пројекту небодера, проблематизована је логика класичне архитектонске композиције и однос архитектонског објекта према граду, како у физичком, тако и у концептуалном смислу; у конкурсном пројекту за *Alexanderplatz* (1928), Мис адресира проблем успостављања хијерархије коју имплицира класична урбана композиција. Резултат ових пројектантских одлука, у Хејзовој интерпретацији, је да се у срцу хаотичне и нервозне метрополе појављује тишина као критика не само физичког контекста, већ и постојеће културолошке матрице. Мисов стаклени небодер не скрива услове доминантне културе, већ артикулише критичку интерпретацију ових услова. Такође, иако су прилагођени конкретним условима контекста (величини парцеле и суседних објеката), стаклени блокови у плану за *Alexanderplatz* онемогућавају да се њиховом распореду или позицији додају додатна значења. У низу просторних контрадикција у Мисовом павиљону у Барселони (1929) Хејз препознаје логичку структуру лавиринта, која онемогућава приступ идеалном моменту организације и конституише дело као догађај ограниченог трајања, чија се стварна егзистенција непрекидно изнова ствара.¹⁰⁵ Само понављање појединачних тема такође говори о доследности Мисове намере и резистентности у односу на спољашње ауторитете. Увођењем апстрактних геометријских волумена, понављањем истих просторних јединица и склопова, употребом материјала који амбивалентну позицију архитектуре чине видљивом (стакло, челик, оникс) и кроз нехијерархијски *assemblage*

диспаратних елемената, Мис гради јединствен критички метод који је, према Хејзовом тумачењу, одређен неудобном дијалектичком позицијом ‘између’: с оне стране апсолутне аутономије и неупитног конформизма.

У својој докторској дисертацији из 1990. године, публикованој под називом *Modernism and Posthumanist Subject* (1992), Хејз је теоријски продубио и развио претходно постављену тезу.¹⁰⁶ Предмет критике је у овом тексту дефинисан као хуманистички субјект, односно идеологија хуманизма у буржоаском друштву чије архитектонске еквиваленте Хејз проналази у архитектури опере Шарла Гарнијеа (Charles Garnier), Поштанској штедионици Ота Вагнера (Otto Wagner) и комерцијалним грађевинама Луја Саливена (Louis Sullivan).¹⁰⁷ Полазећи од разлике између модернизма, који само мења постојеће уметничке конвенције, и авангарде чији је циљ рушење институционалног оквира уметности, ово истраживање испитује радикалну критичку позицију авангардне архитектонске праксе коју репрезентују пројекти Ханеса Мајера (Hannes Mayer) и планови и пројекти Лудвига Хилберзајмера (Ludwig Hilberseimer).

Мајерове и Хилберзајмерове пројекте са програмима уметничких авангарди повезује заједничка идеја о реинтеграцији уметности и друштвене праксе.¹⁰⁸ У Мејеровим радовима Хејз види радикалан епистемолошки прекид еквивалентан субверзивним стратегијама авангарди: „уништавање традиционалног, хегемонистичког репертоара форми репрезентације, фрагментацију форме и регистровање дисонанци”, као и „протресање основе традиционалне уметничке тотализације, контемплативног субјекта.”¹⁰⁹ У анализи пројекта за Лигу народа (1926-27), Хејз издваја две кључне пројектантске стратегије: (1) стварање индексног статуса архитектонског објекта (*factural indexicality*) који обезбеђује резистентност у односу на идеолошке матрице и блокира естетску контемплацију са дистанце, и (2) померање значења архитектуре према спољашњем (*exteriority*), тако да структура више није одређена приватним (психолошким) већ јавним, (културним) доменом. На основу формалних последица овог померања значења и наведених концептуалних

аналогија, Хејз повлачи провокативну паралелу између Мајеровог поступка и дадаистичке технике фотомонтаже.¹¹⁰

Са друге стране, Хилберзајмеров рад такође укључује радикалну праксу негације, али су дисонанце и разлике овде у потпуности елиминисане рационалним планом организације савремене метрополе који искључује сваку алтернативу. Идентификујући се у потпуности са процесом модернизације и њеног обећања прогреса, Хилберзајмерови планови, *Hochhausstadt* (1924) и *Vorschlag zur City-Bebauung* (1930), бивају апсорбовани тотализацијом и монополом капитала и, како пише Хејз, иронично и сами постају форма тотализације.¹¹¹ Принцип негације се, дакле, налази у самој основи сазнајног процеса уметничких авангарди и Хејз, слично Тафурију, у свом тексту настоји да објасни агонизирајућу дијалектику авангарде:

У авангардној пракси негација се јавља не као осуђујућа сила која крчи пут новим пуноћама значења, већ пре као свеобухватна чињеница, која вуче као подземна струја и која на крају преплављује свеукупна значења. Пробити се кроз негацију значи пронаћи с једне стране, празнину, а са друге стране тотализацију. Ово је дилема са којом се авангарда константно суочава и чије услове константно покушава да одбије.¹¹²

Заснована на репродукцији као негацији, авангарда се суочава са проблемом кумулативне деструкције: „Проблем је у томе”, пише Хејз, „што процес негације у дужем временском периоду има тенденцију да уништи авангардну праксу; он брзо постаје кумулативан и неконтролисан.”¹¹³ Превазилажење овог проблема тако постаје централна тема, не само авангардне, него и критичке праксе уопште, а кључ за његово превазилажење би се могао наћи у самој унутрашњој логици негативне дијалектике, чиме ћемо се бавити у следећем поглављу овог истраживања. Пре него што детаљније испитамо унутрашње механизме ове методолошке концепције, указали бисмо на још два референтна критичка концепта у архитектури настала у другој половини двадесетог века и на њихове теоријске интерпретације.

Да резимирамо: у својим основним претпоставкама и крајњим консеквенцама, Хејзова као и Тафуријева теоријска позиција је утемељена на филозофији негативне дијалектике Франкфуртске школе. Оба становишта разматрају могућности успостављања комплексне друштвене и политичке критике у архитектури, при чему је кључни актер у првом случају историчар, а у другом - архитект. Иако упућују на различите субјекте, предмет Хејзове архитектонске и Тафуријево историјске критике је, заправо, исти: идеологије капиталистичког друштвеног система, односно његове културолошке и архитектонске репрезентације. Као антипод овако постављеним концептима политичке критике у архитектури, Ајзенман у својој докторској дисертацији из 1963. године, испитује могућности и границе естетичке критике.¹¹⁴ Он заправо полази од сличних претпоставки као и Тафури, од идеје да критика архитектонским средствима индиректна и да се формална синтакса може у потпуности одвојити од политичке семантике. Занемарујући све контекстуалне одреднице архитектуре, њен иконографски, перцептуални и симболички слој, Ајзенман посматра грађевину као структуру логичког дискурса, и, у складу са тим, узима као модел контроверзни пројекат Ђузепе Терањија (Giuseppe Teragni) - *Casa del fascio*. Критика се овде односи на унутрашње претпоставке дисциплине, а Ајзенманов концепт негације и отпора је усмерен према истраживању механизма аутономије архитектонског пројекта.

На комплементаран однос између ова два пола критичког дискурса, политичке и естетичке критике, указао је Рејнхолд Мартин у свом есеју из 2005. године, *“Critical of what?”*:

[Т]радиционално поље на коме се два „критичка” приступа сусрећу је оно дијалектичко, у коме естетска аутономија служи као нека врста привремене станице за аутономију просветитељског субјекта неодлучног у погледу конкретних друштвених промена или, по Адорну, негативно огледало које рефлектује неизбежну пропаст тог субјекта.¹¹⁵

Питање предмета критике о коме дискутује Мартин упућено је поборницима критичке архитектуре, али заправо представља одговор на захтеве за ослобађање од императива критичког мишљења које су поставили протагонисти посткритичке теорије. У овим оспоравањима стварних могућности и домета критичке архитектуре, Мартин препознаје редукционизам који превиђа ову дихотомију. Ослобођена од контекстуалних и политичких конотација, Ајзенманова естетичка критика се, сасвим у складу са Тафуријевим описом неефикасне критичке архитектуре, могла лако свести само на принцип негације, и довести у питање од стране заговорника идеје прогреса.

Поред наведених дихотомија у оквиру којих се развија критички дискурс у архитектури током последњих педесет година, а које имају за циљ да прецизирају *субјект* критике (историчар/архитект), *предмет* критике (политика/архитектура), и *средства* критике (авангарда/експериментализам), указала бих и на међузависност и променљивост односа који постоје међу овим категоријама. Наиме, како у Тафуријевој, тако и у Хејзовој интерпретацији, критичар (историчар и/или архитект) је представник авангарде; естетичка критика (експериментализам) се јавља у међувремену, као медијум комуникације.¹¹⁶ Поставља се питање колико је ово међувреме, шта условљава ову цикличност и на који начин је одређена ова историјска динамика? Дискутујући маргиналну улогу критичке архитектуре у новом геополитичком контексту, Ајзенман крајем 1990-их година пише да је разлог томе недостатак „омогућавајућег механизма”,¹¹⁷ који би створио услове за опстанак ове идеје, бар не на онај начин на који је она формирана у другој половини осамнаестог века: као трансгресија у односу на доминантан идеолошки конструкт. Ајзенман тако уочава „процеп у друштвеној осетљивости према ономе што конституише критичку архитектуру” који води „одвајању архитектуре од њених друштвених, идеолошких и иконијских улога”.¹¹⁸ На основу ових увида, поставили бисмо помоћну хипотезу овог истраживања која гласи: критички дискурс у архитектури је одређен *променљивом* позицијом субјекта, објекта и средстава критике, а она је условљена (подстицана или

инхибирана) променама историјског, културног, односно друштвено-политичког контекста.

Тренуци проширења естетичке на политичку критику по правилу коинцидирају са друштвеним кризама.¹¹⁹ У другој половини двадесетог века овај помак се најјасноје могао уочити у појави неоавангардних покрета крајем 1950-их и током 1960-их година. Тако је Ситуационистичка интернационала у истраживањима Хилде Хејнен (Hilde Heunen) означена као „последњи од авангардних покрета који се експлицитно борио да збаци *status quo* разграђујући границе између уметности, друштвених пракси и теоријског мишљења.”¹²⁰ Предмет критике ситуациониста је друштво спектакла капиталистичке, конзумеристичке културе и, у архитектури, послератни функционализам у коме се одражава њена утилитаристичка логика. Према Хејнен, ова критика је своју најконкретнију манифестацију имала у Константовом (Constant Nieuwehuys) дугорочном пројекту Нови Вавилон, заснованом на низу ситуационистичких експеримената. Инспирисан књигом Анри Лефевра (Henri Lefebvre) *Critique de la vie quotidienne*,¹²¹ пројекат је почео предавањем које је Констант одржао 1956. године са темом „Поезија сутрашњице биће кућа живота” (*Demain la poésie logera la vie*), да би се, по оснивању Ситуационистичке интернационале (1957), у сарадњи са Ги Дебором (Guy Debord) развио до концепта унитарног урбанизма.¹²² После разлаза са ситуационистима 1960. године, Констант наставља самостално истраживање у коме ће користити различите технике и медијуме: цртеж, макету, колаж, слику и текст.

Нови Вавилон, као контра-пројекат функционалистичке архитектуре, приказује утопијску концепцију новог типа становања и новог друштва које је „антитеза друштву лажи” (Констант).¹²³ План је заснован на два претпоставкама које подразумевају радикалне друштвене промене: на условима колективног власништва над земљом и на потпуној аутоматизацији производње. Замишљен као симулација екстремне ситуације потпуног ослобођења од свих норми, конвенција, традиција и навика, Нови Вавилон се конституише кроз различите медијуме као нехијерархијска, потпуно транспарентна урбана структура у којој је све изложено

погледу јавности. У овом свету колективне креације не постоје односи моћи и не постоји потреба за скривањем и поседовањем: ослобођени човек, *homo ludens*, је једини суверен. Овај Константов поглед, међутим, није само идеална пројекција постреволуционарног друштва. Будући да, по речима Хејнен, представља испуњење авангардне логике негације, Нови Вавилон истовремено сведочи о парадоксима који су својствени оваквим визијама.¹²⁴ Као и Пиранезијеви цртежи и пројекти, Константове симулације откривају инхерентне контрадикције и не могу се тумачити као једнозначне представе хармоничне будућности. У њима Хејнен открива вишеслојни коментар о немогућности да се утопији да конкретна форма, односно Адорнову *негативну утопију*.¹²⁵

Полазећи од идеје да Адорнова *Естетичка теорија* има потенцијал да расветли амбивалентне пројекте какав је Константов Нови Вавилон, Хејнен у Адорновом тумачењу концепта *mimesis*-а проналази важан кључ за разумевање како модерних, тако и савремених проблема архитектонске теорије и праксе. Пажљиво читање и повезивање Адорнових текстова које је спроведено у овој студији доноси значајан помак у правцу откривања комплексних механизма критике у архитектури који постоје независно од појединачних концепата и историјских околности, већ самим тим што се она конституише као уметничка дисциплина:

Адорно каже да је модерна уметност *као уметност* критичка. Критичка вредност уметничког дела није утеловљена у темама којима се бави или у такозваном „ангажовању” уметника, већ у самом уметничком процесу. Адорно је уверен да миметички потенцијал уметности, ако је на прави начин примењен – не у политичком смислу „прави”, већ у дисциплинарном, уметнички-аутономном – осигурава њен критички карактер, чак и независно од личних намера уметника. Уметничко дело доноси једну врсту знања о стварности. Ово знање је критичко због тога што је миметички моменат у стању да расветли аспекте реалности који се пре тога нису могли опазити. Кроз *mimesis*, уметност успоставља критички однос са друштвеном стварношћу.¹²⁶

Постављајући у средиште свог истраживања проблем односа између модерне архитектуре и модернизације, односно архитектуре и капиталистичког развоја, Хејнен суочава две антиетиички супротстављене позиције, позитивност модерне архитектуре, представљен кроз теоријски рад Зигфрида Гидиона и архитектонску праксу Ернста Маја (Ernst May), и негативност критичког мишљења изван архитектуре, који идентификује у текстовима Адолфа Лоса (Adolf Loos), Валтера Бењамина (Walter Benjamin), Ернста Блоха (Ernst Bloch), и Венецијанске школе. Излаз из ове зачудне антиномије, која се у конкретном облику манифестовала у недостатку непосредне комуникације, ауторка проналази управо у Адорновом концепту *mimesis*-а и тези о двоструком карактеру уметности, објашњеној у последњој глави књиге коју је Хејнен насловила „Архитектура као критика модерности”, у поглављу под називом „Без излаза”. Будући да налазимо да Адорнова теза о двоструком карактеру уметности има капацитет да објасни, не само дисконтинуитет између уметности и емпиријске стварности, већ и низ претходно назначених антиномија, у следећем поглављу ћемо се детаљније бавити овом проблематиком, а резултати студије Хилде Хејнен ће бити узети као полазна тачка за даље истраживање.

2.2 ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ ПРОБЛЕМА НЕГАТИВИТЕТА: ДВОСТРУКИ КАРАКТЕР АРХИТЕКТУРЕ

Из претходне анализе је евидентно да је принцип негације, који се налази у самој основи критичке функције уметности/архитектуре, истовремено високо генеративана и потенцијално деструктивна категорија. Аутодеструктивност авангардних покрета тако води у инхибиције експериментализма, а затим, суочен са проблемом неефикасности, експериментализам критичке архитектуре, у оквиру исте генерације архитектата или чак истог пројектантског опуса, налази излаз у позитивизму такозване пројективне архитектуре. Занима нас, дакле, на који начин је могуће артикулисати коректив негативитета *унутар* самог концепта критичког мишљења у архитектури који не би водио до редукционизма критичке и пројективне архитектуре? Другим речима, да ли се у оквиру Тафуријевог *binomiuma* архитектура-критика, *vis a vis* концепција критичке архитектуре и архитектонске критике (архитектуре која предлаже критику и критике која предлаже архитектуру), а упоредо са концепцијом независне историјске критике (критике која ствара услове за ослобођену архитектуру), може артикулисати концептуални механизам архитектонске критичке праксе, која превазилази моменат деструкције у принципу негативитета и учествује у стварању услова за професионалну и друштвену еманципацију?¹²⁷

У средишту ове дискусије је, дакле, однос који архитектура као уметничка дисциплина успоставља са емпиријском стварношћу. Као почетну тачку у истраживању теоријског концепта архитектонске критичке праксе, наводимо тезу Теодора Адорна о комплексном карактеру овог односа:

Уметничко дело успоставља критички однос са стварношћу, кроз *mimesis* који је контролисан посредством разума, односно миметичко-рационалну активност.¹²⁸

У обимној литератури из области естетике појам *mimesis*-а се у континуитету изнова тумачи, а промене у његовом значењу и разумевању се могу пратити од Платонове првобитне дефиниције, до тумачења Валтера Бењамина (Walter Benjamin) под утицајем Фројдове (Sigmund Freud) психоаналитичке теорије.¹²⁹ Адорно у *Естетичкој теорији* разуме и користи овај појам као врсту афинитета између „субјективно произведеног” према његовом „неуспостављеном другом”,¹³⁰ на начин који је далеко комплекснији од оригиналног и већине каснијих тумачења овог појма. И поред тога што су историјске авангарде радикално оспориле начело *mimesis*-а, померајући тежиште са означенога на означитеља,¹³¹ Адорно тврди да ово начело опстаје: уметничко дело садржи неку врсту знања о стварности, које је критичко због тога што је миметички карактер у стању да расветли аспекте реалности који пре тога нису били перцептибилни. Како налазимо да Адорнова теорија има капацитет да објасни сложеност предметног критичког односа између архитектуре и њеног *другог*, на почетку овог поглавља предузимамо детаљнију анализу његових текстова који се баве овим проблемом.

Основна Адорнова претпоставка је да „[о]но што јест(е), јест(е) више него што јест(е)” (*Was ist, ist mehr als es ist*),¹³² односно да је стварност неидентична, а да оно што измиче идентификацији може бити апроксимирано једино у језику, и то кроз *констелације* концепата.¹³³ Карактеристика је уметности, тврди Адорно, да настоји да успостави дијалектички однос између два момента спознаје, *mimesis*-а и рационалности, односно „слике” и „знака”. Уметничко дело настаје на основу миметичког импулса који је регулисан рационалним моментом. Рационалност и *mimesis* су, међутим, међусобно супротстављени у релацији која је антитетичка и парадоксална: два момента спознаје се не могу лако помирити јер су некомпатибилни и ова се некомпатибилност не може порећи. Вредност уметничког дела зависи управо од тога у којој мери успева да расветли овај антитетички моменат, без елиминисања опозиције, кроз неку врсту јединства које настоји да искаже ово помирење.¹³⁴ Идеју о антитетичком моменту који се налази у самој основи уметничке праксе Адорно је развио у оквиру *Естетичке теорије*. У делу књиге које се бави односом уметности и

друштва, он постепено расклапа овај осетљиви механизам, на начин који указује на комплексност и деликатност датог односа. Издвојили бисмо три кључне Адорнове тезе.

У првој тези, о уздрманој аутономији уметности, Адорно полази од чињенице да је уметност одвајање од емпиријске реалности, да уметничка дела стварају нову стварност, нови свет који је супротстављен емпиријском свету и који је и сам аутономни ентитет. Као таква, уметничка дела, сама по себи, теже ка афирмацији, из чега произилази уметнички идеал самобитности.¹³⁵ Уметничка дела, пише Адорно, имају живот *sui generis* и цитира Шенберга (Schönberg): „слика се слика, а не оно што она представља”.¹³⁶ Аутономна и самобитна, уметност је, међутим, у опасности. Оваква позиција је неодржива будући да своди уметност на помирљиву, утешну слику, одблесак стварности, и на тај начин, утврђује превласт онога од чега она покушава да се ослободи. Другим речима, принцип аутономије је сумњив јер нуди утеху и стога, тврди Адорно, уметност се мора окренути против себе, против своје афирмативности, мора постати несигурна у саму себе и своју аутономију.¹³⁷

Друга теза, о инхерентној амбивалентности уметности, заправо продубљује и експлицира идеју о несводивости и детаљније објашњава релацију уметности са својим *другим*. „Уметничка дела”, пише Адорно, „у себи садрже своју супротност.”¹³⁸ Уметност је *horis* емпиријски постојећег и као таква она је *teologumenon*, тј. има двоструки карактер: „Двоструки карактер умјетности, као аутономне и као *fait social* непрестано указује на област њене аутономије.”¹³⁹ У овом смислу, Адорно поставља и двоструки критеријум успешности уметничког дела: „може им поћи за руком да интегрирају материјалне слојеве и детаље са себи иманентним законом облика, и да, с друге стране, у таквој интеграцији сачувају и оно што им је опречно”.¹⁴⁰ Овде треба имати у виду, напомиње Адорно, да *друго* уметности није само емпиријска стварност, већ и претходна уметничка стварност. Као резултат, уметност се не може посматрати као сет засебних историјских констелација, већ само као процес, будући да се одређује као разлика, диференцијал у односу на друго/претходно:

Оно што је настало у умјетности упућује свој појам на оно што она не садржи. (...) Умјетност је јасна само ако се разумеју закони њеног развоја, а не њене инваријанте. Она се одређује у односу према ономе што сама није. Оно специфично умјетничко у њој садржајно се изводи из оног што је друго у односу на њу; (...). Она се специфицира на ономе од чега се раздваја, а из њега је постала; закон њеног развоја је закон њеног облика. Она је умјетност само у односу на оно што је њој друго, и тиме је процес.¹⁴¹

Строго естетичко посматрање уметности, стога, не доприноси њеном правилном схватању. Адорно примећује да једино тамо где је *друго* уметности „’прооцењено’ као примарни ниво у уметничком искуству, (...) то искуство може бити сублимирано, одвојено из материјалне заокупљености, а да *биће за себе* уметности не постане нешто индиферентно.”¹⁴² У крајњим консеквенцама, уметност је аутономна, али не у потпуности, јер јој, без онога што је хетерогено у односу на њу, аутономија измиче.

Трећа теза, о механизму уметничке рефракције, улази у сам карактер овог односа. Уметност комуницира некомуницирајући, тврди Адорно, и управо кроз некомуникацију се открива естетичка рефракција (прелом) стварности. Однос уметности према друштву се при том не исказује кроз једноставно уметање објективних елемената стварности, већ „неријешени антагонизми реалитета враћају се опет у умјетничка дјела као иманентни проблеми њиховог облика”.¹⁴³ Другим речима, комплекс друштвених тензија се кристалише у проблемима уметничке форме и, кроз еманципацију од спољног света, закључује Адорно, погађа бит.¹⁴⁴ О елиптичном начину на који уметничко дело успоставља комуникацију са друштвом Адорно поново пише у последњем поглављу књиге:

Друштвено дјеловање умјетности се на парадоксалан начин манифестује као дјеловање из друге руке. (...) У сваком случају, умјетничка дјела врше практично дјеловање путем промјене свијести, промене коју је једва могуће утврдити, а не тиме што би харангирала; ионако се агитаторски ефекти врло брзо изгубе, по свој прилици зато што се чак и дјела тога типа примају под

генералном клаузулом о ирационалности: њихов принцип, којег се не могу ослободити, прекида директну практичну експлозију.¹⁴⁵

Двоструки карактер уметности се, дакле, манифестује кроз двоструку рефлексију уметничких дела: о њиховом бићу за себе (аутономији) и њиховим односима са друштвом (хетерономији). Фетишки карактер уметности (*l'art pour l'art*) и принцип хетерономије („биће-за-друго”) су, како тврди Адорно, привидно супротстављени: они су у односу зависности и конфликта. Она уметност која не инсистира фетишистички на својој кохерентности (као да треба да буде апсолутна), унапред је безвредна. Са друге стране, „умјетничка дјела која хоће да се ослободе свог фетишизма једним одиста врло проблематичним политичким ангаживањем заплићу се редовито у лажну свијест једном неизбјежном и узалуд хваљеном симплификацијом”.¹⁴⁶ Њихова пракса је кратког даха, тврди Адорно, и у њој се само одражава њихово слепило.

Полазећи од идеје о користи Адорнове естетичке теорије за тумачење архитектонских феномена, у контексту овог истраживања поставили бисмо неколико полазних истраживачких питања: ако је функција уметности њена нефункционалност, као што предлаже Адорно, на који начин се архитектура конституише као уметничка дисциплина упркос њеним функционалним и технолошким условљеностима? Како у различитим ситуацијама препознати и разумети овај деликатни механизам „отпора”, ако је оно хетерономно у архитектури, по правилу, сложена констелација, сплет условљености који обухвата најразличитије нивое емпиријске стварности, а које Хејз лаконски назива култура? Ако је захтев за аутономијом уметничког дела имао за последицу превелико удаљавање од његове непосредности, како примећује Адорно,¹⁴⁷ на који начин архитектура, као уметност која је најнепосредније доступна, *res publica* сама по себи, може да одговори на наглашени захтев друштвеног посредовања и политичког ангажмана?

Суочен са специфичностима архитектуре, као хетрономне уметничке праксе, принцип двоструког карактера уметности, чини се, тражи додатна појашњења и нова

тумачења. Из Адорнове теорије произилази да је аутономија, односно одвајање, одбијање од емпиријске стварности, примарни услов уметничке/архитектонске праксе, али не и њен довољан услов. Успостављање деликатних релација са друштвеним контекстом је секундарни услов, али ове релације у Адорновој интерпретацији могу бити само индиректне. У претходној анализи Тафуријевих, Хејзових и Ајзенманових текстова, утврдили смо неке од начина на који се принципи аутономије и хетерономије артикулишу кроз историју архитектуре. Тако Тафури пише о Брунелескијевим „аутономним и апсолутним објектима” који „пенетрирају структуре средњовековног града, узнемирујући и доводећи у питање његова значења”,¹⁴⁸ или о „најрадикалнијем и политички агностичком” руском формализму, који се својом слободном вољом налази на „највећој могућој удаљености од стварности која омогућава архитектури да постоји.”¹⁴⁹ Са друге стране, када говори о Гропијусовом сну о архитектури као колективном делу оствареном кроз тимски рад, и амбицијама да се прошири на читаво друштво, Тафури, прецизно препознаје и други услов, *fait social*, инхерентан историјским авангардама. У односу на друге уметничке дисциплине, архитектура је друштвени производ сама по себи, али начин на који се одваја и приближава емпиријској стварности не може се мерити њеном друштвеном корисношћу.¹⁵⁰

На основу претходних увида у референтне архитектонске критичке концепције, рекли бисмо да се критеријум успешности критике архитектонским средствима битно мења у односу на конкретну историјску ситуацију, али да захтев „двоструког карактера” при том остаје непроменљив. Да ли бисмо онда, као одговор на наведени проблем непостојаности и ауто-деструктивности, могли да претпоставимо постојање једног ширег дискурса архитектонске пројектантске критике, који би објединио различите методе архитектонске праксе и на тај начин обезбедио континуитет критичког мишљења и деловања у времену и простору? Основне карактеристике овако постављеног методолошког концепта архитектонске критичке праксе биле би одређене *променљивом* позицијом субјекта, објекта и инструмената критике и *континуитетом* (сталношћу, одрживошћу) принципа

критичке амбиваленције, односно двоструког карактера архитектуре. Променљивост је чинилац који обезбеђује флексибилност критичке концепције, односно њену осетљивост у односу на историјску динамику и географски диверзитет. Позиција субјекта, објекта и инструмента критике је одређена мером делотворности која осигурава превазилажење проблема негативитета и успостављање „правог одстојања” (Walter Benjamin).¹⁵¹ Другим речима, архитектонска критичка пракса се исказује у различитим модалитетима и сви су они, у крајњој инстанци, двовалентни: њихов статус у односу на контекст/спољашње/*друго* је истовремено аутономан и није аутономан (однос уздрмане аутономије). У даљем тексту одредили бисмо основне карактеристике концепта архитектонске критичке праксе кроз низ помака у односу на претходно анализирани методолошке концепције: (1) прецизирањем (проширењем) предмета критике, (2) релативизацијом проблема субјекта критике и (3) проширењем медијума (инструментата) критичког мишљења и деловања.

Прецизирање предмета критике

У претходном поглављу указали смо на дијалектички однос између естетичке и политичке критике у архитектури, као и на њихову повезаност и реверзибилност. Оно што разликује ова два облика критике архитектонским средствима је интензитет или домет критичког дискурса који је, како смо показали, променљива категорија у функцији конкретног историјског тренутка. Оно што их повезује и ствара платформу за теоријску конструкцију архитектонске критичке праксе је јединствен предмет критике: *идеологија*. Другим речима, критичка пракса, било да је политичка или естетичка, резистентна је у односу на идеологије. Ово је још један појам чија су се тумачења временом мењала и који укључује широк спектар значења. У овом раду реферираћемо на тумачење Луја Алтисера у његовом концизном филозофском трактату, *Идеологија и државни идеолошки апарати* (1969).¹⁵²

Израз *идеологија* су почетком деветнаестог века осмислили француски просветитељи Кабанис (Pierre-Jean-Georges Cabanis) и Дестит де Траси (Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy). Првобитно значење појма, „наука о идејама”, Маркс је, педесет година касније, променио у: „систем идеја и представа које доминирају умом човека или друштвене групе.”¹⁵³ У својој теоријској расправи, Алтисер продубљује Марксов концепт и износи наизглед парадоксалан став да, иако зависи од историје друштвених формација, идеологија нема историју. Полазећи од Марксове формулације у *Немачкој идеологији*, где је идеологија схваћена као „чиста илузија, чист сан, то јест, као ништавило”, Алтисер радикализује ово тумачење и тврди да је „својство идеологије обдареност таквом структуром и функционисањем који је чине неисторијском реалношћу, то јест, *омниисторијском* реалношћу, у смислу да су та структура и функционисање непроменљиви, присутни у истој форми кроз оно што називамо историјом (...).”¹⁵⁴ Алтисерова „идеологија уопште”,¹⁵⁵ као неисторијска категорија, је, рекли бисмо, универзални предмет критике, који обједињује различите облике критичке праксе. Она није више лажна свест, већ репрезентација имагинарног односа субјекта са својим реалним условима егзистенције. Други за ово истраживање значајан моменат у Алтисеровом тумачењу идеолошких функција је теза да „пракса не постоји осим у идеологији и путем ње”.¹⁵⁶ Архитектонски критички дискурс, дакле, није онај који егзистира изван идеологије и демаскира њене илузије: већ изнутра, из саме идеологије, даје нацрт дискурса који покушава да је се ослободи. Овим прецизирањем предмета критике, заправо смо, да се послужимо речима Мишела Уелбека, „проширили подручје борбе”.¹⁵⁷

Релативизација проблема субјекта критике

У претходном поглављу, анализа различитих теоријских концепција које су у другој половини двадесетог века понудили историчари и теоретичари архитектуре, показала је да је субјект критике такође променљива категорија и да је такође одређена конкретним историјским тренутком. Тафури, да се подсетимо, када пише о проблему

односа критике и архитектуре тврди да је историјска критика ефикаснији облик критичког мишљења и да је архитект-критичар неизбежно суочен са проблемом подељене личности. Међутим, када говори о врхунским дометима архитектуре у историји, Тафури примећује да су Паладио, Рајт, Ле Корбизје, или Ејзенштајн, у филму, истовремено песници, критичари и добри теоретичари. Архитектонска критичка пракса, дакле, подразумева променљиве позиције субјекта критике, односно, могли бисмо рећи да је субјект критике архитект-пројектант који мења своје позиције, преузима алтернативне улоге или укључује експрте: историчара, теоретичара, критичара, инжењера, урбанисту, педагога итд.

У складу са традицијама марксистичке теорије, архитектонска критичка пракса обухвата теоријску праксу: пракса је шири, свеобухватнији појам, коме је теорија иманентна. У филозофском есеју из 1964. године под називом „Пракса и догма”, Данко Грлић однос између теорије и праксе објашњава на следећи начин:

И доиста, утврђивање управо тога односа према теорији темељ је многих расправа о значењу и смислу појма праксе. Тако се често релати ‘теорија и пракса’ спомињу као фундаментални чак и онда кад се, с марксистичке позиције, покушава окарактеризирати праксу као шири, свеобухватнији појам под који се може супсумирати и теорија, онда кад се сматра да је спецификум људске праксе управо у томе што је њој иманентна теорија.¹⁵⁸

У овом контексту, Грлић, даље заступа тезу да супротност пракси није теорија, већ догма, а оно што праксу одваја од догме је саморефлексија. Критичком праксом би се, дакле, могла назвати само она делатност која у континуитету преиспитује своје сопствене претпоставке. Ово се становиште подударно са идејама Јиргена Хабермаса, који је такође, крајем 1960-их година, у средиште своје епистемологије поставио проблем саморефлексије.¹⁵⁹ Иако Тафури упозорава на деформацију саме архитектуре када од језика постаје метајезик, када говори о самој себи и истражује свој властити код, ракли бисмо да је критеријум саморефлексије један од кључних услова архитектонске критичке праксе, и да је он заснован на инхерентној

способности уметности да мисли саму себе, да испитује и да буде предмет испитивања, да буде и субјект и објект, у исто време.

Проширење медијума критичког мишљења и деловања

У овако проширеном пољу инструменти архитектонске критичке праксе обухватају оба пола критичког спектра: механизме трансцендентне и инхерентне критике, авангарде и експериментализма, активне и пасивне резистенције, субверзивне стратегије и утопијске пројекције. Ако је пракса сложенији појам од појма рада, као што тврди Милан Кангрга, и ако је *циљ-по-себи*, а не пуко средство за постизање неког другог циља, како пише Михајло Марковић, инструменти и модалитети њеног испољавања могу бити неограничено широки и комплексни, будући да претпостављају делатну усмереност која је одређена управо овом самодовољношћу и јединственим циљем. Како смо утврдили у уводном истраживању, Бурдјеова теорија даје корисне увиде о карактеру и специфичној логици праксе. Ову логику и парадигматски облик критичке праксе бисмо препознали у самој структури Бурдјеовог теоријског рада, коју Лоик Вакан (Loïc Wacquant) објашњава као „пружајући опус” (*sprawling oeuvre*). Иако бисмо на основу многобројних и разнородних радова могли помислити да је Бурдјеова мисао дисперзна и обесхрабрујуће неприступачна, испод збуњујућег мноштва емпиријских објеката које је Бурдје дотакао лежи, према Вакановим увидима, мали скуп теоријских принципа, концептуалних изума и научно-политичких интенција које дају његовим текстовима изузетну кохерентност и континуитет.¹⁶⁰

Специфичност Бурдјеовог рада је, како примећује Вакан, управо у „ситуационој, адаптивној ‘мутној’ логици праксе”¹⁶¹ која је битно другачија од апстрактне схоластичке логике и позиције непристрасног посматрача. На овај начин бисмо посредно одредили општи карактер методолошког концепта архитектонске критичке праксе. Претпостављене карактеристике овог концепта, напомињемо, треба узети

условно, као флексибилан теоријски инструмент у даљем истраживању различитих модела критичког мишљења у историји модерне архитектуре у Југославији.

ГЛАВА 3 | ПАРАДОКС САВРЕМЕННОСТИ

Полазећи од претпоставке да су, услед специфичних друштвених, политичких и економских услова модернизације у Југославији, у овој средини постојали услови за интеграцију архитектонске критике са методама пројектантске праксе, идентификовали бисмо концепт *савремености* као основну критичку парадигму архитектуре модернизма на овом простору. Иако се појмови *модерно* и *савремено* у историји и теорији модерне архитектуре често употребљавају као синоними, појам савремености у себи интегрише критички моменат који га одређује као разлику у односу на идеју модерности. Ова разлика ће постати средишња концептуална парадигма архитектонског дискурса у социјалистичкој Југославији, кроз коју ће бити артикулисан отклон у односу на постојеће моделе модерне архитектуре формиране у оквиру земаља развијеног капитализма. О концепту савремености у социјалистичкој Југославији, Љиљана Благојевић у својој докторској дисертацији пише као о врховном и тоталном концепту:

Савремена пракса и теорија социјализма и културе социјализма постављају се (зато) насупрот модернизма, виђеног тек као нове традиције развијеног Запада. Стога, уз одбијање доминантних парадигми социјалистичког реализма и модернизма Интернационалног стила, у потрази за политиком

социјалистичке културе најзначајнији чинилац еманципације југословенског културног модела, устврдили бисмо, јесте спознаја сопствене савремености и, консеквентна, ауторизација савремености као врховног и тоталног концепта, којим се супротставља сваком парцијалном концепту стила, историцизма, национализма, или естетизма.²

У истраживању које следи, концепт савремености бисмо посматрали не само као врховни концепт архитектуре у социјалистичкој Југославији, већ као општу стратегију архитектонске критичке праксе на овом простору. Полазећи од настојања југословенских архитеката да у раној фази развоја модерне архитектуре у својим текстовима теоријски поставе идеју савремености као врховни интелектуални и градитељски принцип, указали бисмо на континуитет у употреби и разумевању овог појма током два битно различита историјска периода. Такође, кроз анализу рада Николе Добровића на уџбеницима за наставу архитектуре, указали бисмо на промене у интерпретацији овог појма у послератном периоду и помак од начела савремености до савремене архитектуре као отворене историјске конструкције и опште стратегије послератног архитектонског модернизма. У следећем кораку бисмо, на појединачним примерима испитали посебне облике и домете критичког мишљења у оквиру модернистичког архитектонског дискурса у Југославији и објаснили специфичности овог методолошког концепта.

² Љиљана Благојевић, “Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2005, стр. 107.

3.1 САВРЕМЕНА АРХИТЕКТУРА: МЕТОДОЛОШКИ КОНЦЕПТ

Треба живјети животом свог доба
Треба стварати у духу свог доба
Савремен живот прожет је социјалним
идејама и питања колектива су доминантна
Умјетник се не може отети хтијењима новог
друштва и стајати изван колектива
Јер је умјетност израз назирања свијета
Јер су умјетност и живот једно.³

Овим речима, штампаним 1929. године на насловној страници каталога прве изложбе групе „Земља”, Драго Иблер, председник удружења и један од кључних актера архитектонског модернизма у Југославији, концизно и прецизно формулише *credo* групе и поставља средишњу тему југословенске уметничке авангарде: идеју и концепт савремености. Радикална и парадоксална пројекција историјских авангарди, о интеграцији уметности и свакодневног живота, овим Иблеровим текстом је постала и фиктивни хоризонт архитектонског модернизма у југословенском културном контексту. Две године касније, у љубљанском стручном часопису *Arhitektura* из 1931. године, публикован је чланак Николе Добровића, под називом „У одбрану савременог градитељства”, у коме је овај концепт истакнут и објашњен као средишња, генеративна идеја Добровићевог архитектонског манифеста:

Насупрот еkleктичарима настоји савремено градитељство да ствара по императивним потребама државе, друштва, појединаца и грађевине са новим материјалом, конструкцијама и томе одговарајућим формама. Целисходност и рационалност, а у вањском изражају максималан ефекат са минималним средствима, то су принципи, по којима се равна савремени градитељ.¹⁶²

³ Drago Ibler, “Treba živjeti životom svoga doba...”, *Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe (Zagreb: Naklada tiskare Narodnih novina, novembar 1929), naslovna strana.

У исто време, сличне формулације захтева за савременом архитектуром/урбанизмом могу пронаћи и у јавним иступањима других југословенских архитеката модерног правца. По бескомпромисном ставу и одлучности у намерама, Добровићев наступ се може најлакше упоредити са ставовима Стјепана Планића изложеним у књизи *Проблеми савремене архитектуре* из 1932. године, једном од кључних изворних докумената из овог периода.¹⁶³ Књига представља зборник радова у коме су, поред Декларације CIAM-а (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) из 1928. године, публиковани ангажовани текстови и пројекти југословенских модерних архитеката: Владимира Антолића, Јураја Дензлера, Младена Каузларића, Јана Дубовија (Jan Dubovy), Александра Фројденрајха (Aleksandar Freudenberg), Павла Дојча (Pavao Deutsch), Мија Хећимовића, Лавослава Хорвата, Драге Иблера, Стјепана Гомбоша, Бранислава Којића, Милована Ковачевића, Бранка Максимовића, Јосипа Пичмана, Стјепана Планића, Зденка Стрижића, Ива Земљака, Милана Злоковића и Ернеста Вајсмана (Ernest Weissmann). У предговору Стјепана Планића, уредника зборника, као одјек Декларације из Ла Саргаза (La Sagraz) прецизно су дефинисане позиције ангаживаног модерног архитеката на почетку 1930-их година:

Ми наглашавамо појам *савремености*, јер се у школама учи, а у животу хоће да гради *хисторијски*.

Ми постављамо и рјешавамо *проблем* данашње изградње као животно логични прогрес сваког стварања.

Ми овом књигом хоћемо помоћи колективном образовању у смислу архитектонске изградње, хоћемо рашчистити појмове и подићи ниво гледања на те проблеме, да тако извршимо своју културну задаћу и пропаганду за опће добро човјека.¹⁶⁴

Појам савремена архитектура је почетком 1930-их година опште присутан у југословенском модернистичком дискурсу и представља рефлексiju шире дебате која се одвијала у светским размерама. Међу југословенским архитектама, међутим, не

постоји консензус у погледу његовог значења. У исто време, и Добровић и Планић говоре о језичкој збрци и конфузији значења, а полемике које су се у јавности водиле почетком деценије имале су битну улогу у одређењу појма савремености. Нарочито је значајна у овом смислу била јавна расправа између Косте Страјнића и Винка Брајевића из 1930. и 1931. године, којој је претходио судски процес Страјнић-Ивачић у коме су учествовали неки од најзначајнијих протагониста југословенске уметничке сцене тог времена.¹⁶⁵ Сукоб ставова између хрватских архитеката модерног правца, Марка Видаковића и Ника Арманде, говори о постојању читавог спектра различитих позиција, не само у односу на шири друштвени контекст, већ и међу самим модернистима.¹⁶⁶

Начело савремености, онако како су га дефинисали Иблер, Добровић и Планић, заправо је засновано на дијалектичком принципу двоструке негације: прва негација је критика употребе еклектичких метода деветнаестог века, формулисана као модернистички радикални раскид са постојећим (историјским) архитектонским обрасцима. Друга негација је критика овог радикалног раскида, потпуно аутономне и изоловане позиције модерне архитектуре и успостављање отвореног, динамичног односа са идејама и архитектонским концепцијама формираним у претходним историјским епохама, односно са постојећим физичким и друштвеним контекстом. Њихова доследно модернистичка архитектонска позиција је, дакле, у другом плану садржала и критику екстремних функционалистичких ставова и инсистирање на отвореној, антидогматској примени принципа модерне архитектуре.¹⁶⁷ Она се, у том тренутку, заправо, у великој мери подударала са напредним кретањима европског архитектонског модернизма. Упоредо са хомогенизацијом и интернационализацијом модернистичког покрета, 1930-их година се у европској архитектури одвија паралелни процес преиспитивања и ревизије универзалних парадигми покрета. У Ле Корбизјеовом стваралаштву, како примећује Кенет Фремpton (Kenneth Frampton), почетак 1930-их година је такође обележен раскидом са догматском естетиком пуризма. То не значи, сматра Фремpton, да је машинска естетика била напуштена, већ да су се појавиле „унутарње недоумице”.¹⁶⁸ Овај период је у пракси свих водећих

европских модерниста, обележен осцилацијама између принципа промовисаних током претходне две деценије, и конкретне, архитектонске и урбанистичке праксе. Размишљање о отвореном, недовршеном модернистичком пројекту које је имплицитно било присутно у захтеву савремености, Добровић ће рационализовати 1952. године, у уводу у серију уџбеника под називом *Савремена архитектура*:

Савремена архитектура није више само мисаони или уметнички покрет који представљен малим групама људи тек тражи право опстанка своје идеологије, већ стваран производ и одраз нових времена у свим областима грађевинарства, садржајно и обликовно пречишћена ствар чији су противници још само незналице или људи ненаклоњени ствари напретка. Она се, упркос оваквим сметњама незналаштва и назадњаштва, налази на путу да учествује моћно у преуређењу света, стварању његове нове слике и представе.¹⁶⁹

Било би погрешно претпоставити – не знајући порекло савремене архитектуре – да се ради о завршним облицима једног новог стваралаштва и видовима законитости у одређеним, сигурним границама, а не о његовом почетку, односно о његовом току и стваралачким тежњама.¹⁷⁰

Књиге штампане под заједничким насловом *Савремена архитектура* припремљене су као уџбеници за нови предмет који је, на Добровићев предлог, основан на Архитектонском факултету у Београду.¹⁷¹ Програм предмета је структуриран кроз прве три књиге, штампане између 1952. и 1965. године; четврта књига, чији је поднаслов „Мисаоне притоке”, штампана је накнадно 1965. године, а последња, пета књига, публикована је постхумно и садржи Добровићеве кључне текстове по избору његових студената и сарадника. У прве три књиге приказана је историја модерне архитектуре, јасно утемељена у том конкретном, историјском тренутку и усмерена према будућности. Материја је подељена у три књиге тако да прати прва три стадијума у развоју савремене архитектуре које Добровић назива: (1) „велика припрема”, (2) „велика иницијатива”, (3) „велика акција”, (4) „велика пракса” и (5) „велика експлоатација”.¹⁷² Позиционирајући себе и своје савременике у трећу

фазу развоја, Добровић претпоставља да следе фаза плиме и осеке, са „епигони[ма] [који] незадрживо напредују”.¹⁷³ За крај двадесетог века, Добровић предвиђа кризу савремене архитектуре и почетак новог циклуса у развоју архитектонске мисли.

Припремљени за универзитетску наставу, уџбеници су прагматично организовани као компилација цитата и оригиналних интерпретација аутора. У њима се налазе репродукције великог броја историјских докумената: старих мапа, бакрореза из Аустро-Угарских извора, архитектонских цртежа и фотографија, као и Добровићевих сопствених цртежа, пројеката и планова. Како неопходност ефикасног преношења прикупљеног знања и професионалних искустава оправдава у овој врсти литературе недостатак референци о коришћеном материјалу, информације о изворима су углавном скривене и непотпуне, многи односи су само лапидарно назначени, а стварна значења се читају између редова. Језик којим Добровић пише не искључује употребу фраза, али чини се да језичке несавршености и методолошке недоследности пре подржавају и наглашавају него што компромитују главне циљеве Добровићевог наратива. Неважни детаљи су изостављени у потрази за суштинским значењима, мале теме су аутономне, али су и потчињене главном наративу, што све усмерава пажњу са појединачних детаља на генералну структуру и целину текста. Ово нису само атрибути Добровићевог педагошког рада, већ генерално начин Добровићевог обраћања јавности – „прокламација визије”, како примећује Милорад Мацура. Засноване на хегелијанском веровању у историју као прогрес, Добровићеве историјске конструкције полазе од претпоставке да је модерна епоха последњи стадијум континуалног друштвеног развоја који има своје законитости и правац кретања. Такође, иза његових историјских анализа, ништа мање него у његовим полемичним текстовима у дневној периодици, увек постоји конкретан предлог за будућност.

У погледу методолошког приступа, дакле, Добровићеве текстове бисмо могли квалификовати као типичне примере оперативног историјског дискурса: они су истовремено историографске реконструкције и експлицитни теоријски манифести. У том смислу, *Савремена архитектура* би се могла упоредити са Гидионовом

(Siegfried Giedion) књигом *Space, Time, Architecture* (1941), као и са књигом Бруна Зевија *Storia dell'architettura moderna* (1950). Већ крајем 1960-их, ови кључни текстови о архитектонском модернизму ће бити оспоравани у критици Манфреда Тафурија. Тафуријево тумачење, да таква актуализација историје инструментализује прошлост, да је потчињава будућности и тако фалсификује оба домена, такође би се могло односити и на Добровићеве уџбенике.¹⁷⁴ Са развојем постмодерних стратегија писања о архитектури, оперативни дискурс ће бити одлучно одбачен, али ће се такође испоставити да су и неоперативне историје – конструкти. У својој анализи историографије модерне архитектуре, Панајотис Турникиотис (Panayotis Turnikiotis) закључује да све савремене историје, укључујући и Тафуријеву историјску критику, имају тенденцију да буду писане као пројекција садашњих проблема у прошлост, са циљем да обезбеде оријентацију у блиској будућности.¹⁷⁵ Наглашено полемички стил Добровићевог писања може лако да изазове подозрење и јак отпор према његовим дидактичким методама, али детаљнији увид у унутрашњу логику овако формиране историјске конструкције открива читав низ епистемолошких прекида и руптура које у великој мери враћају изгубљено поверење.

Иза солидне тротомне структуре систематично се развија фрагментирани наратив. Почетна дискусија о периоду „велике припреме” обухвата не само појаву архитектуре, „техничке и еклектичке”, већ и различите трендове развоја у историји деветнаестог и почетка двадесетог века, од научних и друштвених изума, до приказа различитих авангардних покрета. Добровићева историја различитих архитектонских, урбанистичких, научних, уметничких и друштвених феномена заснована је на изванредно богатој историјској грађи и мноштву прецизних историјских чињеница, али је њихова интерпретација веома слободна и субјективна. У закључку, Добровић прилаже две своје кратке теоријске расправе које, како стоји у сажетку, дају увид у најновија кретања архитектонске мисли.¹⁷⁶

У другој књизи период „велике иницијативе” је представљен кроз рад кључних личности ране фазе Модерног покрета, означених као „поборници”. Тринаест архитеката, Анри ван де Велде (Henry van de Velde) Петер Берлахе (Pieter

Berlage), Ото Вагнер (Otto Wagner), Луис Саливен (Louis Sullivan), Адолф Лос (Adolf Loos), Петер Беренс (Peter Behrens), Ханс Пелциг (Hans Poelzig), Тони Гарније (Tony Garnier), Огист Пере (August Perret), Ј.Ј.П. Ауд (J.J.P. Oud), Валтер Гропијус (Walter Gropius), Френк Лојд Рајт (Frank Lloyd Wright) и Ле Корбизје (Le Corbusier) формирају главни ланац развоја модерне архитектуре.¹⁷⁷ Након сажетог приказа основних података о животу и раду архитеката, у делу под називом „Огледи о појединим поборницима савремене архитектуре”, Добровић улази у детаљнију студију и дискусију о сваком појединачном архитекти и његовим пројектима. Иако стого структуриран око ових основних линија, историјски наратив није линеаран. Садржај књиге је иницијално подељен у два паралелна дискурса: текстуални и илустративни. Одвојен од главног текста, део са илустрацијама укључује кратка текстуална објашњења и формира аутономну целину која даје могућност поновног читања истих историјских тема и тиме сугерише и иницира процес деконструкције претходно постављене историјске структуре.

Исти концепт је примењен и у трећој књизи који се бави другом генерацијом модерних архитеката, које Добровић назива „следбеницима”. Његов избор су: Гунар Асплунд (Gunnar Asplund), Мис ван дер Роје (Mies van der Rohe), Алвар Алто (Alvar Aalto), Оскар Нимајер (Oscar Niemeyer), Ричард Нојтра (Richard Neutra), и тројица архитеката прве генерације, Френк Лојд Рајт, Валтер Гропијус и Ле Корбизје. Овој листи најеминентнијих архитеката његовог сопственог времена, прикључена су и четворица грађевинских инжењера, Робер Мајар (Robert Maillart), Ежен Фресине (Eugène Freyssinet), Бернар Лафаж (Bernard Lafaille) и Пјер Луиђи Нерви (Pier Luigi Nervi), потцртавајући тако улогу технике и инжењерства у савременој архитектонској теорији и пракси.¹⁷⁸ Коначно, тексту је придодат и оригинални допринос аутора кроз четири теоријске студије: „Структурализам”, „Органско схватање архитектуре”, „Топли и хладни просторни тонови” и „Покренути простор”. Сви ови текстови су претходно публиковани у архитектонским часописима, али их је Добровић прерадио и припремио за потребе наставе.¹⁷⁹ Позиција ових текстова, на крају треће књиге, као и сам поступак њихове селекције, откривају Добровићеву намеру да кроз њих

сумира свој претходни теоријски рад. Њиховом анализом указали бисмо на основне карактеристике Добровићевог концепта савремене архитектуре.

Тема првог теоријског есеја је *структура*, посматрана, у сагласности са актуелном међународном интелектуалном расправом с почетка 1960-их година, као целина која превазилази прост збир својих конститутивних елемената. Потцртавајући њену различитост у односу на елементарну конструкцију зграде, која једноставно испуњава основни захтев за стабилношћу објекта, Добровић архитектонску структуру посматра као место врхунске пројектантске инвенције: „Структура сада више него икад прелази у вид најпродуховљенијег рационализма и математичке инвенциозности додирујући у свом чудесном кретању као предмет границе ирационалног и оног што је иза њега”.¹⁸⁰ У настојању да превазиђе ограничења рационализма и функционализма, Добровић је у свом следећем теоријском есеју систематизовао претходно назначене идеје о органском схватању архитектуре. Цитирајући главне поборнике ове концепције, он се залаже за комплексност архитектонског дела и његово телеолошко усмерење према недељивој целовитости органске форме.

Ако Добровићево становиште упоредимо са теоријским ставовима Бруна Зевија, по први пут систематизованим у *Verso un'architettura organica* (1945), уочићемо низ коинциденција: оба аутора негирају значај архитектонског објекта и издвајају простор као основни предмет рада у архитектури, истичући при том чињеницу да архитектонски и урбани простор подразумевају искуство у времену. Њихови ставови о односу архитектуре и њене историје се такође подударају. Према Зевију, „ако је неопходно да модерна архитектура информише историју архитектуре својим духом иновације, од још виталнијег значаја је да реновирана историја архитектуре допринесе формирању више цивилизације.”¹⁸¹ На оба теоретичара су нарочито утицале грађевинске методе и идеје Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright) и његови текстови о језику органске архитектуре. У овом смислу, изабрани радови свих „следбеника” су у Добровићевој историјској анализи интерпретирани као носиоци структуралних и/или органских квалитета у савременој архитектури.

Указали бисмо, такође, на још једну заједничку референцу Зевијеве и Добровићеве теорије: на рад италијанског филозофа, Бенедета Крочеа (Benedetto Croce). Теза о органској природи уметничког израза је у основи крочеанска, као и идеје о кључној улози интуиције у уметничкој продукцији и уметничкој рецепцији. Крочеви концепти дискутовани у његовој *Естетици* из 1902 су екстензивно коришћени као поуздани аргументи у Добровићевим „мисаоним притокама”.¹⁸² Шта више, оно што Добровић види као недостатак Крочеанске естетике помаже му да дефинише његову сопствену тачку гледишта: „Да уметност нема ничега заједничког са логиком, како то тврди Кроче, не важи за архитектуру. И најчистија интуиција архитектова мора да се храни нечим. Ни из чега и ни због чега нема интуиције.”¹⁸³ Како архитектура зависи од интелектуалног и материјалног више од било које уметничке дисциплине, Добровић предлаже корекције Крочеанског идеализма и описује своју сопствену стратегију као ону која се развија на идеји о интегрисању интелектуалног и интуитивног у архитектури. Трећи теоријски есеј тако приказује ову дијалектику кроз унеколико превише симплификовано објашњење о постојању „топлих и хладних просторних тонова”. На крају ове дискусије, Добровић закључује да комплексно јединство рационалног и интуитивног у појединим архитектонским ремек-делима садржи „најјаче зрачење просторне енергије”.¹⁸⁴

Ова дистинкција у односу на позиције Крочеове естетике доводи Добровића до филозофије Анрија Бергсона (Henri Bergson), у којој интуиција такође заузима значајно место, али је, у погледу свог израза, такође и суштински зависна од интелигенције.¹⁸⁵ Проширена и допуњена верзија текста „Покренути простор – Бергсонове ‘динамичке схеме’ – нова ликовна средина” је последњи и најзначајнији теоријски аргумент у Добровићевим уџбеницима. Из ове студије произилази предлог за нову естетику архитектуре, засновану на открићу новог, кинематографског квалитета простора.¹⁸⁶ Табела које је придодата главном тексту приказује технике (композиције) покренутог простора и систематизује дијаграматски како теоријско, тако и практично знање аутора. Спецификација конкретних пројектантских метода и

Добровићев прескриптивни тон имају за циљ да укажу на реалне могућности за реализацију филмског простора у савременом граду.¹⁸⁷

Табела 1 |

Једина напомена у овом тексту је значајна референца на чланак Душана Недељковића, филозофа који је у то време, у југословенском социјализму, био најзначајнији ауторитет у пољу академске интерпретације марксистичке филозофије. Позивањем на овај чланак, Добровић експлицитно реферира на актуелну рехабилитацију „идеалистичког филозофа ‘западне декаденције’“.¹⁸⁸ Наиме, у радовима савремених теоретичара дијалектичког материјализма, као што је Ђерђ Лукач (Georg Lukács), Добровић, није успео да пронађе „корисно обрађен материјал о стварима архитектуре“;¹⁸⁹ о књизи *Прилог естетици* Анрија Лефевра, тако закључује да је то прилог естетици без прилога архитектури.¹⁹⁰ Као епилог ове расправе, Добровић упозорава да академско тумачење материјалистичке филозофије носи опасност да постане догматско: „Академистичка задојеност дијалектиком ради дијалектике, иначе оштроумних критичара и аналитичара велике радне енергије, одваја их од живе стваралачке естетике животних потреба.“¹⁹¹ У складу с тим, Добровић закључује да би управо недостатак елементарне теоријске потпоре могао бити разлог због којег је архитектура у Совјетском Савезу кренула странпутицом.¹⁹²

Ако прихватимо Тафуријеве основане примедбе да актуализација историје инструментализује прошлост и потчињава будућност, остаје да приметимо да Добровићева историјско-теоријска конструкција истовремено говори о детерминизму и оперативности, али и о извесној провизорности и отворености за вишеструка читања. Слично Бурдјеовој теоријској пракси, Добровићев рад садржи хетероген материјал организован око релативно малог скупа теоријских принципа, концептуалних изума и научно-политичких интенција које његовом тексту дају кохерентност и континуитет.

Карактер промене у разумевању и интерпретацији појма савремености, који смо идентификовали у Иблеровим, Добровићевим и Планићевим текстовима,

одражавао је процесе који су се одвијали у ширим размерама на нивоу струке. У раној фази модернизма у Југославији, захтев за савременошћу је постављен као начело, као етички и естетички императив који је налагао стварање у духу времена. Бити савремен у архитектонском језику, коришћењу савремених технологија, и у интерпретацији актуелних друштвених потреба, значило је, пре свега, бити критичан у односу на претходне, историјске, традиционалне моделе. Међутим, како показују претходне анализе, начело савремености је имплицитно подразумевало и неопходну критичку дистанцу у односу на ту исту стварност која је постављена у центар пажње. Осим тога, транзиторни карактер овог појма, односно немогућност да се веже за конкретан историјски тренутак, говори о перманентној потреби преиспитивања усвојених претпоставки. Иако упућује на позиционирање дела у односу на специфичну друштвену и политичку савременост, концепт савремености је, дакле, иницијално постављен као синхронијска категорија, независна од конкретних историјских ситуација.

Са друге стране, ако бисмо овај концепт посматрали дијахронијски, препознали бисмо значајне помаке у значењу и употреби овог појма. У послератном социјализму, захтев за стварањем у духу времена је прерастао у захтев унисоног рада са актуелним културно-политичким сценаријима. Позиционирање дела у односу на специфичну друштвену и политичку савременост постало је средишње питање теорије и праксе уметности и архитектуре послератне Југославије. У потрази за идентитетом савремене социјалистичке архитектуре у Југославији, концепт савремености је у себи садржао критику доминантних парадигми и одређивао позицију југословенског концепта савремености *између* или, прецизније, *изван* Западног модела модернизма и совјетског модела социјалистичког реализма. Добровићева отворена историјска конструкција, својом формом и садржајем, указује посредно на карактер овог концепта у југословенској послератној архитектури.

3.2 ЈУГОСЛОВЕНСКО ИСКУСТВО МОДЕРНОСТИ ИЗМЕЂУ СУБВЕРЗИЈЕ И УТОПИЈЕ

Полазећи од претпоставке да су, услед специфичних друштвених, политичких и економских услова модернизације у Југославији, у овој средини постојали услови за интеграцију архитектонске критике са методама пројектантске праксе, идентификовали смо концепт *савремености* као основну критичку парадигму модерне архитектуре у југословенском културном контексту. У оквиру ове парадигме, као опште стратегије, могуће је даље препознати различите критичке модалитете који даље обухватају различите конкретне критичке методе. Као што смо устврдили у првом делу истраживања, архитектонска критичка пракса је одређена *променљивом* позицијом субјекта, објекта и инструмената критике и *континуитетом* принципа критичке амбиваленције. Карактер ових трансформација основне парадигме одређен је променљивим историјским условима у којима настаје и одвија се критичка пројектантска пракса.

Како претпостављени хронолошки оквир овог истраживања обухвата две различите историјске епохе, период капиталистичке монархије (1918-1943) и период социјалистичке републике (1943-1991), препознали бисмо у следећем кораку два у основи различита модалитета успостављања критичког дискурса. У првом случају критичка уметничка/пројектантска пракса је по својој природи субверзивна и трансцендентна: она инсистира на превазилажењу постојећег, што начелно одговара позицијама историјских авангарди. У другом периоду критички дискурс се артикулише као унутрашња, иманентна критика, са елементима утопијског мишљења, што се поклапа са идејама и позицијама експериментализма, како их је дефинисао и објаснио Манфредо Тафури.¹⁹³ Авангардна критика је, према Тафурију, радикална, она игнорише постојеће стање и загледана је у будућност. Експериментализам, са друге стране, живи само у садашњости, он се бави језицима и синтаксама које су већ успостављене, испитује постојеће материјала и доводи их у

контрадикције.¹⁹⁴ Полазећи од ове основне разлике у очекиваним резултатима критичког мишљења и деловања, у овом делу истраживања испитали бисмо променљивост карактера критике у различитим историјским трансформацијама архитектонског модернизма у Југославији

За разумевање доминантних критичких метода током ових релативно дугих историјских циклуса Тафуријева типологија је корисна будући да указује на фундаменталну промену перспективе по завршетку Другог светског рата: помак из револуционарног концепта критике у концепт унутрашњих, еволутивних трансформација. Међутим ову аналогију, као и претпостављену разлику између међуратне-трансцедентне и послератне-иманентне критике ваља узети условно: одступања од овог правила указују на деликатне аберације унутар сваког од наведених модалитета и отварају простор за даље истраживање. Наиме, архитектонска авангардна критика се у Југославији појавила са закашњењем, у фрагментима и свакако није била ни у правом смислу радикална, ни апсолутна, ни свеобухватна. У другој половини 1930-их година, идеја о авангардној субверзији је уступила место прикривеној, латентној пројектантској критици, чија су средства углавном била експерименталистичка.

Такође, када је реч о раним годинама послератне обнове и изградње, у периоду између 1945-1950. године, тешко бисмо могли да говоримо о методама експериментализма: критички дискурс се у овом раздобљу манифестује као ангажована, дијалектичка критика, чији је циљ проналажење новог, јединственог концепта социјалистичке архитектуре и урбанизма, и чије су методе радикалне, а предмет критике прецизно одређен. Као резултат ове потраге за новим концептом, током 1950-их и 1960-их година, створени су услови за смеле и радикалне уметничке експерименте у оквиру новог модела. Тек када је дефинитивно успостављена нова парадигма, експерименталистичка критика добија прилику да испитује постојеће материјале, да препознаје контрадикције и коначно да их доводи у питање. Око 1968. године, настаје низ пројеката који су у теоријској интерпретацији обједињени заједничким називом „експериментална архитектура”,¹⁹⁵ али који користе авангардне

критичке методе: они су визионарски загледи у будућност и, да се послужимо речима Антоанете Пасиновић, у колизији су са „увријеженом и уобичајеном, са окошталошћом исцијеђеном, стерилизираном, шаблонском и немисаоном праксом текуће урбанизације у нас, и у свијету уопће”.¹⁹⁶ На основу претходних увида у референтне пројекте/објекте из југословенске и међународне архитектонске праксе, рекли бисмо да ове унутрашње осцилације и системске инверзије између авангарде и експериментализма, битно одређују карактер критичке рефлексije архитектонског модернизма у Југославији.

3.2.1 ТРАНСПОЗИЦИЈЕ АВАНГАРДНЕ КРИТИКЕ: КРИТИЧКИ ДИСКУРС ЈУГОСЛОВЕНСКЕ АРХИТЕКТУРЕ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Пре него што је талас европских историјских авангарди почетком 1920-их година стигао до југословенског културног простора, критика се у архитектури манифестовала углавном у домену естетике, кроз различите стилске трансформације и јукстапозиције успостављених лингвистичких кодова. У Београду је у то време у центру пажње била расправа између поборника примене академских метода и заговорника идеје о формирању националног стила у архитектури.¹⁹⁷ Са појавом авангардних уметничких покрета, појавиле су се нове, различите и често супротстављене, критичке позиције, које су у својој основи имале политички програм. Ирина Суботић указује на главне правце усмерења југословенске авангардне критике:

Авангардни покрети, зенитизам, дадаизам и надреализам, рођени су у знаку борбе против традиције и њених уметничких канона, против грађанског друштва и његових критеријума, а, у крајњој линији, и против мирних развојних линија европског модернизма; циљ им је био преименовање вредности уметничког и културног, али и политичког, социјалног, научног и технолошког прогреса. Покрети су били интернационалног усмерења и засновани на интердисциплинарном језику и активистичком, готово револуционарном понашању. Стратегија изражавања испољавала се кроз форму часописа и кроз субверзивне, алтернативне видове новог уметничког дискурса.¹⁹⁸

Иако се од архитектуре очекивало да обједини различите уметничке дисциплине и приближи идеје авангардне уметности потребама свакодневног живота, југословенски архитекти су углавном остајали изван ових токова, а архитектонски

језик се упорно држао познатог и конвенционалног. Изузетак од овог правила чине визинарски цртежи и фотомонтаже Јо Клека (Josip Seissel), Августа Чернигоја и Иване Томљеновић Мелер (Meller), у којима се посредно, кроз уметничку призму, успостављају релације између критичког језика авангарде и новог, модерног језика архитектуре и урбанизма.

Основни правци разградње канона могу се уочити већ на првом Клековом протомодернистичком пројекту, конструктивистичком цртежу киоска под називом *Рекламе* из 1923. године. Архитектура је овде сведена на елементарну јединицу, једноставну, белу кубичну форму којој је укинут сваки облик непосредне комуникације; улогу медија преузима динамична конструкција која носи панеле са рекламним порукама. Ослобађање архитектуре од баласта репрезентације, односно перпетуирања постојећих услова друштвене репродукције, постаће недостижни идеал архитектонског модернизма у Југославији. Клекова папирна архитектура никада неће бити реализована, али ће, како у својим истраживањима наводи Љиљана Благојевић, она постати подтекст, претходница првим оствареним модерним објектима у Југославији.¹⁹⁹ Замишљени и представљени као утопијске пројекције, Клекови цртежи су фрагменти једног фантастичног, имагинарног простора који је битно различит од познатог и постојећег и управо је у немогућности њихове реализације, садржан њихов изванредан критички потенцијал.

Цртежи и колажи Августа Чернигоја приказани 1924. године на Првој конструктивистичкој изложби у Љубљани такође су засновани на начелима руске авангарде.²⁰⁰ „Август Чернигој је уметнички Ахасвер,” пише позоришни редитељ Фердо Делака, „који је прошао кроз све школе, кроз све технике, који је дивљом брзином пролетео кроз све сликарске школе, док се није зауставио на конструктивизму.”²⁰¹ По завршетку студија архитектуре на Баухаусу, Чернигој је у Љубљани, заједно са Делаком покренуо часопис *Novi oder* и, касније, часопис *Tank*, око којих се окупила група младих словеначких уметника; изложбе авангардне уметности и архитектуре које је 1924. и 1925. године организовао у Љубљани су до те мере узбудиле словеначку јавност, да је 1925. године био принуђен да се пресели у

Трст. Његов рад је, по речима Делака, „имао (је) за циљ да у нашим крајевима побуди интересовање за уметност конструкције која би међу словенским народима морала да нађе најплодније тло.“²⁰²

Поред апстрактних конструктивистичких слика и скулптура, Чернигој у овом периоду ради цртеже и колаже, међу којима су и радови са архитектонским и урбанистичким темама, као на пример, колаж *Come attraverso la strada* из 1925. године, који се чува у Народном музеју у Београду. Ако се у Клековим радовима нуди конструктивистичка алтернатива постојећим архитектонским стереотипима, Чернигојев колаж систематски декомпонује традиционалну слику града. У Трсту, заједно са италијанским футуристима, сликарем Ђорџом Кармеликом (Giorgio Carmelico) и песником Емилиом Мариом Долфијем (Emilio Mario Dolfi), Чернигој оснива школу модерног активизма, из које су, како даље наводи Делака, као најбољи Чернигојеви ученици, изашли Едвард Степанчич и Зорко Лах, „који темпераментно заступају модерни правац у архитектури.“²⁰³ Архитектонски дискурс у оквиру авангардних покрета у Југославији, међутим, остаје забележен само као имагинарни хоризонт уметничког експеримента, без очекиваних продора у индустријску производњу и друштвену свакодневицу. О томе говори и податак да је Едвард Степанчич, један од двојице наведених заступника модерног правца у архитектури и коаутор просторне композиције *Конструктивистички амбијент* из 1927. године, у периоду од 1931-1991. живио и радио у Београду као сликар, графичар, аутор плаката и стручњак за опрему књига.

Делаков текст о словеначкој уметничкој авангарди објављен је 1929. године у часопису *Nova literatura* који су уређивали браћа Ото и Павле Бихаљи-Мерин. Први број овог часописа је публикован у децембру 1928. године, непосредно пред укидање парламентаризма и објаву шестојануарске диктатуре краља Александра Карађорђевића. Борећи се за слободу критичке мисли, против заведене оштре цензуре, часопис је излазио све до јануара 1930. године, не одступајући од своје уређивачке политике. Друштвено напредан, без колебања, конципиран као ангажовани, интернационални часопис леве оријентације, овај лист се бавио

синтезом политичких тенденција револуционарног радничког покрета и идеја авангардне уметности. Специјални прилози страних аутора, међу којима су текстови Бертолда Брехта (Bertold Brecht), Аптона Синклера (Upton Sinclair), Сергеја Ејзенштајна (Сергей Михайлович Эйзенштейн), слике и цртежи Геогра Гроса (George Grosz) и немачких експресиониста, фотографије Ерика Менделсона (Eric Mendelsohn) и цртежи Валтера Гропијуса (Walter Gropius) и Ле Корбизјеа (Le Corbusier), представљали су снажну подршку уређивачкој политици часописа: критици грађанског друштва и залагању за темељну ревизију вредности у друштву и уметности.²⁰⁴

Прва три броја часописа, до свог повратка у Берлин, уредио је Ото Бихаљи-Мерин. Уредништво затим преузима позоришни редитељ Бранко Гавела, Павле Бихаљи је главни аниматор који окупља сараднике и објављује кратке полемичке текстове и белешке, а Ото Бихаљи шаље писма из Берлина, прибавља текстове и илустрације од познатих немачких и других револуционарних писаца. У септембарском броју часописа из 1929. године, штампан је чланак „Баухаус у Десау” немачког критичара Хајнца Лидекеа (Heinz Luedicke) у коме аутор, кроз кратак извештај о основним идејама и резултатима рада Гропијусове државне високе школе за уметничко стварање, говори истовремено о њеним уметничким и етичким позицијама:

Уметност „Баухаус-а” је дакле целисходно састављање материјалних делова у једну целину, па било да је та целина једна насеобина кућа, комад намештаја, лампа или обична посуда. Иде се за тим да се за сваку ствар и за сваки рад нађе потпуно недвосмислена, јасно одређена и коначна форма. У питању је, дакле, ни мање ни више него тражење истине, чистоће и реда, него борба против сваке романтичарске замагљености и лажи. Човек је идентичан са својим творевинама. Друштво које бедним кућеринама за изнајмљивање покушава да даде изглед палата помоћу „монументалних” фасада од гипса и које пљуваонице „краси” грчким орнаментима, то друштво је гњило и

покварено у својој нутрини. „Баухаус” или добри грађански кич, - то није више питање укуса, то је питање идејног расположења.²⁰⁵

Те исте године, студије на Баухаусу је уписала млада хрватска уметница, Ивана Томљеновић. После предавања Ханеса Мајера (Hannes Meyer), тадашњег директора Баухауса, она прекида студије у Бечу на Високој школи за уметнички занат и заједно с неколико својих колега, бечких студената, наставља школовање у Десау-у. Поводом изложбе *Terror in Jugoslawien*, коју су те године одржали југословенски илегалци у Берлину, Томљеновић је урадила насловну страну за брошуру под називом *Diktatur in Jugoslawien*, политичку фотомонтажу на којој је приказан краљ Александар с мачем у руци, како стоји на мртвом људском телу. Заснована на принципима нове естетике Баухауса, ова фотомонтажа говори о директном политичком ангажману и субверзивном карактеру историјских авангарди, али и о радикалним критичким позицијама Иване Томљеновић и моменту изванредног деструктивног/креативног потенцијала југословенске уметничке авангарде.

Средином тридесетих година, Ивана Томљеновић Мелер је извесно време живела у Београду, где је предавала цртање и радила плакате за прву фабрику авиона у Србији, *Рогожарски*. На плакату из 1936. године приказан је развој најмодерније и технолошки најкомпликованије индустрије тога доба кроз поетичну паралелу између слободног људског тела и авиона.²⁰⁶ Заснован на етичким и естетичким принципима Баухауса, цртеж је рефлексивна кључна идеја историјских авангарди: идеје о увођењу уметности у свакодневни живот и повезивању уметности и индустријске производње. Међутим, осцилирајући између субверзивних и утопијских стратегија, авангардна уметност Иване Томљеновић остаје на маргини друштвене стварности.²⁰⁷ Иако су предавања Валтера Гропијуса и Ханеса Мајера била централни предмет њеног интересовања за време студија, архитектура и урбанизам су само имагинарни хоризонт њене уметничке праксе. Једини документ њеног рада у области архитектуре и урбанизма је визионарски цртеж града Прага који је настао у претходном периоду,

на коме је приказана утопијска пројекција густо насељене модерно уређене метрополе.

С појавом првих модернистичких пројеката, у другој половини 1920-их година, критички дискурс у архитектури, у југословенском контексту, постепено се артикулише кроз мање или више изражен отпор доминантном друштвено-политичком дискурсу капиталистичког развоја. Овај отпор се, међутим, углавном јавља у облику естетичких трансформација архитектонског језика: радикалне политичке идеје авангардних уметничких покрета нису имале директног утицаја на архитектонску и ширу, друштвену праксу. У београдској средини, главни носилац критичког дискурса је Група архитеката модерног правца; њихов рад на увођењу идеја модернизма у ову средину је био од пресудне важности за развој архитектонске струке и битно је утицао на процесе друштвене еманципације, али је домет њихове естетичке критике био ограничен. Програм југословенских модерниста је, по речима Љиљане Благојевић, од самог почетка био умерен у ставовима и идеолошки неодређен: архитектура међуратног модернизма у Београду је по правилу била ослобођена социјалних, политичких и етичких конотација, а критички однос раног модернизма према друштву је у великој мери био неутралисан.²⁰⁸

Активности и експерименти југословенских авангардних покрета су, дакле, укључивали архитектуру, али је њихов утицај на архитектонски дискурс углавном био индиректан. Како примећује Мишко Шуваковић, „[а]вангарде, нео-авангарде и пост-авангарде су непроменљиво негде изван, на ивици, далеко од очију и ушију шире публике, скривене, цензурисане, потиснуте, погрешно схваћене, забрањене и уистину заборављене.”²⁰⁹ Ипак, указали бисмо на неколико кључних критичких момента у пројектима југословенских модерниста, забележених углавном у форми текста, неостварених идеја и нереализованих пројеката. Најотвореније и најпрецизније дефинисане критичке ставове у кругу београдских модерниста налазимо у текстовима и пројектантској пракси Јана Дубовог. У текстовима које је публикувао у периоду између 1925-1927. године у загребачком *Tehničkom listu* и београдском часопису *Савремена општина*, тежиште расправе је јасно померено са

естетичких феномена на друштвене проблеме. Издвојили бисмо програмски текст „Раденичка кућа и реденички дом”, као један од најексплицитније социјално ангажованих у југословенској међуратној стручној литератури. Дубови овде прецизно поставља проблем радничког становања, указује на екстремно лоше услове живота радничких породица, као и недостатак друштвене бриге за ову проблематику, и предлаже једноставна и практична решења.²¹⁰

Раденичка породица има иста права на стан као свака друга породица. Исти су њени захтеви и потребе. Раденички стан морамо да поделимо на део за домаћинство, где се цео дан задржава домаћица и кува јело и део за ноћни одмор – део за спавање. Оба ова дела треба да су сасвим одвојена једно од другог. Економски део у приземљу, а спаваће собе на првом спрату. Простор тавана може да се искористи у будућности за собе, према потреби. Све просторије треба да одговарају практичним потребама. Њихове размере треба да одговарају једноставном животу радника. Сви ормани треба да су узидани, а у собама (треба) наместити намештај за дневну потребу. Такав стан треба да представља практичност, укус и породичну срећу.²¹¹

Приложени типски пројекат за двојну кућу минималног стандарда преводи наведена програмска опредељења у јасно дефинисане пројектантске одлуке. У складу са овим начелима, Дубови је као општински архитекта током 1928-29. године реализовао три објекта социјалног стандарда у Београду: Женско радничко склониште, Мушко радничко склониште и Дечје обданиште.²¹² Такође, у периоду између 1929. и 1934. године, урадио је преко седамдесет пројеката породичних кућа за наручиоце из најразличитијих друштвених слојева.²¹³ У свом пионирском истраживању живота и рада Јана Дубовог, Зоран Маневић бележи да он није био избирљив када је посао у питању, да гради вишеспратнице, као и доградње на периферијским приземљушама.²¹⁴ Индикативно је да се у његовом пројектантском опусу, поред урбанистичког и архитектонског решења за комплекс Опсерваторије на Звездари, за који му је додељена диплома доктора техничких наука, налазе и пројекти за киоске, магацине, радионице и кафане. За стамбене пројекте и изведене

објекте који су настали 1933-1934. године, као што је кућа Јозефа Пароџија (1934), Маневић пише да, осим у ретким случајевима, нису вредни спомињања. Међутим, ако бисмо их посматрали у ширем контексту, као остварење једног од основних концепата авангарде, идеје о уметности за све, рекли бисмо да су управо ови, наизглед архитектонски ирелевантни објекти, кључна места за разумевање његових критичких пројектантских позиција и целокупне архитектонске праксе.

Други значајан актер у превођењу идеја авангарде у токове београдског раног модернизма је Бранко Максимовић. Сложеност и поливалентност његове праксе у области архитектуре и урбанизма је без преседана у југословенској међуратној архитектури: поред архитектонског и урбанистичког пројектовања и извођења, она обухвата и научни рад – докторат одбрањен на Универзитету у Љубљани, код професора Ивана Вурника – педагошки рад, публикавање књига и ангажованих текстова у стручној периодици, активан рад у стручним организацијама и рад на успостављању комуникације и размене идеја између југословенских архитеката. Максимовићево учешће у извођењу пројекта Ернеста Вајсмана (Ernest Weissmann) за Дом новинара у Београду бисмо издвојили као један од кључних момената за разумевање концепта архитектонске критичке праксе. Процес пројектовања и изградње Дома новинара ће бити предмет детаљне студије у другом делу овог истраживања, а на овом месту бисмо указали на елементе критичке рефлексije у његовим раним пројектима.

У периоду између 1926-1930. године, Максимовић је, као и Дубови, био запослен као архитект катастарског одељења Општине града Београда. У том звању, ангажован је на изради социјалног програма Општине и аутор је пројеката за две стамбене колоније за сиромашне које су 1928. године изграђене на Булбудеру и Топчидеру. У пројекту топчидерске колоније рационална организација склопа и опремљеност инсталацијама електричне струје, текуће воде и канализационом мрежом, имали су приоритет у односу на питања архитектонске естетике и композиције: насеље се састоји се од пет идентичних зграда, масивних волумена, са косим крововима на четири воде, свака са по осам малих станова величине око 40 м²,

и заједничким подрумом и вешерницом. Функционални стандард који је успостављен у овом пројекту стамбене колоније за сиромашне је близак оном који Максимовић предлаже у пројекту за вилу, публикованом у часопису *Arhitektura*: свака стамбена јединица има велику собу, кухињу са оставом и купатило.²¹⁵ У пројекту за вилу, уместо уобичајене собе за послугу, односно „собе за девојку”, како је обично у пројектима означена ова просторија, на улазу у кућу је смештена мала радна соба.²¹⁶

Померањем тежишта са строго архитектонских на друштвене проблеме и доследност у спровођењу генералних принципа на рачун конкретних инвенција на нивоу архитектонског језика, резултовало је, међутим, губљењем експресивног потенцијала архитектуре. Опасност од редукције на ограниченост критичког метајезика, на коју упозорава Тафури, може се уочити како у академским композицијским методама у пројектима Јана Дубовог, тако и у конвенцијалним пројектантским концепцијама Бранка Максимовића. У потрази за ситуацијама у којима је остварен комплекснији однос између критичког и архитектонског дискурса, издвојили бисмо пројекат и текст Милорада Пантовића „Дом културе у челику и стаклу, за Београд будућности”.²¹⁷ У чланку, који је под овим називом 1935. године штампан у *Политици*, београдској јавности је презентован пројекат без наручиоца: Пантовићев план за изградњу централне државне институције културе у градском парку код Мањежа. Како је објашњено у уводном делу текста, аутор пројекта је београђанин који се тренутно налази у Немачкој; уз цртеж, на коме је приказано главно pročелје зграде, аутор је приложио образложење у коме су аргументоване основне пројектантске одлуке. План је, како пише Пантовић, настао са циљем „да послужи најширим деловима друштва” и израђен је по највишим стандардима струке:

Такав један културни дом неопходан је Београду. Он би био саграђен по последњим принципима модерне архитектуре. Са гвозденом конструкцијом и стакленим зидовима, садржавао би углавном: позориште, биоскоп, библиотеку и купатило.²¹⁸

Зграда је представљена једним, прилично апстрактним и недовољно квалитетно репродукованим цртежом. Ипак, на цртежу се јасно разазнаје снажна, монументална конструкција, чија монументалност није исказана декоративним, већ структуралним елементима. У текстуалном образложењу Пантовић у неколико реченица даје прецизне податке о њеном програму, карактеру и материјализацији. Социјалне и хуманистичке идеје које су у овом тексту исказане кроз став аутора да Централни дом културе треба да омогући „културно подизање радног човека, костура једне државе”,²¹⁹ имају свој еквивалент у ликовној интерпретацији ових идеолошких и програмских опредељења, односно у слободи, неконвенционалности и отворености ове интерпретације. У овом пројекту принцип двоструког карактера архитектуре се манифестује кроз јединствену интелектуалну позицију аутора, којом се успоставља релација између апсолутног и аутономног архитектонског објекта и конкретних услова савременог историјског и друштвено-политичког контекста.²²⁰

Слично интересовање аутора за програмски садржај архитектонског пројекта налазимо у Добровићевом „Техничком извештају” за пројекат Дома Матице српске у Новом Саду из 1941.²²¹ Настао пред сам почетак Другог светског рата, „Технички извештај” је део сведеног елабората који је, поред текста, садржао скице и перспективне цртеже. Како је графички део елабората био редукован, Добровић је у тексту дао необично прецизан и детаљан опис пројекта који је обухватао три различита предлога за организацију приземља и првог спрата зграде. Сведен на писани текст, слично Пантовићевом нацрту за Дом културе, пројекат Дома Матице српске постаје огољена програмска стратегија која открива интересовање аутора за друштвени садржај. У њему Добровић аргументује своје предлоге, износи своје мишљење о предностима и манама предложених варијанти, и сугерише могуће начине организације различитих делатности и облике финансирања изградње Дома.²²²

Наведени критички моменти су, међутим, само изузеци у историјским токовима модерне архитектуре у Југославији, у међуратном периоду. Општи недостатак критичке рефлексације се најјасније може сагледати у концепту, садржају и

уређивачкој политици љубљанског часописа *Архитектура*, који се у периоду од 1931-1934. године профилисао као једини заједнички стручни форум југословенских модерниста. У једном од политички најангажованијих текстова архитектонске критике тог времена, „Авангарда наших архитеката”, И. Алић пише оштрим критичким тоном о овој „конфузној и неоријентираној” ревији „свију смерова и тенденција”:²²³ о сумњивим критеријумима за избор публикованих пројеката, о идеолошким лутањима у текстовима Штерка, Видаковића и Планића и о проблему да се о великим темама на које би требало одговорити бар књигом, пишу кратки текстови:

Наша авангарда нажалост не судјелује на конгресима модерне архитектуре и нема свога листа и то је свакако један од узрока да су увијек тако опширне теме обрађиване на неколико посљедњих страница појединих ревија и алманаха, а да *outsiderstvo* наших архитеката у културно-напредном дјеловању буде потпуно признато о тим се радњама у критикама уопће не говори.²²⁴

Слично авангардним уметницима (Мицићу, Клеку, Чернигоју, Делаку, Томљеновић), напредне токове архитектонске авангарде Алић препознаје у раду руских конструктивиста, пре свега Мојсеја Гинзбурга (Моисей Яковлевич Гинзбург), али и у становиштима и наступу Карела Тајгеа (Karel Teige) и чешког тима на конгресу CIAM-а у Франкфурту. Као један од главних разлога заостајања југословенске архитектуре за овим токовима он наводи управо недостатак стручног листа који би омогућио стручно и идеолошко прочишћавање кроз јавну дебату: „Идеолошких струјања и превирања у нашој модерној заправо нема”, пише Алић, „[с]ав се теоретско-идеолошки рад редуцира на Планићеве радове од ‘Проблема савремене архитектуре’ до ‘Архитектуре и друштва’ (...), са посљедњом изложбом до ‘Савременог градитељства’ (...).”²²⁵ Како смо утврдили у претходном поглављу, публикација *Проблеми савремене архитектуре* из 1932. године јесте кључни документ из овог периода који успева да окупи различите југословенске ауторе око заједничког идејног и програмског концепта. Текстови и пројекти који су приказани у овом зборнику обједињени су текстом Декларације CIAM-а (Congres Internationaux

d'Architecture Moderne) из 1928. године и Планићевим предговором у коме су дефинисане позиције ангаживаног модерног архитекта на почетку 1930-их година.²²⁶ Иако се у наведеним публикацијама дискурс југословенске модерне архитектуре највише приближио концептима историјских авангарди, Алићева критика је упућена управо Планићевим „неисправним и реакционарним становиштима“²²⁷ који су овде презентовани. Њима Алић супротставља Тајгеове идеје, као што Ле Корбизјеовом формалистичком приступу у пројектима за „луксузне јахте у околици Париза“,²²⁸ супротставља сврсисходност Гинзбургове стамбене архитектуре. Коначно, Алић примећује да је сâм Планић временом кориговао своје ставове и да је чланак „Савремено градитељство“ корак напред у односу на претходне радове јер „констатира да је немогуће стварати широке улице и зрачне станове у данашњим односима и да су зато напредни архитекти сарадници борбене линије за опће добро човјека.“²²⁹ Оно што Планића, према овом тумачењу, ставља на страну конструктивиста, је управо практицизам, утилитаризам и техницизам који се огледа у његовом негирању психоидеолошких функција архитектуре.

Тврдећи да је главни проблем површност третирања архитектонског проблема, тј. ненаучни и недијалектички приступ у његовом схватању и тумачењу, Алић као аргумент наводи наступ архитеката у оквиру уметничке групе „Земља“ на Четворој изложби одржаној у децембру 1932. године у Умјетничком павиљону у Загребу. На изложби, по његовом мишљењу, није довољно потцртана разлика између стварних животних услова већине становништва, приказаних на једној страни, и могућег, новог животног и просторног стандарда, приказаног паралелно пројектима модерне архитектуре, на другој страни изложбеног простора. Уместо изложених пројеката који поштују постојеће лоше грађевинске прописе и прилагођавају се устројству грађанског друштва, на изложби је требало изложити слободно конципиране „идеалне пројекте“:

Шта да раде архитекти кад им је данас онемогућено реализирати њихове научне планове. Какав треба да буде њихов рад?

Архитект као напредан човјек имаде своју прву задаћу у помагању реализације напредних идеја, друго да својим стручним знањем тумачи и приказује архитектонска питања као господарско политичка, да немилосрдно критицизира грађанску архитектуру у цијелој ширини, не остављајући по страни моменте које смо напријед навели (...) и да „идеалним пројектима”, који ће својим научним третирањем и бољим ријешењима насупрот слабих и неисправних пројеката дјеловати активно у напредном смјеру и показивати конкретно пут у боље.

Показује ли авангарда те двије стране, онда је данас не само могућ рад архитектата него и потребан.²³⁰

До средине 1930-их година авангарда раног модернизма је, у контакту са доминантним друштвеним структурама, била најпре одбачена, а затим кооптирана. Негативитет авангардних покрета имао је за последицу ограничен домет њихове идеолошке критике: буржоаско друштво комерцијалним механизмима културе средње класе врши контролу одбацивањем и неутралисањем идеја авангарде. Са друге стране, револуционарна левица текође настоји да инструментализује уметничку/архитектонску продукцију: Алић тако инсистира на „активном деловању у напредном смеру”, а авангардна архитектура би требало да је директно у служби револуционарног „пута у боље”.²³¹ У другој половини тридесетих година, овај захтев за директним ангажманом уметности довео је у пољу књижевности до чувеног „сукоба на левици.” У јавној расправи између струје која је заступала становиште да уметност треба да буде у служби политичке идеологије, односно да служи Партији и њеној борби, и супротстављених ставова, да уметност мора бити у критичком односу према друштву, али да не сме ни одустати од своје аутономије, формиран је нов, дијалектички модел у оквиру уметничке, пре свега књижевне критике, који ће у послератном периоду добити свој развијени облик, како у књижевности, тако и у архитектури и осталим областима културе и уметности. Мирослав Крлежа, као кључна личност у овој дебати, супротставља се од самог почетка доктрини социјалистичког реализма и у својим ангажованим текстовима, „Предговор

‘Подравским мотивима’ Крсте Хегедушића” (1933), „О тенденцији у уметности” (1936) и „Дијалектички антибарбарус” (1939), залаже се за критичку-аутономну уметност.

У Крлежиним ставовима профилисаним у „сукобу на левици”, препознали бисмо кључну подударност између идеја југословенске уметничке критике средином тридесетих година и Адорнове тезе о двоструком карактеру уметности.²³² Као предмет даљег истраживања, поставили бисмо у овом контексту, управо оне облике архитектонске праксе који подједнако измичу замкама идеолошког утилитаризма и некритичког формализма, и на различите начине преиспитују карактер и домет авангардне критике. У другом делу овог истраживања предмет детаљне анализе ће бити рани пројекти Николе Добровића настали између 1927-1934. године у Прагу и пројекат Ернеста Вајсмана за Дом Југословенског новинарског удружења, реализован 1935. године у Београду.

3.2.2 ТРАНСПОЗИЦИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛИСТИЧКЕ КРИТИКЕ: КРИТИЧКИ ДИСКУРС У АРХИТЕКТУРИ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Радикалне промене југословенског друштвеног уређења у периоду по завршетку Другог светског рата, пре свега проглашење републике и увођење социјалистичког друштвено-политичког система, утицале су на формирање нових, другачијих модела архитектонске и уметничке критике. У првим послератним годинама архитекти су углавном били ангажовани на санацији и реконструкцији порушених градова и у то време су теоријски проблеми били од секундарног значаја. Жива дискусија о позицији архитектуре у новим друштвеним условима почиње 1947. године, оснивањем часописа *Arhitektura*. Први стручни часопис социјалистичке Југославије је

штампан у Загребу, у издању Савеза друштва инжењера и техничара ФНРЈ, са намером да постане „покретач, регистратор и организатор” архитектонске делатности свих југословенских народних република.²³³ Како је истакнуто у уводној речи редакције, часопис је иницијално имао три основна задатка: да забележи постојеће резултате у обнови и реконструкцији земље, да непрекидном критиком подиже ниво архитектуре, и да створи идејну основу за нову архитектуру, односно „за почетак једне нове архитектонске епохе, епохе социјалистичког реализма у архитектури”; у тексту се такође напомиње да су „[к]ритика, здрава, градитељска критика и контрола рада”, нераскидиви фактори нове архитектонске праксе.²³⁴

Теоријски концепт југословенског послератног модернизма постављен је у првим годинама излагања часописа, у периоду између 1947-1950. године, кроз расправу о односу према две доминантне уметничко-политичке парадигме: западном моделу модерне архитектуре, либералне економије и позитивног капиталистичког развоја, с једне стране, и социјалистичког реализма и совјетског модела државног социјализма, са друге. Главни учесници у овој расправи су: Андрија Мохоровичић, професор Архитектонског факултета у Загребу, Бранко Максимовић, професор Архитектонског факултета у Београду и потпредседник Народног одбора града Београда, и Невен Шегвић, професор Архитектонског факултета у Загребу и главни уредник часописа *Arhitektura*.

Основне теоријске поставке је формулисао Мохоровичић, у чланку „Теоретска анализа архитектонског обликовања” који је публикован у првом броју часописа.²³⁵ Иако је у уводном тексту редакције архитектура социјалистичког реализма јасно означена као главни правац развоја, а совјетско искуство издвојено као кључно и референтно, већ у првом теоријском раду поставља се отворено питање карактера савременог архитектонског обликовања. Пошто је указао на сложеност проблема, Мохоровичић упозорава на два могућа „заstraњења” која су означена појмовима *конструктивизма* и *функционализма*, с једне, и *еклектичког формализма*, са друге стране.²³⁶ За овакав став, Мохоровичић налази упориште у двовалентности саме архитектуре: техника и естетика, квантитет и квалитет, производ специфичних

друштвених услова и слободни израз савремене животне стварности. У првом случају уски, механички функционализам негира уметнички карактер архитектуре, у другом, шаблонски еkleктицизам „доводи до најбеднијег формализма”, који „нема никакву естетску вредност” и који представља „у својој бити израз примитивизма”.²³⁷ Иако у тексту није експлицитно назначено о којој архитектури је реч, овај чланак већ успоставља дијалектичку ситуацију двоструке негације, која ће битно одредити правац развоја југословенске послератне архитектуре.

Идеје социјалистичког реализма су у првим бројевима часописа екстензивно презентоване и тумачене, а троброј часописа (4-6) у целини је био посвећен совјетској архитектури и архитектонској теорији. Казимир Остроговић, Бранко Максимовић, Д. Бошковић, Бранислав Којић, Бранислав Стојановић и Невен Шегвић, приказују и са различитих аспеката тумаче стање архитектуре у СССР-у. Без изузетка, њихови ставови су афирмативни, а неки од њих и утемељени у неупитним идеолошким опредељењима, аргументовани Стаљиновим инструкцијама и цитатима совјетских теоретичара архитектуре (А. И. Л. Маца, Н. Ј. Коли, Г. А. Симонов, Д. Аркин).²³⁸ Шегвићев текст „Реализам совјетске архитектуре”, јасно говори о нестабилном карактеру иницијалних теоријских позиција југословенских архитеката и посвећеној потрази за новим идејама у искуствима совјетске теорије и праксе. Као и совјетски теоретичар Н. Ј. Коли, Шегвић у конструктивистичким тенденцијама из међуратног периода види само формалистичке експерименте лишене архитектонских садржаја и идејности; „њихово идејно сиромаштво”, пише Шегвић, „помањкање архитектонске инвенције и стваралачког потенцијала, код нас су, на жалост, оставили тужних трагова.”²³⁹

Критичку расправу отвара у једном од следећих бројева чланак Бранка Максимовића, „Ка дискусији о актуелним проблемима наше архитектуре”.²⁴⁰ Конципиран као одговор на Мохоровичићев уводни текст, овај чланак је теоријска и идеолошка расправа о основним задацима архитектуре и путевима којима она треба да решава те задатке. Оштром дидактичком реториком, Максимовић одбацује револуционарност модерне архитектуре као назадну и рушилачку, осуђује

функционализам и конструктивизам, као инструменте једног превазиђеног друштвеног система „који се почео распадати и трнути”, и оптужује Мохоровичића за аполитичност и недијалектичност.²⁴¹ Инсистирајући на потпуном прихватању совјетског модела и његовог критичког метода, Максимовић најпре покреће реакцију редакције часописа, а затим, упоредо са резолуцијом Информбироа, и шире стручне јавности. Одговор Невена Шегвића у виду напомена редакције уследио је у истом броју часописа:

Наш теоретски став у питањима архитектонског обликовања мора се оснивати на анализи сувременог социјалистичког друштвеног уређења, на анализи облика његове организације, анализи развоја његових материјалних средстава, анализи његова идејно-мисаоног прогреса. Укупност свих тих фактора чини темељ развоју сувременог архитектонског обликовања, које мора бити изражај свог времена.²⁴²

Удаљавање од теорије социјалистичког реализма се, међутим, одвијало поступно. У детаљној анализи, Шегвић закључује да је Максимовићева критика неоснована тако што проналази подударности између Мохоровичићевих ставова и теорије Г. А. Симонова, председника Комитета за архитектуру код СМ СССР. У тексту из 1950. године, Мохоровичић се такође супротставља Максимовићевом догматизму и појашњава своје идеје из уводног текста, али такође негира оптужбе да стаје на страну функционализма: Мохоровичић тврди да застрахења о којима пише не одговарају друштвеним системима капитализам *vs.* социјализам, већ да оба имају порекло у капиталистичком класном друштву, а да су „увучени” у социјалистичку средину и да их је он као такве подвргао критици.²⁴³ Коначно, у тексту „Стваралачке компоненте архитектуре ФНРЈ” из 1950. године, Невен Шегвић рекапитулира резултате ове расправе и, кроз објашњење разлика у односу на два референтна модела, формулише главне карактеристике нове југословенске архитектуре, међу којима је и „критички однос према свеукупном архитектонском стваралаштву.”²⁴⁴

Могло би се рећи да је ова расправа, заправо, била реактуелизација и наставак предратног „сукоба на левици”. Као и десет година раније, једна струја је заступала тезу о потпуној ангажованости архитектуре у револуционарним променама и друштвеним процесима, док је друга стајала на становишту да је архитектонском стваралаштву неопходна слобода и аутономија која подразумева критичку дистанцу у односу на постојеће естетичке и политичке праксе. Услови под којима се овај сукоб развијао, били су, међутим, битно другачији. По завршетку Другог светског рата, преображајем старог начина пропаганде и агитације у организован директивни систем рада агитпропа КПЈ у области идеологије, културе и просвете, створен је механизам контроле који је у архитектури, као и у другим уметничким дисциплинама, на нов начин актуелизовао проблем уметничке аутономије.²⁴⁵ Снажан утицај совјетског модела у првим послератним годинама се најјасније може идентификовати на нивоу наведене теоријске расправе, али су се извесни утицаји могли уочити и у архитектонској пракси. Рестриктивна грађевинска политика, ограниченост материјалних средстава и недостатак квалификованих грађевинских радника резултовали су изградњом малог броја значајних јавних објеката, али, према истраживањима Александра Кадијевића, готово да није било урбанизоване средине у Србији у којој, у време послератне обнове, нису грађени објекти у духу соцреализма.²⁴⁶ Припадници оне струје у теоријској расправи која је инсистирала на аутономији стручне праксе своје су ставове мењали током јавне дебате и под утицајем политичких промена. Коначни раскид са совјетском парадигмом уследио је после Првог саветовања архитеката и урбаниста Југославије одржаног 1950. године у Дубровнику. У Закључцима саветовања архитектура СССР-а је одбачена због формализма, који је одраз идеолошког догматизма, и назначене су основне смернице специфичног, југословенског развоја архитектуре и урбанизма у социјализму.²⁴⁷

Овако успостављен правац у архитектури у социјалистичкој Југославији, отворио је током 1950-их година могућности за слободну критичку и стваралачку делатност.²⁴⁸ Ако је у предратном периоду критичка пракса егзистирала на нивоу опуса појединих архитеката или само појединачних пројеката, принцип критичке

амбиваленције у овом периоду постаје својство доминантног теоријског модела на нивоу струке и шире, у области културе и уметности. То, међутим, не значи да је архитектонска критичка пракса постала доминантни облик рада у архитектонској струци, већ да је у друштвеној клими обележеној релативном либералношћу система, отвореношћу граница и слободном разменом идеја, створен је „омогућавајући механизам” (Eisenman),²⁴⁹ који ће током 1950-их и 1960-их година у модерној архитектури социјалистичке Југославије дати значајне резултате. Међу бројним пројектима/објектима насталим у овом периоду који у мањој или већој мери рефлектују критички дух епохе, издвојили бисмо и у даљем раду детаљно истражили случај хотела „Медитеран” у Улцињу, пројекат Милана Злоковића, Ђорђа Злоковића и Милице Мојовић, у коме се принцип критичке амбиваленције манифестује на комплексан начин, истовремено као карактеристика епохе и јединственог ауторског става пројектаната.

У овом периоду настају и различите институционалне платформе за прогресивну уметничку и филозофску активност. Као битан део марксистичке доктрине, императив беспопштедне критике се манифестовао у различитим формама, од окоштале фразе у догматској интерпретацији идеолошког наратива, до генеративног принципа највишег домета, као у случају часописа *Praxis* и Корчуланске летње школе, међународног уметничког покрета *Нове тенденције*, уметничких удружења *Exat 51*, *Горгона* и *Медиала*. Иако би се однос прогресивних уметничких покрета и архитектонског модернизма 1960-их година са филозофским дискурсом формираним око часописа *Praxis* најпрецизније могао објаснити кроз идеју о постојању заједничког хоризонта, који је створен заједничким приступом савременом историјском тренутку, њихови актери говоре и о директним утицајима и непосредној размени идеја. По речима Ивана Пицелја, једног од чланова групе *Exat 51*, Руди Супек је са групом филозофа организовао разговоре на загребачком Универзитету, у којима су поред професора са Универзитета учествовали чланови градских комитета и уметници. Током пет месеци, свакога месеца би неко од универзитетских професора одржао предавање које је давало оквир за дискусију, а

теме су биле повезане са апстрактном, модерном уметношћу.²⁵⁰ Један од Рихтерових најзначајнијих полемичких текстова, „Асистенција и ангажираност”, објављен је 1965. године у часопису *Praxis*.²⁵¹

О постојању услова плурализма у култури и уметности и живом односу између уметничке и архитектонске теорије и праксе сведочи и расправа из 1952. године између Вјенцеслава Рихтера и Грге Гамулина, тадашњег врхунског ауторитета и идеолога у пољу ликовних уметности. О овој јавној полемици, Јерко Денегри пише као о једној од кључних теоријских расправа у хрватској и југословенској ликовној критици 1950-их година, са последицама које ће знатно надићи полазиште због којег је расправа покренута.²⁵² На Гамулинов критички приказ радова хрватског уметника Антуна Мотике у коме се осуђују појаве модернистичке апстракције, „те френетичне и фантастичне умјетничке негације вањске предметности, у којој се унутар грађанског друштва очитовао страх од реалности”,²⁵³ Рихтер је одговорио полемичким текстом у коме се децидно залаже за апстракцију као „дијалектичко, динамичко, активистичко и прогресивно схваћање свијета у духу нових цивилизацијских и социјалних процеса”.²⁵⁴ У овој расправи, Рихтер тврди да апстракција није страх и бег од стварности, те да је управо у име таквог страха и бега у два наврата и у два иначе супротстављена друштвено-политичка система, стаљинизму и нацизму, долазило до репресије према модерној уметности:

[А]пстрактна умјетност (је) далеко ближа реалности, креативној, радној, активној реалности, него што то може да буде ма која врста *реализма* са својим наративним илузионизмом у смислу репродукције предмета под видом слике нечега или некога, односно пластике некога или нечега. Одвраћање од репродукције предмета у сврху стварања нове непосредне, плошне, односно пластичке, односно просторне реалности значи да су сликарство, пластика и архитектура поново успоставиле онај органски контакт, кој је у XIX веку био раскинут.²⁵⁵

Повезујући своју архитектонску и уметничку праксу са конкретним друштвеним и политичким садржајима епохе и средине у којој настаје, Рихтер током 1950-их година у оквиру уметничке групе *Exat 51* ради серију експерименталних пројеката, који на маргинама архитектонског дискурса, преиспитују језичке конвенције и истражују нове могућности архитектонске пластике. Нацрт за изложбу „Аутопут” која је 1950. године одржана у Уметничком павиљону у Загрбу и у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” у Београду, недвосмислено говори о битном помаку у правцу афирмације апстрактне уметности у репрезентацији југословенског социјалистичког друштва. Карактеристике Рихтерове критичке праксе у домену архитектуре ћемо испитати у другој фази овог истраживања, кроз студију случаја пројектовања и изградње Музеја револуције у Београду.

У ширем, међународном контексту око 1960. године се, према теорији Манфреда Тафурија, у архитектури појавила нова врста оперативне критике исказане архитектонским средствима: типолошка критика.²⁵⁶ Као један од кључних примера Тафури наводи студије Кенза Тангеа (Kenzo Tange) о могућностима архитектонског фрагмента да да ново значење претходно конституисаном окружењу и ову тезу илуструје фотографијом модела Тангеовог плана за центар Скопља из 1965. године. У типолошкој критици, према Тафурију, постоје две врсте критичких вредности. С једне стране, предмет критике је архитектонска ситуација, а са друге, урбанизам; типолошка критика узима реалност такву каква јесте и моделује, у оквиру те реалности, читање кроз које модификује њене појединачне компоненте, или, у екстремним ситуацијама, њене фундаменталне законе. Типолошка критика је, дакле, пре свега урбанистичка критика: она истражује постојећи историјски материјал и, при том, инсистира на одређеним формалним инваријаблама:

За разлику од стерилних утопија, са својим празним намерама да промене, у једном једином налету ре-планирања, читаво урбано окружење, све типолошке студије деле заједничку карактеристику: привремену суспензију суда у погледу глобалног карактера града, у корист концентрисања анализе на ограничена сектор-окружења која се посматрају као највиталнији аспекти

урбане структуре. Типолошка критика подразумева реализам у погледу избора узорака и непристрасни експериментализам у формулацији нових модела. Као критичке анализе, ови пројекти узнемирују, испитују и рекомпонују у нове форме структуралне елементе које савремени град види као непроменљиве и неупитне вредности. Они су посвећени формулацији планерских хипотеза које ће свима разјаснити да постоји могућност другачијег решења од оног које се држе за реално или природно од стране потрошачког града и, са друге стране, нуде спој између формалних идеја и нових типологија кроз нови однос између урбаних морфологија и архитектонских фигура. (...) Ови пројекти се ослањају на комплексне анализе, а сами су ништа више од могућих примера резултата ових анализа.²⁵⁷

Тангеов план реконструкције Скопља, дакле, средином 1960-их година у савремену теорију архитектуре и урбанизма уводи радикалну типолошку критику функционалистичког концепта урбанистичког планирања града. Фокусирајући се на две кључне теме – основни структурални елементи у плану су „Градска капија” и „Градски зид” – он настоји да избегне замке „тоталног” нацрта у функционалистичком приступу планирању.²⁵⁸ Архитектонско-урбанистичка тема „Градске капије” обједињује две компатибилне градске функције: комуникације (саобраћај) и рад (пословање). Главна железничка станица је организована као подземна структура и сви саобраћајни системи града се, на различитим просторним нивоима, укрштају и повезују на овом месту. Други кључни структурални елемент, „Градски зид”, јесте систем стамбених солитера који граде просторни низ и на тај начин артикулишу централну зону града. На овај начин, такође радикалним критичким архитектонско-урбанистичким инструментима, Танге се директно супротставља савременим процесима удаљавања стамбене функције из градских центара. О утицајима Тангеовог плана на увођење елемената типолошке критике у урбанистичко планирање у Југославији сведочи програмски текст Владимира Бјеликова, „Нова диспозиција и координате градских центара”, који је публикован у

тематском броју часописа *Arhitektura urbanizam* посвећеном плану реконструкције Скопља.²⁵⁹

Током 1960-их година, критички дискурс у архитектури у југословенском контексту, поново укључује неке од инструмената авангардне критике, али је предмет критике, као и однос између политичког и естетског дискурса у овом случају битно другачији. Иако им се често додаје атрибут авангарде или неоавангарде, ове нове критичке позиције су од стране савременика теоријски прецизно интерпретиране као *експеримент*, а тематски број часописа *Arhitektura urbanizam* из 1969. године у целини је посвећен управо овој теми. У уводном чланку Ранка Радовића, под називом „Смисао и вредности експеримента и истраживања у архитектури” историјски тренутак је означен као криза савремене архитектуре коју карактерише појава бројних утопијских визија и архитектонских и урбанистичких фантазија:

До јуче победоносна философија савремене архитектуре се догматизује, окоштава, дакле умире. Нова философија грађења простора и формирања животне средине (*environment, environement, žiznjenaja sreda*) није се учврстила. Живимо једну пиранезијевску слику дисоцијације и распадања градитељских система.²⁶⁰

Експеримент о коме пише Радовић је „ризично истраживање”, а то је, како тврди аутор, одлика сваког вредног дела архитектуре.²⁶¹ Бројним историјским примерима Радовић аргументује значај визионарства у архитектури и објашњава због чега су експеримент и истраживање актуелни у том конкретном историјском тренутку. Истовремено, он констатује и да су многобројне савремене визионарске представе друштвено недовољно корисне, да су само „плод незреле и наивне фантастике архитектуре која више истиче из руку и пријатних изгледа, него ли из мисаоних и научних анализа могућих развојних праваца”.²⁶² Коначно, у југословенској друштвеној стварности Радовић идентификује проблем недостатка организованог, систематичног и научно утемељеног истраживања будућности архитектуре и

градова. Као изузетак од овог правила, у тексту су наведени, и већим делом у часопису даље приказани, појединачни експерименти Андрије Мутњаковића, Вјенцеслава Рихтера, Војтјеха Делфина, Едварда Равникара, млађег, Марјана Мушича, Јураја Најдхарта, Златка Угљена, Алексека Бркића и Пеђе Ристића. Са намером да прецизније одредимо карактер и резултате овог новог облика критике архитектонским средствима, испитали бисмо три референтна концепта из овог периода.

Као први прилог у овом приказу експерименталних пројеката, представљен је рад хрватског архитекта Андрије Мутњаковића. Његова теорија *биоурбанизма* конципирана је као критика функционалистичког града, његовог опресивног рационализма, правилних геометријских матрица и отуђености и анонимности коју овакав град производи. Позивајући се на критичке ставове Пјера Франкастела из књиге *Уметност и техника*, Мутњаковић налази да „[о]но што тријумфира у свим тим идеолошким конструкцијама није никако (...) природни поредак, него је то војнички систем касарна... Касарне, самостани, логори, тамнице, фаланстере.”²⁶³ Критички инструмент Мутњаковићевог биоурбанизма су, да се послужимо типологијом експериментализма Манфреда Тафурија, јеретичке органске геометријске матрице. У плановима нових насеља и градова, Мутњаковић организује простор кружним и закривљеним геометријским формама, склопови су слободно организовани и имају могућност да спонтано расту. Простор стамбених насеља се гради индивидуализираном стамбеном јединицом, са намером да оствари субјективизацију и идеју интимног простора, као у конкурсном раду из 1965. године, у коме је дат предлог урбанистичког решења стамбеног комплекса за 30.000 становника на обали Саве у Новом Београду.

Други кључни прилог часописа *Arhitektura urbanizam* је кратки приказ теоријског пројекта синтезног урбанизма архитекта Вјенцеслава Рихтера из 1964. године. Концепт *синтурбанизма* је формулисан у виду плана савременог социјалистичког града за 1.000.000 становника, и представља Рихтеров одговор на један од кључних проблема савременог урбанизма: проблем транспорта.²⁶⁴ Смањење

саобраћаја и временског губитка постиже се организацијом јединственог простора за становање, рад и снабдевање: у макро-урбанистичкој јединици коју Рихтер назива „цикурат”, обједињене су животне функције за 10.000 становника. У средишту овог објекта-града, постављена је индустрија, сервиси и комуникације; по ободу, са источне, јужне и западне стране организоване су стамбене јединице, а на северној страни, административни садржаји, управа и установе. У приземљу је предвиђен климатизовани градски трг са трговинама, услужним, културним и забавним садржајима, у сутерену гаража за 3.000 возила, а на крову велика сала за 6.000 људи. Простор између 100 неправилно распоређених „цикурата” у ортогоналној матрици Рихтеровог синтурбанистичког града, ослобођен је за потребе спорта и рекреације.

О карактеру и значају критике функционалног града у оба ова пројекта Љиљана Благојевић пише у свом истраживању модернистичких стратегија пројектовања и планирања Новог Београда.²⁶⁵ У оба случаја, Благојевић препознаје припадност ширем критичком дискурсу који се средином 1960-их година јавља у пројектима групе *Archigram*, радовима Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller) или јапанских метаболиста, и која се манифестује кроз напуштање традиционалних облика стручне праксе и отварање ка уметничким праксама и друштвеној акцији. Такође налази да се у оба ова случаја не ради о статичним моделима и плановима града, већ о „позиву на критичку праксу”.²⁶⁶ Истовремено, Благојевић указује и на битне разлике које постоје у критици коју предлажу пројекти синтурбанизма и биоурбанизма. У линији оганског урбанизма, она препознаје повратак идејама традиционалног града, пре него авангардне концепте који отварају нове радикалне перспективе у контексту савременог пројектовања и планирања.²⁶⁷ Позивајући се на критичке ставове Милоша Бобића из 1980-их година, као главне недостатке Мутњаковићеовог концепта Благојевић наводи одбацивање принципа и резултата функционалног града као апсолутно негативног модела и издвајање формалних, у односу на техничке, технолошке, економске, културне, социјалне и друштвено-политичке аспекте пројектовања и планирања.²⁶⁸

Са друге стране, Рихтерова критика је суштински одређена друштвено-политичком димензијом пројекта савременог социјалистичког града. „Уважавајући разлоге”, пише Благојевић, „због којих се у време почетне консолидације социјализма преузимају идеје функционалног града, Рихтер се заузима за радикално ново размишљање о савременом граду у социјализму”.²⁶⁹ Рихтерова револуционарна метода, међутим, подбацује у мементу њене конкретизације. Како оцењује Благојевић, принцип инфинитезималног елемента који је Рихтер претходно разрадио у моделима системске пластике, а који, подигнут на ниво архитектуре и урбанизма, пружа максималну структуралну флексибилност, тривијализован је и компромитован конкретним решењем форме „цикурата”. Осим тога, удаљени од реалности и стварних потенцијала југословенског процеса модернизације и урбанизације, Рихтерови нацрти, примећује Благојевић, „рефлектују визију премарксистичких револуционарних идеја из шездесетих година деветнаестог века, какве је заступао Чернишевскиј.”²⁷⁰

На основу ових тумачења, рекли бисмо да утопијски карактер Мутњаковићевог и Рихтеровог плана резултује богатством критичких валенци, али да је ова псеудо-авангардна критика заправо била ограниченог домета. Тражећи излаз из кризе планирања и грађења, која се средином 1960-их година била друштвена чињеница како у Југославији, тако и у свету, оба ова пројекта се, сваки на свој начин, удаљавају радикално од реалности југословенског социјализма 1960-их, и, говорећи језиком позитивне утопије, упозорио би нас Адорно, нуде помирљиву, утешну слику, одблесак стварности, и на тај начин, утврђују превласт онога од чега покушавају да се ослободе.²⁷¹ Као експерименталистички нацрт који нема тако јасно наглашен критички став, али успева да на ефикасан начин успостави ситуацију одговарајуће критичке дистанце, међу пројектима приказаним у тематском броју часописа *Arhitektura urbanizam*, издвојили бисмо и трећи пројекат: рад Владимира Бјеликова из 1969. године, под називом „’Телехомо’ саобраћајни систем града будућности”.²⁷²

Настао као конкурсни пројекат за комплекс зграда Интернационалних организација у Бечу, у сарадњи са архитектом Симом Миљковићем, овај пројекат је

заснован на реалним условима пројектовања задатим конкурсним програмом. Иако је на цртежу приказана потенцијално бесконачна урбана структура, као универзалан просторни модел, она заправо представља одговор на конкретан проблемски задатак и, како се наводи у тексту, заузима површину од 200.000 м². Балансирајући на осетљивој граници између реалног и имагинарног, Бјеликов предлаже просторно-технолошку инвенцију која овај систем чини „технолошки захтевним, али не и неизводљивим”.²⁷³ Као и Рихтер у концепцији синтурбанизма, Бјеликов у фокус свог истраживања поставља проблем саобраћаја: савремени град, тврди аутор, не прати развој телекомуникационих система. Предлог новог, радикалног решења градског саобраћаја је тродимензионална мрежа инфраструктуре и „Телехомо” система комуникација. Динамична тродимензионална урбана матрице је сачињена од двоетажних структуралних елемената атријумског типа које су слободно груписане у простору. Њихово ношење и повезивање обезбеђује скелет од шупљих бетонских стубова и греда који је истовремено и тродимензионална мрежа инфраструктуре и система комуникација. Овај систем Бјеликов објашњава као тродимензионалну мрежу лифтова са аутоматизованим управљањем: „Пре уласка у кабину, бирањем одговарајућег броја или вербално, путник саопшрава централном систему управљања циљ путовања. Овај електронски систем бира најкраћу слободну путању (...), синхронизује сва потребна укрштања и дизања. Путнику ослобођеном од личног рада у саобраћају, у контакту са централним системом може се омогућити избор неке забаве: музика, најновије вести, филмски и телевизијски програм (...).”²⁷⁴ Амбивалентна позиција, остварена кроз осетљиво балансирање на граници стварних могућности, даје овом нацрту карактер реалне утопије.

У пројектима насталим током 1960-их и 1970-их година могуће је препознати најразличитије инструменте експерименталистичке критике, готово комплетан Тафуријев инструментаријум експериментализма, екстрахован из пет векова дуге историје критичког мишљења у архитектури: од јеретичких геометријских матрица у пројектима Андрије Мутњаковића, преко формалних дисартикулација у пројектима стамбених насеља Јураја Најдхарта, семантичких дисторзија у пројекту Љиљане и

Драгољуба Бакића за халу „Пионир” у Београду, типолошке критике Кенза Тангеа, наивне критике и надреалних идеја у пројектима Пеђе Ристића, све до прекинуте критике у случају Рихтеровог пројекта Музеја револуције у Београду. Иако је, у поређењу са радикалним критичким инструментима авангарде, експерименталистичка критика у начелу инфериорна и генерално ограничена, налазимо да је испитивање ових критичких модела од посебног значаја за разумевање савременог тренутка у архитектонском и урбанистичком пројектовању и планирању. У експериментима касног модернизма у Југославији, идентификујемо фрактуре и валенце које су придодате постојећим лингвистичким кодовима и које би, како предвиђа Тафури, у будућности, могле да експлодирају као темпиране бомбе.²⁷⁵

2. ДЕО

ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ: ИСТРАЖИВАЊЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ

ГЛАВА 4 | КРИТИКА АВАНГАРДЕ

4.1 ЛАТЕНТНА КРИТИКА У РАНИМ ПРОЈЕКТИМА НИКОЛЕ ДОБРОВИЋА (1927-1934)

Рани пројекти Николе Добровића се не могу, без значајног проширења овог појма, посматрати као пројекти архитектонске авангарде. У време када су настала његова три самостално пројектована и изведена објекта из прашког периода, уметничке историјске авангарде су биле на заласку, а авангардни дух модерне архитектуре после 1927. године, када Добровић почиње своју самосталну стручну праксу, такође слаби. Иако је Праг био једно од најзначајнијих места окупљања авангардних уметника у периоду између два светска рата, Добровић за време својих студија у овом граду, као ни касније, као млади архитекта, у периоду између 1923. и 1934. године, не учествује активно у пројектима и јавним манифестацијама авангардне уметности.²⁷⁶ Такође, посматрани из данашње перспективе, у савременом урбаном окружењу, ови објекти не указују на постојање радикалног дисконтинуитета у односу на доминантне стратегије грађења из тог периода. У првим реализованим пројектима Николе Добровића бисмо, у контексту овог истраживања, препознали први теоријски модел архитектонске критичке праксе који критички преиспитује позиције архитектонске авангарде. Појам архитектонске авангарде овде употребљавамо на начин на који је он интерпретиран у текстовима Манфреда Тафурија: као трансцедентну критику архитектонским средствима која радикално доводи у питање постојећу стварност.²⁷⁷

Добровић је као самостални архитекта реализовао три своја пројекта: две породичне куће у Крчу и Југословенски студентски дом, односно Колец краља Акелсандра I, у насељу Стрешеовице, у Прагу. Сва три објекта су замишљена и у јавности презентована као пројекти модерне архитектуре, ослобођени еkleктицизма историјских стилова, пројектовани и грађени са уверењем да савремена архитектура

мора имати свој аутентични, савремени архитектонски језик. У њима се јасно могу препознати идеје модерне архитектуре и Добровићева безрезервна вера у еманципаторски потенцијал модернизма, међутим, велики број нереализованих пројеката из овог периода, као и каснија историја објеката који су изведени, упућују на детаљнија истраживања Добровићевих пројектантских стратегија у овом периоду.

Познато је да је Добровић на почетку своје пројектантске каријере, као сарадник у грађевинској фирми Душек-Козак-Маца (Dušek-Kozák-Maca) учествовао у пројектовању и изградњи Масарикових домова (*Masarykovy domovy*), социјалне установе за збрињавање физички и економски слабих чланова друштва (*Sociální ústavi hlavního města Prahy*).²⁷⁸ Настао као резултат за то време у Европи јединствене социјалне политике градских власти и председника републике Томаша Масарика (Tomáš Masaryk), овај пројекат је саграђен у периоду 1926-1934. године, у јужном предграђу Прага, у насељу Крч.²⁷⁹ Састојао се од двадесет три слободностојеће зграде, распоређене симетрично око централне осе комплекса, на растојању које је омогућавало директну осунчаност и добру проветреност свих соба. Добровић је у периоду 1925-1927. године учествовао у изради пројекта и био главни архитекта задужен за реализацију пројекта. По његовим сведочењима и наводима историчара, био је аутор пројекта за Дечје одељење, котларницу и парковско уређење комплекса.²⁸⁰

Слике 1, 2, 3, 4 |

На основу увида у историјски контекст пројектовања и реализације овог пројекта, поставили бисмо тезу да је сам карактер овог Добровићевог пројектантског искуства у великој мери утицао на рано формирање његових критичких ауторских позиција. Наиме, у погледу архитектуре, комплекс Масарикових домова не представља највиши домет чешког међуратног модернизма. У ситуационом плану као и у архитектонским детаљима, могу се јасно препознати елементи академизма, што се најјасније може сагледати у поређењу са двадесет година старијим пројектом за Штајнхоф (*Steinhof*) у Бечу, чувеним комплексом установа социјалне заштите који

је пројектовао Ото Вагнер (Otto Wagner). Међутим, у погледу своје програмске концепције, као и рационалне, друштвено одговорне и технички напредне реализације, комплекс Масарикових домова је био изузетан производ свог времена, односно друштвених и социјалних циљева које је модерна архитектура у међуратном периоду поставила као идеал. У реализацији овог идеала Добровић ће се већ на почетку своје самосталне пројектантске делатности суочити са проблемом рецепције архитектонске авангарде. Ова студија се бави анализом критичког потенцијала Добровићевих првих изведених пројеката, односно његовим специфичним пројектантским стратегијама у остварењу кључних идеја модерне архитектуре.

Око 1927. године настао је пројекат за вилу Бранка Лазаревића, еминентног југословенског уметничког критичара који је у то време радио као југословенски дипломата у Прагу. Вила је требало да буде саграђена на острву Хвар, у средини са дугом градитељском историјом и вредним архитектонским наслеђем. Једини сачувани документ из периода је план „виле на мору”, који показује да је кућа била дефинисана једноставним кубичним елементима који одговарају функционалним захтевима куће за одмор, те да је конструкција заснована на употреби армираног бетона у комбинацији са префабрикованим преградним зидовима давала је могућност слободне композиције плана.²⁸¹ Како се наводи у каснијим сведочењима аутора, пројекат није добио дозволу за градњу од стране локалних власти „пошто [вила] није била смишљена у далматинском стилу”,²⁸² односно због тога што није поштовала локалну традицију грађења у камену. Немогућност реализације је указивала на конзервативност локалне средине, али и на недовољну осетљивост Добровићеве модерне архитектуре на конкретне услове контекста. Неуспех овог и сличних пројеката ће бити разлог да Добровић у следећој фази рада потражи нове, ефикасније пројектантске методе. Процес преиспитивања и ревалоризације модернистичке парадигме и почетак успостављања двовалентног критичког односа, почиње управо у раним пројектима за породичне куће у Крчу.

О времену њиховог пројектовања и грађења постоје различити подаци у стручној литератури. Према ранијим биографским радовима, пројекти су настали

1926. године, али су новија истраживања Тање Дамњановић показала да су вероватно обе куће саграђене нешто касније.²⁸³ Кућу доктора Карела Булиржа (Karel Bulirž) Добровић је највероватније пројектовао 1928. године; изграђена је у непосредној близини Масарикових домова, у новом насељу чији је радијални план, са породичним кућама у зеленилу, био заснован на концепту и идејама вртног града. Диспозиција на углу две уске стамбене улице, на источној граници насеља и постојећа грађевинска регулатива, условили су изградњу слободностојеће куће на парцели, која је равноправно отворена са свих страна. Целовитост главног кубичног волумена зграде прекинута је на углу цилиндричним елементом у коме је организован простор за ординацију доктора Булиржа, док су на остала три угла формирана три различита улаза: главни, сервисни и улаз у гаражу. Тензију између једноставног реда генеричке форме и узнемирујуће геометрије изведених облика Тео ван Дусбурх (Theo van Doesburg) је описао у свом чланку о српској/југословенској архитектури [sic!] као „посебан вид архитектонске пластике”:

Оно што разликује српску уметност у односу на западноевропску је обликовно-духовни [*“plastisch-ruimtelijke”*] елемент. У архитектури, се спољашњи облици могу развијати у три димензије. Захваљујући овим природно обликовиним способностима, омогућено је достизање веома различитих облика у лекаревој кући са лабораторијом.²⁸⁴

Ово ослобађање форме, међутим, није подржано и иновацијама у домену унутрашње организације и конструкције зграде. План приземне етаже показује да је простор строго дефинисан и веома фрагментиран. Без обзира на њену пластичност и просторну динамику, кућа је замишљена, како пише Дусбурх, као углавном затворена структура, која још увек није довољно модерна:

Добровић је у извесном смислу истински академичар, самим тим духовно и технички спутан. На пример, он није у својим радовима, у стању да на смео или једноставан начин конципира конструктивни систем зграде. Овде ми узалудно тражимо минимални број тачака ослонца, транспарентност,

максималан продор светлости и многе друге карактеристике модерног приступа конструкцијама. Ми овде стојимо, тако рећи, чврсто на тлу. (...) Код пројекта позоришта, као и у другим изграђеним зградама, слеђен је стари конструктивни метод ношења зидова. Са изузетком излога апотеке, оптерећења су пренета на зидове.²⁸⁵

Према Дусбурховом тумачењу, кућа је следила главне принципе модерне архитектуре, али се истовремено и одвајала од доминантног правца архитектонског модернизма. Добровић је користио предности конструкције од армираног бетона, али је кућа, уместо слободне фасаде и тракастих прозора, имала пуне зидове који су само перфорирани релативно малим прозорским отворима да би пропустили светлост и ваздух. Главна подела унутрашњег простора на два спрата генерално је следила традиционалну схему, али не без значајних помака у оквиру овог модела: неуобичајена диспозиција дневне собе на првом спрату, постављање купатила у центар куће и комбинација различитих висина унутрашњих простора, репродукују пре просторну логику архитектуре Адолфа Лоса (Adolf Loos) него концепт Ле Корбизјеовог слободног плана.

Слике 5, 6 |

Када је изграђена, кућа је фотографисана из различитих углова и публикована у часописима као конзистентна архитектонска целина. На фотографијама изгледа јасно да је овим пројектом Добровић успео да оствари модерни идеал једноставности: колица за бебу, постављена поред главног улаза на једној од публикованих фотографија су такође у служби репрезентације вредности прогресивног животног стила у ери опседнутој прогресом. Извесне недоследности, које је уочио Дусбурх, потиснуте су средствима презентације. Употреба „академских” метода структурирања простора је вероватно последица Добровићевог класичног архитектонског образовања и претходне стручне праксе, али би такође могла да говори о постојању одређених дилема у погледу не-историчности и аутореферентности модерне архитектуре.

Друга кућа, у стручној литератури позната као „кућа са апотеком”, открива контрадикције и потиснуте проблеме рецепције и репрезентације модерне архитектуре. Добровић је ову кућу пројектовао за апотекара, Антонина Јиндрака (Antonín Jindrák), на локацији која се битно разликује од претходне: кућа се налази у прометној Буђеовицкој улици која повезује Крч са осталим деловима Прага. Планирана је као последња у низу кућа које формирају градски блок, што је овај пројекат чинило мање погодним за остварење модерних идеја о аутономији архитектонског објекта. Специфичност Добровићевог приступа овом пројектном задатку се може реконструисати на основу сачуване фотографске документације из периода.

Основни концепт куће са апотеком такође је представљен јавности кроз серију фотографија, публикованих у архитектонским часописима: *Stavitel* (Prague), *Architekt* (Prague), *Het Bouwbedrijf* (The Hague) и *Arhitektura* (Ljubljana). На фотографији снимљеној са угла улице, приказана је једноставна двоетажна грађевина са „пластичним” квалитетима које је описао Дусбурх.²⁸⁶ Пажња посматрча је усмерена на закривљени цилиндрични зид са великим стакленим излогом апотеке који ефикасно материјализује идеје о отворености и ослобађању фасадног зида од конструктивне улоге, као једном од кључних топоса модерне архитектуре. Такође, рекли бисмо да важну улогу у овом приказу има типографија као и технички елемент инсталација бензинске пумпе у првом плану фотографије: бензинску пумпу је пројектовао Стиво Вакем (Stivo Vackem), а у дворишту куће била је смештена велика подземна цистерна за бензин. Типографија и машинска инсталација су представљали референцу према конструктивизму и авангарди, и, у исто време, латерално су подржавали идеју прогреса инхерентну модерном архитектонском дискурсу.

Слика 7 |

Међутим, ако ове фотографије упоредимо са онима у приватној колекцији породице Рајшл (Rajšl), јасно је да је процес еманципације од доминантних грађевинских стратегија био тек делимично остварен: сам моменат транзиције

ухваћен је фотографским апаратом. У периодици кућа је приказана као слободностојећа, иако је заправо уграђена у градски блок и формира улични фронт. Фокусирањем на велики стаклени отвор у првом плану, слика презентована јавности имплицира концепт слободне фасаде коју обезбеђује скелетна конструкција зграде, при чему је део зграде са масивним зидом и класичним прозорским отворима остављен у другом плану. Избором специјаног фотографског ракурса, Добровић из јавене слике елиминише коси кров и тако накнадно мења пројекат у правцу „бескомпромисне” модерности.

Слике 8, 9 |

Сличне дисторзије стварности се могу препознати и у фотографској презентацији дворишне стране ове куће, као и у њеној интерпретацији у стручној периодици. Фотографија штампана у часопису *Het Bouwbedrijf* показује у првом плану модерну грађевину са великом стакленом површином која се протеже кроз две спратне висине. Други део куће, са својим конвенционалним изгледом и придодатом гаражом, би се лако могао перципирати као суседна грађевина. У Дусбурховом чланку о југословенској архитектури, ова слика је насловљена “*Atelier met woning (1928)*” (атеље са становањем), као да приказује други Добровићев пројекат, док је фотографија уличне фасаде куће која се налази одмах поред ње, насловљена као “*Apotheek met woning (1929)*” (апотека са становањем).²⁸⁷ Међутим, иза велике стаклене површине се у овом случају не налази атеље, како је то Дусбурх претпоставио, вођен искуством француског модернизма, већ степениште исте куће са апотеком. Фотографија забатног зида јасно показује тренутак одвајања новог архитектонског идиома од регулације постојеће (традиционалне) урбане матрице и чини видљивом ову инхерентну дијалектику.

Слике 10, 11, 12 |

Специфична позиција делимично уграђене куће сама по себи поставља проблем односа са контекстом и успостављеним редом. У Добровићевом пројекту овај однос је евидентно интерпретиран као прекид/дисконтинуитет, али то није

радикани преокрет, авангардна субверзија. Ово нарочито постаје видљиво ако га упоредимо са антологијским пројектом Ритфелдове (Gerit Ritveld) куће за Трус Шредер (Truus Schröder-Schräder) у Утрехту. Суочен са истим проблемом завршетка уличног низа, Добровић не уноси радикалан дисконтинуитет у систем постојеће уличне регулације и успостављених грађевинских стандарда, већ, пре би се могло рећи, преиспитује и трансформише постојећа правила. Избор перспективе и манипулација јавном сликом, нас уверавају да резултат ових ‘преговора’ са реалним условима пројектовања и градње није био пожељан, већ пре условно прихватљив резултат борбе против традиционалних норми и вредности. Међутим, ово стање делимичне реализације једне модерне концепције показује знатно већи критички потенцијал него што би се могло претпоставити. Како је у себе интегрисала конфликте и руптуре, кућа са апотеком је боље одговарала карактеру модерног живота; у усаглашавањима између старог и новог, промене су постале јасно видљиве и карактер новог се могао перципирати као разлика. Уместо да прикаже финалну тачку ове конверзије, материјализован је сам процес одвајања и деликатне просторне трансформације.

Пројекат за Југословенски студентски дом (*Alexandrova Kolej*) из 1931 је била прва јавна наруџбина коју је Добровић преузео као независни архитекта. Изградња овог дома је била резултат интетнзивне дипломатске активности између Чехословачке и Југославије која је била праћена необично живом политичком активношћу и низом културних догађаја у обе државе. Како је забележено у Добровићевим сведочењима, Општина града Прага је у сарадњи са Министарством спољних послова Чехословачке, иницирала изградњу дома за смештај југословенских студената и Добровићу је на основу прелиминарног нацрта, поверена израда планова и надзор над градилиштем. Дом је саграђен током 1933. године, у насељу Стрешеовице, у близини Храдчана. Насеље је било планирано у исто време кад и Добровићева грађевина, тако да је објекат постављен у средини блока са ивичном регулацијом, између две паралелне улице различитих висинских кота. Овај потенцијал локације Добровић је, у овом, као и у многим каснијим пројектима,

употребио да организује приземну етажу на два нивоа. План зграде је заснован на једноставној симетрично постављеној схеми у облику слова „Н”, која је прилагођена неправилној геометрији грађевинске парцеле. Главни улаз је постављен на имагинарној осовини зграде и, како у својим истраживањима напомиње Тања Дамњановић, означава почетак *архитектонске променаде*.²⁸⁸

Корпус са главним улазом формира континуални улични фронт, док се волумен на супротној страни блока развија као делимично уграђен и постепено се трансформише и ослобађа ограничења урбане матрице. Као и у случају куће са апотеком, један крај овог волумена је уграђен у блок и прати регулацију суседне зграде, док је други слободан, са цилиндричним волуменом који формира његов завршетак. На овај начин декомпонована је традиционална урбана матрица и омогућено увођење јавног простора улице у унутрашњост блока. Рекли бисмо да се у овоме огледао и главни концептуални помак у овом пројекту, наиме у формулацији новог односа између приватног и јавног градског простора. У овом поступку идентификовали бисмо еманципацијски моменат који пре говори о процесу трансформације постојеће парадигме, него о примени коначних, готових модела.

Супротстављајући се традиционалним грађевинским стандардима, Добровић је у оригиналном пројекту применио свих пет Ле Корбизјеових тачака модерне архитектуре (*pilotis, fenêtres en longurur, plan libre, façade libre and toit-jardin*). Скелетна конструкција од армираног бетона омогућила је отварање тракастих прозора и слободну композицију плана. Планирано је да волумен који повезује два подужно постављена корпуса постављена на уличну регулацију, буде отворен у приземљу како би омогућио континуитет кретања и повезивање унутрашњих дворишта. Ова архитектонска променада, заједно са лођом на којој је у летњим месецима требало да буде организована студентска трпезарија, градили су отворени простор у унутрашњости блока и стварали могућности за комуникацију и друштвена окупљања.

У каснијим реконструкцијама, међутим, овај првобитни концепт је битно измењен.²⁸⁹ Дуж средишњег, повезујућег тракта, дограђене су нове студентске собе, трпезарија је затворена, а покренутост читавог унутрашњег и спољашњег простора сведена на формални покрет архитектонске пластике на фасадним зидовима зграде. Што је још важније, овим променама неутралисана је и идеја о успостављању новог односа између приватног и јавног простора, односно изгубљен је критички моменат еманципације и у први план су постављени социјални и економски захтеви модернизације. У својим текстовима, Добровић ће нарочито наглашавати рационални дух и карактер овог пројекта. Конципиран као израз „нове градитељске објективности”,²⁹⁰ пројекат студентског дома је репродуковао програмске и техничко-технолошке квалитете Масарикових домова. Као његове главне карактеристике, Добровић издваја: сврсисходност у повезивању унутрашњих простора, употребу структуралних елемената и пуризам у логичном изразу унутрашњих функција на спољашњим фасадама. Како наводи Љиљана Бабић у свом биографском приказу, „[с]ем пројектантског, зграда је представљала и значајан послован успех тога времена. Подигнута у предвиђеном року, са свега шест милиона тадашњих круна, издвојила се као најјевтинија зграда исте категорије до тада сазиданих зграда у Прагу.”²⁹¹ Овакав успех је послужио као препорука за његов следећи пројекат, хотел Гранд на Лопуду, и резултовао изградњом једне од првих модерних грађевина у далматинском приморју.

Слике 13, 14, 15 |

Критика архитектонским средствима, као свака друга уметничка критика, делује најпре у времену у коме настаје, и разумевање критичког потенцијала једне грађевине могуће је пре свега ако се посматра у контексту постојеће друштвено-историјске ситуације. Ипак, увид у начин њиховог коришћења и њихове касније трансформације у времену, рекли бисмо, такође говоре о карактеру и домету одређеног архитектонског критичког дискурса. Као епилог Добровићеве архитектонске праксе у Прагу, савремена негација модерности куће доктора Булиржа јасно указује на проблем рецепције модерне архитектуре: кућа је 1990. у потпуности

прерађена, дограђен је кос црвени кров, уграђени декоративни детаљи на фасади, а одбијање њених становника да говоре о њеној архитектонској историји такође индиректно указује на ограничену ефикасност критичког дискурса у раним пројектима Добровићеве модерне архитектуре.²⁹² Са друге стране, кућа са апотеком је такође значајно измењена, али су промене следиле логику Добровићевог оригиналног пројекта. Још један спрат је саграђен 1970-их година, и овако измењена, кућа је заправо одговарала ситуацији приказаној на цртежима из 1928. године. Коначно, оно што је сматрано главним недостатком пројекта, наиме његова недоследност у примени модернистичких пројектантских принципа, заправо је утицало на континуитет инициране еманципације.

Иако се Добровићеве рани пројекти сматрају бескомпромисним остварењима модерне архитектуре, чини се да је Добровић током прашког периода ипак пропустио прилику да оствари дубљу и продуктивнију релацију са друштвеним контекстом у коме је градио. У случају куће доктора Булиржа, постоји изузетна доследност у пројектовању и извођењу, али ће ова неупитна манифестација модерности касније бити потпуно одбачена, преиначена и чак оспоравана. У случају куће са апотеком, Добровић заправо ‘преговара’ са постојећим регулацијама, друштвеним и професионалним обичајима и истражује услове и могућности за остварење идеја модерне архитектуре. Коначно, она постаје прихватљива и настањива, али је Добровић приморан да користи посебну фотографску перспективу како би је представио као модерни пројекат. Ниједна од ове две куће није успела да оствари шири и трајнији утицај у свом културном и друштвеном контексту. Југословенски дом је добио знатно више публицитета, али је његов учинак био већи у српској стручној јавности него што је успео да оствари значајне релације у свом стварном окружењу. Оригиначне идеје су компромитоване каснијим доградњама и изгубљене на сличан начин као што су идеје о савезништву између Чехословачке и Југославије пале у заборав. Да би свој пројектантски рад учинио ефикаснијим, Добровић ће морати да оствари дубљу везу са друштвеном стварношћу, и то је управо оно што ће покушати да постигне кроз изложбе и учешће на југословенским јавним конкурсима.

Резултати ових раних Добровићевих експеримената постаће евидентни у пројектима насталим у Дубровнику, у периоду између 1934-1943. године.²⁹³

4.2 КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА: ДОМ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ НОВИНАРСКОГ УДРУЖЕЊА У БЕОГРАДУ АРХИТЕКТА ЕРНЕСТА ВАЈСМАНА (1930-1935)

Последња, шеста по реду изложба групе „Земља” одржана је у фебруару и марту 1935. године у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” у Београду. На изложби су своје радове представили чланови групе: Крсто Хегедушић, Лавослав Хорват, Драго Иблер, Младен Каузларић, Едо Ковачевић, Стјепан Планић; и гости: Маријан Детони, Иван Генералић, Стјепан Гомбош, Жељко Хегедушић, Бранка Кристијановић, Данијел Раушевић, Вилим Свечњак, Ернест Томашевић, Камило Томпа и Федор Ваић. Одржана су предавања и вођења кроз изложбу, а београдској публици је представљена и документарна тема „Село и град – становање у селу и граду”, коју су, као извадак из IV и V изложбе, приредили Стјепан Планић и Ернест Томашевић. Како наводи Иванка Реберски у каталогу ретроспективне изложбе из 1971. године, критике београдске штампе су углавном биле позитивне, а изложба је наишла и на велику подршку београдске интелектуалне левице.²⁹⁴ О необичном успеху изложбе, у периодици је забележено: „Маса која је посетила бесплатни дан и Свечњаково предавање, била је тако набијена да су се, такорећи, зидови савијали”.²⁹⁵ Непосредно након затварања изложбе, 21. марта, свим бановинским и покрајинским полицијама Југославије разаслана је полицијска забрана приказивања уметничке групе „Земља”. Дан пре отварања седме изложбе у Загребу, 6. априла 1935. године, управа загребачке полиције упутила је председнику удружења, Драги Иблеру, обавештење о забрани, а на сам дан отварања изложбе, Крсто Хегедушић је ставио катанац на врата Уметничког павиљона, као симбол односа реакционарног режима према култури.²⁹⁶

Истог дана, 7. априла 1935. године, свечано је отворен Дом Југословенског новинарског удружења у Франкопановој (данас Ресавској) улици у Београду. Како је објављено у *Београдским општинским новинама*, захваљујући материјалној помоћи

Београдске општине, државних, јавних и приватних установа, многобројних појединаца, пријатеља новинарског staleжа, а нарочито агилности управе под председништвом Добросава Кузмића, подигнута је велика модерна палата „која представља један леп украс Београда и свакако ће убрзо постати једно од најомиљенијих састајалишта београдског интелектуалног друштва”.²⁹⁷ Пројекат зграде је, како се даље наводи у тексту, израдио архитект Ернест Вајсман (Ernest Weissmann) из Загреба, а надзорни архитект, који је руководио целокупном организацијом радова, био је „познати архитект” из Београда, Бранко Максимовић. Свечаност је окупила најугледније личности политичког и јавног живота: представнике краљевске и парламентарне власти, министре и изасланике министара, изасланике цркве, отправнике послова и друге дипломатске представнике страних држава, све стране аташее за штампу у Београду, председнике и представнике различитих установа и удружења, делегације свих секција Југословенског новинарског удружења - загребачку, љубљанску, новосадску и сарајевску. После црквеног обреда освећења темеља и хорског наступа академског друштва „Обилић”, скупу се обратио ђакон Веља Марковић:

Ова зграда, која је лепа и висока и светла, симболички треба да претстави онај велики задатак штампе да све чује, да све види и да каже јавно шта има рећи, оно што је истинито, право, поштено, корисно и васпитно за народ. Овај Дом треба да буде луча светлости, да буде кула светиља своме народу и отаџбини својој. Као што појединац у свом дому може бити изложен разним искушењима, исто тако и штампа може бити изложена многим искушењима, али им она никад не сме подлећи. Она не сме бити ни плаћена, ни ласкавачка, ни слаба, ни зауздана. Она мора увек да буде као буктиња, да својим пламеним језиком увек изнесе све што треба пред јавност. Наш народ југословенски онда с правом може називати овај Дом својим домом и Новинарско удружење у њему сматрати својим искреним пријатељем (...).²⁹⁸

Фотографија нове зграде Удружења, на којој се апстрактна геометрија модерне ахитектуре чита као радикални дисконтинуитет у односу на карактер и

типологију постојеће урбане матрице, документује тврдњу аутора текста да у том тренутку Новинарски дом „спада међу најмодерније грађевине Београда, како у погледу спољне, тако и у погледу унутрашње архитектуре”.²⁹⁹

Слика 16 |

У коинциденцији која повезује ова два догађаја, полицијску забрану рада друштвено ангазоване групе уметника „Земља” и свечано отварање грађевине чији је аутор учесник на једној од претходних изложби ове групе и активни југословенски представник у европским токовима архитектонске авангарде, препознали бисмо парадоксалну ситуацију, на први поглед контрадикцију, која у фокус овог истраживања поставља проблем (критичке) рецепције (авангардне) уметности/архитектуре.³⁰⁰ Кроз студију имплицитне логике овог парадокса, испитали бисмо, у конкретној историјској ситуацији, проблем односа архитектонске авангарде и друштвене стварности. Из уочене контрадикције произилази основно истраживачко питање: под којим историјским и структуралним условима одређени културни феномен, у овом случају архитектонски израз друштвено ангазоване уметничке праксе, истовремено бива одбачен као потенцијално деструктиван за друштво и прихваћен као покретач и галванизатор друштвеног живота?

Средином 1930-их година, модерна архитектура у Београду није имала карактер и статус авангардног уметничког покрета. Пионирску улогу у процесу увођења и афирмације идеја модерне архитектуре одиграла је Група архитеката модерног правца (ГАМП), чијим је радом у јавном пољу у периоду између 1928-1934. године – организацијом изложби и предавања, публикавањем чланака у дневној штампи и стручној периодици, као и пројектовањем и грађењем модерних архитектонских објеката – постигнут кључни помак у културној еманципацији средине. Програм београдских модерних је, међутим, како показују истраживања Љиљане Благојевић, од самог почетка био умерен у ставовима и идеолошки неодређен: архитектура међуратног модернизма у Београду је по правилу била ослобођена социјалних, политичких и етичких конотација, а критички однос раног

модернизма према друштву је у великој мери био неутралисан.³⁰¹ Избегавајући отворену конфронтацију са доминантним, традиционалистичким културним обрасцем, Група се не укључује у авангардне токове и, како тврди Благојевић, пропушта шансу да се у својим јавним наступима критички профилише.³⁰²

У тренутку када је Група архитеката модерног правца расформирана, 12. фебруара 1934. године, по речима председника удружења, Бранислава Којића, њен циљ рада је био постигнут: модерни дух је постао трајно обележје београдске свакодневице, а модернизам у архитектури је, иако најчешће у редукованој форми „модерног стила”, постао доминантан градитељски образац.³⁰³ У овако формиран, комплементарни однос између поља архитектонске и друштвене праксе, изложба групе „Земља” је, рекли бисмо, уводила управо овај потиснути, социо-политички дискурс, а изградњом зграде Дома Југословенског новинарског удружења, формирана је нова, радикално модерна позиција у пољу постојеће архитектонске продукције. Да ли бисмо онда, у овом контексту, архитектуру Дома новинара могли да посматрамо управо као моменат ре-дефиниције архитектонског модернизма, актуелизацију пропуштене прилике у стварању београдске архитектонске авангарде?

Према Вајсмановим сећањима, пројекат Дома штампе је настао у његовом загребачком атељеу, по повратку из Париза у новембру 1930. године.³⁰⁴ Наиме, након завршених студија архитектуре на Техничком факултету Свеучилишта у Загребу (1926), и петогодишњег радног искуства у париским бироима Адолфа Лоса (1926-1927) и Ле Корбизјеа (1927-1930), Вајсман наставља своју архитектонску праксу у Загребу серијом ангажованих јавних наступа, архитектонских пројеката и публикавањем стручних текстова.³⁰⁵ У периоду између 1928-1932. године настао је низ пројеката болничких и школских установа, кроз које је, увођењем савремених идеја друштвене еманципације у егзактан, научно-инжењерски приступ модернизму, изградио свој аутентични концепт критичке и друштвено ангажоване архитектуре. У исто време, Вајсман самостално и са Радном групом „Загреб”,³⁰⁶ активно учествује у раду најзначајнијих међународних стручних организација тог времена, CIAM-а и CIPRAS-а, а на Светској изложби уметности и технике у Паризу 1937. године члан је

главног жирија изложбе и аутор сценарија за Ле Корбизјеов “*Le Pavillon des Temps Nouveaux*”. Од 1938. године његова стручна пракса се премешта на широко поље интелектуалне продукције: за време Другог светског рата ради за организацију UNNRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration), у оквиру које израђује бројне програме помоћи ратом опустошеним земљама и 1944. године постаје директор Одељења за индустријску обнову; по завршетку рата, 1948-1951, ради у Женеви као директор Одељења за индустрију и материјале Економске комисије Уједињених нација за Европу, а у периоду 1951-1966, такође у оквиру Уједињених нација, ради као шеф Одељења за становање и урбанизам и помоћник директора Бироа за социјалне послове са задатком у програму стамбеног планирања и изградње.³⁰⁷ О Вајсмановом великом међународном угледу говори и његов ангажман у тиму за пројекат седишта Уједињених нација у Њујорку из 1947. године, који је, како примећује Невен Шегвић, највиши ранг признања радног, а не формалног карактера.³⁰⁸

Према постојећим историјским изворима, Дом штампе у Београду је први од само пет Вајсманових изведених архитектонских пројеката.³⁰⁹ Ако је, како пише Шегвић, мотив Вајсмановог одласка у Париз након завршених студија била његова спознаја да је „средина неприправна за рецепцију његових идеја”,³¹⁰ поставља се питање на који начин је, девет година касније, Вајсманов први изведени архитектонски објекат реализован у Београду? Чињеница да је пројекат Дома штампе изведен у центру града, да је његова изградња мобилисала различите друштвене групе, а свечаност отварања окупила представнике државне власти и опозиције, постаје још занимљивија ако знамо да је сан радикалних авангарди управо укидање аутономне позиције уметности и интеграција уметности и свакодневног живота. Кроз какве трансформације је пројекат прошао и који су то облици посредовања успоставили ову деликатну везу између архитектонске (пост)авангарде и друштвене продукције? Да ли је изградњом Дома новинара, авангарда кооптирана, асимилацијом поништена или неутралисана, или бисмо у овом случају могли да препознамо конкретне резултате њене прокламоване друштвене мисије?

Анализа историјске грађе указује на сложене услове пројектовања и изградње овог објекта. У Удружењу новинара Србије проналазимо референтне текстове из периода и фрагменте пројектне документације који указују на битне разлике између пројектом предвиђеног и касније изведеног објекта. У текстовима који су 1934. године објављени у *Новинарском гласнику* наводи се да је Београдска секција Југословенског удружења новинара првобитно имала намеру да на парцели у Франкопановој улици бр. 28, осим просторија клуба и удружења, сагради знатно већи комплекс са становима за рентирање, камерним позориштем и салом за уметничке изложбе. „Тиме се хтелo”, напомиње се у новинском извештају, „да овај Дом постане главно збориште не само новинара и јавних радника него и целокупног литерарног, глумачког и уметничког света у Београду.”³¹¹ Вајсманов први пројекат за Дом штампе, настао је према овом првобитном обимном грађевинском програму Удружења. Перспективни цртеж уличне фасаде и фотографије макете које су објављене у *Новинарском гласнику* приказују грађевину која у висини од четири етажe заузима целу површину парцеле, чији се улични тракт развија кроз укупно осам, а дворишни кроз чак десет надземних етажa. Уграђена у градски блок, зграда Новинарског дома се не бави питањима модерног урбанизма, али је свих пет Ле Корбизјеових тачака модерне архитектуре у пројекту доследно спроведено. Ослобођена конструктивне улоге, улична фасада је представљена као једноставна равна површина, са хоризонтанним тракастим прозорима постављеним у равни фасадне облоге; на њој се, као прекид континуитета, уочавају једино дубоке сенке лођа у ексцентрично постављеној осовини зграде. У приземљу и мезанину фасадни зид се трансформише у динамичну просторну структуру са великим стакленим површинама испред којих је ослобођена скелетна конструкција зграде, а кровне терасе су пројектоване тако да лети служе као соларијуми и одмаралишта. На макети је, такође, у складу са приоритетом функционалног, техничког и технолошког аспекта архитектонске композиције, конструктивистички експонирана сложена структура склопа.

Слике 17, 18, 19 |

Од овог првобитног плана Удружење је почетком 1933. године одустало због све веће економске кризе и недостатка финансијских средстава. Управа је одлучила да програм редукује и, као прва фазу, изгради само улични део зграде који би имао подземне просторије, приземље, мезанин и пет спратова са становима за рентирање. На основу овог измењеног програма, настао је други Вајсманов пројекат из марта 1933. године. Накнадним рационализацијама смањен је број спратова, а уместо станова за рентирање, три спрата су дата у закуп новинској агенцији „Авала”, са којом је склопљен уговор и која се обавезала да ће Удружењу исплаћивати годишњу ренту у износу од 180.000 динара. Расписана је ужа лицитација на којој је учествовало десет грађевинских фирми, а најповољнију понуду је, како се наводи у *Новинарском гласнику*, дао архитекта-предузимач Милан Секулић, у суми од 1.849.000 динара, без централног грејања.³¹² Ова сума је потом знатно редукована закључивањем уговора са непосредним извођачима. Извођење бетонских радова на згради, као најнижи понуђач, добило је предузеће „Објект” Боривоја Угричића, а из извештаја Владислава Миленковића, секретара и члана Управног одбора Удружења, сазнајемо и да су у овом процесу преговарања и усклађивања цена и претпостављених планова, директно учествовали и архитекти, Вајсман и Максимовић.³¹³

Изградња Дома је мобилисала широку друштвену јавност. Прилозима у новцу прикупљено је 400 000 динара, од произвођача и трговаца су тражени прилози у грађевинском материјалу, а за добијене материјале договорен је бесплатан железнички превоз у Министарству саобраћаја.³¹⁴ Током акције прикупљања средстава за градњу дома у периоду 1930-1935. године упућени су многобројни апели и писма установама и појединцима, ишле су делегације код утицајних политичара и индустријалаца, организоване приредбе и тражени зајмови од банака. Позиву београдских новинара одазвао се и Михајло Пупин, који је преко својих заступника у Југославији, приложио помоћ од 5000 динара.³¹⁵ Уз гаранцију Београдске општине, управа је обезбедила хипотекарни зајам у износу од милион и по динара, а

прикупљена средства, укупно 2,3 милиона динара, била су довољна да се током извођења сагради још једна типска етажа са стамбеним јединицама.³¹⁶

Према извештају предузимача-извођача, Боривоја Угричића, радови на згради су завршени за мање од осам месеци (25. јуна – 1. фебруара), а вредност зграде је процењена на 1.550.000 динара. У пројектној документацији грађевинског предузећа „Облик” из септембра 1933. године, према којој је отпочела реализација пројекта, приказана је зграда са приземљем, мезанином, и четири спрата.³¹⁷ Брза и економична изградња била је резултат али и *conditio sine qua non* Вајсмановог пројектантског метода. Као аутентично сведочење о реализацији идеја архитектонске авангарде у Београду и значајан докумет у анализи њене рецепције, наводимо белешке из мемоара Николе Драгићевића:

Груба обрада подрумских просторија и бетонирање прве међуспратне плоче је трајало око четири недеље. А затим је скелетна конструкција сваке седмице расла за један спрат. Овако необична изградња привлачила је велику пажњу пролазника. Одмах по бетонирању приземља и друге међуспратне плоче, изграђени су лаки двоструки бочни зидови и парапети испод прозора целом ширином зграде с улице и из дворишта. Затворени ваздух у њима обезбеђивао је добру топлотну изолацију заједно с прозорима рађеним крило на крило, такође са дуплим застакљењем. Пошто је столарија од фабрике Боте и Ерман почела да пристиже одмах по завршетку зидарских радова у приземљу и сваком наредном спрату монтирани су прозори и улазна врата са степеништа. Тако је веома брзо добијен сасвим затворен објекат, а уједно завршена и инсталација за његово загревање. У међувремену смо од браће Минх бесплатно добили два вагона ртањског каменог угља у брикетима, које је железница превезла такође без наплате, као и други даровани грађевински материјал од стране произвођача. Пошто смо одмах ангажовали ложача, који је после завршене градње остао као настојник дома, у загреваном простору без прекида су настављени сви преостали радови преко читавог зимског периода.³¹⁸

Драгићевић даље наводи да су прво изведени преградни зидови и уграђена врата, а затим постављени водовод и канализација, електричне и телефонске инсталације, зидне и подне плочице, паркетни, браварија и лифт, уређено степениште и обављени молерско-фарбарски радови. Напоследку, пред свечано отварање Дома, уграђена је столарија за библиотеку, набављен намештај и друга опрема за клупске просторије.³¹⁹ Оваква реализација је у потпуности рефлектовала Вајсманово становиште да естетика није сврха архитектуре, да архитектонска форма излази из савршене реализације стварних захтева функције и да је најважнији фактор архитектуре - техника.³²⁰

Слике 20, 21 |

Изведени објекат је, дакле, био заснован на Вајсмановом оригиналном пројекту Дома штампе, али је у коначном изразу, заправо, представљао резултат процеса усаглашавања, одузимања и додавања, читања и превођења, који је укључивао различите утицаје и учеснике у процесу планирања и реализације. Сачувани делови пројектне документације такође указују на низ промена и адаптација оригиналног пројекта. Међу документима који се налазе у Удружењу новинара Србије не налазимо првобитне планове, већ само копије друге, редуковане верзије пројекта. На њима су цртежи основа свих етажа зграде, али су их потписали различити аутори: оне датиране 24. марта 1933. године, потписао је и оверио Јосип Пичман, а основу приземља из јуна 1936, као и детаљне планове доградње степеништа из јула 1935, Бранко Максимовић.³²¹ Иако у комплетној документацији не налазимо било какав експлицитни доказ Вајсмановог ауторства, рекли бисмо да су цртежи које је Пичман потписао, ипак Вајсманови: на то, осим наведених текстова, упућује и карактеристичан начин обележавања листова који је Вајсман практиковао и у другим пројектима из тог периода.³²² Ипак, имајући у виду њихов заједнички рад на пројектима Радне групе „Загреб” током 1932. и 1933. године, те заједничко учешће на IV конференцији СИАМ-а у Атини, као и учешће на IV изложби групе „Земља” у Загребу, назначили бисмо могућност да Пичман у изради овог пројекта није учествовао само својим потписом и печатом.

За пројекат Дома новинара великог значаја је могло имати претходно Пичманово искуство у погледу реализација идеја модерне архитектуре у београдској средини. Наиме, Пичман је 1930. године, заједно са Андријом Барањијем (Barany), добио прву награду на конкурс за пројекат Главне поште и поштанске штедионице у Београду.³²³ Објекат је изведен према овом пројекту, али је израда пројекта фасаде накнадно поверена Василију Михајловичу Андросову (Василий Михайлович Андросов), који је, по инструкцијама краља Александра Карађорђевића, прерадио пројекат и извео зграду у монументалном, нео-византијском стилу. То је, по речима Томислава Премрла, било прво велико Пичманово разочарење, сукоб са учмалом средином и малограђанским укусом.³²⁴ Овај сукоб и опште неразумевање средине за идеје и концепте модерне архитектуре, који се мерио великим бројем високо награђених и нереализованих објеката, постаће разлог његовог дубоког незадовољства и трагичне смрти 1936. године.

За разлику од Пичмановог прерађеног конкурсног пројекта, и пројекат и изведени објекат Дома новинара по својим основним карактеристикама недвосмислено припадају модернистичком дискурсу, односно дискурсу југословенске *савремене архитектуре*. У овом случају основне идеје модерног покрета су доследно спроведене: једноставност форме, потпуно одсуство декорације, логична диспозиција елемената која следи искључиво функционалне захтеве грађевине и рационалан конструктивни склоп са експонираним конструктивним елементима. О радикалној модерности овог пројекта београдски новинари пишу:

Вишеспратна зграда по својој архитектури представљаће једну занимљиву новину. Изграђује се искључиво у армираном бетону, с лаким преградним зидовима од цигле и биће најмодерније уређена. Одлике усвојеног пројекта г. Вајсмана су максимум светлости и пуно искоришћење сваког кута у згради, која је врло једноставно и практично замишљена, без ичега сувишног, али с целокупним савременим конфором.³²⁵

Поред овако експлицитно исказане припадности интернационалном модернистичком покрету, пројектовање и изградња ове грађевине су укључивали и сложен процес усаглашавања и тестирања конкретних услова друштвеног и политичког контекста. Вајсманов пројекат не представља статичан конструкт, доследан систем идеја и значења који се самопотврђује у процесу реализације и рецепције. Пре би се могло рећи да авангардна трансгресија покреће сложен процес чије су последице и ефекти саставни део архитектонске пројектантске праксе. Управо у овој двострукој релацији, трансгресији и истовременој повезаности са комплексним условима друштвене реалности, препознали бисмо критички карактер овог пројекта. Са намером да детаљније истражимо овај амбивалентан однос, испитали бисмо улогу Бранка Максимовића у његовој реализацији.

На цртежима које је потписао Максимовић приказане су накнадне интервенције урађене у духу и карактеру оригиналног пројекта. Измене представљене у плану преправке приземља и у решењу бочног степеништа резултат су накнадних функционалних промена. Основна геометрија зграде и диспозиција стубова у делу оријентисаном према дворишту, измењени су већ у пројекту из септембра 1933. године. Централни хол у коме су првобитно планиране читаоница и клупске просторије Удружења, овим новим пројектом је у потпуности затворен и прилагођен потребама новинске агенције „Авала”. Доградњом кабинета председника и секретара агенције, средишњи канцеларијски простор је остао без природног светла и вентилације, тако да је Грађевински одбор Министарства грађевина вратио пројекат на дораду и затражио додатна објашњења.³²⁶ На Максимовићевим цртежима не налазимо једноставност и лакоћу која се чита у пројектној документацији из марта 1933. године, али рекли бисмо да је, и поред извесног редуccionизма и конзервативизма, Максимовићев метод рада био заснован на изузетној посвећености, осетљивости и стручаности у *превођењу* и *интерпретацији*. У овом смислу, индикативна су два техничка описа која су такође део наведене пројектне документације.

Оба текста су недатирана и непотписана, али бисмо на основу садржаја могли закључити да је први технички опис део ревидираног Вајсмановог пројекта из марта 1933. године, а да је други настао касније, као резултат накнадних програмских промена. Иако су три стране куцаног текста компримоване само на једну страну новог документа, њихов садржај је готово идентичан: већи део текста је преузет дословно, истим редоследом, на ијекавском дијалекту.³²⁷ Одступања говоре о функционалним и техничким променама у пројекту (уместо станова, на горњим спратовима су предвиђене „уредске просторије за кирију”, претпостављено напрезање терена је умањено са 5 на 2 kg/cm², растојање армирано-бетосних гредица је повећано са 38 на 44 cm итд), али и о пажљивој преради оригиналног текста у којој се наведене инструкције прецизирају и појашњавају. Управо се у овој деликатној стручној преради и систематизацији оригиналног документа, као и у малим променама у језику (употреба речи „малтер”, уместо „жбука”, на пример), открива готово неприметно присуство интерпретатора. Да ли бисмо онда, уз извесну опрезност коју налаже недостатак историјске грађе, могли претпоставити да је аутор другог текста Бранко Максимовић, и да је његова улога надзора на градилишту, заправо била експертска, аналитичка и критичка позиција привилегованог посматрача - преводиоца?

Максимовићеву стручну праксу у међуратном периоду обележила је жива и разноврсна активност у области архитектуре и урбанизма. По завршетку студија на Техничком факултету у Београду, Максимовић у периоду 1926-1930. године ради као архитект катастарског одељења Општине града Београда; ангажован је на разради Генералног плана, изради социјалног програма Општине и аутор је пројеката за две стамбене колоније за сиромашне на Булбудеру и Топчидеру (1928). Као самостални овлашћени архитект, у периоду 1930-1939. године, пројектовао је и извео више од 20 стамбених објеката, члан је Групе архитеката модерног правца (1929-1934) и председник Клуба архитеката у Београду (1939-1941). Истовремено, од 1930. године, Максимовић ради и као професор Геодетске и грађевинске академије „Професор Андоновић” и Државне средњотехничке школе у Београду. Докторирао је 1938.

године на Техничком факултету Универзитета у Љубљани са темом „Урбанизам у Србији” под менторством професора Ивана Вурника. У савременој историографији помиње се, пре свега, као утемељитељ теорије и истраживач историје урбанизма у Србији и као носилац идеја социјалистичког реализма у послератном периоду.³²⁸ У контексту овог истраживања, значајно је да је у међуратном периоду, својим стручним и научним радом, јавним иступањима, предавањима, писањем и публикавањем текстова, допринео увођењу критичког дискурса у архитектонску и урбанистичку праксу у Србији. Као општински архитект, интензивно се бавио питањима стана за минимум егзистенције, а по завршетку другог, франкфуртског конгреса CIAM-а (1929), у *Београдским општинским новинама* је објављен Максимовићев чланак „Рационализам модерних станова за минимум егзистенције” (1930).³²⁹ Иако никада није био члан ове организације, Максимовић ради на промовисању CIAM-ове идеологије у београдској средини, а у књизи *Проблеми урбанизма* (1932) први пут су у Србији публиковани текстови у којима се систематски ради на развоју критичке мисли у урбанизму. Према увидима Љиљане Благојевић, Максимовић је CIAM-ове идеје прихватао посредно и верованто је управо пријатељство са Ернестом Вајсманом имало значајну улогу у овом смислу.³³⁰ У Максимовићевој заоставштини, међутим, не налазимо документе који се односе на њихову међусобну кореспонденцију: једини доступан документ је фотографија градилишта у Франкопановој улици која је развијена у фотографској радњи у Загребу.³³¹

Слика 27 |

У недостатку релевантне историјске грађе која се односи на директну комуникацију архитекта-пројектанта и архитекта-извођача, сагледали бисмо шири културолошки дискурс. У релацији између Вајсмановог оригиналног пројекта и Максимовићеве рецепције и интерпретације, препознали бисмо однос хомологије који је 1930-их година успостављен, у ширем смислу, између хрватске уметничке продукције и српске уметничке критике. Анализирајући два критичка приказа Растка Петровића о уметности групе „Земља”, Јерко Денегри тврди да су у овом односу

продуктивне биле управо различитости унутар заједничког контекста европског поставангардног „реализма”.³³² У текстовима Петровића, као значајног критичара изразито модернистичке формације и грађанске социјалне и културне провинцијенције, у којима је дато критичко тумачење једне уметничке појаве изразито леве идеолошке и политичке оријентације, Денегри препознаје генеративни принцип блискости и неусаглашавања:

У односу, дакле, између Петровића с једне и припадника Земље с друге стране посреди је неусаглашавање произашло од две знатно различите културне едукације и идеолошке позиције, обе из периода међуратног поставангардног „повратка реду”, од којих је прва Петровићева првенствено париске, а друга земљашка првенствено, иако не и искључиво немачке провинцијенције. (...) Управо због тих њихових концепцијских и идеолошких различитости дошло је у односу између Петровића и Земље као уметничке појаве до сусрета, приближавања, укрштања, што је уродило једним врло индикативним и историјски важним контекстом два различита поимања уметности на тадашњем југословенском културном простору, оба формирана у широком распону плуралистичке атмосфере „реализма” двадесетих и тридесетих година као укупног европског контекста у уметности (...).³³³

Ова структурална и функционална хомологија између поља уметничке производње и уметничке рецепције, манифестовала се и у случају изградње Дома Југословенског новинарског удружења, иако на нешто другачији начин него у односу београдске интелектуалне левице према групи „Земља”. Рекли бисмо да је продуктивност овде такође произашла из блискости и комплементарности Вајсманових и Максимовићевих позиција.³³⁴ О карактеру и домету Вајсманове стручне праксе сведочи његов антологијски мемоарски есеј из 1985. године „Имали смо другу верзију повеље”.³³⁵ Његова бескомпромисна борба са „радикализмом” у архитектури СИАМ-а, са погрешкама, заблудама и неразумевењима која су довела до „промашене ‘револуције’ у архитектури”, говори о критичкој пракси без преседана у историји модерне архитектуре у Југославији. Са друге стране, серија

Максимовићевих ангажованих текстова из овог периода завршава се чланцима који су, поводом изградње Олимпијског стадиона у Београду по пројекту Вернера Марха, 1939. и 1940. године публиковани у дневним новинама *Политика* и *Време*.³³⁶ Као председних београдског Клуба архитеката Максимовић је формулисао ставове удружења у форми јавног протеста у коме се струка супротставља довођењу страних архитеката, односно, имплицитно, архитектуре нацистичке Немачке. Иако ће их концепцијске и идеолошке различитости у послератном периоду усмерити у различитим правцима, Вајсмана према космополитској експертској служби у оквиру Уједињених нација, Максимовића према ангажованој стручној пракси дубоко посвећеној идејама социјалистичког реализма, критички капацитет и општи теоријски значај њихових јавних наступа у међуратном периоду говоре о блискости и преклапањима у ширем контексту архитектонског модернизма у Југославији.

Током изградње Дома новинара у Београду, овај продуктивни однос хомологије створио је услове за (закасни) продор идеја архитектонске авангарде у београдску друштвену стварност. Приближавање Вајсмановог пројекта сложеним околностима и непредвидивим променама услова друштвене продукције, утицало је на промену у карактеру његове рецепције. Уместо једносмерне релације између произвођача (архитекта), објекта и његових корисника, у случају Дома новинара откривамо комплексну мрежу односа и утицаја: између Удружења и ширег друштвеног контекста, између наручиоца и аутора пројекта, између аутора и формалног потписника пројекта, између архитекта-пројектанта и архитекта-извођача, између наручиоца и извођача радова (предузимача), између рентијера и корисника простора; између управе Удружења и будућих службеника. Није ли управо овај критички процес превођења и посредовања отворио могућност за рецепцију идеја архитектонске авангарде?

Слика 28 |

ГЛАВА 5 | КРИТИКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛИЗМА

5.1 ПРЕКИНУТА КРИТИКА: МУЗЕЈ РЕВОЛУЦИЈЕ У НОВОМ БЕОГРАДУ АРХИТЕКТА ВЈЕНЦЕСЛАВА РИХТЕРА (1961-1982)

У јесен 1978. године, по пројекту загребачког архитекта Вјенцеслава Рихтера, започела је изградња зграде Музеја револуције народа и народности Југославије у Новом Београду. Двадесет година пошто је на иницијативу Централног одбора Савеза бораца Комисија Централног комитета за историју Партије покренула расправу о потреби стварања овог музеја,³³⁷ и седамнаест година после архитектонског конкурса на коме је изабрано Рихтерово идејно решење, радови су почели на новој, измењеној локацији, на широком простору између зграде Савезног извршног већа (СИВ-а) и зграде Централног комитета Савеза комуниста Југославије (ЦК СКЈ). Избор локације у блоку 13 је био крајњи резултат истраживања које је Завод за планирање развоја града Београда предузео у јуну 1977. године, као последњу у низу урбанистичких студија које су се бавиле проблематиком позиционирања нове зграде Музеја. На тренутак је изгледало да су конкурсним пројектом дефинисана архитектонска форма и њен претпостављени идејни садржај пронашли своје место у простору града и југословенској друштвеној стварности, али су ове коинциденције заправо биле само привид.

По налогу начелника Завода, 6. септембра 1978. године објекат је добио одобрење за прву фазу изградње и поред тога што нису били испуњени сви технички услови за издавање грађевинске дозволе; у пролеће следеће године, након што је завршено фундаирање и подземна етажа објекта, радови на изградњи музеја су привремено прекинути, а затим, крајем 1980. године, и потпуно обустављени. У документима из периода се као узрок овог неуспеха наводи некомплетност техничке документације и низ неправилности у поступку њене израде. Догађаји који су уследили током следећих десет година, продубљивање политичке кризе у СФРЈ,

распад Југославије и коначни неуспех социјалистичке револуције говоре, међутим, да нису недостајали само технички услови. Припрема конкурса, избор награђених пројеката, процес израде и прераде планова, потрага за одговарајућом локацијом, као и започета и прекинута реализација овог пројекта, историјски се подударају са процесом друштвеног преиспитивања и постепеног одустајања од политичког и идејног садржаја који је њиме означен и просторно уобличен. Повезивање архитектонског и друштвено-политичког дискурса је, како смо утврдили у претходним анализама, први услов у артикулацији методолошког концепта *савремености* као критичке пројектантске стратегије. Други услов је капацитет савремене архитектуре да преиспита, доведе у сумњу и трансцендира, доминантна правила, принципе, стандарде и усвојене моделе одређеног времена, а Рихтеров пројекат је током двадесет година дуге историје одустајања од његове реализације и педесет година дуге историје постојања у јавном дискурсу и меморији града, прошао кроз низ просторно-временских транспозиција које су имале различит критички потенцијал. Тема овог поглавља је истраживање променљивости критичких позиција у архитектури: предстојеће истраживање предузимамо у намери да реконструкцијом комплексне хронологије изградње Музеја револуције, детаљније сагледамо проблем непостојаности архитектонске пројектантске критике.

Музеј револуције је основан 19. априла 1959. године, одлуком Централног комитета Савеза комуниста Југославије, донетој на свечаној седници поводом 40-годишњице СКЈ. У тексту одлуке уобичајеном партијском реториком утврђени су основни задаци нове установе:

[Музеј се оснива] да би сведочанства о херојској борби народа Југославије под руководством Комунистичке партије у ослободилачком рату и народној револуцији била сачувана за будућа поколења, да би постала што ближа и приступачнија грађанима наше социјалистичке домовине и да би нове генерације стално подсећала на велике примере непоколебљивости у одбрани слободе и независности народа, примере револуционарног стваралаштва у борби за бољи живот радних људи, за социјализам.³³⁸

За секретара Одбора за оснивање Музеја револуције народа Југославије именован је Милорад Панић-Суреп, књижевник и дотадашњи први секретар Савета за културу Србије. У послератном периоду, Суреп је био један од кључних учесника у изградњи водећих институција културе: оснивач је и први директор Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Србије (1947-1956); у периоду 1956-1959, као секретар Савета за културу Србије, био је један од иницијатора оснивања Модерне галерије, касније Музеја савремене уметности у Београду (његовим залагањем расписан је конкурс за идејно решење зграде и одобрен пројекат изградње); као управник Народне библиотеке Србије, 1966-1968. године, иницирао је и отпочео изградњу нове зграде Библиотеке. У случају Музеја револуције, међутим, Сурепово искуство и јединствена посвећеност стварању институција културе и њиховој реализацији кроз форму изузетних објеката савремене архитектуре нису довели до очекиваних резултата. Ипак, његов рад на осмишљавању концепта институције, стварању музејске колекције и планирању нове музејске зграде, битно је утицао на стварање услова под којима је настао и на основу којих је валоризован Рихтеров пројекат. Као секретар оснивачког одбора и касније као први директор Музеја, Суреп је изградњу нове зграде музеја видео, не као формално испуњење задатака постављених у одлуци ЦК, већ као процес чији исход није унапред познат:

Како се наш Музеј намењује првенствено најширим круговима, то ригорозну истинитост његових експоната, и у појединостима и у целини, мора пратити музеолошки речник лако разумљив савременим људима свих узраста и разноликих културних нивоа. Јер ће један овакав музеј имати свога оправдања само уколико сваки посетилац снажно осети, пошто га прође, да је сагледао генерације које су му претходиле и да зна правац којим даље треба корачати. То мора бити неприкосновено правило рада на његовом остварењу. Који је то речник, какви су му језик и синтакса, унапред се не може рећи. Ваља ићи корак по корак, од једног до другог унутрашњег радног задатка, и у саживљавању с њиме тражити решења. Увек са становишта научне истине а очима заинтересована гледаоца.³³⁹

Предлогом регулационог плана из јуна 1960. године предвиђено је да нова зграда Музеја револуције (на ситуационом плану означена бројем 5) буде изграђена у блоку 15, у Новом Београду, у средишту урбанистичке композиције коју чине зграда ЦК КПЈ (1), Етнографски и природњачки музеј (2), Музеј савремене уметности (3), Партијска школа (8) и три објекта означена као резервати (4, 6, 7).³⁴⁰ Избор посебно истакнуте позиције на ушћу Саве у Дунав и средишњег места у оквиру комплекса кључних културних и политичких институција државе, јасно говори о значају који је у том тренутку придаван овој установи. У урбанистичко-техничким условима за изградњу Музеја дате су основне смернице за изрду пројекта: „У визурама са Калемегдана, зграда Музеја Револуције појавиће се у предњем плану у најинтимнијој вези са воденим површинама реке Саве и будућег језера. (...) Пожељно је да пуна маса објекта не прелази висинску коту од 95,00 м [висина Музеја савремене уметности] због висинске коте Калемегдана (113,00 м.), како би се објекат могао сагледати са калемегданског платоа као јединствени волумен, са покривачем као 'петом фасадом'.”³⁴¹ Значај ове визуре је у распису кокурса документован фотографијом и фото-монтажом на којима је обележена позиција Музеја.

Слике 29, 30 |

Слике 31, 32 |

Општи југословенски анонимни конкурс за зграду Музеја револуције расписан је 16. априла 1961. године. У распису конкурса пројектантима је предочен основни задатак Музеја, „да прикаже развојни пут борбе радног народа Југославије за свој свестрани напредак”, наведени су основни подаци о карактеру и физиономији Музеја и дефинисан је грађевински програм за његову изградњу.³⁴² Предвиђено је да у изложбеном простору буде остварена укупна симеза од 5000 метара и задат је програмски концепт изложбене поставке.³⁴³ Разноврсност карактера и величине прикупљених експоната упућивала је на стварање различитих потцелина у оквиру јединственог изложбеног простора, а предвиђена је и употреба најсавременијих техничких средства за излагање (кинопројектори, дијапозитиви, звучници,

аутоматски водичи итд). Оријентационо је задата укупна бруто развијена грађевинска површина објекта од 15.000-15.500 м², али је пројектантима остављена слобода да у овом погледу дају своје сугестије. Конкурс је завршен 17. новембра 1961. године; од 29 приспелих радова ни један није награђен првом наградом: жири, којим је председавао Родољуб Чолаковић, потпредседник Савезног извршног већа, доделио је две друге и две треће *ex aequo* награде. Пројекат Вјенцеслава Рихтера, рађен у сарадњи са Божом Антуновићем, награђен је највишом, другом наградом и извођењем објекта.³⁴⁴

Садржај музеја је, како је наведено у Рихтеровом техничком опису, „сажет у једну сапету пластичну форму, с властитим тежиштем и властитом ликовном егзистенцијом.”³⁴⁵ Полазећи од става да пластика музеја мора да изражава једну целовиту, велику идеју – „нашу идеју и идеју о нама”³⁴⁶ - Рихтер закључује да се решавању овог задатка не може прићи на конвенционалан начин. Концептуални помак у односу функције и форме може се јасно уочити поређењем са пројектом за Музеј града Београда, који је Рихтер радио са Здравком Бреговцем 1954 године: уместо функционалистичке схеме из претходног периода, у пројекту за Музеј револуције Рихтер предлаже кохерентну, наглашену, готово скулпторску форму. Масиван бетонски волумен, чије су димензије у основи 70 x 70 метара и висина 14.20 метара, одвојен је од тла помоћу девет бетонских стубова и централно осветљен уз помоћ динамичне кровне конструкције од витоперних површи која достиже висину од 46,10 метара изнад земље (чак 10 метара изнад коте калемегданског платоа). Основна концепција Музеја је управо заснована на овој једноставној јукстапозицији: супротстављању монолитног, статичног главног корпуса објекта наглашеном покрету кровне равни. У техничком опису пројекта, Рихтер пише о амбиваленцијама у архитектонском изразу које одговарају овој јукстапозицији: „експресија озбиљности и оптимизма, гордости и полета, стварности и тежње.”³⁴⁷

У погледу функционалне организације, Рихтер инсистира на јединству унутрашњег простора у оквиру кога се формирају разноврсне просторне целине. Осим улазног хола, у приземљу су пројектом предвиђени изложбени простори за

повремене тематске изложбе, биоскопска сала, ресторан, депои и административни блок, а на првом спрату и галеријама - стална музејска поставка. Поред назначеног помака у односу функције и форме, неконвенционалан је у том тренутку био и претпостављени начин излагања музејских експоната. Како се Музеј не би претворио у статичан оквир за фиксну, замрзнуту слику прошлости, Рихтер је посебну пажњу посветио изложбеној техници: подови и плафони изложбеног простора су решени тако да омогућавају постављање експоната на сваком жељеном месту; зидови су на појединим местима одвојени од међуспратне конструкције како би се могле изложити монументалне слике и експонати који се посматрају из даљине; флексибилне монтажне преграде омогућавају сталну променљивост и адаптивност изложбеног простора.

Слике 33, 34, 35 |

Према првобитним плановима, Музеј је требало да буде отворен 1966. године, за 20-годишњицу револуције. На изради инжењерско-техничке документације ангажовано је Предузеће за пројектовање и инжењеринг услуге „Модул” из Београда, али разрада пројекта и очекивана реализација касне. Разлог овог кашњења и коначног одустајања од изградње, међутим, није био само недостатак средстава, како се наводи у документима: већ по завршетку конкурса почиње процес преиспитивања претходно донесених одлука. Како се наводи у елаборату Завода за планирање и развој града Београда из 1977. године, „својим волуменом (...) првопласирани рад представљао је изненађење за многе стручњаке.”³⁴⁸ У Урбанистичком заводу града Београда израђено је тим поводом неколико макропејзажних студија уклапања објекта у амбијент приобаља уз образложење да „објекат са својом димензијом и чврстом геометријом нападно делује у једном од најплеменитијих градских пејзажа, на ушћу две велике реке”, те да би „својом висином (...) чинио несклад са тек саграђеним Музејом савремене уметности”.³⁴⁹ Резултат ових преиспитивања је била промена претпостављене локације: 1964. године припремљени су нови урбанистичко-технички услови за локацију на централном месту у блоку 20.

Измештање објекта из првобитно планираног комплекса музеја на ову, ништа мање експонирану локацију у непосредној близини Бранковог моста, и његово постављање наспрам зграде Централног комитета, имало је за последицу наглашавање монументалног карактера музеја и било је, како ће показати касније анализе, нерационално у погледу коришћења потенцијала локације: градња у овом блоку захтевала би обимне радове на припреми грађевинског земљишта и онемогућила би планирану изградњу зграде републичких друштвено-политичких организација. Према регулационом плану из 1964. године, предузеће „Модул” је до децембра 1965. године израдило комплетну пројектну документацију, али, и поред тога што је у свим средњорочним плановима изградња Музеја означена као приоритет, поступак мирује све до 1974. године, када је, након промене устава, донесен савезни закон о Музеју револуције.³⁵⁰

Питање изградње нове музејске зграде поново је покренуто 1975, а почетком 1977. године Скупштина СФРЈ, на предлог СИБ-а, доноси законске документе о финансирању изградње Музеја у којима су за реализацију зграде и сталне музејске поставке предвиђена средства из буџета федерације у износу од 222.386.577 динара. Као основа за покретање нове иницијативе за изградњу Музеја и израду инвестиционог програма, послужио је постојећи Рихтеров пројекат, а у дискусијама које су се тим поводом водиле закључено је да је Рихтерово решење „савремено и аутентично”, те да се у међувремену „показало колико је овај пројекат актуелан и непревазиђен”.³⁵¹ Исте године Музеј револуције народа и народности Југославије је публиковао каталог са архитектонским цртежима и фотографијама макете.³⁵²

Усвајању и презентацији Рихтеровог пројекта, међутим, поново су претходиле дискусије о диспозицији објекта. Током 1977. године вршена су прелиминарна испитивања и валоризација већег броја локација, укључујући и оне које су 1964. године биле одбачене. У овим разматрањима, како је наведено у елаборату Завода за планирање и развој града Београда, „узимао је у обзир споменичко обележје Музеја

револуције, његове, пројектом дефинисане визуелне особености и локацијски захтеви за дугом приступном алејом, за ненаметљивим окружјем, за дистанцама од других објеката итд.”³⁵³ Вредновано је десет локација у Новом Београду и изабрана локација у блоку 13, између седишта две у том тренутку најзначајније државне и политичке институције: Палате федерације у којој се налазило Председништво Владе СФРЈ, односно Савезно извршно веће, и зграде Савезних друштвено-политичких организација, у којој је било седиште највишег партијског тела, Централног комитета Савеза комуниста Југославије. Градња је требало да буде започета у јесен 1978, а планирано је да Музеј буде отворен за јавност 1981. године.

Слика 37 |

Предузеће „Модул” је поново ангажовано на изради пројектне документације. Промена локације, као и промене у законским прописима и технологији извођења архитектонских објеката, условиле су измене у новом пројектном елаборату: увођење нових елемената у пројекат (подземног склоништа, трафо станице, агрегатског постројења, магацинског и радног простора на нивоу подземне етаже); промене у прорачуну конструкције (новим прописима извршена је битна измена у величинама допуштених напона бетона) и елементима материјализације (употреба нових, савремених материјала и грађевинских технологија).³⁵⁴ У фебруару 1978. године Вјенцеслав Рихтер и предузеће „Модул” су склопили уговор о изради пројекта за обликовање простора око Музеја. На основу Рихтерове концепције, урађен је план у коме су одређени насади, паркиралиште и приступна алеја са изложбеним простором на отвореном. Сам концепт уређења простора око Музеја указује на карактер промене односа према актуелним политичким идеологијама у новом просторном и историјском контексту: алеја је постављена тако да повезује приступни трг на коме се налази вечна ватра и свечани простор испред музеја са статуом Јосипа Броза.³⁵⁵ До фебруара 1980. године прерађен је и пројекат ентеријера. На основу музеолошког сценарија, урађено је Идејно решење и Главни пројекат средстава за излагање музејских експоната и друге историјске документације и склопљени су уговори са произвођачима појединих елемената ентеријера.³⁵⁶ Међутим, до предвиђеног рока

(31.12.1980) изведена је само подземна етажа објекта; до 1982. године објекат је конзервиран и угашени су рачуни преко којих је инвестирана његова изградња.

Слика 38 |

У овом истраживању смо пошли од претпоставке да Рихтерова пројектантска пракса садржи елементе критичког мишљења и да је пројектом Музеја револуције, у време када је пројекат настао, артикулисан специфичан критички однос према емпиријској стварности. Након претходне историјске анализе, поставили бисмо питање какав је, заправо, био карактер ове критике и на који начин су промене друштвено-историјског контекста утицале на промене у њеној артикулацији и рецепцији. Дугу историју планирања, пројектовања и изградње Музеја бисмо, у том смислу, означили као јединствен предмет истраживања, у оквиру кога је могуће сагледати проблем променљивости услова под којима се успоставља критички дискурс у архитектури и детаљније испитати једну од претходно постављених хипотеза: да је критички дискурс у архитектури одређен *променљивом* позицијом субјекта, објекта и средстава критике, и да је ова позиција условљена (подстицана или инхибирана) променама историјског, културног, односно друштвено-политичког контекста.

Заснован на основним премисама методолошког концепта *савремености* који је у ширем контексту одређивао позиције архитектонског дискурса у социјалистичкој Југославији, пројекат Музеја револуције је производ двоструке негације: критика западноевропског модела архитектонског модернизма, с једне, и совјетског модела социјалистичког реализма, с друге стране.³⁵⁷ Такође, овим пројектом је у оквиру овог идиома конципиран методолошки помак, односно, како у својој студији наводи Љиљана Благојевић, промена парадигме. Реферирајући на Рихтерове критичке текстове, Благојевић у овом пројекту препознаје и његов специфичан инструмент архитектонске критике – иронију:

Оно што је такође присутно у Рихтеровом критичком односу према естетизацији високог модернизма јесте иронија (...). Иронија овде сигурно

није нити сарказам нити подсмех, већ критичко средство уметничке интервенције. На исти начин можемо тумачити и кров Музеја револуције, то јест можемо га алтернативно „читати” као ироничку интервенцију којом се релативизује апсолутна вредност „хладног објекта” модернизма, пуристичког кубуса уздигнутог од тла на стубовима.³⁵⁸

Иако је директно информисана политичким садржајем и засићена политичким конотацијама, Рихтерова критика је, дакле, пре свега, естетичка: он јасно одваја формалну синтаксу од политичке семантике. По свом карактеру и претпостављеним циљевима, она је иманентна и - у значењу које је предложио Манфредо Тафури - експерименталистичка. Иронија у Рихтеровом пројекту указује на неподударност између очекивања и савремене стварности, али је њена ефикасност, посматрано из савремене перспективе, упитна. Употреба “слабих” критичких средстава експериментализма као што је иронија, говори о умањеном критичком потенцијалу архитектуре, али и о ограниченој могућности рецепције. У својој потрази за ригорозним критичким инструментима, Манфредо Тафури чак директно оспорава њен критички капацитет и, заправо, прави дистинкцију између ироније и „праве” критике:

Иронија је, као што знамо, такође естетичка димензија богата критичким валенцама: Клеов пример оставља мало места за сумњу. Али у њој се супротности спајају у непрекидној размени између афирмације и негације и немогуће је препознати јасну недвосмислену алтернативу у игри за и против. Другим речима, критички садржај намерно ироничног рада је више у његовим алузијама него у његовим демонстрацијама, више у ономе што измиче него у ономе што је јасно исказано, више у ономе што је проглашено парадоксалним, него у ономе што је поречено.³⁵⁹

Рихтерова критика је заиста амбивалентна: она истовремено афирмише и доводи у питање идеје модерне архитектуре; такође, посредно, она подједнако заступа и проблематизује идејни садржај коме даје форму. Доводећи у питање

архитектонски/друштвени консензус, она омогућава преиспитивање архитектонског језика, односно друштвене целине. Иако је експерименталистичка критика по својој природи иманентна, позиција ове испитујуће и ироничне тачке гледишта је изван друштвене целине и изнад уобичајеног/доминантног језика струке. Ову амбивалентну позицију Тафури означава као „прекинуту критику” и упозирава на њену незаинтересованост за проблем рецепције:

[С]а иронијом имамо ‘прекинуту критику’, усмерену према себи самој. Она не обзнањује ништа више од двосмисленог доказа о ограничењима језика: њена је употреба намерно учињена тешком, зато што то није проблем који интересује оне који је употребљавају.³⁶⁰

Ипак, чини се да је логика ироније у овом случају нешто сложенија. Теодор Адорно такође упозорава на неефикасност овог критичког инструмента, али се из његовог текста јасно може закључити да дOMET овако конципиране уметничке критике зависи од конкретне историјске ситуације.³⁶¹ У том смислу, рекли бисмо да је Рихтеров критички метод био резултат тренутног и крхког баланса, те да је иницијално одговарао специфичном историјском тренутку. Критички капацитет ове архитектуре се јасно манифестује у њеном двоструком карактеру. Снажна формална експресија и висок ниво апстракције, директно се супротстављају диктату садржаја и успостављају критички услов аутономије. У тренутку када је настао – а Рихтер у свом чланку из 1977. године тај тренутак значајно смешта у временску секвенцу једног путовања возом – пројекат Музеја револуције је конципиран као аутономна, аконтекстуална, дакле само-битна форма:

У животу ликовног радника као и у свакој људској пракси има момената кад с великим тешкоћама рјешава постављени задатак, а има их када се рјешење појави у неконтролираном трену у готово дефинитивној форми. У таквом једном тренутку, у влаку између Торина и Загреба, ја сам дефинирао Музеј револуције народа и народности Југославије, и он је такав какав је тада замишљен, остао нетакнут кроз све фазе пројектантског рада од идејног

рјешења до изведбеног пројекта, дакле такав ће бити изведен. Тако ја и не бих могао да претпоставим редослед размишљања од анализе задатка и идејног рјешења објекта у којем се налазе садржаји који документирају и тумаче нашу револуцију, већ могу само да размишљам о томе у којој се мјери ова архитектонска пластика може прихватити као архитектонски идентитет намјене којој треба да служи. Па и овакво размишљање не би смјело да уђе у анализу појединих елемената већ би се морало ограничити на глобалну експресију којом овај објекат зрачи. Онако како га ја видим, он је готово дорски једноставан и лапидаран, он је борбено тврд, он је миран а истовремено у полету, он је нов иако стар већ 16 година. Овај објекат није реплика већ виђених рјешења иако не излази из матице савремених архитектонских кретања, он посједује свој аутентични идентитет.³⁶²

Истовремено, иако дистанциран од дидактичких услова политичке идеологије, пројекат Музеја револуције је такође и производ епохе у којој је настао, репрезент њених идеала и друштвених вредности, Адорнова „друштвена чињеница”. О Рихтеровој активистичкој позицији и његовом специфичном облику друштвене ангажованости, Јерко Денегри пише, позивајући се на основне тезе изнесене у манифесту групе *EXAT 51*: „Рихтерова позиција је позиција заступника синтезе свих пластичких уметности и брисања граница између *чисте* и *примењене* уметности, док се на идеолошком плану он за апстракцију залаже као за дијалектичко, динамичко, активистичко и прогресивно схваћање свијета у духу нових цивилизацијских и социјалних процеса.”³⁶³ Као један од оснивача групе Рихтер је раних 1950-их година учествовао у формирању јединственог уметничког покрета у југословенској култури, који је резултовао не само иновацијама у домену уметничког језика, већ и у подизању културног нивоа у многим подручјима свакодневног живота. Заснована на револуционарним традицијама европских авангардних покрета, група је предлагала и предузимала непосредну акцију у властитом времену и, супротстављајући се службеним концептима уметности социјалистичког реализма, инсистирала на значају апстракције у савременој уметности.³⁶⁴ Како истиче Вера Хорват-Пинтарић,

Рихтерова истраживања у области архитектуре и урбанизма такође су усмерена према савременој друштвеној и политичкој пракси:

У његовој дјелатности постоји уски корелативан однос између идејних програма и истраживања. Како се међутим сваки приједлог који настаје у оквиру истраживања у теоријској пракси и у микромоделима процјењује на темељу његова функционирања у самој стварности, у том случају у макромоделу града, судбина таквих истраживања тј. могућности било каквог револуционисања урбане структуре овиси о односу друштва према таквим истраживањима. У том смислу Рихтерова дјелатност поставља питања која су прије свега упућена онима који стварају пројекте развоја друштва и тиме одређују његову будућност.³⁶⁵

Као и уметнички пројекти групе *EXAT 51* или синтурбанистичка визија новог града, пројекат Музеја револуције је експеримент.³⁶⁶ Дистанциран од услова контекста, он постаје покретан: о томе јасно сведочи карта централне зоне Новог Београда у елаборату Завода за планирање развоја града Београда, на којој су уцртане могуће нове локације Музеја.³⁶⁷ Крећући се по мапи града, план музеја тестира урбани простор на сличан начин као што, према интерпретацији Беатрис Коломине (*Beatriz Colomina*), Ле Корбизјеове куће кадрирају пејзаж. У књизи *Privacy and Publicity* Коломина открива могућност читања архитектуре као мас-медија. Она посматра Ле Корбизјеове куће као камере чији је објектив усмерен према природи: „Одвојене од природе”, пише Коломина, „оне су покретне. Као што се камера може преместити из Париза у пустињу, тако и кућа може бити премештена из Поасија у Бијариц или Аргентину”.³⁶⁸ Да ли бисмо онда и Рихтров пројекат могли да посматрамо као инструмент за кадрирање пејзажа, комплексног урбаног/друштвеног/политичког пејзажа града, као критички инструмент који класификује простор/време испитивањем услова и могућности своје продукције?

Слика 39 |

На основу претходних анализа, закључили бисмо да је сам процес преиспитивања претходно донесених одлука представљао епилог и последицу оригиналне архитектонске пројектнтске критике, али да је карактер промена указивао на немогућност њене рецепције и битно утицао на губитак критичког потенцијала овог пројекта. У овом смислу индикативан је и податак да је током расправа које су 1977. године вођене поводом измештања Музеја на нову локацију, директорка Музеја, Даница Абрамовић, заступала идеју да Музеју одговара локација за коју је пројектован,³⁶⁹ а да у чланку који је исте године публикован у дневној периодици, Рихтер пише да је нова локација у блоку 13 „идеална локација која не садржи никаква ограничења”, те да се у погледу своје намене објекат „налази у логичном сусједству”.³⁷⁰ Тридесет година касније постаје јасније да би Музеј, да је у потпуности саграђен 1981. године, постао тек производ отуђеног идеолошког апарата државе. Љиљана Благојевић тако примећује да на одустајање од изградње Музеја није утицао само недостатак средстава, већ и промена парадигми у политичкој стварности:

Када се од „наше идеје и идеје о нама” трансформисао у тек пуки симбол, а тиме је из атемпоралности премештен у строги историјски поредак, Музеј револуције постао је непотребни вишак за којим ни савремена култура ни политика више нису имале потребу. Шта више, иако је у разради пројекта решење функције и форме остало готово непромењено, Музеј револуције је контекстуализовањем у симболички поредак моћи, односно, у архитектонски низ објеката државне/управљачке функције, изгубио управо своје основне атрибуте савремености - атемпоралност и аконтекстуалност.³⁷¹

У процесу стварања услова за реализацију Рихтеровог пројекта, променили су се услови контекста, физички и идеолошки. Такође, промениле су се и неке од основних претпоставки на којима је пројекат заснован: управо због губитка иницијалне резистентности у односу на друштвену и политичку стварност говоримо о непостојаном, транзиторном карактеру Рихтерове архитектонске пројектантске критике. Ипак, поставља се питање, није ли могуће да новом променом друштвеног,

политичког и урбаног контекста изгубљене критичке валенце буду поново активирани и да ли би, у овом смислу, широка платформа недовршене конструкције Музеја, сада уметнута у радикално измењени контекстуални оквир, поново могла постати критички медијум који кадрира и класификује друштвено/политички пејзаж савременог, постсоцијалистичког града?

Слика 40 |

5.2 КРИТИЧКА ДИСТАНЦА: ТУРИСТИЧКО НАСЕЉЕ У УЛЦИЊУ АРХИТЕКТА МИЛАНА ЗЛОКОВИЋА (1961-1964)

Када је 1961. године у часопису *Produktivnost* објављен текст Милана и Ђорђа Злоковића, „Значај модуларне координације у пројектовању и конструисању зграда”,³⁷² међународна расправа о улози пропорцијских система у архитектури је већ била окончана. После десет година живог интересовања стручне јавности за ову тему, неуспех резолуције на састанку RIBA-е (*Royal Institute of British Architects*) у Лондону, 18. јуна 1957. године, означио је прекретницу у овој дебати и најавио растући скептицизам архитеката у погледу примене пропорцијских система у архитектонском пројектовању.³⁷³ Ово интересовање је у првим послератним годинама било подстакнуто потребом за брзом и ефикасном обновом порушених градова, као и значајним економским и социјалним реформама које су у први план постављале захтеве прогреса и модернизације. У Енглеској, где се налазио епицентар ове дебате, преокупација архитеката пропорцијским системима и модуларном координацијом коинцидира са периодом лабуристичке владе Клемента Атлија (*Clement Attlee*) и политиком изградње „државе благостања” [*Welfare State*], а пад интересовања, према истраживањима Еве-Марије Нојман (*Eva-Marie Neumann*), почиње победом Конзервативне странке на изборима 1951. године и укидањем система лиценцирања архитеката које је омогућило повратак приватној пракси.³⁷⁴

Почетком 1960-их година, међутим, проблеми индустријализације грађења и стандардизације грађевинских елемената налазе се још увек у средишту пажње југословенских архитеката и урбаниста. Први објекти од монтажних префабрикованих елемената су у то време већ били саграђени, али ће резултати модернизације грађевинске индустрије постати евидентни тек током следеће две деценије и мериће се хиљадама стамбених и јавних објеката саграђених у кратким роковима, савременим грађевинским методама.³⁷⁵ У овом контексту, наведена студија Милана и Ђорђа Злоковића је, на конкретном задатку изградње туристичких

објеката у црногорском приморју, нудила пример практичне примене система модуларне координације у архитектонском пројектовању. Настао као резултат истраживања спроведеног током 1960. године на Институту за архитектуру и урбанизам Србије (IAUS), овај научни рад се у библиографији Милана Злоковића издваја као онај који на најнепосреднији начин премошћује процеп између теоријског и практичног дискурса, односно успоставља везу између његових претходних теоријских истраживања и последњег изведеног пројекта, Туристичког насеља у Улцињу.³⁷⁶ Иако само имплицитно назначене, релације између ова два домена Злоковићеве стручне делатности су у периоду између два светска рата биле од суштинског значаја у артикулацији његовог пројектантског метода.³⁷⁷ У радовима насталим крајем 1950-их и почетком 1960-их година Злоковић, међутим, експлицитно инсистира на успостављању ових релација и остварује их на један нов и другачији начин. Полазећи од ове премисе, у овом раду ћемо испитати на који се начин манифестовала ова промена.

По речима Богдана Богдановића, Злоковићев дугогодишњи теоријски рад је почетком 1960-их година добио своју практичну потврду:

Злоковић се у оно време прихватио, први код нас, а међу првима уопште, да разради и предложи нумеричку кодификацију мера и елемената савремене архитектуре. Будући градитељ великог искуства није се као Хембиц, или Месел, или Гика задржао само на апстрактној страни проблема пропорције и мера. (...) Преокупације Злоковићеве које су у почетку многим изгледале сувишне, и које су многи, чак благонаклоно узимали само као игарију, добиле су послењих година фрапантну практичну потврду. Увођење антропометричког елемента у системе модуларне координације показало се као врло плодан стваралачки поступак који не само да олакшава функционално и композиционо манипулисање савременим градитељским елементима, већ умногоме олакшава, па чак и условљава правилну типизацију и префабрикацију елемената.³⁷⁸

Написан поводом доделе награде Милану Злоковићу за животно дело 1963. године, овај Богдановићев текст говори о промени у рецепцији Злоковићевог теоријског рада, али ако покушамо да следимо Богдановићеву белешку о „фрапантној практичној потврди”, поставља се питање у којој мери и на који начин је Злоковићева теорија утицала на ову праксу и каква је у стварности била њена улога у планској индустријализацији грађења? Према увидима историчара, Злоковићева позиција је у измењеним друштвено-политичким условима послератне Југославије била маргинална: иако је наставио да учествује у јавним конкурсима и на њима добијао бројне награде и признања, у овом периоду је реализовао свега неколико пројеката.³⁷⁹ Свој начелни став о потреби увођења нових метода у савремени пројектантски метод Злоковић је први пут експлицитно формулисао на Првом саветовању архитеката и урбаниста Југославије у Дубровнику 1950. године. Овај предлог је, по његовим речима, наишао на резервисаност пројектаната, као што ће годину дана касније и Ле Корбизјеове идеје о увођењу универзалног размерника, *modulora*, имати ограничен одјек на Првом међународном конгресу о пропорцијама у уметности одржаном у Милану.³⁸⁰ Никола Добровић у тексту „Анимоморфни стваралачки процес” експлицитно изражава ово неповерење струке:

Антропоморфне – човекомерне – тежње и представе, као и свако расправљање о њима, саветно је једном за увек искључити из ствараочеве духовне структуре. Могу да остану само као успомене на прошлост, беоцуг у развоју људске мисли, а можда и средство у борби са представницима научне естетике.³⁸¹

Као и у међународној дебати, идеје о увођењу модуларних система у пројектовање су схваћене као претња, опасност у погледу ограничења стваралачке слободе архитеката. Теорија пропорција је већ због своје историјске утемељености наилазила на недостатак разумевања међу модерним архитектама, о чему сведочи и Добровићева отворена критика. На основу ових увида, пре би се могло претпоставити да је Злоковићев утицај на архитектонску праксу у послератној Југославији био ограничен и индиректан и да се његово деловање манифестовало пре

свега кроз наставни процес на Архитектонском факултету у Београду и посредством публикованих текстова. Ова ситуација у којој се Злоковићев рад истовремено јавља и као кључна и као маргинална појава у контексту послератног модернизма у Југославији, покреће питање о карактеру његовог односа према савременој друштвеној пракси. Овај однос бисмо, као хипотезу овог истраживања, означили као двоструко кодиран, истовремено независан од утицаја друштерне средине, и суштински посвећен проблемима њене модернизације. Другим речима, иако наизглед удаљена од друштвене стварности, Злоковићева теорија пропорција није била само погодна средство за заштиту професионалних компетенција и инструмент у борби против дехуманизујућег ефекта неконтролисане индустријализације: она је била аутентични производ те конкретне друштвене стварности.

Постојећа историографија даје опсежан увид у Злоковићеве пројекте и реализоване објекте који су настали у периоду између два светска рата, али о радовима насталим између 1945. и 1965. године постоје само основне информације.³⁸² У недостатку детаљнијих студија, пројекти и реализовани објекти из овог периода су означени као мање успешни од претходних. Марина Ђурђевић на пример пише да се по завршетку Другог светског рата Злоковићев стваралачки потенцијал исцрпљује у области теорије, и напомиње да „[п]ериод ‘обнове и изградње’ није био прилика за испољавање креативности у било којем виду”, те да су „[п]одруштвљавање свих области стваралаштва, колективизам и политизација архитектуре сужавали (су) простор за рад архитектура индивидуалцима и убијали сваку тежњу ка уникатном архитектонском изразу.”³⁸³ Последњи Злоковићеви реализовани пројекти су у тексту Зорана Маневића интерпретирани као повратак класичним темама из претходног периода:

У својим касним делима, као што су Учитељска школа у Призрену или Туристичко насеље у Улцињу, делима које је остварио и потписао заједно са сином и ћерком, др Ђорђе Злоковићем и Милицом Мојовић, видео је како ове идеалне модуларне схеме, када се претворе у грађевине, губе своју имперсоналност и почињу да откривају скривене мисли свога аутора. Је ли

тада помишљао – као што то историчару пада на памет – како облици Учитељске школе у Призрену подсећају на Пансион Карајовића [у Матарушкој Бањи] из далеке 1932. године, а овај опет, на конкурсни рад за Уметнички павиљон [„Цвијета Зузорић” у Београду] из још даље 1925. године...”³⁸⁴

Полазећи од ових пионирских истраживања, намеравамо да, у контексту шире расправе о релацијама између Злоковићеве архитектонске теорије и пројектантске праксе, детаљније испитамо случај Туристичког насеља, односно хотела „Медитеран” у Улцињу, као и улогу научне студије која му је претходила.

Слика 41 |

Злоковићев интензиван рад у области архитектонске теорије почиње по завршетку Другог светског рата. Окретање проблемима архитектонске теорије као и радикални прекид активне пројектантске праксе за време рата, представљали су дисконтинуитет у његовом раду и означили апсолутно одвајање од неприхватљиве друштвене стварности. Бавећи се фундаменталним, математичким, проблемима у архитектонском пројектовању Злоковић је, слично истраживањима која је Ле Корбизје предузео у сарадњи са удружењем ASCORAL, антиципирао будуће промене и потенцијални значај ових истраживања у контексту послератне обнове и изградње. Ратна разарања су наговештавала нову прилику да се реализују Ле Корбизјеове идеје о серијској производњи које су, по завршетку Првог светског рата, експлициране у часопису *L'Esprit Nouveau*: „Крупна индустрија треба да се бави градњом и серијском израдом елемената куће. Треба створити дух серије. Расположење за грађење серијских кућа. Расположење за становање у серијским кућама. Расположење да се смисле серијске куће.”³⁸⁵ Ле Корбизјеови текстови и пројекти ће у континуитету представљати кључну референцу у Злоковићевим истраживањима. „Сањам да поставим на местима где ће се широм наше земље градити једног дана, једну ‘мрежу пропорција’“,³⁸⁶ пише Ле Корбизје о својим намерама из 1943. године. На основу текстова које је Злоковић објавио по завршетку

рата, рекли бисмо да су Злоковићеви снови у то време коинцидирали са Ле Корбизјеовим и његова теоријска полазишта бисмо препознали управо у овој коинциденцији.

Другим речима, без обзира на то колико Злоковићева истраживања била усмерена према апстрактним темама архитектуре или наизглед удаљеним историјским феноменима, у њиховој позадини су се налазили конкретни, савремени проблеми. Свој први текст који се на научној основи бави теоријом пропорција, „Утицај пропорцијског система Блонделове капије Св. Дени-а у Паризу на недовољно расветљени проблем пропорција у архитектури”, Злоковић је посветио архитектури епохе рационализма.³⁸⁷ Избор Блонделове (François Blondel) капије за предмет анализе мотивисан је Ле Корбизјеовим пропорцијским дијаграмом који је публикован у књизи *Ка правој архитектури*, као први у низу примера који илуструју улогу и значај регулативних линија (*tracés régulateurs*) у архитектонском пројектовању. Уочавајући разлику између класичних принципа пропорционисања и Ле Корбизјеове методе која се, како пише Злоковић, углавном заснива на принципу аналогije, аутор предузима детаљну пропорцијску анализу пројектованог и изведеног стања Блонделовог славолука и долази до закључака који су „сувише конкретни да би се могао порећи њихов општи значај”.³⁸⁸ Текст је припремљен и предат у штампу средином 1946, а публикован 1949. године – у исто време кад и *Модулор*, али и утицајна књига Рудолфа Витковера (Rudolf Wittkower) *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Као и Витковер, Злоковић је у овом тексту у потрази за широм основом савремене праксе, неопходном за успостављање општих вредности, релевантних за развој модерне архитектуре.³⁸⁹

Средишње место у Злоковићевом теоријском дискурсу заузима студија феномена „златног пресека”, односно механизма непрекидне поделе, као антропоморфног и најфлексибилнијег од познатих пропорцијских система. За разлику од већине теоретичара пропорција, укључујући и Ле Корбизјеа чији је *modulor* такође замишљен као системски генератор овог пропорцијског односа, Злоковић у својим ригорозним математичким анализама не оставља простор

мистицизму или езотерији. Како истиче Ричард Падован (Richard Padovan), Ле Корбизјеови текстови су пуни изузетних запажања, али њихова конзистенција не почива толико на рационалним аргументима, колико на реторичком узлету.³⁹⁰ Сам *modulor* произилази из неправилно постављеног математичког проблема, а објашњење које накнадно, на крају књиге, нуди професор Рене Татон (René Taton), Ле Корбизје успева вешто да протумачи као потврду своје почетне хипотезе. Са друге стране, Злоковићев рад је систематичан и математички беспрекоран. Ослањајући се на Ле Корбизјеове визионарске концепције и теоријске претпоставке, Злоковић у својим истраживањима улази у њихову детаљну анализу, коригује их и додаје им прецизност, доследност и универзалност.³⁹¹

Како анализа структуре и ширег контекста Злоковићевог рада у области теорије пропорција далеко превазилази оквире овог истраживања, на овом месту бисмо само издвојили неколико кључних момената и препознали извесне структуралне правилности. Поред Блонделове капије, предмет Злоковићевих основних истраживања су пажљиво одабрани историјски феномени: римски шестари у антици, цртежи у трактату *De Divina Proportione* Фра Луке Паћолија (Fra Luca Pacioli), грађанске куће у Боки Которској, Корчули и Дубровнику, архитектонски редови по Вињоли.³⁹² Из ових, основних истраживања, произилазе детаљне математичке анализе два кључна пропорцијска система, хармонијских размера, с једне, и механизма непрекидне поделе, са друге стране, као и њихових међусобних односа. Померање фокуса са математичких на конкретне проблеме пројектовања одвија се сукцесивно, али су, заправо, оба дискурса у континуитету присутна у различитим корелацијама. Већ у свом реферату за Прво саветовање архитеката и урбаниста Југославије из 1950. године, Злоковић директно повезује свој теоријски рад са конкретним проблемима савремености и за централну тему целокупног истраживања поставља систематизацију модуларне координације мера у архитектонском пројектовању. Полазећи од проблема арбитрарности метарског система мера и указујући на значај антропоморфних мера у пројектовању и грађењу, Злоковић, по угледу на препоруке Ернста Нојферта (Ernst Neufert), заговара примену

октаметарског система мера и ради на прилагођавању интернационалних стандарда.³⁹³ Последњи ниво Злоковићевих истраживања обухвата рад на операционализацији и примени теоријских сазнања. Овој групи текстова припада текст из 1955. године који предлаже корекције модуларних мера стандардних грађевинских елемената, *Durisol* блокова,³⁹⁴ као и чланак у коме су детаљно описани принципи пројектовања и грађења првог објекта у Југославији у коме је систематски спроведен метод модуларне координације: Учитељске школе у Призрену.³⁹⁵ Текст објављен 1961. године у часопису *Produktivnost*, „Значај модуларне координације у пројектовању и конструисању зграда”, који је непосредни предмет овог истраживања, последњи је у низу Злоковићевих теоријских радова у којима се директно приступа проблемима савремене пројектантске праксе.

Слика 42 |

Кроз ову студију која се бави проучавањем и типизацијом туристичких објеката на црногорском приморју, аутори успостављају комплексан увид у специфичности времена и простора и предлажу радикалну промену у методологији пројектовања и грађења. Рад Милана и Ђорђа Злоковића на Институту за архитектуру и урбанизам Србије и изградња хотела „Медитеран” могу се сагледати само као део ширег друштвеног процеса планске изградње југословенског приморја. Наиме, истраживање су, према речима аутора, иницирали Народни одбори Будве и Улциња, припремајући конкретну примену резултата на три локације на овом подручју: на полуострву Завала, и на две локације у Улцињу. Средоземна хедонистичка утопија је почетком 1960-их година постала део реалности југословенског социјалистичког друштва. Са појавом нових навика и повећањем личног животног стандарда, долази до повећаних улагања заједнице у ову област привреде и почиње масовна изградња хотела, пансиона и туристичких насеља на Јадранском приморју. Како би усмерили овај процес и предупредили стихијску изградњу и девастацију природних ресурса, стручњаци у оквиру различитих савезних, републичких и регионалних институција иницирају и у великој мери спроводе неопходна истраживања: урађене су анализе постојећег стања, одређени

циљеви развоја, утврђени просторни и привредни капацитети и основна концепција о њиховом размештају. За поједине регионе израђени су и усвојени регионални просторни планови, и у релативно кратком периоду, изграђен је низ туристичких објеката високог архитектонског стандарда.³⁹⁶

Слика 43 |

Истраживање Милана и Ђорђа Злоковића покрећу конкретни проблеми произашли из реалних ограничења у имплементацији ових планова: недовољно промишљена организација градилишта, нерационалне поставке пројектних елабората, једва постојећа сарадња оперативе са недовољно развијеном грађевинском индустријом. Аутори напомињу да је резултат спора градња која повећава цену по m^2 изграђене површине и своје истраживање презентују као рад на превазилажењу ових проблема. Промене које предлажу су радикалне, системске и захтевају преоријентацију у самом начину пројектовања и грађења, у складу са старим захтевом Модерног покрета:

Нужно је сазнање да савремена зграда највећим делом треба да буде скупина вешто комбинованих префабрикованих грађевинских елемената. Дошао је тренутак када занатску производњу треба да замени индустријски префабрикат. Само коренита промена извођачке технике омогућиће убрзање и појефтињење грађења.³⁹⁷

Супротстављајући се приговорима о инхибицији стваралачке слободе пројектаната, Злоковићи предлажу „еластичну типизацију” сродних објеката, са намером да постигну „оптимална решења” у погледу функције, естетике, економије у префабрикацији и експлоатационих могућности.³⁹⁸ На основу претходних истраживања у овој области, аутори се опредељују за употребу дисконтинуалне модуларне мреже, основног модула од $1M = 10\text{ cm}$, пројектног модула $1M_6 = 6M = 60\text{ cm}$ и модуларних распона од $36M$, $42M$, $48M$, $54M$ и $60M$. Конструктивни систем је заснован на паралелно постављеним носећим зидовима, управним на правац пружања зграде, што обезбеђује добру звучну изолацију између хотелских соба и

повољности у конструисању фасадних елемената. Зграде се састоје од низа ламела које истовремено представљају конструктивне и функционалне јединице и омогућавају стандардизацију грађевинских елемената и типизацију смештајних јединица, а разноликост склопова се постиже комбинацијом ламела сачињених од ограниченог, минималног броја префабрикованих грађевинских елемената. На тај начин је формиран отворен математички систем, прецизно детерминисан и потенцијално неограничен: „Јединице су тако пројектоване”, пишу аутори, „да је могуће низање истих или различитих јединица по дужини и висини и смицање по дубини, - у неограниченом броју комбинација.”³⁹⁹

На основу упоредне анализе четири типа хотелских јединица (апартмани, хотелске собе, бунгалови и засебне собе) аутори се опредељују за тип апартмана због, како је наведено, већег комфора, мање изграђене површине по постељи и веће вредности у експлоатацији. Апартмани су пројектовани као самосталне јединице са комплетним санитарним чвором и посебним улазом споља што омогућава да се избегну дугачки хотелски ходници и постигне висок ниво независности у оквиру рационално организованог склопа. Максимална аутономија појединачне јединице и богатство заједничких јавних садржаја надокнађују ограничења у погледу величине индивидуалног простора. Основни тип је тропостељни апартман који је структуриран као издужена ламела чији су сегменти: дубока лођа, већа соба, купатило/предсобље и мања соба. На крајевима тракта, апартмани имају улаз са забатне стране што омогућава организацију четворопостељног апартмана, док се у приземљу, редукцијом основног типа, добија двопостељни апартман са природно вентилисаним купатилом. На овај начин се у оквиру претпостављеног система једнакости обезбеђује могућност диференцијације, односно различите величине јединице за две, три или четири особе. Поред тога, у математички систем је укључен и секундарни систем диференцијације увођењем могућности алтерирања модуларних распона (29М, 30М, 36М, 42М), тако да апартмани ширине 42М обезбеђују, како се наводи у тексту, „типове вишег туристичког стандарда”.⁴⁰⁰

Као и у случају претходно реализоване Учитељске школе у Призрену, Туристичко насеље у Улцињу је пројектовано тако да омогућава етапну градњу. У првој фази је уз постојећу зграду хотела „Галеб” саграђено седам одвојених павиљона са независним смештајним јединицама. По речима аутора, у малом месту на периферији земље у року од непуних седам месеци подигнуто је туристичко насеље са 480 постеља: радови су почели у октобру 1961, а завршени у мају 1962. године. У другој етапи, током 1963. и 1964, изграђена су још два павиљона са хотелским апартманима и централна зграда са рецепцијом, рестораном и друштвеним садржајима. Доводећи директно у питање мит о „архитекти-индивидуалцу”, пројектовање и изградња овог туристичког насеља су резултат сарадње и координираног тимског рада. Уз Милана Злоковића, пројекат су потписали његови син и кћерка, архитекти Ђорђе Злоковић и Милица Мојовић; наручилац пројекта је туристичко предузеће Гранд хотел „Галеб” (на фотографији из периода је Љубо Брновић, први директор хотела);⁴⁰¹ у реализацији пројекта су учествовале две грађевинске фирме: „Комграп” из Београда, у првој фази, и „Приморје” из Улциња, у другој фази извођења.⁴⁰²

Слике 44, 45, 46, 47 |

Како је наведено у тексту о изградњи хотела који је Милан Злоковић објавио 1963. године у часопису *Архитектура урбанизам*, пројектанти су нарочиту пажњу посветили урбанистичкој диспозицији објеката.⁴⁰³ Групација настала у првој етапи градње, коју чине засебни објекти распоређени на стрмој падини гребена окренутој према улцињском заливу и Старом граду, настала је као резултат прилагођавања рељефу, јединственој топографији и карактеру места. Као и претходни пројекти, и овај је произашао је из Злоковићевог дубоког и интимног разумевања медитеранске културе и традиционалних градитељских принципа. На кључну улогу коју је у формирању Злоковићевог архитектонског језика имала слика и логика брода и њен корелатив у форми капетанских кућа у Боки Которској, указала је Љиљана Благојевић у својој анализи модернизма у Србији у периоду између два светска рата.⁴⁰⁴ У бити ове асимилације, како примећује Благојевић, није сентимент према

патријархалној занатској култури, већ препознавање референтне историјске праксе. Рационалност, исказана кроз ригорозну економију простора и облика, представља, заправо, заједнички именоватељ традиционалних медитеранских кућа и Злоковићеве модерне архитектуре, и императив који, као основни пројектантски принцип, у континуитету одређује и Злоковићеве послератне пројекте.

Промена друштвено-политичког система и општих услова пројектовања и грађења у социјалистичкој Југославији, утицала је, међутим, на промену односа који Злоковићева архитектура успоставља према контексту. Логика и естетика брода су још увек доминантне карактеристике склопа, али павиљони хотела „Медитеран” нису више тако „спремни да отпутују” као што је то била строго апстрактна, аконтекстуална и анти-историјска архитектура Злоковићеве Дечје клинике у Београду (1933; 1936-1940) или Дома народног здравља у Рисну (1938-1941).⁴⁰⁵ Правилна геометријска структура грађевина и динамични облици природног пејзажа су усклађени терасирањем терена помоћу камених међа и земљаних насипа и осетљивим одступањима и ротацијама апстрактних геометријских матрица које одређују структуру и диспозицију грађевина. Без икаквих уступака у погледу структуралних карактеристика склопа, усаглашавање је ограничено на рубне зоне и спроведено кроз деликатне трансформације приземних етажа, забатних зидова и кровних равни, као и посредством система спољних комуникација које обезбеђују директан приступ појединачним хотелским јединицама.

Слика 48, 49 |

Другим речима, ови бродови су чвршће укотвљени, да још једном употребимо ову корисну метафору, али не да би се препустили провинцијским идеалима малог места. Ако се Блохова (Ernst Bloch) критика функционалистичке архитектуре као заводљиве илузије може лако односити на Злоковићеве кључне пројекте настале непосредно пред почетак Другог светског рата, као што предлаже Благојевић,⁴⁰⁶ пројекти настали у послератном периоду јасно успостављају битно другачији, непосреднији и интензивнији однос према измењеној друштвеној стварности.

Историјски и вернакуларни кодови (традиционални камени зидови, међе, коси кровови), би се могли протумачити као одустајање од модернистичког императива ауто-референцијалности, или, како би то Рејнер Банам (Reyner Banham) формулисао у критици Смитсонових (Peter and Alison Smithson), као „превише потчињености традиционалним вредностима”,⁴⁰⁷ али ово би читање било површно и једнозначно. Пре бисмо могли рећи да у овом случају постоји инхерентан антитетички моменат у коме се истовремено одвијају два паралелна процеса: радикално одвајање од емпиријске стварности и интензивна комуникација са реалним условима контекста, и да је ова амбиваленција саставни део Злоковићевог пројектантског метода.

Пројекат Туристичког насеља у Улцињу је готово у потпуности дефинисан претходним истраживањем у Институту за архитетуру и урбанизам. Склопови су формиран комбиначијом два средња модуларна распона ширине 30М и 36М. Зидови су изграђени од шупљих бетонских блокова чија је величина 19/19/39 см (2М) за носеће зидове и 9/19/39 см (1М) за преградне. Међуспратне конструкције дебљине 2М су такође биле предвиђене у монтажном склопу, али су на захтев извођача, ливене на лицу места. Забатни зидови (5М) су обложени природним, ломљеним каменом, а зграде покривене таласастим салонитним плочама постављеним преко двоводне кровне конструкције. Како „еластична типизација” подразумева прилагођавање специфичностима конкретне ситуације, овај прецизно постављен и разрађен систем није реализован догматски. Његова отвореност и флексибилност може се уочити већ на нивоу типологије:

Укупно има 96 двособних и 48 једноособних апартмана, са посебним улазима, санитарним уређајима и пространим лођама које су све, без разлике, окренуте обали и старој тврђави. Ови апартмани заузимају шест зграда. Седма зграда, међутим, пројектована је са двокреветним и једнокреветним собама, свака са умиваоником; посебно су дати клозети, тушеви и купатила. Фронт ове зграде према мору решен је, такође у лођама. Све собе имају уграђене плакаре. Спроведени су уређаји за топлу воду.⁴⁰⁸

На овај начин укључене су и јединице ‘нижег туристичког стандарда’ у којима су спроведени исти конструктивни и организациони принципи и задржани исти технолошки стандарди, односно створена комплексна целина која укључује различитости. Ова дијалектика јединства и различитости касније је добила свој симболички израз у називима павиљона-”вила”: „Љубљана”, „Загреб”, „Београд”, „Сарајево”, „Скопље”, „Титоград” и „Цетиње”.

Слика 50 |

У другој фази саграђена су два нова павиљона („Опатија” и „Дубровник”) и централна зграда са рецепцијом и друштвеним садржајима. Пројекат централне зграде је заснован на препорукама за пројектовање типског ресторана које су такође дате у претходној студији, али оно што издваја овај објекат од претходних нацрта је слободна интерпретација полазних претпоставки и њихова оригинална уметничка разрада. У студији је предвиђено да зграда има две до три етаже, да ресторан буде смештен на последњој етажи и да се на приземној, односно интерполираној етажи (у зависности од пада терена), налазе рецепција са управом хотелског насеља, друштвене просторије, млечни ресторан, и различити локали. Централна зграда хотела „Медитеран”, међутим, има четири етаже: велики пад терена омогућио је не само уметање једног нивоа са рецепцијом, већ знатно сложенију организацију двоетажног улазног хола са пратећим садржајима. Наткривене терасе постављене дужином целог фронта зграде су, према првобитном плану, биле дубоке $39\text{M} = 390\text{ cm}$; на изведеном објекту дубина ове велике лође је готово удвостручена (700 cm), а простор који је тако одређен повезан је степеништима и квадратним отворима у хоризонталним равнима који стварају ефекат тродимензионалности и динамизују кретање и друштвену комуникацију. Овако формиран жив и сценичан јавни простор представља снажан контрапункт издвојеним, рационално димензионисаним и скромно уређеним смештајним јединицама. Ротацијом једног од спољних степеништа, отворен је латерални поглед на просторну композицију који омогућава сагледавање овог дијалектичког односа између основних функционалних елемената склопа.⁴⁰⁹

Злоковићев пројектантски метод је, дакле, заснован на систему прецизних геометријских и нумеричких законитости, али тако да не допушта апсолутну доминацију математичког система. Као и математичке формуле, етаблирани модернистички канони су у архитектури хотела „Медитеран” интерпретирани недогматски, уз критички коректив. Камени забати и коси кровови нису повратак у предмодерно стање, повлачење од оригиналних циљева и захтева модернизма, већ елементи који успостављају релацију са локалним и регионалним контекстом и функционишу као коректив анонимности префабрикације: референтна тачка која технолошки и методолошки помак чини јасно видљивим. Овај поступак бисмо пре могли протумачити као покушај интензивнијег повезивања архитектуре и друштвене стварности, настојање да архитектура, као аутономна дисциплина, постане у правом смислу корисна и друштвено активна, без уступака и компромиса. На овај начин, Злоковићева архитектура заправо постаје радикалније модерна, усклађена са иницијалним, друштвеним идеалима модерне архитектуре, јасно одвојена од предратне занатске праксе и, у исто време, осетљива на посебности контекста и регионалне карактеристике места.⁴¹⁰

Инхерентну дијалектику Злоковићеве архитектуре Благојевић препознаје у пројектима насталим између два светска рата: ова архитектура је „апстрактна и рационална, а ипак дубоко хумана, функционална и прагматична, а ипак уметничка, само-референцијална у својој модености, а ипак заснована на класичним принципима пропорција”.⁴¹¹ Када је реч о Злоковићевој послератној пројектантској пракси, овом низу контрадикција бисмо придодали и Адорнов дијалектички пар: аутономна уметничка творевина / друштвена чињеница.⁴¹² Ако је, као што предлаже Нојман, теорија пропорција у међународној дебати у првој деценији по завршетку Другог светског рата пре свега служила као средство архитеката да задрже своје друштвене позиције и осигурају своје компетенције, а тек онда као средство за укључивање у савремене друштвене процесе, рекли бисмо да се у основи Злоковићевог методолошког поступка налази инверзна ситуација и да се ова инверзија може

начелно упоредити са помаком у уметничкој продукцији о коме пише Валтер Бењамин (Walter Benjamin), а који је дошао са открићем филма. Бењаминова парабола о сликару-врачу и филмском сниматељу-хирургу која говори о различитим начинима успостављања одговарајуће дистанце у односу на емпиријску стварност, би могла посредно објаснити и специфичност Злоковићеве ауторске позиције:

Врач одржава природно одстојање између себе и болесника [пише Бењамин], тачније речено: ако га прислањањем руке само веома мало смањује, он га веома повећава захваљујући свом ауторитету. Хирург поступа обрнуто: веома смањује дистанцу према болеснику – тиме што продира у његово тело, а повећава је само мало – опрезношћу са којом се његова рука покреће међу органима.⁴¹³

У контексту савремене архитектонске теорије и праксе, идеал успостављања (одговарајуће/праве) критичке дистанце – онако како га је интерпретирао Бењамин и како су га видели авангардни уметници и југословенски модерни архитекти – представља историјски превазиђену категорију. Како примећује Мајкл Хејз (K. Michael Hays) објашњавајући позиције савремене, посткритичке теорије и праксе, идеје о резистентности архитектуре и критичкој дистанци, биле су засниване на претпоставици о лингвистичком и дискурзивном карактеру архитектонске праксе. Архитектура настала после деведесетих година двадесетог века се не заснива више на релационој, алгебарској логици, пише Хејз, већ на тополошкој неодређености: она је пре стање поља него објекат, пре је континуитет и атмосфера, него јасно дефинисан просторни артефакт.⁴¹⁴

Међутим, ако проблем критичке дистанце не посматрамо више као идеал, већ као инхерентну логику архитектонске праксе, исказану у универзалном принципу двоструког карактера, у искуству архитектонског модернизма у Југославији, могуће је препознати систем методолошких помака, који говоре о флексибилности и адаптивност овог концепта, и могућностима трансформације и транспозиције критичког дискурса у архитектури.

ЗАКЉУЧЦИ И ПРЕПОРУКЕ

МОГУЋНОСТ КРИТИЧКЕ ПРАКСЕ: ПРОШИРЕНО ПОЉЕ

У претходном истраживању, поставили смо теоријске основе методолошког концепта архитектонске критичке праксе и објаснили његове принципе и методе кроз испитивање критичког дискурса архитектонског модернизма у Југославији. На крају рада, сумирали бисмо резултате истраживања и поставили нова питања о улози, значају и дometу критичког мишљења у архитектури данас. У дискусији која следи, назначили бисмо правце будућих истраживања и претпоставили у ком смислу су резултати овог рада релевантни за савремену архитектонску и урбанистичку теорију и праксу.

У тексту публикованом 1928. године, Валтер Бењамин (Walter Benjamin) пише о пропасти критике: „[Њ]ен час је давно минуо. (...) Она је код куће у свету у коме се води рачуна о перспективама и оптикама и где је још могуће заузети неко становиште”.⁴¹⁵ У Немачкој 1920-их година, у историјској ситуацији у којој су „ствари (...) пале на одвећ горући начин на леђа људског друштва”, Бењамин не види могућности за критичко проналажење „правог одстојања”.⁴¹⁶ Полазећи од овог Бењаминовог става, који указује на кључни значај односа између критике и услова друштвене стварности, поставили бисмо питање да ли се, и на који начин, у контексту савременог историјског тренутка могу артикулисати нови механизми архитектонске пројектантске критике? Ово питање бисмо поставили, не као позив да се теоријска знања примене непосредно у стручној пракси, већ као имагинарни хоризонт будућих истраживања. У резултатима овог рада препознали бисмо главне сазнајне моменте, који би посредно могли да укажу на могуће правце у конципирању нових, алтернативних метода и стратегија.

У почетној анализи кључних теоријских појмова, предузетој са циљем да се испитају односи између референтних концепата и створи основа за даљи теоријски рад, појам *архитектонске критичке праксе* је иницијално постављен кроз пресек теоријских концепата одређених појмовима: *критика*, *критичка теорија*, *критичка архитектура*, *пракса* и *теоријска пракса*. Анализом је постављен теоријски оквир рада, а изведени појмови – *криза*, *апстракција*, *социјално истраживање*, *саморефлексија*, *разлика*, *осећај/такт* и *проширено поље* – употребљени су у даљем раду, као инструмент за селекцију и конструкцију теоријских модела. У теоријској расправи која је произашла из појмовника, методолошки концепт архитектонске критичке праксе је супротстављен концептима *архитектонске критике* и *критичке архитектуре*, експлицираним у радовима Манфреда Тафурија (Manfredo Tafuri) Мајкла Хејза (K. Michael Hays), Хилде Хејнен (Hilde Heunen), и Џејн Рендл (Jane Rendl). Идентификовали смо кључне проблеме радикалне (авангардне) критике, проблеме негативитета, деструкције и инхибиције, и поставили кључно питање теоријске расправе: да ли је, у оквиру самог концепта критике, могуће пронаћи ефикасан коректив?

Теза Теодора Адорна (Theodor Adorno) о двоструком карактеру уметности је у даљем раду употребљена да објасни постојање различитих облика критичког мишљења у архитектури и обједини их кроз јединствен концептуални механизам. Кроз упоредну анализу са референтним концептима савремене филозофије и критичке теорије, поставили смо помоћну хипотезу истраживања, наиме, да је критички дискурс у архитектури одређен континуитетом принципа критичке амбиваленције (двоструког карактера) и променљивом позицијом субјекта, објекта и средстава критике, која је условљена променама историјског, културног, односно друштвено-политичког контекста. На овај начин, архитектонска критичка пракса је одређена као шири појам од појмова архитектонске критике и критичке архитектуре, који у складу са идејама Луја Алтисера (Louis Althusser) и југословенске филозофске групе *Praxis*, обухвата оба наведена концепта и претпоставља квалитете опште, друштвене праксе: самодовољност, адаптивност и критеријум саморефлексије.

Потцртавајући разлику између критичке архитектуре и критичке праксе, односно концептуални помак од архитектонског објекта као инструмента критике према сложенем методолошком апарату „протежућег опуса” (Loïc Wacquant), као референтан модел смо означили интелектуалну праксу Пјера Бурдјеа (Pierre Bourdieu). Иако на први поглед дисперзна, она се одликује неочекиваном кохерентношћу која је заснована на ситуационој и адаптивној логици праксе.

Други сегмент теоријског истраживања, у коме смо се бавили модерном архитектуром у Југославији у теоријском контексту критичког мишљења, указао је на постојање битно различитих методолошких концепција, и на дисконтинуитет у структури критичког дискурса. Модерна архитектура на овом друштвеном простору је посматрана и анализирана као историјски структурални циклус који поседује своју унутрашњу логику, елементе и низове, континуитете и прекиде, који не представља кохерентан систем, али у коме се може препознати извесно структурално јединство. Као основну критичку модерне архитектуре у Југославији издвојили смо принцип савремености. Промену значења овог термина, од општег начела које има различита тумачења и чије је значење предмет јавних расправа и дебата у међуратном периоду, до врховног генеративног принципа у социјалистичкој Југославији, дискутовали смо кроз анализу текстова Николе Добровића и утврдили да се парадокс савремености огледа управо у томе што овај концепт у себи садржи интегрисан принцип двоструког карактера, што истовремено реферира на идеје модерног покрета, и подразумева њихову сталну ревизију. Такође смо уочили да постоје два различита модалитета критичке праксе, трансцедентна (авангардна) и иманентна (експериментална) критика, који начелно одговарају периодима међуратног и послератног модернизма, као и у ширем међународном контексту. Истраживање је, међутим, показало и да је критички дискурс архитектонског модернизма у Југославији јединствен по томе што су се, услед специфичних историјских услова, на маргинама ове генеричке опозиције развили комплексни, хибридни облици критике архитектонским средствима, који би посредно могли да укажу на могућности

трансформације и транспозиције критичког дискурса у контексту савремене архитектонске теорије и праксе.

Наиме, у Југославији авангардни критички дискурс у архитектури је настао као одјек радикалне критике историјских авангарди с почетка века. У оквиру различитих авангардних покрета који су се током 1920-их година формирали у југословенском културном простору, архитектура је битан елемент субверзивних уметничких пракси, али су средства ове критике ограничена и своде се углавном на уметничке експерименте Јо Клека, Јакова Чернигоја и Иване Томљеновић. У архитектонском, пројектантском и теоријском, раду, елементе авангардне критике проналазимо у радовима Јана Дубовија, Бранка Максимовића и Милорада Пантовића, као и у кругу загребачких модерниста окупљених око атељеа Драге Иблера, уметничке групе „Земља” и Радне групе Загреб. Критички приказ И. Алића јасно предочава сва ограничења и сужене домете архитектонске авангарде у Југославији, која убрзо по консолидацији модернистичке парадигме, добија карактер инхерентне, експерименталистичке критике.

Са друге стране, по завршетку Другог светског рата, у периоду између 1947-1950. године, кроз супротстављање идејама и концептима социјалистичког реализма, критички дискурс југословенских модерниста добија елементе, трансцедентне (авангардне) критике. У другој половини 1960-их година, у оквиру развијеног концепта савремене социјалистичке архитектуре, експерименталистичка критика такође добија хибридну форму авангардних утопијских пројекција у оквиру доминантне, модернистичке парадигме. У радовима Вјенцеслава Рихтера, Андрије Мутњаковића и Владимира Бјеликова, могу се препознати нове ауторске концепције, у којима експеримент има висок критички потенцијал. Као предмет детаљне анализе у другом делу истраживања, издвојили смо оне пројекте и феномене југословенске архитектонске критичке праксе, који најјасније откривају комплексне концептуалне механизме на маргинама Тафуријеве критичке опозиције авангарда – експериментализам.

У свакој од четири студије случаја спроведене су детаљне архитектонске анализе планова, пројеката и објеката, као и анализе друштвених услова унутар којих се ови објекти/феномени могу сагледати као критички. Истраживање је показало да се у сваком од њих успоставља осетљив однос архитектуре и друштвеног контекста, односно уметности и њеног Другог, како би то формулисао Адорно, у коме се истовремено одвијају два паралелна процеса: процес одвајења од друштвене стварности, и процес приближавања, отварања и интензивне интеракције. Такође, сваки од испитиваних критичких модела успоставља критички однос према стварности који се не може свести на феномене авангардне и експерименталистичке критике, онако како их је објаснио Тафури: ни један од њих нема карактер авангардне субверзије, иако битно мења постојећи, доминантни поредак; такође, иако се пре могу објаснити као примери инхерентне, експерименталистичке критике, капацитет и домет ових критичких модела превазилази форму експерименталистичке контестације. У истовременој рефлексiji и артикулацији савременог историјског тренутка, они, на различите начине, истражују могућности превазилажења проблема негативитета, инхерентног историјским авангардама и критичком дискурсу уопште.

Овако дефинисани критички модели означавају четири различите критичке позиције које указују на могућност проширења критичког дискурса у архитектури. Како бисмо мапирали ово усложњавање постављене дијалектичке опозиције, као средство диференцијације употребили бисмо Греимасов (Algirdas Julien Greimas) семиотички правоугаоник, на начин који предлаже Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson) у књизи *Archeologies of the Future*.⁴¹⁷ Термином *проширено поље* архитектонске критичке праксе, објаснили бисмо начин на који се, на маргини логичке опозиције авангарда - експериментализам, критички дискурс усложњава укључивањем комплементарних категорија не-авангарде и не-експериментализма на негативној (неутралној) оси. Греимасова логичка схема открива могућности трансформације, проширења и отварања кртичког дискурса у архитектури, чиме бисмо објаснили разноврсност појавних облика које није могуће објединити заједничким појмом кртичка архитектура. На основу увида у механизме конструкције

Греимасовог модела,⁴¹⁸ критичке позиције југословенске архитектонске критичке праксе бисмо интерпретирали на следећи начин:

У раним пројектима Николе Добровића идентификовали смо латентну критику авангарде. Иако утемељен на кључним принципима модерне архитектуре, и заснован на идејама руског конструктивизма и француског пуризма, пројекат куће Антонина Јиндрака се не може тумачити као „бескомпромисни” исказ средњо-европског архитектонског модернизма. У одступањима од доктрине, препознали смо проблем друштвене рецепције, али и прве Добровићеве покушаје да идеје модернизма утемељи дубље у конкретној друштвеној стварности. У каснијим Добровићевим пројектима критичке методе су експлицитније исказане, али у пројектима изведеним у Прагу, на самом почетку његове стручне праксе, можемо уочити појаву елементарних принципа овог методолошког концепта: недогматичности и адаптивности.

Са друге стране, политика сарадње Ернеста Вајсмана и Бранка Максимовића у изградњи Дома Југословенског новинарског удружења у Београду, кроз концепт медијације повезује радикалне идеје архитектонске авангарде са специфичностима београдског културног контекста. Вајсманову критичку праксу, која такође истражује теоријску позицију између авангарде и експериментализма, у овом контексту бисмо могли идентификовати насупрот Добровићевој, у зони дијаграма која је означена термином позитивне импликације. Кроз низ ревизија оригиналног пројекта, Вајсманова почетна концепција се такође мења и прилагођава постојећој друштвеној ситуацији, задржавајући, при том, своја основна обележја радикалне модернистичке критике.

На вертикалној оси дијаграма, критичка позиција Вјенцеслава Рихтера у пројекту за Музеј револуције у Београду одговара комплексном термину, и авангарда и експериментализам, који, како објашњава Џејмсон, подразумева иронију, као начин да се укључе обе категорије, без њиховог разрешења.⁴¹⁹ Феномен прекинуте критике говори о ефемерности и непостојаности критичког дискурса у архитектури, али и о

могућностима акумулације значења и реституције критичких валенци. Конципиран као инструмент естетичке и политичке критике, пројекат Музеја се током двадесет година дуге историје пројектовања и грађења постепено трансформисао од објекта у теоријски полигон за испитивање друштвене стварности. У складу са Тафуријевим тумачењем појма критика, овај недовршени пројекат је дијагностички инструмент који чини стварност видљивом и, постављајући питања, наводи на сазнања која су претходно била недоступна.

Последњи критички модел који смо поставили кроз студију случаја пројектовања и изградње Туристичког насеља у Улцињу, у Греимасовом дијаграму, рекли бисмо, одговара неутралном термину: ни авангарда, ни експериментализам. Основне карактеристике Злоковићевог пројектантског метода, научна и теоријска утемељеност и осетљивост на специфичности географског и друштвено-историјског контекста, постављају проблем успостављања одговарајуће критичке дистанце у средиште дискусије о критичком дискурсу архитектонског модернизма у југословенском контексту. Истовремено, неутрална позиција Злоковићеве критичке праксе даје кључеве за превазилажење постављене дијалектичке опозиције и отварање концептуалног механизма према новим стратегијама савремене архитектонске теорије и праксе.⁴²⁰

Овако структуриран семиотички правоугаоник, говори о могућим правцима проширења критичког дискурса и деликатним механизмима усложњавања критичких стратегија и метода. У својим крајњим консеквенцама, истраживање је показало да концепт архитектонске критичке праксе претпоставља успостављање осетљивог односа са конкретним физичким и друштвеним контекстом, који је битно одређен захтевом критичке амбиваленције, и подразумева инвенцију, конструкцију и употребу разноврсних критичких инструмената архитектонског и урбанистичког пројектовања. Посматрано као концептуални помак изван Тафуријеве генеричке опозиције авангарда-експериментализам, проширење поља архитектонске пројектантске критике отвара нова истраживачка питања која се тичу граница и домета критичког мишљења у контексту савремене архитектонске теорије и праксе.

НАПОМЕНЕ УЗ ТЕКСТ

ПОГЛАВЉЕ 1.1

¹ Jane Rendell, "Critical Architecture: Between Criticism and Design", in: Jane Rendell, et al, eds, *Critical Architecture* (London: Routledge, 2007), p. 1.

² Nikola Dobrović, „U odbranu savremenog graditeljstva”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 2 (1931), str. 33-34. Stjepan Planić, ur., *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: Tisak jugoslovenske štampe, D.D., 1932).

³ Имануел Кант, *Критика чистог ума*, превод Никола М. Поповић (Београд: Култура, 1958), стр. 89.

⁴ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall (Berkley: University of California Press, 1988), p. 74.

⁵ Видети: Milan Kangrga, „Filozofe, šta misliš?”, *Praxis* (Zagreb), br. 1 (1964), str. 82-97. Кангрга цитира извод из Марксовог писма Ружеу: „Ако конструирање будућности и завршавање за сва времена није наша ствар, онда је утолико сигурније што треба да извршимо у садашњости, мислим на *безобзирну критику свега опстојећег*, дакако безобзирну како у том смислу, да се критика не боји својих резултата, а исто тако да се не боји сукоба са опстојећим силама”. (str. 89)

⁶ F[ridrih] Engels i K[arl] Marks, *Sveta porodica: ili kritika kritične kritike protiv bruna Bauera i drugova*, превод Svetomir Ristić uz saradnju Vuka Pavićevića i Zvonka Tkaleca (Beograd: Kultura, 1964).

⁷ Фридрих Ниче, *Воља за моћ* (1901, Београд: Просвета, 1976).

⁸ Жил Делез, *Ниче и филозофија*, превод Светлана Стојановић (Београд: Плато, 1999), стр. 232.

⁹ Maks Horkhajmer, *Tradicionalna i kritička teorija*, превод Olga Kostrešević (Beograd: BIGZ, 1976), str. 40.

¹⁰ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006), str. 293.

¹¹ “To criticize, in fact, means to catch the historical scent of phenomena, put them through the sieve of strict evaluation, show their mystifications, values, contradictions and internal dialectics and explode their entire charge of meanings.” Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, translated by Giorgio

Verrecchia (London: Granada, 1980), p. 1. [превод М.М.] Уколико другачије није назначено, аутор превода свих текстова који нису претходно публиковани на српском језику је М.М.

¹² Ibid., p. 8.

¹³ Horkhajmer, „Tradicionalna i kritička teorija”, *Tradicionalna i kritička teorija*, str. 39-89.

¹⁴ Teodor Adorno, *Estetička teorija* (Beograd: Nolit, 1979), str. 107.

¹⁵ Ibid., str. 375.

¹⁶ Kenet Frempton, *Moderna arhitektura kritička istorija* (Beograd: Orion art, 2004).

¹⁷ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1999).

¹⁸ Iain Borden and Jane Rendell, eds., *Intersections. Architectural Histories and Critical Theories* (London, New York: Routledge, 2000).

¹⁹ Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 2.

²⁰ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 8.

²¹ Hays, K. Michael, “Critical Architecture: Between Culture and Form”, *Perspecta* (New Haven), vol. 21 (1984), pp. 14-29.

²² Ibid.

²³ George Baird, “‘Criticality’ and Its Discontents”, *Harvard Design Magazine* (Cambridge, Mass), no. 21 (2004-2005), pp. 1-6.

²⁴ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, translated by Barbara Luigia La Penta (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1979), p. 107.

²⁵ Ibid., 125-135.

²⁶ K. Michael Hays, *Modernism and Posthumanist Subject* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992).

-
- ²⁷ Georg Zimmel, „Veliki gradovi i duhovni život”, prevod Ivanka Knežević, u: Sreten Vujović, ur., *Sociologija grada* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988), str. 103-114.
- ²⁸ Heynen, *Architecture and Modernity*, pp. 200-219.
- ²⁹ Rendell, et al, eds, *Critical Architecture*.
- ³⁰ Baird, “‘Criticality’ and Its Discontents”, p. 1.
- ³¹ Sarah Whiting and Robert Somol, “Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism”, *Perspecta* (New Haven), no. 33 (2002), pp. 72-77.
- ³² Michael Speaks, “Design Intelligence and the New Economy”, *Architectural Record* (New York), vol. 190, no. 1 (January 2002), p. 74.
- ³³ Карл Маркс, „Тезе о Фојербаху”, у: Карл Маркс – Фридрих Енгелс, *Изабрана дела*, том II (Београд: Култура, 1950), str. 391-393.
- ³⁴ Ibid., стр. 391.
- ³⁵ Ibid., стр. 393.
- ³⁶ Mihailo Marković and Gajo Petrović. *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*, translated by Joan Coddington, David Rouge and others (Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1979).
- ³⁷ Mile Savić, „PRAXIS filozofija između kritike i raspada jugoslovenskog društva”, *Filozofija i društvo* (Beograd), br. 9-10 (1996), str. 43-52.
- ³⁸ Михајло Марковић, „Дијалектика као метода критичког мишљења”, *Преиспитивања* (Београд: Српска књижевна задруга, 1972), стр. 92.
- ³⁹ Ibid., стр. 95.
- ⁴⁰ Milan Kangrga, *Praksa, vrijeme, svijet* (Beograd: Nolit, 1984), str. 20.
- ⁴¹ Ibid., str. 108-109. Самоужитак, односно самобитност је, рекли бисмо, кључна карактеристика праксе, на којој инсистирају сви чланови групе. Гајо Петровић, позивајући се на Марксове текстове, такође пише о одређењу праксе као „универзалне стваралачко-самостваралачке дјелатности”. Гајо Petrović, *Filozofija prakse* (Zagreb, Beograd: Naprijed, Nolit, 1986), str. 93.

⁴² Ibid., str. 110.

⁴³ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod Miloš N. Đurić (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990).

⁴⁴ Ернесто Граси, *Теорија о лепом у антици*, превод Иван Клајн (1962, Београд: Српска књижевна задруга, 1974), стр. 133.

⁴⁵ Aristotel, *Nikomahova etika*, prevod Radmila Šalabalić (Beograd: BIGZ, 1980), str. 143.

⁴⁶ Luj Altise, *Za Marksa* (Beograd: Nolit, 1971), str. 152.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Theodor Adorno, "Marginalia to Theory and Praxis", *Critical Models: Interventions and Catchwords*, translated by Henry W. Pickford (1969, New York: Columbia University Press, 2005), p. 277.

⁴⁹ Ibid., 276.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ "Praxis is a source of power for theory, but cannot be prescribed by it. It appears in theory merely, and indeed necessarily, as a blind spot, as an obsession with what is being criticized..." Ibid., p. 278.

⁵² Jürgen Habermas, *Teorija i praksa*, prevod Dubravko Kolendić (1963, Beograd: BIGZ, 1980).

⁵³ Jürgen Habermas, „Modernost – jedan necelovit projekat”, prevod Zdenka Petković-Prošić, *Umetnost i progres* (Beograd: Estetičko društvo Srbije, NIRO „Književne novine”, 1988), str. 32.

⁵⁴ Habermas, *Teorija i praksa*, str. 29.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Pjer Burdže, *Nacrt za jednu teoriju prakse*, prevod Milica Pajević (1972, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999).

⁵⁷ Пјер Бурдије, *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, превод Владимир Капор, et al. (1992, Нови Сад: Светови, 2003).

⁵⁸ Маркс, „Тезе о Фојербаху”, стр. 391.

⁵⁹ Наведено у: Joan Ockman, “Resurrecting the Avant-garde: The History and Program of Oppositions”, in: Joan Ockman and Beatriz Colomina, eds, *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988), p. 189.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Термином *критички модели*, Адорно је објединио хетерогене текстове који су штампани у два зборника есеја: *Eingriffe: Neun kritische Modelle* (1963) и *Stichworte: Kritisch Modelle 2* (1969). Ови су текстови, заједно са необјављеним рукописима, 2005. године штампани на енглеском језику у књизи: Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*.

ПОГЛАВЉЕ 2.1

⁶² Anri Lefevr, „Teorija prostora”, *Treći program* (Beograd), br. 45-II (1980), str. 521.

⁶³ Ibid. Henri Lefebvre, *The Production of the Space* (1974). Translation: Donald Nicholson-Smith. Madlen: Bleckwell Publishing, 2005.

⁶⁴ “[I]f praxis obscures its own present impossibility with the opiate of collectivity, it becomes in turn ideology. There is a sure sign of this: the question “what is to be done?” as an automatic reflex to every critical thought before it is fully expressed, let alone comprehended.” Theodor Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, translated by Henry W. Pickford (1963-1969, New York: Columbia University Press, 2005), p. 276.

⁶⁵ “[A]n immediate unity of theory and praxis is hardly possible: it would imitate the false identity of subject and object and would perpetuate the principle of domination that posits identity and that a true praxis must oppose. The truth content of the discourse about unity of theory and praxis was bound to historical conditions. On the nodal points and fractures of the historical development reflection and action may ignite; but even then the two are not one.” Ibid., p. 265.

⁶⁶ Lefevr, „Teorija prostora”, str. 521.

⁶⁷ Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968). У овом раду ћемо користити енглески превод књиге: Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, translated by Giorgio Verrecchia (1968, London: Granada, 1980).

⁶⁸ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 133.

⁶⁹ Manfredo Tafuri, *Storia dall'architettura Italiana, 1944-1985* (Torino: Einaudi, 2002), pp. 75-79.

⁷⁰ Titia Rixt Hoekstra, "Building versus *Bildung*. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline" (PhD dissertation, University of Groningen, 2005), p. 15.

⁷¹ Видети: Ed Taverne and Cor Wagenaar, "Tussen elite en massa, 010 en de opkomst van de architectuurindustrie in Nederland", introductory essay, in Hans Oldewarris and Peter de Winter eds., *20 jaar 010: 1983-2003-20 years 010: 1983-2003* (Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 2003), pp. 48-50.

⁷² О рецепцији Тафуријеве теорије видети: Hoekstra, "Tafuri's reception: the thirty-year itch", in her: "Building versus *Bildung*", pp. 29-34. Детаљну анализу концепта историјске критике видети у: Andrew Leach, *Manfredo Tafuri: Choosing History* (Ghent: A&S/Books, 2007).

⁷³ "To try to understand the historical state of the present by reconstructing the general order in which the preceding states occurred, with the ultimate objective of providing an orientation in the immediate future, for your own work and that of your contemporaries, is to reflect a concept of history undoubtedly shared by all the historians in our corpus – even by Tafuri, though in a rather different way. His refusal to search in the past for the positive or the negative elements that would enable him to state a theory of architecture capable of guiding the construction projects of his contemporaries in fact reflects – however paradoxical it may seem – an operative and deterministic concept of history." Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture* (Cambridge, Mass; London, England: MIT Press, 1999). p. 238. Поред Тафуријевог, Турникиотис анализира концепте историје архитектуре чији су аутори: Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Rayner Banham, Peter Collins.

⁷⁴ "[T]o what degree is the separation from the flow of paxis symptomatic of a deep crisis of operative criticism, or is there an opening, in criticism, for a new operative *modus*?" Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 8.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁶ Roland Barthes, *Critique et verite* (Paris: Editions du Seuil, 1965), p. 64. Цитирано у: Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 8.

⁷⁷ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 109.

⁷⁸ Ibid., p. 104.

⁷⁹ Видети: Manfredo Tafuri, "The Dialectic of the Avantgarde", *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, translated by Barbara Luigia La Penta (1973, Cambridge, Mass: The MIT Press, 1979), pp. 78-103.

⁸⁰ Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth* (1980, Cambridge, Mass: MIT Press, 1990), p. 49.

⁸¹ Tafuri, "Note to the second (Italian) edition", *Theories and History of Architecture*, n.p.

⁸² "Architectural experimental research has all the characteristics of tight-rope walking – the wire might break at any moment; or to leave the metaphor behind, one can always discover how absurd or worn out is the theme taken as a research hypothesis – with the protection of a strong net below." Ibid., p. 104-105.

⁸³ "The avant-gardes, by definition, perform without a net: they look in the face of disaster and accept it from the start, not only as a danger but also as an inevitable, although freely chosen, destiny. (...) Experimental movements can hide behind revolutionary statements as much as they like, but their real task is not subversion but the widening, the decomposition and recomposition in new modulations, of the linguistic material of the figurative codes, of the conventions that, by definition, they have assumed as reality." Ibid., p. 105.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Тафури разликује пет основних типова експеримената: (1) нагласак на задатој теми, радикална контекстација основних закона које је покрећу; (2) уношење теме која је дубоко укоренења у посебном, сасвим другачијем контексту; (3) *assemblage* елемената који припадају идеалним и историјски удаљеним кодовима; (4) компромитовање архитектонских тема фигуративним структурама другачије природе; (5) претерана, иритирајућа артикулација теме која је у почетку узета за апсолут. Ibid., pp. 110-111.

⁸⁶ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 105.

⁸⁷ "In Palladio's architecture one can observe that the logic of the experimentation is in perfect balance with the expressive potential of the images: and it would obviously be very short-sighted to reduce the range of Palladio's art to simple criticism. Palladio – like Wright in the Prairie houses, Le Corbusier, or, in the cinema, Eisenstein – is at the same time poet, critic and a good theoretician (...)." Ibid., p. 120.

⁸⁸ Ibid., p. 31.

⁸⁹ Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, *Eseji*, prevod Milan Tabaković (Beograd: Nolit, 1974), str. 137.

⁹⁰ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 32.

⁹¹ “Absorb that multiplicity, reconcile the improbable through the certainty of the plan, offset organic and disorganic qualities by accentuating their interrelationship, demonstrate that the maximum level of programming of productivity coincides with the maximum level of productivity of the spirit: these are the objectives delineated by Le Corbusier with a lucidity that has no comparison in progressive European culture.” Tafuri, *Architecture and Utopia*, 1979, p. 125.

⁹² *Ibid.*, pp. 132-133.

⁹³ Видети: Mary McLeod, “Le Corbusier and Algiers”, *Oppositions. Reader* (New York: Princeton Architectural Press, 1998), pp. 489-519. “In the Obus plan the syndicalist vision became a capitalist world made palatable by an organic metaphor, both social and aesthetic in implication. Anguish was warded off by absorbing its causes; crass materialism masked by beauty. Rather than rigorously analyze the parameters of existing society and specify the conflicts which in fact forbid an equal access to art or to terrain, Le Corbusier and his political associates depend for social redemption on a dreamlike return to natural hierarchies – a primeval state whose economic and social structures elude definition.” (p. 504)

⁹⁴ Cf. Roland Barthes, “Literature and Metalanguage”, in his: *Critical Essays*, translated by Richard Howard (1959, Evanstone: Northwestern University Press, 1972), pp. 97-98. Барт преузима из логике дистинкцију између језика, који је објекат логичког истраживања, и метајезика, који је артефицијелни језик помоћу кога се врши истраживање. Симболички језик (мета-језик) омогућава да се изразе односи и структуре стварног језика (језика-објекта).

⁹⁵ Tafuri, “Note to the second (Italian) edition”, *Theories and History of Architecture*, not paginated.

⁹⁶ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 3.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 127. Cf. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, p. 208.

⁹⁸ “The architecture that is on the way to becoming a metalanguage, that turns constantly to question itself, that gives up its role as ‘subject’ to take on the role of ‘object’, is, then, also an architecture that either does not know how, or is unable, to go to the very end, that not know how or is unwilling to expose itself – without the safety net – to the dangerous test of an unprejudiced critical exploration, that prefers to punish itself

masochistically rather than to open its eyes on itself and its own destiny. This architecture, therefore, wavers dangerously between unreality and play.” Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 127.

⁹⁹ “(...) because the close alliance of criticism and operation can only lead to a compromise even in such extreme case: it is almost impossible to be actor and spectator at the same time. We have already seen that the phenomenon is not new. What is new is the process of global involvement started by contemporary art in order to absorb without residues of daily perception, critical analysis and history, within a single moment (of planning) and at all levels.” Ibid., p. 133.

¹⁰⁰ Joan Ockman, “Resurrecting the Avant-garde: The History and Program of *Oppositions*”, in: Ockman and Colomina, eds, *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988), pp. 181-221.

¹⁰¹ K. Michael Hays, “Critical Architecture: Between Culture and Form”, *Perspecta* (New Haven), vol. 21 (1984), pp. 14-29.

¹⁰² Georg Zimel, „Veliki gradovi i duhovni život”, prevod Ivanka Knežević, u: Sreten Vujović, ur., *Sociologija grada* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988), str. 103-114.

¹⁰³ “*Architectural criticism and critical historiography are activities continuous with architectural design; both criticism and design are forms of knowledge. If critical architectural design is resistant and oppositional, then architectural criticism – as activity and knowledge – should be openly contentious and oppositional, as well.*” Hays, “Critical Architecture”, p. 27.

¹⁰⁴ Ibid., p. 20.

¹⁰⁵ Ibid., p. 24.

¹⁰⁶ K. Michael Hays, *Modernism and Posthumanist Subject* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992). Део овог текста је претходно публикован у зборнику радова *Architectureproduction*: K. Michael Hays, “Reproduction and Negation: The Cognitive Project of the Avant-garde”, in: Ockman and Colomina, eds., *Architectureproduction*, pp. 153-179.

¹⁰⁷ Hays, *Modernism and Posthumanist Subject*, p. 5.

¹⁰⁸ Ово своје тумачење Хејз заснива на теоријским поставкама Петера Биргера [Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1974)] и његовој тези о интеграцији уметности и свакодневног живота као основној премиси историјских авангарди. Термин *sublation* који користи Бургер да дефинише овај специфичан однос између уметничких и друштвених пракси, Хејз објашњава као

енглеску апроксимацију Хегеловог непреводивог термина *Aufhebung*, који истовремено означава „негацију” и „очување”, у другачијој, како пише Хејз, обично „искупљујућој” форми. Hays, *Modernism and Posthumanist Subject*, p. 306.

¹⁰⁹ “*It is the relentlessness of Mayer’s practice of negation that is admirable and, I believe, still a viable project for architectural practice – his annihilation of the traditional, hegemonic repertoire of representational form, his fragmentation of form and registration of dissonances, and his shattering of the basis of traditional artistic tantalization, the contemplative subject.*” Hays, *Modernism and Posthumanist Subject*, p. 172.

¹¹⁰ Cf. Mary McLeod and Joan Ockman, “Some Comments on Reproduction with Reference to Colomina and Hays”, in Joan Ockman and Beatriz Colomina, eds, *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988), pp. 223-231. “*His work – from the early projects through to the Petersschule and Lague of Nations, and the various Siedlungen, all the way to the work for Moscow and Mexico City and including the children’s asilum in Sweitzerland – is hardly aleatory and disjunctive in the Dada sense of a ‘chanc’ accretion and coincidence of fragments, but consistently ordered, organized, rationalized. And this in service of a positive, polemical ideal of social change, not cynicism or nuanced critical commentary. Mayers’s antiaestheticism is directed toward the most efficacious possible implementation of a social program, one that has far more to do with a Constructivist-Productivist world view than a Dada one.*” (p. 229)

¹¹¹ Hays, “Reproduction and Negation”, *Modernism and Posthumanist Subject*, p. 179.

¹¹² “*In avant-garde practice negation appears not as a redemptive effort that blazes the way for a new fullness of meaning, but rather as an all-encompassing fact, pulling like an undertow, ultimately swallowing meaning altogether. To pierce through negation is to find, on one side, emptiness, and, on the other, totalization: this is the dilemma the avant-garde confronted constantly, the terms of which it tried constantly to refuse.*” *Ibid.*, p. 183.

¹¹³ “*So it is that the process of negation tends in the long run to overwhelm avant/garde practice; it quickly becomes cumulative and uncontrollable (...).*” Hays, *Modernism and Posthumanist Subject*, p. 182.

¹¹⁴ Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (Baden: Lars Müller Publishers, 2006), p. 17.

¹¹⁵ “*(...) the traditional ground on which the two ‘critical’ approaches have met is that of a dialectic, in which aesthetic autonomy acts as a kind of temporary stand-in for the autonomy of the Enlightenment subject pending the arrival of concrete social transformation, or as Theodor Adorno would have it, a negative mirror*”

that reflects that subject's ineluctable demise.” Reinhold Martin, “Critical of What? Toward a Utopian Realism”, *Harvard Design Magazine* (Cambridge, Mass), no. 22 (2005), p. 2.

¹¹⁶ Видети: Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, p. 199.

¹¹⁷ Peter Eisenman, “Critical Architecture in a Geopolitical World” in: Cynthia C. Davidson and Ismail Serageldin, eds., *Architecture Beyond Architecture* (London: Academy Editions, 1995), p. 79.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ У поглављу под називом „Уметности 1914-1945”, Ерик Хобсбаум пише да су авангардни покрети, са изузетком дадаизма и надреализма у Западној Европи и конструктивизма на Истоку, већином формирани пре 1914 и да су покрети који су настали после Првог светског рата представљали разраду „авангардне револуције у високим уметностима која се одиграла пре него што је свет чији је колапс она изражавала доживео слом.” Erik Hobsbaum, *Doba ekstrema: istorija kratkog dvadesetog veka 1914-1991* (Beograd: Dereta, 2002), str. 139-140.

¹²⁰ “*International situationism was the last of the avant-garde movements that explicitly strove to overthrow the status quo by dissolving the boundaries between art, social praxis and theoretical reflection.*” Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1999), p. 153.

¹²¹ Lefebvre, Henri. *The Critique of Everyday Life*. Volume 1 (1947). Translated by John Moore. London: Verso, 1991.

¹²² О концепту унитарног урбанизма видети: Констан и Ги Дебор „Амстердамска декларација”, у: *Ситуационистичка интернационала*, тематски број часописа *Градац* (Чачак), бр. 164-166 (2008), стр. 88.

¹²³ Цитирано у: Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 151.

¹²⁴ “*There is, however, an unmistakably somber undertone, as though Constant was acknowledging in his paintings that festival and violence, joy and chaos, creation and destruction, are ineluctably linked.*” Ibid., p. 169.

¹²⁵ Ibid., p. 173.

¹²⁶ “*Adorno says modern art as art is critical. The critical value of a work of art is not embodied in the themes it deals with or in the so called ‘commitment’ of the artist, but in the artistic process itself. Adorno is*

convinced that the mimetical potential of art, if it is rightly applied – ‘right’ not in political but in disciplinary terms – vouches for its critical character, even apart from the personal intention of the artist. Works of art yield a kind of knowledge of reality. This knowledge is critical because the mimetical moment is capable of highlighting aspects of reality that were not perceivable before. Through mimesis, art establishes a critical relation with social reality.” Ibid., pp. 185-186.

ПОГЛАВЉЕ 2.2

¹²⁷ Када говоримо о принципу негативитета, у овом раду ћемо се ослонити на тумачења Данка Грлића у књизи *Изазов негативног*. Предмет Грлићеве анализе је филозофски концепт Теодора Адорна, односно Адорнов негативитет којим се, по речима Грлића, одстрањује принуда идентичности. Грлићев текст, као и шира рецепција Адорнове критичке теорије у кругу филозофа окупљених око часописа *Praxis*, говоре о значајним утицајима овог филозофског концепта на формирање критичког дискурса у Југославији током 1970-их и 1980-их година. Видети: Danko Grlić, *Izazov negativnog* (Beograd. Nolit, 1986).

¹²⁸ Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, prevod i predgovor Kasim Prohić (Beograd: Nolit, 1979), str. 107.

¹²⁹ Видети: Niel Leach, “Walter Benjamin, Mimesis and the Dreamworld of Photography”, in: *Intersections. Architectural Histories and Critical Theories* (London, New York: Routledge, 2000), pp. 27-38.

¹³⁰ „И даље жив мимезис, непојмовни афинитет субјективно произведеног према његовом другом, према неуспостављеном, дефинише уметност као облик спознаје и утолико, самим тим, као нешто ‘рационално’.” Adorno, *Estetička teorija*, str. 108.

¹³¹ Видети Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja: avangarda i knjževna ljevica* (Zagreb: Školska knjiga, 1984), str. 36.

¹³² Teodor Adorno, *Negativna dijalektika*, prevod Nadežda Čačinović-Puhovski i Žarko Puhovski (1966, Beograd: BIGZ, 1979), str.143.

¹³³ У интерпретацији Адорнових идеја, позиваћемо се на тумачења Хилде Хејнен у: Hilde Heijnen, “Constellating the Nonidentical”, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1999), pp. 176-179; У свом раду Хејнен се ослања на тумачења Фредерика Џејмсона и Мартина Џеја: Frederic Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic* (London: Verso, 1990); Martin Jay, *Adorno* (London: Fontana Paperbacks, 1984).

¹³⁴ Видети: Heunen, "Mimesis and Negativity", *Architecture and Modernity*, pp. 183-189.

¹³⁵ У овом раду ћемо реферирати на превод Касима Прохића из 1979. године. Међутим, због елиптичног начина писања Теодора Адорна, налазимо да је неопходно упоредити превод са оригиналним текстом, као и са преводом Роберта Хуллот-Кентора (Robert Hullot-Kentor) на енглески језик. У случају да постоје значајна одступања, у напоменама ће бити наведен текст у оригиналу и/или енглески превод. Cf. „Тиме та дјела *a priori* теже, ако су она још у стању да се трагично понашају, ка афирмацији.” Adorno, *Estetička teorija*, str. 26; “*Thus, however tragic they appear, artworks tend a priori toward affirmation.*” Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, translated by Robert Hullot-Kentor (London: The Athlone Press, 1997), p. 1; “*Damit tendieren sie a priori, mögen sie noch so tragisch sich aufführen, zur Affirmation.*” Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), p. ---

¹³⁶ Adorno, *Estetička teorija*, str. 30.

¹³⁷ Ibid., str. 26-27.

¹³⁸ Ibid., p. 30.

¹³⁹ Ibid., str. 32. Cf. “*Art’s double character as both autonomous and fait social is incessantly reproduced on the level of its autonomy.*” Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 5. У даљем раду ћемо, да би означили проблем двоструког карактера уметности/архитектуре, користити и термин *критичка амбиваленција*.

¹⁴⁰ Ibid. str. 34.

¹⁴¹ Ibid. str. 28. Cf. “*It exists only in relation to its other; it is the process that transpires with its other.*” Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 3. Cf. Fredrik Džejmson, *Marksizam i forma* (Beograd: Nolit, 1974), str. 319.

¹⁴² Ibid., str. 33.

¹⁴³ Ibid., str. 32.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid., str. 395-396.

¹⁴⁶ Ibid., str. 373.

¹⁴⁷ Ibid., str. 395.

¹⁴⁸ “The autonomous and absolute objects of Brunelleschi were bound to penetrate the structures of the medieval city, upsetting and changing its significance.” Tafuri, *Theories and History*, p. 15.

¹⁴⁹ “[T]hen the only road to be followed is that of the most radical and politically agnostic formalism. In other words, the form most distant - by free and conscious choice – from the very reality that makes it possible for architecture to exist.” Tafuri, *Architecture and Utopia*, p. 157.

¹⁵⁰ Cf. Adorno, *Estetička teorija*, str. 370: „Тиме што се у себи кристалише као нешто особено, уместо да повлађује постојећим друштвеним нормама и да се квалификује као „друштвено корисна”, она критикује друштво једноставном чињеницом да постоји...”

¹⁵¹ Valter Benjamin, *Jednosmerna ulica. Berlinsko detinjstvo* (Beograd: Rad, 1977), str. 52.

¹⁵² Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, prevod Andrija Filipović (Beograd: Karpos, 2009).

¹⁵³ Ibid., str. 47.

¹⁵⁴ Ibid., str. 51.

¹⁵⁵ Ibid., str. 49.

¹⁵⁶ Ibid., str. 64.

¹⁵⁷ Mišel Uelbek, *Proširenje područja borbe* (Beograd: Plato, 2006).

¹⁵⁸ Danko Grlić, „Praksa i dogma”, *Zašto* (Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1968). Текст је први пут објављен у првом броју часописа *Praxis* [Danko Grlić, „Praksa i dogma”, *Praxis* (Zagreb), br. 1 (1964), str. 43-53], и на енглеском језику, у првом броју интернационалног издања часописа [Danko Grlić. “Practice and Dogma”, *Praxis* (Zagreb), no. 1 (1965), pp. 49-58]

¹⁵⁹ Видети поглавље 1.1 овог рада.

¹⁶⁰ “With thirty-seven books and some four hundred articles oft couched in a difficult technical idiom, Bourdieu’s thought might seem on first look dispersed and daunting, if not intractable. But beneath the bewildering variety of empirical objects he tackled lie a small set of theoretical principles, conceptual devices, and scientific-cum-political intentions that give his writings remarkable coherence and continuity. Bourdieu’s sprawling oeuvre is inseparably a science of human practice in its most diverse manifestations and a critique of domination in both the Kantian and the Marxian senses of the term.” Loïc Wacquant, “Pierre Bourdieu” in Rob Stones (ed.), *Key Contemporary Thinkers* (London and New York: Macmillan,

2007). p. 263. Текст је у pdf формату објављен у мају 2006. године на интернет страни <http://www.umsl.edu/~keelr/3210/resources/PIERREBOURDIEU-KEYTHINK-REV2006.pdf> [приступ 3.6.2011]

¹⁶¹ Ibid.

ПОГЛАВЉЕ 3.1

¹⁶² Nikola Dobrović, „U odbranu savremenog graditeljstva”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 2 (1931), str. 33-34. Шири увид у библиографију Николе Добровића указује на општи значај овог методолошког концепта у Добровићевом опусу. О идеји и концепту савремености, Добровић пише поново у својим полемичким чланцима из 1932. године: Добровић, „Теразијска тераса: један савремени проблем престонице”, *Време* (Београд), 26.2.1932, стр. 2. и 27.2.1932, стр. 2; Добровић, „За савремену или класичну Далмацију? Тумачење случаја са конкурсом за Сплитске Бачвице”, *Време* (Београд), 21.4.1932, стр. 2. и 22.4.1932, стр. 2. Такође, у низу чланака штампаних у различитим часописима у послератном периоду, дивергентне теме на које су фокусиране Добровићеве анализе, обједињене су заједничким, врховним концептом савремености: Dobrović, „Savremena arhitektura i mali narodi”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 3 (1952), str. 31. i 48; Добровић, „Савремена безорнаментална архитектура”, *Књижевне новине* (Београд), бр. 57, 24.5.1952, стр. 6; Dobrović, „Savremena razmatranja o francuskim parkovima”, *Hortikultura* (Zagreb), br. 2 (1957), str. 1-5. Dobrović, „Savremena arhitektura i elementi baroka”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 63 (1957), str. 1. i 8.

¹⁶³ Stjepan Planić, ur., *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: s.n, 1932). Cf. Branko Maksimović, „Težnje savremene arhitekture”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 7 (1932), str. 189-193; Milan Zloković, „Stara i nova shvatanja”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 9 (1933), str. 143-144; Ivan Zdravković, „Uzroci i pojava savremene arhitekture”, *Grđevinski vjesnik*, (Zagreb), br. 2 (1939), str. 23-25.

¹⁶⁴ Ibid., str. 7.

¹⁶⁵ О полемикама које су почетком 1930-их година вођене између поборника модерне архитектуре и заговорника употребе традиционалних архитектонских стилова у Далмацији, видети у: Rogović i Krunić, ur., *Nikola Dobrović: eseji, projekti, kritike*, str. 237-302. Извештај са суђења Кости Страјнићу први пут је публикован у: Kosta Strajnić, *Dubrovnik bez maske: Uzaludni napori i teška razočarenja* (Dubrovnik, piščevo izdanje, 1930), str. 45-73, а полемика која се водила између Страјнића и Брајевића у

Сплитском часопису *Novo doba*, публиковна је први пут у целини у: Vinko Brajević i Kosta Strajnić, *Misli o čuvanju dalmatinske arhitekture* (Split: Narodna tiskara „Novo doba”, 1931).

¹⁶⁶ Загребачки архитект Марко Видаковић, аутор прве модерне куће у Загребу (1927) и један од најактивнијих сарадника љубљанског часописа *Arhitektura*, у чланку под називом „Zar moderna arhitektura u Dalmaciji?” покреће питање савременог градитељског језика у далматинском природном и историјском контексту. „У новом стварању ваља у првом реду разликовати оно што се назива модерно од онога што је савремено. Модерно у архитектури је оно што подлијеже моди, дакле од пролазне вриједности. Савремено је оно што је у духу времена, али са трајном уметничком вриједношћу, или, барем, стварано је тако да има све атрибуте трајне умјетнине своје врсте.” Marko Vidaković, „Zar moderna arhitektura u Dalmaciji?”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 3-4 (1933), str. 61.

¹⁶⁷ И у стваралаштву Стјепана Планића из 1930-их, као и у појединим пројектима насталим после Другог светског рата, уочавамо сличну недогматску примену модернистичких принципа, отворен дијалог са физичким и историјским контекстом и потребу за новим експериментима који проширују границе модернистичког дискурса у архитектури. У историјској студији о међуратном периоду у хрватској архитектури, Томислав Премрл пише о специфичностима Планићеве архитектонске позиције: „Планић је много градио у пејзажу полазећи од једноставне чињенице да је традиционална градња логични израз човјека у његову простору и свих утјецаја који га одређују, па ако својом новом архитектуром постиже такве или сличне односе он тиме признаје и традицију а да је ипак не имитира формално, него мисаоно у ограниченом приступу. И сви постулати модерне којих је Планић био горљиви поборник само су му средство да оствари јединствени и недјељиви простор који уза све спекулације духа има своје властите непобитне законе, једнаке некада као и данас.” Tomislav Premrl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata: nova tradicija* (Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1990), str. 103.

¹⁶⁸ Kenneth Frampton, *Moderna arhitektura. Kriička povjest* (Zagreb: Globus, 1992), str. 243.

¹⁶⁹ Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura I: postanak i poreklo* (Beograd: piščevo izdanje, 1952), str. 7.

¹⁷⁰ Ibid., str. 11.

¹⁷¹ У летњем семестру школске 1951/52 године, Никола Добровић је на Архитектонском факултету у Београду одржао серију предавања на IV години студија, у оквиру новог, факултативног предмета под називом Савремена архитектура. Претходни предлог да предмет буде обавезан и да траје два семестра одбијен је на седници Архитектонског факултета 1951. године. У уводном предавању, на новооснованом предмету, Никола Добровић подсећа: „Не заборавите да је савремена архитектура у

оквиру целокупне своје проблематике посебан проблем у односу на мале и технички неразвијене земље као што је наша. Према томе, предстоји нам да се пре свега упознамо са целокупношћу савремене архитектонске проблематике у светским размерама, са универзалношћу њене идеологије и да из тога извучемо сазнања корисна за нашу ситуацију малог народа као специјалну.” Ibid., str. 6.

¹⁷² Ibid., str. 20.

¹⁷³ Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura 3: sledbenici* (Beograd, Građevinska knjiga, 1963), p. 6.

¹⁷⁴ Manfredo Tafuri, “Operative criticism”, in his *Theories and History of Architecture* (London: Granada, 1980), pp. 141-170.

¹⁷⁵ Panayotis Turnikiotis, *The Historiography of Modern Architecture* (Cambridge, Mass., London, England: MIT Press), p. 238.

¹⁷⁶ Dobrović, *Savremena arhitektura 1: postanak i poreklo*.

¹⁷⁷ Dobrović, *Savremena arhitektura 2: pobornici* (Beograd: Građevinska knjiga, 1955).

¹⁷⁸ Dobrović, *Savremena arhitektura 3: sledbenici*.

¹⁷⁹ Nikola Dobrović, „Strukturalizam”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 4 (1960), str. 20-23; Добровић, „Органско схватање архитектуре”, *Културен живот* (Скопље), бр. 6 (1961), стр. 17-19; Dobrović, „Топли и хладни просторни тонови у савременој архитектури”, *Љовек и простор* (Zagreb), br. 61 (1957), str. 1; Dobrović, „Pokrenutost prostora: Bergsonove dinamičke šeme – nova likovna sredina”, *Љовек и простор* (Zagreb), br. 100 (1960), str. 10-11.

¹⁸⁰ Dobrović, *Savremena arhitektura 3: sledbenici*, str. 213.

¹⁸¹ “[I]f it is necessary that modern architecture inform the history of architecture with its spirit of innovation, it is even more vital that a renewed history of architecture contribute to the formation of a higher civilization.” Bruno Zevi, *Architecture as Space*, цитирано у: Turnikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, p. 63.

¹⁸² Бенедето Кроче, *Естетика: као наука о изразу и општа лингвистика*, превод Винко Витезица (1902, Београд: Космос, 1934).

¹⁸³ Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura 4: misaone pritoke* (Belgrade: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, 1965), str. 225.

¹⁸⁴ Dobrović, *Savremena arhitektura 3: sledbenici*, str. 233.

¹⁸⁵ Danko Grlić, *Estetika IV: s onu stranu estetike* (Zagreb: Naprijed, 1979), p. 126.

¹⁸⁶ У магистарском раду смо детаљније анализирали Добровићев теоријски концепт „покреног простора” кроз студију Добровићеве архитектуре настале током дубровачког периода. За разумевање овог концепта и Добровићеве референце на Бергсонову филозофију, поред Бергсонових главних дела [Анри Бергсон, *Материја и меморија: оглед о односу тела и духа* (1896, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1927) и Анри Бергсон, *Стваралачка еволуција* (1907, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991)], коришћен је семинални текст Жила Делеза (Gilles Deleuze) који се бави феноменом покретних и временских слика у филмској уметности [Жил Делез, *Покретне слике* (Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998)]. Полазећи од претпоставке да би аналогија између Добровићеве и Делезове методе филозофског утемељења теорије једне уметничке дисциплине, могла бити корисна у откривању неких мање очигледних својстава Добровићевог пројектантског поступка, у раду смо анализирали карактеристике Добровићеве филмске перцепције архитектонског простора. Видети поглавље „Динамичка аперцепција: ‘континуитет просторне реалности’“ у: Марија Милинковић, „Критичка пракса архитекта Николе Добровића: дубровачки период”, магистарски рад одбрањен на Архитектонском факултету Универзита у Београду, 2007, стр. 40-65.

¹⁸⁷ Dobrović, *Savremena arhitektura 3: sledbenici*, str. 246-247.

¹⁸⁸ Dobrović, *Savremena arhitektura 3: sledbenici*, str. 234. Недељковићев чланак „Анри Бергсон”, публикован 11. августа 1957, у часопису *Политика*, представљао је рехабилитацију претходно маргинализованог филозофа која је коинцидирала са отварањем југословенске јавности према утицајима западне културе током 1950-их година.

¹⁸⁹ Dobrović, *Savremena arhitektura 4: misaone pritoke*, str. 211-212.

¹⁹⁰ Anri Lefevr, *Prilog estetici*, prevod Dragutin Todorović (Beograd: Kultura, 1957).

¹⁹¹ Dobrović, *Savremena arhitektura 4: misaone pritoke*, str. 212.

¹⁹² Критички однос према архитектури социјалистичког реализма, развија се кроз други, паралелни ток Добровићевог теоријског и педагошког рада – у низу уџбеника из области урбанизма које је публиковао у периоду 1950-1958. године. Поређењем Добровићевог текста публикованог у другој од четири књиге штампане под насловом *Tehnika urbanizma* [Nikola Dobrović, *Tehnika urbanizma 1B* (Beograd: Научна књига, 1957)] и уџбеника који је 1948. године публиковао професор Бранко

Максимовић [Бранко Максимовић, *Развој градоградитељства: од Старог века до садашњости* (Београд: Научна књига, 1948)], уочавају се битне разлике у ауторским позицијама. Реконструкција улице Максима Горког у Москви се тако наводи у оба уџбеника, међутим, док Максимовић јасно наглашава парадигматску вредност савремене совјетске праксе и уметничке концепције социјалистичког реализма, Добровић је отворено критикује, како због превелике ширине улице која ствара неповољне односе између пешака и урбане структуре, тако и због „провинцијског ампира” који не одговара савременом концепту града (*ibid.*, str. 41). У истој књизи, Добровић критикује и концепт споменика совјетским војницима у Берлину, изражавајући при том, свој скептицизам у погледу „програмиране уметности” у целини, нарочито ако је лимитирана правилима академизма „са елементима провинцијског укуса”. Он закључује, „са жаљењем”, да се концепт спомен-парка на изненађујући начин приближава просторним концепцијама Трећег Рајха, а разлог томе би могла бити управо директивна природа уметничких наруџбина која постоји у оба наведена случаја (*ibid.*, str. 194-195).

ПОГЛАВЉЕ 3.2

¹⁹³ Видети поглавље 1.1 овог рада.

¹⁹⁴ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, translated by Giorgio Verrecchia (1968, London: Granada, 1980).

¹⁹⁵ Видети Ranko Radović, „Smisao i vrednosti eksperimenta i istraživanja u arhitekturi”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 60 (1969), str. 25.

¹⁹⁶ Antoaneta Pasinović, „Ideja, utopija i vizija u delima Andrije Mutnjakovića”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 60 (1969), str. 35.

¹⁹⁷ Видети на пример, текст Димитрија Лека о пројекту Фернана Лежеа за Теразијску терасу у Београду: „Леже нарочито милује кругове, оштро изграђене шестаром на финој цртаћој хартији. То је његов специјалитет и кметови општински диве се том париском шику.” Д.Т. Леко, „Општинска газдовања и зајам од 60 милиона”, ... 1912.

¹⁹⁸ Ирина Суботић, *Од авангарде до аркадије* (Београд: СЛЮ, 2000). Текст је објављен на интернет страни <http://www.rastko.rs/likovne/clio/isubotic-arkadia.html> [приступ 10.9.2011]. О карактеру југословенског уметничког простора Суботић пише: „Југословенска култура и уметност нису били прокламовани ни у једној од формираних Југославија, ни после Првог, ни после Другог светског рата,

нити је стварање југословенске нације и њене културе био њихов циљ. Међутим, тежња за међусобним упознавањем и заједничким деловањем постојала је и пре стварања нове државе, још од самог почетка XX века, када су уметници организовали шест Југословенских изложби у Београду 1904, 1912. и 1922, једну у Софији 1906, једну у Загребу 1908. и, последњу, у Новом Саду 1927. године.”

¹⁹⁹ Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003), p. 21.

²⁰⁰ О радовима Августа Чернигоја видети монографске публикације Петера Кречича, као и текстове штампане у београдској периодици: Peter Krečić, „Avgust Černigoj, monografska skica”, *Umetnost* (Beograd), br. 65 (1979), str. 20; Peter Krečić, „Doprinos slovenačkog konstruktivizma”, *Moment* (Beograd), br. 1 (1984), str. 10-12.

²⁰¹ F[erdo] Delak, „Slovenačka umetnička avangarda”, *Nova literatura* (Beograd), br.7-8 (1929), str. 209.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Редакциони комитет часописа *Nova literatura* су чинили, између осталих, Алберт Ајнштајн (Albert Einstein), Александра Колонтај (Aleksandra Kollontay), Сергеј Ејзенштајн, Максим Горки, Анри Барбизе, Егон Ервин Киш, Ервин Пискатор, Кете Колвиц, Аптон Синклер, Георг Грос, а од југословена Љуба Бабић, Драгиша Васић, Аугуст Цесарец, Бранко Гавела, Стева Галогача, Драгиша Михајловић.

²⁰⁵ Heinz Luedecke, „Bauhaus u Dessau”, *Nova literatura* (Beograd), br. 10 (1929), str. 280. Лидеке је, заједно са Фердом Делаком, такође и аутор уводног текста тематског броја чувеног немачког часописа *Der Sturm* Херварта Валдена (Herwart Walden), штампаног 10. јануара 1929. године, који је био посвећен словеначкој авангардној уметности (*Junge Slovenische Kunst*).

²⁰⁶ Индустријалац Живојин Рогожарски је 1924. године основао прву фабрику авиона у Србији. Фабрика авиона Рогожарски је важила за најбољу фабрику авиона дрвених конструкција у тадашњој Југославији. Почела је као столарска радионица непосредно после Првог светског рата и развила се у првокласну фабрику авиона.

²⁰⁷ Како напомиње Бранка Стипанчич, у свом приказу загребачке изложбе из 1984. године, „[и]згледа да неаша средина није осећала потребу за уметником овог профила, којем је за рад потребна сурадња с

различитим друштвеним групацијама, па и с индустријом.” Branka Stipančić, „Izložba radova Ivane Tomljenović”, *Moment* (Donji Milanovac), br. 1 (1984), str. 63.

²⁰⁸ Ljiljana Blagojević, „Odnos funkcije i forme u modernoj arhitekturi Beograda na primeru porodične kuće/vile u periodu između dva svetska rata”, magistarski rad odbranjen na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 1999, str. 60-62.

²⁰⁹ Miško Šuvaković, “Why Impossible Histories?” in Dubravka Đurić and Miško Šuvaković, eds., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003), p. 5.

²¹⁰ О акутном стамбеном проблему у Београду видети: Слободан Ж. Видаковић, „Станбено питање и асанација”, *Наши социјални проблеми* (Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1932). „Београд је по превасходству варош чиновника, малог трговца, занатлије, нарочито радника, регрутованих из велике војске сеоских паупера и маловарошких пролетеризованих занатлија. Тај економски мали свет чини око 200.000 душа. Незнатан број од 30.000 имућнијих и једва око 10.000 сјајно ситуираних Београђана – не може се овде узимати у обзир. Зато појава станбеног проблема у форми чисто социјалној, која се манифестује у оскудици малих, јефтиних и хигијенских станова, претставља данас једно врло акутно и врло болно питање Београда и осталих наших градова.” (стр. 109)

²¹¹ Јан Дубови, „Раденичка кућа и Раденички дом”, *Савремена општина* (Београд), бр. 2 (1926), стр. 76.

²¹² Како наводи Зоран Маневић у својој докторској дисертацији, ова три објекта се могу сматрати најранијим примерима свесне примене функционалистичких схватања у периоду београдског раног модернизма. Зоран Маневић, „Појава модерне архитектуре у Србији”, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду, 1979. О социјално ангажованим пројектима Дубовог као и шире, о проблематици становања у међуратном Београду, видети: Ljiljana Blagojević, “The problem of dwelling”, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003), pp. 127-139.

²¹³ Међу пројектима Јана Дубовог су куће за глумца Народног позоришта, инспектора Генералне дирекције царина, индустријалца, трговца, судије, дивизијског генерала, чиновника, пиљара, кројача, бравара, грађевинара, вајара, адвоката, жандармеријског поднаредника и служитеља.

²¹⁴ Зоран Маневић, *Дубови* (Београд: Друштво историчара уметности Србије, 1985), непагинирано.

²¹⁵ Бранко Максимовић, „Проблем ванградских насеља”, Београдске општинске новине (Београд), бр.1 (1930), стр. 17-19.

²¹⁶ Stjepan Planić, ur., *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: Tisak jugoslovenske štampe, D.D., 1932), str. 100.

²¹⁷ Милорад Пантовић, „Дом културе у челику и стаклу, за Београд будућности”, *Политика* (Београд), 6. мај 1935, стр. 8.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Условљеност пројектантских ставова јасно исказаном интелектуалном позицијом аутора, може се уочити и у Пантовићевом критичком чланку из 1937. године: Милорад Пантовић, „Јесу ли досадашњи урбански системи негативни. Ако јесу, да ли постоји могућност примене једног новог система?”, *Савремена општина* (Београд), бр. 10-12 (1937), стр. 253-260, као и у његовим конкурсним пројектима из овог периода.

²²¹ Никола Добровић, „Технички извештај уз скице за новоградњу Матице српске у Новом Саду” (1941), куцани текст [6 страна], Архива Матице српске 1826-1945, 203/1941.

²²² Детаљнију анализу видети у: Марија Милинковић, „Критичка пракса архитекта Николе Добровића: дубровачки период”, магистарски рад одбрањен на Архитектонском факултету Универзита у Београду, 2007, стр. 123-126.

²²³ I. Alić, „Avantgarda naših arhitekata”, *Kronika* (Zagreb), br. 6 (1933), str. 9. Како у стручној литератури не налазимо на друге текстове овог аутора, као ни на биографске податке, могли бисмо претпоставити да је текст писан под псеудонимом. Наводи га Жељка Чорак у књизи која се бави архитектонским опусом Драге Иблера: Жељка Чорак, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata* (Zagreb: Centar za povjesne znanosti, Društvo povjesničara umjetnosti, 1981), str. 176-178.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Planić, ur., *Problemi savremene arhitekture*.

²²⁷ Alić, „Avantgarda naših arhitekata”, str. 9.

²²⁸ Ibid., str. 10.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ I. Alić, „Avantgarda naših arhitekata”, *Kronika* (Zagreb), br. 7 (1933), str. 12.

²³¹ Ibid.

²³² Видети поглавље 2.2 овог рада.

²³³ *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), str. 3.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Andrija Mohorovičić, „Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja“, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), str. 6-8.

²³⁶ Ibid., str. 6.

²³⁷ Ibid., str. 7.

²³⁸ Видети: Kazimir Ostrogović, „Arhitektura SSSR-a 1917-1947. Povodim 20-godišnjice Oktobarske revolucije”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1948), str. 3-8; Branko Maksimović, „Staljinški plan rekonstrukcije Moskve”, *ibid.*, str. 9; Branko Maksimović, „O teorijskom i naučnom radu u oblasti sovjetske arhitekture”, *ibid.*, str. 15-16.

²³⁹ N[even] Š[egvić], „Realizam sovjetske arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1948), str. 16. Видети, такође: Neven Šegvić, „Zablude i kriza buržoaske arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 7 (1948), str. 129-131.

²⁴⁰ Branko Maksimović, „Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), str. 73-75.

²⁴¹ Ibid., str. 75.

²⁴² „Napomene redakcije uz članak prof. B. Maksimovića »Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture«, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), str. 80.

²⁴³ Andrija Mohorovičić, „Prilog teoretskoj analizi problematike arhitektonskog oblikovanja”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1950), str. 5.

²⁴⁴ „Ова чињеница – то јест да се социјалистичка архитектура по своме карактеру битно разликује од капиталистичке архитектуре – ни у ком случају не значи, да се она изолира од опћег развоја архитектуре данашњице, какав захтијев данас поставља совјетска архитектура. То значи, а то би значило и за нас, особито у развоју према развоју савремене технике, заузети потпуно немарксистички став. Наша се архитектура већ у први час свог постанка поставила у к р и т и ч к и о д н о с према свеукупном архитектонском стварању, користећи све напредне, активне моменте архитектуре данашњице.” Neven Šegvić, „Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), str. 7.

²⁴⁵ Видети: Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije: 1918-1978. Knj. 3: Socijalistička Jugoslavija: 1945-1988* (Beograd: Nolit, 1980), str. 120-161.

²⁴⁶ Александар Кадиевић, „О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима”, *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 83.

²⁴⁷ „Руковођени правилном линијом наша Партије, наши архитекти нису упали ни у формализам, што карактеризира архитектуру СССР, која је одраз њиховог идеолошког догматизма и ревизионизма марксизма. Зато смо свијесни тога, да је наш положај у развијању архитектуре социјализма веома одговоран. Напредни архитекти свијета, разочарани архитектуром и урбанизмом у СССР, у суштини нестваралачком и несоцијалистичком, очекују од нас стварне резултате на подручју арххитектуре и урбанизма, резултате који ће обогатити опћу архитектуру и урбанизам, јер њих може реализирати само земља истинског социјализма.” „Zaključci Prvog savetovanja arhitekata i urbanista FNRJ o pitanjima arhitekture i urbanizma, održanog u Dubrovniku od 23. do 25. novembra 1950.”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), str. 5.

²⁴⁸ Процес ослобађања од доктрине социјалистичког реализма се одвијао паралелно у свим областима уметничког стваралаштва. Историчар Бранко Петрановић о томе пише: „Политичка критика стаљинизма, пробијање блокаде, увођење радничких савета и друге друштвено-економске промене, уз већи додир југословенских грађана са западним светом, колико до јуче проглашаваним ‘гњилим’ и ‘декадентним’, ‘империјалистичким’ и ‘непријатељским’, утицали су и на појаву и развој критичких расправа о слободи стваралаштва. Најпре су почела да се критички испитују утилитаристичка схватања о улози уметности и науке. Преломну границу ових расправа означавали су Трећи пленум ЦК СКЈ, говор Едварда Кардеља у Словеначкој академији наука, изложба Петра Лубарде у Београду 1951. године и Конгрес књижевника с рефератом Мирослава Крлеже 1952 [Krlježa, Miroslav. „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani (5. 10. 1952)”, u: Mikecin, Vjekoslav i Vladimir Štokalo, ur. *Svijet umjetnosti: marksističke interpretacije*. Zagreb: Školska knjiga, 1976, str. 13-44]. (...) Нова идејна струјања

одбацивала су естетику социјалистичког реализма; подвргавани су критици совјетски узор, жигосан ждановизам у културном стваралаштву, теорија одраза, герасимовштина у сликарству и тимофејевштина у теорији књижевности.” Petranović, *Istorija Jugoslavije: 1918-1978*, str. 324-325.

²⁴⁹ Видети поглавље 2.1 овог рада.

²⁵⁰ О разговорима је, како сведочи Иван Пицел, излазио кратак извештај у новинама, али је детаљније белешке касније било немогуће пронаћи. Како тврди Пицел, то је био „врашки добар материјал”. „Ivan Picelj. Interview” in: *Political Practices of (post-)Yugoslav Art: Retrospective 01* (exhibition catalogue), Museum 25th of May, Belgrade, November 29th – December 31st 2009, p. 77.

²⁵¹ Vjenceslav Richter, „Asistencija i angažiranost. O nekim fundamentalnim pitanjima arhitekture”, *Praxis* (Zagreb), br. 4-5 (1965), str. 574-579.

²⁵² Jerko Denegri, „Rasprava Grgo Gamulin – Vjenceslav Richter o apstraktnoj umjetnosti”, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja* (Zagreb: Horetzky, 2003), str. 89-94.

²⁵³ Цитирано у: Denegri, „Rasprava Grgo Gamulin – Vjenceslav Richter o apstraktnoj umjetnosti”, str. 90.

²⁵⁴ Ibid., str. 92.

²⁵⁵ Vjenceslav Richter, „Zarobljene teorije. Povodom članka ‘Zarobljeni oblici’ profesora Grge Gamulina u ‘Vjesniku’“, *Krugovi* (Zagreb), br. 1 (1952), str. 87.

²⁵⁶ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 158.

²⁵⁷ Ibid., p. 159.

²⁵⁸ Udo Kultermann, “Plan for Skoplje” in: *Kenzo Tange: Architecture and Urban Design 1946-1969*, (Zürich: Verlag für Architektur Artemis Zürich, 1970), pp. 262-281.

²⁵⁹ Vladimir Bjelikov, „Nova dispozicija i koordinate gradskih centara”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 39 (1966), str. 3-6. У овом тексту, Бјеликов предлаже програмску редефиницију централне зоне Новог Београда и зоне око Београдског сајма.

²⁶⁰ Ranko Radović, “Smisao i vrednosti eksperimenta i istraživanja u arhitekturi”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 60 (1969), str. 25.

²⁶¹ „Великој архитектури иманентна је неизвесност, покушај, видљива су крила новог, непровереног. Дело синтетизује изворе што их кућа црпе из нових материјала и конструкција, из нових програма и концепта простора и кретања у њему. Дело погађа социјални смисао, антиципира систем формирања облика, предвиђа будући градитељски проседе.” Ibid.

²⁶² Ibid., str. 30.

²⁶³ Navedeno u: Antoaneta Pasinović, „Ideja, utopiја i vizija u delima Andrije Mutnjakovića”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 60 (1969), str. 32.

²⁶⁴ Vjenceslav Richter, *Sinturbanizam* (Zagreb: Mladost, 1964).

²⁶⁵ Љиљана Благојевић, „Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2005, стр.

²⁶⁶ Љиљана Благојевић, *Нови Београд: оспорени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет Универзитета, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007, стр. 203.

²⁶⁷ Ово тумачење би се могло дискутовати из данашње перспективе, у контексту брзог и снажног развоја органске линије у савременој архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси.

²⁶⁸ Благојевић, „Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда”, стр. 104.

²⁶⁹ Ibid., стр. 105.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid., str. 26.

²⁷² Vladimir Bjelikov, „’Telehomo’ saobraćajni sistem grada budućnosti”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 60 (1969), str. 42.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 105.

ПОГЛАВЉЕ 4.1

²⁷⁶ Модерни покрет у Чехословачкој је био још увек у својој раној фази када се Добровић 1923. године вратио у Праг да би почео своју професионалну каријеру. Исте године Карел Тајге (Karel Teige) је постао нови члан редакције часописа *Stavba*, који су 1922. године основали дипломирани студенти Чешког техничког универзитета. За време Тајгеовог уредништва, *Stavba* је постала главни пропагатор модерне архитектуре и идеја међународне европске авангарде, посебно идеја руског конструктивизма и француског пуризма. Према каснијим Добровићевим белешкама, ова два покрета су имала и највећег утицаја на формирање његових ауторских ставова и професионалне оријентације.

²⁷⁷ Видети поглавље 2.1.

²⁷⁸ Главни архитект и један од власника фирме, Бохумир Козак (Bohumir Kozák) (1885-1978) своју архитектонску праксу је започео по завршетку Првог светског рата и убрзо постао један од најуспешнијих чехословачких архитеката. Изградња Масарикових домова му је поверена у пролеће 1925. године, а установа је званично почела са радом у јуну 1928. године. Од 1954. године, комплекс се користи као здравствена институција (*Thomayerova nemocnice*).

²⁷⁹ У међуратном периоду, Чехословачка је имала један од најнапреднијих закона социјалне политике у Европи, који је обезбеђивао осмочасовно радно време, низак ниво незапослености, право гласа за жене и ефикасан државни систем здравствене заштите. Такође је имала закон који је омогућавао експропријацију земљишта за јавне потребе и тако обезбеђивао релативно јефтино грађевинско земљиште за изградњу радничких насеља, здравствених и социјалних установа. Гаранције и финансијска помоћ државе, заједно са општинским фондовима и политиком пореских олакшица створили су повољне услове за решавање стамбене кризе и социјалних проблема друштва. Поред Масарикових домова, установе социјалне заштите, болнице и прихватилишта за незбринуту децу, старе и болесне, грађене су и у другим градовима Чехословачке, било као пројекти државне политике, било као резултат приватног предузетништва. Најпознатији пример приватне иницијативе у овој области је комплекс установа сагређен у оквиру фабрике Бата, у Злину.

²⁸⁰ Видети: Nikola Dobrović, *Tehnika urbanizma 1/B: Obrasci* (Београд: Научна књига, 1957), стр. 174.

²⁸¹ Заоставштина архитекта Николе Добровића, Музеј науке и технике, одељење архитектуре, у Београду, некаталогизован материјал. Од пројекта виле Бранка Лазаревића сачуван је само цртеж који приказује основу спрата.

²⁸² Ljiljana Babić, „Arhitekt Nikola Dobrović (12.2.1897.-11.1.1967.)”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 43 (1967), str. 25.

²⁸³ Тања Дамљановић, „Прилог проучавању прашког периода Николе Добровића”, *Саопштења* (Београд), XXVII-XXVIII (1995-1996), стр. 237-251. С обзиром на то да се налазе у близини Масарикових домова, Дамљановић претпоставља да је израда ових пројеката поверена Добровићу захваљујући резултатима његовог претходног рада, а коинциденција да су оба наручиоца имала праксу у области медицине додатно потврђује ове претпоставке.

²⁸⁴ Theo Van Doesburg, „Jugoslavija: Suprotstavljeni uticaji – Nikola Dobrović i srpska tradicija” (1931) u: Miloš R. Perović i Spasoje Krnić, ur. *Nikola Dobrović: eseji, projekti, kritike* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu i Muzej arhitekture, 1998), str. 216. Оригинални текст: Theo van Doesburg, “Architectuurvernieuwingen in Servie, Polen, Japan, enz.”, *Het Bouwbedrijf* (Den Haag), vol. 7, no. 13 (20.6.1930), pp. 259-262.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Према Тањи Дамљановић, фотографија је први пут објављена у часопису *Stavitel* (Praha), no. 10 (1929), str. 136. (Damljanović, „Uticaj moderne češke arhitekture na razvoj arhitekture Srbije u periodu između 1918-1941”, str. 136). Касније је поново публикована у часописима *Architekt* (Praha), br. 10 (1930), str. 198; *Het Bouwbedrijf* (Den Haag), br. (1930), p. 261 and 262; *Arhitektura* (Ljubljana), br. 11 (1932), str. 280.

²⁸⁷ Theo van Doesburg, “Architectuurvernieuwingen in Servie, Polen, Japan, enz.”, p. 261. Наслови на холандском језику су: “Atelier met woning (1928)” and “Apotheek met woning (1929)”.

²⁸⁸ Тања Дамљановић, „Прилог проучавању прашког периода Николе Добровића”, стр. 248. Видети репродукције Добровићевих оригиналних цртежа и планова које су приложене уз овај текст.

²⁸⁹ Прву реконструкцију је радио Бохумир Козак, 1936. године, вероватно у координацији са Николом Добровићем. У овој реконструкцији, летња тераса је затворена и претворена у апартмане. У каснијим реконструкцијама, сличне промене су извршене на отвореној пасарели. Видети: Тања Дамљановић, „Uticaj moderne češke arhitekture na razvoj arhitekture Srbije u periodu između 1918-1941.”, стр. 145-146.

²⁹⁰ Nikola Dobrović, "Jugoslavenski dom u Pragu", *Československo-Jihoslovanská Revue* (Prague), no. II (1931-1932), str. 194. Цитирано у: Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, p. 108.

²⁹¹ Babić, „Arhitekt Nikola Dobrović (12.2.1897.-11.1.1967.)”, str. 25.

²⁹² Damljanović, „Uticaj moderne češke arhitekture na razvoj arhitekture Srbije u periodu između 1918-1941.”, str. 140.

²⁹³ Видети: Марија Милинковић, „Критичка пракса архитекта Николе Добровића: дубровачки период (1934-1943)”, магистарски рад одбрањен на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2007.

ПОГЛАВЉЕ 4.2

²⁹⁴ „Изложба ‘Земље’ у Београду наишла је на велику подршку београдске интелектуалне левеце (Богдановић, Добровић, Рибар, Ристић и др.). Критике београдске штампе готово су без изнимке позитивне, за разлику од загребачке која или шути (лијева штампа) или ју екстремно напада, као ‘Хрватска стража’ која објављује напис под насловом ‘Марксистички пропагандисти обилазе државом’ (10. III 1935).” Ivanka Reberski, „Kronologija”, *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, katalog izložbe (Zagreb: Umetnički paviljon, 1971), str. 191.

²⁹⁵ M[irko] Kujačić, „Izložba Zemlje u Beogradu”, *Savremeni pogledi* (Slavonski Brod), br. 4 (1935), str. 121.

²⁹⁶ Наведено у: Reberski, „Kronologija”, str. 191-192. Текст службеног документа о забрани даљег одржавања изложби ликовна групе „Земља” видети у: Ivanka Reberski, „Zemlja u riječi i vremenu“, *Život umjetnosti* (Zagreb), br. 11-12 (1970), str. 69. У документу су дати основни подаци о групи и тек завршеној београдској изложби: цитат из веома посећеног предавања Вилима Свечњака и низ критичких тема приказаних на изложеним сликама. Такође се наводи да је најеминентнији предстасвник тенденције, Крсто Хегедушић, био „један од главних сарадника комунистичког часописа „Данас”, који је излазио у Београду, а који су уређивали књижевници Мирослав Крлежа, комуниста, и Милан Богдановић, републиканац из Београда“ и да је „[н]а архитектонском делу изложбе, као и на табелама са статистичким подацима приказана (је) слаба потрошња пшенице у исхрани нашег народа, употреба дрвених плугова, примитиван начин становања и однос града и села.”

²⁹⁷ Аноним, „Освећење Новинарског дома у Београду”, *Београдске општинске новине* (Београд), бр. 4 (април 1935), стр. 280.

²⁹⁸ Ibid., стр. 281.

²⁹⁹ Ibid., стр. 280.

³⁰⁰ Видети: Tomislav Premerl, „Arhitektonska i društvena avangarda. Djelovanje arhitekta u ‘Zemlji’“, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 26 (1979), str 30-31, (30). Cf. I. Alić, „Avangarda naših arhitekata“, *Kronika* (Zagreb), br. 6 i 7 (1933), str. 9-10. i 12.

³⁰¹ Ljiljana Blagojević, „Odnos funkcije i forme u modernoj arhitekturi Beograda na primeru porodične kuće/vile u periodu između dva svetska rata“, magistarski rad odbranjen na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 1999, str. 60-62.

³⁰² Љиљана Благојевић, „Општи карактер и даље кружи!“, 33. *Салон архитектуре*, каталог изложбе одржане 24.3-30.4. 2011 (Београд: Музеј примењене уметности, 2011), стр. 17-20.

³⁰³ О улози Групе архитеката модерног правца у модернизацији и де-провинцијализацији стручне праксе у Београду видети: Ljiljana Blagojević, “Group Identity”, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, pp. 57-78.

³⁰⁴ Ernest Weissmann, „Imali smo drugu verziju povelje“, *Arhitektura* (Zagreb), br. 189-195 (1984-1985), str. 33.

³⁰⁵ Andrej Uchytel i Ariana Štulhofer, *Arhitekt Ernest Weissmann* (Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2007).

³⁰⁶ Радну групу „Загреб“ су 1932. године основали архитекти Владо Антолић, Душан Хећимовић, Звонимир Кавурић, Јосип Пичман, Богдан Теодоровић и Ернест Вајсман. Група је расформирана 1934. године. Видети: Тамара Вјажић Klarin, „Radna grupa Zagreb – osnutak i javno djelovanje na hrvatskoj kulturnoj sceni“, *Prostor* (Zagreb), br. 13 (2005), str. 41-45.

³⁰⁷ О Вајсмановом раду у оквиру Уједињених нација видети: M. Ijlal Muzaffar, “The Periphery Within: Modern Architecture and the Makung of the Third World”, phd dissertation, Department of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, 2007.

³⁰⁸ Neven Šegvić, „Haarlemski egzodus Ernesta Weissmanna“, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 1-2 (1991), str. 16. О улози Ернеста Вајсмана и његовог пројекта Дома југословенских новинара у историји архитектуре у Београду и Србији, видети такође: Зоран Маневић, „Појава модерне архитектуре у Србији“, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду,

1979, стр. 211; као и рецентни текст Александра Кадијевића: Александар Кадијевић, „Новинарски дом: значајно остварење хрватских архитеката у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. 12 (2011), стр. 117-128.

³⁰⁹ Поред Дома штампе, изведени су пројекти Агрономског и млекарског павиљона Шумарско-пољопривредног факултета у Загребу, који је урађен у оквиру Радне групе „Загреб” и реализован у периоду 1932-1935. године, вила Подвинец у Загребу, 1933-1936, вила *Krauss* у Загребу из 1936. и пројекат властитог летњиковца у Малом Лошињу из 1962. године. Извор: Uchytíl i Štulhofer, *Arhitekt Ernest Weissmann*, стр. 86.

³¹⁰ Šegvić, „Haarlemski egzodus Ernesta Weissmanna”, стр. 16.

³¹¹ Аноним, „Леп успех београдских новинара. Данас, 15. јула 1934. године, освећују се темељи Новинарског дома у Београду”, *Новинарски гласник* (Београд), бр. 3 (15. јул 1934), стр. 1.

³¹² Ibid. У мемоарима Николе Драгићевића помиње се сума од 3,2, односно 3,6 милиона динара заједно са централним грејањем. Никола Драгићевић, „Изградња дома новинара” у: Михаило Бјелица, ур., *Два века српског новинарства* (Београд: Институт за новинарство, 1992), стр. 216.

³¹³ „Како је ова сума знатно прекорачила наше финансијске могућности, то смо, у заједници са понуђачем, пројектантом г. Вајсманом и надзорним инжењером г. Максимовићем, приступили проучавању могућности редукација, које се могу извршити за знатан износ без оштећења зграде у било ком погледу.” Влад. Миленковић, „Сређивање прилика у централној управи и припреме за грађење дома”, *Новинарски гласник* (Београд), бр. 2 (22. април 1934), стр. 2.

³¹⁴ Гласило удружења је 1934. године објавило да су преко Потпорног фонда за грађење Новинарског дома прикупљени следећи прилози: „Дом ученица средњих школа, прилог за дом 500, Боса Јањић, удова 1000, г. фон Хасел, немачки посланик, 2000, Сима Сотировић, хотелијер 1000, Уредништво „Правосуђа” 300, Друштво Мајка Јевросима 200, Гл. одбор Кнегиње Зорке 1000, Ј. Пешић, благајник Удружења инжењера и архитеката 300, Предузеће „Батињол” 500, „Двијета Зузорић”, Удружење Пријатеља уметности 200, Удружење резервних официра и ратника 500, Фабрика „Бата” у Борову 25.000 динара.” Аноним, „Списак приложника, за Новинарски дом”, *Новинарски гласник* (Београд), бр. 2 (22. април 1934), стр. 4.

³¹⁵ Михаило Бјелица, „Изградња новинарског дома”, Хроника новинарског удружења 1881-1941 (Београд: Удружење новинара Србије, Југословенски институт за новинарство, 1988), стр. 102.

³¹⁶ Никола Драгићевић, у то време благајник Удружења и један од три члана Извршног одбора за градњу Новинарског дома, у својим сећањима пише: „Показало се да за око 2,3 милиона динара,

рачунајући ту и поклоњени грађевински материјал, можемо добити један спрат више од раније предвиђених, као и централно грејање, намештај и другу опрему за клупске просторије. Зато сам извођачу грубих радова, инжењеру Угричићу наредио, без претходног одобрења управе Удружења, да после четвртог изградни и истоветан пети спрат са становима за издавање, а заврши са сасвим другачијим шестим спратом.” Никола Драгићевић, „Изградња дома новинара” у: Михаило Бјелица, ур., *Два века српског новинарства* (Београд: Институт за новинарство, 1992), стр. 216.

³¹⁷ Пројекат Дома Југословенског новинарског удружења у Франкопановој улици 28, Београд (18. септембар 1933). Документација Дома Југословенског новинарског удружења, Фонд ОГБ – Техничка документација, F 25-8-32. Историјски архив Београда,

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ernest Weissmann, „О естетици и архитектури” у: Stjepan Planić, ур. *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: Tisak jugoslovenske štampe, D.D., 1932), str. 103-111. О Вајсмановим ауторским позицијама и интерпретацији идеја СИАМ-а видети: Ернест Вајсман, „Битни основи архитектуре нису формалне ни естетске него економске и социјалне природе”, *Политика* (Београд), 18. април 1935, стр. 10.

³²¹ Пројекат за Дом штампе у Београду (копије планова), 24. март 1933; Пројекат детаља степеништа, 30. јул 1935; План преправке приземља Дома Југословенског новинарског удружења (копија плана), 30. јун 1936, Документација Удружења новинара Србије, Београд.

³²² Цртежи су обележени великим штампаним словима (Courier), на сличан начин као и пројекти настали у Ле Корбизјеовом бироу у време када је Вајсман радио као његов сарадник: **DSB₁ PODRUM**; **DSB₃ MEZANIN**; **DSB₄ 1,2,3,4,5 KAT**; **DSB₅ SOLARIJ**. **DSB** је скраћеница за Дом штампе у Београду. На исти начин су скраћеницом обележени и Вајсманови цртежи у конкурсном пројекту за Санаторијум туберкулозе кости и зглобова у Краљевици из 1929. године (**STKZ**) и за Жидовску болницу у Загребу из 1930 (**ZBZ**). Видети: Stjepan Planić, ур. *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: Tisak jugoslovenske štampe, D.D., 1932), str. 51 i 46. Исту типографију налазимо и у радовима Милорада Пантовића, који је такође, нешто касније, био ангажован у Ле Корбизјеовом бироу.

³²³ Saša Mihajlov i Biljana Mišić, „Palata Glavne pošte u Beogradu”, *Nasleđe* (Beograd), br. 9. (2008), str. 239-264.

³²⁴ Tomislav Premrl, „Josip Pičman. Život i djelo”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 337-338 (1981), str. xxix.

³²⁵ Аноним, „Леп успех београдских новинара”, стр. 1-2.

³²⁶ „Мишљење Грађевинског одбора”, кучани текст [1 страна], 26. јун 1936, Документација Удружења новинара Србије у Београду. План преправке приземља садржи управо ова објашњења и поправке према примедбама Грађевинског одбора.

³²⁷ Cf. „Dom Novinarskog udruženja u Beogradu: Tehnički opis“, kucani tekst [1 strana], Dokumentacija Udruženja novinara Srbije u Beogradu, nedatirano; „Dom štampe u Beogradu: Tehnički opis“, kucani tekst [3 strane], Dokumentacija Udruženja novinara Srbije u Beogradu, nedatirano.

³²⁸ Гордана Митровић, „Бранко Максимовић, сто година од рођења”, *23. салон архитектуре* (Београд: Музеј примењене уметности, 2001), стр. 2-14.

³²⁹ Упоредити Ernest Weissmann, “Die Wohnung für das Existenzminimum (Stan za egzistencioni minimum)”, *Grđevinski vjesnik* (Zagreb), br. 1 (1932), str. 83-84. и Бранко Максимовић, „Станови за минимум егзистенције (Поводом Другог Интернационалног конгреса за Ново грађење)”, у: *Проблеми урбанизма* (Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1932), стр. 69-76. (Први пут штампано као: „Рационализам модерних станова за минимум егзистенције”, *Београдске општинске новине* (Београд), бр. 4 (1930), стр. 486-490).

³³⁰ Љиљана Благојевић, „Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2005, стр. 22-23.

³³¹ Заоставштина Бранка Максимовића, Музеј примењене уметности у Београду, некаталогизован материјал.

³³² Jerko Denegri, „Dva napisa Rastka Petrovića o grupi Zemlja”, *Polja* (Novi Sad), br. 435 (2005), str. 24-31. Видети, такође: Rastko Petrović, „Povodom izložbe udruženja ‘Zemlja’ Zagreb. Za novu umetnost”, *Nova literatura* (Zagreb), br. 11 (1929), str. 315-316. и Растко Петровић, „Изложба ‘Земља’. Крсто Хегедушић са друговима излаже у Београду”, *Политика* (Београд), 3. март 1935, стр. 13.

³³³ Ibid., str. 31.

³³⁴ Упоредити, на пример, текст „Тежње савремене архитектуре” Бранка Максимовића из 1930. године (поново публиковано у: Бранко Максимовић, *Проблеми урбанизма* (Београд: Издавачка књижарница Геце Кона), 1932, стр. 119-125) и Вајсманов есеј „О естетици и архитектури” из 1931. (Ernest Weissmann, „О естетичи и архитектури” у: Stjepan Planić, ur. *Problemi savremene arhitekture* (Zagreb: Tisak

jugoslovenske štampe, D.D., 1932), str. 103-111). „Говорити и лепоти и доброти једне зграде, о њеној вредности, придавати јој извесне квалитете само према њеном спољашњем изгледу било би скоро исто што и дати оцену о једној књизи према њеном повезу или формату”, пише Максимовић (Максимовић, *Проблеми урбанизма*, стр. 121). На сличан начин, Вајсман такође говори о секундарном значају естетике у архитектури: „Савремено социјално назирање тражи да се „лепота” не сматра сврхом архитектуре” (Weissman, “О естетици и архитектури, str. 105). „Архитектонска форма излази из савршене реализације стварних захтјева неке функције. $A = f(F.T)$ Да ли је та форма „лијепа” или није, нас се не тиче. Оно што је још јучер било „лијепо”, данас више није. Оно што је данас „лијепо”, сутра ваљда више неће бити” (ibid, str. 111).

³³⁵ Ernest Weissmann, „Imali smo drugu verziju povelje”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 189-195 (1984-1985), str. 32-37.

³³⁶ Аноним, „Београдски инжењери и архитекти устају против тога да се послови поверавају иностраним стручњацима, без консултација наших људи”, *Политика* (Београд), 20.8.1939, стр. 12; Аноним, „Архитекте против подизања стадиона у Доњем граду”, *Време* (Београд), 16.12.1940, стр. 10; О улози Бранка Максимовића у публикавању ових текстова, видети: Зоран Маневић, „Архитектура и политика (1937-1941)”, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Нови Сад), бр. 20 (1984), стр. 300-301.

ПОГЛАВЉЕ 5.1

³³⁷ У документацији из периода забележено је да је Комисија ЦК за Историју Партије 8. октобра 1958. године расправљала о потреби стварања Музеја Револуције, као одговор на иницијативу Централног одбора Савеза бораца и писмени предлог Веље Стојнића. „Летопис рада на стварању Музеја револуције народа Југославије”, куцани текст [6 страна], Музеј револуције народа и народности Југославије, 477 – Ф19, Архив Југославије у Београду.

³³⁸ Цитирано у: Ivan Kovačević, „Музеј револуције народа Југославије”, *Jugoslovenski istorijski časopis* (Београд), br. 1 (1962), str. 127.

³³⁹ Цитирано у: Даница Абрамовић, „Суреп и Музеј револуције народа Југославије”, *Библиотекар* (Београд), бр. 4 (1968), стр. 287.

³⁴⁰ У писму датираним 16. септембра 1960. године, Милорад Панић-Суреп се обраћа Народном одбору Општине Нови Београд са молбом за добијање урбанистичко-грађевинских услова за градњу Музеја.

У писму пише: „У оквиру урбанистичког решења ансамбла између зграде ЦК СКЈ и ушћа Саве у Дунав, дефинитивно је [актом Урбанистичког завода од 25. јуна 1960] одређено место за зграду Музеја револуције народа Југославије.” Милорад Панић-Суреп Народном одбору Општине Нови Београд, 16. септембар 1960, ИАБ-СО Нови Београд, блок 13, кутија 1, Историјски архив Београда.

³⁴¹ „Урбанистичко-технички услови за изградњу Музеја револуције народа Југославије на територији Општине Нови Београд”, куцани текст [3 стране], 24. март 1961, Документација Музеја револуције народа и народности Југославије, 477 – Ф19, Архив Југославије у Београду, стр. 1-2.

³⁴² Распис конкурса за Музеј револуције народа и народности Југославије, куцани текст [10 страна], 16. април 1961, Документација Музеја револуције народа и народности Југославије, 477 – Ф19, Архив Југославије у Београду.

³⁴³ Изложбени простор музеја је изражен у симези: 1) Раздобље до 1919. године: 400 м'; 2) Раздобље 1919-1929. године: 285 м'; 3) Раздобље монархистичко-војне диктатуре (1929-1934. године): 70 м'; 4) Раздобље учвршћења Партије и организовања борбе против фашизма (1934-1941): 440 м'; 5) Раздобље рата и Социјалистичке револуције: 2.150 м'; 6) Раздобље обнове и изградње: 350 м'; 7) Раздобље даље изградње социјализма под условом борбе са Информбироом: 500 м'; 8) Раздобље од VI до VII Конгреса: 200 м'. Поред овако дефинисане сталне поставке, предвиђене су и две сале за повремене изложбе чији је простор изражен у симези 605 м'. Наведено у: Ibid.

³⁴⁴ Конкурсну комисију су чинили: Родољуб Чолаковић (потпредседник СИВ-а), Александар Ђорђевић (директор Урбанистичког завода Београда), Антун Аугустинчић (вајар), Драгиша Брашован (архиткет), Иво Штрукаљ (архитект, делегат Савеза архитеката Југославије), Јован Веселинов (потпредседник Народне скупштине НР Србије), Крсте Црвенковски (секретар за просвету и културу СИВ-а), Милорад Панић-Суреп (директор Музеја револуције), Ото Бихаљи Мерин (књижевник), Петар Брајовић (генерал, члан савета Музеја револуције), Војин Симеоновић (главни инжењер за припрему у Дирекцији за изградњу Новог Београда). Другу награду на конкурс је добио и пројекат Војтеха Делфина и Гроздана Кнежевића, а трећу награду су добили ауторски тимови: Милан Чанковић, Љуба Перић и Емил Сершић (1/III) и Светислав Личина и Љиљана Јовановић (2/III). Наведено у: „Natječaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1961), str. 19.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Miloš Perović i Velimir Tomić, „Lokacija i urbanističko-tehnički uslovi za Muzej revolucije u bloku 13 na Novom Beogradu” (jun 1977), kucani tekst [54 strane] u okviru elaborata Zavoda za planiranje razvoja grada Beograda, Zaostavština Vjenceslava Rihtera, Galerija Richter u Zagrebu, str. 1. Завод за планирање развоја града Београда основан је 1974. спајањем Урбанистичког завода града Београда и Градског завода за друштвено планирање. Наручилац елабората је Дирекција за изградњу и реконструкцију Београда, а елаборат су потписали директор Завода, Стеван Јовановић, директор Сектора за опште планирање, Велимир Томић и руководилац тима, Милош Перовић.

³⁴⁹ Ibid., str. 2.

³⁵⁰ У међувремену, предузеће „Модул” је израдило нови идејни пројекат Музеја, за локацију у блоку 20. Видети: Идејни пројекат Музеја револуције народа и народности Југославије (1972), Музеј револуције народа и народности Југославије, 477 – 24, Архив Југославије у Београду.

³⁵¹ Наведено у Славко Шакота, „Пројекат нове зграде Музеја револуције народа и народности Југославије”, *Текстови, нацрти, фотографије пројекта Музеја револуције народа и народности Југославије* (Београд: Музеј револуције народа и народности Југославије, недатирана публикација [1977]), непагинирано.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Perović i Tomić, „Lokacija i urbanističko-tehnički uslovi za Muzej revolucije u bloku 13 na Novom Beogradu”, str. 4.

³⁵⁴ „Izveštaj o pregledu tehničke dokumentacije glavnog projekta Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije” (1978), kucani tekst [5 strana], Zaostavština Vjenceslava Rihtera, Galerija Richter u Zagrebu.

³⁵⁵ „Полазећи од претпоставке да музеј треба да постане мјесто јаке фреквенције и дужег учесталог задржавања посјетилаца, те на тај начин и инспиративна школа будућим нараштајима, мислило се на то да он својим екстеријером постане привлачна точка боравишта гдје се уз необавезан боравак на отвореном примају одређене истине о нама као континуитету једног стремљења ка слободи које датира из дубине наше историје.” Vjenceslav Richter, „Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije. Situacioni plan“ (1978), kucani tekst [2 strane], Zaostavština Vjenceslava Rihtera, Galerija Richter u Zagrebu, str. 2.

³⁵⁶ „Музеј револуције народа и народности Југославије. Interieur”, кучани текст [__ страна], Заоставштина Вјенцеслава Рихтера, Галерија Рихтер у Загребу. У изради пројекта ентеријера су као сарадници учествовали Борислав Скрачић и Божа Антуновић. О изради пројекта ентеријера такође видети: Вјенцеслав Рихтер, „Пројекат унутрашњег уређења Музеја револуције народа и народности Југославије у Београду. Технички опис“, кучани текст [3 стране], ?, стр. 1.

³⁵⁷ Видети поглавље 3.1 овог рада.

³⁵⁸ Љиљана Благојевић, „Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2005, стр. 115.

³⁵⁹ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, translated by Giorgio Verrecchia (1968, London: Granada, 1980), p. 112.

³⁶⁰ Ibid., p. 113.

³⁶¹ Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, translated by E.F.N. Jephcott (London: Verso, 1974), pp. 209-212. Иако је у одређеном истријском тренутку имала значајан критички потенцијал, у тренутку када настаје овај текст (1946/47), иронија је, према Адорну – неефикасна: “*The means of irony have ended up in contradiction with the truth. Irony convicts the object, by taking it for what it claims to be, and without judgement, by blocking out, as it were, the reflecting subject, measuring it by its being-in-itself. It points out the negative by confronting the positive with its own claim to positivity. It sublates itself, as soon as it adds the interpreting word. It thus presupposes the idea of what is self-evident, originally of social resonance. Only where a compelling consensus of subjects is assumed, is subjective reflection, the fulfillment of the conceptual act, superfluous.*”

³⁶² Вјенцеслав Рихтер, „Музеј револуције народа и народности Југославије”, *Политика* (Београд), 29. октобар 1977, стр. 15.

³⁶³ Jerko Denegri, „Rasprava Grgo Gamulin – Vjenceslav Richter o apstraktnoj umetnosti”, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja* (Zagreb: Horetzky, 2003), str. 92. Своје ставове о улози савременог архитекта у социјалистичком друштву Рихтер је најјасније формулисао у тексту „Асистенција и ангажираност”, који је публикован у часопису Praxis: Vjenceslav Richter, „Asistencija i angažiranost. O nekim fundamentalnim pitanjima arhitekture”, *Praxis* (Zagreb), br. 4-5 (1965), str. 574-579.

³⁶⁴ Jerko Denegri, „EXAT-51 između povijesti i suvremenosti”, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, str. 105.

³⁶⁵ Vera Horvat-Pintarić, *Vjenceslav Richter* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970), str. 21.

³⁶⁶ Како се помиње у манифесту из 1951. године, тројица зачетника групе, Вјенцеслав Рихтер, Иван Пицел и Александар Срнец, спроводе већ од 1948. године континуирану експерименталну делатност, а почетком 1960-их година, њихова истраживања добијају, у оквиру покрета Нове тенденције, нови ниво оперативности. Прва изложба *Нове тенденције* је одржана у августу 1961, у Градској галерији савремене умјетности у Загребу, управо у време када је Рихтер радио на конкурсном пројекту Музеја револуције. За чланове ЕХАТ-а, како наводи Денегри, ангажовање у оквиру овог покрета је значило улазак у следећу радну етапу на линији коју су претходно поставили. Jerko Denegri, „Nove tendencije”, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja* (Zagreb: Horetzky, 2003), str. 163.

³⁶⁷ „Lokacija i urbanističko-tehnički uslovi za Muzej revolucije u Bloku 13”, kucani tekst, [54 strane], Zavod za planiranje razvoja grada Beograda, Beograd, juni 1977, Zaostavština Vjenceslava Rihtera, Galerija Richter u Zagrebu.

³⁶⁸ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994), p. 311.

³⁶⁹ „Белешка са састанка одржаног у Савезном секретаријату за правосуђе и организацију савезне управе” (5. април 1977), кучани текст [1 страна], Музеј револуције народа и народности Југославије, 477 – Ф19, Архив Југославије у Београду.

³⁷⁰ Рихтер, „Музеј револуције народа и народности Југославије”.

³⁷¹ Благојевић, „Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, стр. 116.

ПОГЛАВЉЕ 5.2

³⁷² Milan Zloković i Đorđe Zloković, „Značaj modularne koordinacije u projektovanju i konstruisanju zgrada. Primer praktične primene na turističkim objektima za crnogorsko primorje kao sredstva produktivnijeg građenja”, *Produktivnost* (Beograd), br. 9 (1961), str. 583-593.

³⁷³ У форми предлога/препоруке која је инспирисана коментаром Алберта Ајнштајна (Albert Einstein) на Ле Корбизјеов *modulor*, “*Systems of Proportion makes good design easier and bad design more difficult*”, ова резолуција је требало да потврди/обезбеди консензус међу архитектама о значају

пропорцијских система. Резултати гласања, 48:60, говорили су да је преовлађујућа струја била она која је сматрала да је ова тема у то време била *passé*. О ширем контексту ове дебате и њеним консеквенцама видети: Rudolf Wittkower, “The Changing Concept of Proportion”, *Idea and the Image: Studies in the Italian Renaissance* (London: Thames and Hudson, 1978), pp. 109-123.

³⁷⁴ Eva-Marie Neumann, “Architectural Proportion in Britain 1945-1957”, *Architectural History*, Vol. 39 (1996), pp. 197-221.

³⁷⁵ Институт за испитивање материјала СР Србије у Београду је средином 1950-их година, по идеји грађевинског инжењера Бранка Жежеља, конципирао и развио IMS монтажни скелетни систем грађења стамбених и јавних објеката, који ће постати највише примењивана грађевинска технологија у Југославији. Први објекат у систему IMS подигнут је 1957. године у Новом Београду, а до 1982. године је изграђено око 60 000 стамбених јединица, као и низ школа, административних зграда, хотела и других јавних објеката. Такође, применом ове технологије изграђени су и бројни објекти у Италији, Анголи, Бугарској, Египту, Етиопији, Кини, Куби, Грузији, Мађарској, Филипинима, Русији и Украјини. „Sistem IMS. Montažni skeletni sistem građenja stambenih i javnih objekata”, publikacija Instituta za ispitivanje materijala Srbije (Beograd: Institut IMS, n.d.)

³⁷⁶ Предмет овог рада је методологија пројектовања Милана Злоковића, па ће стога текстови и пројекти у којима је поред њега учествовало више аутора у појединим ситуацијама бити интерпретирани као интегрални део његовог стваралачког опуса. Ипак ову апроксимацију треба имати у виду, будући да је допринос осталих актера од суштинске важности, нарочито у његовим касним пројектима.

³⁷⁷ О Злоковићевој улози у појави и развоју модерне архитектуре у Србији видети: Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, pp. 191-225. О динамичном односу између теоријског и практичног рада Благојевић пише: “As Zloković himself seldom referred to his own projects in his theoretical works, current historiography has divided the two into separate compartments, with the praxis deemed representative and favored against the loss of direction in his theory. It is my contention that the constituent facts of Zloković’s architecture and its elaboration in building can be detected only through a reconciliation of his practice and his theory. The key to Zloković’s game is in his work, in which the practices of modernity and of tradition, and of design and theory, are interrelated, without either claiming precedence over the other.” (p. 197)

³⁷⁸ Bogdan Bogdanović, „Povodom dodeljivanja nagrade za životno delo Milanu Zlokoviću”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 22-23 (1963), str. 106.

³⁷⁹ Видети: Зоран Маневић, *Злоковић* (Београд: Институт за историју уметности, Музеј савремене уметности, 1989), стр. 37-38. Од тридесет пет различитих пројеката из послератног периода, колико је наведено у тексту Зорана Маневића, само три Злоковићева пројекта су реализована.

³⁸⁰ На Првом међународном конгресу о пропорцијама у уметности који је одржан од 27-29. септембра 1951. године у Милану, закључено је да је нека врста контролних или регулативних система пропорција пожељна, али конгрес, по речима Рудолфа Витковера, није дао никакве резултате на рад млађе генерације. Wittkower, "The Changing Concept of Proportion", p. 121.

³⁸¹ Nikola Dobrović, „Animomorfni stvaralački proces” u: *Savremena arhitektura 5* (Београд: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, 1971), str. 105. Супротстављајући се академским методама научне естетике Милутина Борисављевића, Добровић уједно негира и значај било каквог геометријског система модуларне координације. Као антитезу академском детерминизму, Добровић формулише синтагму „духовни модул”, наглашавајући при том улогу интуиције у стваралачком процесу. То је „апстрактни размерник [који] нема везе са геометризмом, већ је средство за унутрашње сагледавање квалитетних појава на духовном екрану ствараоца”. Ibid., str. 106. Детаљније о Добровићевом односу према овој теми видети: Марија Милинковић, „’Духовни модул’ архитекте Николе Добровића: анализа модуларне координације на примеру два пројекта из дубровачког периода”, *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 87-103.

³⁸² Поред наведеног текста Љиљане Благојевић, о Злоковићевој пракси у периоду између два рата видети такође: Zoran Manević, „Naši neimari 2: Milan Zloković”, *Izgradnja* (Београд), br. 7 (1980), str. 50; Марина Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића”, *Годишњак града Београда*, књ. XXXVIII (Београд: Музеј града Београда, 1991), стр. 161; Вања Панић, „Афирмација принципа модерне архитектуре и специфичности њихове примене у Србији на примеру јавних објеката архитекте Милана Злоковића”, магистарска теза одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2010.

³⁸³ Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића”, стр. 161.

³⁸⁴ Manević, „Naši neimari 2: Milan Zloković”, str. 50.

³⁸⁵ Le Corbusier, *Ka pravoj arhitekturi* (Београд: Грађевинска knjiga, 1999), str. 187.

³⁸⁶ Le Corbusier, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement a l'architecture et la mécanique* (Paris: Denoel Gonthier, 1977), p. 41.

³⁸⁷ Милан Злоковић, „Утицај пропорцијског система Блонделове капије Св. Дени-а у Паризу на недовољно расветљени проблем пропорција у архитектури”. *Годишњак Техничког факултета Универзитета у Београду за 1946 и 1947*. Београд: Технички факултет Универзитета у Београду, 1949, стр. 45-58.

³⁸⁸ Ibid., стр. 56.

³⁸⁹ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1971). О утицају Витковерове књиге на модерну архитектуру видети: Henry A. Millon, “Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture”, *Journal of Society of Architectural Historians*, Vol. 31, No. 2 (May, 1972), pp. 83-91.

³⁹⁰ Richard Padovan, *Proportion. Science, Philosophy, Architecture* (London and New York: E&FN Spon, 1999), p. 38.

³⁹¹ Видети нарочито текстове Milan Zloković, „Утицај реципрочног залањања хармонијских размера на пропорцијски склоп извесног фасадног система”. *Tehnika* (Београд), br. 6, 7 (1954), str. 833-840, 1001-1006. и Milan Zloković, „Интегрисање ‘Modulor’-а у интернационални модулари систем”. *Архитектура урбанизам* (Београд), br. 6 (1960), str. 28-31.

³⁹² О Злоковићевим публикованим теоријским радовима видети: Татјана Пурић-Зафирошки, „Пропорцијска анализа у текстовима архитекте Милана Злоковића”, *Флогистон* (Београд), бр. 11 (2001), стр. 129-149.

³⁹³ Интернационална организација за стандардизацију је 1957. године у Паризу усвојила величину основног гарађевинског модула од $1 \text{ dm} = 10 \text{ cm} = 1\text{M}$ у земљама са метарским системом мера, односно $4'' = 10,16 \text{ cm}$ у Сједињеним америчким државама и Великој Британији. Злоковић, међутим, сматра да је препорука IUA из 1954. године била пренагљена и да је антропоморфна мера од $5'' \approx 12,5 \text{ cm}$ погоднија као интернационална модулари јединица. Milan Zloković, „О problemu modularne koordinacije mera u arhitektonskom projektovanju”. *Tehnika* (Београд), br. 2 (1954), str. 169-182.

³⁹⁴ Milan Zloković, „Критички осврт на модулари мере стандардних елемената ‘Durisol’ путем анализе две фасадне комбинације у октаметарском систему”. *Tehnika* (Београд), br. 5 (1955), str. 331-227.

³⁹⁵ Milan D. Zloković, Milica M. Mojović и Ђорђе М. Злоковић. „Nova učiteljska škola u Prizrenu. Studijska primena modularne koordinacije mera na projekat zgrade montažnog tipa”. *Zbornik radova Instituta za arhitekturu i urbanizam* (Београд: Институт за архитектуру и урбанизам, 1961), str. 15-22.

³⁹⁶ Злоковићев текст о изградњи новог туристичког насеља у Улцињу је део тематског двоброја часописа *Arhitektura urbanizam* који је у целини посвећен овој теми. О ширем контексту планске изградње југословенског приморја видети: Dimitrije Perišić, „Prostorno planiranje turističkih područja i naselja”, *Arhitektura urbanizam* (Београд), бр. 22-23 (1963), стр. 5 и Aleksandar Đorđević i Uroš Martinović, „Studija prostornog plana turističkog područja opštine Budva”, *ibid.*, стр. 36. и 109.

³⁹⁷ Milan i Đorđe Zloković, „Značaj modularne koordinacije u projektovanju i konstruisanju zgrada”, стр. 583.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*, стр. 584.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, стр. 591.

⁴⁰¹ Љубомир Брновић је рођен 1921. године у селу Бобија, у Ријечи Црнојевића. У Улцињ се са породицом доселио 1928. године. Пре почетка Другог светског рата, запослио се као физички радник у хотелу „Галеб”, на пословима одржавања грејања, а 1943. године прикључује се НОП-у. После демобилизације, 1946. године, поново се запошљава у хотелу „Галеб”, као пословођа, а са двадесет осам година (1949) постављен је за директора овог хотела. Почетком 1960-их година, комплекс туристичких објеката око хотела „Галеб”, новоизграђени хотел „Медитеран”, хотели „Јадран” и „Република”, постају јединствено Хотелско предузеће „Улцињ”, касније „Улцињска ривијера”. Љубо Брновић се налази у управи овог предузећа до 1967. године. Био је народни посланик у Скупштини Црне горе, председник Управног одбора предузећа „Монтенегротурист” и председник Црвеног крста Црне Горе. Умро је 1992. године.

⁴⁰² У тексту о резултатима рада на пројекту Учитељске школе у Призрену, Милан Злоковић такође наглашава значај и улогу различитих учесника у пројектовању и изградњи овог објекта. Поред сарадника на пројекту (архитекта Предрага Зрнића, који је аутор предмера и предрачуна и плана инсталације водовода и канализације, инжењера Ладислава Вичека - план инсталације централног грејања и инжењера Слободана Стојиљковића - план електричних инсталација), и учесника у реализацији (грађевинског предузећа „Шар” из Призрена и архитекта Ивана Прокића коме је поверен стручни надзор на градилишту), Злоковић истиче да је за остварење овог пројекта било значајно и „искрено залагање представника месних власти, Мехмета Малићи и Али Даута, као и б. директора Учитељске школе у Призрену – Радомира Ристића.” Zloković, et al., “Nova učiteljska škola u Prizrenu”, стр. 22.

⁴⁰³ Milan Zloković, „Novo turističko naselje u Ulcinju”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 22-23 (1961), str. 47-50.

⁴⁰⁴ Blagojević, *Modernism in Serbia*, pp. 205-225.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 210.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 209. Благојевић цитира текст из Блохове књиге *Das Prinzip Hoffnung* у коме Блох одбацује функционалистичку архитектуру чија је „чистота” и „искреност” илузија. Отвореност, транспарентност и лакоћа модерне архитектуре, сматра Блох, је у супротности са друштвеном стварношћу 1930-их година: “*The broad window, full of nothing but outside world, needs an outdoors full of attractive strangers, not full of Nazis; the glass door right down to the floor really requires sunshine to peer and break in, not the Gestapo.*” Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, translated by Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986), p. 733.

⁴⁰⁷ Цитирано у: Nigel Whiteley, *Reyner Banham: The Historian of the Immediate Future* (Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002), p. 131.

⁴⁰⁸ Milan Zloković, „Novo turističko naselje u Ulcinju”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 22-23 (1963), str. 47.

⁴⁰⁹ Током 1990-их година Туристичко насеље је изгубило своју примарну функцију. Део хотелских јединица је коришћен као стамбени простор. Током 2005. године хотел је приватизован, а затим и реконструисан. Порушене су три зграде најнижег стандарда („Београд”, „Титоград” и „Опатија”), а у преосталим павиљонима је замењена столарија и уграђена климатизација. Уместо њих је предвиђена изградња новог хотела савременог туристичког стандарда. Центар друштвених окупљања је са широких тераса типског ресторана, премештен на новоизграђени базен. При реконструкцији, промене на централној згради са рестораном су биле минималне.

⁴¹⁰ Тумачење Кенета Фремптона (Kenneth Frampton) које се односи архитектуру цркве *Bagsvaerd* Јорна Утзона (Jørn Oberg Utzon) би уједно могло да објасни и ову амбиваленцију у Злоковићевом пројекту: „На једном нивоу можемо да тврдимо да је тај монтажни модуларни склоп у складу не само са вредностима универзалне цивилизације, него да уједно „приказује” своју способност за нормативну примену – док је љуска свода *in situ* ‘не’-структурни изум, саграђен на јединственом положају. Може да се тврди, (...) да овде ово прво афирмише норму универзалне цивилизације, а друго заступа вредности специфичне културе. Слично томе могли би те разноврсне облике бетонских конструкција да разматрамо као однос рационалности нормативне технике и ирационалности симболичке

структуре.” Kenet Frempton, *Moderna arhitektura, kritička istorija*, prevod Marko Nikolić (Beograd: Orion, 2004), str. 315.

⁴¹¹ “The architecture of Milan Zloković resists simple interpretation, for it is abstract and rational yet deeply humanist, functional and pragmatic yet artistic, self-referential in its modernity yet relating to the classical rules of proportion.” Blagojević, *Modernism in Serbia*, p. 221.

⁴¹² Видети поглавље 3.2.

⁴¹³ Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, *Eseji*, prevod Milan Tabaković (Beograd: Nolit, 1974), str. 137. Као уметници, односно архитекти-хирурзи у Тафуријевој књизи *Teorie e storia dell'architettura*, наведени су Валтер Гропиус (Walter Gropius), Ле Корбизје и Мис ван дер Роје (Mies van der Rohe), а у тексту је имплицитно назначено да би то могли бити и неки представници неогматског дела руског конструктивизма. Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, translated by Giorgio Verrecchia (London: Granada, 1980), p. 32.

⁴¹⁴ K. Michael Hays, “Afterword”, in A. Krista Sykes, ed., *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* (New York: Princeton Architectural Press, 2010), pp. 473-474.

ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

⁴¹⁵ Valter Benjamin, *Jednosmerna ulica. Berlinsko detinjstvo (Einbahnstrasse, Berlin, 1928; Berliner Kindheit um 1900, Berlin, 1950; Beograd: Rad, 1977)*, str. 52.

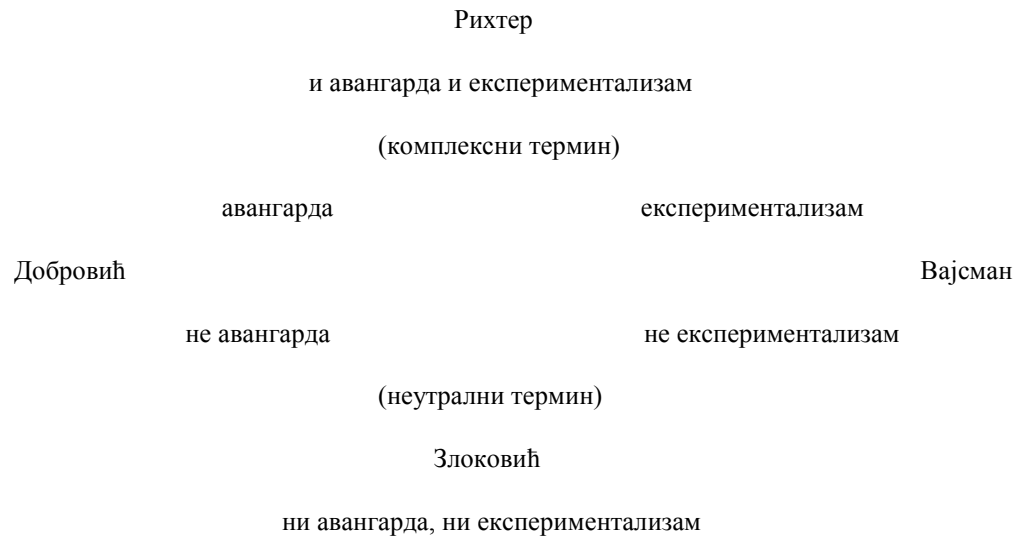
⁴¹⁶ „Будале су они који оплакују пропаст критике. Јер њен час је давно минуо. Критика је ствар правог одстојања. Она је код куће у свету у коме се води рачуна о перспективама и оптикама и где је још могуће заузети неко становиште. Ствари су, у међувремену, пале на одвећ горући начин на леђа људског друштва.” Ibid.

⁴¹⁷ Frederic Jameson, “Synthesis, Irony, Neutralization and the Moment of Truth”, *Archeologies of the Future* (London, New York: Verso, 2005), pp. 170-181.

⁴¹⁸ Cf. Rosalind Kraus, “Sculpture in the Expanded Field”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (The MIT Press, 1985), pp. 276-288.

⁴¹⁹ Jameson, “Synthesis, Irony, Neutralization and the Moment of Truth”, p. 179.

⁴²⁰ Семантички правоугаоник који мапира критичке позиције југословенске архитектонске критичке праксе, у складу са овим тумачењима, конструисали бисмо на следећи начин:



ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ

ОРИГИНАЛНА ПРОЈЕКТНА И ФОТОГРАФСКА ДОКУМЕНТАЦИЈА И АРХИВСКА ГРАЋА

Музеј науке и технике, одељење архитектуре, у Београду.

Заоставштина архитекта Николе Добровића. Оригинални пројекти, рукописи и документи, фотографије из периода. Некаталогизован материјал.

Архив Српске академије наука и уметности у Београду.

Заоставштина архитекта Николе Добровића. Рукописи, документи и фотографије из периода. Историјска збирка бр. 14878.

Архива Матице српске у Новом Саду

Никола Добровић, „Технички извештај уз скице за новоградњу Матице српске у Новом Саду“, куцани текст [6 страна], 1941. Архива Матице српске 1826-1945, 203/1941.

Галерија Рихтер у Загребу

Заоставштина архитекта Вјенцеслава Рихтера. Оригинални пројекти, цртежи и графике, рукописи и документи, фотографије из периода. Некаталогизован материјал.

„Izveštaj o pregledu tehničke dokumentacije glavnog projekta Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije“, kucani tekst [5 strana], 1978.

Perović, Miloš, i Velimir Tomić, „Lokacija i urbanističko-tehnički uslovi za Muzej revolucije u bloku 13 na Novom Beogradu“, kucani tekst [54 strane], jun 1977, Elaborat Zavoda za planiranje razvoja grada Beograda.

Richter, Vjenceslav. „Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije. Situacioni plan“, kucani tekst [2 strane], 1978.

Richter, Vjenceslav. „Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije. Interieur“, kucani tekst [5 strana], nedatirano.

Richter, Vjenceslav. „Projekat unutrašnjeg uređenja Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije u Beogradu. Tehnički opis“, kucani tekst [3 strane], nedatirano.

Архив Југославије у Београду

Документација Музеја револуције народа и народности Југославије. Фонд бр. 477.

„Урбанистичко-технички услови за изградњу Музеја револуције народа Југославије на територији Општине Нови Београд“, куцани текст [3 стране], 24. март 1961.

Распис конкурса за Музеј револуције народа и народности Југославије, куцани текст [10 страна], 16. април 1961.

Идејни пројекат Музеја револуције народа и народности Југославије (1972).

Главни архитектонско-грађевински пројекат Музеја револуције народа и народности Југославије (јун 1978).

„Белешка са састанка одржаног у Савезном секретаријату за правосуђе и организацију савезне управе“, куцани текст [1 страна], 5. април 1977.

„Летопис рада на стварању Музеја револуције народа Југославије”, куцани текст [6 страна], недатирано.

Историјски архив Београда

Документација Дома Југословенског новинарског удружења, Фонд Општина града Београда, Одељење техничке документације, Ф 25-8-32.

Пројекат Дома Југословенског новинарског удружења у Франкопановој улици 28, Београд (18. септембар 1933).

Документација Музеја револуције народа и народности Југославије, ИАБ, СО Нови Београд, блок 13, кутија 1.

Главни архитектонско-грађевински пројекат Музеја револуције народа и народности Југославије (1965).

Карта са обележеном локацијом Музеја револуције у Блоку 15 у Новом Београду из расписа конкурса за Музеј револуције народа и народности Југославије (1961).

Милорад Панић-Суреп Народном одбору Општине Нови Београд, 16. септембар 1960.

Музеј примењене уметности у Београду

Заоставштина архитекта Бранка Максимовића. Оригинални пројекти, рукописи и документи, фотографије из периода. Некаталогизован материјал.

Документација Удружења новинара Србије у Београду

Документација о изградњи Дома Југословенског новинарског удружења у Београду. Копије оригиналних планова, документи, фотографије из периода.

Пројекат за Дом штампе у Београду (копије планова), 24. март 1933.

Пројекат детаља степеништа, 30. јул 1935

План преправке приземља Дома Југословенског новинарског удружења (копија плана), 30. јун 1936.

„Dom Novinarskog udruženja u Beogradu: Tehnički opis”, kucani tekst [1 strana], nedatirano.

„Dom štampe u Beogradu: Tehnički opis”, kucani tekst [3 strane], nedatirano.

„Мишљење Грађевинског одбора”, куцани текст [1 страна], 26. јун 1936.

Приватна фотодокументација породице Рајић (Rajšl)

Приватна фотодокументација породице Врновић

ПЕРИОДИКА

Попис цитираних и позивних периодичних публикација у дисертацији.

Arhitektura (Zagreb): br. 1-2 (1947), br. 4-6 (1948), br. 7 (1948), br. 8-10 (1948), br. 1-2 (1950), br. 5-6 (1950), br. 11-12 (1950), br. 3 (1952), br. 5-6 (1961), br. 189-195 (1984-1985).

Arhitektura (Ljubljana): br. 2 (1931), br. 4 (1932), br. 7 (1932), br. 11 (1932), br. 3-4 (1933), br. 9 (1933).

Arhitektura urbanizam (Beograd): br. 6 (1960), br. 16 (1962), br. 22-23 (1963), br. 39 (1966), br. 43 (1967), br. 60 (1969).

Београдске општинске новине (Београд): бр. 1 (1930), бр. 4 (1930), бр. 4 (1935).

Време (Београд): 26.2.1932, 27.2.1932, 21.4.1932, 22.4.1932, 16.12.1940.

Građevinski vjesnik (Zagreb): br. 1 (1932). br. 2 (1939).

Het Bouwbedrijf (Den Haag): no. 13 (20.6.1930).

Kronika (Zagreb): br. 6 (1933).

Nova literatura (Beograd): br. 7-8 (1929), br. 10 (1929).

Nova literatura (Zagreb): br. 11 (1929).

Савремена општина (Београд): бр. 2 (1926).

Savremeni pogledi (Slavonski brod): br. 4 (1935).

Pečat (Zagreb): br. 1-2 (1939), br. 3 (1939), br. 4 (1939).

Политика (Београд): 3.3.1935, 18.4.1935, 6.5.1935, 20.8.1939, 29.10.1977.

Praxis (Zagreb): br. 1 (1964), br. 4-5 (1965).

Praxis [međunarodno izdanje] (Zagreb): no. 1 (1965).

Hortikultura (Zagreb): br. 2 (1957).

Čovjek i prostor (Zagreb): br. 61 (1957), br. 100 (1960), br. 63 (1957), br. 26 (1979), br. 1-2 (1991).

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ / ПУБЛИКОВАНА ДЕЛА

Попис цитираних и позивних литературе у дисертацији (библиографске јединице су наведене по азбучном реду).

- Абрамовић, Даница. „Суреп и Музеј револуције народа Југославије”, *Библиотекар* (Београд), бр. 4 (1968), стр. 285-287.
- Алић, И. „Авангарда наших архитеката”, *Кроника* (Загреб), бр. 6 и 7 (1933), стр. 9-10. и 12.
- Аноним. „Архитекте против подизања стадиона у Доњем граду”, *Време* (Београд), 16.12.1940, стр. 10.
- _____. „Београдски инжењери и архитекти устају против тога да се послови поверавају иностраним стручњацима, без консултација наших људи”, *Политика* (Београд), 20.8.1939, стр. 12.
- _____. „Леп успех београдских новинара. Данас, 15. јула 1934. године, освећују се темељи Новинарског дома у Београду”, *Новинарски гласник* (Београд), бр. 3 (15. јул 1934), стр. 1-2.
- _____. „Освећење Новинарског дома у Београду”, *Београдске општинске новине* (Београд) бр. 4 (април 1935), стр. 279-280.
- Бјеликов, Владимир. „Nova dispozicija i koordinate gradskih centara”, *Arhitektura urbanizam* (Београд), бр. 39 (1966), стр. 3-6.
- _____. „'Telehomo' saobraćajni sistem grada budućnosti”, *Arhitektura urbanizam* (Београд), бр. 60 (1969), стр. 42.
- Бјелица, Михаило. „Изградња новинарског дома”, *Хроника новинарског удружења 1881-1941*. Београд: Удружење новинара Србије, Југословенски институт за новинарство, 1988, стр. 100-104.
- Брајевић, Винко, и Коста Страјнић. *Misli o čuvanju dalmatinske arhitekture*. Split: Narodna tiskara „Novo doba”, 1931.
- Van Doesburg, Theo. “Architectuurvernieuwingen in Servie, Polen, Japan, enz.”, *Het Bouwbedrijf* (The Hague), vol. 7, no. 13 (20.6.1930), pp. 259-262.
- _____. „Југославија: Suprotstavljeni uticaji – Nikola Dobrović i srpska tradicija” (1931) u: Miloš R. Perović i Spasoje Krunic, ur. *Nikola Dobrović: eseji, projekti, kritike*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Музеј архитектуре, 1998, стр. 214-216.
- Vidaković, Marko. „Zar moderna arhitektura u Dalmaciji?”, *Arhitektura* (Ljubljana), бр. 3-4 (1933), стр. 61-62.
- Видаковић, Слободан Ж. *Наши социјални проблеми*. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1932.
- Delac, F[erdo]. „Slovenačka umetnička avangarda”, *Nova literatura* (Београд), бр.7-8 (1929), стр. 209-212.
- Добровић, Никола. „За савремену или класичну Далмацију? Тумачење случаја са конкурсом за Сплитске Бачвице”. *Време* (Београд), 21.4.1932, стр. 2. и 22.4.1932, стр. 2.
- Dobrović, Nikola. „Jugoslavenski dom u Pragu”, *Československo-Jihoslovanská Revue* (Prague), no. II (1931-1932), стр. 193-195.
- Добровић, Никола. „Органско схватање архитектуре”, *Културен живот* (Скопље), бр. 6 (1961), стр. 17-19.
- Dobrović, Nikola. „Pokrenutost prostora: Bergsonove dinamičke šeme – nova likovna sredina”, *Čovjek i prostor* (Загреб), бр. 100 (1960), стр. 10-11.
- _____. *Savremena arhitektura 1: postanak i poreklo*. Београд: пиšчево издање, 1952.
- _____. *Savremena arhitektura 2: pobornici*. Београд: Грађевинска књига, 1955.
- _____. *Savremena arhitektura 3: sledbenici*. Београд, Грађевинска књига, 1963.
- _____. *Savremena arhitektura 4: misaone pritoke*. Београд: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, 1965.
- _____. *Savremena arhitektura 5*. Београд: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, 1971.
- _____. „Savremena arhitektura i elementi baroka”, *Čovjek i prostor* (Загреб), бр. 63, 15.6.1957, стр. 1. и 8.
- _____. „Savremena arhitektura i mali narodi”, *Arhitektura* (Загреб), бр. 3 (1952), стр. 31. и 48.
- Добровић, Никола. „Савремена безорнаментална архитектура”, *Књижевне новине* (Београд), бр. 57, 24.5.1952, стр. 6.

- Dobrović, Nikola. „Savremena razmatranja o francuskim parkovima”, *Hortikultura* (Zagreb), br. 2 (1957), str. 1-5.
- _____. „Strukturalizam”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 4 (1960), str. 20-23.
- Добровић, Никола. „Теразијска тераса: један савремени проблем престонице”, *Време* (Београд), 26.2.1932, стр. 2. и 27.2.1932, стр. 2.
- Dobrović, Nikola. *Tehnika urbanizma 1B. Obrasci*. Beograd: Naučna knjiga, 1957.
- _____. „Topli i hladni prostorni tonovi u suvremenoj arhitekturi”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 61 (1957), str. 1.
- _____. „U odbranu savremenog graditeljstva”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 2 (1931), str. 33-40.
- Драгићевић, Никола. „Изградња дома новинара”, у: Михаило Бјелица, ур. *Два века српског новинарства*. Београд: Институт за новинарство, 1992, стр. 215-216.
- Дубови, Јан. „Раденичка кућа и Раденички дом”, *Савремена општина* (Београд), бр. 2 (1926), стр. 75-79.
- „Zaključci Prvog savetovanja arhitekata i urbanista FNRJ o pitanjima arhitekture i urbanizma, održanog u Dubrovniku od 23. do 25. novembra 1950.”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), str. 4-13.
- Zdravković, Ivan. „Uzroci i pojava savremene arhitekture”, *Građevinski vjesnik*, (Zagreb), br. 2 (1939), str. 23-25.
- Zloković, Milan. „Integrisanje ‘Modulor’-a u internacionalni modularni sistem”. *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 6 (1960), str. 28-31.
- _____. „Kritički osvrt na modularne mere standardnih elemenata ‘Durisol’ putem analize dve fasadne kombinacije u oktametarskom sistemu”, *Tehnika* (Beograd), br. 5 (1955), str. 331-227.
- _____. „Novo turističko naselje u Ulcinju”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 22-23 (1963), str. 47-50.
- _____. „O problemu modularne koordinacije mera u arhitektonskom projektovanju”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1954), str. 169-182.
- _____. „Stara i nova shvatanja”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 9 (1933), str. 143-144.
- _____. „Uloga neprekidne podele ili ‘Zlatnog preseka’ u arhitektonskoj kompoziciji”, *Pregled arhitekture* (Beograd), br. 1, 2 (1954), br. 3 (1955), str. 11-17, 44-48, 80-85.
- _____. „Uticaj recipročnog zalančavanja harmonijskih razmera na proporcijski sklop izvesnog fasadnog sistema”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 i 7 (1954), str. 833-840 i 1001-1006.
- Злоковић, Милан. „Утицај пропорцијског система Блонделове капије Св. Дени-а у Паризу на недовољно расветљени проблем пропорција у архитектури”, *Годишњак Техничког факултета Универзитета у Београду за 1946 и 1947*. Београд: Технички факултет Универзитета у Београду, 1949, стр. 45-58.
- Zloković, Milan D., Milica M. Mojović, i Đorđe M. Zloković. „Nova učiteljska škola u Prizrenu. Studijska primena modularne koordinacije mera na projekat zgrade montažnog tipa”, *Zbornik radova Instituta za arhitekturu i urbanizam*. Beograd: Institut za arhitekturu i urbanizam, 1961, str. 15-22.
- Zloković, Milan, i Đorđe Zloković. „Značaj modularne koordinacije u projektovanju i konstruisanju zgrada. Primer praktične primene na turističkim objektima za crnogorsko primorje kao sredstva produktivnijeg građenja”, *Produktivnost* (Beograd), br. 9 (1961), str. 583-593.
- Ibler, Drago. „Manifest Zemlje”, *Izložba Udruženja umjetnika „Zemlja”*, Salon Ulrich, Zagreb, studeni 1929.
- _____. „Treba živjeti životom svoga doba...”, *Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe. Zagreb: Naklada tiskare Narodnih novina, novembar 1929, naslovna strana.
- Којић, Бранислав. *Друштвени услови развика архитектонске струке у Београду 1920-1940. године*. Посебна издања Српске академије наука и уметности: књ. DXVI, Одељење друштвених наука, књ. 81. Београд: Српска академија наука и уметности, 1979.
- Kujačić, M[irko]. „Izložba Zemlje u Beogradu”, *Savremeni pogledi* (Slavonski Brod), br. 4 (1935), str. 120-122.
- Luedecke, Heinz. „Bauhaus u Dessau”, *Nova literatura* (Beograd), br. 10 (1929), str. 279-281.
- Maksimović, Branko. „Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), str. 73-75.
- Максимовић, Бранко. „Проблем ванградских насеља”, *Београдске општинске новине* (Београд), бр. 1 (1930), стр. 17-19.

- _____. *Проблеми урбанизма*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1932.
- _____. *Развој градоградитељства: од Старог века до садашњости*. Београд: Научна књига, 1948.
- _____. „Рационализам модерних станова за минимум егзистенције”. *Београдске општинске новине* (Београд), бр. 4 (1930), стр. 486-490.
- Максимовић, Бранко. „Сталјински план реконструкције Москве”, *Архитектура* (Загреб), бр. 4-6 (1948), стр. 9.
- _____. „Тежње савремене архитектуре”, *Архитектура* (Лјубљана), бр. 7 (1932), стр. 189-193.
- Миленковић, Влад[ислав]. „Сређивање прилика у централној управи и припреме за грађење дома”, *Новинарски гласник* (Београд), бр. 2 (22. април 1934), стр. 2.
- Мохоровић, Андрија. „Prilog teoretskoj analizi problematike arhitektonskog oblikovanja”, *Архитектура* (Загреб), бр. 1-2 (1950), стр. 5-12.
- _____. „Теоретска анализа архитектонског обликовања”, *Архитектура* (Загреб), бр. 1-2 (1947), стр. 6-8.
- „Најтежај за идејно рјешење зграде Музеја револуције народа Југославије”, *Архитектура* (Загреб), бр. 5-6 (1961), стр. 19-24.
- „Напомене редакције уз чланак проф. В. Максимовића »Ка дискусији о актуелним проблемима наше архитектуре«”, *Архитектура* (Загреб), бр. 8-10 (1948), стр. 76-80.
- Оструговић, Казимир. „Архитектура СССР-а 1917-1947. Поводим 20-годишњице Октобарске револуције”, *Архитектура* (Загреб), бр. 4-6 (1948), стр. 3-8.
- Пантовић, Милорад. „Дом културе у челику и стаклу, за Београд будућности. Установа у којој ће се Београђани физички и душевно изграђивати”, *Политика* (Београд), 6. мај 1935, стр. 8.
- _____. „Јесу ли досадашњи урбански системи негативни. Ако јесу, да ли постоји могућност примене једног новог система?”, *Савремена општина* (Београд), бр. 10-12 (1937), стр. 253-260.
- Петровић, Растко. „Изложба ‘Земља’. Крсто Хегедушић са друговима излаже у Београду”, *Политика* (Београд), 3. март 1935, стр. 13.
- Петровић, Растко. „Поводом изложбе удружења ‘Земља’ Загреб. За нову уметност”, *Nova literatura* (Загреб), бр. 11 (1929), стр. 315-316.
- Планић, Стјепан, ур. *Проблеми савремене архитектуре*. Загреб: Тисак југословенске штампе, D.D., 1932.
- Радовић, Ранко. „Смисао и вредности експеримента и истраживања у архитектури”, *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 60 (1969), стр. 25-30.
- Рихтер, Вјенцеслав. „Асистенција и ангажманост. О неким фундаменталним питањима архитектуре”, *Praxis* (Загреб), бр. 4-5 (1965), стр. 574-579.
- _____. „Заробљене теорије. Поводом чланка ‘Заробљени облици’ професора Грге Гамулина у ‘Вјеснику’”, *Krugovi* (Загреб), бр. 1 (1952), pp. 84-91.
- Рихтер, Вјенцеслав. „Музеј револуције народа и народности Југославије”, *Политика* (Београд), 29. октобар 1977, стр. 15.
- Рихтер, Вјенцеслав. *Sinturbanizam*. Загреб: Младост, 1964.
- Страјнић, Коста. „Савремена архитектура Југословена: Никола Добровић и његово значење”, *Архитектура* (Лјубљана), бр. 4 (1932), стр. 108-113.
- _____. *Dubrovnik bez maske: Uzaludni napori i teška razočarenja*. Dubrovnik, piščevo izdanje, 1930.
- Шакота, Славко. „Пројекат нове зграде Музеја револуције народа и народности Југославије”, *Текстови, нацрти, фотографије пројекта Музеја револуције народа и народности Југославије*. Београд: Музеј револуције народа и народности Југославије, недатирано [1977], непагинирано.
- Š[egvić], N[even]. „Realizam sovjetske архитектуре”, *Архитектура* (Загреб), бр. 4-6 (1948), стр. 16.
- Šegvić, Neven. „Стваралачке компоненте архитектуре FNRJ”, *Архитектура* (Загреб), бр. 5-6 (1950), стр. 5-40.
- Šegvić, Neven. „Заблуде и криза буржоаске архитектуре”, *Архитектура* (Загреб), бр. 7 (1948), стр. 129-131.
- Weissmann, Ernest. “Die Wohnung für das Existenzminimum (Stan za egzistencioni minimum)”, *Građevinski vjesnik* (Загреб), бр. 1 (1932), стр. 83-84.
- _____. „Imali smo drugu verziju povelje”, *Архитектура* (Загреб), 189-195 (1984-1985), стр. 32-37.
- _____. „О Естетци и архитектури” у: Планић, Стјепан, ур. *Проблеми савремене архитектуре*. Загреб: Тисак југословенске штампе, D.D., 1932, стр. 103-111.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ

Попис цитиране и позивне литературе у дисертацији (библиографске јединице су груписане по тематским областима и наведене по азбучном реду).

ИСТОРИЈА И ТЕОРИЈА АРХИТЕКТОНСКОГ МОДЕРНИЗМА У ЈУГОСЛАВИЈИ

Babić, Ljiljana. „Arhitekt Nikola Dobrović (12.2.1897.-11.1.1967.)”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 43 (1967), str. 22-31.

Vjačić Klarin, Tamara. „Radna grupa Zagreb – osnutak i javno djelovanje na hrvatskoj kulturnoj sceni”, *Prostor* (Zagreb), br. 13 (2005), str. 41-45.

Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003.

Благојевић, Љиљана. *Нови Београд: оспорени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет Универзитета, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007.

Blagojević, Ljiljana. „Odnos funkcije i forme u modernoj arhitekturi Beograda na primeru porodične kuće/vile u periodu između dva svetska rata”. Magistarski rad odbranjen na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 1999.

Благојевић, Љиљана. „Општи карактер и даље кружи!”, 33. *Салон архитектуре*. Каталог изложбе. Београд: Музеј примењене уметности, 2011, стр. 17-20.

_____. „Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године.” Докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2005.

Bogdanović, Bogdan. „Povodom dodeljivanja nagrade za životno delo Milanu Zlokoviću”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 22-23 (1963), str. 106.

Vukotić-Lazar, Marta. *Beogradsko razdoblje arhitekta Nikole Dobrovića*. Beograd: Plato, 2002.

Дамљановић, Тања. „Утицај модерне чешке архитектуре на развој архитектуре Србије у периоду између 1918-1941”. Магистарски рад

одбрањен на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2000.

_____. „Прилог проучавању прашког периода Николе Добровића”, *Саопштења* (Београд), XXVII-XXVIII (1995-1996), стр. 237-251.

Denegri, Jerko. „Dva napisa Rastka Petrovića o grupi Zemlja”, *Polja* (Novi Sad), br. 435 (2005), str. 24-31.

_____. *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*. Zagreb: Horetzky, 2003.

Ђурђевић, Марина. „Живот и дело архитекте Милана Злоковића”, *Годишњак града Београда* (Београд), књ. XXXVIII (1991), стр. 145-168.

Ђurić, Dubravka, and Miško Šuvaković, eds. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003.

Кадјевић, Александар. „О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима”, *Наслеђе* (Београд), бр. 9 (2008), стр. 75-88.

_____. „Новинарски дом: значајно остварење хрватских архитеката у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. 12 (2011), стр. 117-128.

Ковачевић, Бојан. *Архитектура зграде Генералштаба: монографска студија дела Николе Добровића*. Београд: Новинско-информативни центар „Војска”, 2001.

Kovačević, Ivan. „Muzej revolucije naroda Jugoslavije”, *Jugoslovenski istorijski časopis* (Beograd), br. 1 (1962), str. 127-130.

Krečič, Peter. „Doprinos slovenačkog konstruktivizma”, *Moment* (Beograd), br. 1 (1984), str. 10-12.

_____. „Avgust Černigoj, monografska skica”, *Umetnost* (Beograd), br. 65 (1979), str. 20.

Kultermann, Udo. “Plan for Skoplje”, in: *Kenzo Tange: Architecture and Urban Design 1946-1969*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis Zürich, 1970, pp. 262-281.

- Маневић, Зоран. „Појава модерне архитектуре у Србији”. Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду, 1979.
- _____. *Дубови*. Београд: Друштво историчара уметности Србије, 1985.
- _____. *Злоковић*. Београд: Институт за историју уметности, Музеј савремене уметности, 1989, стр. 37-38.
- Маневић, Зоран. „Naši neimari 2: Milan Zloković”, *Izgradnja* (Београд), бр. 7 (1980), стр. 45-51.
- Маневић, Зоран. „Архитектура и политика (1937-1941)”, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Нови Сад), бр. 20 (1984), стр. 293-308.
- Милашиновић Марић, Дијана. *Архитекта Јан Дубови*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2001.
- Милинковић, Марија. „’Духовни модул’ архитекте Николе Добровића: анализа модуларне координације на примеру два пројекта из дубровачког периода”, *Архитектура урбанизам* (Београд), бр. 16-17 (2005), стр. 87-103.
- _____. „Критичка пракса архитекта Николе Добровића: дубровачки период (1934-1943)”. Магистарски рад одбрањен на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2007.
- Митровић, Гордана. „Бранко Максимовић, сто година од рођења”, *23. салон архитектуре*. Београд: Музеј примењене уметности, 2001, стр. 2-14.
- Михајлов, Сања, и Биљана Мишић. „Palata Glavne pošte u Beogradu”, *Nasleđe* (Београд), бр. 9. (2008), стр. 239-264.
- Muzaffar, M. Ijlal. “The Periphery Within: Modern Architecture and the Making of the Third World”. Phd dissertation, Department of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- Панић, Вања. „Афирмација принципа модерне архитектуре и специфичности њихове примене у Србији на примеру јавних објеката архитекте Милана Злоковића”. Магистарска теза одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2010.
- Pasinović, Antoaneta. „Ideja, utopija i vizija u delima Andrije Mutnjakovića”, *Arhitektura urbanizam* (Београд), бр. 60 (1969), стр. 31-36.
- Perović, Miloš R. i Spasoje Krunic, ur. *Nikola Dobrović: eseji, projekti, kritike*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Музеј архитектуре, 1998.
- Perović, Miloš R., ur. *Dobrović*. (Posebno izdanje časopisa *Urbanizam Beograda*). Београд: Zavod za planiranje razvoja grada Beograda, 1980.
- Перовић, Милош Р. *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет, 2003.
- Premrl, Tomislav. „Arhitektonska i društvena avangarda. Djelovanje arhitekta u ‘Zemlji’”, *Čovjek i prostor* (Загреб), бр. 26 (1979), стр. 30-31.
- Premrl, Tomislav. „Josip Pičman. Život i djelo”, *Čovjek i prostor* (Загреб), бр. 337-338 (1981), стр. xxvii-xxx.
- Premrl, Tomislav. *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata: nova tradicija*. Загреб: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1990.
- Пурић-Зафировски, Татјана. „Пропорцијска анализа у текстовима архитекте Милана Злоковића”, *Флогистон* (Београд), бр. 11 (2001), стр. 129-149.
- Radović, Ranko. „Nikola Dobrović ili o povećanju s vremenom”, *Urbanizam Beograda* (Београд), бр. 52 (1979), стр. 18-29.
- Reberski, Ivanka. „Kronologija”, *Kritička retrospektiva „Zemlja”*. Каталог изложбе. Загреб: Умјетнички павилјон, 1971, стр. 189-192.
- _____. „Zemlja u riječi i vremenu”, *Život umjetnosti* (Загреб), бр. 11-12 (1970), стр. 33-79.
- Stipančić, Branka. „Izložba radova Ivane Tomljenović”, *Moment* (Donji Milanovac), бр. 1 (1984), стр. 62-63.
- Суботић, Ирина. *Од авангарде до аркадије*. Београд: CLIO, 2000.
- Uchytíl, Andrej, i Ariana Štulhofer. *Arhitekt Ernest Weissmann*. Загреб: Архитектонски факултет Свеучилишта у Загребу, 2007.
- Horvat-Pintarić, Vera. *Vjenceslav Richter*. Загреб: Grafički zavod Hrvatske, 1970.

Čorak, Željka. „Arhitektura u ‘Zemlji’“ u: *Kritička retrospektiva ‘Zemlja’*. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971, str. 150-168.

_____. *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*. Zagreb: Centar za povjesne znanosti, Društvo povjesničara umjetnosti, 1981.

Šegvić, Neven. „Haarlemski egzodus Ernesta Weissmanna“, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 1-2 (1991), str. 16-19.

АРХИТЕКТОНСКА ТЕОРИЈА

Baird, George. “‘Criticality’ and Its Discontents”, *Harvard Design Magazine* (Cambridge, Mass), no. 21 (2004-2005), pp. 1-6.

Borden, Iain, and Jane Rendell, eds. *Intersections. Architectural Histories and Critical Theories*. London, New York: Routledge, 2000.

Eisenman, Peter. “Critical Architecture in a Geopolitical World”, in: Davidson, Cynthia C., and Ismaïl Serageldin, eds., *Architecture Beyond Architecture*. London: Academy Editions, 1995, pp. 78-81.

Eisenman, Peter, Kenneth Frampton, Anthony Vidler, and Mario Gandelsonas. “Editorial”, *Oppositions* (New York), No. 9 (1977), MIT Press, pp. 1-5.

Leach, Niel. “Walter Benjamin, Mimesis and the Dreamworld of Photography”, in *Intersections. Architectural Histories and Critical Theories*. London, New York: Routledge, 2000, pp. 27-38.

Martin, Reinhold. “Critical of What? Toward a Utopian Realism”, *Harvard Design Magazine* (Cambridge, Mass), no. 22 (2005), pp. 1-5.

Millon, Henry A. “Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture”, *Journal of Society of Architectural Historians*, vol. 31, no. 2 (May, 1972), pp. 83-91.

McLeod, Mary. “Le Corbusier and Algiers”, *Oppositions. Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 489-519.

Neumann, Eva-Marie. “Architectural Proportion in Britain 1945-1957”, *Architectural History*, Vol. 39 (1996), pp. 197-221.

Ockman, Joan, and Beatriz Colomina, eds. *Architectureproduction*. New York: Princeton Architectural Press, 1988.

Ockman, Joan. “Resurrecting the Avant-garde: The History and Program of Oppositions”, in: Ockman, Joan, and Beatriz Colomina, eds. *Architectureproduction*. New York: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 180-198.

Padovan, Richard. *Proportion. Science, Philosophy, Architecture*. London and New York: E&FN Spon, 1999.

Rendell, Jane, et al. *Critical Architecture*. London: Routledge, 2007.

Sykes, A. Krista, ed. *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

Taverne, Ed, and Cor Wagenaar. “Tussen elite en massa, 010 en de opkomst van de architectuurindustrie in Nederland”, introductory essay, in Hans Oldewarris and Peter de Winter, eds., *20 jaar 010: 1983-2003-20 years 010: 1983-2003*. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 2003, pp. 48-50.

Tafari, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. (1973) Translated by Barbara Luigia La Penta. Cambridge, Mass: MIT Press, 1979.

_____. *The Sphere and the Labyrinth*. (1980) Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.

_____. *Theories and History of Architecture*. (1968) Translated by Giorgio Verrecchia. London: Granada, 1980.

Tournikiotis, Panayotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, Mass; London, England: MIT Press, 1999.

Hays, K. Michael. “Afterword”, in: A. Krista Sykes, ed., *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. New York: Princeton Architectural Press, 2010, pp. 472-475.

_____. “Critical Architecture: Between Culture and Form”, *Perspecta* (New Haven), vol. 21 (1984), pp. 14-29.

_____. “Reproduction and Negation: The Cognitive Project of the Avant-garde” in: Joan Ockman, ed. *Architectureproduction*. New York: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 153-179.

Hays, K. Michael. *Modernism and Posthumanist Subject*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992.

Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1999.

Hoekstra, Titia Rixt. "Building versus *Bildung*. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline". PhD dissertation, University of Groningen, 2005.

Whiting, Sarah, and Robert Somol. "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism", *Perspecta* (New Haven), No. 33 (2002), pp. 72-77.

Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1971.

_____. "The Changing Concept of Proportion", *Idea and the Image: Studies in the Italian Renaissance* (London: Thames and Hudson, 1978), pp. 109-123.

КРИТИЧКА ТЕОРИЈА И ФИЛОЗОФИЈА ПРАКСЕ

Adorno, Teodor. *Estetička teorija*. (1970) Prevod Kasim Prohić. Beograd: Nolit, 1979.

Adorno, W. Theodor. *Ästhetische Theorie*. (1970) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

_____. *Aesthetic Theory*. (1970) Translated by Robert Hullot-Kentor. London: The Athlone Press, 1997.

Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Translated by E.F.N. Jephcott. London: Verso, 1974.

Adorno, Teodor. *Negativna dijalektika*. (1966) Prevod Nadežda Čačinović-Puhovski i Žarko Puhovski. Beograd: BIGZ, 1979.

Adorno, Theodor. *Critical Models: Interventions and Catchwords*. (1963-1969) Translated by Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 2005.

Altise, Luj. *Za Marksa*. (1960-1965) Beograd: Nolit, 1971.

Altiser, Luj. *Ideologija i državni ideološki aparati*. Prevod Andrija Filipović. Beograd: Karpos, 2009.

Aristotel. *Nikomahova etika*. Prevod Radmila Šalabalić. Beograd: BIGZ, 1980.

Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prevod Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.

Benjamin, Valter. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, *Eseji*. Prevod Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974, str. 114-149.

Бергсон, Анри. *Материја и меморија: оглед о односу тела и духа*. (1896) Београд: Издавачка књијарница Геце Кона, 1927.

_____. *Стваралачка еволуција* (1907). Превод Филип Медић. Сремски Карловци: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1991.

Burdje, Pjer. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. (1972) Prevod Milica Pajević. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.

Бурдије, Пјер. *Правила уметности: генеза и структура поља књијевности*. (1992) Превод Владимир Капор, et al. Нови Сад: Светови, 2003.

Grić, Danko. „Praksa i dogma”, *Praxis* (Zagreb), br. 1 (1964), str. 43-53.

_____. *Estetika IV: s onu stranu estetike*. Zagreb: Naprijed, 1979.

_____. *Izazov negativnog*. Beograd: Nolit, 1986.

Делез, Жил. *Ниче и филозофија*. Превод Светлана Стојановић. Београд: Плато, 1999.

_____. *Покретне слике* (1983). Превод Слободан Прошић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1998.

Engels, F[ridrih], i K[arl] Marks. *Sveta porodica: ili kritika kritične kritike protiv bruna Bauera i drugova*. Prevod Svetomir Ristić uz saradnju Vuka Pavićevića i Zvonka Tkaleca. Beograd: Kultura, 1964.

Zimel, Georg. „Veliki gradovi i duhovni život” (prevod Ivanka Knežević), u: Sreten Vujović, ur., *Sociologija grada*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988, str. 103-114.

Jameson, Frederic. “Synthesis, Irony, Neutralization and the Moment of Truth”, *Archeologies of the Future*. London, New York: Verso, 2005, pp. 170-181.

Kangrga, Milan. „Filozofe, šta misliš?”, *Praxis* (Zagreb), br. 1 (1964), str. 82-97.

_____. *Praksa, vrijeme, svijet*. Beograd: Nolit, 1984.

Кант, Имануел. *Критика моћи суђења*. (1790) Превод: Никола М. Поповић. Београд: БИГЗ, 1975.

_____. *Критика практичног ума*. (1788) Превод: Данило Н. Баста. Београд: БИГЗ, 1979.

- _____. *Kritika čistog uma*. (1781) Превод Никола М. Поповић. Београд: Култура, 1958.
- Krleža, Miroslav. „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani (5. 10. 1952)”, u: Mikecin, Vjekoslav i Vladimir Štokalo, ur. *Svijet umjetnosti: marksističke interpretacije*. Zagreb: Školska knjiga, 1976, str. 13-44.
- Lefebvre, Henri. *The Critique of Everyday Life*. Volume 1 (1947). Translated by John Moore. London: Verso, 1991.
- Lefevr, Anri. *Prilog esteticici*. Превод Dragutin Todorčić. Београд: Kultura, 1957.
- Марковић, Михајло, *Преиспитивања*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Marković, Mihailo, and Gajo Petrović. *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*. Translated by Joan Coddington, David Rouge and others. Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1979.
- Маркс, Карл. „Тезе о Фојербаху” (1845) у: *Карл Маркс – Фридрих Енгелс. Изабрана дела. Том II*. Београд: Култура, 1950, str. 391-393.
- Ниче, Фридрих. *Воља за моћ* (1901). Београд: Просвета, 1976.
- Petrović, Gajo. *Filozofija prakse*. Zagreb, Beograd: Naprijed, Nolit, 1986.
- Savić, Mile. „PRAXIS filozofija između kritike i raspada jugoslovenskog društva”, *Filozofija i društvo* (Beograd), br. 9-10 (1996), str. 43-52.
- Habermas, Jirgen. „Modernost – jedan necelovit projekat” (превод Zdenka Petković-Prošić), *Umetnost i progres*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, NIRO „Književne novine”, 1988, str. 28-37.
- _____. *Teorija i praksa*. (1963) Превод Dubravko Kolendić. Београд: BIGZ, 1980.
- Horkhajmer, Maks. „Tradicionalna i kritička teorija” (1937) u: *Tradicionalna i kritička teorija* (1968). Превод: Olga Kostrešević. Београд: BIGZ, 1976, str. 39-82.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translation: Steven Rendall. Berkley: University of California Press, 1988.
- Džejmson, Fredrik. *Marksizam i forma*. (1971) Превод Dušan Puhalo. Београд: Nolit, 1974.
- Wacquant, Loïc. “Pierre Bourdieu”, in: Stones, Rob, ed. *Key Contemporary Thinkers*. London and New York: Macmillan, 2007, pp. 261-276.

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, Roland. *Critical Essays*. (1959) Translated by Richard Howard. Evanstone: Northwestern University Press, 1972.
- _____. *Critique et verite*. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- Benjamin, Valter. *Jednosmerna ulica. Berlinsko detinjstvo*. Београд: Rad, 1977.
- Граси, Ернесто. *Теорија о лепом у антици*. (1962) Превод Иван Клајн. Београд: Српска књижевна задруга, 1974.
- Eisenman, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.
- Крлежа, Мирослав. *Eceju*. Београд: Просвета, 1958.
- Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, *The Originality of the Avant-Garde and Other*
- Modernist Myths*. The MIT Press, 1985, pp. 276-288.
- Le Corbusier, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universallment a l'architecture et la mécanique*. Paris: Denoel Gonthier, 1977.
- Le Korbizije. *Ka pravoj arhitekturi* (1923). Превод Radivoje Nikolajević. Београд: Грађевинска knjiga, 1999.
- Петрановић, Бранко. *Историја Југославије: 1918-1978*. Београд: Нолит, 1980.
- Uelbek, Mišel. *Proširenje područja borbe*. Београд: Plato, 2006.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, 1984.

Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura: kritička istorija* (1980). Prevod: Marko Nikolić Beograd: Orion art, 2004.

Hobsbaum, Erik. *Doba ekstrema: istorija kratkog dvadesetog veka 1914-1991*. (1994) Prevod Predrag J. Marković. Beograd: Dereta, 2002.

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1994). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.

ПРИЛОЗИ / ИЛУСТРАЦИЈЕ



Слике 1, 2, 3, 4 | Бохумир Козак (сарадник Никола Добровић), Масарикови домови, Крч, 1925-1927, авионски снимак комплекса, ентеријери Дечјег одељења, ентеријер котларнице. [Извор: Заоставштина Николе Добровића, Архив Српске академије наука и уметности у Београду. Историјска збирка бр. 14878]

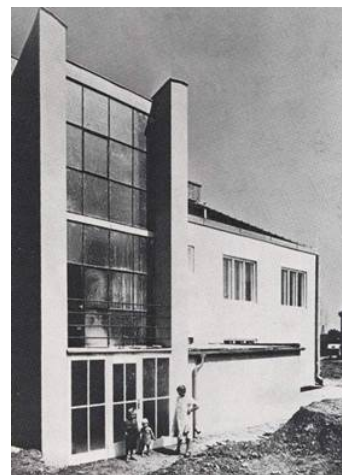


Слике 5, 6 | Никола Добровић, кућа Карела Булиржа, Крч, око 1928. [Извор: *Arhitektura* (Ljubljana), br. 11 (1932), str. 248]



Слика 7 | Никола Добровић, кућа Антонина Јиндрака, Крч, око 1928. [Извор: Theo van Doesburg, "Architectuurvernieuwingen in Servie, Polen, Japan, enz.", *Het Bouwbedrijf* (Den Hague), vol. 7, no. 13 (20.6.1930), p. 262]

Слике 8, 9 | Никола Добровић, кућа Антонина Јиндрака. [Извор: фотографија из приватне колекције породице Рајшл]

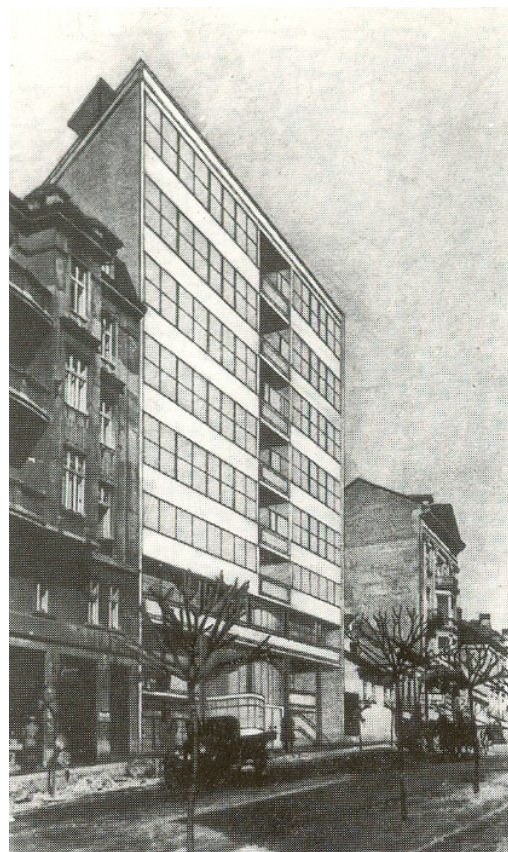


Слике 10, 11 | Никола Добровић, кућа Антонина Јиндрака, улична и дворишна фасада. [Извор: Theo van Doesburg, "Architectuurvernieuwingen in Servie, Polen, Japan, enz.", *Het Bouwbedrijf* (Den Haag), no. 13 (20.6.1930), p. 261]

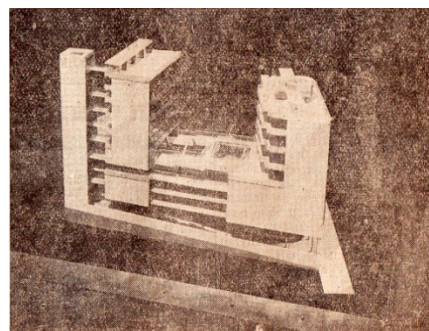
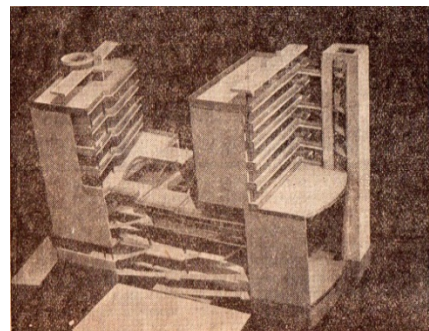
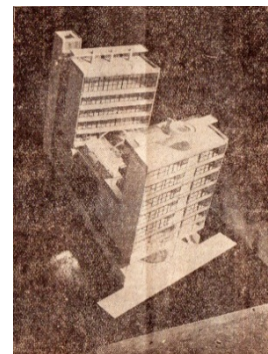
Слика 12 | Никола Добровић, кућа Антонина Јиндрака, забатни зид. [Извор: фотографија из приватне колекције породице Рајшл]



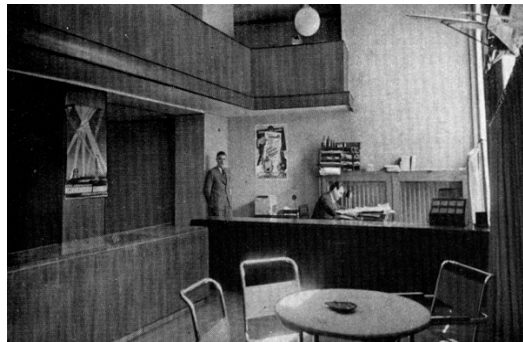
Слике 13, 14, 15 | Никола Добровић, Југословенски студентски дом, Праг, 1931-1934. унутрашње двориште, фасада. [Извор: фотографија ММ из 2005. године]



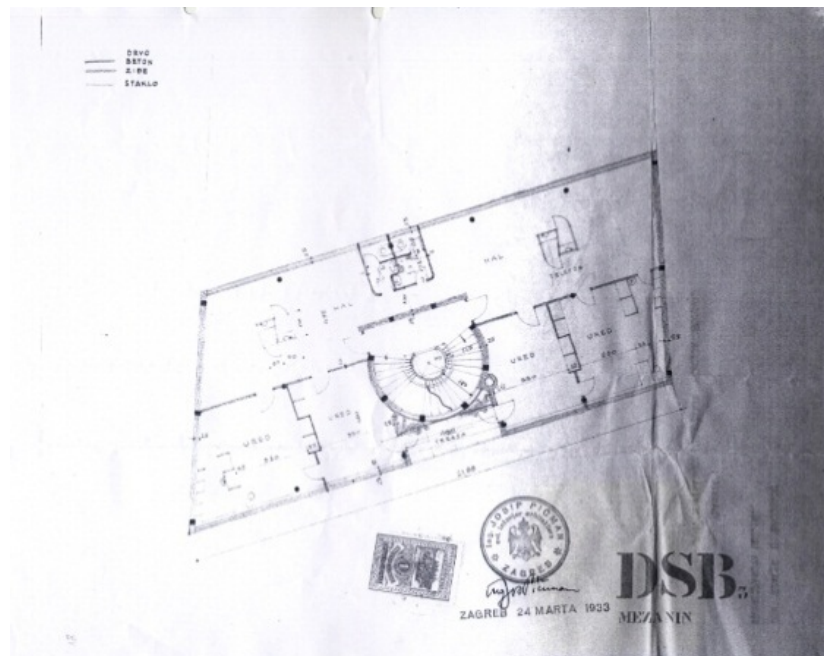
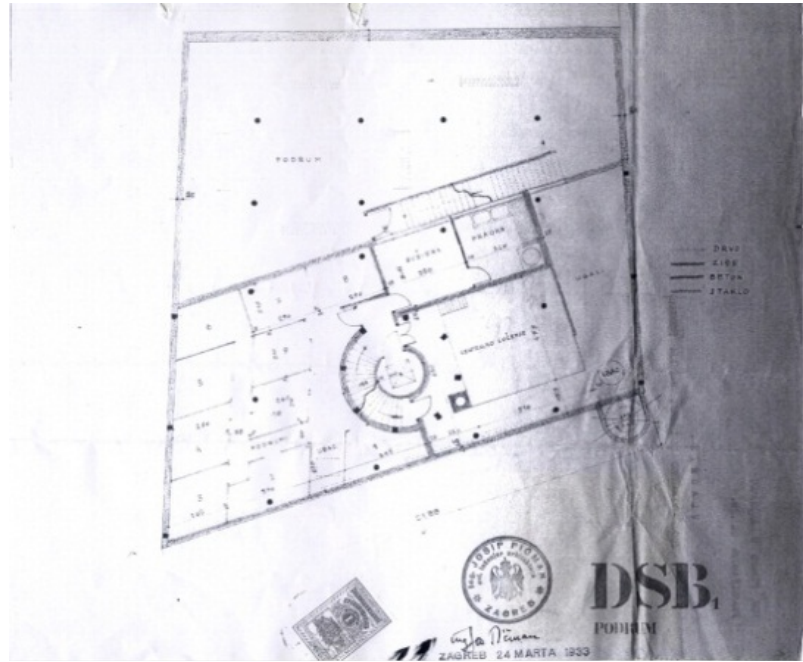
Слика 16 | Ернест Вајсман, Дом југословенских новинара, перспектива. [Извор: Аноним, „Леп успех београдских новинара. Данас, 15. јула 1934. године, освећују се темељи Новинарског дома у Београду“, *Новинарски гласник* (Београд), бр. 3 (15. јул 1934), стр. 1]



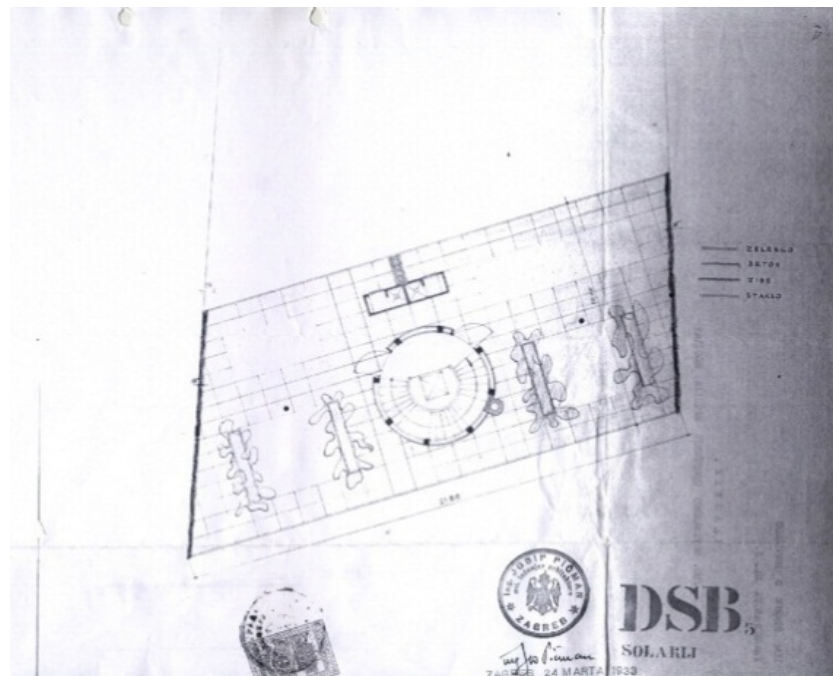
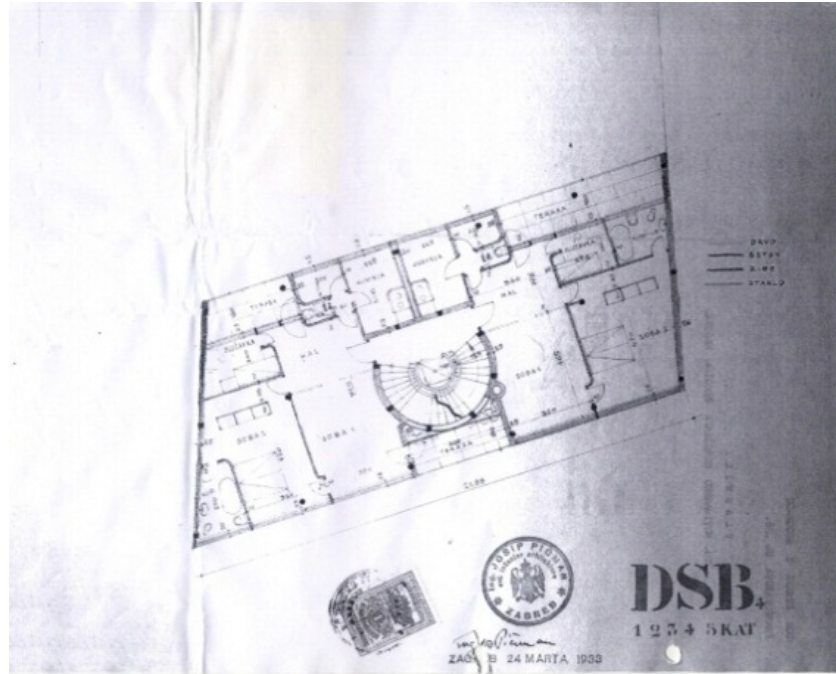
Слике 17, 18, 19 | Ернест Вајсман, Дом југословенских новинара, фотографије макете. [Извор: Аноним, „Леп успех београдских новинара. Данас, 15. јула 1934. године, освећују се темељи Новинарског дома у Београду“, *Новинарски гласник* (Београд), бр. 3 (15. јул 1934), стр. 1]



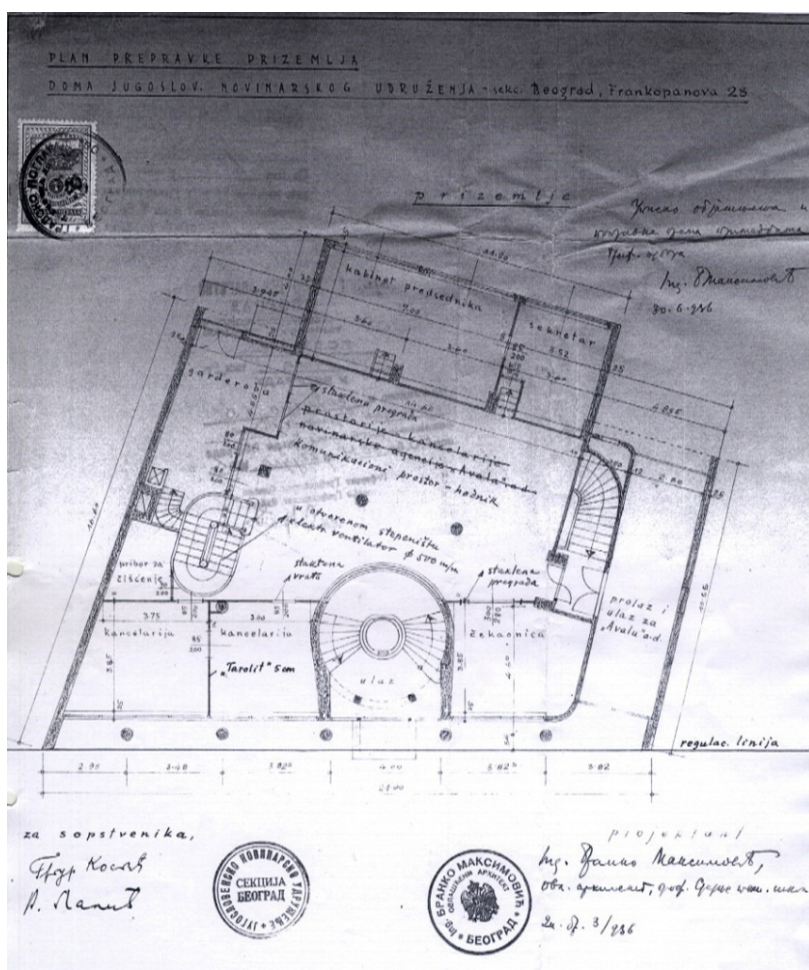
Слике 20, 21 | Ернест Вајсман, Дом југословенских новинара, ентеријер. [Извор: приватна колекција]



Слике 22, 23 | Ернест Вајсман, Пројекат Дома штампе, март 1933, основе сутерена и мезанина.
[Извор: документација Удружења новинара, Београд]



Слике 24, 25 | Ернест Вајсман, Пројекат Дома штампе, март 1933, основе типског спрата и кровне терасе. [Извор: документација Удружења новинара, Београд]

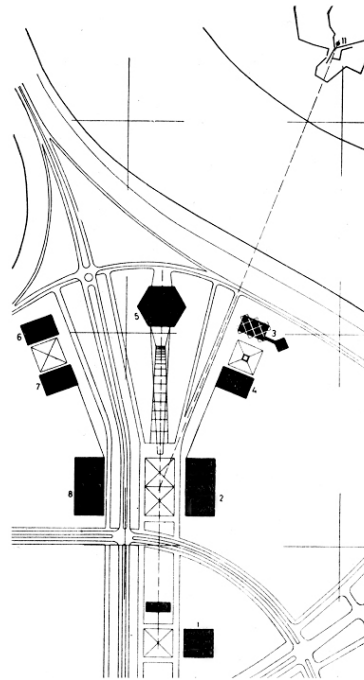


Слика 26 | Бранко Максимовић, Пројекат Дома југословенских новинара, основа приземља, 1936. [Извор: Документација Удружења новинара Србије, Београд]



Слика 27 | Градилиште Дома југословенских новинара. [Извор: Заоставштина Бранка Максимовића, Музеј примењене уметности, Београд]

Слика 28 | Ернест Вајсман, Дом југословенских новинара у Београду, 1935. [Извор: приватна колекција]

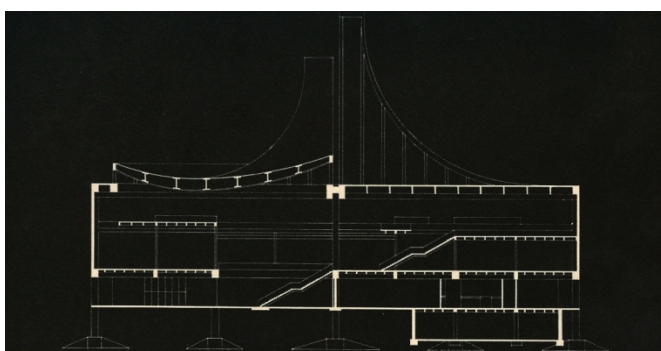
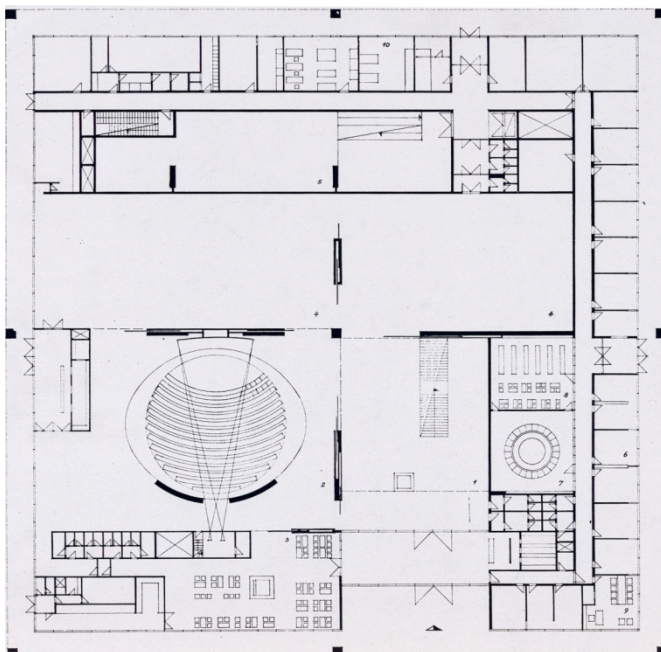


Слика 29 | Локација Музеја револуције у Блоку 15 у Новом Београду. Генерални план Новог Београда са елементима регулационог плана, 1961. Извор: Документација Музеја револуције народа и народности Југославије, ИАБ – СО Н. Београд, блок 13, кутија 1, Историјски архив Београда.

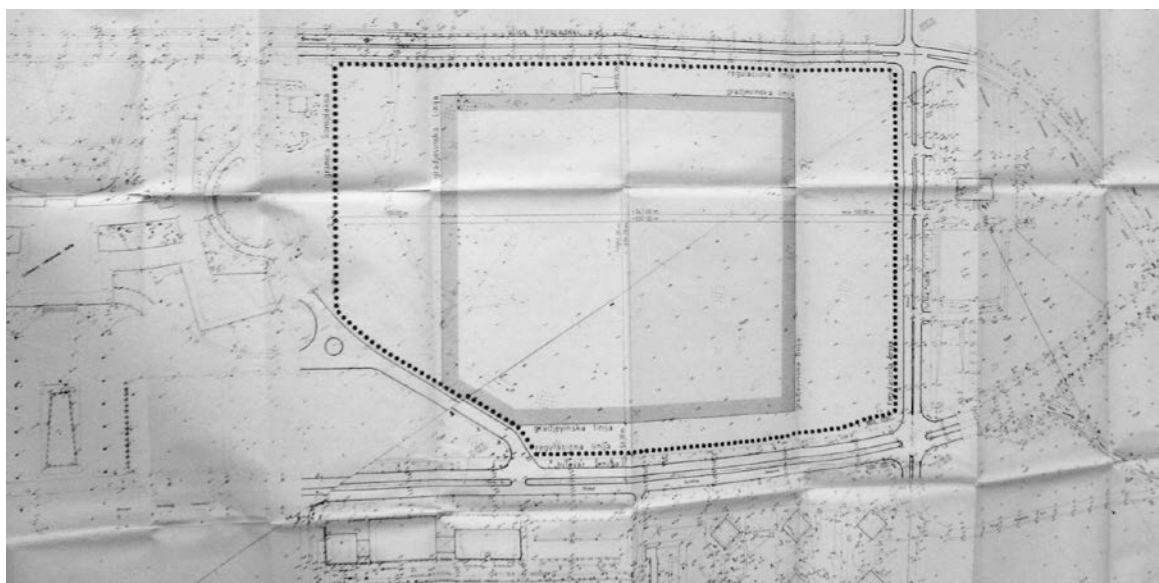
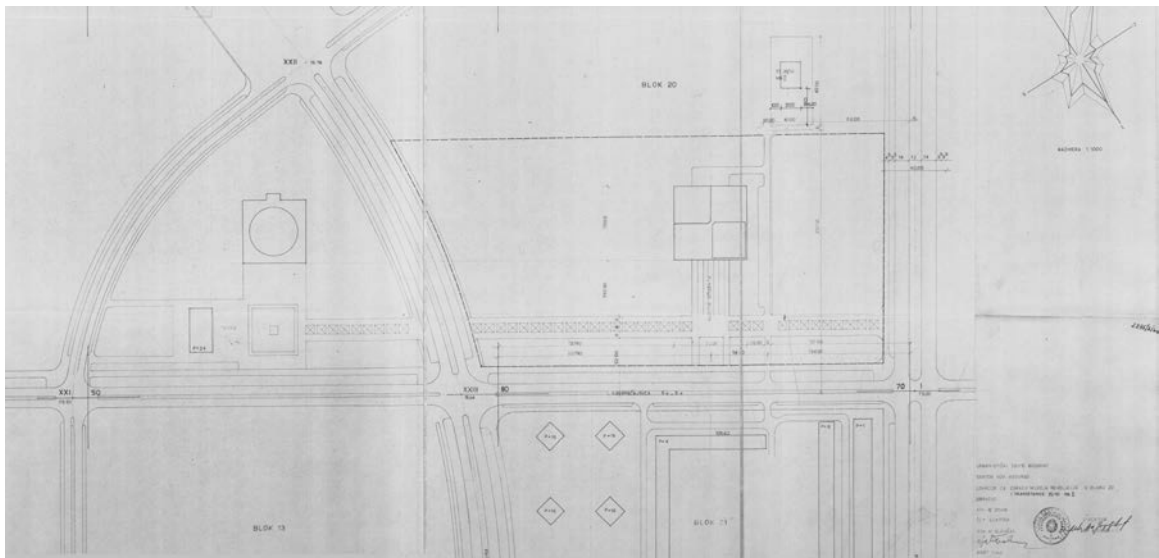
Слика 30 | Ситуациони план комплекса музеја у Новом Београду, 1960. Извор: Oliver Minić, „Moderna galerija u Beogradu“, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), str. 33.



Слике 31, 32 | Локација Музеја револуције, фотографија и фотомонтажа, Програм конкурса за зграду Музеја, 1961. Извор: Документација Музеја револуције народа и народности Југославије, 477 – Ф19, Архив Југославије у Београду.

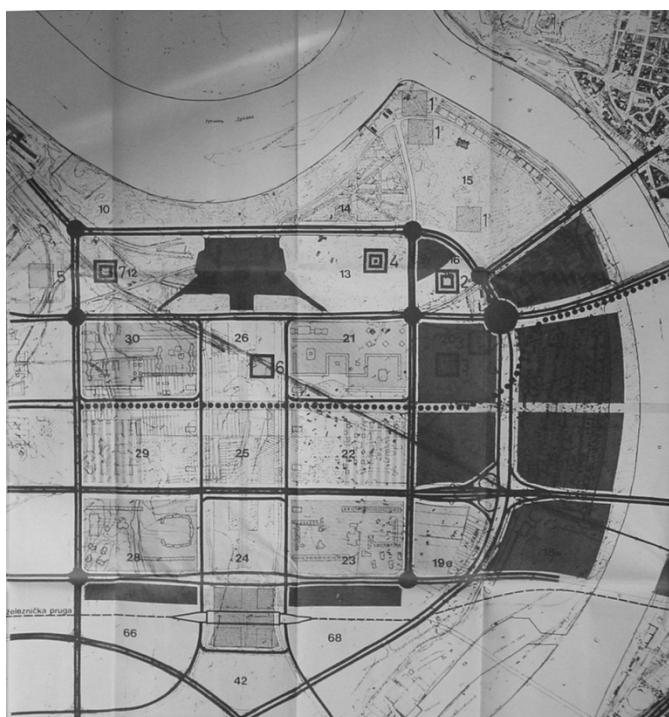


Слика 33, 34, 35 | Вјенцеслав Рихтер и Борис Антуновић, конкурсни пројекат за Музеј револуције народа и народности Југославије у Новом Београду, 1961, основа, пресек и фотографија макете.
Извор: Vera Horvat-Pintarić, *Vjenceslav Richter* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970), nepaginirano.



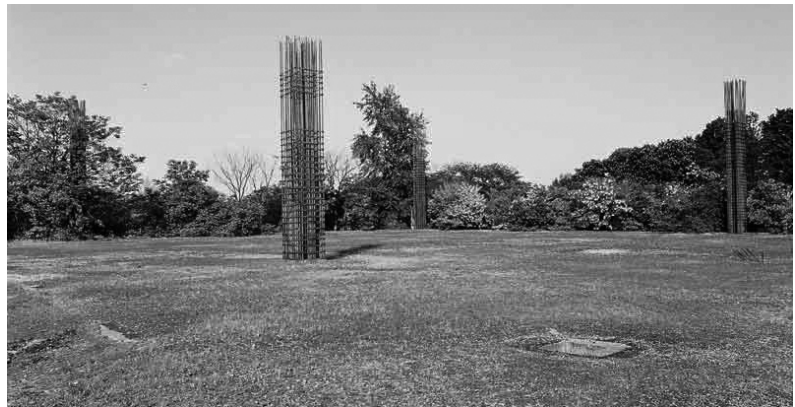
Слика 36 | Ситуациони план са локацијом за зграду Музеја револуције у Блоку 20 у Новом Београду, 1965. [Извор: Документација Музеја револуције народа и народности Југославије, ИАБ – СО Нови Београд, блок 13, кутија 1, Историјски архив Београда]

Слика 37 | Ситуациони план са локацијом за зграду Музеја револуције у Блоку 13, 1977. [Извор: Miloš Perović i Velimir Tomić, „Lokacija i urbanističko-tehnički uslovi za Muzej revolucije u bloku 13 na Novom Beogradu“, jun 1977, Elaborat Zavoda za planiranje razvoja grada Beograda, Zaostavština Vjenceslava Richtera, Galerija Richter, Zagreb]



Слика 38 | Вјенцеслав Рихтер, макета са уређењем терена уз Музеј револуције народа и народности Југославије у Новом Београду, 1978. [Извор: Заоставштина Вјенцеслава Рихтера, Галерија Рихтер, Загреб]

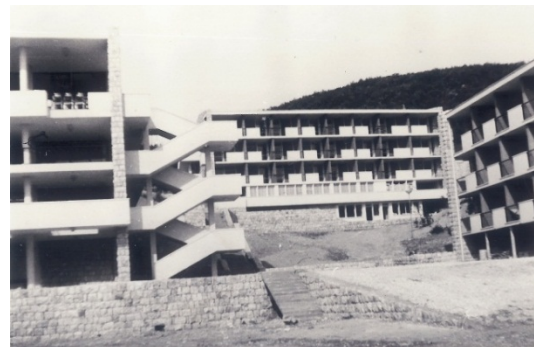
Слика 39 | Карта централне зоне Новог Београда са уцртаним могућим локацијама Музеја револуције, 1977. [Извор: Miloš Perović i Velimir Tomić, „Lokacija i urbanističko-tehnički uslovi za Muzej revolucije u bloku 13 na Novom Beogradu“, jun 1977, Elaborat Zavoda za planiranje razvoja grada Beograda, Zaostavština Vjenceslava Rihtera, Galerija Richter, Zagreb]



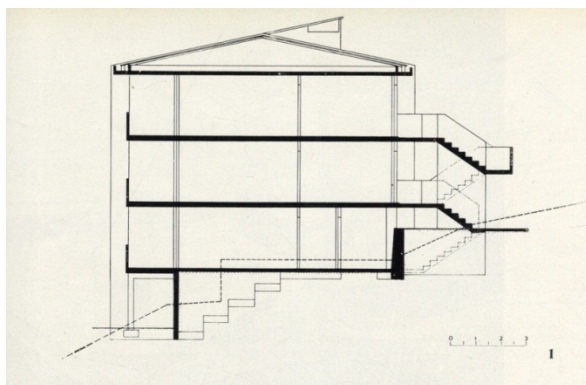
Слика 40 | Вјенцеслав Рихтер, Музеј револуције у Београду. [Извор: фотографија Робрта Буркхарта (Robert Burchardt) из 2007. године]



Слика 41 | Милан Злоковић, Ђорђе Злоковић и Милица Мојовић, Туристичко насеље у Улцињу, 1961-1964, авионски снимак. [Извор: приватна колекција]



Слике 44, 45, 46, 47 | Милан Злоковић, Ђорђе Злоковић и Милица Мојовић, Туристичко насеље у Улцињу, фотографије градилишта из 1961. [Извор: приватна колекција породице Брновић]



Слика 48, 49, 50 | Туристичко насеље у Улцињу, ситуациони план прве етапе изградње; павиљон са смештајним јединицама, пресек; основе ламела, различити типови смештајних јединица.
[Извор: Milan Zloković, „Novo turističko naselje u Ulcinju“, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 22-23 (1963), str. 49, 47 и 48]



Слике 51, 52 | Туристичко насеље у Улцињу, зграда ресторана, поглед са бочног степеништа и лођа, [Извор: фотографије Ане Вебер (Anna Weber) из 2003]

ПРИЛОЗИ / ТАБЕЛА

Табела 1: Никола Добровић, „Техника (композиције) покренутог простора“, *Савремена архитектура 3* (Београд: Грађевинска књига, 1963)

ТЕХНИКА (КОМПОЗИЦИЈА) ПОКРЕНУТОГ ПРОСТОРА

<ul style="list-style-type: none"> • Архитектонска средства (елементи – фактори) 	<ul style="list-style-type: none"> • Завршност видика 	<ul style="list-style-type: none"> • Композиција покренутог простора је недељива, целовита у знаку просторно-временског прожимања. Симултаност композиције. 	<ul style="list-style-type: none"> • Структурална средства 	<ul style="list-style-type: none"> • Инструментална средства
Испади као ликовни реperi у мрежи улица	пуних, испрекиданих, перфорованих, прозирних празних, са елементима растиња и природе	Нова бојена-колористична и просторна енергија	терен и његов квалитет	Инструментација пуног и празног, прозирног, перфорованог; кооптирање природе; испуна шупљине (негативи)
Волумени и њихово покренуто прожимање	пуних, избушених, перфорованих, прозирних главних, ивичних и секундарних линија игра покренутих површинских елемената	удружена радијација	Конструктивна замисао као подлога покренутости.	
Шупљински облици, њихова вредност и улога (посредничка)	хармонизација и валоризација зидних површина скројених покренуто или изделаних на смицање	нове потенцијалне могућности покренуто обликованог простора	Нови конструктивни системи (засновани на новим материјалима) носиоци нових структуралних склопова.	
Зидна платна преплитање пуног и празног и њихова хармонизација	правци: хоризонтални, вертикални обли и коси – појава ликовних фуга, излазни – силазни улога ритма и смицања учесталост ритма, мењање ритма (мотива), Учесталост ритма повећава количину покренутости и производи ликовни импулс; истосмерно наизменично, и супротно ритмизовање; улога размака, интервала; размак не значи прекид код инфинитезимално вођених линија; оне премошћавају међупростор уколико су снажне, попут лука електричне варнице између два рамакнута водича (ликовно проширивање); таласаста, силазна и узлазна тенденција.	покренутост: потпуна, делимична Нови појмови:	Савлађивање традиционалног осећања земљине теже, игра силе и терета, оптерећења и отпорности материјала.–	
Контуралне линије и њихова инфинитезималност	садејство нагнутих линија, испадима према напред, повлачењем према унутра (ДСЗПНО: крак Б, према Немањиној улици) значај везних елемената зубчастих образују апстрактну неутралну линију;	Покренутост структуре; модуларна повезаност као ликовна ограничења	Покренуте структуре као основ покренутости облика.	
М о т и в и :		Хармонија покренутости структуре и облика; доминација једног или другог органски спој	Изражавање новог естетског осећаја и осећања простора.	
Степен покренутости зависи од брзине учесталости њихове ритмизације.		Потенцијална изражајна моћ покренутог простора на покренутом терену.	Раван терен и његова покренутост: вештачки, архитектонски обрађен архитектуром тла, распоредом дрвећа, наизменичним низањем органског и неорганског реда ствари.	
		Потенцијална моћ покренуте архитектуре на равном (неутралном терену)	Покренут терен и покренутост његових решења архитектонски покренутих поретком; органски и аноргански ред ствари.	
		Статичност структуре и покренутост облика		

НОВА ЕСТЕТИКА

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Марија Милинковић је рођена 1973. године у Аранђеловцу, где је завршила основну школу и гимназију. Студије архитектуре је уписала 1992. године на Архитектонском факултету у Београду; дипломирала је 1998. године на Московском архитектонском институту и Архитектонском факултету Универзитета у Београду, са оценом 10 на дипломском раду и просечном оценом 9,17 у току студија. Добитница је "Борбине" награде за најбољи студентски рад (1995) и специјалног признања "Никола Добровић" за рад на дипломском пројекту (1998).

Школске 1998-1999, уписала је последипломске магистарске студије, курс "Историја и развој теорија архитектуре", на Архитектонском факултету Универзитета у Београду и магистрала 2007. године, из области архитектуре и урбанизма, са магистарском тезом под насловом "Критичка пракса архитекте Николе Добровића: дубровачки период (1934-1943)" (ментор проф. Љиљана Благојевић). Магистарски рад је награђен Наградом "Милорад Маџура" Института за архитектуру и урбанизам Србије, за најбољи магистарски рад одбраћен у школској 2006-2007. години.

Током основних студија, била је стипендиста Републичке фондације за развој научног и уметничког подмлатка (1993-1998), а током постдипломских студија, стипендиста Министарства за науку и технологију (1998-1999).

У периоду 1998-2003. године је радила као сарадник-пројектант у архитектонском бироу *Mutarx* у Београду. Стручни испит прописан за дипломираног инжењера архитектуре положила је 2003. године (Привредна комора Србије, уверење бр. 4604). Као члан ауторских тимова, добитник је више награда и признања на архитектонско-урбанистичким конкурсима и излагала је радове на више изложби.

Од 1999. године запослена је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, на Катедри за архитектонско и урбанистичко пројектовање, односно на Департману за архитектуру. Поред педагошког рада, Марија Милинковић се бави и научним радом, у области историје и теорије архитектуре. Из ове научне области одржала је неколико јавних предавања и објавила неколико текстова у стручној периодици и зборницима радова.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора мр Марија Милинковић

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада “Архитектонска критичка пракса: теоријски модели“

Ментор др Љиљана Благојевић, ванредни професор

Потписани/а



Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 3.10.2012.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

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

„Архитектонска критичка пракса: теоријски модели“

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).

У Београду, 3.10.2012.

Потпис докторанда

